



Capítulo 6

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 2

LITERATURA Y CULTURA EN EL VIRREINATO
DEL PERÚ: APROPIACIÓN Y DIFERENCIA

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M.

Coordinadores

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009 Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia / Raquel Chang-
H Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., coordinadores.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad
2 Católica del Perú, Fondo Editorial: Casa de la Literatura : Ministerio de Educación del Perú, 2017
 (Lima: Aleph Impresiones).
 503 p.: il. (algunas col.), facsím., retrs.; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel
 Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales; 2)

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-04457
ISBN 978-612-317-250-3 (v.2)

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Literatura peruana - Historia y crítica - Virreinato,
1555-1808 3. Literatura y sociedad - Perú - Virreinato, 1555-1808 4. Cronistas - Perú 5. Perú -
- Historia-- Virreinato, 1555-1808 - Aspectos sociales I. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-
coordinadora II. García-Bedoya M., Carlos, 1955-, coordinador III. Velázquez Castro, Marcel,
1969-, director IV. Pontificia Universidad Católica del Perú V. Casa de la Literatura Peruana VI.
Perú. Ministerio de Educación VII. Serie

BNP: 2017-1204

Historia de las literaturas en el Perú

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya M., Coordinadores

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2017

Jirón Ancash 207, Lima 1, Perú

Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados

casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2017

Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú

webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)

Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: abril de 2017

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9

ISBN (volumen 2): 978-612-317-250-3

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-04457

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L.

Jr. Risco 580, Lince. Lima - Perú

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

EL TEATRO QUECHUA COLONIAL

César Itier

Institut National des Langues et Civilisations Orientales
(INALCO-París)

Junto con el *Manuscrito de Huarochiri*, las obras dramáticas coloniales en quechua constituyen los principales monumentos literarios antiguos de esta lengua. Dentro del corpus actualmente conocido se pueden distinguir dos tipos de piezas: por una parte, seis obras cultas o semicultas en quechua cuzqueño y pertenecientes a los siglos XVII y XVIII; por otra, dramas bilingües relativos a la captura y muerte de Atahuallpa que se representan hasta hoy, con motivo de las fiestas patronales de diversos pueblos de la sierra central y norcentral del Perú, así como en Bolivia. Componen el primer grupo los autos sacramentales *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo* (Juan de Espinosa Medrano, mediados del s. XVII [Ilustración 1]), y las comedias *El pobre más rico* (Gabriel Centeno de Osma, hacia fines del s. XVII), *Usca Paucar* (anónimo, hacia mediados del s. XVIII), *Ollantay* (Antonio Valdez, 1782) y *El milagro del Rosario* (anónimo, fines del siglo XVIII)¹. Los dramas de «la muerte de Atahuallpa» forman una constelación de obras distintas unas de otras, aunque con un mismo tema, escritas en diversos momentos de los siglos XVIII, XIX y XX. Lo que ha llegado hasta nosotros tanto de este teatro culto como de esta tradición popular probablemente no son sino los restos de una producción que fue mucho más abundante.

¹ En la tipología del teatro barroco español, el auto sacramental es un drama litúrgico basado en una alegoría religiosa, y la comedia una obra trágica que incluye un contrapunto cómico de la acción.

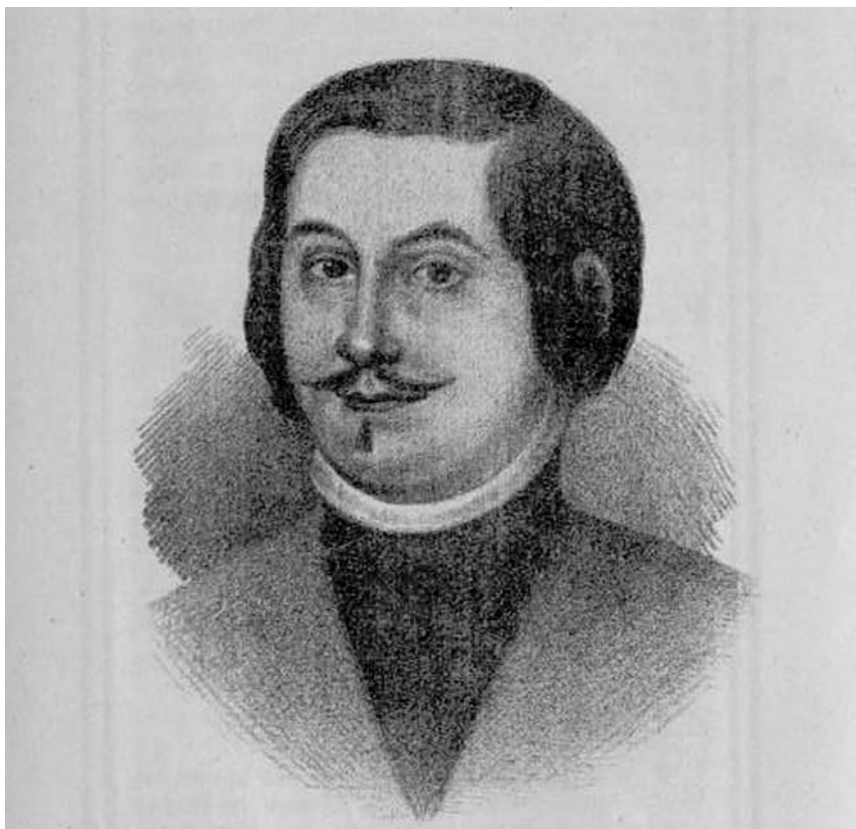


Ilustración 1. Juan de Espinosa Medrano, dibujo del siglo XIX que reproduce un detalle de un cuadro del siglo XVII conservado en el antiguo Seminario de San Antonio Abad, Cuzco. En Clorinda Matto de Turner, *Bocetos al lápiz de americanos célebres*. Lima: Imprenta Baacigalupi, 1890, p. 16.

La primera de estas obras en llamar la atención del mundo académico fue el famoso *Ollantay*, drama en el cual, en la década de 1870, los peruanos empezaron a ver una auténtica reliquia literaria inca. Por aquel entonces la literatura había adquirido un gran prestigio en Occidente, y para muchos intelectuales demostrar que los indígenas préhispanicos habían tenido una alta cultura equivalía a probar la existencia de un verdadero teatro inca. Pese a que Ricardo Palma (1878), Bartolomé Mitre (1881) y Elijah Hill (1914) aportaran evidencias tempranas de que *Ollantay* pertenecía a la tradición del teatro español, el mito nacional ollantino permaneció con fuerza hasta que José María Arguedas (1952) y Raúl Porras Barrenechea (1954-1955) mostraran que fue escrito por un sacerdote criollo. Cuando el mito

se desvanecía en el Perú, un acérrimo defensor boliviano de la incanidad de *Ollantay*, Jesús Lara, afirmó haber descubierto en Bolivia un drama íntegramente en quechua sobre la captura y muerte de Atahuallpa. Lo publicó en 1957 —aunque solo en transliteración a la grafía actual— bajo el título de *Tragedia de la muerte de Atahuallpa*, presentándolo como la obra de un amauta sobreviviente a la conquista y la matriz de las representaciones populares actuales. En un libro publicado en 1971, el antropólogo Nathan Wachtel utilizó *Tragedia* sin examen crítico, analizándolo como un reflejo de la «visión de los vencidos», es decir la percepción que los andinos contemporáneos de la conquista habrían tenido de esta. Después se demostró que *Tragedia* constituía una burda falsificación fabricada por el mismo Lara en un contexto de polémica indigenista (Itier, 2001, 2009) y que los modelos y las fuentes de las «muertes de Atahuallpa» se encuentran en «moros y cristianos» y la literatura hispánica (Ares, 1992; Duviols 1999, 2000; Bruinaud, 2012). El libro de Wachtel es hoy completamente obsoleto y el mito del origen inca del teatro andino parece disipado, lo que permite abordar en términos nuevos un conjunto de obras que Carlos García-Bedoya calificó justamente de «fundamental en el complejo proceso cultural peruano» (1998, p. 338).

Un rasgo original de las sociedades andinas posteriores a la conquista es que, fuera de Lima, los españoles nacidos en el Perú vivían inmersos en situaciones de contacto cotidiano, estrecho y permanente con los indígenas, siendo desde la primera generación hablantes de una de las «lenguas generales» del país, quechua, aimara o mochica. La capital del virreinato constituyó una excepción, pues allí la población criolla, en razón de su superioridad demográfica, logró imponer el español como idioma de relación interétnica y dejó de ser quechua hablante hacia inicios del siglo XVII. A partir del último cuarto del siglo XVI, los curas de indios fueron en su gran mayoría criollos, es decir, cuando no eran limeños, hablantes nativos de por lo menos una lengua general. Cultivado por el clero criollo, el teatro quechua colonial es el fruto de este bilingüismo y de la proximidad cultural de los españoles andinos con los indígenas. Por eso, la posición indigenista en cuanto al teatro quechua colonial, en particular a *Ollantay*, refleja a su manera una especificidad profunda del objeto considerado: el carácter intrínsecamente híbrido o sincrético de ese teatro, no en cuanto a su génesis —pues no prolonga una tradición dramática prehispánica— sino en sus componentes culturales, ya que incorpora a una forma occidental algo o mucho de la oralidad y el imaginario andinos. El teatro quechua colonial no puede considerarse, por lo tanto, como una subespecie del teatro español. Constituye un fenómeno cultural original, cuya formación y evolución trataré de reconstruir aquí, en tanto sea posible con las escasas fuentes que tenemos a disposición.

1. EL TEATRO DE EVANGELIZACIÓN

La etapa preliminar de esta historia es la del teatro de evangelización, es decir un teatro elaborado por misioneros, representado por indios y consistente en explicar a los neófitos los «misterios de la fe». Sabemos de la existencia de estas representaciones por Garcilaso (*Comentarios reales*, lib. 2, cap. 28), quien refiere que miembros de diversas órdenes religiosas —principalmente jesuitas— compusieron en quechua y aimara «comedias» de temas bíblicos, así como «diálogos», es decir obras de escasa acción y de contenido doctrinal. Según el Inca, las dramatizaciones que dirigieron los jesuitas tuvieron lugar en Lima, Cuzco, Juli y Potosí ante un numeroso público indígena y español. Ninguna muestra de ese teatro ha llegado hasta nosotros. El caos político y la violencia que reinaron en el Perú hasta la década de 1550, así como la escasez de misioneros expertos en las lenguas indígenas antes de los años 1570 o 1580, probablemente no permitieron que se desarrollara un teatro de evangelización en quechua más allá de experiencias puntuales. Garcilaso insiste sobre la asistencia de la alta sociedad española a las representaciones que se dieron en Lima y Cuzco, sugiriendo que este teatro fue para los jesuitas no tanto una actividad regular como un medio utilizado de modo esporádico para publicitar ante la sociedad española local el conocimiento y manejo de las lenguas indígenas que los miembros de la orden habían logrado.

2. LOS AUTOS SACRAMENTALES DE JUAN DE ESPINOSA MEDRANO

No tenemos noticia de ninguna otra actividad teatral en quechua hasta mediados del siglo XVII, cuando empieza a escribir el prestigioso predicador, dramaturgo y ensayista cuzqueño Juan de Espinosa Medrano (1629?-1688), también conocido como «el Lunarejo». Las obras quechuas más antiguas que conservamos son sus autos sacramentales *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo*. Ambas nos son conocidas gracias a varios manuscritos del siglo XIX, conservados en colecciones particulares peruanas y editados y traducidos respectivamente por Itier (Espinosa Medrano, 2010) y Middendorf (1891).

El robo de Proserpina (1693 versos) parece haber sido representado a fines de la década de 1640 por los estudiantes del seminario cuzqueño de San Antonio Abad —entre los cuales figuraba el autor— en el patio de dicha institución y en ocasión del Corpus Christi, como corresponde a una obra que conmemora el sacrificio de Cristo (Endimión) y la redención del alma (Proserpina) (Espinosa Medrano, 2010). La representación debió servir de ejercicio lingüístico y retórico para los estudiantes, al mismo tiempo que de demostración, ante la sociedad cuzqueña, de lo que estos

eran capaces de realizar en materia de oratoria quechua. Como era común en el teatro escolar de la época, los roles femeninos debieron de ser asumidos también por seminaristas. Además de las autoridades eclesiásticas y de miembros prominentes de la sociedad española local, es probable que algunos indígenas de la ciudad fueran invitados también a asistir a la función, pues en principio constituían los destinatarios naturales de este tipo de manifestaciones. *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* es una representación alegórica de la historia de la salvación del género humano. Proserpina (el alma) es hija de Ceres (la Iglesia), diosa del trigo, y ha sido seducida y raptada por Plutón (el demonio). Con la intención de salvar a Proserpina, Endimión (Cristo) se muestra a esta última en forma de un pastor dormido en un monte. La protagonista se enamora de él y promete dejar a Plutón. Pero la inconstante mujer vuelve a caer en poder del rey de los infiernos. Después de diversas peripecias, Endimión y la Gracia constatan el sincero arrepentimiento de Proserpina y le dan un pan hecho por Ceres, que la libera de su cautiverio.

Desde un punto de vista teológico, este auto afirma, frente a la debilidad del alma, la necesidad de la Gracia para salvarse, tomando posición en una importante controversia que oponía los dominicos, que regentaban el colegio de San Antonio Abad, a los jesuitas. La Gracia era una capacidad de amar a Dios que, según los dominicos y Espinosa Medrano, era dada por la divinidad a ciertos individuos —con tal de que hicieran acto de contrición— para que pudieran dejar de pecar y salvarse. Los jesuitas se opusieron a esta teoría a la vez determinista y hasta cierto punto tolerante hacia las debilidades del hombre; sostuvieron, de manera exigente, que la naturaleza humana era esencialmente libre y que el estado moralmente miserable del hombre podía superarse gracias al ejercicio de la razón.

Pero la obra encierra también un contenido relativo a la historia espiritual del Perú. El Lunarejo optó por alegorizar el mito de Proserpina en razón de las correspondencias que este presentaba con un relato de la tradición oral autóctona, el de la estrella hija del Sol y de la Luna, raptada por un pastor, y que, después de una dolorosa estadía en la tierra, regresa al cielo (Itier, 2007). *El robo de Proserpina* contiene numerosas alusiones al relato tradicional andino y pretende mostrar que este tiene la misma estructura y el mismo significado oculto que el mito clásico, constituyendo ambos la imitación demoníaca de futuros acontecimientos desde siempre ideados por Dios. En efecto, el demonio, supuesto autor de estos mitos, era considerado incapaz de invención y, para crearlos, había tenido que remedar la estructura argumental de los futuros acontecimientos de la historia espiritual del mundo, tales como ya existían en la mente de Dios (Espinosa Medrano, 2010, p. 50). El Lunarejo pensaba que el «concepto» divino, engañosamente imitado por el demonio en los mitos de Proserpina y de «la hija del Sol», era la conversión de los incas al cristianismo.

En la época de Espinosa, la población y las autoridades del Cuzco eran plenamente conscientes de que el Corpus Christi sustituía una fiesta incaica al Sol y celebraba dicha conversión (Dean, 1999, pp. 31-39). A todas luces, el Lunarejo concibió *El robo de Proserpina* como una manera de conmemorar el desengaño de los indígenas frente a las «mentiras» del paganismo, develando el significado oculto del mito indígena de «la hija del Sol».

Juan de Espinosa Medrano escribió *El hijo pródigo* (1394 versos) para las festividades que se organizaron en el Cuzco con motivo de la estadía en esa ciudad del virrey Conde de Lemos entre el 30 de octubre y el 8 de noviembre de 1668². El virrey regresaba del Collao (la cuenca del lago Titicaca), donde había sofocado un levantamiento en las minas de Laicacota. Para dichos festejos el Lunarejo «escribió varios poemas líricos y cómicos de lengua castellana y en la quechua» (Esquivel y Navia, 1980, II, p. 1349). Entre estos debió figurar *El hijo pródigo*, pues, como se verá, este «poema cómico» («cómico» tenía entonces el significado de «dramático») contiene alusiones al Collao, a Laicacota y a dicha rebelión. La obra es una adaptación de un auto famoso de idéntico título escrito en 1622 por el dramaturgo español José de Valdivielso (1975). Espinosa introdujo en ella una dimensión cómica —los amores paralelos de los criados— de la que carecía la obra del autor español. El argumento del auto procede de la famosa parábola del Nuevo Testamento (Lucas, 15: 11-32), aquí ambientada entre los incas, pues era habitual en la época representar en la literatura y la pintura los acontecimientos bíblicos como fenómenos ordinarios de la realidad local y contemporánea. El protagonista, llamado Cristiano o Urinsaya ‘Bando de Abajo’ —y explícitamente designado como el alma en el v. 121—, le pide a su padre, Khuyaq Yaya ‘Padre Compasivo’³, que este le otorgue por anticipado la herencia que le corresponde porque desea irse a conocer el mundo. Aunque lamenta la decisión de su hijo, Khuyaq Yaya accede a su pedido, pues considera que debe dejarle a su libre albedrío. Urinsaya se va, acompañado de Diospa Simin ‘Palabra de Dios’, a quien no presta atención, de Wayna Qhari ‘Juventud’ y de su criado Ukhu ‘Cuerpo’. Llega al país de Mundo, quien aparece vestido de rey inca y le presenta a Aycha Quya ‘Dama Carne’. Esta tiene dos criadas Qhatu (‘Puesto de Venta’), quien representa la venalidad,

² El texto quechua de *El hijo pródigo* se puede consultar en Middendorf, 1891. La traducción alemana de Middendorf se puede leer en la re-traducción al español hecha por Federico Schwab (Basadre, 1938). Teodoro Meneses (1983) publicó otra traducción al castellano realizada por él a partir del texto editado por Middendorf. En 2012 publiqué un largo fragmento de esta obra, con una nueva traducción. En el mismo volumen se encuentran también fragmentos de *El pobre más rico* y *Ollantay*, igualmente editados y traducidos por mí.

³ Para facilitar la lectura de este ensayo a los quechua hablantes, presento aquí sistemáticamente los nombres de los personajes, los términos quechuas y las citas de las obras con la grafía hoy utilizada para escribir esta lengua y no con las que ofrecen los manuscritos.

y K'uychi ('Arco Iris'), que simboliza la inconstancia. Urinsaya se enamora de Aycha, mientras que, en un contrapunto burlesco, Ukhu se interesa por K'uychi. Mundo y Aycha Quya juegan por dinero con Urinsaya y, después de ganarle toda su fortuna, lo echan de su casa. Desesperado y pobre, el protagonista acepta trabajar como pastor de cerdos para Nina Kiru 'Diente de Fuego', que no es sino el demonio. Esta experiencia ingrata lo convence de escuchar los consejos de Diospa Simin y de volver a la casa de su padre, quien lo acoge amorosamente. Se le prepara un banquete en el cual no se permite la presencia de Ukhu, quien permanecerá amarrado a un árbol.

El tema central de *El hijo pródigo* es la misericordia divina y es posible relacionar su composición con un acontecimiento político contemporáneo, la rebelión de Laicacota. El auto está ambientado en el Collao: entre los placeres terrenales, Mundo evoca el *wanka* y la *qinaqina*, un canto y una música propios de dicha región; Ukhu se porta y expresa como un colla, que pretende tener dinero en las minas de Laicacota, y exclama: *Putusi paraqay chuqllu, / Layqaquta pakus papa, / Kundurumapi k'allampa, / sunquypa kusinmi kanki, / qamwanmi kusi kawsana*. 'Maíz blanco Potosí, / papa pakus de Laicacota, / setas de Condorama [un pueblo del Collao], / sois la alegría de mi corazón, / con vosotros se vive feliz' (vv. 106-110, mi traducción). Pero sobre todo, Cristiano y su hermano —el que permanece al lado de su padre— llevan los nombres respectivos de Urinsaya 'Bando de Abajo' y Hanansaya 'Bando de Arriba', términos que aluden a una división en «parcialidades» que los incas instauraron exclusivamente en el Collao y Charcas y que se mantuvo durante gran parte de la época colonial. Los incas agruparon en *urinsaya* a los ayllus naturales del lugar y en *hanansaya* a los mitmas que se instalaron en grandes cantidades en dichas regiones. Es probable que al llamar de esta manera a los dos hermanos, al rebelde y al fiel, Espinosa haya querido aludir a la siguiente característica de la rebelión de Laicacota: los rebeldes eran en gran parte criollos y mestizos, es decir naturales del país —en términos incas, *urinsayas*—, y se habían sublevado contra autoridades peninsulares corruptas. El Lunarejo eligió celebrar la llegada del virrey al Cuzco con una obra que contaba la historia de la desobediencia de un «natural» (Urinsaya) perdonado por un padre misericordioso, porque quería resaltar la magnanimidad del Conde de Lemos en su tratamiento a los rebeldes. Sabemos en efecto que muchos clérigos del obispado del Cuzco —que abarcaba la zona de Puno y Laicacota—, a menudo mestizos como Espinosa, se unieron a la rebelión, y que uno de sus cabecillas, el minero Gaspar de Salcedo, llegó a tejer vínculos muy estrechos con la jerarquía eclesiástica cuzqueña. El obispado acabó intercediendo exitosamente para que Salcedo no fuera ejecutado sino exiliado a Lima (Acosta, 1981). Precisamente, la innovación más destacada del auto de Espinosa con respecto al de Valdivielso consiste en haber convertido al protagonista del auto del escritor español, que firma el pacto diabólico a sabiendas, en un ingenuo que peca

más por ignorancia que por maldad. Al mostrar al virrey como un ‘padre compasivo’ (*khuyaq yaya*), Espinosa quiso tal vez agradecer la atención que el virrey prestó a la solicitud de la Iglesia local a favor de Salcedo, presentado aquí como una oveja descarriada. *El hijo pródigo* constituye por lo tanto una exaltación del Conde de Lemos, a quien alude nada menos que a través del personaje de Dios.

Todo lo observado en cuanto a los autos de Espinosa sugiere que no estaban destinados a un público específicamente indio sino a la población cuzqueña en su conjunto. Es probable, además, que la presencia de una obra en quechua y de personajes incaicos en el corazón de los festejos organizados en honor al virrey tuviera también por objetivo afirmar ante él un orgullo criollo que veía en la herencia inca un elemento de dignidad cultural y nobleza para el Cuzco.

En la época del Lunarejo, una comedia o un auto eran en primer lugar obras de arte oratoria. Ahora bien, uno de los principios básicos de la retórica era la adaptación del estilo al público. Como lo requería el género, los autos de Juan de Espinosa Medrano ostentan una forma altamente poetizada —versificación, abundantes metáforas, registro no cotidiano— que marca claramente una distancia con el lenguaje común. ¿Cómo enfrentó Espinosa la tarea de producir en quechua dicha forma literaria? El repertorio metafórico de los autos del Lunarejo prácticamente se reduce a tres órdenes de imágenes: florales, astrales y de aves. La mayoría de los tropos que aparecen en ellos proceden en última instancia de la lírica indígena. Se observa su incorporación a la tradición quechuista culta por lo menos desde el *Symbolo Catholico Indiano* de Luis Jerónimo de Oré [1598] —una exposición de la doctrina cristiana en siete largos cantos que deberían ser ejecutados por los niños de las doctrinas cada día de la semana—, que parece haber sido una fuente directa de Espinosa. No todos los significantes poéticos indígenas fueron incorporados a la tradición culta sino solo los que presentaban una semejanza con imágenes de la tradición lírica occidental, infundiéndoles eventuales nuevos contenidos. El estilo poético del teatro quechua nació así en la intersección entre ambas tradiciones poéticas, la autóctona y la occidental, produciendo lo que se podría llamar un «código reducido». En efecto, los elementos constituyentes de ese repertorio son pocos: el Sol, la Luna, las estrellas, algunas flores y aves, pero llenan la obra de ecos del repertorio lírico andino. Véase el siguiente ejemplo en que Proserpina se dirige a Endimión dormido:

<i>Qamtachu rikch'ay ñisunki</i>	¿A ti te ha dicho que despiertes,
<i>ch'aşkaquyllur, k'anchaq inti,</i>	lucero de la mañana, brillante Sol,
<i>l्लiplliq phuru yunka q'inti?</i>	picaflor del valle, de lucientes plumas?
<i>Pillam takipayaşunki,</i>	¿Quién ha cantado para ti
<i>misk'i kunka waqyaşunki?</i>	y te ha llamado con dulce voz?

<i>Kay urqupi tiyaşpachu</i>	¿Es por vivir en este monte
<i>icha ñanta purişpachu</i>	o por haber caminado
<i>chika sinchita şayk'unki?</i>	que estás así cansado?
<i>Ama puñuychu, hatariy.</i>	¿Quién eres, bella <i>maywa</i> [una flor]?
<i>Munay maywa, pillam kanki?</i>	Escúchame, hermosa flor,
<i>Uyariway ñawray t'ika</i>	blanca red que tienes mi corazón
<i>şunquy tuqllaq yuraq llika</i>	aprisionado.

(vv. 676-687, mi traducción)

Esta simplificación refleja probablemente la dualidad del público de las obras: el lenguaje poético de los autos debía ser aprensible y apreciable a la vez por indígenas y españoles criollos. Aunque ambos grupos compartían el mismo idioma, el quechua, tenían sin duda sensibilidades estéticas distintas. La reducción de la forma poética a unos «denominadores comunes» entre las dos tradiciones confirió a las obras un toque de sencillez que caracterizará, en mayor o menor grado, a todo el teatro quechua colonial y participa de la construcción de una imagen campestre y primitiva de lo incaico que volvemos a encontrar por ejemplo en la iconografía de los quecos. Tal vez parte de la emoción estética que estos poemas dramáticos trataban de suscitar consistió precisamente en que trasladaban los referentes de una cultura prestigiosa —la cultura inca— a un género literario nuevo para ella —el teatro— y a las técnicas de la retórica, considerados como potencialmente universales. Es posible que esta traslación estilística formara parte de una voluntad —de parte de miembros del clero como Espinosa— de enaltecer culturalmente al público indígena, incorporándolo de alguna manera a la «ciudad letrada».

3. TRES COMEDIAS SOBRE DESENGAÑO Y SALVACIÓN

El pobre más rico, *Usca Paucar* y *El milagro del Rosario* retoman los temas del trato diabólico y de la experiencia de la vanidad de los bienes de este mundo, ya presentes en *El hijo pródigo*, pero los interpretan *históricamente* dramatizando el suceso del pacto de un príncipe inca con el demonio en tiempos apenas posteriores a la conquista.

Cronológicamente, *El pobre más rico* es la primera de estas comedias (Mannheim, 1990), y con sus 3379 versos —una extensión equivalente a las más largas obras de Calderón—, la más ambiciosa de todas desde un punto de vista literario y filosófico-teológico⁴. Se ignora todo de su autor, Gabriel Centeno de Osma, cuyo nombre aparece en el manuscrito de esta obra, conservado por la Universidad de San Marcos

⁴ La obra se puede leer en la edición y traducción de Humberto Suárez Álvarez y José María Benigno Farfán (Centeno de Osma, 1938) o en la traducción de Teodoro Meneses (1983).

y publicado y traducido al español por primera vez en 1938. Si creemos la afirmación de Clements Markham (1969, p. 155), que tuvo en su posesión un manuscrito de *El pobre más rico*, esta comedia no puede ser posterior a 1707, fecha que aparece en ese códice hoy extraviado. Y en efecto su estado de lengua es mucho más cercano al de *El robo de Proserpina* y *El hijo pródigo* que al de *Usca Paucar* y *Ollantay* (este último fechado con seguridad en 1782). Es probable que el ambicioso proyecto literario constituido por *El pobre más rico* se relacione con la coyuntura creada entre 1673 y 1699 por el obispo del Cuzco, el madrileño Manuel de Mollinedo, gran mecenas artístico que transformó la fisonomía arquitectónica de la ciudad e introdujo numerosas innovaciones en su vida festiva y artística, en particular el teatro de Calderón, a cuya vena pertenece *El pobre más rico*, que contiene trozos reminiscentes de *La vida es sueño* (Ilustración 2). El obispo favoreció la presencia e incluso el monopolio de los artistas indígenas en la producción pictórica cuzqueña y, con el apoyo del clero, se ganó la adhesión de las élites incas de la ciudad (Wuffarden, 2008, p. 48). Es posible que la obra de Centeno se haya representado en ocasión del Corpus, celebración que Mollinedo engrandeció considerablemente (Dean, 1999, p. 63). La intervención sobrenatural que salva al protagonista de *El pobre más rico* es la de la Virgen de Belén. El obispo fue precisamente un artífice de la difusión del culto a esta divinidad, reconstruyendo su iglesia destruida por el terremoto de 1650 y encomendando al pintor indígena Basilio Santa Cruz Pumacallao una pintura devocional de la Virgen, dentro de la cual se observa una serie de milagros locales atribuidos a ella (O'Phelan, 2013, p. 179).

La acción transcurre en el siglo XVI. El príncipe inca Yawri T'itu perdió su poder y su riqueza por la conquista española y, desesperado, quiere suicidarse. Se le aparece entonces el demonio, que, como en *El hijo pródigo*, lleva el nombre de Nina Kiru. Este le hace firmar a Yawri T'itu un pacto por el que el príncipe obtiene la riqueza, sin entender la verdadera naturaleza de su «bienhechor» ni el precio que tendrá que pagar: su alma. Yawri T'itu se enamora de Quri Umiña, hija del difunto rey inca Thupa Amaru y viuda de otro príncipe, el rico Inkill Thupa, que murió súbitamente al inicio de la obra. La nueva pareja vive en concubinato en la casa campestre de Quri Umiña. Sin embargo, la riqueza y el amor no aportan a Yawri T'itu una felicidad duradera. Desengañado, el personaje recuerda el bienestar que sintió alguna vez al estar cerca de la iglesia de Belén, abandona a su concubina y regresa al santuario cuzqueño, donde vuelve a sentir el mismo alivio. Al cumplirse el plazo del contrato, el demonio se presenta ante él, pero entre tanto Yawri T'itu tomó conciencia de la naturaleza del pacto y de que Dios le puede perdonar. Después de una especie de disputa teológica entre Yawri T'itu y Nina Kiru, este abandona al príncipe inca y se va. Yawri T'itu y Quri Umiña deciden casarse y quedarse a vivir como barrenderos del santuario de Belén.

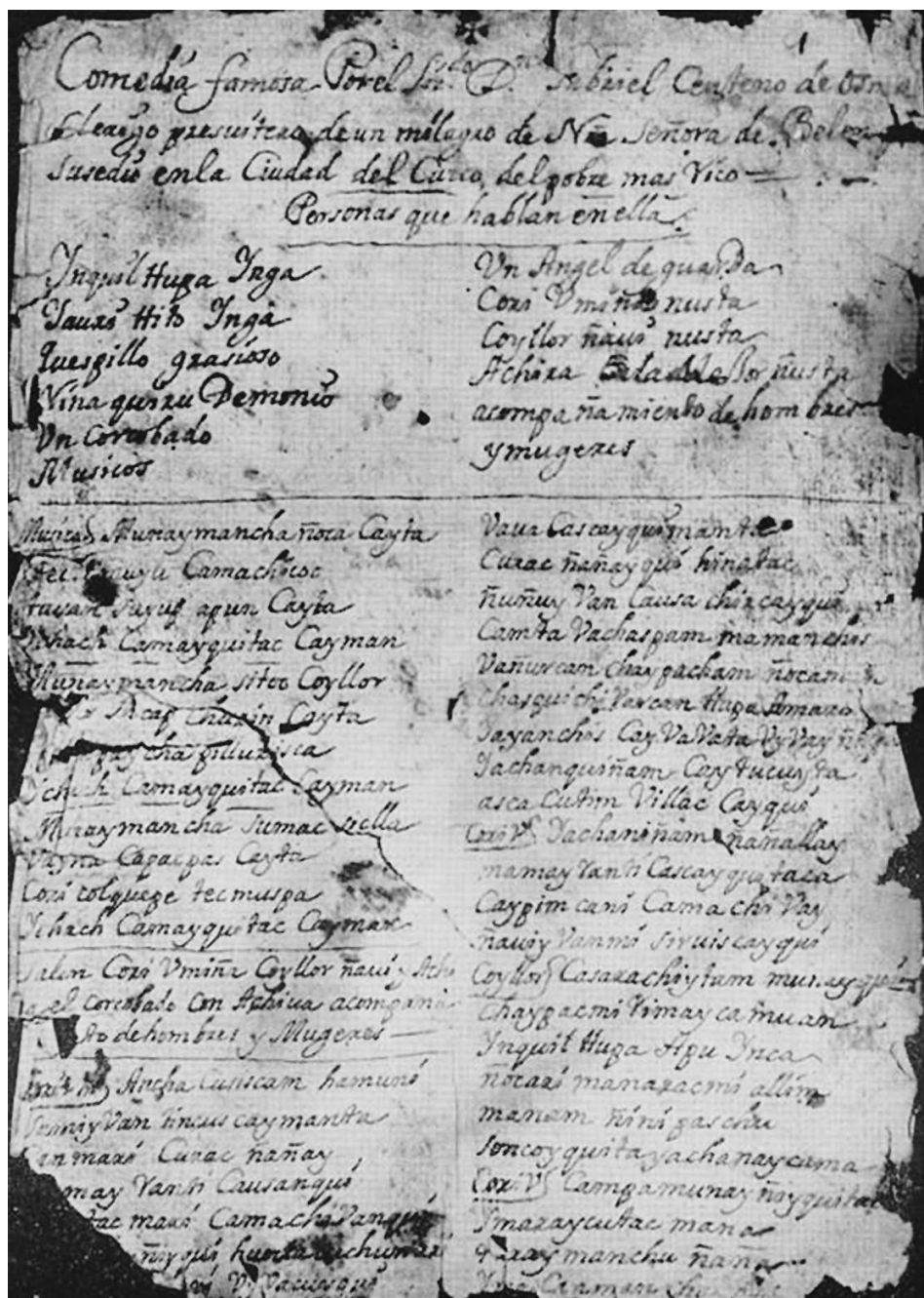


Ilustración 2. Primer folio del manuscrito de *El pobre más rico*, de Gabriel Centeno de Osma, ed. facsimilar de 1938. Foto: César Itier.

El pobre más rico desarrolla uno de los temas favoritos del cristianismo: el elogio de la sumisión y la pasividad, bajo el pretexto de que todo poder viene de Dios y que toda situación de pobreza procede de la voluntad divina. Para conciliar esta idea con el dogma de un Dios bueno y misericordioso, se trata de hacer entender a los fieles que la pobreza es en realidad una riqueza, ya que libera al hombre de las ataduras materiales y terrestres que le impiden contemplar lo que es eterno y permanente. El argumento de la obra se inspira en la leyenda de Teófilo, la más popular de las historias de pacto diabólico en Occidente desde la Edad Media (Aracil Varón, 2008). Ecónomo de la iglesia de Adana, en Cilicia, Teófilo es víctima de una acusación malévola que le hace perder su dignidad y lo reduce a la miseria. Desesperado, firma un pacto con el demonio y recupera sus funciones y su honor, adquiriendo incluso la total confianza del obispo. Termina arrepintiéndose, se va a una iglesia y se queda cuarenta días prosternado ante la Virgen, quien se le aparece y lo libera de su trato. Lo que probablemente interesó a Centeno en esta variante del tema del pacto diabólico es que se inicia con una privación: la desesperanza de Teófilo viene de que perdió su posición social. Esta situación se prestaba muy bien para representar la condición histórica de la nobleza inca del Cuzco. *El pobre más rico* expresa así la idea fundamental según la cual los imperios no son sino vanagloria y los incas del presente, por ser cristianos, son más verdaderamente ricos que sus antepasados gentiles.

Pero sería un error ver en *El pobre más rico* una obra adversa a las aspiraciones políticas nativas. Esta comedia presenta la historia espiritual indígena bajo un aspecto favorable a las reivindicaciones de los incas de fines del siglo XVII. Aparte de ser una comedia edificante, *El pobre más rico* constituye en efecto una comedia histórica que, según el encabezamiento del manuscrito, dramatiza «un milagro de Nuestra Señora de Belén que sucedió en la Ciudad del Cuzco». Yawri T'itu e Inkill Thupa llevan los nombres de personajes históricos que intervinieron en los sucesos de la conquista y a quienes mencionan los cronistas indígenas Titu Cusi (Martín Rubio, 1988, pp. 198, 205) y Felipe Guaman Poma (1936, pp. 114, 150). Parece probable que la tradición oral inca de la época de Centeno conservara un recuerdo de estos personajes, razón por la cual el autor de *El pobre más rico* los habría utilizado para presentar su comedia como histórica. Sea lo que fuere, Centeno elaboró una visión de la transición del Perú al cristianismo en la cual la intervención de los conquistadores o colonizadores es nula. Muestra más bien un descubrimiento autónomo, de parte de un inca, de los bienes espirituales aportados por la Virgen de Belén y, a través de ella, por el cristianismo. La propia experiencia del desengaño y un ligero empujón divino (el alivio espiritual comunicado por el santuario) son los que permiten que el protagonista entienda la verdad del cristianismo. Esta visión del tránsito de los indígenas de la gentilidad al cristianismo era favorable a sus aspiraciones políticas. La historia era

en efecto un tema estratégico para los incas coloniales, pues su legitimidad social y política dependía de la demostración de su ascendencia real prehispanica y, al mismo tiempo, de que sus ancestros hubieran abrazado el cristianismo en el momento de la llegada de los españoles. Es lo que muestra esta comedia a través del personaje de Yawri T'itu. *El pobre más rico* debe verse como parte de la intensa elaboración, a partir del último tercio del siglo XVII, de nuevas visiones de la historia indígena difundidas mediante rituales públicos que incluían desfiles de incas y estaban asociados a festividades religiosas. El género de la comedia histórica ya era para los españoles una manera de celebrar el pasado de la patria, sus leyendas épicas y el tesoro de las tradiciones religiosas que formaban su patrimonio nacional. Es probable que Centeno de Osma tratara de hacer lo mismo para los incas y, a través de ellos, para la «nación índica», expresión que, de manera significativa, se propagó a partir de esa época para designar al conjunto de los indios. En eso, *El pobre más rico* parece insertarse dentro de la política de concesiones favorables a los indios nobles del Perú que la Corona española había iniciado en la década de 1690 y cuya medida más notable fue la cédula real de 1697, que ordenó que los indios no fuesen excluidos de los cargos seculares y eclesiásticos (Wuffarden, 2005, p. 231). Centeno habría creado *El pobre más rico* como un elemento de prestigio cultural destinado a la nobleza indígena, tal vez a pedido de algunos de sus miembros.

Sin embargo, *El pobre más rico*, como cualquier comedia, no era una obra exclusivamente dirigida a la élite sino también concebida para un espectador popular. Es probable que la necesidad de interesar a este tipo de público y de darse a entender por él fue la principal razón por la cual el teatro posterior a Espinosa Medrano privilegió el tema del pacto diabólico. En efecto, el argumento de las tres comedias que tratan este tema se relaciona con un conjunto narrativo de la oralidad quechua actual, el de *Los trabajos infernales*, en el cual el protagonista va al infierno, donde el demonio le manda cumplir tareas imposibles. Gracias a su astucia o a la ayuda sobrenatural de la Virgen, triunfa frente a su antagonista y lo ridiculiza. Estos relatos de origen español tuvieron en los Andes un éxito explicable por el vínculo simbólico que los indígenas establecieron entre el diablo y un tipo social, el hacendado abusivo. Es muy probable que estos cuentos ya existieran en la tradición oral quechua de fines del siglo XVII y que debamos ver en el enfrentamiento entre Yawri T'itu y Nina Kiru —personaje que ya aparecía bajo los rasgos de un hacendado en *El hijo pródigo*— una imagen de la relación entre indígenas y españoles poderosos. Refuerza esta hipótesis el destacado protagonismo que tiene el personaje muy positivo del criado de Yawri T'itu, Qispillu, hombre del pueblo más lúcido que su amo (Martin, 2014). El principal referente de este teatro sería entonces la tradición oral de su época.

El pobre más rico tiene un extraordinario poder sugestivo y debió tener gran éxito, pues *Usca Paucar* y *El milagro del Rosario* se inspiraron en él. La comedia que lo sigue cronológicamente, tal vez en varias décadas, es *Usca Paucar*, que presenta la misma estructura fundamental, con algunas simplificaciones⁵. Con 1885 versos, *Usca Paucar* es también mucho más corta que su antecedente. La obra nos es conocida a través de varios manuscritos del siglo XIX y fue traducida al español y editada por primera vez por Teodoro Meneses en 1951. El nombre del protagonista epónimo constituye una especie de traducción de la noción de «pobre rico», pues *uska* significaba ‘mendigo’ y *pawqar* ‘pluma colorida’ connotaba la riqueza. Uska Pawqar evocaba al mismo tiempo un auténtico nombre inca, pues los apellidos Uska y Pawqar existían en el Cuzco.

La acción transcurre justo después de la conquista. El príncipe Uska Pawqar fue testigo del sitio e incendio del Cuzco, en 1536. Contrariamente a Yawri T’itu, que era un «bautizado sin fe», ignorante del significado del cristianismo, Uska Pawqar es un verdadero devoto de la Virgen, oye misa y posee un rosario. Sin embargo, la desesperación de haber perdido su riqueza y su poder lo decide a irse, junto con su criado Qispillu, a la selva, abundante en oro. En el trayecto se encuentra con Yunka Nina ‘Fuego de la Selva’ quien le hace firmar un pacto con su sangre a cambio de un tesoro. Consciente del significado de su acto, Uska Pawqar firma el pacto, aunque con tristeza. Uska y Qispillu llegan después a la casa de un noble inca rico, Ch’uqi Apu (‘Señor del Oro’), quien vive con su hija, Quri T’ika (‘Flor de Oro’). Uska Pawqar y Quri T’ika se enamoran a primera vista y terminan casándose. Algún tiempo después, presa del remordimiento, Uska decide regresar al Cuzco. Los cuatro «manes» que asisten a Yunka Nina (personajes que proceden de *El robo de Proserpina*, donde hacen de criados de Plutón) tratan de llevarse a Quri T’ika. Esta invoca a la Virgen, provocando el alejamiento de los demonios. También perseguidos, Uska Pawqar y Qispillu se esconden, hasta que aparece en escena un ángel con un estandarte de la Virgen, acompañado de unos niños que cantan el «Dios te salve». Al oír el *Ora pro nobis*, Yunka Nina suelta el contrato. Uska y Qispillu se van junto al ángel mientras canta el coro de niños.

Usca Paucar es una comedia devota, con una dimensión histórico-política menos afirmada que *El pobre más rico*. El manuscrito señala que la obra celebra «el patrocinio de nuestra señora María santísima en Copacavana», culto altiplánico que se había extendido entre la población indígena de la región cuzqueña durante el siglo XVII. Con respecto a *El pobre más rico*, *Usca Paucar* presenta en su argumento las siguientes innovaciones principales: (1) desaparece el personaje del primer esposo de Quri Umiña (llamada aquí Quri T’ika) y las escenas cortesanas que lo acompañaban,

⁵ La obra se puede leer en la edición y traducción de T. Meneses (1951).

(2) Quri T'ika tiene un padre que la incita a casarse (3) Uska Pawqar es consciente del significado de su pacto con Yunka Nina, (4) el lugar adonde se va es la selva y no el campo cuzqueño, (5) se casa con Quri T'ika, (6) desaparecen los amores paralelos del gracioso con la criada. Por otra parte, se acentúa aún más la caracterización positiva de Qispillu —el único personaje que no cambia de nombre con respecto a *El pobre más rico*— frente a su amo: Uska Pawqar es un personaje quejumbroso y cobarde, mientras que Qispillu es, además de lúcido, valiente. Qispillu es en realidad el verdadero eje en torno al cual gira toda la obra. Más que el sirviente de Uska Pawqar, aparece como su compañero y sus consejos son, además de la intervención final de la Virgen, los que permiten que Uska Pawqar se salve. A todas luces, Qispillu es el personaje con el cual el público debe identificarse, lo que sugiere que este debió ser en su mayor parte popular. Rossella Martin (2014, p. 330) encontró otros indicios de la ampliación del público de las comedias quechuas con respecto a los autos de Espinosa Medrano. De manera general, las alusiones a la cultura indígena o popular son más numerosas en *Usca Paucar* que en *El pobre más rico*, por ejemplo en lo correspondiente al imaginario relativo a la selva o en la escena donde Uska solicita la mano de Quri T'ika a la manera andina (versos 1184-1271): Yunka Nina se presenta ante Ch'uqi Apu, acompañado de Uska Pawqar y de varios criados (que probablemente traen chicha), y formula el pedido, asumiendo el rol normalmente atribuido al padre del pretendiente. La persecución final de los protagonistas por los demonios constituye una escena agitada y burlesca —en la que se aprecia a un Uska Pawqar cobarde— que contrasta con la discusión teológica inteligente que opone Yawri T'itu y Nina Kiru al final de *El pobre más rico*. Es probable que la obra se representara en un ámbito urbano o pueblerino, abierto a un público amplio.

La comedia inédita *El milagro del rosario* es una refundición de *El pobre más rico* y su manuscrito se conserva en el fondo Markham de la Biblioteca Británica. En su primera página figura una nota según la cual sería la copia de un códice anterior, realizada en 1793 para una representación de la obra en el pueblo de Acos con motivo de la fiesta de la Virgen del Rosario. Sin embargo, dado que esta comedia se presenta como compuesta «por el Doctor Lunarejo» —cosa imposible por el estado tardío y la mala calidad de la lengua—, es posible que 1793 sea tal vez la fecha de composición de esta pieza engañosamente atribuida a Espinosa Medrano tal vez con la pretensión de incrementar el monto de los derechos de compra del manuscrito. En oposición a *El pobre más rico* y *Usca Paucar*, *El milagro del Rosario* es una obra semiculta, cuyo texto solo sigue de manera muy aproximada las reglas de la métrica. Su autor no debió ser un profesional del lenguaje y sus modelos parecen haber sido otras comedias quechuas que leyó o presenció y no obras del teatro español. Los calcos del castellano que se detectan en el texto muestran que no era un indígena.

Era tal vez un miembro de aquel clero de origen mestizo y socialmente modesto cuya importancia dentro de la Iglesia de fines del siglo XVIII fue observada por Bernard Lavallé (1993; 2011).

La obra se inicia con un diálogo entre los demonios Nina Kiru y Amaru. Anuncian su intención de causar la perdición de Yawri T'itu, príncipe inca que vive en el pueblo de Acos. Yawri T'itu es pobre, pero tuvo oro, plata, mujeres (*aklla*) y honores. Desesperado por esta pérdida, desea morir, mientras que su criado, Qispillu, considera la vida con serenidad y alegría. Nina Kiru ofrece a Yawri T'itu riquezas a cambio de que vaya a servirlo en el mundo subterráneo (*ukhupacha*). El protagonista acepta y firma un contrato con él. Previamente, solicita a su nuevo amo que lo lleve a un pueblo donde pueda vivir feliz algún tiempo. Nina Kiru lo conduce ante la ñusta soltera Quri Siklla. Esta vio en un sueño a un noble inca que venía a pedirle su mano y a una mujer escogida (*aklla*) vestida de blanco y negro que le anunciaba grandes sufrimientos. Yawri T'itu es presentado por Nina Kiru a Quri Siklla y los dos deciden enseguida formar una pareja. Poco tiempo después, Yawri sueña que lo persiguen enemigos hasta que un joven vestido de blanco lo libera, instándole a dejar el pueblo. A consecuencia del sueño, Yawri T'itu abandona a Quri Siklla de manera cobarde y regresa a Acos con Qispillu. El príncipe se arrepiente de haber firmado el pacto y su ángel de la guarda, enviado por la Virgen, aparece y le anuncia que puede ser perdonado. Yawri T'itu se pone el rosario al cuello e invoca a la Virgen. Nina Kiru y Amaru atrapan a Yawri T'itu y Qispillu para llevárselos al infierno. Luego de una disputa con Nina Kiru, el ángel arranca a Yawri de las garras del demonio. Cuando los diablos están por coger a Qispillu, este invoca a la Virgen y tienen que huir. Yawri T'itu entiende que la Virgen lo salvó gracias a su rosario.

Esta comedia contiene claras reminiscencias del *Robo de Proserpina* y numerosos trozos prestados o adaptados de *El pobre más rico*. Pero al contrario de la comedia de Centeno, *El milagro* es una obra esencialmente edificante, desprovista de contenido político —aunque tal vez no sea casual que el demonio que acompaña a Nina Kiru se llame Amaru, como el jefe rebelde de 1781—. La comedia española era un género convencional y las reglas del decoro imponían que los personajes imitaran tipos pre-existentes, pues era lo que garantizaba que la ficción dramática fuera comprensible, creíble y aceptable. En *El milagro del Rosario*, sin embargo, no se consideran varias de estas reglas: la cobardía y bajeza de Yawri T'itu cuando abandona a Quri Siklla no corresponde al comportamiento de un galán de comedia; a la inversa, el personaje cómico de Qispillu es tratado como un amigo de Yawri T'itu y no como su sirviente; la pareja dama/criada de la comedia española es sustituida por dos hermanas, Quri Siklla y Quri Umiña. Estas alteraciones de las reglas del decoro dramático parecen haberse producido bajo la presión de la literatura oral quechua: los lamentos de Quri Siklla

evocan los de la joven seducida y abandonada por un forastero en los huaynos; Yawri T'itu se porta como el seductor ingrato de estos cantos y la figura de las dos hermanas parece proceder del relato de «La hija del sol» (Itier, 2007, pp. 74-75). Los personajes convocan a menudo elementos del entorno local que son de alta significación en la tradición lírica quechua: flores de *chinchirkuma*, *achanqaray* o *chiwanway*, animales como la taruca, la vicuña, el *puku-puku*, el mochuelo (*pakpaka*), el ave centinela (*liqi-liqi*), cerros como el Pitusiray y el Sahuasiray. Yawri T'itu menciona incluso, por primera vez en el teatro quechua, a la pachamama. Dice desesperado: *pachamama, kicharikuy / sunquyki pakykuway, / manan qispiymanñachu / ima-bayk'ata suyaspapas* 'Madre tierra, ábrete, escóndeme en tus entrañas; ya no puedo salvarme ni me queda esperanza alguna' (mi traducción). *El milagro del rosario* se articula de manera más estrecha con el imaginario andino que con el de la literatura culta hispánica.

Las comedias de pacto diabólico tienen en *El robo de Proserpina* y *El hijo pródigo* los prototipos que las generaron mediante una serie de transformaciones. En *El pobre más rico*, estas se produjeron todavía dentro del marco de las convenciones de la comedia: Centeno convirtió a Aycha, la cortesana de *El hijo pródigo*, en una joven inocente, otro personaje tipo del teatro español. La evolución posterior del personaje de Quri Umiña, en *El milagro del rosario*, sugiere sin embargo que la transformación operada por Centeno obedeció a una voluntad de su parte de acercar los personajes de su comedia a figuras de la tradición autóctona. De manera general, las comedias de pacto diabólico parecen construir su argumento a partir de dos temas de la narrativa oral: el del diablo burlado, ya mencionado, y el de la afligida mujer abandonada por su seductor, la cual constituye también el sujeto de muchos huaynos. Temas narrativos de gran difusión en la región del Cuzco, como el de «La hija del diablo» (Itier, 2007), ya combinan ambos temas. Para finalizar, el tema de la toma de conciencia, fundamental en estas tres comedias, es también el principio rector de los cuentos tradicionales de «novios animales», que relatan cómo un joven —o una joven— cegado por el sentimiento amoroso está por elegir a un cónyuge económicamente inconveniente, antes de tomar conciencia de la verdadera naturaleza de su pretendiente. Las comedias de pacto diabólico trasponen en un plano espiritual la cuestión del intercambio matrimonial problematizada en estos relatos. Así como los ingenuos protagonistas de los relatos de novios animales hacen peligrar el patrimonio familiar al elegir a una pareja floja (la serpiente, el sapo), físicamente débil (diversas aves) o venida de lejos (el cóndor), el príncipe caído de estas comedias arriesga su alma por unirse a una mujer rica. En ambos casos, el personaje acaba abriendo los ojos acerca del carácter improductivo de su relación. Los dramaturgos quechuistas parecen haberse apoyado en esta analogía fundamental para asegurar la comunicabilidad de sus obras.

El interés de los autores por el tema del pacto diabólico se explica tal vez también por el contexto político propio del siglo XVIII, es decir, una época en que vuelve a emerger en los debates intelectuales el problema de la injusticia de la situación socio-política heredada de la conquista. Estas obras parecen intervenir en este debate para proclamar que cada uno es lo que Dios ha querido y que rebelarse es una ofensa a la Providencia divina. Al elaborar un teatro culto de temas incaicos y en quechua, sus autores tratan de conciliar las aspiraciones de las élites indígenas a una mayor dignidad cultural con la afirmación del orden colonial. Este doble objetivo es también, como lo veremos ahora, el de la más famosa de las obras del teatro quechua colonial.

5. UNA TRAGICOMEDIA HISTÓRICO-POLÍTICA: *OLLANTAY* (1782)

Los rigores de un padre y generosidad de un rey, hoy conocida bajo el nombre de su principal protagonista, *Ollantay*, es una *tragicomedia* —así la presentan sus manuscritos— en tres actos y un poco menos de 2000 versos octosilábicos, de inspiración histórico-legendaria y acentos épicos⁶. La obra llegó hasta nosotros a través de varios manuscritos de la primera mitad del siglo XIX, los cuales, contrariamente a lo que sucede con obras más antiguas como *El robo de Proserpina* o *El pobre más rico*, presentan pocas variantes textuales. Después de muchas décadas de polémica acerca de su autoría y fecha de composición, se ha demostrado que *Ollantay* fue escrito por Antonio Valdez y se representó en Tinta ante Diego Cristóbal Condorcanqui, también conocido como Thupa Amaru (Porras, 1999 [1954 y 1955]; Itier, 2006). Nacido a principios de la década de 1730 y muerto en 1814, Valdez era un sacerdote ilustrado, suscriptor del *Mercurio Peruano* y ex catedrático de filosofía en la universidad del Cuzco. El argumento de la obra es el siguiente: en tiempos del Inca Pachakuti, Ollantay, general del Antisuyo, se enamora de la hija del soberano, Kusi Quyllur ('Estrella Feliz'). Pide la mano de la princesa a su padre, pero este lo rechaza en razón de su origen humilde. Ollantay se rebela contra el Inca, y se atrincheró con sus guerreros en la fortaleza de Ollantaytambo. Los rebeldes derrotan al ejército imperial comandado por el general Rumi Ñawi ('Ojo de Piedra'). Diez años más tarde, Ollantay no ha sido vencido, Pachakuti murió y Rumi Ñawi, deseoso de resarcirse de su derrota anterior, ofrece al nuevo Inca, Thupa Yupanki, traerle a los rebeldes encadenados. Rumi Ñawi va a Ollantaytambo «rotoso y bañado en sangre», haciendo creer a Ollantay que el Inca lo ha tratado injustamente. El general rebelde lo acoge y Rumi Ñawi aprovecha la ocasión de una fiesta en el campo rebelde para abrir las puertas de la fortaleza al ejército del Inca. Ollantay y sus hombres son

⁶ La obra ha tenido múltiples ediciones y traducciones. La mejor sigue siendo la de Julio Gutiérrez (1958).

capturados y llevados ante el rey. Todo está listo para la ejecución de la sentencia de muerte, cuando Thupa Yupanki ordena de manera sorpresiva liberar a los presos, los indulta y hace de Ollantay su lugarteniente. El jolgorio general es interrumpido por la llegada de una joven que viene a implorar al Inca que salve a su madre, encerrada en la casa de las escogidas (*akllawasi*). La joven es Ima Sumaq ('Qué Hermosa'), la hija que Kusi Quyllur tuvo diez años antes con Ollantay. Thupa Yupanki libera a su hermana y le permite casarse con Ollantay.

Ollantay está unido a una red de temas y de motivos narrativos de la tradición oral que le dan profundas resonancias andinas (Martin, 2007). Como las comedias anteriores, recoge el tema de la mujer seducida por un forastero, desarrollado en numerosos huaynos. Sin embargo, siguiendo la tendencia del drama neoclásico, Valdez sustituyó la intriga en principio ficticia de la comedia barroca por un argumento histórico, acudiendo a una variante legendaria del tema, un relato oral de la zona de Ollantaytambo muy conocido en su época (Anónimo, 2006, p. 107). La tradición contaba cómo el general Ollantay había raptado o seducido a una hija del Inca y se la había llevado a Tambo, antes de ser apresado por el fiel y valiente Rumi Ñawi y castigado por el soberano. El objetivo de Valdez era lograr un mayor impacto sobre su público, siguiendo tal vez la recomendación del preceptista Ignacio de Luzán quien escribía en su famosa *Poética* de 1737: «la fábula [dramática] sacada de la historia será mejor que la fingida, como más creíble y más provechosa a lo menos respecto de los que la saben» (libro tercero «De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas», cap. 4). La principal innovación que Valdez aportó a la tradición indígena fue su desenlace feliz. Como lo mostró R. Martin (2007, tercera parte, cap. II, p. 3; 2010), se inspiró para ello en un melodrama heroico-sentimental famoso en su época, *La clemenza di Tito*, escrito en 1734 por el italiano Pietro Metastasio (1698-1782), traducido al español en 1747 y conocido en el Cuzco de la época. En la obra de Metastasio, el emperador romano Tito, tras haber escapado a una conspiración urdida por uno de sus oficiales, que actuó por amor, renuncia a vengarse y perdona a todo el mundo celebrando un doble matrimonio.

Valdez reemplazó el desenlace tradicional de la leyenda por otro inspirado en el drama de Metastasio porque quería poner en escena el indulto otorgado a los rebeldes tupamaristas por el virrey Jáuregui en setiembre de 1781. El autor de *Ollantay* había desempeñado un papel de primer plano en la negociación que había conducido a la rendición de Diego Cristóbal Condorcanqui. Este había asumido el mando de la rebelión después de la captura y ejecución de su primo hermano José Gabriel Condorcanqui en mayo de 1781. El obispo del Cuzco había comisionado a Valdez y a otro sacerdote para que fuesen a Azángaro, el cuartel general de Diego Cristóbal, y lo convencieran de aceptar el indulto y deponer las armas. El 11 de diciembre de 1781,

el jefe rebelde, los emisarios del obispo y dos oficiales representantes del rey firmaron un tratado de paz. Con el fin de dar publicidad al tratado, las autoridades organizaron una celebración en Sicuani. El 27 de enero de 1782, se realizó una gran ceremonia en presencia de miles de indígenas, en la cual Diego Cristóbal Thupa Amaru depuso sus armas a los pies del mariscal Del Valle, jefe de las tropas realistas. Este se las devolvió, proclamando que le servirían para someter a los rebeldes del Collao. Thupa Amaru recibió los honores debidos a un rey vencido. Se instaló en su feudo de Tinta hasta que las autoridades se dieron cuenta de que era importante extirpar del suelo americano a toda la familia Thupa Amaru. El 15 de febrero de 1783, Diego Cristóbal Condorcanqui fue detenido, condenado a muerte y ejecutado a principios de agosto del mismo año.

Ollantay fue escrito y representado en Tinta durante el año 1782 y contiene numerosas alusiones a los acontecimientos anteriores. Su escena culminante es aquella en que casi todos los protagonistas se encuentran reunidos, en la tercera jornada, para presenciar el inesperado perdón otorgado a los rebeldes por Thupa Yupanki. Esta escena inverosímil cobra sentido si vemos en ella una representación condensada de la ceremonia de rendición de Diego Cristóbal Condorcanqui en Sicuani. En la comedia, cuando los rebeldes son llevados encadenados ante Thupa Yupanki, este pregunta al sumo sacerdote y al general Rumi Ñawi su opinión acerca de lo que se debe de hacer con ellos. El pontífice se niega a proponer un castigo. Frente al sacerdote compasivo está el militar cruel: Rumi Ñawi pide que se les aplique una serie de suplicios que disuadan a cualquiera de atentar contra la autoridad del Inca. Thupa Yupanki finge por un instante adoptar la opinión de su general. Este manda conducir a los presos hasta el lugar del suplicio, pero en ese instante el Inca ordena liberarlos. Mediante las figuras del buen pontífice y del general despiadado, Valdez parece haber representado, respectivamente, al obispo Moscoso —presente en la ceremonia del 26 de enero— y a los militares españoles, quienes, aunque opuestos a la firma del tratado y partidarios del máximo rigor con los rebeldes, tuvieron que asistir ese día en silencio a los honores que se rindieron a Thupa Amaru. Después de confirmar a *Ollantay* en sus funciones, el Inca le devuelve sus armas, exactamente como Del Valle devolvió las suyas a Thupa Amaru. Nos enteramos por una acotación de que *Ollantay* se quita su «yelmo» y se prosterna a los pies del Inca, como lo hizo Thupa Amaru ante el mariscal español. Al final, así como Del Valle dio a Diego Cristóbal Condorcanqui la misión de someter a los rebeldes del Collao, Thupa Yupanki le pide a *Ollantay* sofocar la rebelión de Chayanta, en los confines de dicha región.

En la tragicomedia de Valdez, Thupa Yupanki representa al rey de España, proyectándose sobre su persona el ideal dieciochesco del monarca ilustrado. Este rey magnánimo y benefactor es en realidad el verdadero héroe del drama (Martin, 2010),

como lo expresa el título mismo que el autor eligió para él, *Los rigores de un padre y generosidad de un rey* (*Ollantay* es el título que le pusieron los críticos del siglo XIX). El personaje de Ollantay representa a Thupa Amaru y es el más complejo de la obra. Al rebelarse contra Pachakuti, traicionó la confianza que había depositado en él un soberano amoroso y paternal. Contrariamente a Pachakuti, que se muestra cuidadoso de no verter en vano la sangre de sus soldados, Ollantay arrastra cínica y engañosamente a sus guerreros hacia un conflicto sangriento. Pero su mal comportamiento presenta un atenuante: la decisión de Pachakuti de negarle la mano de su hija es mostrada como injusta. Pese a ello, se entiende que Ollantay debió reprimir sus impulsos naturales, dominar su afecto en nombre del interés colectivo y obedecer la decisión real. La tesis central de la obra es la siguiente: aunque víctima de injusticias, Ollantay y sus hombres (es decir, Thupa Amaru y los rebeldes) no debieron haberse rebelado, y el general del Antisuyo se apropió de forma ilegítima el título y las funciones de Inca; por fortuna, un monarca ilustrado y generoso reina sobre el Tahuantinsuyo (es decir, el Imperio español) y apuesta por la parte positiva que existe en Ollantay (es decir, los rebeldes), otorgándole el indulto.

Las significaciones que Valdez puso en *Ollantay* no se agotan en esta celebración del despotismo ilustrado. Los personajes pueden ser descifrados desde otra dimensión: Thupa Yupanki y Rumi Ñawi representan también a los habitantes de las provincias aledañas al Cuzco que combatieron bajo el mando de sus caciques incas contra los rebeldes tupamaristas figurados por Ollantay y sus guerreros. Representado en Tinta, es decir, en el territorio de los ex rebeldes, *Ollantay* constituye por lo tanto un llamado dirigido a los habitantes de las provincias altas del Cuzco para que se reconcilien con los quechuas de los valles que rodean la capital regional, pues los habitantes de las dos regiones se habían enfrentado en 1781 en una verdadera guerra interindígena (Itier, 2006).

Como lo observa Ari Zighelboim (2008), dos de los manuscritos más antiguos de *Ollantay* estaban en posesión de curas pertenecientes a prominentes familias incas, Justo Apu Sahuaraura, descendiente de Tupa Yupanqui, y Pablo Policarpio Justiniani, descendiente de Huayna Cápac, lo que sugiere que el teatro quechua colonial fue un elemento clave, junto con el retrato y los queros, del orgullo étnico de la nobleza indígena (acerca de la relación entre el teatro quechua y los queros, véase Martín, 2015). Por eso, en la sentencia de muerte pronunciada el 15 de mayo de 1781 contra José Gabriel Condorcanqui, el visitador Areche estipuló, entre otras cosas, que «también celarán los mismos corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos incas, y de haberlo ejecutado darán cuenta certificada a las secretarías de los respectivos gobiernos» (Areche, 1981, p. 276).

Como se observa, el edicto de Areche no prohibió representar obras teatrales en quechua, con tal de que fueran favorables a la causa realista, como *Ollantay*, o edificantes y sin contenido político, como *El milagro del rosario*. En cambio, es probable que esa prohibición explique la ausencia actual, en el territorio del antiguo obispado del Cuzco, de representaciones populares de la muerte de Atahualpa semejantes a las que existen en el centro y norte del Perú o en Bolivia, pues estas, como se verá ahora, sí tenían una dimensión subversiva.

6. EL TEATRO DE «LA MUERTE DE ATAHUALLPA»

En varios pueblos del centro y centro-norte del Perú, así como de los departamentos de La Paz, Oruro, Cochabamba y Potosí, en Bolivia, se representa o representaba cada año la captura y ejecución de Atahualpa por los españoles, como parte de las celebraciones del santo patrono de la localidad⁷. Si bien algunas de estas representaciones son casi solo gestuales e incluyen batallas fingidas, la mayoría consiste en verdaderas obras teatrales, a veces enteramente en español pero más a menudo bilingües —los incas se expresan en quechua y los españoles en castellano—. Ninguna de estas representaciones es solo en quechua. Los actores, que son miembros de la comunidad o habitantes del pueblo, aprenden de memoria un texto manuscrito o «cuaderno de ensayo» transmitido de generación en generación. A la fecha, se han publicado dieciséis de estos cuadernos. Aunque distintos pueblos representan a veces variantes de una misma obra, los «dramas de la muerte de Atahualpa», como se les suele llamar, forman un conjunto de piezas distintas acerca de un mismo tema y no se derivan de un prototipo común. Los cuadernos llevan títulos variados, como «Relación de la degollación del rey inca», «Relato de Incas e Españoles», «El Inca», «El Apu Inca» o «Los Ingas», así como denominaciones más precisas como «Prendimiento y degollación del Inca», «La captura y muerte de Atawalpa», «La muerte del Inca Atahualpa» o «La conquista de los españoles». No todas estas piezas se remontan a la época colonial y varias de ellas parecen haberse compuesto recién en la época republicana. Queda por realizar un análisis filológico que permita fechar cada una de ellas de manera aproximada. Entre las obras que se conocen, *Prendimiento y degollación del Inca* (Iriarte Brenner, Ravines & Ahón, 1985, pp. 18-39), del pueblo de Llamellín, en la provincia de Cajatambo, me parece ser una de las más antiguas, remontándose tal vez a principios del siglo XVIII o fines del XVII (Ilustración 3).

⁷ Se pueden leer versiones peruanas por ejemplo en Baldoceca (1993; 1997), Baldoceca y Badillo (1985), Iriarte Brenner y otros (1985), Medina Susano (2004), Meneses (1986) y Millones (1988).



Ilustración 3. Actores de una representación popular de la muerte de Atahualpa en Huarochirí, década de 1940. En Arturo Jiménez Borja (1946), *La danza en el antiguo Perú*, *Revista del Museo Nacional* N° 15.

Los distintos dramas de la muerte de Atahuallpa presentan una estructura argumental más o menos común. En la mayoría de los casos, consta de las siguientes seis acciones fundamentales:

1. Situación inicial: mientras disfrutan de una vida feliz, los incas reciben la noticia de la llegada de los españoles, a menudo bajo la forma de visiones o presagios que anuncian al Inca su próxima derrota. En una escena paralela, los españoles llegan al Perú y expresan su intención de conquistarlo.

Embajadas: los españoles mandan una embajada ante los incas, a veces seguida de una embajada inca ante los españoles; los incas no entienden el Requerimiento que ordena la sumisión de Atahuallpa, lo cual será percibido por los cristianos como una afrenta suficiente para justificar el ataque. Por malicia o incompetencia, el intérprete Felipillo desempeña muchas veces un papel esencial en este malentendido.

2. Prédica y batalla: los españoles envían a un cura (Valverde) para que trate de convertir a Atahuallpa; el fracaso de este intento desencadena una batalla que conduce a la captura del rey inca.
3. Prisión: a cambio de su libertad, Atahuallpa propone grandes cantidades de oro y plata por su libertad. Este episodio, poco decoroso para los españoles, está ausente en muchas versiones.
4. Sentencia y bautismo: acusado de varios pecados, como fratricidio, traición, rebeldía, etcétera, se sentencia a Atahuallpa a muerte, por lo general por decapitación. En muchas piezas lo bautizan antes de ejecutarlo. La mayoría de los dramas muestran al rey inca como un idólatra y su conversión al cristianismo constituye el objetivo de los españoles.

Marine Bruinaud (2012) ha sacado a luz el estrecho parentesco estructural que une las «muertes de Atahuallpa» a «moros y cristianos», es decir, las representaciones paradramáticas de la victoria del cristianismo sobre el islam que se perpetúan en España desde la Edad Media y en muchos lugares de América Latina desde la época colonial. En el Perú, existen representaciones de «moros y cristianos» en algunos pueblos de la sierra central, por ejemplo en Huamantanga (provincia de Canta, departamento de Lima), donde anualmente se dramatizan en español los combates de Carlomagno contra los moros (Cáceres Valderrama, 2001). Las representaciones españolas e hispanoamericanas del enfrentamiento entre cristianos y moros, turcos o sarracenos siguen un esquema básico de embajada/reto/combate/victoria que se vuelve a encontrar en las «muertes de Atahuallpa». Por medio de las embajadas, cada bando de «moros y cristianos» trata de convencer al otro de su superioridad militar

y religiosa, hasta que se desafían y combaten. La batalla termina con la victoria de los españoles, y los musulmanes se convierten al cristianismo. M. Bruinaud mostró cómo la estructura y los elementos constitutivos de «moros y cristianos» fueron adaptados a la realidad histórica peruana, produciendo representaciones que podrían denominarse con propiedad «incas y cristianos». Pierre Duviols (1999; 2000) probó que los autores de esta adaptación utilizaron abundantemente los *Comentarios reales* (1609) y la *Historia general del Perú* (1617), de Garcilaso de la Vega, y que introdujeron en las representaciones elementos propios del género de la comedia, como el personaje del gracioso desempeñado por el intérprete Felipillo. Como lo observa Duviols, los dramas de la muerte de Atahualpa no perpetúan una historia indígena y tradicional de los acontecimientos de Cajamarca, sino que son de origen literario español.

Al contrario de las obras reseñadas más arriba, «incas y cristianos» constituye un teatro espectacular más que literario. Los códigos no verbales, como la mímica, la coreografía, la indumentaria, la parafernalia y la música son más importantes que la palabra. Lo esencial en ellos es la acción, el canto y la danza y, en algunos casos, la expresión coreográfica y lírica desplazó casi por completo a las secuencias dialogadas. Cuando se mantienen, los textos verbales están escritos en una mezcla del quechua literario colonial —una variedad de tipo meridional— y de las hablas quechuas locales. Con excepción de los cantos, los parlamentos no están versificados, lo que sugiere que su estatus cultural no fue, en su origen, tan elevado como el de las obras cuzqueñas. De hecho, no se trata de conmover a un público inmóvil y silencioso, pues las representaciones tienen lugar en las plazas de los pueblos. Aunque los cuadernos casi no indican la presencia de una confrontación bélica, la captura de Atahualpa es a menudo ocasión de un combate: el Inca es atacado en su castillo y los españoles a caballo y provistos de armas de fuego pelean con las tropas incaicas que están a pie. A veces esta confrontación origina puñetazos no ficticios. Observamos aquí lo que podría ser una de las funciones sociales de estas representaciones, la de resolver tensiones entre individuos o familias, abriendo la posibilidad de pelear de manera frontal.

Desafortunadamente, ninguna representación ha sido objeto de una investigación etnográfica y solo algunas de ellas cuentan con una descripción mínima, de modo que es poco lo que se puede decir de su significado actual para quienes las llevan a cabo. Sabemos que «incas y cristianos» puede durar hasta cuatro horas y que se da siempre dentro del marco de una fiesta religiosa, en principio la del santo patrón del pueblo, constituyendo el momento culminante de la celebración. Estas representaciones están muy integradas al conjunto festivo, pues en varios lugares, antes o después de la representación, los personajes hacen sus rogativas en la puerta de la iglesia o bailan y cantan en honor de la Virgen al compás de sus respectivos conjuntos musicales.

En un caso, el de Tongos (provincia de Huaura, departamento de Lima), se hacen ofrendas públicas de coca y alcohol al apu principal del pueblo, apu Guisunqui, así como a otros apus menores, pidiéndoles que la fiesta sea buena (Medina Susano, 2004, pp. 19-21). En todas las localidades de la provincia de Cajatambo, la persona que actúa de Inca es el funcionario principal de la festividad patronal después del mayordomo (Iriarte Brenner y otros, 1985, p. 86). En Ámbar, son los actores, con sus cónyuges y allegados, los que asumen los gastos principales que implica la fiesta: contratan la banda de músicos, fabrican el vestuario, alquilan caballos, preparan comidas y bebidas para parientes, amigos y visitantes exteriores (Baldoce, 1993). En Tongos, los tres principales de *La conquista del Perú*, Atahuallpa, Huáscar y Pizarro, son asumidos por los tres *karguyuyq* del año, es decir, los comuneros que deben financiar la fiesta de San Pedro, patrón del pueblo (Medina Susano, 2004, p. 15). En las últimas décadas, la fiesta ha evolucionado en varios lugares hacia mayores gastos y ostentación. La representación aparece como una manera de consagrar el prestigio de los *karguyuyq*. Como se ve, el teatro de la muerte de Atahuallpa constituye una forma cultural que se reproduce en simbiosis estrecha con cierto tipo de organización social, la misma que instauró la colonización: la plaza del pueblo, la fiesta del santo patrón y los cargos. Se trata de un espectáculo ritual promovido por las personas importantes del pueblo o la comunidad, y que fomenta, según el testimonio de los participantes, un fuerte sentimiento de identidad colectiva.

Un rasgo característico de estas obras, tanto en el Perú como en Bolivia, es la presencia de coros de mujeres del Inca, llamadas *pallas* en el Perú y *ñustas* en Bolivia. Estos coros intervienen varias veces a lo largo de las representaciones para expresar las angustias del grupo de los incas. En algunos pueblos, las pallas también bailan. Las formaciones de danzantes que incluían un inca y sus pallas parecen remontarse al siglo XVI (Cobo, 1964, p. 271), remitiendo a una figura al parecer de muy antigua data en el imaginario andino del poder: el del señor servido por una multitud de esposas encargadas de preparar la chicha necesaria para agasajar a sus invitados (Makowski & Rucabado Yong, 2000, pp. 204, 206-207). La ausencia de una división explícita de la representación en escenas diferenciadas parece haber impelido al dramaturgo a definir los diversos segmentos de la obra mediante las intervenciones de las pallas. Este «código de puntuación escénica» mediante la música y el canto es un recurso característico del teatro español del siglo XVII (Caballero Fernández-Rufete, 2003) que, por las necesidades del caso, ha tenido aquí un especial desarrollo.

El viajero francés Amédée-François Frézier fue el primero en referir, en su *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou*, la existencia de dramatizaciones de la muerte de Atahuallpa en los Andes (Frézier, 1716, pp. 249-250). Según un testimonio que recogió en Lima de personas venidas de la sierra, «En la mayoría de las

grandes ciudades del interior del país, [los indios] celebran la memoria de esa muerte [la de sus «reyes naturales»] con una especie de tragedia que hacen en las calles el día de la Natividad de la Virgen» (mi traducción). Agrega: «Como son muy hábiles para tirar piedras con la mano y la honda, pobre del que cae bajo sus golpes durante estas fiestas y mientras están ebrios. En esos momentos, los españoles tan reverenciados por ellos corren peligro; los más sabios se encierran en sus casas, porque el final [de estas fiestas] siempre es funesto para algunos de ellos. Se trata todos los días de suprimir estas fiestas y, desde hace algunos años, se les ha quitado el teatro en que representaban la muerte del Inca». Esta frase ofrece varios enigmas: ¿a qué se refiere Frézier por «las grandes ciudades del interior»? ¿Su informante habló en realidad de «pueblos» o de una ciudad como Cuzco? ¿Qué «teatro» albergó en un principio representaciones de la muerte del Inca? ¿Un espacio público urbano donde se prohibieron después estas representaciones? La información proporcionada por Frézier sugiere que las escenificaciones de «indios y cristianos» que conocemos se derivan de representaciones urbanas que se desplazaron luego a los pueblos andinos. La muerte del Inca habría sido el tema de comedias en quechua semejantes a *El pobre más rico*, que quedaron en algún momento prohibidas y por eso no se han conservado. Dado que el género de la comedia no era adaptado al ambiente de los pueblos, en particular por el papel que desempeñaba en él la retórica, los curas de indios que crearon la tradición del teatro pueblerino de la «muerte de Atahuallpa» habrían optado por otro modelo dramático, el de «moros y cristianos», sin abandonar del todo algunos elementos propios de la comedia, como lo hemos visto con la figura del gracioso. Sea lo que fuere, el testimonio de Frézier deja percibir una dimensión importante de estas representaciones: servían para descargar las tensiones acumuladas entre indígenas y españoles, según el mismo principio que hoy rige las batallas rituales entre ayllus observadas por los antropólogos. Al parecer, la agresividad que las representaciones de la muerte de Atahuallpa permitían expresar era neutralizada y absuelta por los actos religiosos que la precedían y seguían. En otros términos, se pedía al santo o a la Virgen bendecir lo que en otras circunstancias hubiera sido políticamente escandaloso.

El segundo testimonio es el de Bartolomé de Arzans Orsúa y Vela, quien escribe entre 1702 y 1735 una *Historia de la villa Imperial de Potosí*. Arzans sitúa en el año 1555 la representación de una «muerte de Atahuallpa» en dicha ciudad. Esta hubiera formado parte de un conjunto de cuatro comedias en «verso mixto del idioma castellano con el indiano» que se hubieran representado en ocasión de las fiestas de entronización de la Virgen de la Concepción y de Santiago como patronos de la ciudad. Estas piezas tenían por temas respectivos el origen de los reyes incas, los triunfos de Huayna Cápac, la vida de Huáscar y la ruina del imperio inca. La última de ellas comprendía «la entrada de los españoles al Perú; prisión injusta que hicieron

de Atahuallpa, décimo tercer inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales en el cielo y aire que se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles con los indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca» (Arzáns de Orsúa y Vela 1965, t. I, 98). Parece improbable que a mediados del siglo XVI —es decir, en una época en que muy pocos españoles sabían quechua y muy pocos indígenas sabían castellano— se encontraran en Potosí personas capaces de componer comedias en versos quechuas y castellanos, y menos aún un público bilingüe susceptible de entenderlas. En realidad, la fiesta que describe Arzáns debió haber tenido lugar en una época cercana a la suya. Su *Historia* se caracteriza, en efecto, por repartir los acontecimientos en épocas que no fueron las suyas, con el fin de conseguir una materia narrativa distribuida de modo uniforme sobre los 150 años que cubre (Hanke, 1966).

El nacimiento de la tradición de «incas y cristianos» parece más bien contemporáneo de la popularización del teatro quechua en el Cuzco, cuando se inventó —hacia fines del del siglo XVII— la fórmula de la comedia de príncipe caído y diablo burlado, paradigmáticamente representada en *El pobre más rico*. De hecho, el fundamento temático de las «muertes de Atahuallpa» es idéntico al de dichas comedias: es el muy barroco revés de fortuna que produce en quien lo experimenta una transformación espiritual. Después de entregarse un tiempo a sus pasiones, Yawri T'itu y Uska Pawqar se arrepienten, evitando *in extremis* la condenación eterna. El personaje de Atahuallpa ofrecía la posibilidad de «historizar» la misma trayectoria, pues su cautiverio le hace tomar conciencia de la vanidad de los bienes terrenales y se convierte al cristianismo, lo que tal vez permite su salvación. He aquí los versos que pronuncia el Inca al final del drama titulado *Relaciones contemporáneas de la ejecución de Atahuallpa* (Iriarte Brenner y otros, 1995, p. 115): *Kay quripis kay qarwapis / imapaqraq kunan kallanman? / Nuqallay wañukupti / allpallamanraq tikrakullanman*. 'Este oro, este metal / ¿de qué me sirve ahora? / Cuando yo me muera / se convertirá en polvo'. (mi traducción). Para la instrucción del público popular, el teatro de la muerte de Atahuallpa suele incluir además escenas que muestran la ineficacia de los magos y adivinos de los incas frente a la misteriosa ayuda providencial de que gozan los españoles (Duviols, 2000, pp. 228-229).

Pero «incas y cristianos» constituye un rito antes que una obra propiamente dramática y lo importante en las representaciones no es tanto el contenido discursivo como la celebración de la Virgen al mismo tiempo que el orgullo de los participantes, que exponen el esplendor de los trajes y del pasado paganos. Importa más la ostentación que la comunicación, de ahí la importancia y repetición de las escenas ambientadas en la corte inca. Las representaciones parecen haber sido concebidas para cumplir dos propósitos principales: (1) ser un momento en que los participantes

y el público interrumpen su vida cotidiana para vincularse con el relato de una historia universal, considerando la brevedad y vanidad de los bienes de este mundo, y (2) crear un espacio donde las aspiraciones de afirmación política indígenas pudieran expresarse públicamente dentro del cauce de un catolicismo militante. Si bien Atahuallpa aparece en «incas y cristianos» como un personaje pasivo y nada heroico (Duvols, 1999), también es un mártir, ya que, como muchos tiranos del teatro barroco, es ante todo víctima del desequilibrio existente entre la grandeza del rol que Dios le impuso y la miseria de la condición humana (Benjamin, 1985, p. 74). Es lo que permite la identificación del público con este personaje trágicamente desbordado por un destino excesivo. A través de la figura del Inca, «incas y cristianos» ofrecía también la ventaja de permitir la afirmación de una identidad «índica» transétnica, susceptible incluso de abarcar a mestizos y criollos. El corregidor Areche había entendido muy bien el peligro político que ello representaba para el poder colonial.

Las «muertes de Atahuallpa» tal vez deban su éxito inicial al hecho de ocupar el nicho cultural dejado vacante por la desaparición de la memoria cultural danzada y cantada de origen prehispánico que había sido reprimida por la «extirpación de las idolatrías» durante los dos primeros tercios del siglo XVII. Tal vez no sea casual que esta represión se haya producido sobre todo en el arzobispado de Lima, que corresponde también al área de difusión actual de «incas y cristianos» en el Perú. Si bien estas representaciones no continúan una tradición dramática prehispánica, las antiguas prácticas indígenas del canto y el baile históricos y de las batallas fingidas habrían servido de matriz cultural para acoger dramatizaciones de factura nueva, pero dominadas —como las representaciones autóctonas— por los principios de la rivalidad y el antagonismo. Se han descrito en la actualidad danzas teatrales de la «muerte de Atahuallpa» en las cuales la expresión verbal dialogada está casi ausente (por ej. Schaedel, 1952). Estas danzas sin parlamentos podrían ser el punto de llegada de una tendencia general de los dramas de la muerte de Atahuallpa a «desteatalizarse» y regresar a los modos expresivos que los andinos privilegian desde una época muy remota.

7. CONCLUSIÓN

Como se ha visto, el teatro quechua colonial es el fruto de la traducción de un género literario europeo no solamente en la lengua quechua sino también y sobre todo en la red textual de la oralidad andina. El fenómeno de naturalización andina de la comedia se va acentuando a lo largo del siglo XVIII, a medida que el teatro quechua se populariza y va derivando cada vez más lejos de su modelo español. Evolucionó de modo paralelo a la pintura cuzqueña de la misma época, en la cual se cristalizan «personajes» nuevos, como los ángeles arcabuceros, aparece el sobredorado

y se abandona la perspectiva. El teatro quechua deberá estudiarse en relación con la pintura y la iconografía de los quecos, como parte del conjunto de transferencias culturales que llevaron a la creación de formas nuevas y portadoras de prestigio para la población andina de los siglos XVII y XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Antonio (1981). Conflictos sociales y políticos en el sur peruano (Puno, La Paz, Laicacota, 1660-1668). En *Primeras Jornadas de Andalucía y América* (II, 27-52). La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía.
- Anónimo (atribuido a José del Llano Zapata) (2006 [1776]). *Epítome cronológico o idea general del Perú*. Crónica inédita del siglo XVI. Estudio y transcripción de Víctor Peralta Ruiz. Madrid: Fundación Mapfre Tavera.
- Aracil Varón, Beatriz (2008). Predicación y teatro en la América colonial (a propósito de *Usca Paucar*). En Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la hispanoamérica colonial* (pp. 119-143). Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.
- Areche, José Antonio de (1981 [1781]). Sentencia expedida por el visitador general José Antonio de Areche contra José Gabriel Túpac Amaru. Mayo 15, 1781. En Luis Durand Flórez, ed., *Colección documental del bicentenario de la revolución emancipadora de Túpac Amaru* (3 vols.). Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru.
- Ares Queija, Berta (1992). Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente. *Revista de Indias*, 52(195-196), 231-250.
- Arguedas, José María (1952). El *Ollantay*. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas. *Letras Peruanas*, 2(8), 113-114; 139-140.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé de (1965 [c 1735]). *Historia de la villa imperial de Potosí*. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, 3 vols. Providence: Brown University Press.
- Baldoceda Espinoza, Ana (1993). *La degollación del Rey Inca Atahualpa en Ámbar. Códice bilingüe (quechua-español)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Baldoceda Espinoza, Ana (1997). *Códice de la relación del rey inca y sus vasallos nombrados*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Baldoceda Espinoza, Ana & Javier Badillo B. (1985). *Tragedia de la muerte del Rey Inca Atawallpa (códice de Ámbar)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Basadre, Jorge (1938). *Literatura inca*. París: Desclée de Brouwer / Biblioteca de Cultura Peruana.

- Benjamin, Walter (1985 [1928]). *Origine du drame baroque allemand*. París: Flammarion.
- Bruinaud, Marine (2012). Las representaciones teatrales de «la muerte de Atahualpa»: ¿una herencia de «moros y cristianos»? *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 41(1), 81-121.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (2003). La música en el teatro clásico. En Javier Huerta Calvo, ed., *Historia del teatro español* (pp. 677-715). Madrid: Gredos.
- Cáceres Valderrama, Milena (2001). *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. París: Indigo & Côté-Femme.
- Centeno de Osma, Gabriel (1938). *El pobre más rico. Comedia quechua del siglo XVI*. Lima: Lumen.
- Cobo, Bernabé (1956 [1653]). *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. 1. Madrid: Atlas / BAE.
- Cobo, Bernabé (1964 [1653]). *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. 2. Madrid: Atlas / BAE.
- Dean, Carolyn J. (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ*. Durham: Duke University Press.
- Duviols, Pierre (1999). La representación bilingüe de «La muerte de Atahualpa» en Manás (Cajatambo) y sus fuentes literarias. *Histórica*, 23(2), 367-392.
- Duviols, Pierre (2000). Las representaciones andinas de «La muerte de Atahualpa». Sus orígenes culturales y sus fuentes. En Karl Kohut y Sonia rose, eds., *Tradición culta y sociedad colonial. La formación del pensamiento iberoamericano* (pp. 213-248). Frankfurt y Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Espinosa Medrano, Juan de «el Lunarejo» (2010 [1649]). *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental del s. XVII en quechua*. Edición, traducción y estudio preliminar de César Itier. Lima: Institut Français d'Études Andines / Instituto Riva-Agüero.
- Esquivel y Navia, Diego de (1980 [c. 1700]). *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna, con la colaboración de Horacio Villanueva Urteaga y César Gutiérrez Muñoz. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Frézier, Amédée-François (1716). *Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chily et du Pérou, Fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. París: Jean-Geoffroy Nyon / Étienne Ganeau / Jacque Quilau.
- García-Bedoya, Carlos (1998). Teatro quechua colonial barroco andino y renacimiento inca. En *Actas del I Encuentro Internacional de Peruanistas* [3-6 de setiembre 1996] (pp. 325-338). Lima: Universidad de Lima.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1936 [1615]). *Nueva corónica y buen gobierno*. París: Institut d'Ethnologie.
- Hanke, Lewis (1966). *La 'Historia de la Villa Imperial de Potosí' por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Hill, Elijah Clarence (1914). The Quechua drama, *Ollanta*. *Romanic Review*, 5, 127-176.
- Iriarte Brenner, Francisco; Rogger Ravines & Mily Ahón Olguín (1985). *Dramas coloniales del Perú actual*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Itier, César (2001). ¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atahuallpa*. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 30(1), 103-121.
- Itier, César (2006). *Ollantay*, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. *Histórica*, 30(1), 65-97.
- Itier, César (2007). *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco*. Lima: IFEA / IEP / PUCP / UNMSM.
- Itier, César (2009). La *Tragedia de la muerte de Atahuallpa* de Jesús Lara, historia de una superchería literaria. *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, 15, 215-229.
- Itier, César, ed. (2012). *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna. Antología quechua del Cuzco*. Cuzco: Centro Guaman Poma de Ayala / Municipalidad del Cuzco.
- Lara, Jesús (1957). *Tragedia del fin de Atawallpa. Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.
- Lavallé, Bernard (1993). Nuevos rasgos del bajo clero en el obispado de Arequipa a finales del siglo XVIII. En Bernard Lavallé, ed., *Las promesas ambiguas, ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes* (pp. 331-354). Lima: Instituto Riva Agüero.
- Lavallé, Bernard (2011). Hacia un nuevo clero en los Andes a finales del siglo XVIII: la ordenación *A título de lengua* en el Arzobispado de Lima. *Revista de Indias*, 71(252) 391-414.
- Luzán, Ignacio de (1737-1789). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición digital basada en la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y Madrid, Antonio Sancha, 1789. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Makowski, Krzysztof & Julio Rucabado Yong (2000). Hombres y deidades en la iconografía recuay. En *Los dioses del antiguo Perú* (I, pp. 199-235). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Mannheim, Bruce (1990). La cronología relativa de la lengua y literatura quechua cusqueña. *Revista Andina*, 8(1), 139-184.
- Markham, Clements (1969 [1910]). *The Incas of Peru*. Nueva York: AMS.
- Martin, Rossella (2007). «Ollantay. Trajectoire d'un mythe littéraire andin (XVIIIe-XXIe siècles)». Dos tomos. Tesis de Doctorado, Institut National des Langues et Civilisations Orientales.
- Martin, Rossella (2010). Tupac Yupanqui ou le modèle du prince parfait. Étude de l'autre protagoniste d'*Ollantay*. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 40(1), 123-146.

- Martin, Rossella (2014). Quespillo et ses compagnons: la figure du *gracioso* dans le théâtre quechua colonial. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 43(2), 311-333.
- Martin, Rossella (2015). L'image du Sauvage dans le théâtre quechua et l'iconographie des queros (Pérou, XVII-XVIII). *Corpus*, 4(2) [En línea], consultado el 9 de noviembre de 2015. <http://corpusarchivos.revues.org/1236>.
- Martín Rubio, María del Carmen (1988). *En el encuentro de dos mundos: los incas de Vilcabamba. Instrucción del inga don Diego de Castro Tito Cussi Yupangui (1570)*. Madrid: Atlas.
- Medina Susano, Clorinda (2004). *Escenificación de la conquista del Perú en la fiesta de San Pedro de Tóngos*. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.
- Meneses, Teodoro L. (1951). *Usca Paucar. Drama quechua del siglo XVIII*. Lima, sobretiro de la revista *Documenta* II(1).
- Meneses, Teodoro L. (1983). *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Edubanco.
- Meneses, Teodoro L. (1986). La muerte de Atahualpa. *San Marcos. Revista de Artes, Ciencias y Humanidades* 21-22, 3-169.
- Middendorf, Ernst W. (1891). *Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*. Leipzig: Brockhaus.
- Millones, Luis (1988). *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- Mitre, Bartolomé (1881). *Ollantay*. Estudio sobre el drama Quichua. *La Nueva Revista de Buenos Aires*, 1, 25-66.
- O'Phelan Godoy, Scarlett (2013). *Mestizos reales en el Virreinato del Perú: indios nobles, caciques y capitanes de mita*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Oré, fray Luis Jerónimo de (1992 [1598]). *Symbolo Catholico Indiano*. Edición facsimilar dirigida por Antonine Tibesar, con prólogos de Noble David Cook y Luis Enrique Tord. Lima: Australis.
- Palma, Ricardo (1878). Juicio crítico. En Constantino Carrasco, *Trabajos poéticos* (pp. 59-463). Lima, Imprenta del Estado.
- Porras Barrenechea, Raúl (1999 [1954; 1955]). *Indagaciones peruanas. El legado quechua*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- Schaedel, Richard (1952). La representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta en Otusco. *Cultura Peruana*, 12(53), sin número de páginas.
- Valdez, Antonio (1958 [1782]). *Ollantay. [Los rigores de un padre y generosidad de un rey]*. Traducción y edición de Gutiérrez, Julio G. Cuzco: Festival del Libro Cuzqueño.
- Valdivielso, José de (1975 [1622]). *Teatro completo*. 2 tomos. Edición de Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso. Madrid: Isla.

- Wachtel, Nathan (1971). *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole*. París: Gallimard.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2005). La descendencia real y el renacimiento inca en el virreinato. En *Los incas, reyes del Perú* (pp. 175-251). Lima: Banco de Crédito.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2008). Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino. En Pedro Guibovich Pérez y Luis Eduardo Wuffarden, eds., *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Ángulo 1674-1687* (pp. 41-67). Lima: IFEA / Instituto Riva-Agüero.
- Zighelboim, Ari (2008). De comedia ilustrada a leyenda popular: el trasfondo político de la anonimización del *Ollantay*. En Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, eds., *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 369-382). Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert.