

El uso de las lenguas indígenas en el teatro colonial. El ejemplo del quechua

MARINA TRUCHARTE

Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines de l'Université de Perpignan
(CRILAUP). Université de Perpignan-Via Domitia

RESUMEN

En este artículo la autora examina de qué manera la lengua quechua fue utilizada en las artes, y particularmente en el arte dramático, a lo largo del período colonial. Se concentra en su utilización por el clero español y en las razones de tal utilización. Veremos que el conocimiento del quechua, o *runasimi* fue una necesidad para las autoridades coloniales, sobre todo para poder transmitir a los indígenas las bases de la religión católica. Los religiosos españoles emplearon también la lengua de los Incas en su teatro de evangelización; tradujeron las obras castellanas al quechua y las dieron a representar a los indígenas. Se sirvieron pues del teatro como de un instrumento pedagógico y de difusión de los valores del Imperio español. La lengua quechua fue después utilizada por dramaturgos peruanos para crear obras teatrales originales, verdadera mezcla estilística y cultural de las civilizaciones española e incaica. Trataremos de ver cuáles fueron las particularidades de esas obras y sus objetivos reales y supuestos. Por fin, presentaremos el impacto que tuvieron en la población colonial y en las autoridades.

PALABRAS CLAVE: teatro colonial, lenguas indígenas, colonia, Iglesia, quechua, teatro colonial, teatro latinoamericano.

SUMMARY

In this article the author looks at how the quechua language was used in the arts, and particularly in the dramatic art, during colonial period. It concentrates on its utilization by the Spanish clergy and the reasons for this usage. We see that the knowledge of Quechua, or *runasimi*, was a necessity for the colonial authorities, especially in order to pass on the foundations of

the Catholic religion to the natives. The Spanish religious also used the language of the Incas on their theater of evangelization; they translated Spanish works into Quechua and presented them to the natives. They thus used theater as an educational instrument and to diffuse the values of the Spanish Empire. The Quechua language was then used by Peruvian playwrights to create original plays, a true stylistic and cultural mixture of the Spanish and inca civilizations. We shall try to see what the peculiarities of these works and their real and supposed objectives were. Finally, we shall present the impact which they had on the colonial population and the authorities.

KEYWORDS: colonial theater, indigenous languages, colony, Church, Quechua, Latin American theater.

DESDE SUS ORÍGENES el teatro va vinculado con la religión y el poder. El arte teatral representaba ya en las culturas llamadas “imitivas” un instrumento eficaz para difundir la ideología dominante de manera más lúdica. En varias civilizaciones, episodios religiosos famosos eran representados delante del pueblo para que los entendieran mejor y los aprendieran más fácilmente. Ya en la Antigua Grecia, el teatro, y la tragedia en particular, ocupó un lugar predominante. Se relacionaba fuertemente con los mitos, la religión y las ideologías del gobierno. Era un instrumento que el gobierno utilizaba para difundir sus ideas y valores: gracias a las representaciones, el público exaltaba sus pasiones, cosa que no hacía entonces en la vida real.

Platón presentó el papel del teatro en la sociedad como modo de educación del ciudadano.¹ Luego, las diferentes interpretaciones, a veces muy alejadas, de *La Poética* de Aristóteles en la que el autor explicó el principio de catarsis (es decir, el hecho de provocar en el espectador ciertas pasiones violentas para purificarlo de estas mismas pasiones), hicieron del teatro un instrumento de poder y de control de la población, a la que se mantenía en un estado de pasividad. El espectador era ante todo un ciudadano que tenía que ser educado y obedecer sin poner en duda lo que se le imponía. El teatro era ante todo un instrumento pedagógico.

En España, religión, poder y teatro establecieron vínculos estrechos desde muy temprano. Desde los *misterios* y las *moralidades* de la Edad Media hasta los *autos sacramentales*, la religión impregnó el teatro español. Se utilizó el auto para la celebración del Corpus Christi y de manera general se representaba al aire libre, en la plaza principal, delante de la iglesia. De hecho, el

1. Platón, *Œuvres Complètes. Tome VI. La République. Livres I-III*, texte établi et traduit par E. Chambry, introduction d'A. Diès (Paris: Les Belles Lettres, 1970).

público asistía en masa a estas representaciones, sin distinción de clase social, y expresaba un gran fervor religioso. Aquí también el objetivo primero era educar al público, difundir un mensaje educativo, didáctico y religioso, más allá de la diversión.

Cuando los españoles llegaron al Nuevo Mundo y conquistaron poco a poco a las diferentes civilizaciones precolombinas, apareció la necesidad de organizar una nueva sociedad, un nuevo orden y de difundir la fe cristiana entre los indígenas. Sin embargo, se planteó enseguida un problema de comprensión debido al idioma y, además, a las diferencias de modos de pensar. En la zona andina, más precisamente en Perú, los primeros misioneros se encontraron frente a una población principalmente de lengua quechua y la imposibilidad de comunicar de manera verbal se levantó como una barrera entre los europeos y los indígenas. El aprendizaje de la lengua se volvió indispensable, ya que como lo dijo Antonio de Nebrija en 1492: “siempre la lengua fue compañera del imperio”.

Los religiosos primero tuvieron que aprender el idioma de los indígenas para poder tratar de convertirlos a la religión católica. Se decidió, en un primer tiempo, que la evangelización y el catecismo se harían en lengua quechua y/o en español, etapa transitoria para llegar a una castellanización general. El recurso a las lenguas andinas para la evangelización se hizo sistemático desde el III Concilio de Lima en 1583. El catecismo se hizo, pues, en quechua para permitir a los indígenas su comprensión, pero sin evitar algunos problemas: ¿cómo traducir conceptos clave del cristianismo para que los indígenas los perciban mejor? ¿hay que intercalar conceptos en latín o en castellano para evitar cualquier sincretismo? La creación de palabras en quechua por el clero español para traducir conceptos cristianos fue la fuente de numerosas confusiones.

Rápidamente, los misioneros necesitaron manejar el quechua para poder evangelizar² y se decidió la fundación de la primera cátedra de lengua general de indios en Lima en 1550. El arzobispo Loaiza se encargó de disponer la fundación de la cátedra el 1 de mayo de 1551. Se trataba de enseñar el quechua una hora al día y de predicar a los indígenas en su lengua. Los religiosos obtuvieron de manera precoz un buen conocimiento de la lengua. De esta manera, ya en 1552, fray Martín de Santo Tomás y sus correligionarios com-

2. Necesidad que se volvió una obligación a partir de 1603 con la obtención de un certificado de conocimiento de la lengua.

pusieron un catecismo en lengua de los naturales; en 1560, el dominico fray Domingo de Santo Tomás (iniciador de los estudios lingüísticos del quechua) redactó una gramática y un vocabulario del quechua; y en 1584 se publicó el manual de doctrina cristiana en quechua y aymara de Antonio Ricardo.

Los jesuitas fueron los que más se destacaron en la enseñanza de las lenguas indígenas: desde su llegada al Perú en 1568, abrieron colegios en las ciudades principales, estableciendo en ellos cátedras de lengua. Se sucedieron a lo largo de los siglos XVI y XVII numerosos clérigos catedráticos en la Universidad de San Marcos como Juan de Balboa (Cátedra del 7 de julio de 1579 a 1590), Antonio de la Cerda y Coruña (Cátedra entre 1652 y 1661) y José Joaquín de Ávalos Cahuaca (Cátedra entre 1780 y 1784). Sin embargo, el funcionamiento de los colegios jesuitas fue modificado. En efecto, tras haber sido cerrados el 22 de enero de 1580, se les autoriza a funcionar y a impartir lecciones de gramática, retórica y lenguas del país, con la restricción de que los estudiantes de la Compañía de Jesús no podían graduarse solo con esos estudios. El 24 de junio de 1581, el virrey Enríquez da provisión para que la Compañía pueda leer el quechua a condición de que no sea durante las horas en que la universidad daba clases. En cuanto a la cátedra, se acabó por un decreto del virrey Jáuregui en marzo de 1784.³ Cabe subrayar que la supresión de la cátedra viene poco después del sublevamiento de Túpac Amaru.

Por otra parte, los religiosos españoles no solo emplearon las lecciones de catecismo para convertir a los indígenas y enseñarles los misterios de la fe católica. Utilizaron un arte que mezcla comunicación verbal y no verbal: el teatro. Es un medio total de comunicación: palabra, imagen, música y participación activa de los indígenas. En efecto, como lo subraya Malgorzata Oleszkiewicz en *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*: “Lo primero que introducen los españoles en América y en el Perú es el teatro misionero que, adaptado a las lenguas indígenas, les sirve para la catequización”.⁴

Los misioneros aprovecharon el gusto de los indígenas por las representaciones teatrales y los espectáculos y su habilidad para actuar para enseñarles los principios de la fe católica. Efectivamente, antes de la llegada de los españoles, los incas solían dar representaciones en diversas ocasiones:

3. La cátedra permaneció cerrada hasta el siglo XX.

4. Malgorzata Oleszkiewicz, *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX* (Varsovia: CESLA / Instituto Austríaco para la América Latina/LAI, 1995), 22.

No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días de fiestas solemnes representaban delante de sus Reyes y de los señores que asistían en la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas y los mismos curacas y capitanes, hasta maeses de campo, porque los autos de las tragedias se representaban al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los Reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares.⁵

Según Betty Osorio, el teatro peruano precolombino podría dividirse en tres tipos de representaciones. En primer lugar, tenían las grandes representaciones durante las cuales se recreaban las hazañas militares de los emperadores, o se celebraba la naturaleza. Luego, venían las representaciones de carácter funeral en las que “participaban” las momias reales. Por fin, existían las representaciones menores llamadas *taquis* cuya finalidad era principalmente la diversión.

Así, los misioneros, sobre todo los jesuitas, supieron sacar provecho de la afición de los indígenas por el teatro dándoles a representar episodios de la Biblia, adaptando esos últimos al gusto de los indígenas, es decir, añadiendo música, canto, baile y decorado. Los religiosos empezaron pues a traducir obras europeas al quechua, identificando ciertas divinidades incaicas con ciertos santos católicos y haciendo coincidir la fecha de las fiestas católicas con las de las antiguas fiestas indígenas.

Se creaba así cierta confusión y los indígenas empezaron a asimilar las bases de la religión cristiana así como sus grandes figuras. Mediante la diversión (las representaciones teatrales) el clero difundía los valores de la fe católica y del Imperio español a un número muy grande de indígenas ya que, además, esas representaciones tenían lugar, la mayoría de las veces, al aire libre, en los atrios de las iglesias.

El teatro se convirtió en un medio masivo y rápido de conversión religiosa y en un modo de control social y político. Como lo dijo Magdalena Chocano Mena en *La América colonial*: “[...] pero en la sociedad colonial la

5. Garcilaso de la Vega (el Inca), *Comentarios reales*, t. I (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976), 114.

fiesta era una ocasión privilegiada para realizar una ostentosa representación del orden y de la jerarquía existente”.⁶

A lo largo de los años se desarrollaron diversas formas de representación teatral además de este teatro religioso de evangelización. En efecto, se realizaban representaciones escénicas en honor de la llegada al poder de un nuevo rey o de un nuevo virrey, en las que se legitimaba el régimen español en América. Se escenificaba también un tipo de teatro situado entre lo sacro y lo profano y llamado “teatro de entretenimiento”. Obtuvo mucho éxito pero también la desaprobación de parte del clero.

En 1604 fue construido un coliseo de espectáculos en Lima, donde se desarrollaba el teatro profano, y a partir del siglo XVIII empezó a aparecer un teatro frívolo con zarzuelas y comedias líricas cuyos autores eran en su mayor parte extranjeros.

Además de esos espectáculos más bien de tipo popular, se destacaron en los siglos XVII y XVIII numerosas obras escritas por autores peruanos. Juan del Valle Caviedes (1652?-1697?) escribió entremeses, poesías satíricas, escatológicas, amorosas, eróticas y bailes. Dos de sus obras más famosas son *Baile cantado del amor médico* y *Entremés del amor alcalde*. Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743) escribió zarzuelas y comedias como *Triunfos de amor y poder* o *Afectos vencen finezas*.

Si estos dramaturgos compusieron sus obras en español, otros autores prefirieron escribir en quechua. Es el caso del mestizo Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo (1639?-1688) y de otros autores anónimos.

El Lunarejo escribió también comedias en castellano (*El amar su propia muerte*), y el famoso *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662) en el que defiende apasionadamente al poeta cordobés don Luis de Góngora contra los ataques del portugués Manuel de Faría y Sousa. Sin embargo, solo nos dedicaremos en este artículo a la presentación de sus obras en quechua.

Es autor del auto sacramental *El hijo pródigo* basado en un tema bíblico: se trata de una extensión y de una exégesis de la parábola del mismo nombre (San Lucas, capítulo 15, versículos 11-32), que afirma que la divina providencia salvará y perdonará al pecador que se arrepienta de manera sincera. En esta obra, el autor reconstruye el episodio bíblico pero con personajes y un ambiente nativos; mezcla el estilo barroco europeo y la cultura andina.

6. Magdalena Chocano Mena, *La América colonial (1492-1763): cultura y vida cotidiana* (Madrid: Síntesis, 2000), 139.

El texto, titulado *Auto sacramental del Hijo Pródigo*, del insigne poeta D. Juan de Espinosa Medrano de los Monteros, arcediano del Insigne Cabildo de la gran ciudad del Cusco, fue mencionado por primera vez en 1891, fecha de su descubrimiento por Ernst W. Middendorf, investigador alemán del siglo XIX, que lo publicó en su obra *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-sprache*.⁷ En cuanto a su datación, si Middendorf pensó que Medrano redactó esta obra a mediados del siglo XVII, Teodoro L. Meneses afirmó recientemente que fue escrita alrededor de 1643, cuando Espinosa Medrano era colegial seminarista.

Espinosa Medrano compuso también otro auto sacramental, titulado *Rapto de Proserpina y Sueño de Endimión*, muy interesante porque en él se mezclan inspiración grecolatina, temas cristianos y lengua quechua. En efecto, el Lunarejo tomó el tema y los nombres de los personajes, excepto el de Taparaco, de una fábula de la mitología grecolatina, relatada por Ovidio en las *Metamorfosis*. Los utiliza, sin embargo, para desarrollar temas teológicos cristianos. Proserpina, la heroína, representa el alma humana y es la amada de Endimión, quien representa a Cristo. Pero Proserpina es seducida y raptada por Plutón, el dueño de los Infiernos. En la obra, Proserpina está, alternativamente, bajo la influencia de Endimión y luego bajo la de Plutón. Finalmente, Endimión va ganando, ayudado por la madre de Proserpina, Ceres, que representa la Iglesia, y por la intervención de la eucaristía. Los tres consiguen salvar a Proserpina.

Solo existe un único manuscrito completo: fue revelado por Luis Valcárcel en 1939 en una comunicación en el XXVII Congreso Interamericano de Americanistas de Lima. La fecha de su redacción no es precisa, pero los especialistas la sitúan hacia 1644.

Por otra parte, existe otra obra, llamada *El pobre más rico* o *Yauri Titu Inca*, que algunos investigadores atribuyen a Espinosa Medrano (Malgorzata Oleszkiewicz, *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*) y otros, más seguramente, a Gabriel Centeno de Osma, apoyándose en el título completo de la obra: *Comedia famosa por el Sr. Do. Dn. Gabriel de Osma, clérigo presbítero, de un milagro de Nuestra Señora de Belén, que sucedió en la Ciudad del Cusco, del Pobre Más Rico*. Se trata de una comedia cuyo asunto, la celebración de un milagro por la Virgen María, es asociado a una variante del mito

7. Ernst W. Middendorf, *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua-sprache* (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1891), 1-77.

de Fausto, el hombre que firma un pacto con el diablo para obtener algo a cambio. Cabe notar que el argumento de *El pobre más rico* se parece al de *Usca Paucar* que presentaremos a continuación.

Esta obra se compone de numerosas referencias al cristianismo y a la comedia española pero consta también de elementos fuertemente indígenas como la música, el canto, la presencia de un coro cuya influencia de los *yaravís* incaicos es notable, la referencia a las antiguas divinidades incaicas.

El pobre más rico, obra profundamente mestiza, demuestra cierta voluntad por parte de su autor de difundir la fe cristiana entre los indígenas utilizando la lengua quechua y elementos de la cultura incaica. Existen pocas informaciones acerca de su autor, aunque nosotros consideramos como tal a Gabriel Centeno de Osma. Así, la datación de la obra resulta difícil y dos opiniones principales se enfrentan sobre este tema.

Por una parte, algunos investigadores afirman que fue escrita durante la segunda mitad del siglo XVI, en un período de transición, cuando la dominación española substituyó a la dominación de los Incas, y sitúan la fecha de creación de la obra entre 1562 y 1600.⁸ Por otra parte, Teodoro L. Meneses declara que *El pobre más rico* consta de numerosas influencias del teatro de Calderón de la Barca, como *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*, publicadas respectivamente en 1635 y en 1637. De hecho, Meneses deduce que Centeno de Osma era un clérigo con buen conocimiento de la literatura española y que entonces escribió su obra después de 1637.

Sin embargo, cabe matizar la tesis de Meneses porque nos parece un poco reductor poner siempre el acento en las influencias de Europa sobre las producciones literarias de América Latina. En efecto, se podría hablar como lo hacen José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, más bien de coincidencias, de puntos comunes que se pueden encontrar en todas las culturas, sobre todo en un modo de expresión tan universal como el teatro. De hecho, temas como el amor, el poder o la sociedad son temas universales; los conflictos entre las reglas sociales y los sentimientos humanos, entre hombres, moral y sociedad se pueden encontrar en varias civilizaciones e inspiraron a muchos autores y a muchas literaturas. Además, la utilización de la música, del baile y la presencia de un coro son elementos que aparecen en el arte dramático de muchísimas culturas (griega, azteca, egipcia, incaica...).

8. Lo que va totalmente en contra de la tesis según la cual Espinosa Medrano (1639?-1688) sería el autor.

Aparte de estas tres obras cuyo conocimiento de sus autores es más o menos cierto, existen otras dos obras anónimas. La primera es *Usca Paucar* cuyo tema mariano es muy cercano al de *El pobre más rico*. En efecto, se trata de un príncipe inca empobrecido, Usca Paucar que vende su alma al diablo a cambio de riquezas y la mano de la princesa Jori Ttica. Cuando el diablo vuelve para reclamar lo que se le debe, la intervención milagrosa de la Virgen María salva a Usca Paucar.

Esta obra presenta la voluntad aparente de difundir y de promover la fe cristiana entre la población indígena y mestiza, utilizando la música y el canto (como en las representaciones dramáticas precolombinas). Sin embargo, además de la presentación de temas cristianos se nota también en *Usca Paucar* cierta visión del mundo indígena de aquella época: a través de la decadencia del príncipe Inca Usca Paucar se puede ver la situación de los indígenas de la época con las dificultades que podían sufrir para su integración a la sociedad colonial, desde un punto de vista tanto religioso como social.

En cuanto a la fecha de redacción de *Usca Paucar*, las opiniones discrepan. Algunos historiadores la sitúan en el siglo XVII y otros en el siglo XVIII. Al contrario de las obras que acabamos de comentar, no conocemos tampoco al autor de *Usca Paucar*.⁹

En el siglo XVIII se da a conocer otra obra anónima del teatro en quechua: *Ollantay*. Trata de los amores contrariados del general de Anti-Suyu, Ollanta, con la hija del Inca Pachacútec, Cusi-Coyllur. Hubo muchas discusiones en cuanto al origen de *Ollantay*: origen prehispánico para unos, colonial para otros. En efecto, se notan en la obra muchos puntos comunes con la comedia española (presencia del personaje del *gracioso*, por ejemplo) pero también huellas de una leyenda preexistente al drama. Nosotros pensamos más bien que se trata de una obra elaborada durante la Colonia pero basada en una leyenda incaica. Aunque la primera publicación de la obra data de 1853, hay menciones de su representación ya en 1780. Algunos historiadores hablan de una posible relación entre *Ollantay* y la rebelión de Túpac Amaru:

9. Algunos investigadores como Ernst W. Middendorf y Clemente Markham dijeron que la voluntad del autor era de ser anónimo; otros, como Clorinda Matto de Turner, atribuyeron la paternidad de la obra a Juan de Espinosa Medrano; más tarde, el etnólogo Luis E. Valcárcel declaró que el autor era el cura Facundo Navarro. Más recientemente aún, Teodoro L. Meneses afirmó, tras un largo estudio de la obra, que el autor no podía ser sino un clérigo docto, y más precisamente el doctor Vasco de Contreras y Valverde.

La obra fue representada con fines de propaganda y, según antiguos testimonios, ante el jefe de la insurrección, el cual tiene en sus propósitos y actitudes notables coincidencias con el protagonista del drama. La petición de este a Pachacútec, para unirse en matrimonio a la princesa puede parecer símbolo de la que hizo Túpac Amaru a la Audiencia de Lima para lograr los derechos al incazgo; y aun los escenarios, el de la juventud del rebelde y el de la ficción, se funden en una sola realidad geográfica.¹⁰

El objetivo del teatro escrito en quechua durante la Colonia es pues complejo. Compuesto por autores que pertenecían a la élite, se puede dirigir a dos categorías de público. Puede ser un público indígena “popular” o este público puede incluir también a una élite (indígena, mestiza o criolla) conocedora de la lengua quechua.

Por una parte, al presentar temas cristianos la mayoría de las obras que nos quedan, se puede pensar que se trata de una parte del teatro de evangelización como lo dice Juan Villegas en *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* a propósito de Juan de Espinosa Medrano:

Nacido en un pueblo cercano al Cusco, hijo de padres indígenas, llega a ocupar altos cargos eclesiásticos en la catedral de esa ciudad. Versényi lo considera como un representante del “teatro indígena”, expresión que, como hemos indicado, no debe ser entendida como discursos de indígenas para indígenas sino desde el poder eclesiástico hacia los indígenas y cuyo imaginario y mensaje son los de la Iglesia católica.¹¹

El objetivo principal sería entonces acabar la conversión de la población indígena del siglo XVII y este teatro solo sería la continuación del teatro de evangelización “puro”, del que hemos hablado al principio de este artículo, que correspondía principalmente a la traducción al quechua de obras religiosas españolas o la sencilla puesta en escena de episodios bíblicos. Eso significaría que las élites de origen indígena habían integrado perfectamente los valores religiosos de los españoles (gracias, por ejemplo, a la educación en los colegios jesuíticos) y que querían difundirlos en la población indígena.

10. Carlos Ripoll y Andrés Valdespino, *Teatro hispanoamericano: antología crítica*, 2 vol. (New York: Anaya Book, 1972-1973), 422.

11. Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 85.

Al contrario, para César Itier¹² esas cinco obras no corresponden en ningún caso con un teatro de evangelización; se trata de un teatro urbano, y para él significa que en algunas ciudades andinas la cultura dominante se expresaba en quechua, todavía lengua de cultura en aquella época. Como lo dice Itier en *Parlons quechua. La langue du Cuzco*, el período que va del final del siglo XVI a mediados del XVIII fue un verdadero “siglo de oro” del quechua literario. En efecto, aparte de los sermonarios, de los libros de catecismo y de la producción dramática de los que hemos hablado, existen textos que no eran destinados al clero. Por ejemplo, llegaron hasta nosotros documentos de uso judicial que atestiguan la utilización del quechua en la administración; se sabe que el quechua era empleado también en la correspondencia personal con el ejemplo de las cartas intercambiadas por el cacique de Cotahuasi y uno de sus súbditos;¹³ por otra parte, existen ejemplos de poesía profana erudita. Toda esta producción escrita en quechua es la prueba de que parte de la población indígena leía y escribía en quechua. En efecto, en el Cusco existía una numerosa nobleza indígena y criolla que manejaba perfectamente el quechua. Además, se trataba de una clase social considerada como los herederos de los incas y que estaba muy ligada al pasado andino.

Creemos que hay que tomar en cuenta una contradicción para tratar de definir los objetivos de este teatro: la dimensión de la lengua quechua, a la vez vehículo de colonización occidental y huella de la presencia-resistencia cultural indígena. De hecho, el objetivo puede ser múltiple. Se puede tratar de seguir difundiendo el mensaje cristiano, de seguir colonizando las mentes de los indígenas (sin embargo, esta hipótesis tiene que ser matizada dado la reacción de las autoridades, como lo veremos adelante); o, al contrario, se puede tratar de mantener la cultura quechua, cierta reivindicación escondida; por fin, otra hipótesis puede ser una “mezcla” de las dos primeras. En efecto, los autores podían querer difundir los ideales cristianos porque ellos mismos estaban profundamente impregnados de religión cristiana, pero, al mismo tiempo, al ser ligados a sus raíces incaicas podían querer mantenerla viva en la mente de los peruanos. Es el caso de Juan de Espinosa Medrano: clérigo orgulloso de sus orígenes indígenas.

12. César Itier, “Les textes quechuas coloniaux: une source privilégiée pour l’histoire culturelle andine”, en *Histoire et sociétés de l’Amérique latine*, No. 3 (París, mayo 1995): 26-33.

13. Cfr. César Itier, “Lengua general y comunicación escrita: cinco cartas en quechua de Cotahuasi”, *Revista Andina*, No. 17 (1991): 65-107.

Además, es importante ver claro en la utilización de elementos resultantes de culturas diversas. En efecto, hemos visto que estas obras presentaban rasgos indígenas y rasgos españoles y cristianos. Sin embargo, el empleo, por indígenas o mestizos, de referencias a la civilización europea puede no ser la prueba de la integración por las poblaciones nativas en la cultura española. Es posible que algunos elementos que asimilamos en un primer tiempo a la civilización occidental se encuentren en la tradición incaica. Se podría tratar entonces de cierta reivindicación de la cultura prehispánica o de una especie de vuelta a los orígenes. Por ejemplo, en el *Rapto de Proserpina y Sueño de Endimión*, Espinosa Medrano toma el argumento de su obra al libro V de las *Metamorfosis* de Ovidio y al poema mitológico *De raptu Proserpinae* de Claudiano. No obstante, el tema de la muchacha raptada a sus padres por un ser del más allá o un hombre perteneciendo a un grupo extranjero, y que es recuperada por sus padres tras el castigo del ladrón o castigada con su amante, es un tema recurrente de la tradición oral andina.¹⁴

Además, cabe decir que los objetivos de este teatro pueden no ser los mismos según las obras ya que no se trata del mismo autor. La personalidad del autor, su origen (mestizo o indígena) influencia su obra y, de hecho, el objetivo de esta. No se puede generalizar. Por otra parte, es importante notar el impacto que tuvo el teatro sobre la población y sobre las autoridades. En general, el arte dramático tuvo mucho éxito ante el público, todas las clases de la población colonial eran aficionadas al teatro. Sin embargo, a lo largo de la época colonial hubo muchísimas prohibiciones y restricciones en cuanto a la actividad teatral impuestas tanto por las autoridades civiles como religiosas, españolas y coloniales. En 1582, el Concilio limense proscribió la representación de escenas sagradas y 16 años más tarde, en 1598, Felipe II decidió prohibir las representaciones teatrales. Esta prohibición siguió vigente hasta 1660 cuando Felipe III la derogó. En 1630 se prohibieron las comedias y en 1660 los autos del Corpus. La rebelión de Túpac Amaru II en 1780 representó un momento crucial para las artes y la cultura quechuas. En efecto, tras esta rebelión las autoridades prohibieron la producción de comedias y de dramas en quechua que pudieran recordar el pasado indígena. Prohibieron también el uso de algunos instrumentos de musicales incaicos, de la lengua quechua y la

14. Sobre este tema, véase el artículo de César Itier, "Ovide et la christianisation du Pérou", en *Transgressions et stratégies du métissage en Amérique coloniale*, travaux réunis et présentés par Bernard Lavallé (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, [s. f.]), 165-200.

lectura de las obras del Inca Garcilaso de la Vega. Las autoridades coloniales tuvieron miedo del gusto de la población por los espectáculos teatrales capaces de transmitir mensajes y de despertar una conciencia nacional indígena (conciencia que podía llevar a sublevaciones como la de Túpac Amaru II).

Así, al principio la lengua quechua fue utilizada por los conquistadores como un instrumento de dominación y de destrucción de la idolatría indígena. Las autoridades querían utilizarla solo de manera transitoria, solo tenía que ser una etapa momentánea antes de la castellanización total del imperio. No obstante, el uso del quechua tuvo mucho éxito entre el pueblo y entre la élite y se volvió incluso lengua de cultura. Pensamos que cualquier obra de teatro contesta a una petición implícita de la sociedad, entonces opinamos que estas obras de teatro escritas en quechua son el reflejo de los deseos, de las mentalidades y de la vida de la sociedad colonial peruana, mezcla de lo indígena y de lo cristiano. ❖

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2013

Fecha de aceptación: 30 de enero de 2014

Bibliografía

- Chocano Mena, Magdalena. *La América colonial (1492-1763): cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Tier, César. “Lengua general y comunicación escrita: cinco cartas en quechua de Cotahuasi”. *Revista Andina*, No. 17 (1991), 65-107.
- . “Les textes quechuas coloniaux: une source privilégiée pour l’histoire culturelle andine”. En *Histoire et sociétés de l’Amérique Latine*, No. 3 (París, mayo 1995).
- . *Parlons quechua. La langue du Cuzco*. París: L’Harmattan, 1997.
- Lohman Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Escuela de Estudios Hispano-americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- Oleszkiewicz, Malgorzata. *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*. Varsovia: CESLA / Instituto Austriaco para la América Latina-LAI, 1995.
- Ripoll, Carlos, Andrés Valdespino. *Teatro hispanoamericano: antología crítica*, 2 vol. New York: Anaya Book, 1972-1973.
- . *Transgressions et stratégies du métissage en Amérique coloniale, travaux réunis et présentés par Bernard Lavallé*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle [s. f.].
- Vega, Garcilaso de la (el Inca). *Comentarios reales*, t. I. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Zalazar Zagazeta, Carlos Miguel. “El teatro ‘evangelizador’ y urbano en los Andes: encuentros y desencuentros”. *Criticón*, No. 87-89 (2003), 775-86.