

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

**“Esto, Señor, no es fábula, ni ilusión, sí una verdad desnuda, sólida, y
sin baño; en fin, un breve diseño”**

**Mestizaje e hibridación en los modelos narrativos del teatro andino y memoriales
de agravios mestizos escritos en el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII**

Néstor Fernando Prieto Rojas

Tutor: Juan Carlos Garzón Mantilla

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Néstor Fernando Prieto Rojas, autor del trabajo intitulado “Esto, Señor, no es fabula, ni ilusión, sí una verdad desnuda, sólida, y sin baño; en fin, un breve diseño”: Mestizaje e hibridación en los modelos narrativos del teatro andino y memoriales de agravios mestizos escritos en el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, mención Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de octubre de 2024

Firma: _____

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo comprender de qué manera la literatura colonial del siglo XVIII en el Virreinato del Perú se apropia de los códigos del barroco tardío europeo para dar forma, dentro de los discursos literarios, a una corporalidad indígena de carácter sincrética e híbrida. Para el efecto se han tomado como casos de estudio el auto sacramental *Usca Paucar* y el memorial de Agravios *Representación Verdadera*. A través del análisis de estas dos obras, se examina cómo el cuerpo indígena es legitimado y resignificado dentro del discurso tardobarroco en relación con los cuerpos simbólicos del rey, del judío, de la Virgen María y de Luzbel, lo que permite explorar las dinámicas coloniales del poder y la evangelización. La investigación adopta una metodología de carácter discursivo. Este método se basa en la interpretación de los discursos como vehículos que producen significados y reconfiguran categorías preexistentes en torno al cuerpo, el poder y la religión. A través del análisis de las fuentes primarias, se examina además cómo el discurso literario otorga una carga semántica particular al cuerpo indígena, permitiendo identificar las tensiones entre la evangelización, el control colonial y las formas de resistencia. El estudio pretende demostrar que la literatura colonial del siglo XVIII crea un concepto sobre lo andino tomando como punto de referencia un conjunto de códigos occidentales de la tradición barroca. A través de este ejercicio, las obras reimaginan el lugar del cuerpo indígena dentro de las estructuras coloniales y dentro de los códigos simbólicos europeos. Esta resignificación revela las tensiones entre la sujeción colonial y la posibilidad de redención, lo que da lugar a la creación de un discurso que legitima la intervención cristiana y, al mismo tiempo, responde a las realidades locales.

Palabras clave: discurso colonial, cuerpo sincrético, barroco tardío, redención, evangelización, idolatría

A Néstor y a Libia.

Agradecimientos

La realización de este estudio fue factible gracias al respaldo inestimable de distintas personas e instituciones, a quienes quiero manifestar mi más sincero agradecimiento: Primero, quiero agradecer al Dr. Juan Carlos Garzón, mentor de esta tesis, cuyas sugerencias exactas fueron esenciales para la adecuada realización de este trabajo, la metodología, la comprensión del tema y, en última instancia, la elaboración de este estudio. Su constante seguimiento fue un elemento esencial en todo el proceso.

Asimismo, expreso mi gratitud a la profesora Ananda Cohen Aponte, cuyas investigaciones constituyeron una referencia crucial al momento de formular la hipótesis que condujo todo mi proceso investigativo. Su generosidad al proporcionarme sus investigaciones fue un aporte significativo al desarrollo de esta tesis. De igual manera, agradezco a la profesora Carolyn Dean, quien tuvo la amabilidad de proporcionarme el manuscrito de su obra *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, texto que fue una pieza clave en la estructuración de mi análisis.

Agradezco también a la Biblioteca de la Universidad de Yale, por haberme brindado acceso a la versión digital del manuscrito del memorial *Manifiesto de los agravios, bexaciones, y molestias, Que padecen los indios del reyno del Perú* de Vicente Mora Chimo Cápac, y a la Universidad de Minnesota, por haberme facilitado la versión digital del memorial *Representación Verdadera* de Fray Calixto de San José. Finalmente, expreso mi más profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que, de alguna manera, aportaron a que este estudio se pudiera llevar a cabo. Sin su respaldo y cooperación, la finalización de este proyecto no habría sido viable.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Los discursos de adherencia a la corona.	21
1. Los cuerpos barrocos y sus escenarios escriturales	21
2. El cuerpo del judío y el cuerpo del indio en la escritura de Fray Calixto	29
Capítulo segundo: Transfiguraciones barrocas del cuerpo indígena en Usca Paucar	53
1. La virgen barroca como imagen de Salvación.....	55
2. Satanás en los Andes. La nostalgia del pasado y los engaños de la carne.....	68
Conclusiones.....	82
Obras citadas.....	86

Introducción

Este estudio habla sobre las lecturas occidentales del cuerpo indio durante el siglo XVIII en el Virreinato del Perú y sobre su conceptualización, a partir del análisis de dos obras: *Representación Verdadera*, memorial escrito por Fray Calixto de San José Túpac Inca en 1748 y *Usca Paucar*, auto sacramental anónimo de mediados del siglo XVIII. Estas obras ofrecen una representación imaginaria del cuerpo indígena imbricada en las dinámicas coloniales de poder y de la evangelización. A lo largo de este trabajo, se explora de qué forma el cuerpo *indio* en estas obras es conceptualizado en relación con otros cuerpos simbólicos y cómo estas lecturas occidentales contribuyen a una redefinición del cuerpo indígena dentro del marco del barroco andino.

El cuerpo al que nos referimos en este ensayo es una estructura compleja que se sitúa en un estado de tensión: entre el dominador y el dominado y entre lo europeo y lo autóctono. Este cuerpo debe entenderse como un espacio de disputa, un territorio simbólico en el que se proyectan las oposiciones tardo-barrocas que estructuran el discurso colonial. En este contexto, en la literatura colonial andina del siglo XVIII cuerpo del *indio* se transforma en un sitio de convergencia donde se inscriben las diversas voces. A partir de estas oposiciones, veremos que el cuerpo es conceptualizado de formas contradictorias, algunas veces como un sujeto cristiano evangelizado y legitimado por la monarquía, y otras como un cuerpo marginado y subyugado al propio orden colonial.

En el contexto colonial andino, este cuerpo es un espacio en el que se juega la legitimación social y política de las élites indígenas. En *Representación Verdadera* y *Usca Paucar*, el cuerpo indígena es representado en relación con otros cuerpos simbólicos y productos del orden colonial, como el cuerpo del judío y del rey en la primera obra, y el cuerpo de la Virgen y Luzbel en la segunda. Estas comparaciones nos permiten también reimaginar la corporalidad indígena como un constructo discursivo que se redefine continuamente a partir de su interacción con otros cuerpos simbólicos.

El análisis de las dos obras que se desarrolla en este ensayo parte de la premisa de que el cuerpo indígena de la literatura religiosa de este siglo es un cuerpo ambiguo creado principalmente a través de un conjunto de las lecturas occidentales que se hacen de lo andino. En *Representación Verdadera*, a través de la creación imaginaria de estos cuerpos, las élites indígenas buscan, por un lado, integrarse en el sistema monárquico y religioso

del virreinato y, por otro, revelan las tensiones que atraviesan dicha integración. El cuerpo del indio en esta obra es comparado con el cuerpo bíblico del judío, una figura de exclusión. Al mismo tiempo, se le otorga una dimensión sagrada, legitimada por su relación con el cuerpo del rey. Este cuerpo se encuentra en una situación liminal, donde es simultáneamente subyugado y redimido. En *Usca Paucar*, en cambio, el indígena es imaginado a través de su correspondencia con la Virgen y con Luzbel, dos figuras que simbolizan las tensiones barrocas del bien y el mal, respectivamente. Esta oposición entre lo divino y lo demoníaco refleja las oposiciones espirituales que configuran, en el contexto tardo-barroco del siglo XVIII, la representación del cuerpo indígena como un discurso entre lo sacro y lo profano.

En el cuerpo barroco del discurso colonial andino del siglo XVIII subyace una cultura que ha conquistado todos los espacios de la experiencia indígena a través de la evangelización. Es precisamente esta condición de evangelizado la que otorga a este cuerpo un sitio de legitimidad dentro del sistema colonial. Sin embargo, esta legitimidad no está exenta de ambigüedades. El cuerpo indígena es, en última instancia, renegociado constantemente y reinterpretado a través de las múltiples lecturas que lo atraviesan.

De este modo, el cuerpo indígena se convierte en un sujeto fronterizo, portador de un cuerpo que no es completamente suyo, pero con el que debe operar dentro del marco colonial para poder legitimarse. Esta condición liminal es lo que hace del cuerpo indígena un espacio de disputa simbólica, en el que convergen las tensiones entre la evangelización y la resistencia, la redención y la subyugación. A lo largo de esta investigación, se argumenta que el cuerpo *indio* en estas dos obras se configura como un sitio de redención. Sin embargo, esta redención está condicionada por las estructuras coloniales de poder. El cuerpo del indio que se imagina en estas dos obras es, en última instancia, un cuerpo barroco, marcado por las contradicciones propias del proyecto colonial.

El primer capítulo está dedicado al análisis de *Representación Verdadera* de Fray Calixto de San José Túpac Inca, una obra que pone en escena la relación entre el cuerpo del “indio” con el cuerpo del judío y el cuerpo del rey. Se examina cómo estas comparaciones permiten conceptualizar al cuerpo indígena como un sujeto evangelizado, pero todavía marginado, cuya legitimidad depende de su adhesión al poder. El análisis de esta obra nos permite explorar las tensiones entre la redención y la subyugación en el contexto del barroco colonial del siglo XVIII, y cómo el cuerpo del indígena se transformó en un espacio de disputa simbólica a través de la recuperación del lamento jeremíaco y la lectura bíblica de lo indígena.

El segundo capítulo se centra en el auto sacramental *Usca Paucar*. En esta obra el cuerpo indígena es imaginado en relación con el cuerpo de la Virgen y el de Luzbel. A través del análisis de este auto, se exploran las tensiones espirituales que configuran la representación del cuerpo indígena, y cómo estas tensiones reflejan las dinámicas del barroco tardío a finales del periodo colonial. Se argumenta que el cuerpo indígena en esta obra está sujeto a diversas tensiones, atrapado entre las fuerzas del bien y el mal, y cuya redención depende de su sometimiento a las estructuras de evangelización.

Este estudio adopta un enfoque de estudios discursivos basado en la conceptualización, entendiendo que estas obras literarias participan activamente en la creación de un concepto del cuerpo en el contexto del barroco colonial. Las dos obras que se analizan dotan de una carga semántica a los conceptos que producen y se convierten en vehículos para generar ideas nuevas sobre un conjunto de categorías que reimaginan dentro del sistema en el que son creadas. Este enfoque metodológico permite además identificar cómo las tensiones entre evangelización, control y resistencia se inscriben en las obras para formular un cuerpo indígena que no es fijo ni estático, sino un concepto en construcción, moldeado por diversas oposiciones barrocas. A través del análisis detallado de las fuentes primarias, se demuestra cómo estos textos producen significados sobre el cuerpo *indio* que contribuyen activamente a conceptualizar de manera performativa el cuerpo en términos de poder, redención y subyugación.

Para este estudio entendemos la categoría de barroco tardío colonial como un concepto que enfatiza en la singularidad de un barroco que se produce como un fenómeno de resignificación a través del cual se negocian las tensiones entre la tradición europea y las cosmovisiones indígenas andinas. Esta categoría nos permite articular las particularidades de la etapa final del barroco desarrollada durante el siglo XVIII en los territorios coloniales de América Latina. En nuestro estudio esta categoría es fundamental pues nos permite comprender las formas en las que los discursos producidos en el siglo XVIII participan en la construcción de un proyecto colonial tardío que articula evangelización, control político y producción cultural en un siglo de cambios y transiciones ideológicas y políticas.

Asimismo, en este ensayo entendemos la performatividad como un proceso mediante el cual el lenguaje y la escritura crean las realidades de las que son parte. Este concepto, aplicado a la literatura colonial del siglo XVIII, revela cómo los textos, en particular los memoriales, sermones y obras de teatros, actúan para inscribir cuerpos y sujetos dentro de las distintas jerarquías sociales. En otras palabras, dentro del barroco

andino, el acto de narrar se convirtió en un medio eficaz para producir conceptos sobre la legitimación del poder, la identidad y la diferencia. La performatividad operó a su vez como un mecanismo en la creación de nuevas subjetividades y en la codificación de los cuerpos coloniales a través de una serie de categorizaciones específicas dentro del lenguaje que los reafirman en una matriz cultural. En este sentido, los textos coloniales se perciben a lo largo de este ensayo como aparatos performativos que conceptualizan a las estructuras de poder, dotándolas de legitimidad a través de la repetición de normas discursivas.

La selección de *Representación Verdadera* de Fray Calixto de San José Túpac Inca y el auto sacramental *Usca Paucar* obedece a un análisis interdisciplinario y comparativo que busca articular cómo distintos géneros abordaron, desde perspectivas complementarias, las tensiones coloniales del siglo XVIII en el Virreinato del Perú. Aunque estos textos pertenecen a géneros que generalmente no se estudian en conjunto —el memorial de agravios como texto jurídico y el auto sacramental como representación dramática—, su yuxtaposición es necesaria para explorar cómo las formas discursivas coloniales negociaron las relaciones de poder, las representaciones del cuerpo y la educación religiosa en diferentes contextos y para audiencias distintas.

Asimismo, selección de estos textos obedece a su capacidad para evidenciar cómo diferentes géneros literarios reconfiguran las tensiones coloniales en torno al poder, la evangelización y la representación del cuerpo. Aunque responden a contextos y audiencias diferentes, ambos textos producen discursos performativos, están orientados a sus respectivas audiencias y reflejan procesos complementarios, por lo cual su lectura conjunta permite explorar cómo géneros distintos responden a una misma lógica colonial y tardobarroca: la necesidad de legitimar el poder y consolidar las jerarquías sociales a través de representaciones simbólicas y pedagógicas del cuerpo.

En las obras que nos atañen en este ensayo, la conceptualización de la corporalidad indiana se modula a través de la performatividad, ya que los cuerpos representados indígenas, mestizos o europeos— participan en la creación de significados sobre su lugar de enunciación y su definición en el mundo colonial. En el caso del cuerpo indígena, su representación actúa dentro de un marco que lo coloca en relación directa con los discursos de poder. Al ser un sujeto visto en la literatura a través de la evangelización y las interpretaciones bíblicas, los discursos sobre su cuerpo se convierten en un espacio en el que las tensiones entre sujeción y resistencia se hacen visibles. A través de la repetición de estos discursos, el cuerpo se volvió en un lugar de producción de conceptos, en donde

las tensiones del barroco permiten que se produzcan nuevas formas de entender la identidad del cuerpo.

En última instancia este estudio se propone a contribuir a la comprensión de cómo el barroco andino durante el siglo XVIII reconfigura las representaciones del cuerpo indígena como un cuerpo en disputa, marcado por las tensiones que la evangelización dispone en torno a la corporalidad andina. Las obras analizadas en esta tesis ofrecen una ventana para observar de qué forma las élites indígenas y el sistema colonial participaron en la construcción de este cuerpo a través de las lecturas occidentales, y la manera en la que el discurso colonial, como un dispositivo productor de discursos, se entrelaza con las aspiraciones de las élites locales para articular una narrativa de legitimación y de redención.

En el siglo XVIII, las reglas de comportamiento establecidas a lo largo de la baja Edad Media y que se habían convertido en las bases de la sociedad moderna occidental europea hallaron en el siglo XVIII un punto de quiebre. A inicios de este siglo los mundos atlánticos comenzaron a relacionarse y a convivir entre ellos (Carzolio 2017, 9). La atención por lo individual, que las sociedades burguesas habían procurado, fue ampliándose y ese aprecio cobró un peso significativo en el siglo XVIII cuando la noción de lo individual obtiene un valor de novedad (Rodríguez 2008, 135). Ese cambio de paradigma de lo colectivo a lo individual supuso, además, reconfigurar las nociones sobre el cuerpo, sus modos de enunciación y en mayor medida sus formas de representación textual y visual. El cuerpo comienza a dialogar consigo mismo, aunque siempre sometido a un sistema de organización más amplio.

La fisonomía y la expresión dejaron de ser impasibles para dar paso a una forma de expresividad matizada en la que obraron nuevas pasiones sobre el cuerpo y los caracteres físicos que expresaron un tipo diferente de un deseo. Por ello, los recursos performativos ligados a la seducción se convirtieron en lugares comunes en la literatura de la época (Rodríguez 2008, 147) y se presentan como armas de un deseo ligado a lo sensual que propicia a su vez una nueva forma de mirar la pasión del cuerpo, más abierto, que se traduce como la generación de una nueva mirada en torno a ese complejo sistema corporal que se apertura en nuevos códigos.

Sin embargo, el espacio de comprensión del cuerpo en este siglo quedó determinado por un marco funcional. Es decir, que el goce del cuerpo estaba orientado a las formas de producción que este aportaría a un grupo, en esencial aquella producción ligada al estudio y al trabajo, que se convierten en los escenarios ideales, “la vida se

medicaliza y se funcionaliza: ya no se trata de gozar la vida, sino de preocuparse por ella y, por tanto, de angustiarse. La vida hay ahora que cuidarla, mantenerla y extenderla” (Runke 2002, 45). Es decir, que se establece una forma de espectral el cuerpo como un espacio delicado, que merece ser obsesivamente cuidado, obsesivamente tratado pues solamente en este tratamiento, cultivo y cuidado se puede extender su vida cuanto más se pueda.

A su vez, el cultivo de los valores se potenció como una manera de realización personal para superar lo mundano, lo natural. La sabiduría, las virtudes y los valores obtenidos a través de la educación y el trabajo cohesionan una sociedad que busca también ser agradecida con Dios en la medida que es capaz de poner límites a las conductas naturales y eliminar su animalidad natural (46). Lo interesante de todo ello es la subordinación del cuerpo y de sus sentidos, la orientación de las pasiones y los deseos hacia las exigencias de la razón a través de un conjunto de rutinas de disciplinamiento.

A modo de ver de Chartier (1995, 21) el proceso disciplinador de este siglo consistió en un cientificismo del mundo y en una alfabetización de la cultura, de esta manera “el hombre se va soltando así de las estructuras de creencia tradicionales y empieza a darle mayor credibilidad a las prácticas y discursos científicos y legislativos” (Runke 2002, 47). Por ello resulta significativo que los filósofos dejan de ser consejeros intelectuales de los príncipes y se convierten en la “fuerza ideológica de la burguesía” para consolidar de esta forma las certidumbres que la burguesía se proyecta hacia un futuro que se observa cada vez más cercano.

El cuerpo pasó a ser clasificado, pero a su vez diferenciado y esa escenificación y teatralidad también repercutió dentro de las vestimentas, que se volvieron el complemento esencial del cuerpo como una superficie expresiva de diferenciación. Su funcionalidad por ello mismo pasó a un segundo plano en detrimento de su capacidad de expresar una individualidad y un estatus. La vestimenta se volvió en una segunda piel, una forma de reflejar la identidad interna de los individuos que la portan y por ello debía estar a la altura de los que la utilizaban (49). Las imágenes que nos ofrecen, por ejemplo, los grabados muestran individuos estáticos, con una posición solemne, que hacen gala de su apariencia y de su vestidura y que develan un poderío simbólico del cuerpo, una apropiación de un cuerpo que solamente puede ser exhibido a través de esas formas singulares de presentación. Su reflejo, enmarcado en la vestimenta, en el comportamiento y en la teatralidad y la performatividad de su poder nos procuran además una vuelta de tuerca sobre lo que es el individuo consciente de sí mismo, de su corporalidad y de su

individualidad, consciente de que su cuerpo, teatralizado y presentado a través de los simulacros estéticos opera como un conductor de un espíritu rebosante de novedad.

Dentro del panorama americano, y particularmente, dentro de las consciencias criollas, surgió a finales del siglo XVII una mentalidad burguesa. En las ciudades florecieron los obrajes artesanales y nuevos modelos de comercio. Este progreso urbano devino también en una reorganización ideológica en la mentalidad burguesa que comenzó a conformar una clase social otra. Para el siglo XVIII los españoles y blancos criollos “dejaron de ser casta por autoexclusión: una manera de marcar los límites de la diferencia racial y social de las élites con los sectores subordinados o ‘castas’. En su lugar, el término ‘calidad’ es más frecuente en la documentación eclesiástica y civil” (Apodaca 2021, 66).

En el siglo XVIII los intelectuales europeos compartían una percepción de lo indio y lo criollo que estaba ligado a su pobreza, atraso, lentitud y una carencia de aptitudes (Walker 1996, 91). Como enfatiza Walker, la postura europea en torno a las poblaciones de América del Sur está trazada por una aparente inferioridad climática y geográfica que explicaría, según posturas como las de Corneille de Pauw, la debilidad y el salvajismo de los americanos en contraste con la supuesta fuerza superior de los europeos. A su vez, otros intelectuales europeos como el escocés Robertson sugieren que en términos históricos las comparaciones geográficas y climáticas de América del Sur son factores que configuran la inferioridad de los grupos indígenas americanos, pues dichas condiciones legitiman también un desarrollo limitado de aquellos habitantes. No existen respuestas cuantiosas por parte de los pensadores americanos a excepción de aquellas que comienzan a emitirse a inicios del siglo XIX y que dejaremos fuera de este estudio. Las respuestas, de manera resumida, plantean una defensa laxa y en gran medida ambigua de las poblaciones americanas y se basan en una defensa del territorio y en una defensa del criollo.

A manera de ver de Walker, parte de los malestares de los intelectuales criollos se explica “por el hecho de que los europeos, al discutir la supuesta inferioridad americana, incluyeron a los criollos y los indios en la misma categoría, consideraban a ambos inferiores debido a causas naturales” (94). Por lo cual, como hemos señalado en el párrafo anterior, las respuestas de los intelectuales se basan en un énfasis por deslindarse de lo indígena a la vez que se ratificaban como propietarios de un espacio que no solamente no producía sujetos inferiores, según la consideración europea, sino que era precisamente este espacio el que modelaba a sujetos cultivados intelectualmente y superiores físicamente, al mismo nivel de los europeos.

A modo de ver de Cañizares (2007, 24) en las colonias españolas el llamado a escribir una nueva historia adquirió con el paso de los años un número cuantioso de seguidores. Las nuevas historias que se produjeron en América adquirieron un matiz distinto que las que se produjeron en Europa. La narrativa ofrecida por los hispanoamericanos tenía como finalidad ofrecer una alternativa histórica en la cual los criollos y también los amerindios no aparecían como degenerados ni tampoco como afeminados. A través de este ejercicio, los autores hispanoamericanos y sus epistemologías patrióticas permeaban de forma sustancial dentro de las narrativas europeas, en la medida que ofrecían un discurso en el cual reflejaban su deseo por tener sus propios reinos.

Por esto, se plantearon también nuevas formas de comprender lo indio, dentro de un espacio de representaciones que en cada momento se vuelve más complejo. Si bien ajeno a la dicotomía civilización-barbarie, se marca un complejo dualismo que fragmenta lo criollo y lo indígena en horizontes opuestos que no llegan a tocarse, pero sí a leerse desde una perspectiva que intenta, al menos de forma parcial, comprender lo amerindio desde las posiciones criollas. Lo indio, lo criollo y su *comportamiento* se convierten, desde perspectivas europeas como la de De Pauw en evocadores de una ignorancia implícita, un comportamiento que, a diferencia del comportamiento europeo del siglo XVIII, marcado como lo refinado, parte de la cultura de lo individual y el cultivo de la personalidad propia, en las indias occidentales alcanza otro matiz.

Capítulo primero

Cuerpos indios, cuerpos judíos y los discursos de adherencia a la corona

En este capítulo se analiza la obra *Representación Verdadera* de Fray Calixto de San José Túpac Inca, explorando la relación simbólica entre el cuerpo indio, el cuerpo judío y el cuerpo del rey. A partir de una aproximación a las concepciones barrocas del cuerpo como un espacio creado a través de los discursos, se explica cómo lo corporal se convierte en un sitio de disputa entre la letra y la carne. En particular, se estudia cómo las comparaciones entre estos cuerpos simbólicos permiten imaginar al indígena como un sujeto evangelizado, pero aun marginado, cuya legitimidad depende siempre de su adhesión al poder dominante. Este análisis nos permite reflexionar en torno a las tensiones entre el concepto de redención y de subyugación en la estética tardobarroca de mediados del siglo XVIII. Asimismo, se examinan los mecanismos mediante los cuales el cuerpo creado por Fray Calixto de San José se transforma en un campo de batalla simbólica, influida por el lamento jeremiaco y la lectura bíblica sobre lo indígena.

1. Los cuerpos barrocos y sus escenarios escriturales

La espiritualidad barroca concibe al cuerpo como un sitio de la teatralidad que necesita un espacio de representación y de un aparato de escenificación (Borja 2002, 105). Este modelo enmarca la performatividad como un ejercicio que circula entre el discurso y la acción y que plantea una suerte de sujeción que ata la noción de lo corporal a la palabra. Es necesario tomar al barroco tardío como un estado de tránsito entre lo oral y lo escrito donde la palabra dicha, efímera y mutable, encuentra el soporte de la palabra escrita, a la que se le confiere un matiz distinto.

La construcción de las corporalidades barrocas debe situarse como un hecho marcado por la sujeción de una cultura que irrumpe con violencia en el cuerpo, que atraviesa todos sus momentos vitales, incluso los más privados.¹ Ningún discurso le es

¹ En el siglo XVII España era el poder político más importante vinculado a la iglesia y a su administración. Esta circunstancia influyó en el desarrollo de una iconografía ligada al gusto, así como al sentimiento europeo. Con base en estas ideas se reorganizó la iconografía religiosa y se cristalizó un

ajeno y ninguna idea le es indiferente. Las prácticas retóricas son metalenguajes de la persuasión, lenguajes consistentes en hacer valedero un discurso. El discurso retórico se traza con la palabra de un dominador para conquistar simbólica e ideológicamente, incluso cuando, en apariencia, se trate de la palabra que surge desde las alteridades.

Como señala Carlos Espinosa en *El Inca barroco: política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680*, algunos discursos, que en apariencia fueron acuñados para ejercer una suerte de resistencia dentro del utópico movimiento neoinca, como el milenarista mito del Inkarrí, surgieron en realidad dentro del ordenamiento colonial, y a través de este, el propio sistema legitimaba sus formas de poder y la monarquía española afianzaba sus métodos de organización. En general su trasfondo narrativo se asentaba y se afianzaba en las estructuras sintácticas de la propia colonia a través de “las redes conceptuales coloniales y la teatralidad del barroco” (Espinosa 2015, 11)

Partimos de la premisa de que el cuerpo del discurso colonial andino es producido por una cultura que ha conquistado, a través de la evangelización, todos los espacios. Se le concibe como objeto de una construcción simbólica influida por la lógica de un poder colonial. Este cuerpo debe interpretarse y leerse como un concepto impregnado por las estructuras conceptuales de la evangelización y la colonia. El punto central de nuestro estudio es la conceptualización de un cuerpo ya evangelizado, cuya condición de cristiano le otorga una aparente legitimidad dentro del sistema de poder en el que es un súbdito. Este fenómeno, observado en los dos textos estudiados, revela las ambigüedades y ambivalencias de las lecturas que sustentan estas obras. En este contexto, los cuerpos barrocos de *Fray Calixto* o del autor de *Usca Paucar* encarnan una cultura que ha logrado dominar los ámbitos de la experiencia andina, proyectando un conjunto de formas europeas de lo autóctono (Dean 2002, cap. 6, sec. “El suntur pawkar”).

Esta nueva entidad, ideada a través de las lecturas europeas sobre lo andino y lo americano, atraviesan un conjunto de categorías jurídicas que se enmarcan en un sistema que trastoca a un sujeto para violentarlo y desplazarlo de su individualidad (Gordillo 2015, 110). Un cuerpo marcado por una disidencia se convierte discursivamente en un sujeto fronterizo, con una voz que no es la suya, pero con la cual debe operar para reconfigurar su historia. A partir de ellos se administra una justicia. El aparato legal opera distributivamente “siempre y cuando los súbditos accedan a violentar pasivamente sus cuerpos” (Albornoz y Argouse 2009, 11).

simbolismo cristiano que partía del gusto español y de su manifestación estética a partir de la pintura, la escultura y la literatura.

Correspondió a los artistas barrocos cristalizar ese simbolismo cristiano cohesionador de un conjunto de ideologías que absorbían las imagerías paganas y las trasladaban hacia la hegemonía de la corona, pero a su vez absorbieron las plantas y los animales de américa para reproducirlos en las pinturas y los gravados.² A modo de ver de (Pino 1987, 121) en las representaciones sacras de Cristo, vírgenes y santos se dejó de lado la expresión de dolor del renacimiento para dar paso al *desbordamiento de las pasiones realistas*. Pasiones que fusionan lo sacro y lo pagano y que reflejan a un sujeto que está enfrentado a una naturaleza contradictoria. Ese reconocimiento también apela a comprender la forma en la que el ser humano se enfrenta a una naturaleza hecha de las pasiones. A diferencia de un ser meramente racional como en el periodo renacentista, en estas obras barrocas las emociones ejercen un poder crucial en las acciones que le acontecen y la forma en la que se ve enfrentado a ellas (Puebla 2020, 2)

El cuerpo doliente de Cristo y de la Virgen María se convirtieron en las marcas de un realismo que permitía expresar el dolor, el espanto y el miedo de una carne pasional que tenía el dolor como una pulsión central. El cuerpo de Cristo se transformó en un modelo de representación física y moral. El intenso sufrimiento atraviesa una organización estética basada en el orden de las proporciones, la forma y el dolor del cuerpo que permitía al artista expresar el espanto por la muerte a la vez que reflejaba la pasión del sujeto en el tránsito hacia el más allá (Martínez 2016, 690). El cristo barroco se vuelve una imagen modelo del cuerpo en el arte. Es un cuerpo que da la ilusión de una carne viva y como objeto de discurso enmarca las pasiones de un momento específico. Es un Cristo doliente, reinante a través del dolor, transmisor de un horror vacuo por el momento previo a la muerte.

² Basta recordar la pintura Adán y Eva que Rubens copia de Tiziano incluyendo dentro de su imagería nuevos elementos. De todos los elementos que incluye sobresale un guacamayo de las indias que para Henríquez Ureña es una estela visual que sugiere el mecanismo mediante el cual el arte del renacimiento se transforma en el barroco (Henríquez Ureña 1980, 69).



Figura 1. *La sexta Angustia o La Piedad*. Gregorio Hernández, 1616-1617
Imagen del Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Valladolid (España).

En la figura 1, *La piedad* de Gregorio Hernández, subyacen dos potencias en torno al *memento mori* de Cristo. Por un lado, la carga dramática de María que con la mano izquierda sostiene a su hijo cerca de su corazón mientras eleva ligeramente su mano derecha buscando la piedad divina. En la presencia de María encontramos un primer cuerpo a considerar en torno al sujeto del dolor. María es la figura modélica del doliente. Cubre con su manto a su hijo y busca el amparo de Dios para su dolor y para la salvación eterna del cuerpo fallecido. Cristo en *La Piedad* es un cuerpo inerte que ha perdido toda carga emocional. Su figura no es más que una representación de la calma luego de la muerte. En su cuerpo enflaquecido subyace un sentimiento de calma, en el sereno dolor de un Cristo que reposa en silencio mientras su madre emana un elocuente ademán del desgarramiento.

Otro modelo barroco del cuerpo doliente también nos ofrece Hernández en sus Cristos yacentes. En estas obras la figura del Cristo se separa de la escena del entierro y no tiene más actantes que la figura dolorosa de un cuerpo lacerado con una cruda emoción en su rostro. La emoción plástica de la figura sugiere en soplo de vida que comienza a evaporarse del cuerpo mientras de él se apodera la rigidez de lo inerte. Hernández evitó a toda cosa que se hiciera visible cualquier signo del rigor mortis. La muerte en la figura del Cristo Yacente apenas se sugiere con una herida en costado de la cual emana una sangre oscura y espesa. Para Federico Wattenberg (1996, 104), Hernández abandona la

ornamentación pictórica por una suerte de entonación grisácea a través del sudario de Cristo con el fin de intensificar la validez del fondo dramático y ahondar las clases psicológicas. Observamos un cristo doliente, agonizante, pero a la vez con una serenidad mediante la cual la muerte se convierte en la protagonista de la obra. El cuerpo no es más que objeto de transmisión de la muerte (Martínez 2016, 690). Es un espacio, un discurso por el cual el deceso cobra una representación de la ausencia, del desposeimiento del cuerpo propio, cuando se vuelve ajeno.

Los cuerpos de cristo de Hernández nos revelan una marca barroca de la muerte, donde el objeto y cuerpo representado son el vehículo de transmisión de un tema, en este caso, el de la pasión barroca por la agonía. La sobriedad de los cuerpos nos traslada siempre hacia un punto determinado, hacia un rostro, a una herida abierta en un torso enflaquecido que comienza a expandirse con una carga emotiva que sugiere el horror, el dolor y la miseria de un espacio que ha dejado de pertenecer a su poseedor y es la huella de una vida agotada y extinguida.

Como objetos vivos, los cuerpos transmitían la ilusión de una carne repleta de emociones, de dolor o de muerte que se presenta como un espacio y un tema de la experiencia religiosa, la carne es un escenario y un actante, es un medio para conseguir la salvación y un obstáculo que debe ser salvado a partir del dolor. El cuerpo puede ser salvado a partir de su identificación con el cuerpo de Cristo “basándose en la esperanza de que, si morimos con Cristo, resucitaremos también con él” (690). En las obras que repasamos con anterioridad el cuerpo se muestra retorcido y lacerado por el dolor. Es la pasión la que le da un sentido a un cuerpo y como espacio de sufrimiento, tienen como fines la redención y la muerte.

El escenario corporal a modo de ver de Martínez (689) es una ocasión de los pecados, un recuerdo constante de que la vida es sufrimiento y que este espacio del dolor requiere ser subsanado mediante la represión de las pasiones. El cuerpo sufriente se convierte en un elemento recargado de la pasión agónica, es doloroso, pesa ante los ojos, está sobrecargado por las emociones de una agonía que no cesa. No es un cuerpo muerto sino uno que apenas *comienza a morir*, es decir, que comienza a transformarse en un cadáver y en esos cambios se encuentran nuevos recursos discursivos que proponen una retórica en torno a lo pasional. En *La Piedad* existe un escenario que refleja las dos pasiones: la del agonizante que acaba de exhalar el postrer suspiro y la del doliente, que mira hacia el cielo pidiendo por su dolor y por el alma de su hijo. El cuerpo barroco agoniza tendido en los osarios y en su agonía nos enseña a imitarlo, a aceptar el dolor e

incluso a celebrarlo. *El Cristo Yacente*, reposa en las postrimerías de la vida, que se expande como figura a partir de la cual podemos leer una agonía y el dolor ejemplar del hijo de Dios, el que nosotros debemos seguir e imitar.

Al insertarse dentro de la realidad americana, el barroco actuó como un conformador del pensamiento común para facilitar las tareas de evangelización. Por ello, los cuerpos americanos fueron dispuestos al modelo europeo, reimaginados según sus formas y enmarcados de acuerdo con el modelo del colonizador. Adaptar el modelo barroco al espacio americano durante los siglos XVII y XVIII implicó modelar el proyecto español en América y redefinir un proyecto que había comenzado con la conquista: fundar una mejorada España que tuviese sus cimientos en la iglesia católica (Gordillo 2015, 13). Las ciudades virreinales se conformaron como espacios fundados por un orden y una jerarquía de castas en las que se establecían los grupos de poder a partir de la pureza de la sangre. Sin embargo, la separación de castas era algo casi imposible y el proyecto colonial de fundar un reino basado en la religiosidad castellana parecía no tener demasiado sentido en un espacio configurado por una mezcla social y cultural compleja y violenta. Para Phelan (1995, 271) este escenario colonial y barroco estaba dominado por las “manifestaciones externas sobre la piedad interna”. En el espacio barroco americano los actos entraban en conflicto con las creencias y la sensualidad excesiva que se denotaba en los actos públicos y privados coexistía con una religiosidad a veces morbosa que buscaba el control de un cuerpo desbordante de pasiones y deseos, que se negaba a seguir lo que la iglesia había marcado como una vida ejemplar (Gordillo 2015, 14).

De este modo, nos adentramos en otros espacios donde el barroco tardío, como regente de la corporalidad, busca manifestarse en el sujeto. El cuerpo debe transformarse en discurso, integrarse en el texto y así atravesar la frontera entre objeto y sujeto. Mediante la letra, el sujeto colonial se convierte en un ente capaz de gobernar su propia vida, convertirse en cristiano y, por ende, ser un ciudadano apto para cuidar su propiedad, su alma y la protección de los suyos. A través de la textualidad corpórea, el cuerpo se integra en la colectividad letrada. Al concebirse como un ente de discurso —escrito o visual— cuando este cuerpo orgánico adquiere el sentido que debía tener dentro de los ejes articuladores del siglo XVIII.

El cuerpo se convirtió en un ente textualizado, mientras que el texto se transformó en un artificio corporal (Castañeda 2015, 2). Se invita a atravesar la composición textual para interpretarla de forma intelectual. Como ente verbalizado, el cuerpo adquiere un

lenguaje propio, y esa lengua corpórea, codificada en la carne, es mutable. El cuerpo se convirtió tanto en medio como en la finalidad del discurso, donde lo absoluto de la palabra está mediado por el lenguaje y los efectos de esa dialéctica que recaían sobre los conceptos que se crean sobre lo corporal. Concebido como un texto, el cuerpo es un eje que puede ser codificado dentro de un orden simbólico, una diégesis en la que su superficie se transforma en un sujeto habitado por el lenguaje, susceptible a las influencias de los discursos.

De igual manera, convertido en texto, el cuerpo adquiere la posibilidad de expresar, de utilizar el lenguaje como medio de mediación entre el ser y la palabra, y de potenciar su capacidad para generar realidades. A través de él, se percibe el entorno y se proyecta la individualidad de un sujeto que se somete a la colectividad. Lo particular se torna común y, a su vez, lo común se vuelve particular. Su lectura se cruza con lo biológico y lo semiótico, ya que el cuerpo no habita de una sola manera, más bien se multiplican las formas de convertir la carne en discurso.

En los escenarios barrocos, la vivencia textual del cuerpo se convirtió en una acción imprescindible. A través del texto, el sujeto lograba tomar plena conciencia de su cuerpo, reconstruirlo, reconfigurarlo y, finalmente, legar a Dios su única posesión material. Al asumir esta conciencia corporal, se reconocía también la conciencia del pecado, la fragilidad de la carne y la enfermedad. La negación del cuerpo, como en muchos discursos, se presentaba al mismo tiempo como una reafirmación de este, restaurando el cuerpo lacerado de Cristo en el cuerpo del creyente. Tanto el santo como el pecador se legitimaban mediante una puesta en escena barroca, caracterizada por su teatralidad, que delineaba un campo de metáforas e imágenes (Borja 2002, 111). En el fondo, esa performatividad del cuerpo agonizante —ya fuera el de Cristo, el de Inkarrí, o cualquier otra figura barroca— se fundía en un cuerpo social cuyo papel era absorber el dolor del mundo, imitando el sufrimiento de un mesías.

La actitud del ser, como señala Borja (112), estaba marcada por una flagrante contradicción: la búsqueda de la salvación sin comprometer el alma, y a la vez, preservar el alma sin perder el cuerpo. Por ello, no es casual que criollos, indígenas y mestizos adoptaran modelos mesiánicos de un cuerpo lacerado como formas de imitación performativa. La elección del arquetipo del Cristo simboliza una búsqueda de perfección a través del dolor y la aceptación de las experiencias pasionales, donde el cuerpo físico se transforma en un aparato textual, en un discurso místico, religioso y espiritualmente transversal. Un cuerpo individual que sufre en el umbral entre la vida y la muerte se

convierte en un puente que traslada lo individual hacia lo colectivo, haciendo del sufrimiento personal una experiencia de sufrimiento compartido.

Y es que “Al igual que Cristo experimentó los pesares y la muerte sin merecerlos; el buen cristiano debe guardar resignación ante las penas inmerecidas” (Quiahua 2013, 168). El cuerpo se sujeta a estas dos marcas que condicionan su mundo: hay una conciencia de la fugacidad de la vida y también de la fragilidad del cuerpo y una conciencia de que existe una esperanza en la recompensa eterna de la vida celestial. Encontramos además otro de los tópicos del que son reiterados en las metáforas del cuerpo que veremos en capítulos subsiguientes: la finitud humana está ligada a las fragilidades del cuerpo terrenal y anclado al movimiento del cuerpo en un sentido temporal. Por lo cual, la fugacidad de la vida trae consigo la conciencia del cuerpo como portador de un quiebre que ofrece la recompensa o el castigo por su propia acción. Es decir, que está sujeto al propio cuerpo desde el momento mismo de su nacimiento y que se enmarca en él como un elemento circundante de su relación con Dios.

El punto culminante de este proceso de transición entre texto, alma y cuerpo se encuentra en otro tema recurrente en los textos de la época: el desengaño, que se manifiesta en la conciencia de una vida efímera, dominada por la fragilidad de la carne, la única realidad que define la existencia del individuo frente a las apariencias y los placeres ilusorios. Según Ramón Kuri (2007, 10), el barroco tardío como sistema de creencias y forma de vida, ubica al espectador en la proyección de una realidad intangible, un espacio habitado por lo etéreo, pero accesible a través de la ascensión dolorosa o pasional hacia la escena. Para Kuri (11), en la metáfora barroca, como expresión de lo indecible, los significados se configuran en una relación de opuestos.

Se sitúa en la exposición o en la develación de contrarios donde se genera una tensión de términos opuestos, pero siempre desde las necesidades del discurso (Quiahua 2013, 166). El cuerpo es expuesto desde sus gestualidades, es decir, desde sus representaciones corporales, desde lo que es capaz de producir, desde lo que se forma a partir de sus potencias como simulacros de acción. El barroco no buscaba ocuparse del cuerpo, más bien de genera una escenificación de lo que este representaba, como objeto, herramienta, medio y por último como sujeto (Barrera 2013, 308). Por esto, el cuerpo consagrado no solamente es la hostia como representación de Cristo y del cuerpo penitente. El hombre de fe se somete a las gestualidades de la muerte y todas sus proyecciones. El cuerpo en el tratamiento barroco tardío del siglo XVIII es requerido como medio de representación de una performatividad sacra, como escenario imitativo, como sujeto de producción religiosa

y como medio para alcanzar el más allá luego de una tortuosa pero también pasional agonía.

2. El cuerpo del judío y el cuerpo del indio en la escritura de Fray Calixto

Representación Verdadera fue impreso de manera clandestina en 1748, dos años antes del viaje de su autor, Fray Calixto de San José Tupac Inca a España, y puesto a conocimiento de los principales curacas de la Sierra central del Perú. Su título original es: *Representación Verdadera y Exclamación Rendida y Lamentable que toda la Nación Indiana Hace a la Majestad del Señor Rey de las Españas y Emperador de las Indias, el Señor D. Fernando VI, Pidiendo los Atienda y Remedie, Sacándolos del Afrentoso Vituperio y Oprobio en que Están Más de Doscientos Años*. En este documento, Fray Calixto revisita las bases de las antiguas polémicas sobre el origen de los americanos y algunos de sus temas centrales para considerar, desde un enfoque diferente, una relación de las identidades indiana y judía, vinculadas a una condición compartida: la condición del indígena que, al igual que el judío, sufre una opresión legitimada por un orden que operó en nombre de Dios con el propósito de erradicar la idolatría, pero que, simultáneamente, se constituyó como verdugo de un pueblo ya evangelizado y cristiano.

Aunque *Representación Verdadera* se concibe como un texto único y aislado, el memorial comparte similitudes con otro documento redactado en latín por el franciscano Fray Antonio Garro, titulado *Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina seu var lacrimabile, lamentabilis luctus, atque ululatus, multusque ploratus ab imo corde*, el cual fue remitido en 1750 al Sumo Pontífice. Este último texto fue recogido por las autoridades y se han conservado pocos ejemplares (Heras 1994, 145).

La primera versión del manuscrito fue escrita en conjunto con el cabildo de Lima y con los principales caciques de diversas regiones del Perú (Prieto 1974, 128). Sin embargo, según Hanson (2013, 159) es probable que el texto se escribiera con el aporte de sacerdotes franciscanos, orden a la que Fray Calixto perteneció, pues el texto refleja temas conectados con las ideas franciscanas de ese siglo. Tras su redacción y sin un permiso legal para viajar a España por parte sus superiores, el Fraile emprendió un viaje clandestino por Cuzco, Buenos Aires, Lisboa y Roma hasta llegar a Madrid a finales de agosto de 1750 (Vargas, 1956, 244).

Actualmente, el manuscrito original de esta obra se encuentra en el Archivo General de Indias en la sección de la Audiencia de Lima (Gutiérrez 2022, 181). La obra ha sido publicada en dos ocasiones, la primera por Francisco A. Loayza en 1948 y la segunda por Jorge Bernales en 1969. Para el propósito de este estudio se emplea la versión digitalizada del manuscrito conservada en el repositorio institucional de la Universidad de Minnesota. Se ha decidido emplear esta versión pues es una digitalización directa del original.

El memorial presenta una argumentación exhaustiva sobre el incumplimiento de las Reales Disposiciones y las Leyes de Indias, que establecían la protección de las poblaciones originarias por parte de las autoridades monárquicas. Una de las principales quejas que se esgrimen en el memorial en relación con esta transgresión de las leyes jurídicas y eclesiásticas se refiere a la exclusión de los indígenas de los oficios y mandos que les correspondían. A menudo, se veían obligados a luchar infructuosamente por el reconocimiento de sus derechos para poder ejercer una autoridad, en muchos casos simbólica, dentro de sus propios curacazgos. Para Hanson (2013, 168) el principal mensaje del memorial es que el deseo de que tanto los indios como los mestizos sean considerados vasallos españoles y la solicitud de un acceso a cargos públicos y eclesiásticos.

Tras el extenso título, la *Representación* inicia con un epígrafe en latín extraído del capítulo quinto de las Lamentaciones, que evoca la manera en que Yahvé se comportó con su pueblo. En este epígrafe, se recuerda que, a pesar del oprobio y la afrenta por la idolatría, Yahvé no destruyó completamente al pueblo judío. Al contrario, envió una nación lejana que arrasó las ciudades únicamente para recordarles una fe olvidada: “acordaos ya de lo que nos ha sucedido en más de dos Siglos de Oprobios; atender y ver nuestra afrenta; nuestra herencia (lloraba Jeremías con todo su Pueblo) y vuestro pueblo Christiano Yndiano os clama llorando” (Calixto de San José 1750, 5). Tras la destrucción de la ciudad, Jeremías implora a Yahvé por la protección de su pueblo, ahora afrentado y olvidado. El texto se apoya en la quinta Lamentación de Jeremías, que refleja la situación de Israel después de la invasión babilónica. Al igual que la plegaria bíblica, Fray Calixto adopta un modelo argumentativo coral, siguiendo una estructura característica de este género literario bíblico: el uso de la primera persona del plural, como se observa en algunos salmos que comparten este modelo; la descripción detallada del desastre y la invocación a Dios para solicitar la protección divina del pueblo.

El documento, siguiendo la misma estructura del quinto capítulo de las *Lamentaciones* de Jeremías, se organiza en 22 apartados que corresponden a las 22 estrofas del poema. Esta estructura se divide en: apartados 1-18, que describen la situación de los supervivientes del desastre y el reconocimiento y aceptación de su nueva condición; apartados 19-21, que presentan una invocación confiada a Dios (y a Fernando VI) para buscar su amparo, seguida por una lamentación final que reafirma la desesperación del pueblo y su fe en el único Salvador. Inmediatamente después del epígrafe en latín, se encuentra una introducción y una primera lamentación de la nación india, la cual se desarrolla a lo largo del primer apartado.

Esta primera lamentación adopta la premisa de la estrofa inaugural del texto del profeta Jeremías, en la cual se implora la protección divina para una nación sumida en la adversidad. Si en las *Lamentaciones de Jeremías* se suplica la protección directamente a Dios, Fray Calixto, en un giro retórico significativo para su empresa, dirige su súplica no a Yahvé, sino a su representante monárquico en la tierra, es decir, al rey Fernando VI: “O Señor, o Monarcha Catholico, O Rey de las Españas Christiano, o Emperador de las Yndias, Piadoso, muy Catholico, y muy Christiano” (5). Esta transferencia del discurso sagrado hebreo al contexto peruano revela una inversión conceptual notable: la figura de Dios es reemplazada por la del monarca español, mientras que el pueblo hebreo es reconfigurado como el pueblo indígena que solicita la protección de su soberano terrenal, en vez de recurrir a las leyes divinas que deberían garantizar su protección (Hanson 2013, 162). Por otro lado, también este desplazamiento subraya una adaptación de las categorías de la literatura bíblica a la realidad colonial, en la cual el poder secular se asume como el garante de la justicia y la protección en lugar del poder divino.

Fray Calixto identifica en ese paralelismo un punto de convergencia para establecer una conexión entre el cuerpo judío y el cuerpo indio a través de una relación basada en conductas y trayectorias históricas paralelas. El paralelismo entre los cuerpos del indio y del judío se marcan como puntos de convergencia donde las dinámicas barrocas se disponen como espacios de articulación dentro de un orden compartido. Ese paralelismo le otorga de espesor a la demanda de remedio al oprobio pues conecta el presente con el pasado al imitar la voz del profeta (Altuna 2013, 26). Dicha analogía permite reinterpretar la experiencia colonial a través de un marco comparativo que liga las prácticas y representaciones de ambos grupos en torno a una narrativa histórica común.

Como anteriormente hemos señalado, el cuerpo se emplaza como espacio y tema central de toda la experiencia religiosa. Es un escenario en el que se juegan dos fuerzas antagónicas: la salvación y la condenación. Este cuerpo actúa como un punto de convergencia del conflicto sacro en el que la ocasión para el dolor es en una condición necesaria para la trascendencia espiritual. En la escritura de Fray Calixto se manifiesta una representación barroca del cuerpo, donde coexisten, por un lado, diversas fuerzas internas antagónicas inherentes al cuerpo indígena, y por otro, una fuerza externa que lo somete a la tortura y frena su redención. A partir de la lamentación de Jeremías, Fray Calixto postula que el cuerpo sufriente actúa como un vehículo mediante el cual el cristiano alcanza la santidad, al encarnar la imitación del sufrimiento de Cristo en su agonía y muerte (Borja 2002, 112).

Las narrativas paralelas de estos dos cuerpos se corresponden porque en ellas se manifiesta una forma específica de organización del sistema colonial y del modelo discursivo, que integra elementos, aparentemente opuestos, dentro de un mismo discurso que los transforma. En otras palabras, la relación entre ambos cuerpos radica en que, a pesar de parecer antitéticos, tanto el cuerpo del judío como el del indio comparten un espacio similar, una historia y una situación paralela en sus dimensiones corporales, están ligados al sufrimiento y a una opresión impuesta por un verdugo con un propósito común: “Parece que nos Dominan Egipcios, y no Españoles: que nos sujetan Pharaones y no Reyes Catholicos; Nabucos, y no Reyes Españoles Christianos” (Calixto de San José, 1750, 10). Esta interconexión subraya una experiencia compartida de dolor, marcada por un sufrimiento homogéneo que vincula ambos cuerpos en una experiencia paralela de mortificación.

Desde este punto de vista, el cuerpo que dibuja Fray Calixto se configura a través de dos ejes: un cuerpo sacro que aspira a ser reconocido en su dimensión cristiana, y un cuerpo sometido a la soberanía, es decir, súbdito bajo una autoridad que impide este reconocimiento. El indio es equiparado al judío en la medida en que su cuerpo también está subordinado al poder divino, sus designios y el orden que establece para su pueblo. La invocación de Jeremías a Dios en busca de consuelo por la devastación de Jerusalén reafirma el poder de Yahvé y su posición en el orden divino. Para Gutiérrez (2022, 183) el autor del memorial escoge las *Lamentaciones de Jeremías* pues este texto le proporciona un modelo que sirve para validar y fundamentar su argumentación. El uso de la voz profética inviste a las palabras del fraile de una verdad y una autoridad sagradas que se corresponden con el propósito de su texto. De manera análoga, cuando la voz

jeremíaca de Fray Calixto se dirige al poder de Fernando VI, se valida el poder del monarca, equiparándolo a Dios como el regente de un pueblo que requiere de un liderazgo paternal para la organización y el gobierno de su comunidad: “y nos hay quien nos redima de sus manos, pues Señor a donde estais vos? A donde acudiremos? Sino a nuestro Padre, a nuestro Rey; y señor, que puede redimirnos de estas vejaciones” (Calixto de San José 1750, 12).

En este contexto, el cuerpo del monarca es esquematizado bajo el esquema que concibe a un rey que posee una dualidad conceptual: por un lado, su cuerpo físico y carnal, representado en su retrato, y por otro, su cuerpo inmortal, es decir, su cuerpo político.³ Este último es descrito como la “base de su ‘cadáver angélico’ que le hace ser, como los ángeles, inmutable en el tiempo” (Martínez 2016, 692). Este cuerpo es mostrado al súbdito a través de sus representaciones, se proyecta una imagen fija que se integra dentro del orden monárquico, y refleja una imagen constante y eterna. De esta manera, ambos cuerpos —el físico y el político— están sometidos a una forma indivisible, una estructura que se complementa mutuamente, donde cada uno contiene al otro y ambos manifiestan una imagen dual contenida en una única forma:

Si sois vos Señor nuestro Padre, donde está la honra para vuestros hijos (...) no parece que tenemos Padre tal pues tal nos mal tratan los Christianos españoles siendo los Yndios Christianos [...] Señor nuestro Padre sois; por eso, como Padre nuestro, cuidasteis que se nos diese el pan de la Doctrina, en las ciencias, y letras. (Calixto de San José 1750, 7)

Lo que resulta crucial para nuestro autor es imaginar un cuerpo monárquico que se equipara al de Dios, en su manifestación como un “cadáver angélico,” que es inmortal e inmutable a lo largo del tiempo. Este cuerpo es inmaterial “intangible, formado por la Política y el Gobierno, constituido para Dirigir al pueblo y para la administración del bien común” (Kantorowicz 1985, 20). Este cuerpo actúa como la cabeza de un cuerpo místico, que permanece estático en el tiempo, gobernando desde un ámbito transcendente, similar a cómo Dios rige la tierra desde el cielo. A través de esta operación, el autor hace un “parafraseo acomodaticio para derivar la súplica hacia su receptor, Fernando VI” (Gutiérrez 2022, 186).

³ De acuerdo con Colombetti (2011, 9) la teoría de los Dos Cuerpos del Rey fue desarrollada en Inglaterra en la etapa isabelina. Esta teoría permitía legitimar la continuidad del poder y despliega un conjunto de relatos ficcionales en torno a la figura del rey y por la cual el monarca tenía dos cuerpos: un cuerpo mortal y un cuerpo político e inmortal. Los dos conformaban en el monarca una unidad indivisible.

El cuerpo natural del monarca se transfigura en una representación divina, reemplaza a Yahvé, y opera como una proyección de la Trinidad Sacra, donde la imagen del soberano se desplaza simbólicamente hacia una concepción sagrada y eterna que refleja su poder y autoridad en el mundo terrenal “es decir en un Dios-hombre, dotado de un cuerpo natural y de un cuerpo de gracia que representa en la tierra al propio Dios con sus dos naturalezas” (Martínez 2016, 692). Este cuerpo que imagina el autor no está sujeto a las dolencias del cuerpo mortal y perecedero del resto de súbditos. Al ser un cadáver angélico se halla fuera de las degradaciones del tiempo y de la vida material, por lo cual se lo concibe como un ente inmortal, un cuerpo inmutable y que puede pervivir ya que no muere jamás (Colombetti 2011, 10).

Fernando VI como un actor que representa la personificación de una cristología real se emplaza también en el discurso jeremíaco de Fray Calixto como la representación del Yahvé en el que se ampara Jeremías tras las incursiones babilónicas contra los hebreos. En esta imagen, Fernando VI se presenta como un *Christomimetes* —un imitador de Cristo— que encarna una proyección continua del poder sagrado, extendiendo esta práctica imitativa a los monarcas o emperadores sucesivos. Este enfoque se alinea con la idea previamente discutida, donde los reyes son concebidos como enviados divinos encargados de la reconquista de la tierra prometida, reflejando así una legitimidad trascendental en su misión de restaurar el orden sagrado en el Nuevo Mundo.

Al designar a Fernando VI como el padre del pueblo indio, el cuerpo del monarca se erige como una sede tanto del poder espiritual como terrenal y se presenta como un espacio donde convergen una retórica visual y una hermenéutica simbólica. Este marco interpretativo valida un discurso de lealtad a la corona y establece una interrelación entre el cuerpo judío y el cuerpo indígena, fundamentada en una igualdad de condiciones. Implícitamente, el autor plantea que, en su rol de imitador de Cristo-Dios, el rey debe emular a Yahvé en su relación con los hebreos, ejerciendo un poder paternal que guíe y redima a su pueblo luego de la conquista: “pero estamos en ayunas de este pan, por que nuestro Padre el Rey no se ve si se nos reparte: Nuestro Padre sois Señor, y será razon que vuestros hijos perezcan de hambre como si no tuvieran Padre” (Calixto de San José 1750, 7). Este requerimiento subyacente propone que el monarca, como representación de lo divino en la tierra, debe actuar en conformidad con los principios de justicia y protección que se atribuían a Yahvé, implementando una política de redención y supervisión que debe reflejar en su ejercicio del poder la intervención divina en la historia sagrada contada por Jeremías.

El rey es imaginado como un padre, pero se traslada el sentido religioso al sentido político de este término (Gutiérrez 2022, 187). A pesar de que el rey es padre de los indios, de acuerdo con el fraile no se comporta de esta forma pues los ha abandonado y los ha dejado huérfanos: *Pupilli facti sumis absque patre. Estamos pupilos y huérfanos son padre: señor, ¿No es assi?* (Calixto de San José 1750, 6). La cita latina es extraída de manera literal de las *Lamentaciones* de Jeremías. De esta manera, Fernando VI adquiere una dimensión paterna física y espiritual. No obstante, su abandono y desprotección es percibido como un fallo en ambas esferas. La centralidad del cuerpo del rey no solo se limita a su papel en la política terrenal, añadido a esto, adquiere una dimensión teológica que lo convierte en eje fundamental para la organización de un espacio terrenal y espiritual.

Así como el cuerpo de Dios representa un orden sagrado y eterno, el cuerpo del rey actúa como una sede física del poder soberano, un espacio simbólico que proyecta y sostiene un orden determinante, al cual los indígenas se encuentran inscritos y subordinados. Desde esta perspectiva, el cuerpo del monarca se erige como un eje central sin el cual no es posible la existencia de un orden. Al igual que el cuerpo de Dios, el del rey es un espacio metafórico que representa y proyecta un orden determinante. El cuerpo de los indígenas se vincula al cuerpo de los judíos, conforme a un conjunto de coincidencias que Fray Calixto destaca como fundamentales. El cuerpo judío, al igual que el del indígena, ha atravesado la idolatría y ha tenido que desligarse de ella mediante la destrucción de sus ciudades. Solo a través de su destrucción han logrado una liberación completa, y mediante una conquista, tanto física como espiritual, han accedido a una verdad de fe que no habrían alcanzado sin este proceso de purificación.

El proceso que vivieron los judíos, marcado por la destrucción de Sion, el castigo divino y la eventual redención, se traslada al contexto colonial a través de la figura de Fernando VI. En esta transferencia simbólica, el rey ocupa el lugar de Dios, y se le asigna la responsabilidad de guiar al pueblo indígena hacia una purificación similar, liberándolos del oprobio y ofreciéndoles la protección y redención que los ha sido negada. Por lo tanto, la destrucción física y espiritual del cuerpo indígena se imagina en una condición *sine qua non* para su redención, una verdad que emerge del sufrimiento, en consonancia directa con la teología barroca del sacrificio redentor y la superación de la idolatría.

Sin embargo, el discurso de fraile mestizo no sugiere ningún tipo de revolución pues, al trazar un paralelismo con el poema bíblico queda claro que el súbdito no puede desvincularse del rey, que es visto como un padre espiritual (Vargas 1956, 247). Al

contrario, reafirma su amor y fidelidad a la corona, pues como un hijo huérfano, añora el amor del padre, el mismo amor y consuelo que Jeremías busca en su larga lamentación. Lejos de incitar a la rebelión, se inscribe en una lógica de súplica, donde la corona, representada por Fernando VI, es la única fuente posible de redención y amparo, de la misma manera que Yahvé lo es para el pueblo hebreo en las escrituras bíblicas.:

¿Por qué has de olvidarnos para siempre?
 ¿Por qué has de abandonarnos tanto tiempo?
 ¡Haznos volver a ti, Señor y volveremos!
 ¡Haz que nuestra vida sea otra vez lo que antes fue!
 Pero tú nos has rechazado por completo;
 mucho ha sido tu enojo con nosotros. (Lam 5, 20. 21. 22.)

Por su parte, Fray Calixto se ampara en el rey, señalando a lo largo de su solicitud ser hijo de Dios y siervo de la corona, que debe velar por ellos, al mostrarse como buenos súbditos:

Señor, oydnos esta Verdad: Los Indios desde el tiempo de su gentilidad supieron, y aora saben, que sólo la Ley Cathólica, y pura de Christo, es la Verdadera y que ésta está pura, limpia en los Cathólicos pechos de los Reyes de España y señores suyos de donde le han bebido, y está muy contento, y satisfechos de verse Vasallos suyos; Sólo lloran, el tenerlo tan remoto, y no poderlo ver. (Calixto de San José, 1750, 22)

Al igual que en la lamentación jeremíaca, Fray Calixto acentúa sus demandas mediante el uso de una voz coral, en la que el sujeto colectivo asume la totalidad de las lamentaciones y las súplicas. Este recurso retórico, característico de algunos géneros bíblicos, resalta la dimensión colectiva del lamento, en el que no es un individuo aislado quien clama, sino todo un pueblo que se presenta en el memorial como una unidad indivisible que sufre un mismo dolor. La naturaleza performativa del monarca, en tanto que representante y extensión terrenal del cuerpo de Yahvé, solo es cuestionada o interpelada a través de esta lamentación conjunta que emplea una voz coral.

El uso de la voz plural unifica a los súbditos bajo una misma solicitud y consolida la figura del rey como un interlocutor divino, cuya autoridad y capacidad de respuesta, al igual que Yahvé, están íntimamente vinculadas a su rol sacro. La colectividad es la única voz posible en este acto de solicitud, estableciendo un vínculo inquebrantable entre el poder monárquico y el destino espiritual del pueblo, similar al modelo bíblico de las lamentaciones donde la comunidad hebrea, a través de Jeremías, invoca conjuntamente el poder redentor para restaurar el orden y la justicia.

En este contexto simbólico del discurso del memorial, el cuerpo del rey, como un aparato de representación del poder divino en la tierra, adquiere una significación particular. El discurso saturado de metáforas que exaltan la bondad y la omnipresencia del monarca evoca en el rey una personificación de Yahvé como institución regente de todo lo que se adhiere a su poder. Es posible interpretar el Fernando VI como una transmutación del cuerpo de Dios, revestido de un poder excepcional al que el fraile apela constantemente. De acuerdo con Hanson (2013, 161) este paralelismo es uno de los recursos estilísticos más recurrentes de la literatura bíblica. A través se aprovechan en conjunto de posibilidades expresivas que unen al rey y Yahvé y al indio con el judío.

El poema bíblico proporciona a Fray Calixto las herramientas metafóricas adecuadas para interpelar al rey y manifestar los obstáculos que enfrenta la población indígena en el Perú, pero también para establecer un campo imaginario propio, en el que Yahvé es reemplazado por el rey a la vez que los judíos son reemplazados por los indios, pero en un mismo esquema y bajo una misma historia. Le recuerda que, del mismo modo que sucedió con el pueblo de Israel, como hijos de Dios, los indios deben recurrir a su padre para que les brinde protección: “Ved, señor, que somos cristianos, y vuestros vasallos, Hijos de Dios, y de la Santa Madre Iglesia Católica Romana” (Calixto de San José 1750, 44).

Este juego retórico opera en múltiples niveles: mientras Fray Calixto vincula al rey con Yavé, establece una relación simbólica entre el pueblo indígena y el pueblo judío, equiparando las solicitudes de Jeremías y sus lamentaciones con las del pueblo indígena. Para Hanson (165), este vínculo no debe interpretarse como una correspondencia directa, en la que un texto se equipara estrictamente al otro; más bien se presenta como una amalgama que genera un diálogo informativo y poético. En tanto acto dialógico, las dos voces —la de Jeremías y la de Fray Calixto— funcionan como un detonante del discurso que invierte la relación comunicativa entre el emisor y su receptor. En ambos poemas, el receptor no se limita exclusivamente a Yahvé o al rey; más bien, se establece la presencia de un receptor implícito que trasciende a los destinatarios enunciados tangencialmente en ambos textos. En el caso de Jeremías, el lector y oyente de su lamentación es el pueblo hebreo, mientras que, para Fray Calixto, el receptor es el pueblo indígena, al que se le ha asignado un conjunto de características específicas, equiparadas con las del pueblo judío, y que se integra dentro del cuerpo monárquico en su calidad de súbdito.

Este tipo de lenguaje discursivo y dialógico actúa como un mecanismo que posibilita la fusión de ambos textos, donde lo antiguo se traslada a lo nuevo para

evidenciar que se trata de la misma narrativa, vivida por otro grupo y reinterpretada desde una contemporaneidad distinta: “*Propter montem Sion, quia disperiit vulpes ambulaberunt in eo*. Por que se nos ha desaparecido, o perdido el monte Sion, las raposas andan en él” (Calixto de San José, 33). De este modo, cada verso del poema bíblico funciona como una introducción a las quejas que el pueblo americano dirige al monarca. La retórica bíblica se expande hacia el ámbito de lo indio que imagina el autor, donde además reconfigura una historia propia, estableciendo un paralelismo con la historia hebrea que clama contra Dios por las masacres sufridas. El texto bíblico es modificado con expresiones modernas, ya que estas permiten “experimentar no solamente la experiencia indígena, sino también la experiencia judía con otro nivel de entendimiento” (Hanson 168).

La imagen de lo judío en el caso de Fray Calixto queda ligada a lo indio por ese conjunto de características que lo hacen semejante, características operatorias dentro del propio texto, como su diégesis, las metáforas que proyectan una noción de un cuerpo en conflicto o una noción metafórica del espacio americano. Dicho espacio es reinterpretado mediante un conjunto de imágenes que su destinatario —el receptor del discurso— a través del entramado de su propio lenguaje y su percepción simbólica del entorno.: Salga de nosotros la verdad; que si esta se suele hallar en las soledades y destierros, nosotros que vivimos en el destierro, y desolación de la desdicha, nos hallamos con ella, que está desterrada de la corte, y es cortesana entre nosotros (Calixto de San José, 19)

La imagen de Fernando VI como representación terrenal de Yahvé experimenta una reconfiguración simbólica, pues su proyección en el contexto americano deviene en una forma de constructo semiótico transmutado por el uso de un nuevo lenguaje dentro de sus interpretaciones. Este proceso, a su vez, transforma el entendimiento de lo indio, reconfigurando su imagen desde la perspectiva particular del fraile, quien funge como el productor locutivo de un discurso que altera la percepción del soberano. El cúmulo de detalles que se despliegan en la *Representación* están dirigidos a un destinatario ausente, un rey cuya existencia transcurre en un locus distanciado, y cuya comprensión del espacio americano se deriva de una serie de mediaciones: descripciones textuales, representaciones pictóricas, dibujos o crónicas. De esta manera, el espacio americano, como ya he señalado, se presenta como un constructo metafórico, en el que se articula una personificación especulativa de su naturaleza, trasladando así el terreno físico y sus habitantes a una dimensión simbólica e interpretativa:

Y se nos ha desaparecido de entre las manos, y vista, Sion! No és de lamentar esta fatal desventura nuestra, que veamos andar en Sion las raposas Españolas [...] y no ha de haver un Poderoso Padre de familias como Vos Señor, que espante estas raposas, que demuelen la Viña del señor Dios de Sabaoth. (Calixto de San José 1750, 33)

Como sugiere Dean (2002, cap. 6, sec. “Tocado”), los discursos andinos producidos en los siglos XVII y XVIII se estructuran y comprenden a partir de las categorías discursivas y sintácticas propias de la tradición europea, lo que da origen una imaginaria multivalente. En consecuencia, lo que se denomina como “andino” es un reflejo de las estructuras culturales europeas a las que se adhieren formas y prácticas de representaciones autóctonas que dan como resultado una construcción discursiva que surge generalmente de una proyección europea sobre los Andes y las codificaciones que los autores hacen sobre las nuevas tierras y en términos más amplios, sobre América. Esta producción textual resulta por lo general de una lógica productiva de discursos que introducen un nuevo margen de la complejidad hermenéutica que implica una conceptualización de lo andino subordinada a las lógicas simbólicas de lo europeo. Lo andino se inscribe dentro de estas lógicas coloniales y un proceso de traducción cultural que está a su vez condicionado por la mirada monárquica desde la cual se organiza conceptual y simbólicamente este nuevo espacio.

En consecuencia, el productor de discursos se sitúa como un intermediario entre la realidad fenoménica y aquellos que la interpretan a través de los textos (literarios, pictóricos, etc.) que él genera. Este mediador proyecta una imagen alterada, no en virtud de la realidad misma, sino a partir de sus lecturas, nutrido por interpretaciones y las diversas construcciones discursivas que han moldeado su visión del mundo. En el caso de nuestro autor, es evidente la autoconciencia de una escritura que pretende reinterpretar los hechos e imaginar un conjunto de personajes, con el propósito de presentarlos ante Fernando VI —su primer lector— bajo una nueva luz que surge de su propio filtro hermenéutico. De este modo, su praxis escritural aspira a crear una codificación particular de la situación del virreinato peruano, articulada también desde su lectura personal, revelando en este ejercicio escritural una mirada autónoma frente a las narrativas externas propuestas por otros agentes coloniales:

Señor es preciso, seamos nosotros los que os contemos la verdad, porque no habiendo en estas partes, quienes por nosotros vean, y sean nuestros Chronistas, y Panexiristas, salga la verdad de la tierra y abatimiento del Yndio; para que vuestra justicia vea desde el alto Cielo de nuestro Trono y obre la Equidad. (Calixto de San José 1750, 19)

Por consiguiente, el fraile asume un rol profético similar al de Jeremías y se posiciona como el único intermediario legítimo entre los súbditos y el monarca, del mismo modo que el profeta bíblico era el único capaz de comunicarse directamente con Yahvé para revelar el destino de su pueblo. El poema bíblico adquiere una resonancia adicional al ser reinterpretado desde la experiencia india, vinculada simbólicamente a la experiencia judía. Este entrelazamiento de voces y experiencias no es fortuito, refleja el juego de oposiciones que caracteriza la estructura del memorial, donde lo antitético se convierte en un mecanismo esencial. La dialéctica entre lamentación y esperanza, se despliega con toda su carga semántica y sirve como catalizador para la escritura, como para la manifestación de un lamento colectivo. El clamor por la intervención divina o real, anclado en la retórica de la desesperanza, articula un espacio discursivo en el que se fusionan la súplica religiosa y la denuncia, subrayando la compleja relación entre el poder terrenal y el poder divino en la demarcación de los textos coloniales: “Señor por estas calamidades, os mostramos nuestros acongojados Corazones, y que veais, que nuestros Ojos están en Tinieblas, y Nubes de ignorancia Vergonzosa de ignominia, sin ver la luz del consuelo que de vuestra mano poderosa pedimos” (Calixto de San José, 32)

Al igual que Yahvé, el rey se manifiesta desde el cielo de un trono y es hacia ese cielo, inaccesible desde la tierra, al que Fray Calixto está dirigiendo su memorial. En este sentido, el autor orienta el mensaje a esa figura celestial mediante una escritura colectiva, en la que las voces se funden en un acto dialógico. Este diálogo modula una acción discursiva e invierte las jerarquías tradicionales entre el emisor y el receptor, haciendo que el súbdito se erija como un portavoz ante el poder. El discurso colectivo hacia el monarca, concebido como *Christomimetes*, revela por otro lado, una metodología comunicativa que tiene como finalidad asegurar la transmisión de la palabra escrita, entendida como una súplica trascendental que demanda la atención del soberano a través de una voz compuesta por diversas voces, como una súplica colectiva (Hanson 2013, 166). Este acto dialógico establece un proceso de inversión jerárquica en el que el emisor, como productor discursivo subordinado, adquiere una posición de centralidad, mientras que el receptor —el monarca— se convierte en un destinatario silencioso pero omnipresente.

Tal inversión pone en marcha un principio de racionalidad que, a través de la amalgama de las voces colectivas, sugiere una subversión temporal de las relaciones de poder. Ese acto permite llegar a un entendimiento de opuestos conceptuales (lo europeo y lo americano, el espacio de arriba y el espacio de abajo, lo sacro y lo profano) que se

trastocan y se confunden logrando con ello tener una concreción que los entrelaza, así como lo hace Jeremías que tras la larga lamentación logra acceder a Yahvé para que escuche sus plegarias. Por ello, como he insistido, el texto no es únicamente un vehículo de protesta como se ha insistido en leer; más bien es un discurso que recodifica una proyección de las estructuras dualistas que caracterizan el pensamiento barroco y a la producción literaria colonial y que organizan su construcción simbólica a través de proyecciones duales.

Para el efecto, otro elemento sustancial de este discurso también subyace en la conformación imaginaria del cuerpo que habla con el rey. Siguiendo ese mismo esquema que el autor había empleado en la *Christomimetes* del rey, fray Calixto figura un cuerpo del indio que está también sujeto a sus lecturas e interpretaciones de la biblia y la lectura del inca Garcilaso, de un cuerpo indio que está sujeto al entendimiento cristiano que se tiene del cuerpo hebreo. A diferencia de autores como Cabello Balboa y otros contemporáneos, Fray Calixto imagina al indio como un semejante al judío bíblico por una vinculación histórica común. Es decir, no visualiza a los indios como judíos per se, sino como análogos a los judíos.

En primer lugar, el autor establece la noción de un cuerpo desamparado y carente de protección paterna; es decir, un cuerpo súbdito del monarca que no encuentra amparo en su protector legítimo. Este cuerpo súbdito se encuentra a la entera disposición del rey, cuyo poder se consolida mediante la sumisión de este. La figura de la sumisión actúa como un mecanismo legitimador del poder real, y se figura como un procedimiento para ratificar su soberanía. A través de este proceso, se exhibe la supremacía del monarca sobre el cuerpo de los súbditos. El suplicio, como se ha mencionado en un apartado anterior, funciona como un instrumento revelador de la verdad y como un dispositivo de poder en la escritura. En este sentido, el suplicio y la exposición del sufrimiento del indígena en su lenguaje cumplen una doble función: por un lado, revelan e incluso ratifican el poder del rey, pero por otro, insinúan la opresión bajo la que viven sus súbditos.

A la vez, el cuerpo sufriente imaginado por el fraile está imbuido de las potencias vinculadas a la pasión de la carne, comparable, en gran medida, a la pasión de un santo que busca un sufrimiento que le permita alcanzar la santidad. Esta precariedad, provocada por el dolor, se subvierte en una potencia que se materializa en la escritura y se manifiesta en la voz colectiva, pues todos experimentan un dolor similar: “Nuestra palida piel, pasa a ser horno encendido con el fuego de la tempestad del hambre, pareciendo entre la misma

abundancia, tenemos la penuria, por sustento, y estando solo artos de oprobios, y abundantes en necesidades” (Calixto de San José 1750, 14).

De acuerdo con Gutiérrez esta descripción del cuerpo indio en el memorial relaciona lo afectivo con lo patético y una presencia continua de estas figuras patéticas que intentan darle mayor dinamismo emocional para generar un mayor efecto en el destinatario. A través de este ejercicio “se dota del patetismo lírico a un texto en prosa que no debería dada su naturaleza tendente a la formalidad, exponer dicha cualidad” (2022, 183). Sin embargo, gracias a esta operación, el indio se presenta como un huérfano desprovisto también de la figura materna, dado que la Iglesia, que se personifica como la madre de los indígenas cristianos, resulta incapaz de brindarles acogida y una constante referencia a la orfandad que a su vez ofrece también una consonancia del lamento profético con el lamento indio. Esta figura de la Iglesia, personificada como madre, también está impregnada de otras características metafóricas. Mediante esta personificación, se establece que la Iglesia, en su rol de madre de los indígenas y esposa del rey, se asemeja a una viuda:

Nuestras Madres estan como Viudas: Siendo Vos Señor nuestro Padre, precósamenre nuestras Madres serán las Iglesias, Cathedrales, Parroquiales, Regularesvy Monacales de las Yndias, a vos señor encomendadas y estas señor estan como Viudas. (Calixto de San José 1750, 8)

Están como viudas, continua Fray Calixto en este apartado, ya que no tienen tampoco a indios naturales que funjan como pastores, párrocos, dignidades y prelados y su orfandad se acentúa en los elementos que operan en torno a la precariedad por no poder acceder a los derechos que les corresponden.

Las metáforas sobre la carne se presentan bajo este esquema, siguiendo el mismo modelo bíblico, se acentúa las nociones principales de un elemento a través de su metaforización y su personificación. La personificación, nos recuerda Espinosa (2015, 80) es un elemento crucial de este barroco tardío que pasó a América a través de diversas prácticas. Dentro del contexto colonial funcionó como un instrumento mediante el cual un elemento podía representar a todos los elementos con los que compartía características comunes con él. De esa forma, se amplían sus posibilidades de representación para un grupo que podía sentirse identificado con dicho elemento, más bien metafórico. Estas redes que se trazan en torno a las proyecciones literarias que fray Calixto establece sobre la carne del indio emanan elementos ligados a las proyecciones conceptuales de la teatralidad hispana:

Y vuestros hijos bebemos nuestras lágrimas, que es nuestra agua continua, comprandola con la paga; pues pagamos, por que nos maltratan, y para que llorar nos hagan: compramos o los leños en que nos crucifiquen, o la leña con que nos quemen, y consuman, pagamos nuestra Agua, pues pagamos a los Curas y pastores de nuestras Yglesias. (Calixto de San José 1750, 9)

A través de esta imagen de la carne del indio imaginada por el fraile, se evidencia una afinidad con el barroquismo, caracterizado por una visualidad intensamente alegórica y un gusto por lo exótico que alimentaba la escenificación de un pasado mítico (Espinosa 2015, 11). No obstante, más allá de esta representación de un pasado histórico, en el caso de Fray Calixto se busca una superación de las demarcaciones convencionales de la simulación del pasado incaico. Su descripción metaforizada del presente revela una lógica de que reinterpreta y reimagina las nociones establecidas y ofrece una nueva dimensión en la interpretación de la realidad contemporánea.

Por esto, la personificación alegórica que Fray Calixto construye en torno a los cuerpos indígenas está imbricada en la imagen de una nación colectiva. En la escenificación del sufrimiento del hebreo, análoga a la escenificación del sufrimiento del indio, subyace la idea cristiana de que todo dolor es uno solo cuando se inflige sobre el pueblo de Dios, y que los males que afectan a un miembro de la comunidad son compartidos por toda la colectividad, ya que el pastor cuida de todo el rebaño y no únicamente de algunos individuos pues todos hacen parte del mismo cuerpo de la corte:

Solo este lunar afea la hermosa Cara de Vuestro Reyno Catholico, Español; Limpiadle Señor esta mancha que han querido poner con dolo en vuestra Real operacion, manchando la muy limpia y Noble Sangre de Vuestros Yndios, hijos y subditos fidelísimos. (Calixto de San José 1750, 48)

De este modo, la noción de oposiciones en la metaforización del cuerpo indio ofrece una reinterpretación de las corporalidades andinas, donde la imaginación europea de lo andino aporta un nuevo matiz a la reelaboración mestiza de esta corporalidad, previamente conceptualizada desde una perspectiva colonial europea.

Estudiando las fiestas reales y las representaciones alegóricas del inca, Espinosa (2015, 89) menciona que entre las técnicas para representar al inca y a la élite andina en los Andes se recurren a un conjunto de técnicas, donde la manifestación alegórica reside en la representación del cuerpo del súbdito como sujeto al orden monárquico. Dichas técnicas materializan y perpetúan en los Andes una de las ideas más antiguas de la tradición occidental sobre el ejercicio del poder: el honor del gobernante dependía de la

excelencia de los súbditos que lo servían. En consecuencia, la proyección del cuerpo triunfante del Inca en las festividades reales simbolizaba, dentro del marco colonial, la victoria de la conquista, el éxito de la evangelización y los gozos que el gobernante imprimía en sus súbditos. Al presentar un cuerpo que no es triunfante, también presenta una nueva matización de la corporalidad indígena, situada en revelar la condición del indio dentro del contexto colonial. Este cuerpo no corresponde al del súbdito victorioso de las festividades reales, sino que se proyecta como una personificación del sufrimiento.

Esa carnalidad es presentada con nuevos matices, a los que, a su vez, se añaden otras capas para acentuar su significación. Al abordar un tema como el cuerpo del indio, Fray Calixto recurre a múltiples elementos metafóricos que transforman la piel y la carne en un dispositivo discursivo vivo, una superficie que sufre y habla. La piel se convierte en un *horno encendido con el fuego de la tempestad del hambre*, imágenes que, según Hanson (2013, 168), constituyen arquetipos recurrentes en la retórica de los sermones. En estos, la eucaristía es también un espacio performativo donde el cuerpo del sacerdote y del fiel se recargan de nuevas potencias simbólicas. La misa se presenta como una cena conmemorativa en la que actúan diversos participantes. En este contexto litúrgico, la asamblea ya no es una audiencia pasiva, en ella los asistentes participan activamente: escuchan la palabra bíblica y responden a ella, en un acto de comunión simbólica.

Esta voz coral, previamente identificada como un componente estructural en las lamentaciones jeremías y en ciertos salmos bíblicos, adquiere un matiz renovado en la obra de Fray Calixto. La retórica del sermón se transfiere al lenguaje del memorial, para construir mediante un discurso figurado una representación imaginaria del indígena. El indio de Fray Calixto es un sujeto sometido a este orden discursivo, una figura que, como descendiente de una élite, transita por una performatividad que le otorga una legitimidad más bien precaria dentro del régimen colonial. Este sujeto se define en la medida en que se reconoce y se inscribe dentro del sistema, operando a través de ese lenguaje, lo que perpetúa su sujeción.

El cuerpo que imagina Fray Calixto aparece sujeto a una tensión particular propia de la estructura colonial tardo-barroca. Se trata de un cuerpo cristianizado, formalmente evangelizado, pero excluido de los privilegios y derechos inherentes a los ciudadanos cristianos de ascendencia española: “mirad Señor, que tenemos ya más de dos cientos años de christiandad. Recoged este vuestro Rebaño Esparcido y derrotado en vuestro real amparo” (Calixto de San José 1750, 45). Su tensión radica dentro de esta tensión establecida por un conjunto de paradojas que demuestran la conflictiva relación que el

autor establece entre el cuerpo cristiano y el cuerpo de los indios, un cuerpo evangelizado frente a un cuerpo idolátrico, que en el marco colonial produce una tensión que maniobra como un elemento sistematizador del cuerpo que imagina el autor.

La forma de legitimación de este sujeto, dentro del sistema colonial, como subraya Espinosa (2015, 174) no es deslindándose de este orden. Al contrario, participa en él de tal forma que se dispone como una pieza central de toda la estructura monárquica. El propio sistema legitima esa imaginaria en torno a lo indio de tal forma que se establece también como una representación a veces idealizada y otras tantas como un sujeto servil del buen súbdito de la corona. La respuesta de Fray Calixto está más bien trazada en contra de aquellos que se establece como enemigos del rey, españoles y criollos nacidos en América que no *acatan* las leyes de la corona. Al respecto, recuerda Espinoza al final de su libro *El Inca Barroco*, Tupac Amaru II se pensaba como cercano al rey y de actuar bajo sus órdenes cuando la rebelión estalló y para ratificar la autoridad adjudicada se hizo pintar un retrato real. Tanto él como Fray Calixto surgen de ese ordenamiento colonial donde se secretaba la lectura europea de lo incaico.

Las representaciones del inca y del cuerpo del indio están impregnadas de resonancias hispánicas, y la oposición de dualidades aparentemente contrarias, pero coexistentes en un mismo espacio discursivo, deriva de las tradiciones cristianas sobre el cautiverio y la liberación (170). El cuerpo del indio se imagina como una alegoría del judío, que, tras su antigua idolatría, ha abrazado una nueva fe. Este cuerpo se sitúa en el cruce de dos mundos: el antiguo y el nuevo, y en ese proceso, experimenta una transformación profunda que altera su estructura de creencias. Como campo de tensión, las condiciones de este cuerpo se despliegan en esa delgada frontera entre lo antiguo y lo nuevo, lo sometido y lo liberado, lo idolátrico y lo cristiano.

Ese nuevo cuerpo sacro que Fray Calixto traza no puede desvincularse del contexto colonial al que está inexorablemente sujeto, ya que es ese mismo sistema el que lo genera. Se trata de un cuerpo inicialmente construido por las lecturas e interpretaciones coloniales del cuerpo andino durante el periodo de conquista, para luego ser reinterpretado bajo nuevas claves. Podemos afirmar que Fray Calixto reconfigura la imaginaria colonial del cuerpo andino, abordando sus complejas aristas. Sus fuentes incluyen la Biblia, la lectura de Bartolomé de las Casas, una sutil alusión, aunque no explícita, a textos como la *Miscelánea Antártica* de Cabello Balboa y una atenta lectura de Garcilaso, cuyos ecos se perciben a lo largo de toda la *Representación*:

pues tambien es tradicion, que los Yndios e Yncas, supieron tres cientos años antes, que vendria otra Ley, mejor que la que le dieron sus reyes, como lo afirma Garzilaso en los Comentarios y assi la abrazaron con tanta facilidad y sin repugnancia pues es cierto que ellos Jamás han puesto Embazaro a la Ley Christiana. (Calixto de San José 1750, 52-53)

La representación simbólica que plantea del indio aparece como una categoría en crisis, en la medida que es un sujeto normado por las leyes de la iglesia y a la vez, posibilitado a un escape a través de estas propias leyes. Su legitimidad radica precisamente en la solicitud de un derecho que les corresponde por ley, pues al ser cristianos exigen un conjunto de derechos que deben poseer. Por ello Fray Calixto recalca que se ha triunfado sobre la idolatría y el pecado, que como una era ha quedado superada y se ha dado paso a una era de cristianos. Al haber superado dicha idolatría se ratifica que el cuerpo del indio ya no es un elemento operatorio del pecado, más bien está subvertido hacia el cristianismo y por ende adherido al rey:

Nuestro antiguos Padres los Reyes Yncas, y los demás gentiles pecaron en la prolongada, y multiplicada Ydolatria: es verdad, pero ya no son nuestros Padres ellos, y nosotros cargamos ahora sus iniquidades. No sois vos Señor nuestro Padre, nuestro Señor, y nuestro rey?. (10-11)

La noción de un triunfo sobre la idolatría, tal como la concibe Fray Calixto, también conlleva una reconfiguración del indio, quien queda anexionado al rey cristiano tras haber abandonado el pasado de los antiguos reyes incas. El autor establece un paralelismo entre los antiguos hebreos y los antiguos reyes incas, trazando una línea de similitudes entre su pasado y el futuro que les aguarda. En este sentido, el autor toma prestados versos de las *Lamentaciones*: “Nuestros padres pecaron, y ya no viven,/ y nosotros cargamos con sus culpas.” (Jeremías 5.7), para desarrollar su ejercicio poético, ampliándolo a su propio contexto colonial. Al evocar ese triunfo, también rememora el triunfo que siguió a las masacres en Sion, cuando los babilonios arrasaron con los habitantes de Jerusalén.

La evocación del triunfo no solo implicaba una manifestación explícita de los vencedores, también requería imaginar al vencido como parte integrante del nuevo aparato discursivo, una de sus piezas claves para legitimar la victoria. Este triunfo ante la herejía vinculaba elementos no cristianos con elementos cristianos “sobre los cuales Cristo triunfaba simbólicamente” (Dean 2002, cap.1, sec. “Los múltiples triunfos del Corpus Christi”). En el contexto de nuestro discurso, observamos cómo se imagina al vencedor y al vencido en una relación dialéctica donde, al ser súbditos de un nuevo

soberano, se reconocen inicialmente como descendientes de los vencidos. Reconocen un cambio de paradigma en sus creencias y, finalmente, se someten al nuevo monarca para solicitar su salvación. La unión de lo divino con lo pagano se convierte en una parte fundamental de esta nueva praxis, actuando como eje de las representaciones performativas del Corpus y formando parte de un intrincado sistema de creencias. A través de este sistema, algunos elementos de lo herético quedan integrados en el nuevo orden, sirviendo como recordatorio de lo que fue y de lo que no volverá a ser. El cuerpo indio, por ende, queda ligado a su pasado herético, aunque su realidad presente sea transformada por la imposición de una nueva fe.

La dinámica performativa del Corpus Christi en el Perú, así como la dinámica de la producción discursiva en los períodos posteriores a la implantación de esta festividad, sigue un modelo similar. Ambas se inscriben en la visualización de los triunfos de Cristo sobre la herejía y en la celebración de estos triunfos. Cristo (transustanciado en la hostia sagrada) es el protagonista indiscutible de este discurso, pues su victoria permite que su cuerpo se convierta en el eje material de este cambio, materializándose a través del sacramento. En este contexto, el sacramento se transforma en un punto de convergencia de opuestos: el vencido y el vencedor, una evocación colonial del tinkuy andino, donde el conquistador y el conquistado se presentan dentro de un mismo bloque de acción.

Ese bloque se corresponde también con una imagen singular que el autor presenta en el discurso subsiguiente a esta reescritura del pasaje bíblico. Tras haber establecido una analogía entre el cuerpo del hebreo y el del indio en cuanto a su antigua idolatría, el autor subraya el estado de ambos y visualiza el futuro que les aguarda al hacer valer su adherencia al esquema colonial. De este modo, el discurso proyecta una visión en la que el cuerpo del indio, al igual que el del hebreo, se integra en la estructura colonial, anticipando su transformación bajo el nuevo orden que el sistema monárquico representa:

Siendo vos señor, Rey Christiano, y Catholico! O monarcha del mundo Ymagen del príncipe de las alturas Christo, y él puso en sus hombros su principal, y cargó con las iniquidades de todos; vos también deveis hacer lo mismo; cargad señor en vuestros hombros, vuestro mejor y mayor Principado que son los Yndios. (Calixto de San José 1750, 11)

A través de esto, Fray Calixto establece una compleja paradoja generada por la praxis escritural resultante de las tensiones entre las oposiciones barrocas. El cuerpo, como personificación coral de un juego de actos dialógicos, se sugiere también como un instrumento atravesado por los diversos discursos que transcurren en él. Al igual que el

cuerpo en el libro de Jeremías, está dispuesto a la salvación y, para ello, se ha purificado de lo idolátrico a través de los procesos de extirpación de idolatrías. Este juego de performatividades, que implica la derrota de la idolatría y, por ende, de Satanás, desempeña un rol crucial en el discurso, posicionando al indio como un cuerpo consciente de esta compleja tensión. Adherido al padre, es decir, a Yahvé y a su representante terrenal Fernando VI, el indio se encuentra en una situación de integración con el nuevo orden cristiano. Mientras tanto, los *infielos* son relegados a un espacio asociado con lo idolátrico, un ámbito que Fray Calixto insiste en rechazar a lo largo de su obra y del que busca distanciarse.

En definitiva, la dinámica performativa del triunfo sobre los herejes y del triunfo sobre la idolatría proyectaba un lenguaje colonial festivo común que enmarcaba a los participantes dentro de un mismo espacio compartido. De esta forma, esa dinámica de los triunfos sobre la idolatría se concibe como una celebración gozosa de las victorias de Dios y de la iglesia sobre los infieles y los idólatras. Este lenguaje, proyectado tanto en las fiestas reales como en el corpus, así como en representaciones visuales y literarias produce a su vez una representación imaginaria de los triunfos y gozos de la victoria contra los enemigos del papado (Dean 2002, cap.1, sec. “Los múltiples triunfos del Corpus Christi”). Dicha estrategia, que en España estaba orientada a proyectar a los judíos y a los moros como enemigos locales del papado en América cobró un matiz particular.

Como sugiere Dean, a principios del siglo XVI el primer oro americano que llegó a la península fue convertido en una cruz lucida en las procesiones de Sevilla. “De este modo, la conquista del nuevo mundo fue integrada en un patrón conocido de confrontaciones históricas con pueblos que no eran cristianos” (cap.1, sec. “Los múltiples triunfos del Corpus Christi”). Los nativos americanos no se proyectan en las representaciones artísticas en la península a través de una representación figurativa de su cuerpo o su vestimenta sometida a los gozos de Cristo tras el triunfo contras sus religiones y creencias. En cambio, se proyecta la riqueza de su tierra, uno de los puntales más importantes de su imagen metafórica.

La transubstanciación simbólica del cuerpo del indígena en el tesoro de América subraya una representación metonímica del cuerpo de los nativos que evocan una presencia corporal sujeta y enmarcada en las cruces de oro y demás representaciones hechas a partir del oro de América que convoca, como señala Dean (cap.1, sec. “Los múltiples triunfos del Corpus Christi”), una presencia sujeta y convertida. Su otredad queda ligada, al menos parcialmente, a dichas representaciones en la península durante

los primeros años de la conquista, cuando no se conocía demasiado sobre las poblaciones nativas y se desconocía, casi por complejo, sobre su cultura y sus orígenes. En el lenguaje visual de España únicamente queda la imagen del tesoro de América, dejando de lado de forma parcial la figura de los indígenas y su corporalidad con todo lo que representa.

Su imagen, como elemento simbólico, se presenta en la península, al igual que la hostia, como una proyección simbólica del cuerpo. El cuerpo del indio, por ende, únicamente permanece en tales representaciones desde las cuales se lo imagina a través de las lecturas europeas. Su imagen queda comprendida dentro de este sistema, en el que se le despoja de su corporeidad para ser representado por un nuevo material. Esta noción, que había sido analizada a inicios de la conquista en *El anónimo de Yucay frente a Bartolomé de las casas* se subvierte en el discurso de Fray Calixto de una manera inusual, donde los cuerpos de los indios se metaforizan como cuerpos hebreos y judíos, y también como tesoros.

La figura metafórica del tesoro del rey se usa como una imagen para proyectar también otra imagen de lo indio, que para el autor es el verdadero tesoro de las tierras americanas:

Señor llebanos hazia vos, llebad Yndios a España, y puestos allí experimentadlos, y conozedlos, hazed señor que estén cerca de vuestra Real presencia, y Persona, honradlos Señor, con mandarles que inmediatamente os sirvan, y sabreis quienes son: mandad Señor que estudien, y se habiliten los Yndios ordenando que precisamente vayan los Yndios a España (...) Vayan Señor a España Vuestros Vasallos los Yndios, y pues ellos son vuestro mayor Thesoro y los que enriquezen vuestros Reales haveres. (Calixto de San José 1750, 40)

Esta subversión refleja un juego de inversión de ideas con las cuales Fray Calixto hace operativo su texto para simbolizar al indio. Si durante la conquista el indio era representado simbólicamente en la península a través del oro extraído de sus territorios, en el discurso de Fray Calixto el tesoro de indias se representa metafóricamente como el indio, considerado el más valioso desde la perspectiva del autor, pues es el que más ha dotado a la corte de riquezas.

En este contexto, lo que me interesa señalar es la conjunción que hace operatoria la relación entre un barroco tardío ligado a la imagen y un barroco tardío sujeto a la palabra. Este gozne sujeta la imagen y a la palabra de una forma ejemplar, al menos dentro de este discurso, pues en el ejercicio subyace una empresa para sujetar y revertir el sentido profundo de las imágenes. De esta manera encontramos una reversión de ideas y una subversión de conceptos. A través de este ejercicio de la escritura lo indio pasa a

representar por un lado la noción del dolor y la noción del oprimido. Sin embargo, siendo un elemento cargado de la connotación del dolor, el autor produce otro discurso. La metáfora del tesoro proporciona una reversión de esa idea para posicionarlo dentro de una perspectiva colonial que ve al nativo americano de manera simbólica dentro de las riquezas que la corona es capaz que extraer de sus nuevos territorios.

El tesoro de las Indias es el mismo *indio ilustrado* fuera de su territorio, en la península, a donde llegaron las barcazas con las riquezas extraídas. Aunque no existe una evidencia directa del acceso de Fray Calixto a la producción literaria peninsular del siglo XVII, es muy probable que el fraile estuviese influenciado por las metáforas y críticas de la época en torno a la búsqueda de tesoros y la representación simbólica del vellocino de oro como búsqueda de tesoros en las indias. En la península, el uso de la metáfora del vellocino de oro para referirse a la búsqueda de tesoros estaba bien establecida, y varios autores peninsulares habían debatido en su obra en torno a las riquezas obtenida de las colonias y las implicaturas morales en torno a estas búsquedas.

Sin embargo, a pesar de no hallar referencias explícitas en torno a esta relación, es necesario considerar la forma en la que esa dinámica de transubstanciación del cuerpo indígena en el tesoro encara una reinención de estos símbolos. A través de esta personificación, el cuerpo subordinado pasa a ser la imagen de un tesoro y se insta al rey a protegerlo. El cuerpo metaforizado como un tesoro subraya otra dimensión dual: por un lado, se plantea como una fuente de riquezas materiales que el rey debe cuidar y por otro, también se imagina como un sujeto que, al poder acceder a la educación eclesiástica, va a aportar de manera significativa al sistema colonial.

Con este juego, el autor opera también a través de esa praxis en torno a las oposiciones, cambios y uniones de contrarios que habían jugado a lo largo del siglo XVII y XVIII un papel crucial dentro de la producción hispana. De esta manera, los elementos no solamente se unifican y se confunden en ciertos momentos, además, ese entrecruzamiento y confusión de ideas produce en la escritura artificios conceptuales en los cuales los elementos al ser trastocados cambian o alteran sus sentidos. El cuerpo del indio puede ser representado como el cuerpo judío, pero también puede ser representado como el oro de indias, como un tesoro que el rey debe cuidar. La metáfora del indio como un tesoro cobra un valor crucial en la parte final del discurso de Fray Calixto, ya que funciona para instar a su lector a resguardar este tesoro, a procurarlo y a cuidarlo para que pueda ser fructificado en el futuro y obtener mayores riquezas. En este contexto, el cuerpo

indígena se presenta como un símbolo de valor potencial que debe ser cultivado para maximizar su contribución al sistema colonial y a la corte.

Como he señalado en el primer apartado de este capítulo, solo a través de ese ejercicio metafórico del discurso un cuerpo logra materializar su entidad en un ejercicio similar a una transubstanciación. A través de este ejercicio, Fray Calixto es capaz que subvertir los lineamientos de la escritura eclesiástica para convertirla en un lenguaje capaz de ordenar ideas complejas y hacerlas tangibles en su escritura. Los cuerpos que vemos en la escritura del fraile están sometidos y lineados por el propio discurso colonial. En él se ejecutan un conjunto de ideas que posibilitan materializar estas corporalidades en apariencia idolátricas y heréticas como corporalidades sacras, posibilitando a través de la metaforización y la imaginación literaria, verlos como cuerpos sacralizados.

Las metáforas no son inocentes, y mientras menos se inventa menos inocente resulta para el lector. Su ejercicio atraviesa este juego, donde el objeto metaforizado y sus metáforas pasan a ser uno solo, donde los objetos representados y su proyección en el lenguaje se confunde, y sus conceptos terminan siendo trastocados por su intérprete. En su texto Fray Calixto no nos habla de un cuerpo inocente sino un cuerpo en disputa, de un elemento disruptivo que como discurso hecho de elementos en oposición carga en su interior una tensión difícil de definir y de conceptualizar. El cuerpo del indio que Fray Calixto imagina es un cuerpo que está compuesto de fragmentos, de su imaginación, de sus lecturas, y, sobre todo, de un lenguaje propio. En su memorial el discurso opera para crear un cuerpo, para atravesarlo con la letra y convertirlo en un ente escriturario, en un aparato del lenguaje que trastoca a los lectores.

La operación metafórica y conceptual con la que Fray Calixto juega dentro de su texto faculta que el rey imagine un cuerpo del indio ligado y anclado dentro de su campo simbólico inmediato y que lectores andinos imaginen sus cuerpos dentro de este sistema, ligados a una estructura monárquica y adheridos al aparato y al sistema colonial. Su cuerpo, como potencia de pasiones sacras y de pulsiones virtuosas, permiten convertir una noción de lo indio en un discurso sobre lo indio desde una perspectiva occidental, en un esquema que unifica puntos disímiles y distantes y transforma las personificaciones y símbolos de un esquema de opresión en símbolos de una legitimación discursiva a través de los cuales lo sacro y lo profano quedan enlazados en el cuerpo andino.

Capítulo segundo

Entre la salvación y la condena: Transfiguraciones barrocas del cuerpo indígena en *Usca Paucar*

Este capítulo se centra en el análisis del auto sacramental *Usca Paucar*, retomando la noción presentada previamente sobre la construcción del cuerpo indígena. Si en la obra de Fray Calixto de San José Túpac Inca el concepto del cuerpo del indio estaba dirigido a un lector monárquico en la península, en *Usca Paucar* el cuerpo indígena es imaginado en relación con el cuerpo de la Virgen y el de Luzbel, y se destina a los estratos populares del Virreinato. A través de esta obra, se exploran las tensiones espirituales que configuran la representación del cuerpo indígena, reflejando las dinámicas del barroco tardío a finales del periodo colonial. Se argumenta que el cuerpo indígena en este auto está atrapado entre las fuerzas del bien y el mal, y su redención depende de su rechazo al pasado y de su sometimiento a las estructuras de evangelización, revelando así un intento de leer los cuerpos indígenas desde un lenguaje occidental que intenta apropiarse de las realidades locales.

Usca Paucar, Auto sacramental del patrocinio de María Señora Nuestra en Copacabana inicia con el diálogo entre Usca Paucar, un antiguo príncipe inca caído en desgracia, y su sirviente, Quispillu, quien hace en la obra el papel del bufón y sirviente cómico.⁴ Tras haber perdido su fortuna y su poder, Usca Paucar se queja ante Quispillu de su suerte y sus tragedias. Mientras relata su historia, su sirviente busca entre la basura comida para él y para su amo mientras también protesta por su destino. Empobrecido, Usca Paucar abandona el Cuzco con el objetivo de encontrar riquezas en otras tierras. En el camino Luzbel, llamado en la obra Yunca Nina, se le aparece y le ofrece riquezas a cambio de su alma, un intercambio al cual accede gustoso en principio pues encuentra la oportunidad para recuperar el poder perdido.

Con riquezas y con una antigua gloria adquirida mediante su trato con el diablo, el príncipe logra obtener el amor de Jori Ttica, una ñusta con la que posteriormente contrae matrimonio. Apenas ha obtenido la gloria, Yunca Nina pretende reclamar el alma de su esclavo y Usca Paucar huye, mientras el demonio con sus huestes y su esposa Jori

⁴ El personaje de Quispillu como sirviente cómico y contraparte del trágico príncipe también aparece en obras anteriores como *El pobre más rico*, en donde un personaje similar, y con el mismo nombre juega un rol esencial dentro de la obra.

Ttica junto con su siervo Quispillu lo buscan. Cuando Yunca Nina está por reclamar el alma de Usca Paucar una procesión angelical, que llevan a cuestas el estandarte de la Virgen María lo salvan de Luzbel y de su séquito.

La obra comparte características con otros autos sacramentales de la época como *El pobre más rico* y *El milagro del Rosario* y recupera algunos tópicos comunes de obras medievales como la protección de la Virgen María contra los azotes del demonio. De manera similar a los tópicos de Calderón y otros autores de su tiempo, el autor del *Usca Paucar* recupera el tema recurrente en el que el demonio, junto con sus huestes, trazan un plan engañoso para llevar a la perdición a un hombre devoto. Sin embargo, este plan siempre se ve frustrado por la intervención divina y el arrepentimiento del pecador (Iglesias y Hernando 2014, 11).

Usca Paucar se dio a conocer en 1891 por el investigador E.W. Middendorf, a través de una traducción que realizó de un manuscrito hoy extraviado (Chang Rodríguez 1992, 358). Para Clements Markham y para Middendorf la autoría de la obra nos es completamente desconocida y poco puede hacerse para clarificar su verdadero origen (Cid y Martí 1973, 3). Sin ningún tipo de prueba documental, durante una buena parte del siglo XIX e incluso a comienzos del XX se adjudicó su autoría a un desconocido doctor Camacho (Cosío 1916, 5), pero de acuerdo con Cosío y otros quechuistas del siglo XX la obra fue en realidad autoría de *El Lunarejo*.

Esta misma hipótesis fue compartida por Clorinda Matto de Turner, para quien era más probable que la obra fuese escrita por este autor, tanto por el estilo, así como por la temática que se nos presentaba. Sin embargo, E.W Middendorf y Clements Markham, así como Vargas Ugarte y Teodoro Meneses, quien ha estudiado a profundidad esta y otras obras del teatro colonial quechua, se inclinaron a pensar que por el momento su autor nos es desconocido (Doriga 1976, 17). A pesar de que a modo de ver de Middendorf (1891, 34) el *Usca Paucar* es una obra de menor talla en comparación con *Ollantay*, *El pobre más rico* o *El milagro del Rosario*, sobresale por retomar el tema del trato diabólico y la experiencia de la vanidad y la avaricia de los bienes del mundo desde la lectura que los autores coloniales hacen de lo andino.

Con respecto a su fecha, algunos quechuistas consideran que la obra tiene su origen a finales del siglo XVII, hipótesis que, de acuerdo con Meneses, es inexacta pues la obra está escrita en un quechua del siglo XVIII. También Cosío comparte esta hipótesis, asegurando que la obra fue escrita en el siglo XVIII, cuando Espinoza Medrano, *El Lunarejo*, ya había muerto. A pesar de todas las hipótesis que han recaído sobre la obra

es difícil señalar efectivamente su autoría y su cronología. En cuanto a las fuentes, Meneses nos habla de 5 códigos existentes: el empleado por Middendorf, el de Markham, el empleado por José Gabriel Cosío, el de *El tiempo de Lima* traducido por Julio Pro y el de *Valcárcel* del Sacerdote Facundo Navarro.

Para este estudio he decidido seguir la edición española traducida por Teodoro Meneses y recopilada por José Cid y Dolores Martí en su obra *Teatro indoamericano colonial* de 1973, pues es la versión más cuidada, en cuanto a su traducción y edición y en su cuidado con respecto a la inserción de elementos externos a la obra original, como el caso de la versión de Middendorf, quien hizo alteraciones a la obra para adaptarla a un modelo más actual. Meneses, quien ha dedicado buena parte de su carrera a estudiar esta obra, compara las diferentes versiones existentes, moderniza algunas formas quechuas ya ahora en desuso y traduce el auto en una versión sumamente cuidada desde el punto de vista filológico que me ha permitido seguir de cerca la obra original.

1. La virgen barroca como imagen de Salvación

La primera mención de la Virgen María en el *Usca Paucar* proviene de Yunca Nina, la figura andinizada de Satanás, quien la invoca para señalar la rivalidad que mantiene con ella, siendo María la enviada y escogida por Dios para proteger las almas de los cristianos: “esa María, la escogida de Dios/ siendo de muy amoroso corazón,/ acoge uno tras otro a todos,/ sin menospreciar a nadie” (*Usca Paucar* 1973, 15). Resulta significativo que sea Yunca Nina quien primero mencione a la Virgen, reconociéndola como una de las principales oponentes de su causa, pues este acto establece las tensiones de oposición que estructuran la obra. Además, al referirse a ella, Luzbel sugiere que es María quien protege a Usca Paucar y al resto de los indígenas que la veneran, obstaculizando sus planes. Al igual que en *El pobre más rico*, obra que sirve de modelo para *Usca Paucar*, aquí se manifiesta uno de los temas recurrentes de los autos sacramentales: un elogio a la sumisión y pasividad ante la fe mariana (Iter 2017, 188). La invocación de María en estas obras se produce a través de la sumisión de los fieles, y su protección se manifiesta a través de la obediencia de sus actos.

En el auto, la figura de María se presenta como una protectora universal, pero esta protección adquiere un significado especial en el contexto colonial andino. La Virgen es la mediadora que reintegra al indígena en el orden espiritual cristiano. El cuerpo de Usca

Paucar, que ha sido sometido y tentado, encuentra en el cuerpo redentor una posibilidad de restauración espiritual al adherirse a un orden que ha negado los placeres terrenales.

La imagen del cuerpo de la Virgen como corredentora, también ayuda a crear un concepto del cuerpo del indio en la obra. Usca Paucar, al igual que otros personajes indígenas, no puede alcanzar la salvación por sí mismos; necesita de la intervención divina de para restaurar su alma. Este concepto se refuerza al final del auto, cuando Usca Paucar, al borde de ser reclamado por Yunca Nina, es salvado por la intervención de una procesión angelical que lleva el estandarte de la Virgen:

Seguidle pues ahora
a esta Princesa, a esta Madre ya
les ha salvado a todos...
De hoy en adelante
le doraremos muy humildes,
y yendo a su encuentro llorosos
cantemos todos en voz alta
que ella nos tendrá misericordia. (*Usca Paucar* 1973, 61)

Este pasaje refuerza la hipótesis de que el cuerpo de Usca Paucar, degradado por el pecado y la tentación, solo puede ser restaurado a través de la misericordia de la Virgen. La salvación no es un tanto un acto de auto-redención, como un proceso en el que el cuerpo del indígena debe someterse a la protección y mediación de lo sagrado, en el caso de esta obra, la mediación de la Virgen. Esta idea del cuerpo indígena como dependiente de la intervención de María ayudó a reforzar la narrativa colonial de evangelización, en la que el indígena, considerado como un ser espiritual y moralmente vulnerable, necesita la guía y protección de la madre de Dios.

No obstante, la relación que establece entre el cuerpo de la virgen y el cuerpo del indio en el auto sacramental no puede comprenderse fuera del contexto sincrético que la obra produce. La devoción de la virgen como menciona Chang Rodríguez (1992, 363) fue adaptada a las creencias andinas y la virgen adquirió características protectoras similares a las de las deidades locales. En este sentido, la virgen a la vez que actúa como una figura cristiana de salvación y de mediación entre lo autóctono y lo colonial, incorpora, dentro del discurso que se crea sobre ella, aspectos de las deidades andinas, lo que refuerza su papel como protectora de los indígenas que se someten a su imagen.

Como protectora del cuerpo y del alma su papel opera como un regente a la que los personajes recurren y reconocen como elemento redentor. Dicha hibridación, a modo de ver de Chang Rodríguez (1992, 369), se refuerza en los autos andinos con el uso de

símbolos asociados a la virgen como el rosario, los emblemas procesionales o la misma procesión de ángeles que evocan de manera global su figura de poderío que reina sobre estas alteridades indígenas. Estos símbolos, aunque de origen cristiano y más que conocidas y empleadas en el medioevo, adquieren un significado particular en la obra, donde se integran dentro de las prácticas devocionales locales y se integran dentro de lo andino. En la segunda Jornada Jori Ttica invoca a María mientras sostiene un rosario, lo que sugiere, a modo de ver de Chang Rodríguez (372) una lectura andina de la devoción y la adaptación de las prácticas religiosas las nuevas creencias. De acuerdo con esta autora estas imágenes están reforzadas por un conjunto de elementos visuales creados por cronistas como Guamán Poma, que ayudaron a formar las representaciones simbólicas visuales de la devoción mariana andina, a través de imágenes que reforzaron la idea de una sumisión andina sobre lo cristiano:

Pobre mujer que soy te digo así:
 ¡María Purísima, tu nombre
 diariamente repetiré;
 rezaré tu rosario,
 y a Ti en mi corazón te guardaré;
 tu esclava seré eternamente. (*Usca Paucar* 1973, 55)

Sin embargo, a pesar de la protección de María, Yunca Nina observa en el fiel una debilidad por la que ellos pueden tentarlo. *Usca Paucar* es en principio un siervo fiel de María pues incluso la evoca en sueños anhelando y deseando su protección: “¡Ay mi felicidad, virgen María!/ ¡Princesa! ¡Ay madre mía!/ ¡quíereme, amantísima paloma!” (20), pero tras haber aceptado el trato que Yunca Nina le propone, el protagonista vuelve a lamentarse ante la Virgen María, pues a pesar de haber renegado ya de su fe, continúa manteniendo su fidelidad a la Virgen María de quien comienza a buscar la protección tras haber pecado. No debe sorprender tampoco esta devoción que aparece en *Usca Paucar* incluso exagerada por la virgen, pues el tercer Concilio Limense y Paulo V habían acentuado de manera rígida una importancia al culto mariano, así como la necesidad de incentivar el amor de los indígenas de los Andes hacia la Madre de Dios y al rosario (Chang Rodríguez 1992, 369).

En gran parte de estos autos sacramentales el protagonismo de la virgen y del buen cristiano es indiscutible. Aparecen como los dos personajes fundamentales por los cuales se logra revertir un orden pervertido por la idolatría, por el influjo de Satanás o por los enemigos de la fe. El trasunto Mariano es fundamental en estos autos pues al igual de lo

que ocurría con el cuerpo de Cristo como modelo de agonía o de muerte, la Virgen María es un modelo de entrega al que se debe aspirar (Zúñiga 2021, 488). Su modelo se fundamenta en la idea de que su entrega como defensora de la fe y su entrega como madre de Dios también la hace madre de todos los cristianos, en especial de aquellos que se arrepienten de sus pecados.

En el panorama andino el culto mariano adquirió una relevancia particular al relacionarse a la aparición de la virgen en el Cuzco, durante la rebelión de Manco Inca. Tanto esta aparición, así como los milagros que versaron en torno a ella sirvieron para divulgar las devociones marianas en los nuevos territorios y afianzar más la imagen de una madre protectora “como indicaban los nombres quechuas utilizados para invocarla” (Chang Rodríguez 1992, 364). Pero además de ello, un proceso de sincretismo logró fusionar algunas de las divinidades andinas y cristianas, entre las cuales sobresale la imaginería de la virgen-cerro, con la cual se buscaba unir sincréticamente algunos “cultos andinos con los precristianos para, a partir de allí, guiar la Evangelización” (Gentile 2012, 1115). Añadido a todo ello, el Tercer Concilio Limense reafirmó esta devoción al ratificar las fiestas de precepto en honor a la Virgen e introducir otras prácticas que permitían reverenciarla (Vargas Ugarte 1952, 55). A través de estos procesos, se revalidó la devoción mariana y se legitimó el uso de sus imágenes a través de una forma del *Camay* que cobró un valor crucial dentro del sistema sincrético de creencias que se produjo a través de la evangelización (Cummins 2004, 229).

En este contexto, es posible asociar algunas prácticas devocionales de estos siglos con las escenas devocionales que en *Usca Paucar* tienen como protagonista si no a la virgen, a diversos elementos que la representan. Tanto *Usca Paucar* como *Quispillu* y *Jori Ttica* son devotos de la virgen y buscan la salvación de su alma a partir de sus advocaciones. Como se ha señalado previamente, la imagen de María será crucial a lo largo de la obra y su cuerpo etéreo, representando a través de diferentes símbolos cristianos como el rosario, la imagen o las procesiones, se particularizan en el auto de formas singulares. La virgen María aparece trasmutada en las imágenes que la evocan.

La virgen es presentada como un puente entre lo divino y lo humano y entre las tradiciones cristianas y las creencias andinas. La imagen de su cuerpo es un vehículo religioso a la vez que político mediante el cual se pretende legitimar la fe y ratificar la devoción a través de la relación que se expone entre su figura como redentora espiritual y la figura del indio como pecador que la invoca. Como cualquier otro auto sacramental, el *Usca Paucar* no era una obra exclusivamente destinada a una élite, también se la

concibe para un espectador popular y por esto se privilegian ciertos temas como el pacto diabólico del príncipe indígena con Satanás y la sumisión de los personajes serviles como Quispillu o Jori Ttica ante la virgen, quienes ayudan al protagonista a liberarse de este pacto a la vez que se muestran como las figuras ideales del buen cristiano.

Estas obras (*Usca Paucar*, *El pobre más rico* y *El Milagro del Rosario*) tuvieron éxito al relacionar algunos relatos de origen español con un conjunto narrativo de la oralidad quechua originados luego de la conquista, en los cuales el protagonista es condenado a irse al infierno y la virgen lo salva (Iter 2009, 189). Este sentido de identidad se reforzó mediante la inserción de diversas imágenes arquetípicas, que comenzaron a adquirir una relevancia notable en la configuración de un campo simbólico sincrético que trasladaba algunos elementos de esta tradición quechua de origen colonial a los relatos sobre el mito fáustico.

Cuando Yunca Nina es presentado y se presenta su oposición con la Virgen María se plantea una oposición entre ese cuerpo redentor y el cuerpo pecaminoso asentado en la tierra, materializado por la figura de Luzbel en oposición con la imagen redentora e inmaterial de la virgen. Es posible establecer un vínculo entre la imagen del a virgen María dentro de esta obra con los grabados del periodo colonial en los cuales su presencia es protagónica (Chang Rodríguez 1992, 369):

Un hombre llamado Usca Paucar
debe caer hoy día en nuestras manos.
A María la adora mucho;
él la misa escucha aún;
él siempre busca el rosario;
a él precisamente lo engañaremos;
en la pobreza se debate y se envilece,
y hoy mismo las penas le están acosando. (*Usca Paucar* 1973, 16)

No obstante, como ocurre en *El pobre más rico* o *El milagro del Rosario*, aquí el príncipe se arrepiente de haber firmado el pacto con el diablo y busca la salvación. Cuando ya parece demasiado tarde, los devotos de la virgen (aquí Quispillu y Jori Ttica junto con el coro de ángeles) lo ayudan a través de los rezos para que logre la redención y pueda ser salvado. Esta relación simbólica entre el cuerpo de María y el cuerpo de los devotos (incluido el coro de ángeles que hacen material la presencia de la Virgen en la obra) está enraizada profundamente en la lógica del teatro sacramental y en el proceso colonial de evangelización. Sin duda por ello los ángeles y los devotos son los que hacen

operar la figura de María y vuelven material lo que parece intangible. En otras palabras, sobre su presencia se vuelve fehaciente que la devoción mariana logra salvar al pecador.

Desde el comienzo del auto Usca, el protagonista indígena caído en desgracia representa un cuerpo marcado por la pérdida, la decadencia y la tentación. Sus motivaciones, igual que por ejemplo el Cipriano de los mitos medievales, solamente está motivada por el deseo de la riqueza y el poder y el deseo de obtener un antiguo estatus que ya no tiene. Sin embargo, su devoción se mantiene, al comienzo, infranqueable. En su cuerpo se debaten al inicio y al final del auto estas dos fuerzas que se balancean entre la salvación y la condenación. El cuerpo de María como accesible para aquellos que buscan su protección le ofrece la posibilidad de la redención de su alma mientras que el deseo por el pasado, esto es, el deseo por el retorno hacia la era idólatra funciona como motor para que aparezca Yunca Nina, quien a su vez hace visibles sus deseos.

Dicho campo combinaba las imágenes prehispánicas andinas con aquellas introducidas durante la evangelización, con el fin de conceptualizar una noción particular de lo occidental, aunque integradas dentro de las estructuras estéticas y simbólicas propias de los Andes. Por ejemplo, Guamán Poma de Ayala emplea diversas tradiciones pictóricas occidentales para representar el espacio simbólico del *Hanan* y el *Hurin* y los pares de términos opuestos y complementarios.⁵

Mediante el trazo de estos elementos simbólicos dentro de la estética visual de lo andino se crea, de acuerdo con Cummins (2004, 244), una equivalencia a nivel imaginario, que busca mediar las diferencias irreconciliables de la realidad colonial a la que los andinos estaban subyugados de manera total y sin posibilidad de escape. Algo similar habíamos ya visto en el primer capítulo de este estudio con el caso particular de Fray Calixto, que no solamente liga el cuerpo del indígena con el del judío por su origen sino también por una similitud de condiciones. Se crea una constelación a través de la cual se ligán aspectos compartidos de ambas culturas y se conceptualiza una relación de equivalencia conceptual entre las diferentes estructuras de pensamiento mientras que se median aquellas diferencias irreconciliables.

⁵ El mundo indígena estaba concebido a través del orden jerárquico, basado en esa complementariedad de opuestos. De acuerdo con Rolena Adorno (1989, 212) para comprender las láminas de Guamán Poma de Ayala hay que conocer cual es la jerarquización que regía los distintos caminos del mundo andino y el valor que tienen los opuestos. Estas oposiciones fueron reimaginadas por el cronista con el objetivo de dar a conocer una lectura andina, pero a la vez una lectura occidental, donde la existencia de opuestos también resultaba parte de un conocimiento compartido.

La representación de la imagen de la Virgen María como reina en su trono a lo largo de los siglos XVII y XVIII está vinculada a la imagen de un aparato reinante, que se convirtió en un elemento crucial dentro del barroco de indias, especialmente en el teatro. Su concepto como cuerpo redentor se fusiona de manera inseparable con los conceptos desarrollados durante la Edad Media, los cuales se trasladan a lo largo de toda la producción colonial, sirviendo como un componente indispensable de toda la producción sacra. De esta forma se genera a modo de ver de Chang Rodríguez (1992, 363) un culto mariano que adquiere una legitimidad en los andes a partir de los milagros con los que la virgen garantiza la conquista y viabiliza que las batallas por la fe se lleven a cabo.⁶ Estos milagros en las Indias se consolidan como uno de los elementos que más refuerzan la fe mariana, mediante las reconfiguraciones de estos avatares, al mismo tiempo codifican un lenguaje que permite reimaginar la figura y el cuerpo de la Virgen.

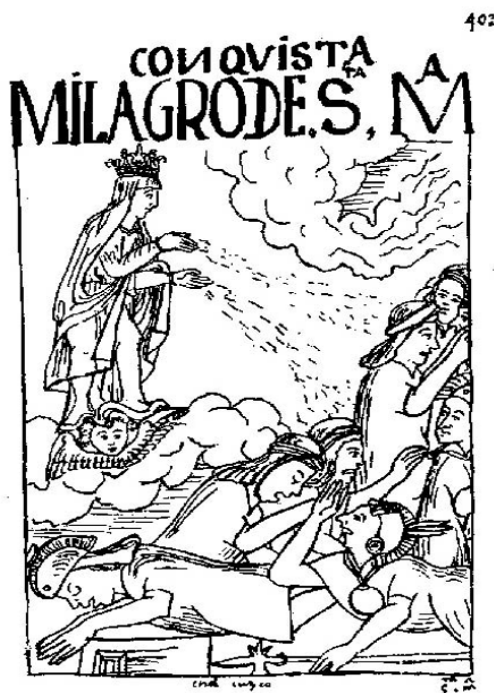


Figura 2. Lámina que continua la serie *CONQUISTA MILAGRO DE SANTA MARÍA* Guamán Poma de Ayala. Imagen de *Primer nueva corónica y buen gobierno*. 1936

⁶ Dean (2002, cap.1, sec. “El triunfo en los Andes”) señala que la conquista de América fue percibida por aquellos que participaron en ella como una ampliación de la reconquista y en varios documentos escritos, los cronistas se refieren a españoles como cristianos, haciendo eco de las confrontaciones seculares entre moros y cristianos en España, de esta forma se encuadran los tropos del Viejo Mundo en las experiencias del Nuevo Mundo. Esta percepción llevó también a recuperar a santos de la reconquista como el Apóstol Santiago, que aparece en obras como la de Fray Juan Torquemada o en las crónicas de Guamán Poma de Ayala.

En la figura 2, observamos una representación de Guamán Poma de Ayala donde la Virgen triunfa y reina sobre las alteridades, en particular sobre los andinos, y, como imagen soberana, se establece como reina y protectora de aquellos que aceptan la nueva fe, aunque vengativa sobre los infieles.⁷ La Virgen entroniza la victoria sobre la idolatría, al tiempo que simboliza los triunfos de la fe sobre los herejes, conformándose como un espacio de salvación. En *Usca Paucar*, la Virgen María se enmarca en estas lecturas de la salvación; a diferencia de Yunca Nina, no aparece como una personificación física. Su aparición no se limita a una manifestación tangible, sino que su presencia se encuentra en todos los ámbitos, reforzada a través de sus advocaciones, rezos, rosarios y milagros. Como se mencionó al inicio de este capítulo, mientras Yunca Nina está recluido en los parajes agrestes, con respecto a la Virgen, solo su recuerdo en los objetos o su mera presencia en la memoria es suficiente para que pueda enfrentarse a Yunca Nina y vencerlo: “Yunca Nina:/ Yo mismo le buscaré,/ mi prisionero será;/ no vaya a ser que se escape ese rapaz,/ y sea el rosario el que lo salve” (*Usca Paucar* 1973, 17).

En otras palabras, se concibe dentro de la imaginería eucarística que el ser humano ha sido salvado primero por Cristo y luego por la Virgen María. En este sentido, su imagen se conceptualiza en los autos tanto como una presencia relacionada con la piedad y el acto sacrificial ligado al trasunto mariológico, pero también como una presencia redentora, cuyo poder permite salvar el alma del condenado. Esta imagen en los autos sacramentales faculta reforzar la doctrina mariana pues conecta la concepción inmaculada de María con la capacidad que posee para interceder por el destino espiritual de sus fieles.

En la mayoría estos autos, la figura de la Virgen María no aparece de manera física dentro de la obra de teatro; su presencia es evocada y se materializa a través de los personajes que la invocan en momentos de debilidad espiritual o a través de los rezos que se dedican a su presencia. En *El gran teatro del mundo* o *La devoción de la misa*, por ejemplo, su figura opera dentro de las obras como un símbolo de devoción con Dios, que a su vez sirve también de modelo al fiel para lograr alcanzar la redención que busca de su alma. El papel de la Virgen en estos autos se manifiesta como una presencia evocada a través del lente del pecador pues su capacidad de actuar como mediadora aparece en momentos de mayor tensión dramática, cuando un alma ha perdido la fe y busca su salvación, María aparece como un emblema de la esperanza. Esta imagen de la madre de

⁷ Al escenificar la alteridad, se presenta al oponente necesario para reafirmar los triunfos y proyectar la imagen de la Virgen como símbolo de la conquista (Dean 2002, cap. I, sec. “El triunfo en los Andes”).

Dios subraya además la importancia de la virgen como una mediadora que puede influir en el desenlace de las almas perdidas en busca de consuelo, un tópico central dentro de los conceptos del teatro barroco.

Este enfoque de la mariología que conjuga lo eucarístico con lo mariano se moduló de manera similar dentro del contexto colonial, donde su figura también se traslada desde la península, de manera casi literal, como un símbolo de redención y de salvación. En el *Usca Paucar* su presencia es imaginada, al igual que en los autos de Calderón, como una imagen redentora y protectora de los fieles andinos, quienes al igual que el Cipriano escrito por Calderón en *El mágico prodigioso*,⁸ se arrepienten de haber pecado buscando las riquezas o un amor trágico y haber quedado atrapados por las tentaciones de Luzbel.

Al igual que en los autos de Calderón, la presencia de María en *Usca Paucar* no es física, sino que, a través de su invocación mediante los rituales asociados a su imagen, se convierte en una fuerza esencial para liberar a los personajes de los influjos de Satanás. Un ejemplo de ello se encuentra en la Jornada Tercera, cuando Usca Paucar, perdido y desesperado, invoca a María y pide su perdón para no sucumbir ante Yunca Nina: “A Nuestra Madre en un rincón/ con todo el corazón he invocado” (58). Esta invocación refleja la creencia en María como una fuerza redentora poderosa, cuya capacidad para transformar el destino del personaje principal es indiscutible con su invocación.

La imagen del cuerpo omnipresente de la Virgen María de Copacabana en *Usca Paucar* está profundamente implicada con diversos conceptos teológicos propios de la teología barroca. La representación de María proyecta una visión doctrinal en la que su figura también trasciende lo físico, mostrando su presencia accesible en cualquier momento a través de actitudes pasionales. En el contexto colonial, su imagen se construye mediante la fuerza de su eficacia simbólica, “relacionada con las circunstancias que rodearon el culto en distintos momentos históricos; [...] también la Virgen María ha sido pensada por diversos grupos sociales y étnicos, por razones diferentes” (Folegman 2014, 204). Se consolida como una recreación popular que fue modelada a partir de diversas

⁸La trama de *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua así como el mito de Cipriano sirvieron de molde eficaz para los autos sacramentales andinos. Al igual que en *Usca Paucar*, el Cipriano de Calderón vive en una Roma en la que comienzan a surgir las primeras comunidades cristianas. Enamorado y deseoso de conocimientos, Cipriano vende su alma al diablo para obtener el amor de Justina. Sin embargo, a pesar del poder obtenido por parte de Satanás Cipriano no consigue obtener el amor de Justina pues esta está amparada a la fuerza de Dios. Finalmente, tras un encuentro infortunado con una presencia efímera de una Justina inventada por Satanás, Cipriano acaba convirtiéndose a la nueva fe y muere, junto a Justina, como mártir.

interpretaciones e imágenes, como la figura de la Virgen penitente en las representaciones coloniales, y la Virgen-cerro, una invención colonial en la que se fusiona un elemento andino supuestamente autóctono con la imagen de Santa María.

A lo largo de los siglos, la relación de este espacio simbólico generó algunos contrastes teológicos que son muy ricos en cuanto a su teorización. En el siglo XVII se sintetiza de manera casi total, al menos en el virreinato del Perú la imagen de una Virgen que ha recuperado la posibilidad de su salvación y se la representa con la potencia y la legitimidad de la corona triunfante sobre el pecado (207). Sobresalen, por ejemplo, representaciones visuales donde la imagen de maría se presenta junto a Eva, en una interesante oposición que conjuga además las oposiciones andinas complementarias y que proyecta la imagen de las dos mujeres antitéticas de la biblia por antonomasia en ejes de jerarquización visual y de sentido.

Su cuerpo está legitimado además en esa disputa entre el cuerpo corrupto y el incorrupto pues subyace en él una lejana dicotomía: si el cuerpo de María estaba libre del pecado original debía estar a salvo de los efectos no deseados de la desobediencia de Eva y estaba además eximida de la sujeción a su esposo, el escape de los dolores y la agonía de la muerte, la corrupción de su carne, etc. Sin embargo, esta consciencia teológica también legitimó la síntesis de sus dolores, es decir, la tortura sobre su hijo agonizante. Los dolores de maría sirvieron para hacer de su angustia y su agonía una forma de mostrar la pena del cuero sacro y suscitar un sentimiento de culpabilidad en los fieles (210).

Siguiendo a Rubio (2018, 132), en el barroco novohispano el tormento infligido al cuerpo se traza como parte de las prácticas ascéticas que preparan el cuerpo para alcanzar la santidad. El dolor se evoca como una especie de entrenamiento mediante el cual el cuerpo se aproxima al diálogo con lo divino. La mortificación y el acto sacrificial de aceptar voluntariamente el sufrimiento físico son prácticas que delinean un sendero hacia la salvación. No es casual que el cuerpo de la Virgen, a lo largo de *Usca Paucar*, sea percibido como un discurso protector del pecador atormentado, y que al mismo tiempo permita, a través del dolor, la construcción de una vía hacia el conocimiento de la verdadera fe y de la verdad sagrada.

Por esto, siguiendo el postulado de Folegman (2014, 204), se puede sugerir que el dolor que se presenta en *Usca Paucar*, relacionado con el pecador, pero también con la aceptación de su destino, está ligado a la lógica teológica de los dolores marianos. Según el postulado de Folegman (204), un cuerpo que atraviesa el dolor y lo recibe con la fe cristiana es anulado de todo padecimiento por un gesto de éxtasis, pues a través de él

concibe la gracia divina y logra alcanzar la salvación. La presencia de María en la obra, a la vez que salvadora y mediadora entre Dios y el fiel, es también un modelo de acciones que materializa la figura del cuerpo sufriente, el cual en su agonía y tortura alcanza la santidad y, con ello, la trascendencia espiritual.

Por todo ello, el traslado del mito de Cipriano en el siglo de oro y en el teatro colonial andino resulta necesario para calzar esta lógica del cuerpo sacrificial de María y de Cristo dentro de la lógica colonial a través de la cual solamente imitando los dolores de María y de su hijo se logra obtener la santidad. Lo que para Rubio (2018, 121) se destaca dentro de la escultura barroca es precisamente ver las esculturas como materialidades corporales vivas, en la que el rostro evoca los gestos de dolor en los instantes de la muerte. A través de estos gestos se evocan las pasiones de una carne santa que no está dedicada a solamente a Dios sino a su espectador.⁹

Esta intercesión divina de la virgen de Copacabana en *Usca Paucar* convierte a la virgen también en un elemento que como mediadora responde a las súplicas de aquellos que enfrentan las tentaciones de Yunca Nina. Al final de la obra, cuando ya Usca Paucar, Quispillu y Jori Ttica ven sus destinos deshechos, una procesión de ángeles, que llevan una imagen de la virgen de Copacabana, son los que salvan a los pecadores y alejan a Satanás. Tras la victoria contra el mal, uno de los ángeles dicta una sentencia hacia el público: “Seguidle pues ahora/ a esta Princesa, a esta madre ya/ les ha salvado a todos.../ De hoy en adelante le doraremos muy humildes,/ y yendo a su encuentro llorosos/ cantemos todos en voz alta/ que ella nos tendrá misericordia.” (1973, 61)

Las imágenes cristianas -y podemos decir lo mismo de sus proyecciones literarias- no solo miran a Dios “más a nosotros y al prójimo. Porque no hay duda, sino que todas las obras virtuosas pueden servir, juntamente, a la gloria de Dios, a nuestra enseñanza y a la edificación del prójimo.” (Pacheco 1990, 249). Los tres objetivos se entrelazan en este campo pedagógico de los autos sacramentales en los cuales la representación visual o metafórica de la virgen, los santos o Cristo nos sirven para imaginar un modelo de lo que debe o le compete a un cristiano. Al final de la obra el protagonista retorna a la mendicidad, pero con una fe restaurada, pues ese es el mejor tesoro que posee, incluso

⁹ En una investigación sobre la teatralidad del barroco Neumeister plantea que tanto en la escena teatral como en la capilla los espectadores y los fieles presencian un desbordamiento existencial. El dramaturgo experto, es decir, el escultor, nos invita a una escena en donde se estrena, tras un arco, una escena dramática. El retablo, la capilla y la escena teatral son experiencias místicas donde se efectúa un desbordamiento entre realidad y ficción, pero también “un desbordamiento metafísico, no es un obrador de hilado sino una iglesia, una iglesia que es un teatro: ¡teatralidad barroca!” (2022, 299)

por sobre los tesoros terrenales y por sobre el poder terrenal que condena al que lo posee. La redención se produce a través de la intervención divina de la virgen, pero aún más importante, a través de una imitación de su actitud, entre ellas su dolor.

El concepto del cuerpo glorificado de la Virgen María en *Usca Paucar* refleja una visión profundamente barroca, en la que los conceptos de la Inmaculada Concepción y la Asunción de María al cielo configuran, en la teología, una presencia de la Virgen como un cuerpo incorrupto. Este cuerpo se enmarca en la materialidad divina que evoca la idea de un dogma. Al igual que Cristo, la Virgen representa una presencia divina en la tierra (Rubio 2018, 119). De esta manera, comprendemos que la materialidad del cuerpo de María ofrece un modelo para entender el cuerpo glorificado, su omnipresencia y la trascendencia de su alma.

En *Usca Paucar* su presencia es sentida como una fuerza protectora a través de los rezos, el rosario y la imagen mariana que se hace tangible al final del auto, en el coro de ángeles que la trasladan para que combata contra Satanás. Su invocación ejemplifica de qué forma el cuerpo glorificado de María se extiende más allá del espacio físico y se manifiesta en respuesta a la fe de los personajes de la obra. Su omnipresencia proyecta el pensamiento barroco en el cual lo divino se integra dentro de la vida cotidiana (Prosperi 2008, 72)

Al igual que la figura de la virgen, otro elemento sustancial en *Usca Paucar* es la presencia del coro angélico, populares en el Virreinato del Perú al mismo nivel que la Virgen María. Dos escenas tanto al comienzo como al final del auto nos remiten al tema angélico, la oposición del coro angelical con Satanás y a sus cultos. Al igual que la presentación de María, también el coro angélico y en especial la imagen del Arcángel San Miguel, son presentados por Yunca Nina cuando rememora su derrota, que causó estragos entre sus huestes quemándoles las alas y arrojando desde el cielo a sus seguidores. La descripción del combate entre el Arcángel San Miguel y Luzbel remite los datos esenciales de la iconografía del arcángel príncipe (Chang Rodríguez 1992, 176):

Y ya a El igualaba en poder,
cuando la humareda por todas partes se levantó;
los tambores redoblaron batalla,
el pututo empezó a incitar al combate
y todo ya era aullidos y fragor de lucha;
(allí) por manifestarse (Dios) “terrible”,
mataba a los míos (solo) para escarmiento;
y a fin de que los caídos volvieran a la pelea
relucieron mis (propios) aceros y fierros. (*Usca Paucar* 1973, 13)

Asimismo, la escena final de la obra presenta una procesión de un coro angélico de niños que llevan el estandarte de la virgen de Copacabana. Huyendo de Yunca Nina y su séquito, Usca Paucar y su sirviente se acercan al coro al ver que ellos llevan un estandarte de María. Por orden de la Virgen, Yunca Nina regresa el contrato que antes había firmado Usca Paucar con su sangre mientras sus huestes huyen de la escena ante la presencia de un ángel que lleva el estandarte, quien se abre paso entre todos y dirigiéndose al público canta las bondades y los dones de María y exhorta al público a seguirla.

Sin duda la presencia del coro en la obra está destinado a reforzar el trasunto mariano y como habíamos señalado previamente, a reforzar las victorias de María sobre el pecado. De esta manera se logra persuadir a los espectadores a que acepten la fe mariana a través del elogio de las devociones protectoras que conlleva la adoración de María. Se busca la identificación del pueblo andino con la virgen y con su séquito, quienes son visualizados como los benefactores del fiel. La exhortación para alabarla y reverenciarla al final hace gala de un doble mensaje: la virgen maría es generosa y protectora y su cuerpo logra la redención de quienes se someten ante ella. Sin embargo, quienes la rechacen, serán destruidos o exiliados, como fue castigado Yunca Nina.

Este concepto teológico de un cuerpo glorificado refleja las visiones y tensiones mariológicas, en el cual la imagen de María se presenta en la escena como un elemento mediador entre lo divino y lo humano, libre de las limitaciones físicas de los cuerpos mortales. La concepción inmaculada de María y su ascensión al cielo refuerzan la idea de que su cuerpo no está sujeto a las corrupciones de la carne ni a las restricciones del tiempo y del espacio. Un cuerpo glorificado no solo es inmortal, también actúa como un vehículo en la intervención de Dios, reforzando de esta manera su papel en la salvación de los personajes y enfrentándose, aunque no físicamente, a Satanás (Yunca Nina).

El culto mariano adquiere una relevancia en este auto pues su autor nos presenta a través de estas tensiones entre la salvación y la condena a un cuerpo que puede avanzar hacia la salvación y un futuro de estabilidad siempre y cuando pueda acogerse al nuevo sistema en el que vive. El avance hacia la salvación, entendido como una metáfora de trascendencia, adquiere una dimensión particular; la Virgen, como imagen metafórica de la fe y la salvación, plantea, dentro del complejo entramado de los esquemas coloniales, una necesidad de oposiciones, si ella es la redentora y por consiguiente quien representa el futuro cristiano de los nuevos fieles, existe un sujeto que se opone a sus planes y desea retornar a un pasado idolátrico en el que reinaba el mal.

2. Satanás en los Andes. La nostalgia del pasado y los engaños de la carne

Al igual que en los autos escritos en la península, en el *Usca Paucar* Yunca Nina se presenta al protagonista en solitario a través del recurso del soliloquio. Mediante este recurso realiza una autopresentación de sus virtudes demoniacas y una pormenorización de sus intenciones (González 2001, 106). Es necesario en la representación teatral este recurso de la pues solamente a partir del soliloquio se pueden dar a conocer las características intrínsecas de sus actitudes, ya que no posee, al principio, mayores características físicas que nos digan que es Luzbel. Al igual que Yunca Nina, también Usca Paucar se presenta al comienzo de la obra a través de un monólogo y su soliloquio resulta sospechosamente similar al del Demonio. Al comienzo de la obra Usca Paucar se presenta con una evocación a la nostalgia del pasado:

Cuando recuerdo de pronto
los goces de mis antepasados,
entonces es cuando se filtran
en mi corazón todos los odios.
Ese día quisiera ser,
rayo refulgente,
y destructor de todo lo existente
en humo los convirtiera;
yo mismo me mataría
ya que soy un maligno...
Veo a mi grandioso Cusco
en poder de otros;
vi a mi Sunturhuasi
bajo el fuego desaparecer.
De tales hechos yo concluyo
que el hombre no es más que ceniza.
¡Que desaparezca pues toda la humanidad
si desaparece toda la felicidad! (*Usca Paucar* 1973, 5)

Una escena más tarde escuchamos de parte de Yunca Nina una evocación similar en la que nuevamente se hace presente la nostalgia por un pasado y la añoranza del poder:

Vi a mis legiones
en una hora deshacerse
y a todos morir;
-lloro aún por cada tropa-
Sin embargo todavía yo me paré
-pensando arribar, a pesar de todo-
y encarando mi escudo
le arrojé mi champi.
Ese pilluelo, como un halcón veloz,
volviéndose contra mí,

pisándome en el cuello,
ya me hería, y (volvía) otra vez con nuevo aliento;
así en un cerrar y abrir de ojos
perdí mi felicidad. (*Usca Paucar* 1973, 13)

A través de este paralelismo se establece una relación entre el discurso de Yunca Nina y el discurso de Usca Paucar, quienes, anhelando el pasado, buscan las maneras de retornar a él. No es casualidad considerar que tanto el pasado de Usca Paucar, es decir, el incario como el pasado de Luzbel, la rebelión de ángeles, estén ligados en la obra y en general dentro de la teología, permanezcan sujetos a la noción del salvajismo, la muerte y el mal como reinantes de un espacio.

El diálogo de Yunca Nina, así como el de Usca Paucar sirve para que nos remitamos a dos momentos: el primero relacionado con la condición de la población nativa y el segundo la relación de la economía dineraria colonial donde el antiguo modelo económico pasa a ocupar un papel secundario (Chang Rodríguez 1992, 278). En este contexto Usca Paucar percibe la miseria como un mal que no puede soportar al haber quedado en la miseria:

Se desvanecen las luces de mi razón,
ya no estoy en mí;
en algo emponzoñado me estoy cayendo...
¡Ya no existiera, ya no,
pues también flaqueará mi valor!
Que mi tumba fuese la conclusión;
quizás así llegaría,
-convertido en polvo-
miseria ceniza fría,
a la puerta de “la gran muerte” (*Usca Paucar* 1973, 3)

Esta inversión o mundo al revés, que es otro tópico de los autos sacramentales, nos muestra a un príncipe que ha pasado a ser un mendigo y observa a extraños adueñarse de sus tesoros mientras él y los suyos caen en la miseria y la mendicidad sin saber, que al igual que en *El pobre más rico*, ha perdido un tesoro, pero ha ganado otro. Ese particular juego de opuestos sirven para presentar a un personaje trágico que no teme pecar para lograr acceder a las riquezas de una sociedad que ya no le pertenece y en la que busca un poder

Yunca Nina nos ayuda a comprender la materialización del pecado a través de su cuerpo que dentro de la obra está vinculado a las creencias prehispánicas, así como a la nostalgia por un pasado. Su representación física andinizada (con un nombre andino e

incluso con elemento andinos en su vestimenta) subrayan la tensión radical que se marca entre Satanás como emblema del pasado idolátrico y la figura de la virgen María, emblema de la nueva creencia y del nuevo sistema, que es representada como una presencia etérea desvinculada de su corrupción física. Este contraste que se produce entre una carnalidad y una espiritualidad es una dinámica crucial en la obra y es esencial para comprender la forma en la que se imagina a Yunca Nina.

En las colonias del Virreinato peruano el demonio se presenta siempre a los hombres y a las mujeres virtuosas en variadas formas, aunque predomina siempre su carácter antropomórfico y una apariencia atemorizante (Millar 2011, 339). El demonio del siglo XVII y XVIII es una figura que aterroriza o pretende causar temor, por lo que, en este sentido, responde la gran medida con el tópico formado en la Edad Moderna sobre el cuerpo y la figura de Satanás. Por ejemplo, un fresco anónimo de Cuzco del siglo XVIII (reproducción de un detalle de *El infierno* de José López de los Ríos) nos muestra a un grupo de pequeños demonios, sin duda parte del séquito de Satanás, vestidos con ponchos, sombreros y tocando tambores e instrumentos de viento.



Figura 3. Reproducción de un detalle de *El infierno* de José López de los Ríos. Siglo XVIII. Imagen de LoQueSomos.

Al igual que el cuadro original, observamos en la figura 3 a tres personajes vestidos con atuendos indígenas. La figura de la izquierda brinda con dos mujeres

¿chicha? en querós.¹⁰ Las otras dos figuras representan a músicos, uno de ellos un indígena que se confunde con el resto de las figuras. A la derecha de la imagen, el inca y su esposa, la Colla, aparecen al margen del bien y del mal, propensos a caer en las tentaciones y propensos a caer en el pecado por parte de Satanás y de su séquito, quienes ofrecen a los condenados placeres ligados a la música, a la bebida y a la fiesta.

La inscripción latina de esta reproducción, tomada del original de José López de los Ríos, dice: MITTENTEO S. INCA MINVM IGNIS, IBI, ERIT, FLETVS, ET STRIDOR DENTIV. La frase podría traducirse como “el supremo Inca enviará fuego, habrá ahí llanto y rechinar de dientes” (la traducción es mía). En el cuadro, como hemos dicho, el demonio aparece ligado a los placeres ilusorios de la tierra. En la imagen original, debajo de los demonios disfrazados de indígenas se observa el infierno, donde Satanás y su séquito tienen una apariencia diferente. Los demonios son figuras animalescas, con expresiones de furia mientras atormentan a los condenados. Nuevamente, tanto al costado izquierdo de la pintura de José López de los ríos como en su costado derecho pueden observarse las imágenes de dos demonios mulatos encargados de dar suplicio a los pecadores. Esta oposición entre el espacio terrenal y el espacio infernal es evidente con respecto a la imaginación de los personajes demoniacos y la forma en la que se presentan.

Esta representación pictórica de un demonio andinizado está ligada a la perspectiva moderna de Satanás, a través de la cual se planteó que el demonio puede proyectarse como parte de un grupo cotidiano, particularmente en las fiestas. Por ello, son precisamente estos demonios ligados a la música y el alcohol aquellos que tienen una vestimenta indígena frente al resto de figuras terrenales, quienes aparecen con su apariencia infernal mucho más visible y causando temor a las figuras humanas.

En estas representaciones, el demonio andinizado se presenta un enemigo del papado y del imperio. De esta manera, la representación demoniaca de los cuerpos indios también se imagina como la representación de los enemigos del reino, que desean el

¹⁰ Para Dean (2002, cap.3, sec. “Indios borrachos”) es común culpar al alcohol por haber propiciado las prácticas idolátricas, y de haber sido el agente promotor de prácticas rituales que evocaban una nostalgia del pasado- Esta justificación se emplea para glosar las amenazas y a su vez “minimizar el peligro de los indios danzantes”. Los españoles prefirieron comprender el descontento de los colonizados más bien como una mala conducta, propiciada por el consumo del alcohol. Las autoridades hispanas atribuían los brotes de violencia en fiestas al consumo de alcohol y al exceso en el uso de las bebidas durante las fiestas. Don Pedro de Villagómez, arzobispo de Lima durante el siglo XVII recomienda en su *Carta pastoral de exortacion e intruccion contra las idolatrias* que los curas doctrineros confisquen las bebidas alcohólicas y especialmente ciertas provisiones con las que se preparaba la chicha de jora para evitar que los pobladores, muy dados a la idolatría, aprovechen la borracheras para regresar a sus antiguos ritos (1649, 72)

retorno a la idolatría (Dean 2002, cap.3, sec. “La amenaza de lo imaginado”). El cuerpo del indígena en los autos sacramentales andinos es resignificado como parte de las representaciones visuales de la conquista y ayudan a conceptualizar este marco operativo. A través del cuerpo de Usca Paucar, el príncipe; Quispillu, el sirviente y Jori Ttica, la ñusta devota, se presencia al opositor vencido que se acoge con aparente pasividad y con una ingenua disposición al esquema colonial, a la vez que nos muestran las penas que el cuerpo del rebelde sufre al pretender regresar al pasado.

Dentro de las poblaciones andinas que viven fuera de las ciudades, la presencia del demonio conserva las características que se trasladaron desde la Edad Media y no sufrieron demasiadas alteraciones. Don Pedro de Villagómez, nos ofrece una interesante aproximación a las formas en la que el demonio se presenta: “Ayuda mucho al Demonio para conservarse en la posesión de este su maldito y tiránico imperio la natural disposición de esta tierra. Porque como es asperísima y sus montes son secos e infructíferos, hay solamente de provecho en ella, en las partes cercanas al mar algunos valles y quebradas (Villagómez 1649, 17). En su *Carta pastoral de extirpación e instrucción contra las idolatrías de los indios del arzobispado de Lima* sugiere también que el demonio se aparece por la “corta capacidad que ellos (los andinos) poseen” (11) y entre las causas más importantes de sus apariciones sobresale, además la embriaguez, a través de la cual los andinos olvidaban los ritos cristianos e “imitan a sus antepasados”, propiciando de esta manera el retorno a los antiguos ritos y a la nostalgia del pasado: “Siendo pues eftos nueftros Indios [...] tan exactos imitadores de las torpesas que acoftumbraron sus antepafados, y más efpecialmente defte vicio de la embriaguez. que tanto difpone a sus fequaces para la idolatría” (14).

De cualquier forma, tanto en el barroco de la península como en el barroco americano la representación física de Satanás, así como la proyección del cuerpo etéreo de la santidad (como vimos en el apartado anterior dedicado al cuerpo santo de la virgen) subraya una conexión particular con el mundo terrenal. La tensión que se genera entre los dos actantes en el cuerpo del pecador tiene un sentido singular en *Usca Paucar*, donde el protagonista se convierte, en un escenario de la lucha de Dios y el diablo.

Yunca Nina no aparece en la obra como una presencia horripilante ni tampoco bajo su ficción animalesca y bestial. Al igual que en la pintura de López de los Ríos se presenta con vestimentas indígenas y con algunos elementos que recuerdan a los espectadores de la obra, el pasado prehispánico: “Sale Yunca Nina con una cota verde y manto negro sembrado de estrellas, seguido de cuatro demonios que van vestidos de

indios” (*Usca Paucar* 1973, 11). A su vez, lleva un pututo con el que llama a los demonios para que aparezcan ante él y se declara, apenas comienza a dialogar con su séquito, como gobernante de las tierras americanas desde miles de años atrás:

¡Jefes, oíd,
y proclamad mis palabras!...
“¡Afianzar mi poder,
os demando, oh soldados!
ya vosotros me conocéis
desde hace muchos miles de años;
vosotros, apretadamente
a mí siempre me seguisteis...
¿Qué día fue aquél que mi arma
levanté y me hice enemigo (de Dios)? (*Usca Paucar* 1973, 12)

Como apunta Chang Rodríguez (1992, 377) el carácter del guerrero cristiano está encarnado por el Arcángel San Miguel mientras que el carácter del guerrero andino está significativamente revestido por elementos prehispánicos pues al pormenorizar su lucha con el arcángel nos revela que luchó con un champi (una maza cubierta con pías de cobre que empleaban los guerreros incaicos):

Sin embargo, todavía yo me paré
-pensando arribar, a pesar de todo-
y encarando mi escudo
le arrojé mi champi.
Ese pilluelo, como un halcón veloz,
volviéndose contra mí,
pisándome en el cuello,
ya me hería, y (volvía) otra vez con nuevo aliento. (*Usca Paucar* 1973, 13)

Al igual que *Usca Paucar*, el antiguo príncipe inca que ha perdido su poder, el autor de la obra equipara sus anhelos nostálgicos al anhelo de satanás que busca recuperar el poder que perdió tras la batalla con Dios. Al igual que *Usca Paucar*, *Yunca Nina* desea rebelarse contra el poder de Dios en una tierra que considera, le pertenece legítimamente.

Asimismo, se presenta con una túnica con dibujos de llamas o estrellas. Sin embargo, esta imagen parece ser un tópico a inicios de la obra para reflejar su poder, pues a medida que el auto se desarrolla cobra imágenes distintas como un maestro del disfraz (Breden 2016, 83). Si bien no aparece en escena con su vestimenta de guerrero incaico, nos describe esto en su monólogo inicial, lo que nos da a entender que puede emplear diferentes atuendos o vestimentas de acuerdo con las necesidades de revestirse con una identidad u otra. Por ejemplo, en *El Mágico Prodigioso* de Calderón se demuestra la

capacidad de Satanás para disfrazarse y mostrarse desde diferentes cuerpos, conductas y vestimentas. Por ejemplo, bajo la apariencia de Galán, como se presenta al protagonista, a través de la imagen difusa de un consejero elegante. En *Usca Paucar*, la cota verde y el manto sembrado de estrellas nos muestra la imagen de un galán opulento que seduce a través a través de su apariencia opulenta y a través de las riquezas que el protagonista ve en la montaña: “Príncipes, ¿Quiénes sois/ tan radiantes como el sol?/ (tú), el semejante a metal bruñido/ avísame quién eres.” (*Usca Paucar* 1973, 20). Su primera aparición proyecta la imagen del galán que en el siglo de oro es la figura clave de toda intriga (Ruiz 1996, 138). A diferencia del demonio galante de Calderón de *El mágico prodigioso*, quien aparece en escena amedrentando al protagonista, el carácter galante de Yunca Nina se detenta como el de un caballero amable que apela, en principio, a la avaricia e ingenuidad del protagonista para seducirlo y hacerle pecar.

Satanás se concibe como un adversario que emplea el cuerpo para corromper. En la lógica colonial, el cuerpo del indio, como escenario de esa tensión, está sujeto al deseo perverso, al retorno del Inca y a la ingenuidad de un personaje que lucha por recuperar un poder que ya no posee. Esta nostalgia del pasado está enmarcada en la posibilidad de un caos. A través de este, los hispanos fomentan ciertas prácticas nativas como la danza, aunque también sospechan de ellas (Dean 2002, cap.3, sec. “Raymis imaginados”). La hibridez cultural resultante es un producto de la colonización, mediante la cual se legitima el orden dominante y, al mismo tiempo, se reactualizan saberes previamente negados, aunque se aliena la base de su autoridad. Según Dean (cap.3, sec. “Raymis imaginados”), es precisamente esta posibilidad de caos la que tanto legitima como produce la danza, la fiesta y la vestimenta incaica, pero siempre bajo el control del orden colonial.

Yunca Nina aparece dentro de este orden sugiriendo algunos elementos del vencedor vencido, una remembranza del pasado que ha sido sometido al poder de la colonia y que desea retornar a una era idolátrica en la que reinaba. A su vez, la ingenuidad de Usca Paucar le hace desear lo mismo, regresar a un momento en el que su poder estaba legitimado. No es casualidad, por cierto, que sea Usca Paucar, un príncipe inca el que desea retornar a esa era, ya que, aunque cristianizado y siendo fiel a la virgen María, decide abandonar sus creencias en detrimento del poder. Ese mundo al revés que habíamos señalado antes se hace tangible en esa reversión en la que Usca Paucar, al igual que Yunca Nina, se ven como sirvientes rebeldes, pues Quispillu, su siervo, así como Jori Ttica, una ñusta obediente, son presentados como devotos acérrimos de la virgen, así

como personajes obedientes de sus nuevos amos. Los dos son los arquetipos de los buenos cristianos, serviles a Dios y al nuevo sistema en el que habitan.

El demonio en la modernidad se caracteriza por una representación menos grotesca en comparación con las formas medievales, que lo marca con una paleta más limitada y, en ocasiones, monótona (Pereda y Cruz 2004, 236). Ese agotamiento palpable, se evidencia al comparar estas figuras con sus predecesoras, las cuales casi siempre aparecían como seres monstruosos, pintorescos, y físicamente inclinados hacia una animalización que revelaba tanto su salvajismo como sus intenciones. En contraste, se observa una humanización de Satanás y una representación más caricaturesca, tanto en su apariencia física como en sus pulsiones internas (237). Este empobrecimiento visual y simbólico conduce a que el soliloquio que equipara a Usca Paucar y a Yunca Nina sea más bien un recurso humorístico destinado para causar gracia en el espectador. Satanás, lejos de su representación temible y bestial de épocas anteriores, aparece como un indio ataviado con vestimentas prehispánicas, desfasadas en el contexto del siglo XVIII, y presentado como una figura débil, sedienta de poder, capaz únicamente de embaucar a los ingenuos a través de su retórica.

Esta hipótesis me lleva a considerar que Usca Paucar, como emblema del príncipe ingenuo sediento de poder, fue concebido como un personaje caricaturesco en paralelo a un Luzbel igualmente débil, quien anhela un poder que no posee y usa los recursos de su astucia para engañar al ingenuo. Sin duda, esta caricaturización de su carácter y su apariencia permitió mostrar al público, a través de la ridiculización de las ansias de retorno del inca, la equivalencia entre el deseo del retorno del incario y el anhelo de Satanás por recuperar su poder. A juicio de Torres (2013, 191), el dominio de la Virgen y de los santos sobre el mal se manifiesta en las festividades, donde los carros, tirados o empujados por el demonio y sus secuaces, actúan como sirvientes de las huestes celestiales. En la imaginería de las festividades de Lima, por ejemplo, el pecado original aparecía ahorcado, presentando deformidades bestiales, pero conservando una apariencia humanizada. De esta forma, al mostrarse como un personaje que infundía temor, podía provocar la risa en el espectador.

Al leer las palabras de Yunca Nina con detenimiento, evocan también un temor ante el espectador. Yunca Nina remite a su poder para engañar al incauto, aplicando esta capacidad para seducir a Usca Paucar y llevarlo a arrojar la cruz y abandonar la veneración a María. Me atrevo a sugerir que su corporalidad, como un ser cotidiano con algunos aspectos demoníacos, posee un doble propósito. Si bien, por un lado, se presenta

como una criatura caricaturizada, débil y, por ende, risible, que puede asimilarse al discurso del inca mendigo, por otro lado, también se encuentra en él y en su séquito un discurso que busca infundir temor en el espectador y, por ende, modelar su conducta para que se someta al cuerpo de María, quien será su salvadora.

En la tercera jornada, cuando Usca Paucar se ha sometido al pecado y ha logrado obtener el amor de Jori Ttica, Yunca Nina con su séquito planean hacer que los dos se suiciden al atravesar un río. Quispillu, que estaba en un escondite, aparece en escena y describe la verdadera apariencia de Yunca Nina y de su séquito de cuatro demonios:

Quiénes, pues, ya son estos
que hablando a solas entre ellos
están vencidos por sus cuernos,
y se asemejan a los enmascarados,
y estando en presencia de la gente
cuán hermoso es cada hombre...
Estos son los mismísimos demonios...
¿Pero a quién preguntaría?
¡Oh aves noctívagas!
quizás vosotras sabéis:
¿qué presencia tienen los demonios?
¿Serán jóvenes?
¿O, se parecen a vosotras?
¿Acaso podéis verlos a solas?
Son muy horripilantes esos seres:
tigres son algunos
(de ojos fascinadores)
los demás colmilludos
son como el puma de orejas pequeñas
y rabos enormes;
son como el gato, todo garras,
y de narices chatas. (*Usca Paucar* 1973, 46)

La descripción de su apariencia nos revela un aspecto del Satanás medieval, ligado a la animalidad de un cuerpo que solamente se revela al momento de haber conquistado un alma. Cuando el inca ingenuo ha caído rendido a las promesas de Yunca Nina se muestra su verdadera apariencia, que queda al descubierto de Quispillu, quien le pormenoriza todos los hechos a su amo.

También los espectadores, que vieron desde el principio a un Luzbel y a su séquito vestidos de indígenas presencian, en esta última jornada, una revelación: el personaje a veces cómico de Yunca Nina se muestra con las horripilantes características animalescas de los demonios del infierno, como en el ejemplo del infierno de José López de los Ríos. Mientras que en la tierra los demonios visten como personas del común, en el infierno o cuando han conquistado a las almas, muestran su verdadero cuerpo. Las huestes

demoniacas a diferencia de las cortes angélicas siguen en los autos un patrón establecido. Se presentan en conjunto y su objetivo es atormentar al pecador cuando este ha caído en pecado. Para Morgado (2000, 113) los demonios persiguen a los fieles por tres motivos: envidia, soberbia y la malicia y cada demonio está encargado de extraer algún tipo de inquina del ser humano para atormentarlo.

Los medios que Satanás emplea para transfigurarse y engañar son muchos, pero los autores místicos redujeron en gran medida sus figuraciones como criaturas esperpénticas. Gran parte de los autores parecen preferir imaginar a un demonio con características humanas y con características que para los espectadores les sean semejantes en cuanto a su comportamiento, su actitud o personajes prototípicos cercanos a su propio contexto. Esto no obedece únicamente a necesidades estilísticas, sino que “forma parte del conjunto de iniciativas promovidas en el Concilio de Trento, que tratan de evitar representaciones que induzcan a errores” (Torres 2013, 186).

Así como se evitan representar a los santos de cualquier forma y es necesaria la sobriedad objetiva de sus imágenes, también era conveniente representar a Satanás con cuidado. Las dos imágenes que más fácilmente se integran al pensamiento barroco en las indias son las que de acuerdo con Chevalier evocan a un diablo terrorífico y a un diablo risible y trágico que no pase de ser una especie de bufón al que no le resultan sus planes. En el siglo de oro convivirían dos imágenes: “la de un diablo terrorífico y la de un diablo que no pasaba de ser un pobre diablo” (1999, 87). En *Usca Paucar* a mi modo de ver conviven estas dos imágenes por un propósito más bien doctrinal. Si bien el paradigma se ha transformado con respecto a las imágenes literarias anteriores de un demonio esperpéntico que atormenta al pecador y lo seduce (véase por ejemplo las imágenes de satanás en las hagiografías de Lima), se mantiene por una razón evangelizadora sujeta también a un infierno popular “que es el reino de la fantasía y el abigarramiento y que entronca directamente con la tradición anterior” (Portus 2004, 261). Este reino de la fantasía que se trasladó desde La Edad Media encuentra también una lógica en algunos autos andinos donde la imagen de los demonios sirve para exagerar sus características demoniacas y producir el terror en el espectador.¹¹ El espectador pasa de la risa al miedo

¹¹ No debemos perder de vista que los autos sacramentales si bien estaban destinados a un público de la élite, también estaban orientados a las esferas populares, donde la imagen medieval de Satanás había prevalecido. La imagen que nos muestran los autos también es menester comprenderla desde este aspecto, lo cual permite a su vez que entendamos la forma en la que Satanás se dibuja a lo largo de estas páginas.

y luego a la esperanza, cuando ese personaje, que en principio producía la risa se convierte en una criatura terrorífica y finalmente es derrotado por la Virgen María.

A pesar de que convivían por igual las dos imágenes de Satanás, la imagen caricaturesca de un “pobre diablo” a modo de ver de Chevalier, también pervive en América, quizá con la misma vigencia, la imagen de un demonio dantesco que sobrevive en la cultura hispánica y en América hasta el siglo XVIII. De acuerdo con Hernández (2007, 31) esta pervivencia e incluso su motivación por parte de la iglesia del recrudecimiento de las representaciones artísticas del infierno obedece a un ambiente de incertidumbre en el que la iglesia siendo brazo derecho del sistema gubernamental busca afianzar los móviles de recompensa y de temor que se habían impuesto desde la Edad Media.

Yunca Nina conserva una animalidad y un bestialismo relacionado tanto a su representación en la Edad Media como una imagen teatralizada de un *mal inherente* de la nueva tierra en la que se afínca: la idolatría indígena. De hecho, el diablo aparece en varios autos sacramentales andinos (e incluso en algunos de finales del siglo XVII escritos en la península) de un modo estereotipado y en general, en los autos sacramentales su imagen está ligada a la imagen que conocemos de un Luzbel con cuernos y un rabo (Breden 2016, 81). Sus vestiduras también parecen tener este propósito, de esta forma, se estereotipa una imagen reconocida y con ellos se busca tanto causar temor como también inspira la risa del espectador. Por todo esto, su personificación expresa una representación caracterizada de modo alegórico con nombres distintos, aunque en general, en gran parte de los autos, el demonio es un prototipo de los enemigos de la fe, mediante los cuales no solo se los demoniza o sataniza, más bien se los ridiculiza, mostrando, a través de la personificación demoniaca, lo irracional de sus creencias.

Por ejemplo, en *El Coloquio de Selvagia* de José de Vergara, Satanás es invocado por un nigromante moro y es usado por él para prestar ayuda mágica a la protagonista. Sus acciones, así como los diálogos que posee en la escena nos muestran a un demonio burlón, risible y en general más cercano a un bufón que se expresa igual que el nigromante moro que lo invoca. Al igual que esta representación, Yunca Nina se iguala en diálogos y acciones al protagonista y a través de él se ratifica una suerte de paralelismo cómico entre las acciones y creencias de Satanás con las acciones del antiguo príncipe. Los dos deseando un poder que ya no tienen y los dos rechazando la fe para restaurar un orden en el que sus antiguas creencias sean nuevamente impuestas.

A través de esto se ridiculiza sus creencias, pero a la vez, también se motiva a relacionar sus creencias con Satanás y en especial con un cierto tipo de demonio que funciona como prototipo del enemigo de Cristo, en él reposan un conjunto de características que ayudan a reforzar la imagen de un enemigo del ser humano y en coincidencia con esto, enemigo del pueblo de Dios.

En oposición a esta imagen de Satanás y su hueste infernal la imagen de María con su corte angélica subraya un conjunto de dinámicas que juegan con la tensión entre lo físico y lo espiritual, lo corruptible y lo eterno. La imagen corporal de Satanás subraya también que su cuerpo es un vehículo del caos. Yunca Nina ofrece a Usca Paucar riquezas, un poder terrenal y el amor de una princesa devota que puede ser seducida por su riqueza material y por el poder que alcanza. Como señalé en el apartado anterior, la imagen de María en la obra funciona como un elemento modélico, no solamente de actitudes sino también como un modelo a imitar en cuanto a su dolor y en relación con su sufrimiento. Su cuerpo inmaterial se marca como un modelo de acción y se potencia una imitación de su sufrimiento físico gracias al cual se logra la trascendencia espiritual.

Al final de la obra Yunca Nina es derrotado gracias a la intervención de un coro angelical que invoca la protección de María,¹² y derrocan a Satanás, la corte angélica logra desterrar del valle a las huestes demoniacas y los ángeles se apropian del espacio a la vez que Usca Paucar, volviendo a la pobreza desde la que partió, se redime por haber aspirado a las riquezas terrenales y al retorno de un antiguo imperio, y finalmente el ángel que lleva el estandarte de María se dirige al público para incitarles a adorar a la virgen.

Si nos regimos a la hipótesis más plausible de que esta obra es producto del siglo XVIII queda claro que la figura de Satanás en conjunto con la figura que de la virgen se nos presenta está en esta etapa de transición barroco-ilustrada y los prototipos con los que se crean la imagen de Satanás, la virgen y el modelo del pecador responden adecuadamente a ese momento de transición, donde las coyunturas políticas y sociales y donde una historia de larga duración que propició la decadencia del imperio, genero un cambio crucial en cuanto a las lecturas del enemigo de Dios (Hernández 2007, 28).

¹² Tomando en cuenta que los autos sacramentales estaban dirigidos a masas populares que requerían de la evangelización mediante este tipo de discursos, podemos también considerar que la intervención del público fue crucial en esta escena final. Mientras se representa la batalla de la corte angélica con la hueste de demonios de Yunca Nina, Quispillu incita a los ángeles a que invoquen a María: “¡Criaturas, gritad!!” “¡Santa María”, diciendo, cantad! (*Usca Paucar* 1973, 59). Es posible que Quispillu no se dirija solamente al coro angélico sino también al público, cuya participación dentro de la obra al invocar el poder de María propicia a derrotar a Satanás. De esta manera, la sentencia final del ángel al dirigirse al público cobra mayor sentido, al ser también ellos, no como receptores pasivos sino como receptores activos quienes ayudan a derrotar a Luzbel y a la vez a rechazar simbólicamente los deseos.

A pesar de todo ello, de acuerdo con Moreno (2009, 153) resulta complicado en la producción teatral del siglo de oro en España, así como la producción teatral fuera de la península pensar en satanás como una figura grotesca o como una figura aterradora. Su naturaleza humorística forma parte de una ambigua representación que parece tener fines distintos. Como personaje amedrentador cobra el mayor protagonismo y en el cristiano no existe otro personaje que encarne este papel, pero ninguno otro puede ser tampoco tan ridículo o grotesco como Satanás (Caro Bajora, 1966, 26). En momentos se emplea su imagen caricaturesca para acentuar el poder de Dios sobre el mal y se lo imagina como un personaje ridículo, a veces esperpéntico pero sometido a la risa del espectador, que ve en escena a una criatura débil, sedienta de poder, pero a la vez ingenua o ilusa. En otros casos, cuando es necesario direccionar el miedo o personificar un mal que ha perdido su rostro, el espectador lee u observa a una figura imponente, grotescamente malvada, con un rostro que revela su maldad y con una presencia atemorizante.

En la edad moderna, y en particular a finales del siglo XVII y principios del XVIII la figura del diablo se trivializa de una manera a veces banal. Su empobrecimiento iconográfico también muestra un cambio de paradigma en torno a sus proyecciones pictóricas y literarias. Queda, en muchos casos, fuera de escena, siendo tan solo mencionado, sugerido con algún recelo, pero nunca presentado en escena. Su figura, a modo de ver de Moreno (2009, 15) se trivializa cuando se lo humaniza de un modo contundente y se abandonan sus raíces iconográficas zoomórficas, que parecen resistir solo en instantes en *Usca Paucar*. El diablo dentro de la urbe “pierde su versatilidad icónica, su carácter sincrético de formas aberrantes. Y solo, en muchos casos, queda el hombre como expresión de la maldad absoluta.” (15).

En el *Usca Paucar* su figura es parte del trasunto religioso que pretende establecer las oposiciones entre lo sacro y lo profano entre la salvación y la condenación. Sus intenciones se igualan a las del protagonista con el que comparte incluso una vestimenta, una historia y una motivación. Desea retornar a un pasado en el que reinaba y poseía poder. Sin embargo, condenado a vagar por los parajes agrestes y los valles en busca de un nuevo incauto, es derrotado por la virgen y por su séquito, y arrastrándose de la escena sale, como ese pobre diablo que otra vez, no ha logrado su objetivo y va, seguramente, a refugiarse en los valles, donde esperará a otro incauto para continuar con su empresa. Mientras tanto, la Virgen reina sobre él, y, por ende, un orden que ha vencido a las alteridades y ha logrado instaurar un reinado despojando de este imperio toda huella del pasado.

Conclusiones

En un ensayo sobre los cuerpos de los santos Severo Sarduy sugiere que la única forma de comprender la sacralidad barroca es entender al cuerpo santo desbordados de una compleja pasión, como un repositorio de las pasiones que hace de este espacio-objeto-discurso un instrumento mediante el cual el alma se desborda. Podemos sugerir, al hablar de los cuerpos que hemos leído a lo largo de estas páginas, como cuerpos sobrecargados también de una pasión desbordante. Llevan tras de sí las mismas emociones sacras por las cuales el santo desborda su alma y accede a suerte de éxtasis que lo coloca delante de esa divinidad por un instante. De la misma forma, el cuerpo carnal de los indios convertido en un discurso e imaginado por Fray Calixto como un cuerpo desbordante de dolor o imaginado como un tesoro mancillado por las manos de otros españoles, coloca también a los cuerpos andinos cerca de una *christomimetes*, que es, muy en el fondo, la imitación de Dios, una imagen de la divinidad en la tierra.

A lo largo de este trabajo, hemos examinado la compleja conceptualización del cuerpo del “indio” en el contexto del siglo XVIII en el virreinato del Perú, utilizando como puntos de análisis dos obras: *Representación Verdadera* de Fray Calixto de San José Túpac Inca y *Usca Paucar*, auto sacramental anónimo. Estas obras participan activamente en la creación de una noción singular de lo que significa ser *indio* en un entorno colonial tardo-barroco. A través de un proceso de interacción con otros cuerpos simbólicos, como el del judío, el del rey, el de la Virgen y el de Luzbel, el cuerpo del *indio* se va imaginando en el discurso como un espacio de tensiones y ambivalencias, donde convergen las fuerzas de la evangelización, la resistencia y la legitimación del orden colonial en el que estos cuerpos son partícipes activamente construyendo discursos sobre su propia identidad.

En el desarrollo de este análisis, hemos observado que el cuerpo “indio” no es un objeto pasivo de evangelización o de sujeción colonial. Al contrario, es un cuerpo dinámico, cuyas características se modelan y reconfiguran a partir de su relación con otros cuerpos simbólicos, pero desde un lenguaje legitimado por el poder. En *Representación Verdadera*, el cuerpo es conceptualizado en relación con el judío, una figura que en el cristianismo ha sido ambivalente, representando tanto la alteridad excluida como la posibilidad de redención. Esta tensión es clave para entender cómo Fray Calixto establece un paralelismo entre el sufrimiento del pueblo indígena bajo el yugo colonial y el

sufrimiento del pueblo judío bajo el poder babilónico, legitimando una petición de redención hacia el rey. El cuerpo del judío en la narrativa de Fray Calixto se volvió un espejo a través del cual se proyecta la imagen del cuerpo indígena: un cuerpo subyugado, pero con la posibilidad de ser redimido y legitimado dentro del sistema monárquico. Se ha señalado que esta ambigüedad es central en la imagen que se construye del cuerpo indígena en la escritura de Fray Calixto, ya que el indígena, aunque evangelizado, sigue siendo percibido como un cuerpo en estado de transición, que aún no ha alcanzado completamente su lugar dentro del orden colonial. A través de esta comparación, Fray Calixto reivindica la necesidad de una redención, en la que el cuerpo de una alteridad indiana encuentra una “solución” para que pueda integrarse plenamente en el sistema monárquico y cristiano.

Este juego de espejos, como se ha señalado, se extendió también al cuerpo del rey, otra figura clave en *Representación Verdadera*. El cuerpo del rey, en su dimensión simbólica y política, representa la soberanía, el poder absoluto y la protección divina. Para Fray Calixto, el cuerpo *indio* encontró su lugar dentro de este esquema a través de una relación de sumisión y lealtad hacia el monarca, visto como el protector divino de los pueblos evangelizados. Sin embargo, esta redención está condicionada por la subordinación del cuerpo indígena al poder monárquico y a las estructuras coloniales, lo que añade una capa de ambigüedad a su conceptualización.

Por otro lado, hemos señalado que en *Usca Paucar*, la corporalidad indiana es representada en un marco mucho más espiritual, donde las tensiones entre el bien y el mal, lo divino y lo demoníaco, juegan un papel crucial. En esta obra, el cuerpo *indio* es conceptualizado en relación con el cuerpo de la Virgen y el cuerpo de Luzbel, dos figuras que representan las fuerzas opuestas de la redención y la condena. El cuerpo de la Virgen es la figura en la que se proyecta la posibilidad de salvación del indígena. Al mismo tiempo, el cuerpo de Luzbel encarna la tentación y el peligro de la condena eterna. Por todo lo anterior hemos sugerido que esta imagen del cuerpo del indio como un cuerpo en disputa entre dos fuerzas espirituales antagónicas refleja las complejidades del tardo-barroco en el contexto colonial, donde la redención está sujeta a la fidelidad a los preceptos cristianos y a la obediencia a las autoridades coloniales.

Asimismo, hemos sostenido que la figura de la Virgen en *Usca Paucar* es un modelo de obediencia y sumisión, características que son centrales en la representación del cuerpo del *indio* en la obra. Por lo anterior, el indígena, al igual que la Virgen, debe someterse a la voluntad divina y a las autoridades coloniales para poder alcanzar la

redención. Sin embargo, esta sumisión está constantemente en peligro por la figura de Luzbel, que representa la tentación de la rebelión y la desobediencia. Las corporalidades indianas, por consiguiente, se encuentran en un estado de tensión constante, entre la sumisión y la rebelión, entre la redención y la condena, oposiciones barrocas que hacen operar esta obra. Esta tensión es un reflejo de las complejidades de este siglo, donde el cuerpo es un espacio de conflicto y negociación.

Ambas obras no solo describen al cuerpo indígena. Mas bien, lo imaginan a partir de un conjunto de tensiones y oposiciones que son propias del discurso colonial. En este sentido, tanto *Representación Verdadera* como *Usca Paucar* participan en la creación de un concepto del cuerpo del indio que está superpuesto en las dinámicas de evangelización y en la propia organización colonial de este siglo. Este cuerpo imaginado a través de las lecturas occidentales sobre lo andino es un constructo discursivo que responde a las necesidades del proyecto colonial y a las ambiciones de las élites indígenas de legitimarse dentro del orden colonial con el fin de participar de esta estructura.

El proceso de conceptualización que se da en estas dos obras es un proceso en el que las oposiciones entre lo sagrado y lo profano, la redención y la condena, la sumisión y la rebelión, se entrelazan para crear una imagen compleja y ambivalente del cuerpo. El producto de este entrecruzamiento es un cuerpo que está constante en proceso de negociación con las autoridades coloniales que lo regulan.

Por otro lado, este proceso tampoco se limita a la comparación con los cuerpos simbólicos de otras figuras religiosas o políticas, sino que está profundamente influido por el contexto del barroco tardío. Como hemos señalado a lo largo de este trabajo, este ejercicio importa los códigos estéticos y simbólicos del barroco europeo, y los resignifica en un nuevo espacio, en el que las élites indígenas y mestizas participaron activamente para crear un nuevo lenguaje simbólico que combinaba lo europeo y las lecturas que estos códigos hacían sobre lo andino.

El cuerpo indígena, tal como se presenta en *Representación Verdadera* y *Usca Paucar*, se mueve dentro de un espacio liminal, donde nunca alcanza completamente la redención, pero tampoco es totalmente condenado. Este estado intermedio es un reflejo de la ambivalencia y las tensiones propias del sistema colonial. El cuerpo del “indio” está atrapado en un proceso continuo de redefinición, donde las estructuras coloniales intentan inscribirlo dentro de un marco de control y subordinación, mientras que las aspiraciones de las élites indígenas buscan resignificarlo como un cuerpo legítimo y redimido.

Lo que estas obras revelan es que el cuerpo del “indio” en el siglo XVIII puede comprenderse como un espacio de disputa donde convergen múltiples fuerzas. El barroco, como hemos señalado, es un espacio de contradicciones y ambivalencias, y estas características se reflejan claramente en la manera en que las dos obras estudiadas conceptualizan el cuerpo indígena. En ambas obras, el cuerpo del “indio” está marcado por una tensión constante entre su deseo de ser redimido para facilitar su ejercicio de legitimación dentro del marco colonial y las realidades de la subyugación en las que se desarrolla. La participación de las élites indígenas en este proceso de resignificación es fundamental. Estas élites se adaptan a los códigos del barroco europeo a su propio contexto, creando un lenguaje simbólico que les permite legitimar su posición.

En última instancia, el análisis de estas obras nos remite a la hipótesis central de nuestra investigación: en el siglo XVIII se dio lugar a una revitalización de los modelos estéticos, los cuales fueron resignificados en las expresiones artísticas y literarias del virreinato del Perú. Estas obras contribuyeron a la creación de un concepto colonial sobre los cuerpos indígenas a través de las lecturas occidentales de lo andino, lo que refleja las complejidades y contradicciones de su situación en el contexto colonial de este siglo.

Obras citadas

- Adorno, Rolena. 1989. *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: PUCP Fondo Editorial.
- Albornoz, María, y Aude Argouse. 2009. “Mencionar y tratar el cuerpo: indígenas, mujeres y categorías jurídicas. Violencias del orden hispano colonial, Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII”. *Nuevo mundo, mundos nuevos* 9. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.53163>.
- Altuna, Elena. 2013. “Avatares de una «nación indiana»: la representación y exclamación de fray Calixto Túpak Inka (1750)”. *América sin nombre* 18: 23-33. 10.14198/AMESN2013.18.02.
- Apodaca, Manuel. 2021. “Raza, género y poder colonial en la Nueva España (siglos XVI-XVII)”. *Figuras revistas académica de investigación* 2 (2): 57-81. <https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.2.2>.
- Barrera, Beatriz. 2013. “Elementos para una gramática sensorial del barroco novohispano: análisis de Los Sirgueros de la Virgen (1620)”. En *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, editado por Carmen López, María de los Ángeles Fernández y María Rodríguez, 305-15. Santiago de Compostela, ES: Andavira Editora.
- Borja, Jaime. 2002. “Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía”. *Fronteras de la Historia* 7: 99-115. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7138164>.
- Breden, Simón. 2016. “Las transformaciones del diablo y su relación con el Gracioso en el teatro del Siglo de Oro”. *Vías transatlánticas: Crítica Latinoamericana* 83: 75-97. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/6>.
- Calisto de San Joseph, Fray. 1750. “Representacion verdadera, y exclamacion rendida y lamentable, que toda la Nacion Indiana haze a la Magestad del Señor Rey de las Españas, y Emperador de las Indias, el Señor D.n Fernando el Sexto: pidiendo los atienda y remedie sacandolos del afientoso vituperio, y oprobio en que están, mas ha de dos cientos años”. *University of Minnesota Libraries, James Ford Bell Library*. Accedido 18 de octubre de 2024. <https://umedia.lib.umn.edu/item/p16022coll185:2068>.

- Cañizares, Jorge (2007). *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*. CDMX: Fondo de cultura económica.
- Caro, Julio (1991). *De los Arquetipos y Leyendas*. Madrid: Istmo.
- Carzolio, Inés. 2017. “La construcción del espacio político en la Europa Moderna”. En *El Antiguo Régimen: Sociedad, política, religión y cultura en la Edad Moderna*, editado por Inés Carzolio, Osvaldo Pereyra y Juan Bubello, 12-20. Buenos Aires, ARG: Memoria Académica.
- Castañeda, María. 2015. “El cuerpo textualizado, el texto corporeizado”. *Escritores.org*. 9 de septiembre. <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/recursos-1/colaboraciones/14745-el-cuerpo-textualizado-el-texto-corporizado>.
- Chang-Rodríguez, Raquel. 1992. “Salvación y sumisión en el “Usca Paucar”, un drama quechua colonial”. *Revista de estudios hispánicos* 19: 357-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136818>.
- Chevalier, Maxime. 1986. “¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro”. *Filología* 21 (2): 125-36. https://www.degruyter.com/database/ROM/entry/rom.rom87_12670/html.
- Cid, José, y Dolores Martí. 1973. *Teatro indoamericano colonial*. Madrid: Aguilar.
- Colombetti, Florencia. 2011. “El rey nunca muere. Apuntes sobre Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval, de E. Kantorowicz”. En *Subjetividad, sensibilidad y poder en perspectiva histórica. Apuntes críticos sobre el siglo XVII francés*, editado por Mirta Antonelli, Laura Fobbio, Yair Buonfiglio y Florencia Colombetti, 9-25. Córdoba, ARG: Escuela de letras.
- Cosío, José. 1916. “Los dramas quechuas. Usca Paucar”. *Revista Universitaria (Cuzco)* 5 (17): 2-8. <http://biblioteca.unsaac.edu.pe/revista/REVISTA17.pdf>.
- Cummins, Thomas. 2004. *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los querós*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial.
- De Villagómez, Pedro. 1649. *Carta pastoral de exortacion e instruccion contra las idolatrias de los indios del Arçobispado de Lima*. Lima: Arquidiócesis de Lima.
- Dean, Carolyn. 2002. *Los Cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial.
- Doriga, Enrique. 1976. *Coronamiento. Auto sacramental de tema navideño*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Espinosa, Carlos. 2015. *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680*. Quito: Unidad Editorial de Flacso Ecuador.

- Folegman, Patricia. 2014. "El cuerpo de la Virgen: Discursos teológicos y representaciones históricas del cuerpo y la muerte de María". *Revista Cultura y Religión* 8 (2): 197-231. https://www.academia.edu/64244531/El_Cuerpo_De_La_Virgen_Discursos_Teol%C3%B3gicos_y_Representaciones_Hist%C3%B3ricas_Del_Cuerpo_y_La_Muerte_De_Mar%C3%ADA.
- Gentile, Margarita. 2012. "Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro, siglos XVI a XX". En *Advocaciones Marianas de Gloria*, editado por Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1141-64. Madrid: San Lorenzo del Escorial.
- González, Luis. 2001. "«Yo soy, pues saberlo quieres...»: la tarjeta de presentación del demonio en el Códice de autos viejos y en la comedia nueva". *Criticón* 83: 105-14. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/083/083_107.pdf.
- Gordillo, Valeria. 2018. *El cuerpo barroco. Mariana de Jesús entre lo sagrado y lo profano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Gutiérrez, Guillermo. 2022. "Intertextualidad en el memorial de agravios andino *Representación Verdadera*". *Alea: Estudios Neolatinos* 24 (2): 180-202. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224210>.
- Heras, Juan. 1994. "CALIXTO DE SAN JOSE, Tupac Inga Fray". *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* 3: 145-164. https://dhial.org/diccionario/index.php?title=CALIXTO_DE_SAN_JOSE,_Tupac_Inga_Fray.
- Hernández, Anel. 2007. "la transición barroco-ilustrada del demonio español desde la mirada capuchina. el caso de Fray Félix de Alamín". *Mem.soc* 11 (23): 27-41. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8086>.
- Iglesias, Luis e Isabel Hernando. 2014. "La figura del demonio y su función dramática en los autos sacramentales de Calderón". *Hipogrifo* 2 (1): 7-22. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.01.02>.
- Iter, César. 2017. "El teatro quechua colonial". En *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, editado por Raquel Chang Rodríguez y Carlos García-Bedoya Maguiña, 177-210. Lima, PE: Fondo Editorial. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kantorowicz, Ernst. 1985. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza Editorial.

- Kuri, Ramón. 2007. "Barroco jesuita, teología de los afectos y educación estética en el siglo XVII novohispano". *Revista de filosofía* 25 (55): 55-83. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712007000100003.
- Martínez, Francisco. 2016. "Carne barroca: voluptuosidad, sumisión, sublimación". *Daimon: Revista Internacional de Filosofía* 5: 689-98. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/272371>.
- Middendorf, Ernst. 1891. *Dramas y poesías líricas en lengua quechua. Recopiladas y traducidas con notas explicativas por el Dr. E. W. Middendorf*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Millar, René. 2011. "Narrativas hagiográficas y representaciones demonológicas. El demonio en los claustros del Perú virreinal. Siglo XVV". *Historia (Santiago)* 44 (2): 329-67. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942011000200003>.
- Moreno, Arsenio. 2010. "La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español". En *Barroco iberoamericano: Identidades culturales de un imperio*, editado por Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández e Inmaculada Rodríguez, 149-156. Sevilla, ES: Universidad Pablo de Olavide.
- Morgado, Arturo. 2000. "Ángeles y demonios en la España del barroco". *Chronica Nova* 27: 107-30. <https://doi.org/10.30827/cn.v0i27.2037>.
- Neumeister, Sebastian. 2022. "Calderón y la teatralidad del barroco". *Anuario Calderoniano* 15: 283-302. <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/87142>.
- Pacheco, Francisco. 1990. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Pereda, Felipe y Carlos Cruz. "Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario". En *El diablo en la Edad Moderna*, editado por María Tausiet y James S. Amelang, 233-52. Madrid, ES: Marcial Pons.
- Phelan, John. 1995. *El Reino de Quito en el siglo XVII. La política burocrática en el imperio español*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Pino, Georgina. 1987. "El Barroco Americano". *Revista Estudios* 7: 110-30. <https://doi.org/10.15517/re.v0i7.30577>.
- Portus, Javier. 2004. "Infiernos pintados. Iconografía infernal en la Edad Moderna hispánica". En *El diablo en la Edad Moderna*, editado por María Tausiet y James S. Amelang, 253-75. Madrid: Marcial Pons.

- Prieto, Judith. 1974. *Mensajes precursores de la Independencia del Perú*. Lima: Editorial Arica.
- Prosperi, Adriano. 2008. *El Concilio de Trento. Una introducción histórica*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Puebla, Karen. 2020. "Las pasiones del alma y el arte barroco". *Gaceta. Facultad de Medicina*. 24 de abril. <https://gaceta.facmed.unam.mx/index.php/2020/04/24/las-pasiones-del-alma-y-el-arte-barroco/>.
- Quiahua, Roxana. 2013. "El neoestoicismo barroco en el Panegírico a la paciencia, de Luis de Sandoval Zapata". En *Discurso literario novohispano. Construcción y análisis*, editado por María Terán y Víctor Chávez, 163-73, Zacatecas, MEX: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Rodríguez, Sofía. 2008. "Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII". *Espacio, Tiempo y Forma* 20: 133-60. 10.5944/etfvii.20-21.2007.1472.
- Rubio, Mariana. 2018. "Cuerpos sa(n)grados del barroco novohispano". *Revista de historia, teoría y crítica de arte* 1 (3): 115-40. <https://doi.org/10.25025/hart03.2018.05>.
- Ruiz, Ramón. 1996. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Runge, Andrés. 2002. *Tras los rastros del ser-corporal-en-el-mundo en J.-J. Rousseau: Contribuciones a una antropología histórico-pedagógica del cuerpo*. Berlín: Elektronische Ressource.
- Torres, Gabriela. 2013. "El poder de las tinieblas: el diablo y sus secuaces en las relaciones de fiestas barrocas". *Hipogrifo* 1 (2): 186-200. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.16>.
- Vargas, Rubén. 1952. *Concilios Limenses (1551-1772), Tomos I y II*. Lima: Peruana S.A.
- . 1956. *Historia del Perú. Virreinato (Siglo XVIII)*. Lima: Imprenta Gil.
- Walker, Charles. 1996. "Voces discordantes: Discursos alternativos sobre el indio a fines de la colonia". En *Entre la retórica y la insurgencia. Las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*, editado por Charles Walker, 89-112. Cusco, PE: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Wattenberg, Federico. 1963. *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid: Aguilar.
- Zúñiga, Ana. 2021. "El personaje de la reina en los autos sacramentales". *Hipogrifo* 9 (2): 481-95. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.37>.