

LA CANONIZACIÓN DE RAIMUNDO DE PEÑAFORT EN QUITO. UN RITUAL BARROCO ENTRE LA EXHIBICIÓN Y EL OCULTAMIENTO (1603)

Lizardo Herrera

Whittier College, Estados Unidos

RESUMEN

Tomando como caso de estudio los festejos en honor de la canonización de Raimundo de Peñafort en Quito, en 1603, el artículo ofrece una reflexión alrededor de la cultura barroca en Hispanoamérica desde el punto de vista de la soberanía. El texto muestra cómo las élites quiteñas se apropiaron de las festividades organizadas en Quito en honor al santo catalán. Los criollos utilizaron las celebraciones en honor a San Raimundo como una estrategia política para solicitar a la Corona que deroguen los castigos impuestos a la ciudad luego de la Rebelión de las Alcabalas (1593).

PALABRAS CLAVE: Quito, siglo XVII, espectáculo barroco, Raimundo de Peñafort, representaciones, alegorías, orden colonial, estamentos, criollos, subalternos, indígenas.

ABSTRACT

Taking as a case study the festivities in honor of the canonization of Raimundo de Peñafort in Quito in 1603, this article offers a reflection on Baroque culture in Spanish America from the point of view of the Monarchy. The text shows how local elites appropriated festivities organized in honor of the Catalanian saint for their own uses. The authorities in Quito used the celebrations in honor of Saint Raimundo as a political strategy to petition the Crown to abolish the punishment imposed on the city after the "rebelión de las alcabalas" (1593).

KEYWORDS: Quito, seventeenth century, baroque spectacle, Raimundo de Peñafort, representations, allegories, the colonial order, estates, criollos, subaltern, indigenous.

LOS PREPARATIVOS DE LAS FESTIVIDADES EN HONOR A RAIMUNDO EN QUITO

El 29 de abril de 1601, el papa Clemente VIII aprobó la canonización de Raimundo de Peñafort.¹ Felipe III, rey de España, había participado activamente en el proceso recolectando la documentación necesaria y haciendo uso de sus influencias en Roma, porque Raimundo era de origen español –del reino de Aragón– y también porque era el primer santo en ser canonizado durante su reinado. Esta canonización le servía a Felipe II para reforzar la imagen de España como defensora del catolicismo y, sobre todo, para consolidar su prestigio al interior de sus reinos. Por eso, tras la grata noticia, el rey envió una Cédula Real a todos sus dominios ordenando que el evento fuera celebrado con la mayor solemnidad. La Cédula Real emitida el 3 de noviembre de 1601 llegó a Quito recién el 21 de agosto de 1602 e indicaba lo siguiente:

Habiendo constado a Su Santidad de los milagros y santa vida del glorioso Santo Raimundo de Peñafort, de la orden de Santo Domingo, que fue general de

1. Raimundo nació en el castillo de Peñafort, cerca de la ciudad de Barcelona, en el condado de Cataluña, en el año de 1175. Se destacó en los estudios y entre 1210 y 1221 se doctoró en Derecho en la Universidad de Bolonia. En 1222 tomó el hábito de la recién fundada orden de Santo Domingo (1216). Su obra más importante son las *Decretales* (1234), dividida en cinco libros que reúnen las epístolas o decretos papales, los cánones de los concilios y los documentos eclesiásticos desde los tiempos de Alejandro I (110-119) hasta los del año de 1234. Las *Decretales* fue por mucho tiempo la mejor colección de Derecho Canónico, por lo que Raimundo fue nombrado patrón celestial de los juristas. En 1235, el papa Gregorio IX lo nombró obispo de Tarragona, pero debido a una enfermedad del santo, el pontífice aceptó su dimisión. En 1238, Raimundo fue elegido general de los dominicos. En su administración hizo una síntesis de las constituciones de la orden; sin embargo, en 1240 presentó su renuncia aduciendo que su edad era bastante avanzada. Además de los estudios, Raimundo dedicó su vida a combatir la herejía, siendo el gran responsable del ingreso del Santo Oficio en el reino de Aragón. En su cruzada, se dedicó a convertir tanto a musulmanes (moros) como a judíos, inaugurando para ello las cátedras de hebreo y árabe en varios conventos de su orden. Además, consiguió que Santo Tomás de Aquino escribiera su *Suma contra gentiles*. En materia de la reconquista de España, estuvo muy vinculado al consejo del rey de Aragón, Jaime I, conocido como “El Conquistador”. Se cuenta que alguna vez el santo acompañó al monarca a Mallorca, pero debido a que el rey era muy apegado a los encantos femeninos, Raimundo se disgustó, amonestó al soberano y le manifestó sus intenciones de abandonar la ciudad. El rey no lo consintió, pero el sacerdote se dirigió hacia el mar, se quitó la túnica negra y la extendió en el agua. Se cree que esta improvisada embarcación le sirvió para salir de Mallorca y llegar sano y salvo a Barcelona, siendo este su primer milagro. Es así que en la iconografía católica, la túnica de los dominicos pasó a ser el símbolo de Raimundo.

ella, electo obispo de Tarragona y confesor del Rey don Jaime de Aragón, natural de la ciudad de Barcelona, donde su cuerpo está sepultado y que después de su muerte que fue el año de 1275, ha obrado y obra Dios cada día por medio de este Bienaventurado Santo muchos milagros, de que se está imprimiendo un libro, tuvo su Beatitud por bien a mi instancia y suplicación canonizarle la Pascua de Flores pasada, y mandarle poner en el catálogo de los demás santos para que se celebre su fiesta y haga memoria dél en la Iglesia, como su santa vida y milagros lo merecen y por haber sido el primer santo que en mi tiempo y a mi instancia y expensas se ha canonizado, español y vasallo mío, escribo al Obispo de esa ciudad que haga en su Iglesia y Diócesis se solemnice esta canonización con las fiestas de la devoción y regocijo que en semejantes se suele hacer y debe a tan gran Santo, Yo os encargo que en esa ciudad deis orden en que se haga lo mismo en lo que os tocare, como pareciera que más conviene, aderezándolo todo al Servicio de Dios y honra y gloria suya y deste bienaventurado santo, que demás de ser tan justo, me haréis en ello mucho placer y servicio; y de cómo se hubiere fecho me avisaréis.²

Walter Benjamin vincula el problema de la cultura barroca con el de la soberanía. El *Trauerspiel* –el drama barroco–, sostiene, sucede en una época en la cual las bases teológicas que legitimaban el orden medieval habían sido cuestionadas por la emergencia del Renacimiento –inmanentista y humanista– y la Reforma religiosa –individualista. De acuerdo con este autor, en el siglo XVII, tras el desplome de la armonía teológico-trascendental, sobrevino una conciencia de crisis –un luto– fruto de lo que se imaginaba como una catástrofe, es decir, como una desconexión entre lo terrenal y lo divino. Es así que el mundo, según Benjamin, fue pensado como un lugar en donde primaba un violento y azaroso *estado de excepción*.

Si el concepto moderno de soberanía conduce a un supremo poder ejecutivo al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo. Quien manda está ya predestinado a detentar poderes dictatoriales, si es que la guerra, la rebelión u otras catástrofes provocan el estado de excepción. Esta actitud es característica de la Contrarreforma. *La dimensión despótica y secular se emancipa de la rica sensibilidad vital del Renacimiento a fin de desarrollar el ideal de una estabilización plena, de una restauración tanto eclesiástica como estatal con todas sus consecuencias.*³

2. Archivo Histórico Municipal de Quito (AHMQ), *Libros de cabildos de la ciudad de Quito*, vol. XIV, Quito, Publicaciones del Archivo Municipal, 1940, pp. 344-345.

3. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1991, p. 50. La cursiva es mía.

Desde un punto de vista similar, José Antonio Maravall señala que la cultura del barroco emerge en el contexto de una profunda crisis social. La cosmovisión del XVII, según él, era pesimista en la medida en que tenía como base un desengaño vital que transformaba al mundo en un escenario adverso y tremendamente inestable. Sin embargo, este “desengaño no significa un apartamiento (...), sino adecuación a un mundo que es transitorio, aparente –y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de ilusiones–, pero no por eso deja de ser presionante sobre el sujeto, condicionante de su comportamiento, el cual ha de ajustarse, para lograr sus fines, a la inestable y proteica presencia de aquel”.⁴ Este historiador, al igual que Benjamin, saca al barroco del ámbito del arte o de la religiosidad contrarreformista vinculándola de lleno con el absolutismo. “Por eso, habría que decir, en todo caso, que más que una cuestión de religión, el barroco es una cuestión de Iglesia, y en especial de la católica, por su condición de poder monárquico absoluto”.⁵ La cultura del barroco, concluye Maravall, fue una estrategia mediante la cual las élites intentaron persuadir a las masas suburbanas que emergieron tras el colapso del feudalismo para que se integraran a un orden reaccionario, el cual concentraba todo el poder en la cabeza del soberano con el fin de mantener los privilegios tradicionales.

La teatralidad, entonces, se convirtió en el elemento fundamental del poder, por lo que las ceremonias magníficas o las prácticas espectaculares no tenían únicamente elementos ejemplarizantes o pedagógicos para el pueblo, sino que la desmesura era la técnica primordial del ejercicio político. Los reyes estaban obligados a dejar plena constancia de su majestad y, por ello, estaban envueltos por una ritualidad excesiva. Dicho de otro modo, en la medida en que el soberano solo podía demostrar su fuerza a través del exceso, el ejercicio del poder consistía básicamente en una forma de exhibición. Este exhibicionismo hacía que quienes participaban en las ceremonias públicas no solo cumplieran rigurosamente el protocolo, sino que, además, debían esforzarse por sobresalir ante los demás. Si, por ejemplo, una ciudad festejaba parcamente, daba indicios de poca voluntad de servicio y corría el riesgo de caer en desgracia. Lo mismo sucedía con la acción individual, si alguien era poco efusivo, en vez de lograr la aceptación por su sobriedad, se convertía en un individuo sospechoso y hasta peligroso.

John Beverley, por su parte, considera que la cultura barroca fue “una técnica de poder (aristocrático-absolutista) y, a la vez, la conciencia de la fini-

4. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco, análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1990, p. 415.

5. *Ídem*, pp. 46-47.

tud de ese poder”.⁶ Es decir, tal como lo señala Benjamin, en el *Trauerspiel*, la única persona capaz de eliminar el estado de excepción vigente y restaurar el orden era el soberano. Sin embargo, en tanto el monarca tenía plena conciencia de lo absoluto de su fuerza, se encontraba sumido en un profundo drama que lo hundía en la indecisión. “Lo que no deja de fascinar en la rutina del tirano es la contradicción que la mentalidad de la época siente entre la impotencia y la abyección de su persona, por un lado, y, por otro, la fe que se tenía en el sacrosanto poder de su función”.⁷ Estamos, por tanto, ante una paradoja: en un polo está el poder ilimitado del déspota que tiene una responsabilidad sagrada que cumplir; mientras que, en el otro, se encuentra la indecisión del mártir, quien aunque es consciente de la importancia de su misión, en tanto se trata de un ser humano –un simple mortal– experimenta una angustia vital que lo paraliza por completo.

Mi intención, en este artículo, es ubicar el análisis de las ceremonias oficiales del siglo XVII al interior del drama barroco antes descrito. Propongo pensar estos eventos como una instancia de negociación política en donde se encontraban en tensión diferentes fuerzas y a través de la cual se construía un pacto social. El sistema político, por ejemplo, recurrió a la figura del *traslatio imperi*, mediante la cual se escenificaban rituales en donde las autoridades locales –las indígenas en el contexto colonial– cedían voluntariamente su poder a la Corona, última que en respuesta se obligaba a reconocer a las primeras con todos sus fueros.⁸ En este sentido, identifico dos fuerzas en las ceremonias públicas del barroco: la primera, el rey exhibía su poder (la fuerza del tirano); mientras que en la segunda, los súbditos dejaban plena constancia de su fidelidad por medio de su activa participación en un ceremonial, hecho que a su vez les permitía reclamar ciertas mercedes en pago por sus servicios (la indecisión del mártir). Este choque, no obstante, ocurría en un contexto de profunda asimetría: los súbditos solo podían realizar sus demandas una vez que se hubieran allanado ante la majestad del rey. El ceremonial barroco, entonces, se constituyó en un juego de máscaras, en tanto quienes se encontraban en una posición de inferioridad debían hacer sus reivindicaciones de forma solapada. Si lo hacían de manera directa, se arriesgaban a despertar la furia del monarca, quien, por el contrario, podía descargar sus poderes dictatoriales contra ellos.

6. John Beverley, *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*, Los Teques (Venezuela), Fondo Editorial ALEM, 1997, p. 24.

7. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 57.

8. Para una mejor comprensión de la *traslatio imperi*, ver David A. Brading, *Orbe Indiano, de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1991.

Los agasajos por la canonización de Raimundo tenían un ingrediente adicional. Dado que el barroco también era un asunto de Iglesia, estas ceremonias además eran una oportunidad para hacer alarde de sentimiento religioso. Esto significa que las fiestas en honor del nuevo santo estaban al interior de un espíritu de religiosidad militante y de un catolicismo expansionista-colonialista que, al igual de lo que sucedía con el soberano, debía exhibir la grandeza de la Iglesia católica por sobre las demás religiones. O sea, si es que se quería la aceptación y no el repudio social, cada fiel o corporación debía exhibir su fervor religioso al máximo.

El cabildo de Quito, apenas terminó la lectura de la Cédula Real, convocó a todos los regidores y oficiales para la siguiente sesión estipulando severas multas para quienes no asistiesen.⁹ Sin embargo, solo volvió a tratar el tema casi cinco meses después, recién el 13 de enero de 1603. En esa sesión, se decidió hacer corridas de toros y juegos de alcancías, dar colación a las autoridades y demás personalidades de la ciudad, y también hacer mascaradas y luminarias para las vísperas de los festejos.¹⁰ Cuatro meses después, en el acta del 16 de abril de 1603, el cabildo informa que los festejos habían sido diferidos porque la meta era superar lo hecho en las otras regiones del Perú;¹¹ pero la demora no solo fue a causa del deseo de realizar unos festejos espléndidos, sino porque la Cédula Real llegó junto con otra que daba parte del nacimiento de la hija del rey y que, a su vez, ordenaba celebrar solemnemente este acontecimiento.¹²

Los agasajos en honor de la Infanta coparon la agenda del cabildo entre finales de 1602 e inicios de 1603. El 7 de noviembre de 1602, las autoridades de la ciudad resolvieron que sus miembros fueran a la Catedral para agradecer por el nacimiento y pedir por la salud de los reyes. Para las vísperas, planificaron luminarias, una mascarada y acordaron que los regidores y oficiales municipales asistieran llevando hachas de cera.¹³ En el acta del 10 de diciembre de 1602, el cabildo resolvió realizar estos festejos ocho días antes de Carnes Tolendas (Carnaval) con sus respectivas corridas de toros y juegos de cañas.¹⁴ Por último, el 13 de enero de 1603, dispuso que haya colación para los funcionarios de la Real Audiencia y del ayuntamiento.¹⁵ El cabildo

9. AHMQ, *Libros de cabildos de la ciudad de Quito*, vol. XIV, p. 345.

10. *Ídem*, p. 390.

11. Enrique Vacas Galindo O.P., "Colección de documentos para la Historia del Ecuador, Archivo General de Indias", cuarta serie secular, vol. 18, Quito, Convento de Santo Domingo, 1911, p. 287.

12. *Libros de cabildos de la ciudad de Quito*, vol. XIV, pp. 343-344.

13. *Ídem*, pp. 348-349.

14. *Ídem*, p. 364.

15. *Ídem*, p. 389.

aprovechó la misma carta que envió al rey el 16 de abril en la que daba cuenta de los festejos de Raimundo para comunicarle sobre los agasajos en honor de su hija. El documento dice que las fiestas fueron extraordinarias, solemnizadas en las noches con muchos agasajos y gran concurso de gente, además de que se montaron lujosos aderezos en las calles.¹⁶

El 9 de julio de 1603, el cabildo decidió que los festejos de Raimundo se celebren en quince días. Las autoridades nombraron encargados de organizar las corridas de toros, los juegos de cañas, escribir las memorias y preparar todo aquello que estuviera relacionado con el evento. En la medida en que cada orden religiosa había dispuesto un día de la semana para celebrar una misa cantada en el convento de Santo Domingo, el cabildo no se podía quedar atrás y resolvió también decir una con sus respectivas vísperas.¹⁷ Los festejos por la canonización, por fin, se llevaron a cabo casi un año después de la llegada de la Cédula Real; pero esto, como hemos visto, no fue a causa del descuido, sino que, por el contrario, las élites quiteñas dieron mucha importancia al evento.

¿Qué es lo que estaba en juego para los criollos durante los festejos de Raimundo? Para responder esta interrogante es necesario remontarse diez años atrás. En 1593, tuvo lugar la crisis de la alcabala y los recuerdos de este acontecimiento aún estaban frescos. El cabildo había sido duramente castigado y varios de sus miembros habían sido condenados a muerte. Sin embargo, el castigo que más resintió al organismo municipal fue la pérdida de la facultad para elegir alcaldes ordinarios y la imposición de un corregidor, encargado en adelante de dirigir las sesiones del cabildo y otros asuntos administrativos de la ciudad.¹⁸ Si analizamos la revuelta desde el punto de vista de la soberanía barroca, esta crisis significó un “alboroto” —un estado de excepción— en donde la Corona tuvo que ejercer sus poderes dictatoriales para restaurar el orden; es decir, los resultados fueron una “catástrofe” desde la perspectiva de las élites quiteñas. Sin embargo, y este es el hecho que deseo destacar, en la medida en que el escenario político era inestable, los miembros del cabildo utilizaron los festejos mencionados para su beneficio, es decir, demostrar lo “injusto” del castigo. Como reza el título del libro de Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre*, al estudiar las élites quiteñas del XVII, el cabildo quiteño, ante un ambiente de incertidumbre general —el desastre de la revuelta de la alcabala—, aprendió a adecuarse a la adversidad.¹⁹

16. Enrique Vacas Galindo O.P., “Colección de documentos...”, p. 285.

17. AHMQ, *Libros de cabildos de la ciudad de Quito*, vol. XX, 1944, p. 41.

18. Ver Bernard Lavallé, *Quito y la crisis de la alcabala 1580-1600*, Quito, Instituto Francés de Estudios Andinos/Corporación Editora Nacional, 1997.

19. Pilar Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre, élite y cabildo en siglo el XVII*, Quito, Abya-Yala, 1998.

Las élites quiteñas, por tanto, utilizaron las fiestas en honor de la Infanta y de Raimundo como una oportunidad para limpiar su nombre. Pensaban que si realizaban unos festejos magníficos, estarían en una mejor posición para solicitar que se retiraran los castigos, deseo que, por lo demás, hicieron explícito en la carta que enviaron a la Corona el 10 de agosto de 1603. Allí, informaron que los festejos fueron realizados con “la pompa y el aparato” que a tan gran santo se debía, que lo hecho en Quito aventajó en mucho a las otras regiones del virreinato del Perú y además describieron los esfuerzos que la ciudad hizo para socorrer al reino de Chile. El énfasis de la carta, sin embargo, está en lo siguiente:

Bien le consta a Vuestra Magestad los muchos y leales servicios que esta ciudad desde su fundación a hecho a la Real corona sin jamás haver deservido ni desmerecido y así siempre hubo en ellas alcaldes hordinarios y no corregidor hasta que el marques de cañete Virrey que fue destos Reynos los quito sin causa justa poniendo corregidor a costa de la Real hacienda no siendo necesario respecto de la audiencia que ay en esta ciudad capaz para gobernar mas numero de gente del que ahí vive— Suplica esta ciudad humildemente a Vuestra Magestad sea servido de mandar se buelvan los alcaldes a ella conforme los memoriales y papeles que el procurador presentaba a Vuestra Magestad pues los grandes servicios que tiene fechos y espera hara a la Real Corona lo tienen merecido advirtiendo Vuestra Magestad que no se los dando se pone algun genero de escrupulo yndigno de su lealtad a su buen nombre y se derogan los privilegios que desde su fundación tiene.²⁰

El derroche en los festejos en honor de Raimundo de Peñafort, por tanto, no puede ser analizado por fuera de lo que he identificado como el drama del ceremonial barroco. La grandiosidad del evento, en sí misma, se transformó en una de las pruebas más importantes que las élites quiteñas utilizaron para demostrar su lealtad a la Corona; es decir, estas escondían una demanda encubierta muy concreta detrás de todo este espectáculo. Se proponían recuperar la capacidad para elegir alcaldes ordinarios, eliminar el cargo de corregidor y prorrogar el encabzonamiento de las alcabalas. Este deseo también lo hicieron explícito en el acta del 8 de agosto de 1603.²¹

20. Enrique Vacas Galindo O.P., “Colección de documentos...”, pp. 389-390. La ortografía consta así en el original.

21. AHMQ, *Libros de cabildos de la ciudad de Quito*, vol. XX, pp. 43-46. Sin embargo, a pesar de todos sus esfuerzos, el cabildo de Quito solo podrá elegir alcaldes ordinarios en 1701.

EL OBISPO SOLEMNIZA LA CANONIZACIÓN

El sábado 25 de julio de 1603 dieron inicio los festejos de Raimundo con una procesión desde la iglesia de Santo Domingo hacia el templo de la Merced.²² El convento de los dominicos estaba ricamente adornado: su iglesia endoselada, sus altares lucían magníficos aderezos de plata y sus frontales estaban decorados con preciosos bordados. La procesión la encabezaban los frailes dominicos, quienes portaban su cruz característica y cargaban las imágenes de bulto –esculturas– de los santos más importantes de la orden: San Jacinto de Polonia, Santo Tomás de Aquino, Santa Catalina de Sena y Santo Domingo de Guzmán. En los exteriores del convento los esperaban tres escuadras de soldados a quienes había reclutado, por orden del virrey, el corregidor don Lope de Mendoza con el propósito de defender Chile de los rebeldes araucanos. Cuando los frailes dominicos y las imágenes religiosas salieron a la calle, las compañías militares las recibieron disparando salvas al aire y de inmediato se unieron al cortejo.

En tanto el poder del catolicismo estaba en entredicho tras el advenimiento de la Reforma protestante, el Concilio de Trento (1545-1563) fue un esfuerzo para reformar la Iglesia y contrarrestar aquello que se consideraba como la disolución del cosmos o el temido regreso al estado natural.²³ Esto quiere decir, tal como lo indica Beverley, que el barroco es un fenómeno ambivalente, bifronte, “con una cara mirando el ocaso del feudalismo, la otra los albores del capitalismo”.²⁴ Esta ambivalencia desembocó en un profundo drama, cuyo resultado de antemano se sabía fallido, pues el barroco intentaba conciliar dos principios irreconciliables: una reforma altamente moderna con la defensa de un orden tradicional-jerárquico ya extemporáneo.

Bolívar Echeverría entiende que el *ethos barroco* consiste en una *codigofagia* –una actitud de resistencia– que, por ejemplo, se “come” los códigos del canon clásico, los principios de la Iglesia o la misma modernidad con el propósito de forzarlos a dar más de sí mismos. Por ello, según él, el barroco

22. Mi descripción de las fiestas se basa en la Relación enviada al Consejo de Indias el 20 de abril de 1604, escrita por el escribano público Diego Rodríguez Docampo, “Relación de las fiestas que se hicieron a la canonización de sant Raimundo en la ciudad de San Francisco del Quito”, en Enrique Vacas Galindo O.P., “Colección de documentos...”, pp. 295-306.

23. El Concilio de Trento marca el inicio de lo que se conoce como la Contrarreforma y significó la concentración del poder en el Papa y los obispos en detrimento de la autonomía de los órdenes mendicantes en un proceso bastante similar a lo que sucedió con el absolutismo en el plano secular o estatal.

24. John Beverley, *Una modernidad obsoleta...*, p. 13.

en tanto choque de opuestos no desemboca en una síntesis, sino que consiste en una propuesta escurridiza que intenta unir dos principios contradictorios en un solo ser, pero al hacerlo se modifica a sí misma en un proceso vertiginoso y sin fin. O si se prefiere, para Echeverría, la cultura barroca fue un esfuerzo dramático por construir una modernidad católica en donde el choque entre modernidad y tradición hiciera que ambas fuerzas dieran más de sí mismas. La Contrarreforma, entonces, no puede ser reducida a un proyecto anti-Reforma, sino que debe ser analizada como un esfuerzo por llevar a cabo una reforma moderna al interior de la misma Iglesia. La recuperación de ese pasado idealizado, sin embargo, desembocó inevitablemente en un fracaso en la medida en que la tradición teológica medieval no podía satisfacer las necesidades de una época distinta. Por esta razón, en el barroco, la re-construcción de lo viejo contradictoriamente se transformó en la emergencia de algo nuevo y diferente.²⁵

En el siglo XVII y justamente por la influencia de la cultura renacentista o la emergencia de la subjetividad moderna, el mundo en vez de ser lo que en la Edad Media se definía como una copia imperfecta de lo celestial, fue imaginado como un escenario en donde la divinidad presentaba a los seres humanos.²⁶ En esta época, se creía que lo divino en lugar de estar separado del mundo, paradójicamente se encontraba en su interior, pero de manera totalmente fragmentaria. De esta manera, según Benjamin, cualquier objeto, por más mínimo que fuera, le servía al alegorista barroco para recuperar el contacto con lo sagrado, pero dado el carácter fragmentario del mundo, el objeto se hacía obsoleto –una ruina– inmediatamente y, por ende, el reencuentro con lo esencial era sumamente efímero. Esta sensación de fugacidad generaba en el alegorista una angustia tremenda –*pathos*– que lo obligaba a crear alegorías una detrás de otra –*mise-en-abyme*– dando como resultado una proliferación incontenible de imágenes, las cuales se desbordaban y se desperdigaban por todos lados.²⁷

25. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998, pp. 41-47, 173-177. En el ámbito secular, Carlos Espinosa, en *Historia del Ecuador*, en contexto regional y global identifica las relaciones de corte contractual, la protoindustria de los obrajes, la subjetividad individual que se expresa en la economía de salvación religiosa y el comercio a larga distancia como aspectos inconfundibles de la modernidad barroca en la sociedad quiteña del XVII.

26. A diferencia de la predestinación medieval, la teología tridentina daba un lugar central al libre albedrío en el proceso de salvación. El probabilismo jesuita, como lo sostiene Echeverría, entendía que la salvación era una posibilidad abierta en donde “la vida eterna” había que conseguirla en el mundo. De este modo, el barroco en vez de desentenderse o condenar al mundo natural se hacía cargo de este último al incluirlo en el proyecto de salvación.

27. Benjamin identifica una paradoja en la base de la alegoría. “La melancolía [barroca por la divinidad] traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción con-

Dado que cualquier objeto podía convertirse en una imagen de la divinidad, la cosmovisión barroca tenía pleno conocimiento del principio de la arbitrariedad lingüística. La posibilidad infinita de significación que ello implicaba, trajo consigo un sentimiento de inestabilidad, el cual se puso de manifiesto en una angustia vital que desembocó en una búsqueda de Dios hasta el aniquilamiento.²⁸ Por ello, la teología barroca, entre otros aspectos, reivindicó el rol de la Virgen María y de los santos como intermediarios entre los hombres y lo sobrenatural e incentivó que los fieles los veneraran. La Iglesia tridentina, de este modo, reforzó la utilización de las imágenes en el culto religioso, pues además de concebirlas como un elemento de gran riqueza pedagógica para el catecismo, las defendía como un medio legítimo para restablecer la comunicación entre lo terrenal y lo divino. Los milagros, por ejemplo, cobraron mayor relevancia que antes y las imágenes religiosas tuvieron un rol central en estos hechos, constituyéndose en un sustituto eficaz de Dios; pero en la medida en que eran alegorías –ruinas– su eficacia era transitoria, por lo que se hacía necesario crear nuevas imágenes constantemente.

Me interesa ubicar la procesión en Quito al interior de la lógica de la proliferación alegórica. Desde esta perspectiva, de alguna manera eran los propios santos quienes participaban en la procesión a través de las numerosas esculturas religiosas que desfilaban. La gran cantidad de esculturas de los santos dominicos, entonces, a pesar de que respondía a la lógica de la magnificencia del espectáculo barroco, también era el resultado del vértigo de la proliferación alegórica, la cual tenía como meta dar sentido y redefinir el espacio saturándolo con la imagería y el fervor católicos. En el caso del “Nuevo Mundo”, habría que añadir que el espacio también era definido como una hoja en blanco o vacía, que solo se llenaba –colonizaba– a partir de la militancia religiosa.

Teniendo en cuenta esta compleja simbiosis entre la fastuosidad del espectáculo barroco y la profusión de alegorías, retomemos nuestra descripción del cortejo religioso. Mientras la procesión que había partido desde la iglesia de Santo Domingo recorría por las calles de la ciudad, una escultura de Raimundo ricamente aderezada y bajo un arco de sedas se encontraba a la espera en el interior del convento de la Merced, cuyo templo también fue

templativa se hace cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas. [...] La obstinación que se manifiesta en la intención del luto nace de su fidelidad al mundo de las cosas”. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 149. El alegorista, en otras palabras, por su amor a lo divino termina traicionando a lo trascendental y se entrega con pasión al mundo natural porque solo allí puede reencontrarse con lo divino.

28. Ver Serge Gruzinski, *La Guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, FCE, 1994, pp. 111-114; y Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 61.

cuidadosamente arreglado. Se habían levantado algunos doseles decorados con telas de tafetán en las paredes, los altares estaban adornados con lujosos y costosos ornamentos y había música de órgano y de otros instrumentos.²⁹ Cuando la procesión llegó a su destino, los frailes mercedarios, portando cirios encendidos en las manos, recibieron a las imágenes de los santos dominicos. Luego, acompañados por los prelados y frailes de San Francisco, San Diego de los descalzos, los dominicos de la Peña de Francia, los funcionarios de la Real Audiencia, los miembros del cabildo, los encomenderos y demás “personas importantes”, sacaron la imagen de Raimundo a la calle en medio de música de flautas, chirimías y trompetas.³⁰ Los fieles cantaron chonconetas y colocaron luego la escultura del nuevo santo a la derecha de la imagen de Santo Domingo de Guzmán, con el objeto de llevarla de regreso hacia el templo de los dominicos en una nueva procesión.

En el siglo XVII, como se creía que la divinidad se hacía presente en el mundo natural, el culto religioso tampoco permaneció en el interior de las iglesias o los monasterios, sino que salió hacia los exteriores, siendo las procesiones la muestra más importante de ello. En la época, casi todo festejo religioso incluía una procesión, la cual hacía un recorrido específico por las calles de algún poblado o ciudad. En el centro del cortejo religioso, generalmente se ubicaba una escultura que representaba al personaje que se homenajeaba. No obstante, cuando la celebración era de mayor importancia, como es el caso de la de Raimundo, desfilaban varias esculturas más, todas ellas transportadas en andas ricamente adornadas y algunas veces bajo palio.

La salida de las imágenes y los rituales a la calle, como lo expresé unos párrafos más arriba, constituía una forma de colonizar la geografía. Por ejemplo, tras la conquista de América, se colocaron cruces o imágenes religiosas en las entradas de los pueblos o en los lugares sagrados de las culturas aborígenes para resignificar el imaginario indígena e imponer la doctrina católica. Sin embargo, los resultados de esta colonización fueron impredecibles porque, como bien lo señala Serge Gruzinski, el proceso resultó en una guerra de las imágenes en donde cada bando imponía su propio significado. Desde un análisis similar, Michael Taussig sostiene que aunque las imágenes

29. La orden de la Merced tuvo este rol tan destacado debido a que se atribuye a Raimundo de Peñafort una gran responsabilidad en la fundación de la orden de Nuestra Señora de las Mercedes. Raimundo, junto con Pedro Nolasco, había fundado una cofradía para rescatar a los cautivos cristianos de los moros en 1222, cofradía que marcaría en el origen de la orden mercedaria, la cual sería reconocida oficialmente por el Papa en 1230. Luego de ello, el santo catalán continuó como asesor de Pedro Nolasco.

30. Aunque Rodríguez Docampo no los menciona, los agustinos seguramente formaron parte de la procesión, sabemos que la orden organizó una misa por el nuevo santo en el templo de los dominicos.

católicas fueron parte del proyecto colonial, en ellas también se introdujeron subrepticamente destellos de otras memorias que se resistían a desaparecer y que pudieron mantenerse en el tiempo y en el espacio, paradójicamente, gracias a las imágenes religiosas de los vencedores. Esta guerra de imágenes, por tanto, necesariamente terminó por mezclar entre sí y transformar el imaginario de todos los contendientes, pero no por eso debemos perder de vista el marco de asimetría en el que se desenvolvía: un catolicismo colonialista que luchó por apropiarse de las fantasías utópicas de la gente pobre, en este caso los indígenas, para consolidar una hegemonía que no dudaba en recurrir al uso de la violencia extrema si lo consideraba necesario.³¹

¿Cómo entender esta guerra de imágenes en las fiestas de Raimundo de Peñafort en Quito? Como lo he demostrado, estos festejos al formar parte del ceremonial barroco estaban atravesados por conflictos políticos que trascendían en mucho las cuestiones de la fe. Por eso, aunque la narración de Rodríguez Docampo nada dice sobre la participación de los indígenas en el evento, privándonos de la voz de un sector tan importante de la población colonial, en cambio, nos narra una guerra de imágenes al interior de la población dominante. Allí podemos leer el conflicto entre las élites criollas y la metrópoli, quienes pugnaban por sacar provecho del evento a su conveniencia: el rey quería consolidar su prestigio en sus dominios, mientras que los criollos deseaban limpiar su nombre y recuperar algunas funciones del cabildo. Por esta razón, en el texto, el rol de las tres escuadras de soldados no es un detalle menor, sino un elemento crucial porque, como lo veremos más adelante, la descripción detallada de la grandiosidad de la fiesta, le servía al autor para subrayar los esfuerzos que la ciudad hacía para servir a su soberano y a la Iglesia católica.

Con el objeto de explicar mejor la dispersión de las imágenes barrocas en el espacio, me gustaría recuperar el trabajo de Gilles Deleuze, quien al analizar la obra de Leibniz, entiende que el barroco funciona como un pliegue que se ubica en la mitad de una exterioridad (la materia) y una interioridad (el sujeto). La geometría barroca, entonces, no coincide con el círculo (la unidad cerrada) ni con la de la escalera (ascendente/descendente), sino con la línea curva (la envoltura incluyente). El pliegue, para Deleuze, une dos pisos: uno bajo, el de la materia, y otro alto, el del alma. El nivel inferior está lleno de ventanas, mientras que el superior es una cámara cerrada. Este pliegue, sin embargo, no da lugar al vacío, sino que es el límite de dos mundos llenos que continúan replegándose (el bajo) y desplegándose (el alto): un pliegue entre pliegues. De ahí que, aunque asistimos a la autonomía del interior y

31. Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991, pp. 165-170.

a la independencia del exterior, esto no significa que los dos ámbitos estén separados, más bien todo lo contrario, son inseparables aunque claramente distintos. De ahí que, según este autor, la armonía en la continuidad inclusiva *de la diferencia* sea la clave del barroco:

El pliegue infinito pasa, pues, entre dos pisos. Pero, al diferenciarse, se dispersa en los dos lados: el pliegue se diferencia en pliegues que se insinúan en el interior y que se desbordan en el exterior, articulándose así como lo alto y lo bajo. Repliegues de la materia bajo la condición de exterioridad, pliegues del alma bajo la condición de clausura.³²

Utilizando los aportes deleuzianos en la fiesta de Raimundo, propongo pensar las calles de Quito como el exterior en donde se desplegaba un espectáculo político-religioso, cuyo eje central estaba en la fastuosidad y la dispersión. La cámara alta (Dios), en este sentido, se desplegaba en el mundo por intermedio de las imágenes de los santos dominicos, quienes recorrían las vías resignificando la ciudad –la materia–, última que a su vez se replegaba en cada imagen religiosa en un proceso sin fin. Por eso, cada imagen se constituía en una mónada, última que tenía sentido por sí misma independientemente de las demás. Sin embargo, a pesar de la dispersión y la proliferación excesiva, entiendo que la procesión y, especialmente, el espectáculo en que consistía toda la celebración, funcionaban como esa línea curva que envolvía la multiplicidad de imágenes desplegadas en las calles de Quito.

En las calles de la ciudad, también se levantaron –desplegaron– tres altares provisionales, los cuales por supuesto se encontraban lujosamente decorados: el primero en el Convento de la monjas de la Concepción, el segundo en la iglesia de la Compañía y el tercero en la calle del regidor y alguacil mayor de corte, Pedro Ponce Castillejo que, según Federico González Suárez, estaba en la entrada de la plazuela de Santo Domingo.³³ Para el altar de la Compañía se mandaron a pintar algunos cuadros, se levantaron doseles y se los adornó con telas de damasco y tafetán; mientras que al de la calle de Ponce Castillejo se lo ornamentó con finas sedas.

Cuando la procesión llegó al primer altar, las monjas conceptas cantaron chonconetas con música de órgano. Mientras tanto, el obispo fray Luis López de Solís O.S.A., vestido de pontifical, salió de la catedral para dar la bienvenida a la procesión. Junto a él iban el cabildo eclesiástico y el clero secular portando la cruz del templo mayor. Cuando el episcopado llegó al altar de las conceptas, los fieles cantaron himnos de alabanza y el obispo predicó

32. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Buenos Aires, Paidós, 1989, p. 51.

33. Federico González Suárez, *Historia del Ecuador*, vol. 4, Quito, Imprenta del Clero, 1893, p. 89.

una oración en honor al nuevo santo. Luego, la comitiva continuó hacia la catedral, entró en ella y se dirigió hacia el altar de Santa Inés, también beata de la orden de Santo Domingo. En la entrada, de nuevo hubo salvas de los arcabuces, repique de campanas y música de chirimías, trompetas y atabales. Inmediatamente después, se cantó el *Te deum laudamus* y se reunió a la imagen de la beata con la de los demás santos dominicos. El cortejo religioso continuó por la puerta del perdón de la iglesia mayor y se dirigió hacia el segundo altar ubicado en el templo de la Compañía.

Para sorpresa de los quiteños, cayó un aguacero en la ciudad y el altar de la Compañía se estropeó. No hubo más remedio que interrumpir el cortejo y guardar las imágenes, unas fueron llevadas a la iglesia de la Compañía y otras permanecieron en la Catedral. La procesión continuó al siguiente día, el domingo 26 de julio, y en cada uno de altares improvisados se cantaron chonconetas en honor al nuevo santo. Cuando la procesión arribó a su destino, se colocaron las imágenes sobre ricas alfombras en el altar mayor del templo de Santo Domingo. En el cuerpo de este altar, había muchas luces, cuya función era representar la unión de los santos. Inmediatamente, se celebró una misa cantada, que fue oficiada por el comendador de los mercedarios y predicó fray Gaspar Martínez O.P. Concluida la misa, el obispo Solís dio la bendición pontifical y con este gesto solemnizó la canonización de Raimundo de Peñafort en Quito.

LAS ÓRDENES RELIGIOSAS RINDEN HOMENAJE AL SANTO

En la sociedad del siglo XVII, las diferencias sociales no solamente eran económicas, sino que estaban reconocidas por Derecho, es decir, se encontraban plenamente codificadas. Esta sociedad estaba dividida en estamentos y corporaciones, cada una de los cuales tenía responsabilidades, fueros y privilegios previamente establecidos, por lo que el respeto a las jerarquías sociales era indispensable.³⁴ Los individuos, las corporaciones o los diversos tribunales debían ocupar sus lugares asignados y no se les permitía ubicarse en el de los demás. Si por cualquier motivo se colocaban en sitios que no les correspondían, esto era una falta grave que se consideraba ya sea como una usurpación de poder o un irrespeto para la dignidad del cargo o rango social, situación que podía ser objeto de severas multas u otro tipo de castigos.

34. Ver John Leddy Phelan, *El Reino de Quito en el siglo XVII*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995, pp. 103, 329; y Pilar Ponce Leiva, *Certezas...*, p. 30.

El asunto de las preeminencias sociales era tan importante que la *Recopilación de las leyes de los reinos de las Indias*, realizada en 1681, dedicó un apartado entero a su tratamiento. A esta sección se la denominó “De las precedencias y ceremonias”; allí se dio unidad a las diferentes cédulas y disposiciones que la Corona había dado sobre el tema a lo largo del siglo XVI y XVII. Entre los aspectos reglamentados estuvieron la conducta, el vestuario y el lugar que los funcionarios y los religiosos debían tener en las ceremonias oficiales a las que asistían.³⁵ En términos más sencillos, las autoridades civiles y eclesiásticas junto con las élites debían ubicarse en los puestos centrales, mientras que a los sectores más pobres, generalmente mestizos, indígenas o negros, les correspondían los lugares secundarios. De la misma manera, las élites debían vestir las prendas de acuerdo con su condición, ya que entre ellas mismas había diferencias que guardar; mientras que los pobres tenían prohibido vestirse igual o de mejor manera que los estamentos superiores, y así, en orden ascendente, de acuerdo con la escala estamental.

La presencia de quienes ocupaban las dignidades de justicia y de gobierno, o las posiciones sociales y económicas más destacadas, era fundamental para legitimar las celebraciones en honor de Raimundo de Peñafort. Tal como había sucedido en los días anteriores, a la misa cantada del Episcopado en el convento de Santo Domingo, el lunes 27 de julio de 1603, asistieron la Real Audiencia, los cabildos eclesiástico y secular, los prelados y frailes de las órdenes religiosas, los encomenderos y demás “personas importantes”. La misa fue oficiada por el deán don Francisco Galavís y predicada por el clérigo Andrés Zurita. El martes siguiente, celebraron su misa cantada los franciscanos, el miércoles los agustinos, el jueves los jesuitas y el viernes los mercedarios. A todas estas ceremonias concurren las mismas autoridades y personas que asistieron a la misa en la Catedral y en todas ellas se impartieron doctos sermones. El domingo 2 de agosto, debido a que el día anterior fue jubileo, los frailes dominicos celebraron su misa cantada; pero esta ceremonia no la hicieron en su iglesia, sino en la de los mercedarios, en donde se hizo presente la misma “distinguida” concurrencia.

35. Julián Paredes, *Recopilación de las leyes de los Reinos de las Indias, mandadas a imprimir y publicar por la Majestad Católica del Rey Carlos II, Nuestro Señor (1681)*, tomo II, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 63-75.

EL CABILDO Y SU DESFILE ESPECTACULAR

El cabildo ofició las vísperas en el convento de los dominicos el jueves 6 de agosto de 1603. Rodríguez Docampo indica que en los días anteriores la ciudad estaba de fiesta y es conocido que una de las fiestas de tabla era la de Santo Domingo de Guzmán, el 4 de agosto. En esta ocasión, los franciscanos celebraban la misa en honor a este santo en el convento de los dominicos porque se consideraba al fundador de los dominicos como el compañero inseparable de San Francisco. Los festejos se los hacía con repiques de campanas y luego la orden seráfica ofrecía en el mismo convento un almuerzo a los frailes de la orden de los predicadores. Algo similar sucedía en la fiesta de San Francisco de Asís, el 4 de octubre, en la cual los dominicos festejaban a los franciscanos en el convento de San Francisco.³⁶

Para las vísperas de la misa, el convento de Santo Domingo había sido ricamente adornado: en el claustro, había altares y colgaduras y, en medio del jardín, un tablado. A las vísperas asistieron las diversas autoridades y demás “gente importante” de la ciudad; luego se realizó una procesión con la imagen del santo por el interior del convento, la cual fue venerada en cada uno de los altares mencionados. Cuando terminó la miniprocesión, se hizo un coloquio en el tablado, luego hubo un sarao entre moros y moras, damas y galanes, villanos y matachines, quienes bailaron para el deleite de los asistentes. Aquella noche se encendieron luminarias en la ciudad, hubo repique de campanas y en la plaza de Santo Domingo, música, fuegos de pólvora, carros y otras invenciones. El festejo duró hasta la media noche.

Al día siguiente, viernes 7 de agosto, se celebró la misa. La ofició el obispo, vestido de pontifical, y predicó fray Alonso de Luna F.M. Después de la misa, se realizó la gran procesión planificada por el cabildo. El cortejo religioso salió con la imagen del santo, con muchas luces (cirios encendidos), pendones y cruces hacia la plaza de Santo Domingo, en donde había algunos doseles y altares debidamente adornados con colgaduras. La imagen fue recibida con aplausos por “las mujeres y damas principales”, quienes estaban en los balcones y ventanas de la plaza. Ellas vestían sus mejores galas, tal como lo exigían los códigos de la etiqueta.

Los quiteños del siglo XVII pertenecían a una sociedad en la que el consumo y el derroche tenían una importancia capital, por lo que la mentalidad del ahorro, del trabajo o la inversión productiva se subordinaba a otros fines,

36. José María Vargas O.P., *El arte ecuatoriano*, Biblioteca Mínima Ecuatoriana, auspiciado por la Secretaría General de la Undécima Conferencia Interamericana de Quito, Puebla, Editorial J. M. Cajica Jr. S.A., 1960, pp. 293-294.

por ejemplo, los de la salvación religiosa o del ceremonial del espectáculo barroco. “El derroche construía el poder y prestigio de las autoridades en lugar de ser un expendio inútil. Ser patrono de la fiesta, tanto en las ciudades como en los pueblos, reforzaba el prestigio y colocaba a los beneficiarios en una posición de deuda”.³⁷ Por tanto, era mucho más importante celebrar las fiestas en honor a un santo o a un rey que conservar los recursos para el proceso productivo. Sobre este tema, es importante señalar que en el calendario de la época se contemplaban muchos días festivos que sumados a los domingos alcanzaban más de la tercera parte del año.

La procesión continuó con el desfile de los cuatro carros alegóricos que el cabildo mandó a construir bajo la supervisión del teniente de corregidor, el licenciado Francisco de Sotomayor, los cuales constituían una síntesis de la historia bíblica y de los dogmas de la Iglesia. El primer carro representaba el estado angélico, el segundo la ley natural, el tercero la ley escrita y el cuarto la ley de gracia o evangélica. El carro del estado angélico tenía un fondo azul decorado con estrellas y planetas. En lo alto descollaba la imagen de Dios-Padre en su trono, mientras que debajo aparecían los arcángeles: en el centro San Miguel, al lado derecho San Gabriel y a la izquierda San Rafael. Atrás iban los demás coros celestiales: las potencias o potestades, las virtudes, los principados, los tronos, las dominaciones, los querubines y los serafines. Lucifer y los otros demonios cerraban el cortejo e iban acongojados por el castigo divino.

La idea de los nueve coros celestiales fue tomada de *De la jerarquía celestial* de Pseudo Dionisio Areopagita. El orden de Rodríguez Docampo, sin embargo, no coincide con la división del sabio cristiano del siglo V. Este último los dividió en tres jerarquías ascendentes: la primera, asistente, donde se encuentran los serafines, querubines y los tronos; la siguiente, de imperio, donde están las dominaciones, las virtudes y las potestades; y, la tercera, ejecutiva, donde se hallan los principados, los arcángeles y los ángeles.³⁸ Quizá esta falta de precisión se deba al poco cuidado del escribano público o, en su defecto, al hecho de que la cultura barroca ponía más énfasis en el espectáculo que en la exactitud de la información; es decir, en vez de ser una cronología de los eventos, la historia era una puesta en escena en donde se desplegaba el *theatrum mundi*.

En el segundo carro, la figura de la ley natural llevaba por divisa dos espejos: uno en la cabeza y el otro en la mano derecha, en ambos escrito el

37. Carlos Espinosa, *Historia del Ecuador en contexto regional y global*, Barcelona, Lexus Editores, 2010, p. 354.

38. Ver Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, pp. 315-318; Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes, la imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Ediciones, 2001, p. 108.

siguiente verso de David en latín: *Signatum est super nos lumen bultus tui*. El coche representaba el paraíso con el árbol de la vida y el de la ciencia del bien y el mal. Al pie del primero, Adán aparecía recostado y rodeado de manzanas doradas; mientras que en el otro una serpiente enroscada conversaba con Eva. Detrás iba Abel seguido por el resto de personajes de la ley natural: Enoc, Noé, Lot, Abraham, Melquisedec, Jacob, y delante de este sus doce hijos. Por último, aparecían Sara, la mujer de Abraham, y Raquel, la de Jacob.

El carro de la ley escrita estaba pintado de verde, color de la esperanza. En lugar más destacado iba la figura de la ley escrita sosteniendo las tablas con su diestra. A sus pies, a la derecha, se encontraban Aarón de rodillas, y Moisés, a la izquierda. En la parte delantera, una serpiente se enroscaba en una cruz, simbolizando a aquella que salió del bastón de Moisés delante del Faraón. Había unos paños pintados en los costados: el primero, en la derecha, mostraba la batalla de Josué, y el segundo, en la izquierda, la caída de Jericó. En cambio, en la parte posterior se representaba el momento en que Dios entregó la ley en el monte Sinaí. Detrás desfilaban los observantes de esta ley con sus respectivos atributos: Josué, Gedeón, Jefte, Sansón, David, Salomón, Samuel, Isaías, Jeremías y Daniel. Por último, marchaban las mujeres bíblicas: Débora, Isael, Ruth, Abigaíl, Judit y Ester.

En las cuatro esquinas del carro de la ley evangélica o de la gracia, iban cuatro niños con las insignias de los evangelistas. Uno de ellos, en la popa, hacía el ademán de escribir: *Gratia et veritas per Jesum Christum facta est*. En la parte delantera, la ley de gracia estaba de pie con el Nuevo Testamento en la mano y como tocado tenía la paloma del Espíritu Santo sobre los siete sacramentos. La figura de Cristo sobre una nube y cargando la cruz ocupaba el centro, con las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, a sus pies. Delante del carro, San Juan Bautista, María Magdalena, San Pedro y San Pablo desfilaban con sus insignias características; los seguían los padres de la Iglesia: San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín y San Jerónimo; luego Santo Tomás de Aquino seguido por San Sebastián; después venían algunas vírgenes mártires cargando sus respectivas palmas, y cerrando el grupo: San Francisco, Santo Domingo y el beato Ignacio de Loyola.

Rodríguez Docampo termina su descripción con las siguientes palabras:

Todos los cuatro carros estaban costosamente aderezados y las personas que representaban las dichas figuras muy a proposito y acomodadas para el dicho efecto bivos y con el orden que van puestos anduvieron por la dicha plaça en procesión la cual se hizo con el acompañamiento y authoridad referida.³⁹

39. Enrique Vacas Galindo O.P., "Colección de documentos...", p. 304. La ortografía consta así en el original.

En el barroco, según Deleuze, el punto de perspectiva no es fijo, sino que está dado por el punto de inflexión de la curvatura. El sujeto, entonces, se constituye en tal en la medida en que mira un objeto último que de ningún modo es una esencia, debido a que se encuentra al interior de una variación infinita (movimiento). Por esta razón, según este autor, no estamos ante la variación de la verdad, sino ante la verdad de una variación. La capacidad inclusiva del punto de inflexión de la curva –la envoltura del pliegue– da origen a la cámara íntima: la mónada. El barroco, entonces, es una multiplicidad/pliegues que no coincide con el Espíritu Universal; es decir, la singularidad/unidad no está en la materia, sino en la mónada, y dado el carácter autónomo de esta última, su funcionamiento nada tiene que ver con la representación del mundo natural. Cada mónada contiene lo infinito sin necesidad de abrirse a lo exterior ni conectarse con las demás. De ahí que el barroco, para Deleuze, se decida por el perspectivismo: la verdad de la relatividad y no la relatividad de lo verdadero, pues cada mónada conserva su irreductible punto de vista.

Se va, pues, del mundo al sujeto, al precio de una torsión que hace que el mundo no exista actualmente más que en los sujetos, pero también que los sujetos se refieran todos a ese mundo como la virtualidad que ellos actualizan. [...] Esta torsión constituye el pliegue del mundo y del alma. Y da a la expresión su rasgo fundamental: el alma es la expresión del mundo (actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad). Así, pues, Dios, *solo crea almas expresivas* porque crea el mundo que ellas expresan al incluirlo: de la inflexión a la inclusión.⁴⁰

El alma deviene racional, según Deleuze, en el instante en que la virtualidad produce –expresa– la actualidad: una mónada; es decir, el pliegue deviene en método cuando el alma se despliega y el pliegue continúa en otro pliegue. En este momento, de acuerdo con el filósofo francés, las fuerzas plásticas dan forma a la textura que marca el paso de la materia al piso alto en tanto ésta ha devenido material: materia de expresión, y así la forma se constituye en una operación infinita que se lleva a cabo en lo inconmensurable y la desmesura. El sujeto barroco, por tanto, es un sujeto en creación porque el libre albedrío quiebra la predestinación y nos abre al ámbito de las posibilidades;⁴¹ es decir, el sujeto se pliega y se despliega en la media en que está en el interior de la variación infinita. La inestabilidad del mundo, entonces, hace que su destino sea una posibilidad abierta y, por ende, su labor consiste en adecuarse al movimiento de la vida.

40. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, p. 39. La cursiva es mía.

41. Ver nota 28.

Es cierto que en las fiestas del siglo XVII se generaba una memoria común, o sea, se difundían valores y normas sociales por medio de técnicas persuasivas bastante desarrolladas. El desfile de los carros alegóricos, en este caso, funcionaba como un medio de enseñanza que mostraba de manera sintética y con muchos recursos visuales la historia bíblica, los dogmas del catolicismo y la iconografía religiosa de la época. Sin embargo, me parece más acertado analizar este desfile como una línea de variación infinita. Los sujetos –los participantes de los festejos– se constituían en tales en la medida en que observaban la multiplicidad de imágenes que recorrían las calles de Quito; es decir, el mundo para ellos no era una entidad estática, sino una realidad que desfilaba ante sus ojos. De esta manera, el punto de inflexión estaba dado por la curvatura inclusiva del desfile gracias a la cual la virtualidad podía actualizarse –expresarse– al desplegarse sobre la materia, la que a su vez volvía a replegarse una y otra vez en forma de imágenes religiosas.

Las personas que participaban en los festejos barrocos, por tanto, no eran individuos autosuficientes. En tanto carecían de un punto de perspectiva fijo, su subjetividad se recreaba en función del lenguaje –del artificio desplegado– del desfile. De este modo, cuando los quiteños salían a celebrar en la plaza pública, se adecuaban al *theatrum mundi*, el cual consistía fundamentalmente en un movimiento pleno. Los festejos en honor de Raimundo, en este sentido, fueron un escenario privilegiado para que los quiteños volvieran –se plegaran– sobre sí mismos y se constituyeran en sujetos en función de la sobreabundancia de imágenes que desfilaban –replegaban– ante sus ojos. Asimismo, aunque es claro que cada sujeto era una mónada independiente, en tanto los individuos se relacionaban entre sí gracias al lenguaje de la plaza pública, creo acertado sostener que la acción colectiva del ceremonial modelaba la individual. Cada sujeto, en pocas palabras, al plegarse sobre sí mismo en el despliegue del desfile, necesariamente se conectaba –se desplegaba– con los demás participantes en la medida en que la curvatura del espectáculo barroco los incluía a todos.

LOS FESTEJOS CONTINÚAN, LA GENTE SE DIVIERTE Y “LOS OTROS” NO APARECEN

En las celebraciones barrocas más importantes, se escenificaban combates figurados con el objeto de recordar alguna de las gestas militares de la Corona. Las fiestas de Raimundo no estuvieron exentas de ello, y al día siguiente del desfile de los carros alegóricos, el sábado 8 de agosto, se representó un combate figurado entre las galeras turcas y los soldados de Malta. Las milicias que el corregidor de Quito había reclutado para ir a Chile,

ingresaron a la plaza mayor con encomiendas de San Juan en sus pechos y disparando salvas al aire tomando posición en un castillo que se encontraba en medio de la plaza. En cambio, las galeras turcas iban armadas sobre dos grandes carros con velas, los cuales circulaban por la plaza e iban repletos de soldados, quienes portaban sus arcabuces.

La división entre realidad y ficción era difusa en la representación de estos combates en la medida en que en ellos necesariamente se magnificaban los eventos. La historia, de este modo, formaba parte de un espectáculo que recurría a artificios grandilocuentes; es decir, la narrativa al preocuparse más por la majestuosidad y exuberancia de la representación, recurría a un lenguaje que seguía las normas de la alegoría, y no las de la precisión idiomática, pues el objetivo último al fin y cabo era legitimar una memoria histórica.⁴² En los combates figurados, sin embargo, los súbditos no solo recordaban lo que la Corona deseaba contar, sino que también rememoraban a sus propios antepasados o demás eventos útiles para la defensa de sus intereses locales. En el combate figurado entre los soldados de Malta y las galeras turcas, se aprecia con claridad la interdependencia entre la razón de Estado y la política de la Iglesia contrarreformista que daba sentido a la Corona española; pero en tanto quienes participaban eran los soldados reclutados por la ciudad para ir a combatir en Chile, las élites quiteñas no solo demostraban su adhesión a la metrópoli, sino que además dejaban plena constancia de los sacrificios que hacían por la Corona.

Una vez finalizado el combate figurado, se celebraron corridas de toros en la plaza mayor. Para el efecto, se adornó el lugar con colgaduras y dosesles con telas de damasco y además se levantaron algunos tablados. Después de las corridas, se realizaron los juegos de cañas, en los cuales salieron a la plaza veinte y cuatro montañeses (mestizos), quienes vestían suntuosas libreas de tafetán, montaban unos caballos ricamente enjaezados y portaban adargas. Los jinetes se dividieron en dos grupos, el uno con la insignia de Santo Domingo y otro con la de la Merced, y luego realizaron los combates. Tras el juego de cañas, el cabildo repartió colaciones a los funcionarios de la Audiencia y a las “damas distinguidas” de la ciudad. Por último, el teniente de corregidor Francisco de Sotomayor salió a la plaza con sus lacayos y pajes conduciendo dos caballos con jaeces bordados y bozales de plata. El teniente montó al estilo de la jineta y corrió los caballos con mucha destreza para el deleite del público.

42. Andrea Sommer-Mathis, “América en el teatro y la fiesta”, en Andrea Sommer-Mathis y otros, *El teatro descubre América, fiestas y teatro en la casa de Austria*, Madrid, MAPFRE, 1992, pp. 65, 71, 113-114.

Aunque el espectáculo del ceremonial barroco estaba orientado a la población en su conjunto, existían algunos eventos restringidos, por ejemplo, el cabildo brindó colaciones solo a las “personas más distinguidas”. Lo mismo sucede en los juegos de cañas o en las demostraciones del teniente de corregidor, son pocos los que participaron; pero en la medida en que el espectáculo consistía en una unidad –una línea curva envolvente– en el que participaban todos de alguna manera, la distinción entre espectadores y participantes también se difuminaba. En las fiestas de toros y demás juegos o en las mismas procesiones, por ejemplo, los quiteños, de cualquier condición, recorrían las calles, celebraban o gozaban de las fiestas. Sin embargo, el gran ausente en la narrativa de las celebraciones de Raimundo de Peñafort fueron los indígenas. En las Actas de Cabildo, en todo el relato de Rodríguez Docampo o de los demás historiadores que narran los eventos, ni siquiera se la menciona; pero esto no significa que ellos no hubieran participado del espectáculo barroco.

Carlos Espinosa demuestra cómo las élites indígenas reivindicaron en 1667 la memoria del Inca en los festejos en honor del primer corregidor indígena de Ibarra, Alonso Florencia Inca; pero paradójicamente lo hicieron a partir de la reconstrucción histórica que promovía la misma administración colonial.⁴³ Por ejemplo, generalmente en diversos rituales se representaba la idea de un pacto colonial en donde las autoridades étnicas precolombinas simbólicamente entregaban el poder al Rey de España, quien era representado por Hernán Cortés en México o Francisco Pizarro en el Perú. Las élites indígenas y los mismos indios, sin embargo, dieron vuelta a la interpretación oficial resignificando el nombramiento del nuevo corregidor como el regreso del Inca y, por ende, como la posibilidad para que estas élites reemplazaran a las criollas en la administración colonial. Pero, como lo demuestra Espinosa, este proceso no significó un regreso a los orígenes de la identidad indígena, sino que las celebraciones estaban atravesadas por la lógica del espectáculo barroco –con su consecuente guerra de imágenes– y las élites indígenas también utilizaron este espectáculo en función de sus propios intereses políticos tal como el cabildo quiteño lo había hecho antes con los festejos que organizó en 1603.

En este sentido, me interesa rescatar la otra cara del drama del ceremonial barroco. Al interior de una sociedad colonial y estratificada como la quiteña

43. Carlos Espinosa sostiene que el sistema colonial, al reconocerles derechos a las aristocracias incas y promover la reconstrucción de sus árboles genealógicos por medio de cuadros o de la misma escritura, transformó la memoria inca. Para un análisis más detallado, ver sus artículos: “La mascarada del Inca: una investigación acerca del teatro político de la Colonia”, en *Miscelánea Histórica Ecuatoriana*, No. 2, 1990; “El retorno del Inca: movimientos neoincas en el contexto de la intercultura barroca”, en *Procesos: revista ecuatoriana de Historia*, No. 18, I semestre 2002.

del XVII, la acción de las élites no servía únicamente para defender sus intereses en la metrópoli, sino que ellas a su vez demostraban su poder ante los sectores populares; es decir, en el contexto local, el rol se invertía y eran los criollos quienes exhibían desmesuradamente su fuerza. El ceremonial barroco al desplegar su poder desde la exhibición, expandía una asimetría en donde, como lo sostiene Beverley cuando analiza la obra de Juan de Espinosa Medrano, necesariamente se construía “un otro”.⁴⁴ La participación de este “otro” en tanto era borrada o, en su defecto, integrada en condición de inferioridad por el discurso oficial barroco, tenía que ser solapada –un juego de máscaras– para no desaparecer y así poder reivindicar ciertos derechos; es decir, “los otros” también se vieron obligados a apropiarse del exhibicionismo del ceremonial barroco, el cual paradójicamente era el que imponía la asimetría colonial y los relegaba a un plano secundario. Su drama, de este modo, consistía en un esfuerzo continuo por torcer el sentido de un espectáculo opresivo que contradictoriamente los obligaba a exhibir su poder o riqueza ante “unos nuevos otros” –los más pobres de los pobres– para distinguirse de ellos en una construcción infinita de “otros” –*mise-en-abyme*–, tal como sucedió con los criollos en 1603 o las élites indígenas en 1667.

Lastimosamente, a diferencia de los festejos en el corregimiento de Ibarra en donde los indígenas organizaron el ceremonial, en las fiestas en honor de Raimundo fueron las élites quienes dirigieron el espectáculo y escribieron las memorias. La ausencia de los indígenas –la gran mayoría de la población– en la narración, se debe justamente al despliegue del ceremonial barroco: las élites en tanto soberanos coloniales impusieron su voz opacando la de los demás y cuando visibilizaron las del resto, solo fue como las de “otros inferiores”. En conclusión, aquel drama que obligaba a las élites quiteñas a utilizar subrepticamente el espectáculo barroco para defender sus intereses en la Corte y mejorar su posición de grupo, también los obligaba a desplegar todo su poder en el ámbito local-colonial construyendo “un otro”, quien estaba obligado a sufrir un drama aún más intenso y contradictorio –por su condición de subalterno de los subalternos– que aquel que mantenían los criollos frente al poder absoluto de la soberanía metropolitana.

Fecha de presentación: 27 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2010



44. John Beverley, *Una modernidad obsoleta...*, pp. 124-127.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Histórico Municipal de Quito, *Libros de cabildos de la ciudad de Quito*, vol. XIV, Quito, Publicaciones del Archivo Municipal, 1940.
- _____, *Libros de cabildos de la ciudad de Quito*, vol. XX, Quito, Publicaciones del Archivo Municipal, 1944.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1991.
- Beverley, John, *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*, Los Teques (Venezuela), Fondo Editorial ALEM, 1997.
- Brading, David A., *Orbe Indiano, de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1991.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.
- Espinosa Fernández de Córdoba, Carlos, "La mascarada del Inca: una investigación acerca del teatro político de la Colonia", en *Miscelánea Histórica Ecuatoriana*, No. 2, 1990.
- _____, "Simulacra divina. Cuerpo, visión e imagen en la religiosidad barroca", en revista *Nariz del Diablo*, No. 20, 1994.
- _____, "El método de la pasión: Max Weber y la racionalidad religiosa", en revista *Nariz del Diablo*, 1994.
- _____, "El retorno del Inca: movimientos neoincas en el contexto de la intercultural barroca", en *Procesos: revista ecuatoriana de Historia*, No. 18, I semestre 2002.
- _____, *Historia del Ecuador en contexto regional y global*, Barcelona, Lexus Editores, 2010.
- Gisbert, Teresa, *El paraíso de los pájaros parlantes, la imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Ediciones, 2001.
- González Suárez, Federico, *Historia del Ecuador*, vol. 4, Quito, Imprenta del Clero, 1892, 1893 y 1903.
- Gruzinski, Serge, *La Guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, 1994.
- _____, *La colonización de lo imaginario, sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 2001.
- Kurnitzky, Horst, y Bolívar Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1993.
- Lavallé, Bernard, *Quito y la crisis de la alcabala 1580-1600*, Quito, Instituto Francés de Estudios Andinos/Corporación Editora Nacional, 1997.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco, análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1990.
- Paredes, Julián, *Recopilación de las leyes de los Reinos de las Indias, mandadas a imprimir, y publicar por la Majestad Católica del Rey Carlos II, Nuestro Señor (1681)*, tomo II, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- Phelan, John Leddy, *El Reino de Quito en el siglo XVII*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995.

- Ponce Leiva, Pilar, *Certezas ante la incertidumbre, élite y cabildo en el siglo XVII*, Quito, Abya-Yala, 1998.
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- Sommer-Mathis, Andrea, "América en el teatro y la fiesta", en Andrea Sommer-Mathis y otros, *El teatro descubre América, fiestas y teatro en la casa de Austria*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- Taussig, Michael, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991.
- Vacas Galindo, Enrique O.P., "Colección de Documentos para la Historia del Ecuador, Archivo General de Indias", cuarta serie secular, vol. 18, Quito, Convento de Santo Domingo, 1911.
- Vargas, José María O.P., *El arte ecuatoriano*, Biblioteca Mínima Ecuatoriana, auspiciado por la Secretaría General de la Undécima Conferencia Interamericana de Quito, Puebla, Editorial J. M. Cajica Jr. S.A., 1960.