

Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial

Karine Périssat

Universidad de Montpellier III

A principios del siglo XVII, en los años 1620-1640, los criollos limeños, movidos por un deseo de clamar y defender la grandeza y la dignidad de su patria, empezaron a reaccionar ante el desinterés y el desprecio de los peninsulares que muchas veces los asimilaban con la población mestiza, india o mulata. Poco a poco fue apareciendo la conciencia de su “hispanidad americana”. El criollismo se fundamentó en la búsqueda del reconocimiento de Lima, de su hispanidad y de su importancia en el imperio español.

Fenómeno muy ambiguo, por su doble perspectiva, su doble reivindicación de hispanidad y americanidad, el criollismo no buscó la originalidad sino más bien puntos de comparación con el viejo continente. Valiéndose de las imágenes tópicas de la literatura antigua, reactualizada por el Renacimiento, los criollos intentaron establecer paralelismos entre el Antiguo y el Nuevo Mundo, paralelismos que conducían a plantear la igualdad y muchas veces la superioridad de éste. Su exaltación de la patria no podía prescindir de la representación de su medio ambiente, del Perú y América. El “paraíso en el Nuevo Mundo” se hizo tópico lógico en la elaboración del espacio en la literatura criolla. Un paraíso cuyas descripciones casi siempre se acercaban a las del jardín de las Hespérides, un paraíso cuyo atractivo esencial se hallaba en sus riquezas mineras, y del cual España sola podía disfrutar.

Pero es de notar que, al contrario de los relatos de la Conquista, la literatura criolla no da del paisaje americano una visión detallada, científica. «Su postura es ante todo una recreación imaginaria y literaria del espacio y de la naturaleza»¹. Esta reconstrucción por parte mítica del espacio se fundamenta en la elaboración y la afirmación de un sistema ideológico y simbólico, constitutivo de la toma de conciencia de su identidad por los criollos. Esta visión ideológica del espacio pasa por dos aspectos: por una parte, las representaciones iconográficas de los territorios americanos y su asociación con elementos de la tradición grecolatina, y, por otra, la representación más “política” del Perú como soporte de la monarquía española, e incluso del mundo cristiano entero.

Lo original de las representaciones limeñas del espacio no estriba en su iconografía, totalmente hispánica o europea, sino en las estructuras, en los gestos de las figuras utilizadas, en su teatralidad que da a estas figuras un significado diferente del que pueden tener en Europa.

LAS REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS

Lima

Después de fundar la ciudad, el día de los Reyes Magos, en 1535, Francisco Pizarro pidió al emperador Carlos V que otorgara armas a la capital. Juan Meléndez describe así el escudo de Lima: «su Magestad le dio las tres coronas, y Estrella de los Magos con las dos Águilas, y Columnas del PLUS ULTRA, y las dos letras, I y K, que son las iniciales de Iuana y Carlos, con que logró dichosamente Lima, en triplicadas letras, divisas de Reyes Magos, y armas de Reyes Católicos»². Esta descripción es demasiado sucinta y la ausencia de algunos elementos la hacen inexacta. El relato hecho por Cobo de la atribución del título de armas por Carlos V, el 7 de diciembre de 1537, nos proporciona todos los elementos constitutivos de este escudo:

[...] la dicha ciudad de los Reyes haya y tenga por sus armas conocidas un escudo en campo azul con tres coronas de reyes, de oro, puestas en triángulo y encima de ellas una estrella de oro, la cual cada una de las tres puntas de la dicha estrella toque a las tres coronas, y por orla unas letras de oro que digan *hoc signum vere regum est* en campo colorado, y por timbre y divisa dos águilas negras coronadas de coronas de reyes, de oro, que se miren la una a la otra y abracen el dicho escudo, y en medio de las dos cabezas de las dichas águilas una J y una K, que son las primeras letras de nuestros nombres propios, y encima de estas letras una estrella de oro, según que aquí van figuradas y pintadas.³

Los elementos del escudo tienen orígenes puramente hispánicos: las dos águilas coronadas (atributos imperiales provenientes del emblema de Júpiter), las iniciales reales, las columnas de Hércules y el *Plus Ultra*, y los atributos relacionados con los Reyes Magos y que colocan la fundación de la ciudad bajo el signo de la Providencia.

¹ Bernard Lavallé, *Las promesas ambiguas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993, p. 118.

² Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las yndias*, Roma, 1681, tomo II, p. 150.

³ Bernabé Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, BAE XCI, Madrid, 1956, cap. XVI, pp. 322-323.

Bajo esta apariencia se halla representada las más de las veces la ciudad de Lima en las alegorías compuestas para las fiestas reales. Así es sin duda como debemos verla cuando los autores de las relaciones aluden a pinturas o estatuas donde aparece la ciudad con sus atributos propios. Cuando nos enfrentamos a relaciones que no proporcionan más elementos, podemos suponer que la ciudad estaba figurada solamente mediante su escudo. Otras descripciones más detalladas proponen diversas variantes en las alegorías de la capital: la iconografía más sencilla, de tradición renacentista, es la de la representación de la ciudad bajo los rasgos de una muchacha o una mujer que lleva en su mismo cuerpo los atributos figurados en su escudo. Esta representación aparece muy temprano en la Colonia pero desaparece también muy rápidamente para dar paso a composiciones más elaboradas. Sin embargo, disponemos de un testimonio de este tipo de dibujo sencillo en la descripción realizada por Tristán Sánchez del recibimiento organizado para el virrey García Hurtado de Mendoza en 1590. Del arco levantado para el recibimiento, se dice:

El arco se cerraba con dos puertas: en la una de ellas estaba pintado un Capitán General, armado con una lanza en la mano izquierda, porque con la derecha estaba levantando una muger que tenía postrada à sus pies, la cual representaba la cibdad de Lima, vestida de una vestidura real correspondiente à su nombre de reyes, sembrada de coronas y estrellas que, como digo, son sus armas...⁴

Es de notar que este género de representaciones venía acompañado algunas veces de una alusión al Rímac, «Río parlero, Cíthara de cristal»⁵, el cual parecería bajo una forma simbólica, de la cual no hemos encontrado más que una sola descripción, muy alusiva por otra parte. Se trata de la enumeración de las decoraciones del arco de la ciudad levantado en 1748 con objeto de la proclamación de Fernando VI: en una de las fachadas, se veían pintadas las armas del monarca y «en la opuesta estaba pintado el Escudo de Lima, y debaxo el Rímac descargando desde proporcionada altura sus bulliciosos crystales al mar, y en éste un Choro de Nymphas tañendo instrumentos, cuyas correspondientes letras eran: *plaudit Rimac, concinat aequor*»⁶. Aunque no aparece muy claramente en estas dos citas, debemos recordar el papel fundamental del río Rímac dentro de la americanización de la iconografía festiva. La antigua leyenda que hacía de él un río parlero, dispensador de oráculos, lo asociaba con la fuente de Delfos, y su hermosura generaba comparaciones, siempre en provecho suyo, con los mayores ríos de Arcadia y Tesalia. Otro elemento dentro de la americanización de la iconografía sobre Lima es el siguiente: su representación mediante una muchacha, no vestida a la manera de las figuras alegóricas tradicionales de Europa, sino con el traje de los antiguos incas. No tenemos ninguna descripción de esta imagen, pero sí hemos encontrado una alusión, en la obra de Joseph de Buendía, a «la Ciudad de Lima en

⁴ «Del recibimiento que esta insigne cibdad hizo al virrey D. García de Mendoza», en Torres de Mendoza, *Documentos inéditos...*, tomo VIII, Madrid, 1867, p. 316. Advertencia: el «capitán general» representa al virrey que tenía este título.

⁵ Joseph de Buendía, *Parentación real al soberano nombre e immortal memoria del Cathólico Rey de las Españas y emperador de las Indias el Serenísimo Señor Don Carlos II ...*, Lima, 1701, fol. 44.

⁶ Anónimo, *Día de Lima ...*, Lima, 1748, p. 135.

traxe de India»⁷. Esta referencia es demasiado concisa para que podamos explotarla; encontraremos en las figuras alegóricas de América y del Perú representaciones similares más detalladas. A pesar de tales intentos de americanización de la iconografía, sigue siendo ésta muy hispánica y la mayoría de las pinturas de Lima son obras obviamente compuestas por autores muy versados en figuras del Renacimiento.

Por fin, nos interesan las representaciones no sólo por su grafismo, sino también por la actitud de Lima en las composiciones, siendo la más común la de la ofrenda. Este gesto de ofrenda y de sacrificio de una tierra que le entrega al León español los frutos de sus entrañas, fue uno de los temas más desarrollados en los relatos criollos desde el principio del siglo XVII. Nos esforzaremos por extraer los significados de tal movimiento más adelante, pues es ésta una imagen que volveremos a encontrar en las composiciones sobre América y Perú.

América

América puede venir representada de dos maneras en las alegorías espaciales : sea como una de las cuatro partes del mundo, tópico de la literatura del Renacimiento y de la época moderna, sea como personaje central e independiente.

Como en el caso de Lima, la iconografía relativa a América resulta demasiado alusiva y las descripciones no proporcionan detalles de atributos conocidos por todos. En 1723, el gremio de los plateros mandó levantar ocho piezas mayores para los fuegos nocturnos. La última pieza «era un Carro triumphal, adornado de varia pintura: cuya proa ocupaba un generoso León, que llevaba pendiente de ambas garras el Escudo de las Armas de Castilla y León. En la popa se veía sobre un Throno sentada una perfecta y magestuosa Estatua del Príncipe Nuestro Señor, a cuyos pies estaba inclinada una Figura que representaba la América, en acción de ofrecer à S.A.R. una barra de oro, como el más noble tributo de sus venas»⁸. Volvemos a notar en este pasaje la misma carencia de datos sobre la representación, la misma actitud de ofrenda; además, la valorización de América en su papel liberal y de sacrificio para con España es acentuado por su posición de personaje central: aquí no es América una de las cuatro partes del mundo, sino que sobresale como figura central, benefactora de la Corona.

Examinemos de manera más detallada las iconografías conocidas de representaciones del continente. Por todas partes aparece éste bajo los rasgos que le dieron los iconógrafos inspirados tanto por las tradiciones europeas como por las descripciones traídas al viejo mundo por los primeros españoles desembarcados en América. Los conquistadores manifestaron una admiración sin límite por todos los atributos de la indumentaria indígena y más peculiarmente por sus finos tejidos y ornamentos de plumas, signos de identidad social y atributos rituales. Para los españoles, estas plumas se convirtieron muy rápidamente en estereotipo en la descripción de los adornos de los indios y perdieron así su función primera, la de distinguir el origen geográfico y social de los vasallos. Los españoles vistieron con ellas

⁷ Joseph de Buendía, *op. cit.*, fol. 103.

⁸ Pedro de Peralta y Barnuevo, *Júbilos de Lima y Fiestas reales... en la celebración de los augustos casamientos del Serenísimo Señor Don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias... con la Serenísima Princesa de Orleáns...*, Lima, 1723, fol. 26-26v.

las representaciones iconográficas de América. Las plumas cobraron nuevo sentido y se transformaron en símbolo genérico para el conjunto del mundo indígena. Las encontramos en todas las representaciones, de las que llegaron a ser el elemento clave. Asimismo vistieron los españoles a los incas con atributos que tampoco les pertenecían tradicionalmente: el arco y las flechas, el faldellín de plumas, etc.

Los relatos del descubrimiento de América y de los viajes posteriores proporcionaron a Europa motivos para una elaboración alegórica estereotipada del mundo indígena. Los manuales de iconología de la época desempeñaron un papel esencial en la propagación de aquellas imágenes. El manual más leído, en Europa como en toda América, a partir del XVII, fue el de Cesare Ripa, *Iconología*, cuya primera publicación ilustrada salió en 1603. Nos valemos aquí de la traducción francesa de Jean Baudoin, publicada en 1643. América viene representada, en esta obra, como coronada con plumas y llevando arco y flecha. Dice el texto:

Cette Femme qui a le teint olivastre, le visage effroyable à voir, & un voile de plusieurs couleurs qui luy couvre le corps à demy, represente l'Amérique. Outre qu'une escharpe de plumes tres agreables, artistement jointes ensemble, la fait particulièrement remarquer, par ce bisare ornement : elle porte en une main une fleche, en l'autre un arc, & un carquois à ses costez. A quoy l'on peut adjouster qu'elle a sur sa teste une guirlande de plusieurs plumes estranges, & à ses pieds un espece de Lezard ressemblant à peu près à un Crocodile. Comme encore une teste humaine arrachée de son corps, & traversée d'un dard.

Cette derniere partie du Monde nouvellement decouverte par Americ Vespuce Florentin, dont elle a pris son nom, est dépeinte presque toute nuë, pource que ses habitans ont accoustumé d'aller tous nuds, si ce n'est qu'ils se couvrent les parties honteuses d'une ceinture faite de plumes & de coton, en forme de frange.

La guirlande de plumes est un ornement dont ils se parent d'ordinaire. Outre qu'en certain temps de l'année, ils en portent un habillement qu'ils font eux-mesmes avec beaucoup d'art pour des Sauvages, comme le remarquent les meilleurs Autheurs qui ont escrit de ce Pays-là.

L'arc & les flesches sont les Armes, dont, non seulement les hommes, mais encore les femmes ont accoustumé de se servir en allant combatre leurs ennemis [...]⁹.

La asociación del continente americano con el lagarto o cocodrilo pintado por Ripa se halla también en ciertas composiciones limeñas, como animal emblemático del continente. Por supuesto se trata del caimán, el cual aparece en las fiestas de 1725 por la proclamación de Luis I y en 1760 por la de Carlos III. Las cuatro partes del mundo vienen pintadas generalmente con los animales que las caracterizan: caballo o toro para Europa, dromedario para Asia, elefante para África y caimán para América.

Hemos visto que a pesar de la recurrencia de varios elementos típicamente americanos, las representaciones del continente siguen siendo hispánicas o europeas. Las alegorías de América son recreaciones imaginarias y literarias a partir de elementos reales o irreales, recreaciones que estereotipan una imagen asimilada por los españoles o criollos. La América concebida por los criollos, cuyas relaciones de fiestas nos ofrecen retratos de ésta, no tiene sino una escuetísima relación con la realidad. No es sino una recreación alegórica, por otra parte compartida por los peninsulares.

⁹ Cesare Ripa, *Iconologie...* traducción de Jean Baudoin [1643], 1989, Parte II, pp. 9-10.

El Perú

Como para Lima y América, las relaciones de fiestas se refieren, en lo que concierne a la alegoría del Perú, a «una figura, que representaba con mucha propiedad este opulentísimo Reyno». En las descripciones más detalladas encontramos dos tipos de representaciones, que muchas veces se complementan dentro de un mismo conjunto: el inca y el cerro de Potosí. Pueden, o no, formar parte de una composición más elaborada, que incluye desfiles de los doce incas y de los virreyes peruanos.

Por falta de precisión en las relaciones, tenemos otra vez que enfrentarnos con una serie de hipótesis: «el Reyno del Perú significado en el Inga» dibujado en los jeroglíficos que adornaron el cenotafio en Lima de Felipe IV¹⁰ pudo pintarse bajo rasgos semejantes a los de las representaciones de América, o sea medio desnudo y coronado con plumas, como lo fue en 1632 en uno de los carros compuestos por los plateros para el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos:

El segundo [carro] llevaba una figura
de un indio, que al Perú significava,
desnudo por la Fé de lealtad pura,
con que al Principe dava,
con santa reverencia,
de aqueste nuevo mundo la obediencia.¹¹

Conviene aquí apreciar la voluntad del autor de querer justificar la desnudez por la lealtad y asimilarla de esta manera a la pureza, como la desnudez de los primeros hombres creados por Dios era señal de pureza. Aquí se evidencia la originalidad de la interpretación americana de la desnudez: al contrario de Ripa para quien era signo de salvajismo, Carvajal y Robles ve la desnudez como signo de una civilización leal.

A causa de la proximidad entre las dos fechas, podemos pensar que se levantó en el túmulo de Felipe IV una representación desnuda y adornada con plumas semejante a la de 1632. Antes del final del siglo XVII, las representaciones de los incas con «el traje propio de los antiguos naturales», o sea con la túnica tradicional, fueron muy escasas y se vieron esencialmente en la capital del antiguo imperio, Cuzco. Los cambios en las representaciones de los incas se hicieron más evidentes en el siglo XVIII, con lo que se puede llamar «el renacimiento» incaico; este renacimiento se fundó en un retorno a las fuentes y a las tradiciones locales, lo cual permitió volver a acercarse a los trajes de la nobleza del antiguo imperio.

En el relato de Salas y Valdés sobre los regocijos por el nacimiento de Felipe Próspero, compuesto en 1660, dos momentos nos interesan y nos ofrecen numerosos datos sobre las alegorías del Perú. Los dos manifiestan intenciones criollistas evidentes. Las fiestas de los plateros muestran alegorías complejas pero casi todas literarias; en cuanto a las de los pintores, son la expresión de una representación del Perú más

¹⁰ Diego de León Pinelo, *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte de... Felipe IV...*, Lima, 1666, fol. 98.

¹¹ Rodrigo de Carvajal y Robles, *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos* [Lima, 1632], Sevilla, 1950, fol. 71.

“política”, de la que hablaremos más lejos en nuestro estudio sobre el Perú representado como soporte de la monarquía católica.

Los plateros organizaron el desfile de una serie de carros que representaban los distintos reinos españoles:

Adelantóse pues el Perú y entró bosquejado en un Avestruz, cuya forma intentava un carro de siete varas de largo, y tres de ancho: su pecho, cuello, y cabeza componía la proa con tocado de plumas naturales de mil colores, salpicadas de plata y oro ...¹²

En la popa, dos columnas sostenían una corona dorada y figuraban las «armas y señas deste Nuevo Mundo»; la inscripción que las acompañaban aseguraba que permanecerían siempre firmes y sólidas para el imperio.

El plan deste carro levantava un cerro con estremada semejança en el panizo, socabones y estatura señorial al de Potosí, erario universal del Orbe, rayadas sus piedras y peñascos de resplandecientes vetas y venas de plata [...].

En el espacio que deste monte mediava al rico Aparador, cargava un elevado trono, que ombreava con la cumbre casi : en él iba sentado el Inga, o un Indio que lo representava con entero arreo de aquella regalía: ofrecía los tesoros y opulenta abundancia deste Occidente a nuestro sagrado Príncipe en tarja avivada de laços y colores que le ocupava el pecho, como centro de que salía tan loable resignación y dezía:

*El Inga soy, y este día
nuevo Sol, postrado adoro,
a quien todo mi tesoro
ofrezco en la Platería.*

Esta descripción ofrece numerosos elementos iconográficos de indudable interés: la figuración del carro del Perú bajo la forma de un avestruz nos sorprende. Salas y Valdés justifica la elección de esta ave para la representación

[...] por convenir con muchas de sus excelencias las propiedades desta ave. No faltó quien la quisiese excluir del número dellas, viendo cuán poco le socorren sus alas para el buelo [...] Pero si destas se adornan las heroicas sienes de los Capitanes, y componen toda su orgullosa pompa los exércitos, no las privilegió poco superior Providencia. Misterio a que miró la apariencia deste Reino, pues quando sus habitadores están lejos de volar tras las Águilas Católicas, mostrando cuánto valor encierran en sus pechos para la reputación de sus armas, por lo menos se despluman, o desnudan de los despojos que les concedió su Clima en estos montes, y se los remiten gustosos, para que los ínclitos milites de las campañas Españolas engendren, en obsequio de nuestro Gran Monarca, altivos pensamientos, de que también son símbolos las plumas¹³.

Por una parte, el avestruz es visto como alegoría del aspecto heroico del Perú que ofrece sus riquezas a la Corona española y, por otra parte, la imagen remite a la Justicia

¹² P. F. Agustín de Salas y Valdés, *Diseño historial de los Gozos ostentativos con que la regia Ciudad de Lima celebró el deseado nacimiento del Cathólico Príncipe N.S.D. Felipe Andrés Próspero...*, Lima, 1660, fol. 76.

¹³ *Ibid.*, fol. 78.

de que también son símbolos las plumas del avestruz¹⁴. Se alude aquí no sólo a la Justicia y Misericordia con las que debe gobernar un príncipe cristiano¹⁵ sino también a la justicia o misericordia que manifiesta el reino del Perú que siempre acoge y ayuda a los desamparados que vienen de España para sacar provecho de las riquezas americanas. La comprensión de este jeroglífico sería difícil incluso para espectadores acostumbrados a las alegorías de la época. Si el autor del *Diseño historial* siente la necesidad de explicar a los lectores la elección de esta imagen inusual, podemos imaginar que a los espectadores les distribuyeron folletos explicativos como solía hacerse cuando los emblemas resultaban demasiado elaborados.

En cuanto a la descripción de la superficie del carro, subrayemos la representación del cerro de Potosí, imprescindible emblema de las riquezas mineras peruanas pero que, aquí, no traduce significado particular, al contrario de lo que veremos más adelante.

Por fin, tercer elemento importante de este carro, el inca «con entero arreo de aquella regalía», está representado con sus atributos imperiales específicos ante la mirada de los espectadores blancos: en ningún caso puede tratarse de algunas plumas en un cuerpo medio desnudo. También es interesante notar la actitud y las palabras del inca. Él es quien ofrece las riquezas mineras como si las poseyera, y si es ésta una muestra de sumisión, significa también, incluso en las mentes europeas en que se originó esta composición, que las riquezas subterráneas, explotadas por y para la Corona, quedan bajo la custodia del Inca. Siendo el depositario del oro y de la plata, el antiguo monarca llega a ser naturalmente uno de los emblemas del Perú. Y podemos preguntarnos por qué los españoles no intentaron sustituir esta imagen, que podía mantener a los indios en su nostalgia del antiguo imperio. Dos razones parecen explicarlo: la primera es que la utilización de una imagen estereotipada y algo transformada del inca contribuía a borrar su carácter personal y afectivo. La imagen representada en este tipo de alegorías es tan general que no se refiere a ningún episodio histórico preciso; su recreación literaria lo priva de su índole indígena; sus atributos pierden su significado y ya no deberían (empleamos el condicional a propósito) representar algo «peligroso» para la población blanca. La segunda razón también es el resultado de una estrategia europea, compartida por españoles y criollos: se trata de la búsqueda de una apariencia de continuidad entre un antes y un después de la Conquista. Para que se aceptara la legitimidad de la colonización española, era necesario colocar el acontecimiento en un marco de continuidad que confiaba a los incas el papel de depositarios de las tierras prometidas hasta la llegada de los beneficiarios destinados por Dios. Intentar borrar por completo la imagen del inca hubiera hecho imposible la conquista de las mentes indias. La imagen de este inca anónimo en las alegorías del Perú dista mucho de ser anodina.

Citaremos por fin algunas líneas que relatan los fuegos organizados por la Ciudad para la proclamación de Carlos III. Cuatro pirámides fueron levantadas en la plaza: «servíanles de Basa, los hombros de quatro Figuras adornadas en el trage proprio de los

¹⁴ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, 1997, pp. 56-57.

¹⁵ Juan de Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, Madrid, 1987, p. 209: «Sabemos que un Príncipe cristiano debe imitar la justicia divina y entender que la severidad de la ley debe atemperarla con la clemencia; pues bien, el avestruz con el hierro es significación de la misericordia que no debe faltar a todo gobernante».

antiguos Naturales de este país, que como en el orden de las Cariátides, daban a entender, que eran las Indias las que sostenían tan grave peso: aunque con la alegría de sus semblantes desmentían la opresión...»¹⁶. Estas “indiátides”¹⁷ traducen el sentimiento compartido por todos los peruanos de que la gloria de su monarca y la grandeza de la corona española descansan en su patria, de la que las cuatro figuras indias no son sino alegorías, que no implican la idea de que esta gloria descansa en la sangre y el sudor de los indios. No nos engañemos a propósito del interés que manifestaban los limeños por el mundo indígena: su interés es complejo, pero únicamente simbólico. No los motivó contenido social alguno.

EL PERÚ, SOPORTE DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA

Las venas abiertas del Perú

La ambigüedad del criollismo revela toda su amplitud cuando se trata de hablar del papel económico esencial del Perú dentro del imperio español. El objetivo de las relaciones de fiestas no es registrar las reivindicaciones locales y las muestras de insatisfacción de los más radicales ante la huida de las riquezas peruanas hacia la lejana metrópoli, sino más bien manifestar una fidelidad siempre mayor y más espontánea; las alusiones a los tributos que salían del puerto del Callao parecen querer traducir la alegría y el orgullo de los limeños por participar en la gloria del monarca. Las repeticiones de esta sumisión voluntaria revelan muy claramente la necesidad de recordar al rey una lealtad muchas veces cuestionada por las reivindicaciones cada vez más exigentes de los criollos radicales. Se trata pues, para los autores de las relaciones, de dar pruebas de diplomacia, de tranquilizar al soberano sin dejar de lado su criollismo moderado. Este tipo de testimonio de lealtad se multiplica en los relatos del XVIII.

Las representaciones festivas de las extraordinarias riquezas revelaban la doble cara del criollismo limeño: se trataba, por una parte, de una forma de ilustración de la tierra peruana y la manifestación del orgullo de satisfacer las necesidades económicas de la Corona, y, por otra parte, se trataba de expresar el deseo de valerse de sus propias riquezas para las necesidades locales. Es de notar que el empleo de la plata peruana en el mantenimiento del ejército español, o sea en la defensa de la fe católica, no se cuestionaba. El derramamiento de los metales preciosos se justificaba y se aceptaba por lo justo de la causa.

¹⁶ Anónimo, *Lima gozosa...*, Lima, 1760, fol. 131.

¹⁷ Le damos al término, forjado por Abgel Guido, un sentido diferente del original. Las indiátides son elementos característicos, en la arquitectura, del arte mestizo andino (el cual se define por la reutilización por los indígenas de elementos europeos adaptados o de elementos locales simplemente decorativos colocados en estructuras arquitectónicas de estilo europeo: véase Teresa Gisbert, *Arquitectura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1960 y *Monumentos de Bolivia*, La Paz, 1978). Nos permitimos reinterpretar este término pues Lima, demasiado europea, nunca les permitió a los indios tomar parte en las creaciones artísticas. Lima se encuentra fuera de las zonas de desarrollo del arte mestizo. Sin embargo, estas cuatro figuras, compuestas por autores de ascendencia europea, revelan un mestizaje artístico.

Atlas luchando contra la herejía:

Los carros de triunfo, composiciones al mismo tiempo políticas y religiosas, suelen mostrar a la monarquía como defensora de la Inmaculada Concepción y de la Eucaristía. Estos elementos religiosos estaban tan arraigados en todo el imperio que el hecho de representar a la Corona como defensora de los dogmas era garantía de la fidelidad de las poblaciones¹⁸. En las alegorías de las composiciones civiles, las representaciones de la monarquía como defensora de la Fe Verdadera eran un hecho muy común.

Pero la particularidad peruana de las representaciones de la monarquía española soportando la Fe Católica, reside en que las alegorías que vemos descritas en las relaciones de fiestas proponen al Perú como verdadero defensor de la Cristiandad y edifican una especie de composición piramidal en que la fe católica descansa en la monarquía, la cual a su vez descansa en el Perú y sus minas. Esta idea se acerca a los conceptos providencialistas sobre el descubrimiento de América: la divina providencia quiso reservar al emperador y a sus descendientes el Nuevo Mundo y al mismo tiempo otorgar al Perú un papel fundamental en la edificación de un mundo universalmente cristiano.

La primera literatura criolla, con Fray Buenaventura de Salinas, desarrolló estos argumentos¹⁹. Estos últimos participaban de un voluntad evidente de defensa y de ilustración del territorio. América, la «hermosa y codiciada Elena del Mundo», ofrece a Castilla, a cambio de su descubrimiento, su corazón y su sangre:

[...] pues vemos, que abriéndose como Pelicano las propias venas, reparte por tantas partes sus entrañas, que no ay región por remota que sea que no beva de su sangre a dos carrillos, y se alimente de su humor, y quien la ve sudar gotas de oro, y plata, no juzque por inmortales sus tesoros. Y sino quién haze temblar al Turco? Quién obliga a parar sobre las manos al desbocado Flandes? Quién a la descomulgada Inglaterra pone espanto? Quién el terror, y miedo a la Alemania, donde no está segura la herejía, como tampoco lo está el Alcorán, y barbarismo en Mauritania? Quién alienta propias, y extranjeras guerras, para su Rey, nunca imaginadas en el mar de Lepanto, sino el Pirú, de cuyo estómago, por tantos chilos de plata y oro, se reparte y derriba la sustancia a todas estas partes del mundo? Pone el soldado, ó capitán en Flandes, en Italia ó Alemania, la puntería de la Bombarda al enemigo; mas pico al viento, buelta la cara al blanco del sueldo, que le a de dar Potosí, y al premio de la renta, y el Oficio, que le a de dar el Pirú, que es el sustento de tantas gentes, sagrado de tantas naciones, y la piadosa madre de tantos propios y adoptivos hijos.²⁰

¹⁸ Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980, p. 81.

¹⁹ Algunos años antes, en su *Nueva Corónica y buen gobierno* [1615], el cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala ya mostraba una imagen semejante en su dibujo del escudo de Potosí, en el cual aparece el inca y las cuatro partes del antiguo imperio (Collasuyo, Chinchaysuyo, Antisuyo y Contisuyo) representados por cuatro indígenas. Esos cuatro personajes sostienen las columnas rematadas por el escudo del reino de Castilla y León.

²⁰ Buenaventura de Salinas y Córdova, *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú* [1630], Universidad Nacional de San Marcos, Lima, 1957, p. 85.



Representación de la Villa Imperial de Potosí, según Felipe Guaman Poma de Ayala, en *Nueva crónica y buen gobierno*, Madrid, 1987, tomo 3, p. 1141

Aquí viene resumido todo el orgullo de una tierra que se vio confiar la salvaguardia de los pueblos cristianos. El uso del emblema del pelicano, símbolo crístico por excelencia, al cual se atribuye la virtud de abrirse el pecho para alimentar y salvar a sus crías, muestra hasta qué punto está arraigado en las mentes criollas el papel de sacrificio de su tierra, que debe vivir pero va muriendo bajo los golpes que dan los hombres a sus entrañas, que debe vivir y al mismo tiempo morir para garantizar la Justicia y la Religión por mediación de una monarquía española estable y rica. De esta manera la ambigüedad de esta visión del Perú, «madre rica, que sustenta a España», su madre patria, encontró motivos para numerosas composiciones alegóricas en los actos oficiales de fidelidad a los reyes españoles.

El relato por Salas y Valdés de la fiesta de los pintores en 1660 nos ofrece un interesante motivo de análisis. La composición alegórica, que empieza por un desfile de los doce incas sin que tengamos de ella ningún detalle, prosigue con un carro y termina con una mascarada de todos los virreyes del Perú. He aquí la descripción que hace Salas y Valdés del carro:

[...] los faldones se llenavan con unas cabeças grandes de sátiros de color de bronce: colgavan de sus bocas paños de frutas, y hojas, y amagavan imitar la vigilante guarda de los pomos de Esperia. Porque en la superficie desta fábrica se encumbravan dos montes, el uno caía a la parte de popa, y essotro a la contraria: sus faldas se estendían hasta comunicarse y confundirse. La frente del que nacía en la proa se coronava de un gallardo penacho, que formava un limo fértil de hojas, flores, y fruto: digno dosel variado de esmeraldas, estrellas, y soles se ofrecía este árbol a un coronado León, que sobre una alcatisa florida se recostava a su sombra. De la cumbre del monte frontero assomava hasta la cintura el bulto de un gigante de color terrestre, que a manifestar toda su proceridad, sería de ocho varas: apoyavan sus ombros al mundo, representado en un globo, que de diametro tendría quatro: levantava los braços en acción de assegurarle con ellos; mas tenía por varias partes rotas sus principales venas, por donde pródigo de sus entrañas, como deshilando el corazón en arroyos de plata, rendía toda su riqueza a las augustas plantas del León.²¹

Esta composición sobresale, una vez más, por sus referencias a la tradición grecolatina. Subrayemos la analogía común entre el Perú y el jardín de las Hespérides. Los sátiros que custodian estas riquezas están colocados al pie de un gigante de tierra, el cual soporta el globo terrestre sobre sus hombros. Sólo puede tratarse de una imagen de Potosí-Atlas ya que las leyendas antiguas ubicaron el país de las Hespérides al pie del monte Atlas. Aquí el “misterio” es más fácil de descifrar que el de la fiesta de los plateros. Potosí herido deja que corra su sangre para saciar al rey con sus riquezas. Notemos otra vez que ninguna mención se hace de los indios que trabajan en las minas; aquí, es la tierra la que se sacrifica. La montaña derrama su sangre en provecho del erario real, y así puede la Cristiandad asegurar su tranquilidad e incluso su desarrollo; sus venas vierten a raudales su oro y su plata al pie del león real que «tan grandemente generoso los dispende en tantos exércitos, que militan por la Fé [...]: y ésse es el ingenio, el modo, y valentía de establecer la firmeza del Orbe Católico, y ser el mayor esfuerzo de su arrimo». Lo original de esta composición estriba en que se hace descansar el

²¹ Salas y Valdés, *Diseño historial...*, fol 56v.

globo terrestre en los hombros del gigante de tierra, el cual representa a Potosí y al Perú, y no en los del león. De ordinario, solía compararse al soberano con Atlas en acción de sostener la bóveda celeste por orden del rey de los dioses, Júpiter, ya que el monarca español era quien constituía, en las mentalidades de la época, la base y los cimientos de la cristiandad. Otras composiciones mostraban al soberano bajo los rasgos de Hércules, en acción de recibir el globo terrestre entregado por Atlas²². Estas composiciones eran tradicionales y parece que se inventaron durante el reinado de Carlos V, ya que su papel de emperador hacía posible tales alegorías. La originalidad y osadía de la composición limeña es así justificada por Salas y Valdés:

Mas esto que fue apartarse de la común empressa y alegoría tuvo hondo y bien fundado dictamen: porque ¿quién duda, que todo el peso y ahogos de nuestro Monarca se originan de la ansia de socorrer las armas Católicas? [...] siendo pues ésta la mayor fatiga de nuestro Rey Piadoso, trasladarla el Perú a su filial afecto, y desentrañarse para tan justo socorro, lo mismo es que librarle de tan grave peso, y a fuer de cariñoso criado ponerlo sobre ombros propios, con gusto de no ver oprimido los de su Dueño.²³

La imagen tiene pues doble sentido: mostrar al Perú como servidor leal que alivia a su señor del peso que lo oprime y que, al mismo tiempo, reivindica su papel imprescindible en la estabilidad de la monarquía española. Con esta composición alegórica, Lima, simbolizada en el árbol limero, y el Perú, simbolizado en el gigante, se arrojan el privilegio de ofrecer al soberano paz y descanso a la sombra de su envergadura.

Hemos visto cómo a partir de elementos de iconografía clásica estereotipada (la representación de la tierra americana bajo los rasgos de un indio o inca con atributos por parte imaginados o recreados por los europeos, o bajo los rasgos de un gigante de tierra, Atlas, asociado con los minerales peruanos), los criollos limeños llegaron a darles sentido propio, particular. La americanización de la iconografía, la cual revela la aparición de una conciencia de identidad americana, no se hizo con la creación de imágenes nuevas, originales sino con el empleo de figuras muy conocidas al mismo tiempo por los peruanos y los peninsulares. Éstas llegaron a cobrar significado “político” con actitudes, ademanes, estructuras originales que querían poner de manifiesto el sacrificio de una tierra que, según los peruanos, sólo vivía para la defensa de la corona española y de la fe católica. La utilización de una iconografía entendida por toda Europa permitía llamar la atención sobre una tierra que se sentía muy aislada y que, sin embargo, compartía las mismas referencias culturales, tenía afición por los mismos juegos espirituales, los mismos jeroglíficos, las mismas construcciones emblemáticas barrocas y se valía de esta cultura común para escenificar a la vez su hispanidad y su americanidad.

²² Se alude aquí a uno de los doce trabajos de Hércules en su búsqueda de las manzanas de oro de las Hespérides. Hércules recibió momentáneamente el mundo sostenido por Atlas a fin de que éste pudiera ir a coger tres manzanas de oro. Véase Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1951, p. 196.

²³ Salas y Valdés, *op. cit.*, fol. 58v.

Bibliografía

- ANÓNIMO, *Día de Lima...*, Lima, 1748.
- ANÓNIMO, *Lima gozosa...*, Lima, 1760.
- BUENDÍA, Joseph de, *Parentación real al soberano nombre e immortal memoria del Cathólico rey de las Españas y emperador de las Indias el Sereníssimo Don Carlos II...*, Lima, 1701.
- CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo de, *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos* [Lima, 1632], Sevilla, 1950.
- COBO, Bernabé, *Historia de la fundación de Lima*, BAE XCI, Madrid, 1956.
- GISBERT, Teresa, *Arquitectura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1960.
- *Monumentos de Bolivia*, La Paz, 1978.
- *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, 1951.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, *Nueva Crónica y buen gobierno*, ed. por John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste, Historia 16, Madrid, 1987.
- LAVALLÉ, Bernard, *Las promesas ambiguas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993
- LEÓN PINELO, Diego de, *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte de... Felipe IV...*, Lima, 1666.
- MELÉNDEZ, Juan, *Tesoros verdaderos de las yndias*, Roma, 1681.
- PERALTA Y BARNUEVO, Pedro de, *Júbilos de Lima y Fiestas Reales... en la celebración de los augustos casamientos del Sereníssimo Señor Don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias... con la Sereníssima Princesa de Orleáns...*, Lima, 1723.
- RIPA, Cesare, *Iconologie...*, traducción de Jean Baudoin [1643], Lille, 1989.
- SALAS Y VALDÉS, Agustín, *Diseño historial de los Gozos ostentativos con que la regia Ciudad de Lima celebró el deseado nacimiento del Cathólico Príncipe N.S.D. Felipe Andrés Próspero...*Lima, 1660.
- SALINAS Y CÓRDOVA, Buenaventura de, *Memorial de las historias del Nuevo Mundo* [1630], Universidad Nacional de San Marcos, Lima, 1957.
- SÁNCHEZ, Tristán, «Del recibimiento que esta insigne cibdad hizo al virrey D. García de Mendoza», en Torres de Mendoza, *Documentos inéditos...*, tomo VIII, Madrid, 1867.
- SOLÓRZANO, Juan de, *Emblemas regio-políticos* [1643], Madrid, 1987.
- TERVARENT, Guy de, *Attibuts et symboles dans l'art profane*, Genève, 1997.

*

PÉRISSAT, Karine. «Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial». En *Criticón* (Toulouse), 78, 2000 pp. 29-43.

Resumen. Lo original de las representaciones limeñas del espacio americano no estriba en la iconografía misma sino en la actitud de las figuras. La tierra americana siempre aparece en acción de ofrecer sus riquezas al León español. La “americanización” de la iconografía se traduce en un significado político que surge de una reinterpretación más teatral de la iconografía estereotipada.

Résumé. Dans les fêtes célébrées à Lima, ce qu'il y a d'original dans les représentations de l'espace américain ne réside pas dans l'iconographie elle-même, mais dans l'attitude des figures. La terre américaine apparaît toujours en train d'offrir ses richesses au Lion espagnol. L'“américanisation” de l'iconographie acquiert une signification politique qui provient d'une réinterprétation plus théâtrale de l'iconographie habituelle.

Summary. That which is original in the representations of the american space in the pageants celebrated in Lima is not based on the iconography itself but in the attitude of the figures represented. The american continent is always represented as offering its riches to the spanish Lion. The “americanisation” of the iconography acquires a political significance that emerges from a more theatrical reinterpretation of stereotyped iconography.

Palabras clave. Espacio americano. España. Iconografía. Perú. Representaciones limeñas.

La fuerza del conocimiento no reside en su grado de verdad, sino en su antigüedad, en su hacerse cuerpo, en su carácter de condición para la vida.

F. NIETZSCHE

Mas busca en tu espejo al otro, al otro que va contigo.

Hoy es siempre todavía.

A. MACHADO

S U M A R I O

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 3 | Editorial
TIRSO DE MOLINA. LA BURLA COMO ESTRATEGIA DE CRÍTICA SOCIAL Y POLÍTICA. LA DIVERSIÓN FESTIVA DEL PÚBLICO COMO OBJETIVO ÚLTIMO DE SU TEORÍA Y PRÁCTICA ESTÉTICA | 57 | Escenografía tirsiana,
<i>por J.M. Ruano de la Haza</i> |
| | | 61 | <i>Análisis temático</i> |
| | | 61 | Los autos de Tirso de Molina, <i>por I. Arellano</i> |
| | | 66 | <i>Amar por arte mayor, ars plicandi</i> de Tirso de Molina, <i>por E. García Santo-Tomás</i> |
| 12 | Proceso de análisis e investigación
TIRSO DE MOLINA | 70 | <i>El burlador de Sevilla: una pieza clave y controvertida</i> , <i>por J.A. Parr</i> |
| 12 | <i>Percepción intelectual del tema</i> | 77 | <i>El burlador de Sevilla: procedimientos cómicos y puesta en escena</i> , <i>por L. García Lorenzo</i> |
| 12 | Presentación, <i>por I. Arellano</i> | 81 | La obra en prosa de Tirso de Molina,
<i>por A. Cardona</i> |
| 14 | Biografía de Tirso de Molina, <i>por L. Vázquez</i> | 87 | <i>Colaboradores</i> |
| 19 | Tirso: un teatro de la felicidad, <i>por M. Vitse</i> | 89 | Laberintos: transcurso por las señas del sentido
Presencia y participación de la mujer en la producción social. La misoginia, expresión actual de una cultura y valoración diferente y dispar según el género |
| 25 | Cronología de Tirso de Molina,
<i>por M.C. Pinillos</i> | 92 | Documentación cultural e información bibliográfica |
| 29 | Tirso de Molina: bibliografía primaria,
<i>por M. Zugasti</i> | 92 | <i>Selección y reseña</i>
Recensiones [92]. Noticias de edición [103]. |
| 37 | <i>Argumento</i> | 104 | <i>Comunicación científica y cultural</i> |
| 37 | La poética dramática de Tirso de Molina,
<i>por F. Fiorit</i> | | |
| 42 | El gracioso en Tirso como elemento de la carnavalización, <i>por Ch. Strosetzki</i> | | |
| 46 | La deshonra y la ficción femeninas en el teatro de Tirso de Molina, <i>por L. Dolfi</i> | | |
| 51 | La lengua dramática de Tirso de Molina,
<i>por B. Oteiza</i> | | |