

Enriquecimiento ilícito, pobreza y limosna: problemáticas sociales del siglo XVIII presentes en el teatro colonial en quechua

Silvana Mantelli Romeo
Universidad de Chile
silvana.mantelli@gmail.com

Palabras clave:

Teatro en quechua. Renacimiento inca. Problemáticas sociales. Contexto colonial.

Resumen:

En este trabajo se analiza el modo en que en *El pobre más rico* y *Usca Paucar*, dos obras escritas en quechua durante el contexto colonial, se visibilizan tres problemáticas sociales presentes en el siglo XVIII en el Virreinato del Perú: la pobreza y las condiciones míseras de trabajo, el negocio abusivo de la coca y la limosna como práctica precaria de la caridad. En el contexto del Renacimiento inca y las movilizaciones rebeldes, se revisa cómo esto influye en la conformación de un discurso andino que permite incorporar en estas obras, además del mensaje católico tradicional de su tiempo, diferentes maneras de denunciar las malas prácticas que ocurrían en los distintos estamentos de la sociedad.

Ilicit enrichment, poverty, and almsgiving: 18th century social problems in the colonial theater in Quechua

Keywords:

Theater in Quechua. Inca Renaissance. Social problems. Colonial context.

Abstract:

This paper analyzes the way in which in *El pobre más rico* and *Usca Paucar*, two plays written in Quechua during the colonial context, three social problems present in the 18th century in the Viceroyalty of Peru are made visible: poverty and miserable working conditions, the abusive coca business and almsgiving as a precarious practice of charity. In the context of the Inca Renaissance and the rebel mobilizations, it's reviewed how this influences the formation of an Andean discourse that allows to incorporate in these plays, besides the traditional Catholic message of their time, different ways to denounce the bad practices that occurred in the different levels of society.

En la ciudad de Cusco, en los siglos XVII y XVIII, se representaron diversas obras escritas en quechua¹. Estos acontecimientos teatrales tuvieron una considerable repercusión en la sociedad colonial de ese momento, sobre todo en los espectadores de la élite andina que promovían su creación y desarrollo. Luego de la destrucción de las estructuras sociales andinas durante la Conquista, surgieron nuevas élites indígenas en la ciudad de Cusco, las que generaron diversas estrategias para sostener un lugar dentro de la organización colonial impuesta por los españoles. Una de ellas fue la participación en las fiestas y desfiles, donde exhibían sus símbolos, vestimentas y bailes, además de impulsar un verdadero auge cultural «expresado en el florecimiento de la escuela de pintura cuzqueña, en cuyas obras son representados encabezando orgullosamente procesiones y otras ceremonias religiosas, ataviados con trajes y adornos tradicionales; o también en la aparición de un teatro quechua colonial» [García-Bedoya, 2017: 52], el que se desarrolló como una expresión del Renacimiento inca, concepto planteado por John Rowe [1976]² para describir las causas del surgimiento del movimiento nacional inca.

¹ Hasta la actualidad, se conocen seis de ellas y solo cinco han sido editadas y traducidas. Estas son *El robo de Proserpina y sueño de Endimión* y *El hijo pródigo* de Juan de Espinosa Medrano, *El pobre más rico* de Gabriel Centeno de Osma, *Usca Paucar* y *Los rigores de un padre y generosidad de un rey* o más conocida como *Ollantay*, ambas de autor anónimo, aunque sobre esta última se presenta un extenso debate en relación con la determinación de quién es la autoría. César Itier [2006: 88] mencionó la existencia de un manuscrito del siglo XVIII que contiene una obra en quechua titulada *El milagro del Rosario*, el que se encuentra disponible en la British Library. En ese momento afirmó estar realizando una traducción y edición de la obra. En la actualidad aún no se ha realizado alguna publicación de esta y solo en 2017 se entregan algunas referencias concretas sobre el contenido: «es una refundición de *El pobre más rico* [...]». En su primera página figura una nota según la cual sería la copia de un códice anterior, realizada en 1793 para una representación de la obra en el pueblo de Acos con motivo de la fiesta de la Virgen del Rosario [...]» [Itier, 2017: 191].

² John Rowe [1976, 2003] plantea que las condiciones que permitieron el surgimiento de un movimiento nacional inca fueron, primero, la existencia de una clase dirigente, compuesta por la nobleza indígena, que pudiera llevar a cabo este movimiento. Segundo, todo lo que se logró mantener, hasta el siglo XVIII, de la tradición cultural andina, pues, en sus términos, fue más de la que sospechaban los españoles. Tercero, la influencia de Garcilaso de la Vega y la publicación de los *Comentarios reales de los Incas* [1609], crónica que en el siglo XVII no tuvo tanta difusión en el Perú como sí en el siglo XVIII. Cuarto, el programa del movimiento nacionalista, el que contaba entre sus organizadores con *curacas* que habían formado parte de la administración española y habían aprendido ahí lo que sabían de teoría política.



A raíz de este renacimiento cultural, el sujeto andino logra posicionarse dentro del orden colonial, por medio de una producción discursiva que define sus puntos de vista y su sensibilidad. Este movimiento se materializa a causa de:

un despertar de las conciencias étnicas regionales, lento primero y desatado después, por el que cada pueblo se fue identificando con determinadas formas culturales [...] Al mismo tiempo, surge un pensamiento unificador que revitaliza la figura del Inca con características mesiánicas. El recuerdo del único estado nativo y la dureza de la vida colonial fueron factores interdependientes para que esto sucediera [Millones, 1992: 32].

Este pensamiento unificador les permite «navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: Vuelta a la sociedad incaica y el regreso del Inca» [Flores Galindo, 1988: 19]. De este modo, dentro de este contexto surge lo que ha sido llamado como ‘Utopía andina’³, la que ya desde el siglo XVI se empieza a cimentar en la memoria de los descendientes de los incas, reconstituyendo el pasado andino para transformarlo y situarlo como alternativa a su presente: «El contenido que guarda esta construcción ha sido cambiado para imaginar un reino sin hambre, sin explotación y donde los hombres andinos vuelvan a gobernar. El fin del desorden y la obscuridad» [Flores Galindo, 1988: 47]. No se manifiesta como la continuidad de alguna idea prehispánica o como reacción a la dominación colonial, sino que les permite conservar en su memoria parte de su historia y cultura, dada la destrucción a la que se vieron expuestos.

³ Este fenómeno ha suscitado perspectivas bastante contradictorias a la descrita en este trabajo. Bruce Mannheim [1992: 16], plantea que fue la clase criolla terrateniente la responsable de crear esta demanda por el pasado inca, con el fin de obtener un mayor control sobre los campesinos. En efecto, para Mannheim [1984,1992, 1999], todo el movimiento de apropiación de la memoria de los incas habría sido un intento, por parte de los criollos, de idealizar y reinventar ese pasado, usando la promoción de las artes y la literatura como vehículo para lograr legitimidad social y política entre los criollos aristócratas.



Esta idea del retorno del Inca, aunque tuvo una manifestación material desde su origen, se volvió pública definitivamente en el siglo XVIII, puesto que el contexto social y cultural por el que atravesaba la sociedad colonial de ese tiempo instaló las condiciones necesarias para que esta utopía tomara forma en la literatura, en el teatro – tanto en las puestas en escena de los textos escritos como en las escenas que se representaban en las fiestas y desfiles –, «en la pintura mural, en el lienzo (retratos de incas), en los queros (ese compendio de la vida cotidiana según Tamayo Herrera), a través de una nueva simbología (ángeles con arcabuces que recuerdan al rayo prehispánico por ejemplo)[...]. La utopía adquiere una dimensión panandina» [Flores Galindo, 1988: 61].

Por último, el Renacimiento inca también implicó un aspecto sociopolítico, ya que la nobleza andina no estaba satisfecha con su lugar subordinado en relación con el orden colonial. Este grupo recibió una formación educacional que les permitió apropiarse de los fundamentos ideológicos de la Ilustración. Los descendientes de las élites incaicas tuvieron una «seria educación sistemática y la mayoría de ellos había adquirido los conocimientos que se consideraban normales y necesarios en un hombre culto de esos años» [Valcárcel, 1982: 15]. Por ende, fueron capaces de proponer nuevas demandas, ya no solo denunciando las problemáticas sociales que experimentaban los descendientes de su pueblo, sino que también los *curacas* empezaron a demandar un cambio en el opresivo sistema social, por medio de gestiones continuas ante la corona o la autoridad virreinal, las que tenían una clara intención reivindicativa coherente con la importancia de su aporte y el orgullo de su herencia [García-Bedoya, 2017]. Inicialmente, estas gestiones tuvieron un carácter pacífico o encontraron una vía de expresión, por ejemplo, en los memoriales de queja de la élite andina. Sin embargo, fueron ineficientes en sus objetivos, por lo tanto, el camino hacia la rebelión de Túpac Amaru II se forjó en la medida que estas demandas no fueron escuchadas.



1. Problemáticas sociales en escena

La dramática en quechua colonial fue entendida durante mucho tiempo como una imitación de las obras españolas del Siglo de Oro, básicamente por la estructura que presentan y porque comparten ciertos elementos que las hacen similares⁴. Aquello pudo suceder así por la falta de conocimiento de la lengua quechua, para así tener la capacidad de analizar, por ejemplo, las implicancias de ciertos conceptos para el espectador andino. O por la analogía que se efectuó entre estas obras y las que se escribieron en español en diferentes ciudades del Virreinato, lo que trajo como consecuencia que a todas se las estudiara con los mismos parámetros. Sin embargo, luego de la divulgación de diversos análisis en los que se considera la teatralidad que se manifiesta en los textos en quechua, las estrategias por medio de las que lograron convertirse en un producto particular de su época, la tipología de sus personajes y el contenido que se entrega, el que no solo guarda relación con la transmisión de un mensaje religioso⁵, se entendió que estas obras no

⁴ Los elementos más reiterados que han servido de argumento para establecer que existe una imitación son la división en tres actos en alguno de los textos, el uso de Apartes, la presencia del Gracioso, el uso de la versificación española – lo que es bastante cuestionable en algunas estrofas, si se analiza el texto en su lengua original –, el uso de personajes católicos y el desarrollo de argumentos que se consideraron una réplica exacta de obras europeas. Al respecto, Millones [1992: 30] manifiesta que los dramaturgos también tuvieron como origen la idea, por una parte, de dar forma teatral a las antiguas tradiciones andinas, y, por otra, de otorgar actores y circunstancias andinas a argumentos europeos. Además, «se encontró en cierto sector de la Iglesia un especial interés para que la audiencia indígena se alimentase con temas que de alguna manera les pertenecían; a despecho de las obvias elaboraciones que deben hacerse para acercar el material a los cánones de la época» [Millones, 1992: 32].

⁵ Puesto que cinco de los seis títulos conocidos desarrollan un argumento en que intervienen personajes de la doctrina católica, es impensando no asumir que uno de los objetivos de su creación fue reforzar los paradigmas eclesiásticos. Lo relevante es no reducir estas obras a ese único objetivo, ya que también están los elementos de la cultura andina que fueron integrados tanto para mantener la memoria de sus antecesores como para resistir de alguna manera la destrucción que se estaba produciendo, principalmente, por la extirpación de idolatrías. Aun con ello, a pesar de los intentos de la evangelización por establecer un control sobre qué debía permanecer de la cultura andina, cómo debían utilizarse a su favor ciertas manifestaciones artísticas y el deseo de eliminar los vestigios materiales de su religión, igualmente estas tradiciones y conocimientos continuaron permeando varios ámbitos. Por ejemplo, Chang-Rodríguez [1992: 372], explica cómo los sacerdotes se sirvieron de los ángeles «para reemplazar los fenómenos celestiales – estrellas, lluvia, cometas, torbellino – objetos de culto de los andinos», además de proponer una andinización de la figura del diablo o el vínculo que los espectadores estaban haciendo entre el personaje del demonio y el hacendado abusivo [Itier, 2017].



eran una subcategoría dentro del teatro áureo. Así, se estableció que «el teatro quechua colonial fue un elemento clave, junto con el retrato y los queros, del orgullo étnico de la nobleza indígena» [Itier, 2017: 197], tanto por el aporte que hicieron en la construcción de un sujeto andino como por dar continuidad, en la memoria de los asistentes, de los componentes del pasado incaico que, reelaborados en el contexto colonial, llegaron hasta ellos.

Este cambio de perspectiva también permitió que se debatiera sobre cómo se conformaba el auditorio que asistía a estos espectáculos. En consideración de que han habido distintas miradas sobre cómo analizar al público, el punto de vista más adecuado para este caso es pensarlos como un colectivo en un período de tiempo [Balme, 2013], el que estuvo compuesto por pobladores bilingües, de procedencia indígena, mestiza y criolla [Chang-Rodríguez y García-Bedoya, 2017]. Más específicamente, Beatriz Aracil [2008], en acuerdo con Chang-Rodríguez [1992], agregan que también se ha buscado analizar la conciencia que tenían los escritores sobre quién era su público y cómo eso se reflejaba en sus textos, al visibilizar las problemáticas sociales que afectaban su realidad, lo cual manifiesta una clara conciencia por parte de los dramaturgos de escribir un texto que integrase ‘la mirada del otro’⁶. Es relevante analizar cómo los escritores se dirigen a este grupo conformado por los descendientes de la nobleza inca y de qué modo se denunciaban las condiciones desfavorables que vivieron durante el contexto colonial.

Entre las temáticas más preponderantes que se visibilizan están el choque entre la riqueza y la pobreza presente en el Virreinato del Perú, la que se presenta de manera explícita en «dos modos de enriquecimiento poco ético muy comunes en el Virreinato: la venta de coca y el abuso de la población indígena por parte de párrocos y doctrineros» [Chang-Rodríguez, 1992, p.139]. Asimismo, también se presentan elementos que antes no lograban ser apreciados, como, por ejemplo, que a partir de los mensajes teológicos

⁶ Véase Cornago, 2005.



cristianos dichos por ciertos personajes y sin que estos dejaran su función doctrinaria, se denunciaban las malas prácticas de los españoles o de los mismos sacerdotes. Así, la presencia de una clara crítica social era suficientemente identificable por el público andino. Por ende, se podría comprender que en el nivel explícito se entregaba un mensaje acorde con lo que la Iglesia Católica quería fortalecer en el auditorio, pero en el implícito, por medio de diferentes personajes, alegorías o discursos, se establecen estrategias para poder integrar en estos una crítica a diferentes estamentos⁷ o el lugar en que ahora se encuentra la nobleza indígena y el deseo de esta de recuperar el lugar que les pertenece.

En dos de las obras escritas en el siglo XVIII⁸ se refleja de manera clara los descontentos que se empiezan a manifestar en la población, así como el deseo de la élite andina de recuperar su posición y el pasado incaico. Estas son: *El pobre más rico* de Gabriel Centeno de Osma y *Usca Paucar* de autor anónimo⁹. A partir de las variadas situaciones que viven algunos de los personajes de estas obras, se evidencia cómo las problemáticas sociales que sucedían en la época son denunciadas, exhibiendo la estrecha relación entre

⁷ Se ha planteado que ya desde el siglo XVII, en una obra escrita en quechua, *El hijo pródigo* de Juan de Espinosa Medrano, se inserta una denuncia implícita al orden social establecido. En la breve escena en que participa Nina Quiru, el demonio, junto a Ahuatiri, el cuidador de cerdos, se refleja la relación de explotación y maltrato entre el amo y su sirviente, quien es humillado por él. Véase Hopkins, 2002.

⁸ En cuanto a *Ollantay*, en esta obra no se establecen críticas directas a los problemas sociales que se vivían en aquel período. Más bien, esta se contextualiza en un pasado incaico que recupera elementos tradicionales andinos – aunque reelaborados en su versión colonial – y que también aluden a circunstancias del levantamiento de Túpac Amaru II. Por lo tanto, se conecta de modo directo con lo que se buscaba lograr desde la Utopía andina. También es necesario indicar que no implica que en *El robo de Proserpina* y *El hijo pródigo* no existan alusiones a conflictos de su tiempo o críticas a ciertas autoridades, pero no son la causa de lo que experimentan los protagonistas de la obra.

⁹ Sobre la datación de *El pobre más rico*, «un examen de los estados de la lengua reflejados por los manuscritos, demuestra que las comedias *Ollantay*, *Usca Paucar* y *El pobre más rico*, es decir, tres de los cinco textos dramáticos coloniales en quechua que han llegado hasta nosotros, fueron compuestas en el siglo XVIII [...] un cotejo del vocabulario de las obras dramáticas coloniales en quechua confirma las conclusiones de Bruce Mannheim: el vocabulario de esas tres comedias es parecido y claramente posterior a mediados del siglo XVII» [Itier, 1995: 90]. Actualmente se ha indicado que *El pobre más rico* no pudo ser escrita después de 1707 y que su escritura se le puede asociar con «la coyuntura creada entre 1673 y 1699 por el obispo del Cuzco, el madrileño Manuel de Mollinedo, gran mecenas artístico que transformó la fisonomía arquitectónica de la ciudad e introdujo numerosas innovaciones en su vida festiva y artística» [Itier, 2017: 186].



los eventos sociales ocurridos en el siglo XVIII y su vínculo con estas representaciones.

1.1 Desarraigo y pobreza

Los protagonistas de ambas obras, Yauri Ttito y Usca Paucar, son nobles incas que perdieron su posición luego de la llegada de los españoles a Cusco. Luego de la destrucción de su ciudad, se ven forzados a abandonarla y vagar en búsqueda de alimento y un lugar donde refugiarse, por ende, su sufrimiento inicial se relaciona con un hecho concreto de la historia andina e identificable por el público: perdieron su estatus como nobles cusqueños, por lo que fueron desarraigados de sus grupos de origen y ahora viven en la pobreza. En ambos textos, en la primera aparición en escena de estos personajes, se explicita por medio de una acotación que su vestuario debe representar el cambio entre lo que era el traje de un inca noble en contraposición del que usan ahora: «Vanse todos y sale Yauri Ttito de pobre vestido con traje de Indio ordinario y Quespillo muy roto» [Centeno de Osma, ed.1938: 57]; «Sale Usca Paucar de pobre y Quespillo ridículo» [Usca Paucar, ed.1951: 23]. Todos en la sociedad inca ocupaban *unku*¹⁰ y manto, pero la diferencia estaba en la calidad de las telas, los colores y diseños, por lo tanto, el vestir de ordinario o de pobre implicaba que la ropa no tenía bordados, diseños florales, incorporados durante el contexto colonial, y que los colores eran menos llamativos. Por ello, la simbolización de la desestructuración, en todos los sentidos, del pueblo inca podía ser identificada por el público en la primera referencia exhibida en el vestuario.

El dolor por el destierro de Cusco provoca diferentes estados de ánimo en cada personaje. Yauri Ttito exhibe una nostalgia y un dolor profundo al enfrentarse al hecho de dejar atrás su ciudad. Su angustia provoca en él una sensibilidad mucho más manifiesta por haber perdido todas las grandezas:

¹⁰ Camiseta utilizada en el inkario, con diferentes variantes, como por ejemplo: larga, corta, cosida íntegramente o tan sólo medio cuerpo y suelta en el resto, con pequeña manga o sin ella, con flecos o sin ellos, etc. Véase Diccionario Quechua-Español-Quechua, 2005: 685.



YAURI TITO

[...] mascascayqui haycap camam
 may caman ayquipuanqui
 mana Uyayquicta Ricuspa
 Uasnyquita cauarayascam
 phutiyuansi Uyayuram
 Uaccha Usurpa Caynas cani
 nocapi Yachacuychis ticacuna
 Samip Cutiticrayñinta
 Cayna mutmu cunan naque¹¹ (vv.184-192).

A diferencia de su símil, *Usca Paucar* se crea en pleno siglo XVIII, tiempo en que las demandas de la clase indígena se estaban desarrollando con más fuerza, debido a las consecuencias del Renacimiento Inca. Esto se refleja visiblemente en las palabras del protagonista al expresar su sentir por el exilio de Cusco:

USCA PAUCAR

Tahuantin-suyu uyariychis
 cay sonjoypa jarasjanta,
 tucuy pacha tanta-tanta
 jasjoyta cunan jahuariy;
 [...] May pachan jhamun umayman
 machuycunaj jochucusjan
 chay pachan sinjoyman lluscan
 tucuy miyo chayman cayman.
 [...] Jhatun Josjoyta ricuni
 jhujcunaj maquinacunapi
 Suntur-huasiyta ninapi
 ppuchucajta jahuarini¹² (vv.46-79).

En el discurso de *Usca Paucar* el sufrimiento ya no es individual. Aquí el llamado que hace es hacia los pueblos de Tahuantinsuyo. Su dolor no se

¹¹ YAURI TITO: «[...] ¿Hasta cuándo te buscaré?/ ¿Hasta dónde te escaparás?/ Sin ver tu rostro,/ Mira y mira tus espaldas;/ Se enrostra con la desgracia./ Pobre vagabundo aquí estoy;/ Aprendan de mí, flores,/ Los vaivenes de la suerte./ Ayer un botón, y hoy marchita [...]»

¹² USCA PAUCAR: «Pueblos del Tahuantinsuyo enteraos/ cómo es que se parte mi corazón;/ todo en congregación/ hacia mi pecho mirad/ [...] Cuando recuerdo de pronto/ los goces de mis antepasados,/ entonces es cuando se filtran/ en mi corazón todos los odios./[...] Veo a mi grandioso Cusco/ en poder de otros;/ vi a mi Sunturhuasi/ bajo el fuego, desaparecer».



transforma en llanto como en *El pobre más rico*, sino que en rabia y odio hacia quienes quemaron su ciudad, recordando el honor y respeto que poseía, en contraste a su situación actual. En consideración de lo anterior, la contradicción inicial de este protagonista, como un personaje que critica a quienes los sometieron, es que está dispuesto a aceptar cualquier trato con tal de volver a ser el príncipe que era:

transgrede y rechaza las normas del credo cristiano que aparentemente ha aceptado [...] y no vacila en pecar para «situarse» en la nueva sociedad que, paradójicamente, desea destruir [...]. [Este] drama devela una intención política emblemática en el accionar del protagonista, y seguramente captada por el público indígena y mestizo [...], su yerro es desafío al nuevo orden, en un acto de rebeldía. Al mismo tiempo, corre el riesgo de condenarse por endiosar el bien más codiciado por el régimen colonial, el oro, pieza clave de la economía dineraria impuesta por la conquista [Chang-Rodríguez, 1992: 379-380].

Así, ese deseo constante por recuperar ese lugar robado rescata parte de lo que significó la utopía andina para las personas del siglo XVIII, donde se suponía que solo el retorno al pasado podía poner fin al desorden. En definitiva, las escenas de despedida debieron resonar en el público andino, al recordar parte de los hechos reales por los que pasaron algunos antiguos nobles indígenas. Además, no solo representa el abandono de su lugar de origen, sino que abandonar el Cusco implicaba dejar la ciudad representativa del poderío inca y el centro estructural de las relaciones que se establecían con las otras etnias. Por lo tanto, fue trascendente el denunciar en escena que las consecuencias de la Conquista fueron la desvinculación de su origen, la pérdida de su fundamento y la tragedia de tener que vagar por otros pueblos en búsqueda de comida y hogar. Esto demuestra cómo el recuerdo de esa fractura en la sociedad inca se mantuvo a lo largo del tiempo, a través de la memoria de los descendientes, por medio de diversas maneras de resistencia, siendo una de ellas el arte. El abandono forzado del Cusco, en muchos casos, no habría significado dejarlo físicamente, sino que involucraba abandonarlo filialmente.



Otras de las consecuencias de la gran cantidad de población que perdió su modelo de sustento y hábitos vitales, a raíz del desarraigo y desestructuración de la sociedad andina, fueron las condiciones paupérrimas en las que se debió trabajar con el único objetivo de sobrevivir. En uno de los parlamentos de Quespillo, mientras le critica a Yauri Ttito su actitud negativa, este personaje instala, en su sermón al protagonista, una denuncia sobre los tipos de trabajos que ha debido realizar la población originaria para lograr sobrevivir:

QUESPILLO
 tucuy hinantin runacunam
 uañuricun causaymanta
 [...] canmi cay pachapi runa
 causayta mascasac ñispa
 ayatapas Uantupucuc
 saratapas mucupucoc
 Unutapas astapucoc
 ticatapas sarupucoc
 sanic tapas apapucoc
 [...]Uarmicunapas manachu
 Causayñinta mascanan raycu
 Coca micuytapas callarin¹³ [vv.269-285]

De este modo, se le informa al público de esta realidad y se le concientiza, no solo a los descendientes nobles, sino también al total de la audiencia sobre las problemáticas que no estaban siendo escuchadas.

1.2 El negocio abusivo de la coca

Otro de los aspectos más cuestionados durante el contexto colonial fue el modo en que la planta de la coca se transformó en una de las bases de la economía del Virreinato del Perú, sobre todo en las zonas mineras. En el comienzo de la Conquista había un rechazo de la coca por parte de la Iglesia y de las autoridades españolas, quienes consideraban esta planta como un

¹³ QUESPILLO: «Gentes de todas partes/ Mueren por vivir./[...] Hay gente de este mundo/ Que, a todas veras, busca la vida:/ Aun cadáveres ayudando a cargar,/ Ayudando a cortar maíz;/ Y aun cargando agua,/ Pisando barro;/ Y llevando implementos./ [...] Hasta las mujeres,/ Buscando por su vida,/ Aprenden a mascar la coca».



artimaña del demonio. Esto trajo como consecuencia que en el Concilio I de Lima de 1551 se prohibiera su producción, comercialización y consumo. No obstante, a medida que su uso se fue generalizando por sobre su prohibición, ya sea por motivos económicos o por los beneficios que les aportaba, la sociedad terminó por aceptarla a tal punto que los mismos españoles acapararon su cultivo y distribución, lo que la transformó en un «negocio tan productivo en términos absolutos, [que] resultó, con más de cuatrocientos españoles dedicados a él, la segunda fuente de ingresos de la Corona en Perú, tras la producción minera» [Muñoz, 2006: 106]. En referencia a lo anterior, el cronista José de Acosta en *Historia natural y moral de las indias* [ed.2008: 125] explica su verdadero valor para ese entonces:

En realidad de verdad, en solo Potosí monta mas de medio millón de pesos cada año la contratación de la coca, por gastarse de noventa a noventa y cinco mil cestos de ella, y aun el año de ochenta y tres fueron cien mil. Vale un cesto de coca en el Cuzco de dos pesos y medio a tres, y vale en Potosí de contado a cuatro pesos, y seis tomines, y a cinco pesos ensayados.

Por estas causas, este negocio fue una de las maneras en que los españoles se enriquecieron desvergonzadamente, sin haber de por medio algún control real de su tráfico, a pesar de los diversos intentos por legislar su producción. La crítica a este tipo de enriquecimiento se incorpora en ambos textos dramáticos de dos modos diferentes. En *Usca Paucar*, Quespillo –mismo nombre utilizado para el criado que en *El pobre más rico*– intenta solucionar los problemas de dinero y hambre por los que pasa el protagonista. Con este fin, menciona que la persona adecuada para lograr obtener dinero es justamente una vieja vendedora de coca, la que posee riquezas descomunales. Así, señala todo aquello que ha obtenido por medio de este negocio ilícito:

QUESPILLO
Chhupuncuna asca-asca



jompipiraj qquipupiraj,
 asnuncuna ñauray miraj,
 cuchincuna chasca-chasca¹⁴ [vv.123-126].

En relación con esta cita, se aprecia cómo Quespillo utiliza un tono burlesco para describir lo que posee esta mujer, entre lo que se encuentran burros y asnos, animales a lo que menos valor se les otorgaba, en comparación con los verdaderos hacendados que poseían caballos. Por lo que, por medio de la sátira a quienes usufructúan de este modelo de enriquecimiento, se logra visibilizar esta problemática.

Por último, De Acosta (ed.2008: 125) indica las condiciones negativas por las que pasaban los indígenas en las plantaciones situadas en los valles cálidos cercanos a Cusco, La Paz y Cochabamba y cómo ello incidía posteriormente en los niveles de mortandad: «el ordinario es traerse de los Andes, de valles de calor insufrible, donde lo más del año llueve; y no cuesta poco trabajo a los indios, ni aun pocas vidas su beneficio, por ir de la sierra y temples fríos a cultivalla y beneficialla y traella». Esta situación crecía constantemente por la demanda que se producía desde los sectores mineros, dados los beneficios que su uso provocaba en la productividad de los indígenas en las minas. Estos mismos eran quienes exigían que se les entregara una cantidad suficiente para su día, debido a que «los mineros distribuían el consumo de la coca a lo largo de la jornada laboral con el fin de que los efectos estimulantes no decayeran durante las horas que duraba el trabajo» [Orche, 2008: 102]. En *El pobre más rico* se alude a esta realidad perjudicial igualmente por medio de Quespillo, pero a diferencia de su par, este no utiliza un tono burlesco. En esta obra el criado duda constantemente del ofrecimiento que Nina Quiru – el demonio – le está haciendo a Yauri Ttito, puesto que al ser tan generoso, Quespillo cree que solo podría corresponder al engaño que los dueños de las plantaciones les hacían a los indígenas: «Yuncamanchari cocapallac/ maymantac pusauachuanca/

¹⁴ QUESPILLO: «Son ingentes sus riquezas,/ tanto en sus vestidos como en sus atados;/ incontables son sus burros,/ y sus puercos de cerdas enmarañadas».



colqueymanta riy ñispa»¹⁵ [vv-805-807]. De este modo, aunque lo que desea el demonio es el alma del protagonista, se representa a través de esta escena una advertencia del cuestionamiento que debe realizarse frente a ofrecimientos de este tipo, instalando a modo de denuncia la analogía que existe entre los tratos del demonio y los que realizaban los dueños de plantaciones.

1.3 Caridad y limosna

Para comprender cómo se desarrolló, durante el siglo XVIII, la relación entre los más adinerados del Virreinato del Perú y quienes estaban en situación de pobreza y más específicamente, los mendigos, es necesario comprender el vínculo que, según la Iglesia, los une: la caridad. Este concepto está presente en los primeros escritos de la Edad Media, descrita por Tomás de Aquino, en la *Suma Teológica*, como parte de uno de los valores relacionados con la virtud. Asimismo, la sabiduría es una manifestación de la caridad de Dios y proviene de la voluntad de las personas, no de su entendimiento o razón. En *El nuevo testamento* se relaciona la caridad con la limosna, la que se convierte en la manifestación práctica de esta virtud, por ende, transforma a Jesús en su mayor representante: «La caridad fue asociada rápidamente a la pobreza, entonces se convirtió en doctrina de la Iglesia ayudar y auxiliar a los pobres. La ideología cristiana llegó a representar a Jesucristo como un mendigo en pinturas medievales» [Rodríguez, 2012: 1]. En su contraparte, el rico codicioso cometía el pecado de la profanación:

Dios había creado el universo para que los hombres gozasen de sus maravillas [...] el hombre que viera en esa creación nada más que una oportunidad de enriquecimiento pecaba contra la belleza del mundo y contra el generoso amor de Dios [Macera, 1963: 15].

¹⁵ QUESPILLO: «Seguramente a los valles a recoger coca. / Allá nos ha de llevar, / “Por mi dinero id”, diciendo».



En teoría, la riqueza causaba desconfianza entre los intelectuales eclesiásticos, pero en la práctica «la diferencia entre el rico y el pobre aparecía como una situación normal para el catolicismo de la época; un hecho que a lo más requería de cierta reglamentación» [Macera, 1963: 13].

En consecuencia, las imágenes del rico y el pobre se transforman en símbolos religiosos y económicos simultáneamente. Eran realidades opuestas pero complementarias y necesarias:

cada una de ellas condicionaba las obligaciones y la existencia del otro. El vínculo entre ambos, según la Iglesia, no debía ser el de la explotación, el desprecio o la indiferencia, ni siquiera la justicia social laica, sino el superior y sagrado de la caridad. Caridad cristiana, como decía el Mercurio peruano y no filantropía filosófica¹⁶ [Macera, 1963: 18-19].

Lo anterior implicaba una consecuencia que, evidentemente, no favorecía a los pobres. Según Pablo Macera [1963: 23-24], las desigualdades sociales no debían ser quebrantadas por el trabajo. De un lado el bajo pueblo trabajando exclusivamente para el sustento; del otro los ricos y sus diversas clases de privilegios no aumentaban, pero tampoco disminuían. Entre ambos, la caridad como un medio compensatorio y regulador. El catolicismo quería con esta ideología evitar los excesos del rico –el lucro, por ejemplo– y los excesos del pobre –ociosidad o llegar a la rebelión– prefiriendo la conciliación de los opuestos, actuando «como los modernistas peruanos del XVIII que a una coyuntura semejante (escoger entre la religión tradicional y el pensamiento moderno) decidieron construir un sistema ecléctico que les permitiera no definirse».

¹⁶ Según José Rossi y Rubí, cuando el filósofo ayuda a otro hombre lo hace impulsado por el deber y su compasión es efímera; mientras que el cristiano obedece a un mandato divino y en el interior de su acción obra el amor a su prójimo. Rossi que es una de las figuras claves del movimiento ilustrado en el Perú ha desarrollado en otros lugares algunos de los conceptos que aparecen en la ideología económica de la Iglesia. Al lado, así, de la exaltación eclesiástica de la pobreza y de la aproximación de la imagen del pobre a la del Redentor, coexistía el desprecio al laico, el juicio social peyorativo. De ahí que como demuestran otros testimonios, sea necesario no acordar a la predicación religiosa y las ideas e ideales que proponía la Iglesia una vigencia excesiva en el interior de la sociedad civil. Lo característico del siglo XVIII fue el lento desaparecer o la debilidad de los arquetipos cristianos, poco a poco substituidos por una visión utilitaria y racionalista del mundo [Macera, 1963: 40].



De esta manera, se presenta una clara contradicción entre la actividad económica de la Iglesia, este comportamiento práctico y real que influye en el total del proceso social, y su coherencia con la postura ideológica que se establece en teoría. Por lo mismo, Macera [1963: 16] se cuestiona si la repetición de esos ideales sobre la caridad se referían al conocimiento específico de la realidad peruana o solo era una reiteración de su doctrina tradicional: «¿La miseria de los pobres, el afán de lucro, la codicia, fueron o no simples figuras retóricas?».

Durante el siglo XVIII se presentó una abundancia de mendigos, como consecuencia de la realidad económica y social de Perú de ese tiempo, marcada por «la subocupación o desocupación crónica, a la falta de oportunidades de trabajo que caracterizó a nuestra economía desde fines del siglo XVII» [Macera, 1963: 21]. A raíz de esto, la limosna y la beneficencia se transformaron en una de las maneras consuetudinarias de enfrentar los problemas sociales de los pobres. Ya que estas eran un medio para que la caridad pudiese practicarse, la realización del acto de ‘dar al pobre’ cobró importancia, como ‘seguro de salvación’ y como alivio del rico. Este acto era la diferencia entre el donante y el necesitado [Rodríguez, 2012].

El acto de pedir limosna es un aspecto que se parodia en *Usca Paucar*, lo que implica una de las grandes denuncias hacia la sociedad colonial del siglo XVIII, por medio de la imitación que efectúa Quespillo con el fin de conseguir dinero. Para ello se disfraza en escena:

QUESPILLO

Caymi *Diospa cruzñin champi*
 Cayja attara, cayja tajje
 cayja sunja, cayja sojoy.
 Caycunahuan ppachacusaj
 [...] Risaj, muyurimusaj.
Alabado Sacramento concebida
sin pecado original instante. Amén.
Por amor de Dios, yayallay



machuyquita cuyapapay¹⁷ (vv.137-151).

En conjunto con la descripción de su atuendo, es interesante ver cómo pretende actuar de viejo para conseguir limosna y la explicación que entrega sobre cómo pedirla, diciendo primero una frase religiosa para luego pedir compasión. Es posible que esa haya sido una forma recurrente de conseguirla y, por consiguiente, una información conocida por el público que escuchaba la obra. Además de lo anterior, Juan Carlos Estenssoro [1991: 421] explica que otro de los modos coloniales de pedir limosna consistía en sacar «una imagen, acompañada de prédica y, eventualmente de música, a cuyo nombre se entregaba la donación»¹⁸. Así entonces, por medio de la imitación paródica de Quespillo, se evidencia para el público la crítica hacia la limosna, pues, a medida que va nombrando los artículos que le servirán para disfrazarse, se demuestra cómo ese sistema era ineficiente en la práctica y aún más, no los ayudaba a superar su condición de pobreza sino que los convertía en expertos en burlar a quienes querían entregar limosna con tal de cumplir con uno de los requisitos de salvación. Incluso más adelante, frente a la negatividad de Usca Paucar sobre el éxito de su plan, su criado le menciona, como también lo indica Quespillo de *El pobre más rico*, que debe ir donde las personas correctas. En este caso, un párroco ‘piadoso’ que acuña su propio dinero, con la justificación de que, si no tiene riquezas, no podrá ser caritativo.

Finalmente, en la actuación de Quespillo se denuncia otra de las contradicciones esenciales de la teoría de caridad. En la práctica, no subsana los problemas concretos de los menos favorecidos, así como transforma la caridad y la limosna en un proceso burocrático con el que los ricos deben cumplir. Incluso, ya de modo directo, tanto Usca Paucar como Yauri Ttito

¹⁷ QUESPILLO: «Esta cruz de Dios es mi arma;/ aquí está un báculo, aquí la alcancía,/ aquí las barbas, aquí las canas./ Me disfrazaré con estas cosas,/ [...] Iré, me daré vueltas.../ “Alabado Sacramento concebida/ sin pecado original instante. Amén./ Por amor de Dios, padrecito mío/ a tu viejito tenle compasión».

¹⁸ Este sistema eclesiástico de resolver la distancia entre ricos y pobres fue utilizado para conseguir recursos para la campaña de Túpac Amaru II. Se mandaron a realizar retratos de él y mostrando su imagen, se juntaba dinero para la rebelión. Véase Estenssoro, 1991.



señalan el fracaso mayor de la caridad: a nadie le importan realmente los pobres. El primero afirma:

USCA PAUCAR
 Huajchataja llipin millan
 yayanpas manan munanchu
 manan pipas ayllun canchu
 mamanpas paypajmi illan
 [...] Huaccata llancamuy ñincu
 yuyajtari hajjerincu
 alljohuan panpapin puñun¹⁹ [vv.106-113].

Mientras que Yauri Ttito se lamenta: «Uacchap Uequenuanca pipas/millaricuspa Cutiricunm»²⁰ [vv.384-385]. En definitiva, lo dicho por los protagonistas manifiesta que su sufrimiento, aunque tiene su origen en varias aristas, la que se repite constantemente es la conciencia que tienen sobre el destino que les espera ahora que son pobres. Saber que su vulnerabilidad es tal que están ciegos frente al demonio, sea lo que este represente, y que aquello implica vender, hasta su alma, para mejorar su situación.

Para concluir, la revisión de estas tres problemáticas del siglo XVIII colonial y cómo se incorporaron en *El pobre más rico* y *Usca Paucar* da cuenta de la estrecha relación que había entre los objetivos de la nobleza indígena y lo que se pretendía concientizar entre el público de estas puestas en escena. Por lo mismo, se les presentaron historias con las que se pudieran identificar, ya sea porque formaban parte de su presente, como las condiciones en las que debían trabajar o la necesidad de pedir limosna, o porque podían recordar las implicancias que tuvo para ellos tanto la desestructuración de la sociedad andina como la pérdida de su filiación territorial.

¹⁹ USCA PAUCAR: «Todos le menosprecian al pobre,/ ni le ama su padre;/ por pariente no conoce a ninguno,/ de él hasta su madre se aleja/ [...] Al doméstico le dan trabajos,/ ya cuando es anciano le abandonan,/ entonces junto con el perro en el suelo».

²⁰ YAURI TTITO: «A las lágrimas de un pobre/ Todos despreciando se vuelven».



Uno de los puntos que claramente se presenta al analizar estos aspectos guarda relación con reflexionar sobre la manera en que los procesos de evangelización influyeron en la producción dramática en quechua y de qué modo estas críticas sociales se pudieron integrar sin que fuesen censuradas. De algún modo, se podría asumir que el argumento y personajes explican por sí solos la razón de haberse permitido su representación. Sin embargo, es importante evidenciar que además del mensaje explícito, los dramaturgos, incluso siendo sacerdotes, integraron estas denuncias de modo paralelo, para que tuvieran eco en los espectadores. Primero, por medio de los protagonistas, quienes encarnan la utopía de recuperar el lugar del Inca y las consecuencias del desarraigo social. Segundo, los criados, justamente quienes tienen el rol del Gracioso, a quienes se les permitía jugar en escena y aportar los momentos cómicos, se les otorga la función de imitar o satirizar a los responsables o las situaciones precarias en que estaba la sociedad colonial del siglo XVIII.

Así entonces, a pesar de que el teatro colonial en quechua, por muchas décadas, no fue entendido como un producto particular de su contexto, con una teatralidad y contenidos que reflejaban aquello, se puede comprender que los movimientos sociales del siglo XVIII, tal como el Renacimiento Inca, consideraron como parte de su proyecto el promover estas representaciones y que no estuvieron al margen de los acontecimientos de su época. Por lo mismo, se incluían críticas a las malas prácticas que sucedían en la sociedad y conforme con el espíritu de la nobleza indígena de exigir cambios, se buscó la manera de integrar en estas representaciones las denuncias necesarias a las problemáticas sociales que no estaban siendo escuchadas.



BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA, *Diccionario quechua-español-quechua*, Cusco, Gobierno regional Cusco, 2005 (2da ed.).
- ARACIL, Beatriz, «Predicación y teatro en la América colonial (a propósito de *Usca Paucar*)» en Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez (eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, 119-143.
- BALME, Christopher, *Introducción a los estudios teatrales*, Milena Grass y Andrea Pelegrí (trads.), Santiago de Chile, Frontera Sur Ediciones.
- ESTENSSORO, Juan Carlos, «La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión» en *Revista Andina*, 1991, 9, núm. 2, 415-439.
- CENTENO DE OSMA, Gabriel, *El pobre más rico*. José M.B. Farfán y Humberto Suárez (Trads.). Lima, Editorial Lumen, 1938.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel y Carlos García-Bedoya, «La voz y la letra» en Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya (Coords.), *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, Vol. II, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la literatura, Ministerio de Educación del Perú, 2017, 11-27.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, «Salvación y sumisión en el *Usca Paucar*, un drama quechua colonial» en *Revista de estudios hispánicos*, 1992, núm. 19, 357-382.
- CORNAGO, Oscar. (2005). «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad» [en línea] en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, <<https://www.telondefondo.org>>, [consultado el 15-5-2020], 1-13.
- DE ACOSTA, José, *Historia natural y moral de las indias*, Fermín del Pino-Díaz (ed.), Madrid, Cyan Proyectos y Producciones Editoriales, 2008.



- FLORES GALINDO, Alberto, *Buscando un inca*, Lima, Editorial Horizonte, 1988 (3era ed.).
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos, «Letras coloniales: los marcos culturales e institucionales» en Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya (Coords.), *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, Vol. II, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la literatura, Ministerio de Educación del Perú, 2017, 31-56.
- GUAMÁN POMA de Ayala, Felipe, *Nueva crónica y Buen gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, ed.1980.
- HOPKINS, Eduardo, «Problemática del receptor en Juan de espinosa Medrano» en *Homenaje a Luis Cisneros*, Lima, IFEA, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- ITIER, César, «Introducción. Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII: De la lengua general al idioma del imperio de los incas» en César Itier (comp.), *Del siglo de oro al siglo de las luces: lenguaje y sociedad en Los Andes del siglo XVIII*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1995.
- _____, «Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru» en *Histórica*, 2006, vol.30, núm.1, 65-97.
- _____, «El teatro quechua colonial» en Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya (Coords.), *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, Vol. II, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la literatura, Ministerio de Educación del Perú, 2017, 177-210.
- MACERA, Pablo, *Iglesia y economía en el Perú del siglo XVIII*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1963.
- MILLONES, Luis. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, Lima, Perú, Editorial Horizonte, 1992.
- MUÑOZ, Ángel, «La coca en la colonia: cultura, negocio y satanismo» en *Revista de filosofía*, 2006, núm.52, 83-122.
-



- ORCHE, Enrique, «Coca y minería en el alto Perú durante el período colonial» en *De Re Metallica*, 2008, núm.10-11, 99-107.
- RODRÍGUEZ, Luis, «Entre la caridad y la limosna: el caso de la cofradía de nuestra señora de aránzazu en el Siglo XVIII» en Emilio Rosario, Ottoman Silva y José Chaupis (comp.), *Historia(s): historia y ciencias sociales (XVI-XXI)*, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012.
- ROWE, John, «El movimiento nacional inca del siglo XVIII» en Alberto Flores Galindo (ed.), *Túpac Amaru II-1780*, Lima: Retablo de papel ediciones, 1976.
- _____, «El movimiento nacional inca del siglo XVIII», *Los Incas del Cuzco: Siglos XVI-XVII-XVIII*, Cusco, Instituto Nacional de Cultura, 2003.
- USCA PAUCAR, Teodoro Meneses (trad), Lima, Editorial Lumen, 1951.
- VALCÁRCEL, Daniel, *Rebeliones coloniales sudamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

