

## EL TEATRO POLÍTICO Y LA FIGURA DEL INCA: EL BARROCO EN LOS ALBORES DEL TEATRO QUITEÑO COLONIAL

---

Patricio Vallejo

---

### INTRODUCCIÓN

En los primeros cien años de dominación colonial, las condiciones de organización política de las nuevas sociedades y la configuración de un hombre dentro de esas condiciones generaron un movimiento complejo dentro del imaginario social. La figura del Inca adquiere radical importancia dentro de ese movimiento y se convierte en un referente imprescindible en el reordenamiento de las formas que van constituyendo un nuevo orden de sentido. Una de las estrategias políticas para asegurar la dominación fue, justamente, utilizar el poder y las costumbres locales. De manera que, tanto la Corona como las autoridades indígenas desarrollaban una estrategia que demostraba que el nuevo poder era un legítimo continuador del antiguo poder, se sepultaba al pasado al tiempo que se lo exhumaba para legitimar el presente, que de alguna forma se declaraba su heredero. De este modo se puede comprender mejor la presencia de la imagen del Inca en las representaciones teatrales de comienzos de la Colonia.

El presente estudio no pretende incorporar nuevos datos a la historiografía teatral en el Ecuador para la época planteada; es decir, no se trata de una nueva recopilación de textos teatrales, ni de nuevos textos de la crítica o nuevos textos que incorporen comentarios o reflexiones sobre el fenómeno teatral en dicha época, más bien, se trata de un intento de utilizar los datos aportados por la mencionada historiografía e incluso de la crítica, para desarrollar una reflexión que involucre al teatro como fenómeno social con las formas de organización, articulación, circulación del sentido, en el primer momento de la sociedad colonial.

## ANTECEDENTES

Intentaré una aproximación al estudio del teatro durante el primer período de dominación colonial española en la Real Audiencia de Quito. En primer término, es necesario afirmar que no existió teatro prehispánico en estas tierras, a pesar de que la idea de su existencia es defendida aun en nuestros días, a partir de las posturas de muchos cronistas e historiadores durante la conquista y dominación colonial. Esta aseveración no supone una reproducción de criterios etnocéntricos que pretendan desconocer los aportes a la formación cultural de la sociedad ecuatoriana por parte de la sociedad prehispánica, lo que pretendo demostrar es que incluso el teatro indígena en el Ecuador tiene un origen posterior a la conquista, se configura dentro del proceso de mestizaje cultural, su existencia diversa es posible dentro de la forma particular de desarrollo de la modernidad en el Ecuador.

Quienes se basan en el estudio del folclor, se equivocan cuando aseguran que las representaciones escénicas que se expresan en la fiesta andina en la actualidad, muestran reminiscencias de un posible teatro prehispánico. Si bien es cierto que casi todas las culturas —si no todas— conocidas y estudiadas han desarrollado formas de representación escénicas, es decir, representación a través de los movimientos y acciones del cuerpo humano en un espacio definido, siempre ligadas a la fiesta y al ritual sagrado, sin embargo éstas no son teatro, en éstas la comunidad participa en su conjunto. El teatro surge cuando se produce una ruptura al interior de la comunidad, se identifican dos roles definidos, especializados y distantes, con sus propios espacios: el del actor y el del espectador. En las formas civilizatorias que habían desarrollado las culturas prehispánicas, esta ruptura no era necesaria, la fiesta religiosa y el ritual sagrado contenían a la comunidad y la refundaban, la ruptura se produce cuando la sociedad requiere mirarse a sí misma y refundarse fuera del ámbito de lo sagrado, que es el espacio que ocupa el teatro. De manera que, aun cuando el teatro enfrente temas morales, edificantes y religiosos, éste se encuentra fuera del ámbito de lo sagrado, no es un vínculo con la divinidad, en este caso el teatro se refiere a la sociedad misma, le revela sus pecados, sus culpas y el camino de expiación, de modificación de conductas. Por otro lado, en el caso contrario, aunque en la fiesta y el ritual sagrados se representen hechos militares o de la agricultura, estos suponen un vínculo con la divinidad, no es la comunidad mirándose a sí misma sino agradeciendo y ofrendándose a la divinidad.

Junto al error de mirar en toda representación escénica teatro, hay un error en pretender encontrar lo prehispánico en la actualidad, como una existencia pura, contrario a sus intenciones, una postura como ésta es una postura racista y reaccionaria que pretende ver en el indio a un ser sin historia, como diría Alberto

Flores Galindo,<sup>1</sup> que además se encuentra en un permanente retorno sobre sí mismo y ausente de toda modernidad. La indiscutible necesidad de reconocer los aportes que las culturas prehispánicas han brindado en el proceso de desarrollo de una identidad cultural actual, como un combate ideológico frente a otra forma lacerante de racismo que persiste en la ideología dominante actual que rechaza, desprecia y desconoce dichos aportes, no nos puede cegar ante el hecho de que estos de alguna manera ya se encuentran incorporados, no existen formas ni valores culturales que puedan tenerse por puros y aislados. El mestizaje cultural es un hecho que se ha vuelto inherente a la modernidad. Frente a esto, no se puede rescatar los aportes de las culturas prehispánicas, imponiéndoles formas que éstas no desarrollaron, como es el caso del teatro.

Otro límite que se presenta en el estudio del teatro de este período, es el que se refiere a la reducción que se hace al confundir teatro con texto dramático, es claro que los textos que aparecen en ese primer momento de dominación colonial como «La Tragedia de Atahuallpa» u «Ollantay» en la zona andina y otras en mesoamérica, dan cuenta más bien de una traducción de los hechos festivos al nuevo contexto de significación, el texto aparece mucho después de la representación y descontextualizado en relación a ésta, en el caso del «Ollantay», incluso, son observables valores españoles y cristianos. De manera que, dichas obras corresponden a la necesidad de trasladar a contextos de significación cultural hispanos fenómenos culturales que nos les correspondían, es decir, mirar y entender a América desde los ojos de España, hecho que es coherente con la dominación cultural.

Aceptado el hecho de la ausencia de teatro en las culturas precolombinas, nos encontramos frente a la necesidad de reconocer que el arte teatral llega a nuestras tierras con la cultura europea, y esto se produce desde los primeros momentos de la dominación colonial. Los relatos que se obtienen de los primeros cronistas que nos hablan de drama, tragedia y comedia, especialmente entre los incas, nos dan cuenta más bien de la importancia que había adquirido para esos días el teatro en Europa, de modo que el observador conquistador ve en toda representación escénica al teatro. Si analizamos mejor dichos relatos nos encontramos con que las tragedias o comedias corresponden a danzas conmemorativas de triunfos militares que se reproducían durante las fiestas religiosas, como es el caso del relato citado por Hernán Rodríguez que fuera recogido por Pablo Herrera o la cita que hace Descalzi del cronista Cabello de Balboa.<sup>2</sup> O, también, como en el

1. Cfr. Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
2. La referencia a estos relatos de cronistas podemos encontrar en: Hernán Rodríguez Castelo, «Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892», en *Teatro Ecuatoriano*, Clásicos Ariel, v. 17, Guayaquil, Ariel, s/f. y, Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2 tomos, 1968.

caso que estudia Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, para quien «la conmemoración del Inca, y el esfuerzo de renovar su autoridad, no provenía de operaciones locales fuera de las estrategias del poder constituido, sino que tenía su foco en el seno de los procesos de dominación»,<sup>3</sup> lo que nos lleva a colegir que los relatos referentes a representaciones sobre hechos prehispánicos se configuraban como estrategias de dominación y sus formas asumen una proximidad a las formas teatrales españolas, a partir de una reminiscencia de prácticas autóctonas.

Estos relatos dan cuenta de una formación particular, y pueden considerarse como las formas originarias del teatro en nuestras tierras, distanciadas de sus vertientes, expresan la necesidad de constituirse dentro de las condiciones de mestizaje cultural que se estaban dando en esa época. Contrario a lo que se podría pensar, el mestizaje cultural no supone la anulación de la diferencia cultural y el apareamiento de lo nuevo excluyente, sino que paradójicamente supone la construcción de identidades en la diferencia; lo nuevo no se revela contra sus vertientes sino que las incorpora. La lógica del mundo colonial, la forma de organización del sentido supone la «armonización de la entidad y la diferencia, el recurso a la imagen, y la reconciliación del historicismo con una temporalidad flexible en que el pasado y el presente se interpenetran».<sup>4</sup>

Podemos concluir que el teatro es un arte que expresa una necesidad social y se configura en relación a esa necesidad, por tanto, no es la temática exclusivamente sino la totalidad de sus formas la que define esa relación. En estas condiciones, podemos afirmar que la sociedad española era una sociedad altamente necesitada de teatro, como una forma de regeneración de la colectividad, en momentos de alta conflictividad como eran los que España vivía para la época de la conquista. Es esa necesidad la que se traslada a América y se incorpora a las demás formas de dominación cultural, pero el teatro que empieza a desarrollarse en América no es el mismo que la metrópoli venía desarrollando a su interior. Conquistadores y conquistados requieren un distanciamiento que les permita asumir el violento proceso que se encontraban viviendo, por tanto ese teatro que estaba naciendo era un teatro fuertemente político, masivo y espectacular en la utilización de los recursos de su lenguaje, no era resultado ni de la aculturación ni del sincretismo, lo que resultaría reductor frente a la complejidad del proceso de mestizaje cultural que era en realidad lo que expresaba, de esta manera se iniciaba una incipiente construcción de un horizonte de sentido, una forma particular, diversa y múltiple de cultura.

3. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «La mascarada del Inca», en *Miscelánea histórica ecuatoriana*, revista del Banco Central del Ecuador, No. 2, Quito, 1989, p. 9.
4. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «El cuerpo místico en el barroco andino», en Bolívar Echeverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista, 1994, p. 166.

En lo que se refiere al arte barroco, la idea que comúnmente se ha manejado sobre el mismo lo expresa como un arte conservador e inútil, ambas cualidades contrarias a los principios constitutivos que había mencionado que configuran a la modernidad. Sin embargo, a partir de los análisis que en los últimos años se han hecho para comprender de mejor manera al arte posrenacentista, se revela que el barroco desde su interior es un arte particularmente moderno, en donde lo conservador y lo tradicional son tomados para ponerlos en crisis, la artificialidad desde dentro del barroco es la crisis de la tradición, desde fuera es lo inútil, de ahí que, desde las otras formas del arte moderno, es que a éste se lo ve como inútil y conservador, como un arte no moderno, sin embargo, el barroco comprendido desde sí mismo es un arte moderno, otra forma particular de arte moderno.<sup>5</sup> Desde esta perspectiva, las primeras formas del teatro quiteño que analizaré de inmediato y que las encuentro barrocas, son por tanto modernas. El teatro en el Ecuador nace moderno.

## LA FIGURA DEL INCA Y EL TEATRO POLÍTICO

En los primeros cien años de dominación colonial, las condiciones de la organización política de las nuevas sociedades y la configuración de un hombre dentro de esas condiciones generaron un movimiento complejo dentro del imaginario social. En nuestro caso, la figura del Inca adquiere radical importancia dentro de ese movimiento y se convierte en un referente imprescindible en el reordenamiento de las formas que van constituyendo un nuevo orden de sentido. Una de las estrategias políticas para asegurar la dominación fue, justamente, utilizar el poder y las costumbres locales. «Definiendo al pasado como repositorio de derechos, la estrategia de utilización de lo local impone el imperativo de recordar 'el tiempo del Inca', preservarlo y corregir las desviaciones de sus derechos».<sup>6</sup> De esta forma, tanto la Corona como las autoridades indígenas desarrollaban una estrategia que demostraba que el nuevo poder era un legítimo continuador del antiguo poder, se sepultaba al pasado al tiempo que se lo exhumaba para legitimar el presente, que de alguna forma se declaraba su heredero. De esta forma, la imagen del Inca se convertía en justificadora del poder colonial y de lealtad al rey, así como la representación de las hazañas del Inca, como la expresión de un antiguo gran poder que fue sometido a un nuevo gran poder superior a éste.

5. Cfr. Bolívar Echeverría, «El ethos barroco», en Bolívar Echeverría, comp., op. cit., pp. 22-27.

6. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «La mascarada del Inca», op. cit., p. 9.

De este modo se puede comprender mejor la presencia de la imagen del Inca en las representaciones teatrales de comienzos de la Colonia. Otro elemento que puede ser constatado es el hecho de que la primera imagen del Inca que se retoma es la de Atahualpa, puesto que el conocimiento sobre el linaje y la historia Inca sería incorporado al poder colonial con posterioridad, así, la figura de Atahualpa, el Inca derrotado por España, es incorporada ensalzando sus virtudes, de modo que quede justificada la conquista, puesto que solo unos hombres portadores de un gran poder podían derrotar a un gran hombre. Este es el caso de la tragedia «La muerte de Atahualpa», mencionada anteriormente y que fue representada en Potosí ya en 1555, a escasos años del crimen contra Atahualpa, y que, como afirma Ricardo Descalzi, se constituye en una importante fuente temática para el teatro indígena, aun después del período colonial y a lo largo de todo el territorio que fuera de dominio Inca.

En la referida tragedia podemos encontrar los elementos que mencioné respecto de recuperar la imagen del Inca Atahualpa. En un primer momento de introducción la obra presenta y ensalza los valores del Inca, su nobleza y su condición regia, al punto que presenta a Atahualpa revelando a su corte un sueño en el que prevé la invasión de guerreros extraños, que luego será confirmada por sus sacerdotes quienes anticipan que hombres barbados harán que el sueño del Inca se vuelva realidad. Cuando en efecto se produce el encuentro entre el español y el sacerdote, el uno se dice servidor del hombre más poderoso de la tierra y el otro contesta que al Inca le obedecen hasta el sol y la luna, y que toda la naturaleza se somete a su arbitrio. Finalmente, el encuentro entre los españoles y el Inca es violento, los españoles a traición apresan a Atahualpa, como viles secuestradores exigen un gran tesoro a cambio de su libertad y sin embargo después de cobrado el rescate Pizarro asesina al Inca, lo que provoca gran dolor en su familia y su pueblo. Contrario a la reflexión de Descalzi,<sup>7</sup> quien ve en este alegato en favor de la nobleza del Inca una condición para asegurar que la obra corresponde a una construcción desde los valores y tradiciones prehispánicos, y que por tanto obras como ésta (que ensalzan los valores del Inca) pudieron representarse mucho antes de la llegada de los españoles.

Lo que olvida Descalzi es que en la última parte de la tragedia aparece una figura aún más regia y, por su actitud, más noble, que es la del Rey de España, puesto que éste, cuando Pizarro le muestra la cabeza de Atahualpa, se indigna y celebra al Inca, al tiempo que quiere que desaparezca la memoria del vil Pizarro. De esta forma, recuperar la figura del Inca, desde el principio de la dominación colonial, significó una estrategia para comprender el nuevo orden instituido. El

teatro, entonces, es el recurso idóneo para reordenar el sentido del confuso orden social que se estaba viviendo. Aunque el teatro exprese una forma política, éste no es parte de una estrategia política, es una estrategia social en un contexto de dominación y resistencia.

Posteriormente, ya en el s. XVII y específicamente en la Audiencia de Quito, la figura de Atahualpa pareciera que fue sustituida por la del Inca Huayna Cápac, debido a que las hazañas guerreras de éste provocaron la incorporación de los territorios de Quito al imperio Inca, lo que de alguna manera daba cierto estatus a los caciques locales, quienes de esta forma se aseguraban un lugar importante dentro del orden social colonial, de ahí que tanto las conquistas de Huayna Cápac como su matrimonio con Paccha eran importante recuperarlos como elementos que aseguraran la incorporación de estos territorios al Tahuantinsuyo. En cuanto al matrimonio con Paccha, éste tenía un valor secundario desde la perspectiva Inca, puesto que la Ñusta debía pertenecer al linaje Inca, y por tanto, todas éstas eran cuzqueñas, aclarando que el Inca podía tener otras mujeres fuera del linaje cuyo valor era secundario; sin embargo, desde el punto de vista quiteño, la imagen del Inca y la Palla aseguraba la incorporación del poder local al linaje Inca por medio de una alianza matrimonial y no de humillantes derrotas militares, «pero también resaltaba la importancia de la localidad, ya que la constituía en un sitio privilegiado en relación con la autoridad Inca». <sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, la imagen del Inca Huayna Cápac y la Palla Quispe Paccha aparecen en el teatro colonial en varias oportunidades; para efectos del presente estudio tomaré en cuenta dos que pueden revelar de mejor manera los elementos que mencioné anteriormente: en primer lugar me referiré a los festejos que se realizaron en Ibarra con motivo del nombramiento de Don Alfonso Florencia Inca como corregidor de Ibarra, <sup>9</sup> luego me referiré a las «Arengas» con que los embajadores del Tahuantinsuyo concurren a Licán a felicitar al emperador Huayna Cápac por su matrimonio con la princesa Paccha de Purúha, hija del último Shiry, y que según su recopilador, Juan Félix Proaño, se representaron en Licán (antigua capital del Reino de Quito) en el año de 1478, y que se continúa representando hasta nuestros días. <sup>10</sup>

8. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «La mascarada del Inca», op. cit., p. 21.

9. Un estudio profundo sobre este caso se lo puede encontrar en el estudio ya citado de Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, cuyo título completo es: «La mascarada del Inca: una investigación acerca del teatro político de la colonia».

10. El texto completo de estas «Arengas con que los Embajadores del Tahuantinsuyo, (Cuzco y Quito) concurren a Licán, a felicitar al Emperador Huayna-Cápac por su matrimonio con la Princesa Paccha de Purúha, hija del último Shiry, Cacha-Duchiscla... (año de 1478)» se encuentra en *Teatro Ecuatoriano*, libro citado anteriormente.

En cuanto a los festejos, entre el 31 de diciembre de 1666 y el 1 de enero de 1667 en el pueblo de San Pablo, en Otavalo y en la ciudad de Ibarra, las poblaciones indígenas recibieron a Don Alonso Florencia de Inga, quien se aprestaba a ocupar el cargo de Corregidor de Ibarra. Entre otras muchas formas que adquirieron los festejos por tal motivo, aparece la representación teatral del matrimonio del Inca Huayna Cápac y la Palla Paccha. Entre los antecedentes de este hecho podemos encontrar, por un lado la utilización que hizo Don Alonso de su genealogía para demostrar su ascendente Inca, pues se decía descendiente de Atahualpa, y por otro lado la participación activa de los caciques locales en la preparación de dichos festejos, y su colaboración para la ejecución del nombramiento de Don Alonso.

En el caso de Don Alonso a pesar de su elevado cargo, éste no era un criollo noble con ascendencia Inca, sino que pertenecía a un crecido número de descendientes de Incas, cuya identidad dependía de su estatus incaico y de sus relaciones con caciques locales prominentes, de ahí que su nombramiento se produjera a partir de un gran esfuerzo por comprobar su ascendente a partir de su relación con Isabel Atabalipa, descendiente directa de Atahualpa, con quien mantuvo un estrecho vínculo epistolar que le permitió incidir en las cortes virreinales de Lima y así conseguir el nombramiento. Se trata entonces de un extraordinario caso de un descendiente Inca, con un alto cargo en la Real Audiencia de Quito, cosa que, por otro lado, era muy común en el Perú. Por otro lado, apenas en noviembre de 1666, con motivo de las celebraciones por el nacimiento del príncipe Carlos, los caciques locales, principalmente de la zona de Otavalo, ya habían representado la imagen del Inca y de la Palla en la ciudad de Ibarra, con la intención de mostrar el vínculo entre su poder local y el poder imperial de España, y de esta manera mantener las ventajas que se les otorgaba en el proceso de mercedes, dado su vínculo con la descendencia Inca, atribuido al matrimonio entre Huayna Cápac y Paccha que selló una alianza que los incorporó al poder Inca. Con esto quiero decir, que la imagen del Inca y la Palla es utilizada por los caciques locales tanto como una forma de resistencia, como una manera de articular su poder local en el nuevo orden social.

Las representaciones con motivo de la posesión del corregidor de Ibarra, Don Alonso, tienen el mismo fin, asegurar su posición dentro del nuevo orden; de hecho, es la importante red de parentesco con que cuenta Don Alonso en Quito, que gira alrededor de la coya Isabel Atabalipa, y que incluía caciques prominentes de Latacunga y Quito, la que ayudó no solo a cumplir sus obligaciones como corregidor, como la paga de la fianza la exigida para estos casos, sino que también regó la noticia de la llegada de un importante descendiente de los Incas a la Real Audiencia. Sin embargo, el caso de Don Alonso Inca, «es el último suspiro de los descendientes de Incas de la Real Audiencia de Quito,

ya que poco después el linaje de Francisco Atabalipa y sus prolongaciones cacicales desaparecería como un actor colectivo». <sup>11</sup>

El caso de estos festejos adquiere importancia debido al posterior comportamiento de Don Alonso como corregidor, quien modifica la precedencia en los actos oficiales, dando mayor importancia a los caciques locales que a los funcionarios civiles y religiosos de la Audiencia, modificando con esto el estatus relativo que se observaba en el orden colonial. Paralelamente a esto desarrolla un discurso que, apoyado en su genealogía, diera la impresión de que quiere imponer nuevamente un orden como en el Incario, generando diversas expectativas entre los caciques locales. Esta situación llevó a la Real Audiencia a iniciar un proceso en contra de Don Alonso, por presión de las otras autoridades civiles de la zona que veían peligrar su estatus; entre otras acusaciones, en lo que se refiere a los festejos, se lo acusó de propiciar antiguos ritos y ceremonias, lo que contenía implícitamente una acusación de propiciar idolatría, el desenlace del proceso culminó con el apresamiento de Don Alonso.

Desde la perspectiva que señalé con anterioridad, respecto de la imagen del Inca en el orden colonial, se puede comprender el por qué una representación que se hace en el contexto de un festejo oficial no supone ningún hecho de conflicto, en tanto que la misma representación en un contexto que suponga una mínima alteración de ese orden podía conllevar la acusación de idolatría y de representación de antiguos ritos y ceremonias. Esto quiere decir que la imagen teatral del Inca y de la Palla no expresan pervivencias del pasado prehispánico, sino que expresan a través del espectáculo público una articulación de ese pasado en el nuevo orden social. Por otro lado, el arte barroco, como ningún otro, se despliega para reforzar el orden y la ortodoxia, poniéndolos en crisis. «La importancia del teatro político tenía sus raíces en la política del barroco y no en supuesto sensacionalismo indígena». <sup>12</sup> El teatro barroco es masivo y profundamente recargado en su iconografía, ocupa el espacio público y lo define escénicamente, es posible que esto sea lo que podría confundirse con la fiesta y ritual sagrado, pero sus diferencias ya las he marcado anteriormente.

Una de las expresiones de cómo debió haber aparecido la imagen del Inca en el teatro colonial la encontramos en las llamadas «Arengas». En el texto recopilado de la tradición oral por uno de los más importantes estudiosos de la historia y el folclore en el Ecuador a principios del presente siglo, Juan Félix Proaño (Deán de Riobamba para la época), se pueden encontrar los elementos anteriormente mencionados, sobre todo la necesidad de marcar en el matrimonio de Huayna Cápac con Paccha una alianza que incorporaba a los cacicazgos

11. Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, «Las mascarada del Inca», op. cit., p. 11.

12. *Ibíd.*, p. 17.

norandinos al Tahuantinsuyo, de este modo, los personajes que se presentan en estas «Arengas», a más del Inca y la Palla, son los llamados embajadores del Tahuantinsuyo, que en realidad corresponden a los más importantes cacicazgos norandinos, así tenemos a los embajadores de Caranqui, de Quito, de Cañar, de Pastaza, de los Huancavilcas, a los que se suma el embajador del Cuzco. Queda claro que los embajadores representan a federaciones indígenas consolidadas en la Real Audiencia de Quito, puesto que, para la época de la conquista Inca, tanto las federaciones amazónicas como las costeñas, así como las cañaris y caranquis, fueron totalmente contrarias a la presencia Inca. De hecho, en el propio teatro colonial podemos encontrar representaciones en las que el Inca Huayna Cápac tiene brillantes victorias militares y atroces represalias, justamente contra poblaciones como los punaes huancavilcas, los caranquis y poblaciones amazónicas. Por lo que la imagen de la alianza con los incas es una construcción posterior, dada en el período colonial y representada eficazmente a través del teatro.

La otra forma que adquiere la imagen del Inca en el teatro colonial es la que representa victorias militares y su gran poder, nuevamente es Huayna Cápac el Inca que encarna esas representaciones y expresa la misma dualidad que en el caso de las representaciones de Atahualpa, es decir, convalidar la autoridad imperial de España y la autoridad local, de este modo, asegurada y justificada la invasión y dominación española, era necesario asegurar y justificar, dentro de este nuevo poder, un poder más local. Estas representaciones buscan insertar el poder de caciques locales dentro del orden colonial, por lo cual era necesario mostrar la grandeza del Inca en nuestras tierras. Estas representaciones, entonces, eran dadas para articularse en el orden de la dominación colonial, se las presentaba a las autoridades de la Real Audiencia y con motivo de festejos oficiales. Tal es el caso mencionado anteriormente de la representación dada en Quito en el marco de los festejos por el nacimiento del príncipe Carlos, recogida por Pablo Herrera y a la que se refiere también los cronistas Cabello de Balboa y Rodríguez Urbán.

Lo curioso de este caso es, cómo en la misma representación se vincula la conquista de Huayna Cápac a los caranquis, con la represión a los indios rebeldes del Quijos que convulsionó a la Real Audiencia en 1579. Dos hechos que acontecieron con cien años de diferencia el uno del otro, insertos dentro de la misma representación, y con motivo del festejo de un nacimiento real. La explicación de esta dualidad se encuentra en el movimiento en el ámbito del poder que se producía en esos años; el Inca ajusticia a la Reina de Cochasquí, última reina de Quito, y el Rey de España a través de la autoridad de la Real Audiencia ajusticia a los rebeldes Peto y Jumandi, de esta forma se trata de articular la inserción del poder local dentro del poder imperial en la colonia. El relato de los cronistas que revela lo fastuoso y masivo de la representación nos lleva nuevamente al teatro barroco, aunque desde su lectura queden patentes formas escénicas prehispánicas. De esta forma, la fiesta y el ritual sagrado

prehispánico deviene en una forma particular de teatro barroco, a partir del proceso de dominación, resistencia y mestizaje cultural.

La necesidad por parte de los caciques locales de insertarse dentro del poder colonial, unida a la antes mencionada corta descendencia Inca en la Real Audiencia, por un lado, y, por otro, la forma totalizadora del poder colonial, llevó a éste a advertir un peligro en las representaciones teatrales barrocas de comienzos de la Colonia, de esta forma, se lo prohíbe y consigue su desarticulación, como nos da cuenta Descalzi al citar al Visitador General José Antonio de Areche, que en 1781 prohibió las representaciones teatrales porque enardecían a los indios y ayudaban a motivar rebeliones.<sup>13</sup> De esta forma se da inicio a un complejo desarrollo del teatro, inmerso en un proceso de dominación, resistencia y mestizaje cultural, que lo configura de manera particular, cuya cualidad es la expresión de una unidad cultural que se constituye desde la coexistencia de formaciones complejas y diversas. •

## OBRAS CITADAS

- Araujo S., Diego. 1979. «Panorama del teatro ecuatoriano», en *Cultura*, revista del Banco Central del Ecuador, No. 5, v. II, Quito, sept-dic.
- Carvalho, Paulo de. 1964. *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cueva, Agustín. 1973. *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Universidad Central del Ecuador-Editorial Universitaria.
- Chávez Franco, Modesto. 1930. *Crónicas del Guayaquil Antiguo*, Guayaquil, Imprenta y Talleres Municipales.
- Descalzi, Ricardo. 1968. *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 2 t., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Echeverría, Bolívar. 1994. «El ethos barroco», en Bolívar Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista.
- Espinosa Fernández de Córdoba, Carlos. 1989. «La mascarada del Inca», en *Miscelánea histórica ecuatoriana*, revista del Banco Central del Ecuador, No. 2, Quito.
- Espinosa Fernández de Córdoba, Carlos. 1994. «El cuerpo místico en el barroco andino», en Bolívar Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM-El Equilibrista.
- Flores Galindo, Alberto. 1987. *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*, La Habana, Casa de la Américas.
- González Suárez, Federico. s/f. *Historia general*, Clásicos Ariel, v. 53, Quito, Ariel.
- Proaño, Juan Félix. s/f. «Arengas», en *Teatro Ecuatoriano*, Clásicos Ariel, v. 17, Guayaquil, Ariel.

13. Ricardo Descalzi, op. cit., p. 72.

- Rodríguez Castelo, Hernán. s/f. «Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892», en *Teatro Ecuatoriano*, Clásicos Ariel, v. 17, Guayaquil, Ariel.
- Rodríguez, Franklin. 1986. «Del teatro precolombino hacia la nueva poética teatral latinoamericana», en *Cultura*, revista del Banco Central del Ecuador, No. 26, v. IX, Quito, sept-dic.
- Velasco, Juan de. s/f. *Historia Antigua*, Clásicos Ariel, v. 1, Guayaquil, Ariel.