

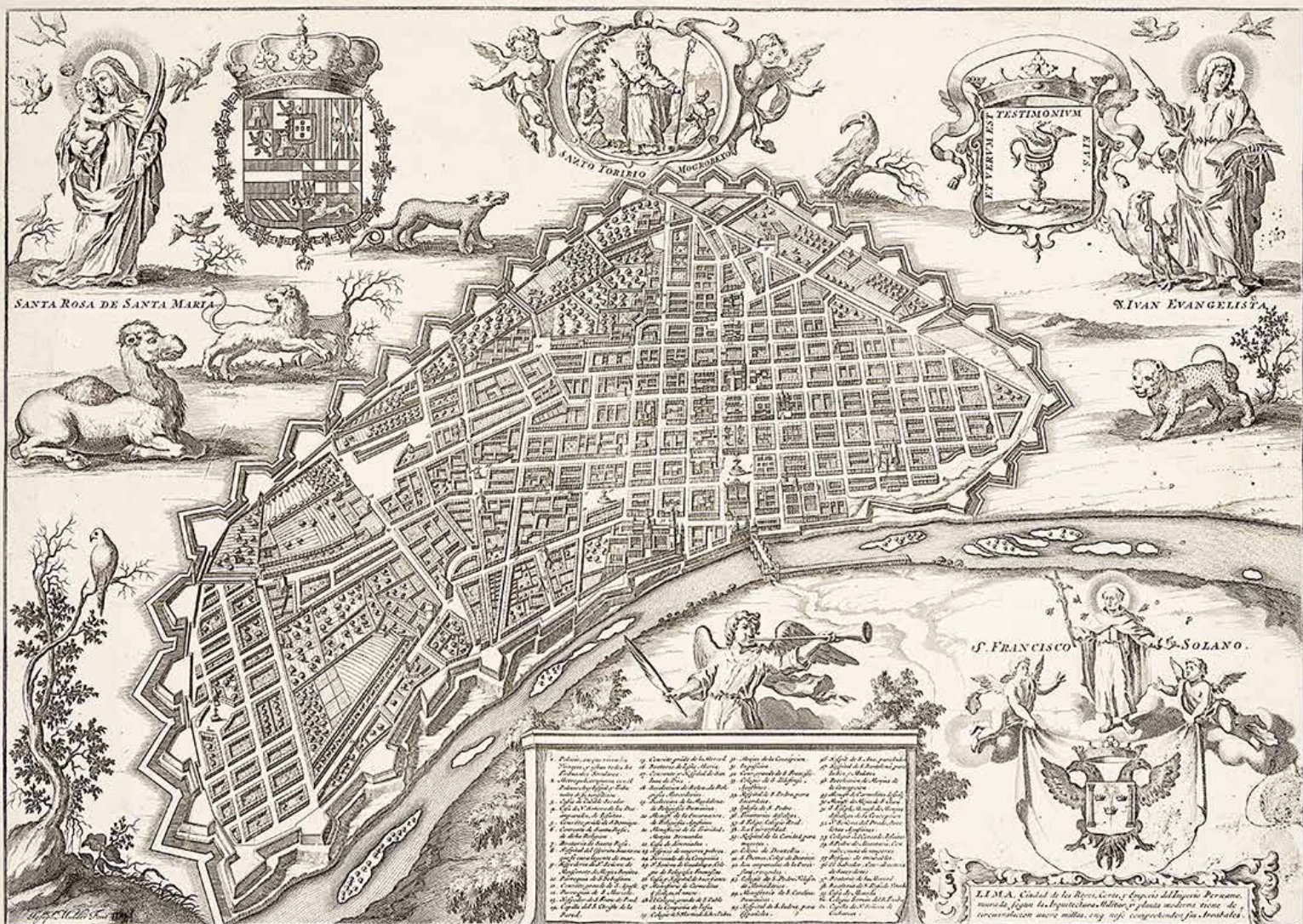
QUIPU

VIRTUAL



BOLETÍN DE CULTURA PERUANA - MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES - N° 204 26/4/2024

FESTEJOS BARROCOS EN LA LIMA VIRREINAL



UNOS FESTEJOS LIMEÑOS

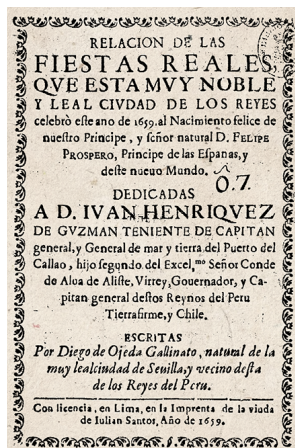
Eva Valero Juan, profesora de la Universidad de Alicante, España, ha publicado el valioso estudio *La ciudad tapada. Lima en las relaciones de fiestas virreinales* (Nueva York, Peter Lang Groupe, 2024). Condensamos aquí el capítulo en que analiza el texto de Diego de Ojeda Gallinato, *Relación de las fiestas reales, que esta muy noble y leal Ciudad de los Reyes celebró este año de 1659 al nacimiento feliz de nuestro príncipe y señor natural C. Felipe Próspero...*, publicadas ese año en Lima.

No podía saber el sevillano Ojeda, en el momento de escribir la relación, que la muerte también alcanzaría a Felipe Próspero a muy corta edad, el 1 de noviembre de 1661 {...}. La ansiada «prosperidad» codificada en su nombre, tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos en 1646, dejaba de nuevo al rey Felipe IV, a sus cincuenta y dos años, sin esperanza para la sucesión {...}. Ello nos sitúa en un complejo contexto de crisis del que es preciso partir para comprender el relevante significado que tuvo el nacimiento de Felipe Próspero, y los motivos por los que tantas ciudades del imperio celebraron su llegada {...}. Nos situamos en el mes de agosto, cuando dan comienzo los hechos relatados:

«Amaneció en Lima un día grande por sí mismo que fue 25 de agosto, día de San Luis Rey...». Los toros abren la fiesta en el seno de la ciudad engalanada con «tafetanes y paños de corte, y en el medio el sitial para su Excelencia ricamente adornado, y al lado derecho de él sentados los señores oidores, y alcaldes de Corte {...}. Al lado siniestro las señoras oidoras, y remataba el Cabildo...», la «Autoridad Sagrada del Cabildo Eclesiástico» y «los señores inquisidores» para ver la fiesta «de que estuvo poblada toda la plaza» {...}. A continuación, aparecen las cuadrillas que, como reflejo de la estratificación social, incluyen elementos como la aparición de enanos o de lacayos acompañando a los caballeros {...}. De este modo, el pasado heroico de la conquista que se pretendía ensalzar en el desfile tiene como actores a los propios descendientes directos de sus protagonistas {...}. Por lo demás, termina el primer festejo con una nueva referencia al propio acto de escribir la relación {...} con el objetivo de transmitir lo superlativo de la fiesta {...}.

El segundo festejo nos adentra ya en el mes de septiembre. Preside los actos el virrey «en una hermosa galería cubierta toda de ricos tapices» {...}. Tras los toros desfilan una serie de caballeros seguidos siempre de sus lacayos. Este segundo festejo incluye una «carrera», cuyos participantes llevan tal lujo de vestimentas «que elevaba la vista, y suspendía las atenciones» {...}. Describe a continuación las fiestas que realizaron los gremios.

Comencemos por la fiesta de los escribanos y demás gremios de la pluma, o sea, por la escenificación de este segmento fundamental de la sociedad que conforma la «ciudad letrada» {...}. La «festiva Lima», nuevamente engalanada de luces y «fuegos arrojados», se transforma a través de «una pieza al lado de los Escribanos, que significaba un monte, y encima de él un águila imperial, y en las cuatro esquinas del monte, cuatro gigantes armados de variedad de fuegos» {...}. Al otro lado, aparece «una sirena sobre aguas de la mar», y hacia la iglesia mayor, «una boca de infierno, de donde salieron doce demonios»; una



escenificación que saca a relucir todos los elementos de la propaganda imperial {...}.

A continuación sucede el festejo de los bodegueros y mercaderes de esquina, en el que se reitera la concurrencia de gente, luces, carrozas {...} aparecen otras novedades, designadas en el texto como «nuevas admiraciones», tales como una fuente de vino, «con varios caños surtidores», alrededor de la cual va creciendo «la bulla de la plebe» {...}. A este ambiente enloquecido por la embriaguez se añade la clásica quema final de los carros, de origen medieval {...}. Finalmente, aparece «un toro lleno de fuego hasta las puntas de las astas» {...}.

Esta fiesta se desarrolla en varios días, en uno de los cuales se adornó la plaza emulando la primavera, para crear el espacio ideal en el que hiciera su aparición «su Excelencia al balcón», dando inicio al festejo, «con la entrada de trece turcos», otro de los elementos recurrentes en las fiestas, acompañados de muchachos «vestidos de moro», y otros «en traje de cautivo, vestidos a lo moro», en medio de la infantería, que «era española». La escena concluye así: «Fueron navegando a remo (aunque por tierra) reproduciendo una batalla con los turcos a través de «fuegos arrojados». Con ello, la propaganda imperial frente al infiel se desarrolla en el espacio americano en el que se había proseguido, desde 1492, el espíritu de la llamada y debatida «reconquista», ahora ante los nuevos «infieles» {...}.

Iniciada por un comisario engalanado, la máscara de este festejo incluye personajes que, para loar al príncipe desde todos los confines de la tierra, representan «las cuatro partes del mundo», comenzando por Asia, «ricamente vestida», con el Rey de Guinea, y concluyendo por Europa {...}. Tras él, aparece un apartado titulado «Carro de gatos, y pericotes», reflejo de los divertimentos de la época {...} y otro apartado titulado «Corro de baile», tras el cual «seguíanse los reyes ingas que tuvo este reino». En este punto, el autor regresa a lo ya expuesto en el proemio, en el que vincula el diluvio con la emergencia del Nuevo Mundo, para encarecerlo como la mejor parte de la tierra, muestra de orgullo patrio «en estos abundantes y extendidos Reinos del Perú, tan admirable, como rico, desde su antiguo barbarismo, y gentil política, de la opulenta Monarquía de los Reyes Ingas».

Ojeda enaltece el sistema de los quipus {...} al hacerlos equivaler a la escritura y la historia occidental. Del mismo modo, encumbra los templos del Cuzco, «Tiahuanaco y Titicaca» y otros enclaves {...}, a continuación, relata la sorprendente primera genealogía que aparecerá en el texto: la de toda la dinastía incaica, un verdadero «panegírico del imperio inca» {...}. Esta primera genealogía es especialmente significativa en tanto que todos los reyes incas desfilan

en la fiesta para mostrar pleitesía al príncipe y a la monarquía, en un momento crítico {...}. Se trata de la única fiesta del siglo XVII, en la que aparecen los emperadores incas en el desfile festivo. Este desfile no se repetirá hasta las fiestas del siglo XVIII {...}, en que tales desfiles serían prohibidos a partir de la rebelión de Túpac Amaru II, como también se desaconsejarían en la pintura {...}.

Detrás de los incas sucede una carroza en representación del sol, que sirve de bisagra para iniciar la nueva genealogía que encontramos en el texto, con la aparición de Carlos V (el rey del imperio en cuyas fronteras no se ponía el sol), de modo que el mensaje de continuidad dinástica tiene una trabazón perfecta en el desfile y sirve para enaltecer el periodo incaico como etapa previa necesaria a la llegada de los españoles y el cristianismo, o sea, como etapa equivalente a la antigua gentilidad griega y romana, en la línea providencialista planteada por el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*. Con Carlos V comienza el desfile de los Austrias {...}. Esta sucesión de genealogías sirve para plasmar la idea de la *traslatio imperii*, el traslado del poder de los incas a los españoles de forma legítima, así como la idea de continuidad de la monarquía que está en la base misma de la fiesta {...}.

Siguiendo el recorrido por el texto, en la fiesta de los pintores, tras los clásicos carros que representan los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego) y el desfile de los incas en la «máscara», aparece el denominado, significativamente, «Carro del Perú» {...}. El carro se describe en sus partes llevando un cerro grande, dividido en dos: uno significando Potosí (y por tanto la riqueza del Perú) y el otro la imperial ciudad de Lima, con un hermoso león representando «al Rey nuestro Señor, a los pies del cual venía el monte Atlante, cuya cima ocupaba un hombre robusto». Este cargaba sobre sus hombros la esfera celeste, en imitación del «infatigable Señor Emperador Carlos Quinto» {...}. El desfile de los virreyes sigue al de los reyes y a su vez al de los incas {...}. Tras el del Perú aparece el carro en que iba el homenajado, es decir, una simulación del príncipe (un niño sentado en un trono), que representa la fusión del poder político y religioso a través de las pinturas y jeroglíficos y la alegoría de la Fe {...}. Tres niños, representando a las artes de la arquitectura, la pintura y la escultura, van hincados de rodillas «mirando a su Alteza, y con un hombro, sustentando el Mundo», y ofreciendo al príncipe sus instrumentos de trabajo. Este mundo «estaba delineado en cuatro partes», encarnadas por otros niños vestidos a la usanza de las cuatro partes del mundo, al modo de la alegoría clásica: Asia, Europa, África y América {...}. El carro da vuelta a la plaza durante tres horas causando gran admiración por «tan grande fábrica» y la fiesta con toros da fin a la función.

Sigue luego la relación de la fiesta de los «dueños de panadería, gorreros, plateros y otros gremios agregados», con una representación esencial para interpretar el texto: un «carro que representaba este nuevo mundo peruano». A los elementos habituales, añade la «Entrada del festejo real», para escenificar el capítulo sobre la conquista del Perú {...} protagonizado por «Don Francisco Pizarro, en traje militar» {...}. Luego aparecerá el carro de «este nuevo mundo peruano», posterior a la conquista. Ojeda lo describe con forma de



Anónimo. Sucesión de los Incas y Reyes españoles del Perú, 1725. Museo de la Basílica Catedral, Lima

ave {...} con gran protagonismo de la plata en su confección general {...} y llega en su prolíja descripción al punto central, cuando aparece, sobre un cojín «sentado un inga {...} vestido, con camiseta y calzón de tela carmesí, bordado todo de diamantes y boquinganas de lo mismo, y guarnecido de puntas de oro de Milán al aire, que su valor era veinte mil pesos. Por tusón, pendiente del cuello, un grifo, del tamaño de cuatro dedos, siendo el cuerpo de una esmeralda, y la cabeza y pies, de oro esmaltado, en los brazos que llevaba descubiertos, de la sangradera abajo, llevaba a trechos brazaletes de perlas gruesas, y otros de corales hasta las manos, no llevaba cetro en la mano, por significar la prisión de Atahualpa {...}. En la cabeza llevaba un llauto de plata redondo, que la ceñía, que significaba la corona imperial que ellos usaban, toda llena de diamantes, y en la medianía de la frente, una María también de ellos, y en lo superior de ella, tres plumas de oro, que servían de penachos». A los lados lo acompañan dos «muchachos indios», «ricamente vestidos en su traje».

La imagen, por tanto, es la del inca engalanado en el carro que, recordemos, tiene forma de pájaro, en cuya proa aparece a continuación, de nuevo, «el opulento cerro de Potosí, con todas sus vetas y socavones, señalados con fajas de plata para sustentar a su Rey y Monarca {...}. El cerro aparece coronado por una cruz valiosísima, a la que acompañan estos versos: *El Perú soy, y este día / al gran Príncipe, que adora / le ofrece lo que atesora / mi cuerpo la platería: / sin duda en el alegría / vence a todas esta grey. / Pues con grande afecto y ley / puede dar más que ninguna, / pues veis que cuando se aún / le ofrece un Perú a su Rey*».

Siguen los carros que «significaban» Portugal {...}, Reino de Granada, Aragón, Jerusalén (carro en el que aparece un turco arrodillado frente al príncipe, en señal de sumisión), el Reino de León, el Reino de Castilla (en que iba el príncipe), previo este último al «Carro en que iba el Rey nuestro señor Don Felipe IV {...}». Con toros, cesó la fiesta {...} si bien el volumen concluye con el «Festejo que hicieron los indios», intensamente significativo por el gasto {...} en las que la hipérbole aparece también para dejar constancia de la reverencia y obediencia o vasallaje de los indígenas a la autoridad española {...}. Concluye el texto, nuevamente, con la exaltación de Lima {...} «patria común de todas las naciones» {...} para que sirva como una especie de joya de la corona {...}.

Portada: Joseph Mulder. Lima. Ciudad de los Reyes. Corte y Emporio del Imperio Peruano. Amberes, 1688.



Foto: Revista Cosas, Lima

LOS YAHUARCANI EN VENECIA

Santiago y Rember Yahuarcani, dos de los más importantes artistas de nuestra nueva pintura amazónica -acaso el fenómeno más vigoroso de las artes plásticas en el Perú del siglo XXI-, forman parte de la exposición central de la recién inaugurada 60° Bienal de Venecia, *Stranieri ovunque / Extranjeros en todas partes*, comisariada por el brasileño Adriano Pedrosa y que reúne a más de trescientos artistas de diversos países, especialmente del hemisferio sur.

El pintor y escultor Santiago Yahuarcani (Pucaurquillo, Loreto, 1960) es también un reconocido líder del pueblo uitoto-aimen, al que pertenece. Su obra, caracterizada por un original expresionismo mítico de inconfundible potencia, pone el acento en los padecimientos históricos de su comunidad, y sabe enlazar tradiciones ancestrales y conflictos presentes, en obras complejas, muchas de ellas en grandes formatos. El artista emplea de preferencia tintes naturales aplicados sobre llanchama, una especie de tela de la corteza del árbol del mismo nombre, que las poblaciones originarias aprovechan para diversos usos y resulta especialmente atractivo como soporte en la pintura nativa.

Rember Yahuarcani López (Pebas, Loreto, 1985), hijo de Santiago Yahuarcani y de la destacada mascarera Nereida López, ha desarrollado por su parte una obra que incide en la mitología de sus clanes ancestrales «de la garza blanca» y «del jaguar», con una desbordante figuración onírica, de ecos surrealistas y contemporáneos en medio de las espesuras tropicales, y un cromatismo intenso, con acrílico sobre tela. Parte de la historia de la familia Yahuarcani puede, por cierto, apreciarse en el documental *El canto de las mariposas* (2020), de la cineasta hispano-peruana Núria Frigola Torrent.

AGENDA



EL SAXOFÓN DE CABREJOS

El XXXV Jazz Festival, que organiza en Lima el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, ha permitido apreciar una vez más, junto a otros valiosos cultores de este género en nuestro país, la calidad del saxofonista David Cabrejos (Lima, 1985) y de su quinteto musical. Cabrejos aprendió a los seis años a tocar flauta dulce, cuando iniciaba sus estudios escolares. Seis años más tarde, quiso aprender a tocar trompeta en la banda del colegio nacional donde estudiaba, pero solo requerían un saxofonista, de modo que empezó a familiarizarse con el instrumento, al que se dedica desde entonces. El artista, conocido por su versatilidad con diversos ritmos, tocó en 2008 con el grupo Bareto, entonces dedicado a la cumbia amazónica. En sus más de veinte años de trayectoria, Cabrejos ha integrado *big bands*, organizado ensambles y participado en diversos festivales de música peruana y de jazz, ofreciendo conciertos en nuestro país y en algunas ciudades de Brasil, Estados Unidos, Canadá, Portugal, España y Bélgica. El músico es también un conocido educador, que ha formado a numerosos jóvenes saxofonistas peruanos.

<https://www.youtube.com/watch?v=r9Wul6pEUk>



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

DIRECCIÓN GENERAL PARA ASUNTOS CULTURALES



CENTRO CULTURAL

INCA GARCILASO

Ministerio de Relaciones Exteriores
del Perú

Jr. Ucayali 391, Lima 1, Perú
quipuvirtual@rree.gob.pe

www.ccincagarcilaso.gob.pe