

SALVACIÓN Y SUMISIÓN EN EL *USCA PAUCAR*, UN DRAMA QUECHUA COLONIAL*

“Si al Negro Rivas lo salvó un indio en pelotas, a Ester Lucero la salvaré yo, así tenga que hacer pacto con el diablo ...” (128). De este modo se expresa el médico Ángel Sánchez, personaje de un cuento de Isabel Allende, cuando en un remoto hospital acude a ritos mágicos para salvar a su amada. No debe sorprender que el sesudo doctor invoque al más allá y hasta se atreva a pactar con el demonio para conseguir su propósito, ya que los convenios con Luzbel para acceder a los conocimientos de la magia tienen una distinguida y antigua prosapia literaria. En efecto, dentro de la literatura española aparecen repetidamente en leyendas medievales. Una de las más populares, con antiguas versiones en latín y romance, cuenta el milagro de Teófilo, mayordomo de un obispado que pacta con el diablo para recuperar su influencia. En *Los Milagros de Nuestra Señora* Gonzalo de Berceo (1195?-1265?) recoge con algunas variantes las vicisitudes de Teófilo quien hace trato con el demonio por intermedio de un judío hechicero, para después ser rescatado gracias a la intervención de la Virgen. El poeta y dramaturgo francés Rutebeuf (1254?-85?) dedicó una de sus obras, *Le Miracle de Théophile*, a este personaje tan relacionado a la leyenda de Fausto.¹

Posteriormente, ya durante el Siglo de Oro, el interés por el ocultismo y los poderes de la magia aumentó en la etapa barroca, tan atraída por lo exótico y lo extraño. Entre las obras dramáticas de ese período que tratan el tema se destacan *El esclavo del demonio* de Antonio Mira de Amescua (c. 1574-1644), dramaturgo del ciclo lopista, y *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca (1600-81), el gran maestro barroco.² Basada en una leyenda hagiográfica portuguesa sobre la vida de Gil de Santarem, fraile que troca su alma por los secretos de la magia negra para después ser rescatado por la Virgen, *El esclavo*, sin embargo, introduce importantes variantes. En esta obra don Gil firma con su propia sangre un pacto con el demonio para conseguir el amor de una mujer; lo salva el Ángel de la Guarda, única figura celestial a la que no ha negado. Por su parte, *El mágico prodigioso* se fundamenta

* Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Fátima Berghit, María Cohen, Samuel K. Heath, Marguerite Lavin y Daniel Slive por su gentil ayuda en conseguir las fotos que ilustran este artículo. La investigación resumida en este trabajo fue llevada a cabo gracias al generoso apoyo de la Professional Staff Congress-City University of New York Research Foundation, The Program for Cultural Cooperation Between Spain's Ministry of Culture and United States Universities y la beca Eisner otorgada por el Simon H. Rifkind Center for the Humanities de The City College de la City University of New York.

¹ Para un estudio de la difusión e influencia de esta leyenda, ver la introducción de Grace Frank a *Le Miracle de Théophile*.

² También tratan el tema, Lope en *La gran columna fogosa*; de Alarcón en *Quien mal anda, mal acaba*; y Matos Fragoso, Cáncer y Moreto, en *Caer para levantar o San Gil de Portugal*.

en la biografía de dos mártires, Cipriano y Justina, divulgada en los *Flores Sanctorum* y *Martyrología* publicados en España en los siglos XVI y XVII (A. Valbuena Briones 603-604). En torno a ambas vidas Calderón concibe un drama teológico donde reconoce la importancia del libre albedrío y de la misericordia divina en la salvación del alma; como era de esperarse, el autor introduce en esta obra nuevos elementos que le añaden complejidad a la trama y profundidad a los planteamientos religiosos. Uno de ellos gira en torno a las especulaciones filosóficas de Cipriano, quien, al identificar y reconocer la superioridad del dios cristiano, rechaza al demonio, se convierte y es martirizado junto a su amada. Otra novedad sería la condición impuesta al diablo por el enamorado: antes de entregar su alma, ha de gozar de Justina. Mas, en el momento crucial de la entrega, Cipriano descubre que está abrazando a un esqueleto. El dramaturgo se vale de este recurso antes empleado por Mira de Amescua para ofrecer una meditación sobre el engaño de los sentidos y las vanidades de la vida, ideas en las cuales gustaban incidir la literatura y el arte barrocos.

En cuanto a la popularidad del tema en esas centurias, vale recordar que el dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564-93), tomando como base la historia alemana de la vida del doctor Fausto (1587) traducida al inglés en 1592 como *The Historie of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus* (Bowers 123-124), lo empleó y adaptó para crear una de las obras más memorables del teatro isabelino, *Doctor Faustus* (c. 1592-93).³ Más tarde, Goethe (1749-1832) refunde magistralmente diversas tradiciones, historias y leyendas en torno al tema de la venta del alma al demonio en *Faust* (1ra parte, 1808; 2da parte, 1832), poema dramático considerado como una de las creaciones más señeras de la literatura universal. No debe extrañar entonces que motivo tan popular y atrayente pasara al teatro colonial hispanoamericano como asunto principal de dos piezas escritas en quechua en el Virreinato del Perú: *El pobre más rico* (c. 1642) del polígrafo Juan de Espinosa Medrano (1629?-88) también conocido como el Lunarejo, y el *Usca Paucar* (c. 1644) atribuido, entre otros autores, al clérigo Vasco Jacinto de Contreras y Valverde (1605-67).⁴

Usca Paucar, Auto Sacramental del Patrocinio de María Señora Nuestra en Copacabana fue dado a conocer y publicado en 1891 por el investigador E.W. Middendorf en traducción al alemán basada en un códice hoy extraviado (Meneses, *Teatro quechua* 167). Clements R. Markham, José Gabriel Cosío, Julio Pacheco Pro, Luis E. Valcárcel⁵ y Teodoro Meneses han dado a la estampa total o

³ Hay noticias de una traducción anterior y hoy perdida del *Faust-Duch*, lo cual ha permitido especular sobre otra fecha de composición, 1588-89, para esta obra de Marlowe. Al respecto ver la introducción textual de Bowers (123-24) a su edición del *Doctor Faustus*.

⁴ En cuanto a las fechas de composición y autoría de ambas obras, seguimos lo señalado por Meneses. Al respecto ver su *Teatro quechua colonial. Antología* (165-76; 375-84).

⁵ Valcárcel dio a conocer durante el XXVII Congreso Internacional de Americanistas reunido en Lima en 1939, otro códice del *Usca Paucar*, superior al texto divulgado por Middendorf (Meneses, *Teatro quechua* 169).

parcialmente otros códices de esta obra, muestra del teatro quechua culto de la época colonial. De todos estos estudiosos, el que con mayor constancia y dedicación se ha aplicado a esclarecer los misterios tejidos alrededor del drama, a estudiar sus cualidades lingüísticas y a difundirlo en quechua y castellano, es Teodoro Meneses. Su edición crítica y bilingüe del *Usca Paucar* (1951),⁶ basada en el código Sahuaraura⁷ existente en los fondos de la Biblioteca Nacional del Perú, es hasta hoy la más minuciosa y confiable.

Sin pruebas documentales o textuales, por mucho tiempo el *Usca Paucar* se le atribuyó al Lunarejo. Más recientemente, sin embargo, se ha señalado al cuzqueño Vasco de Contreras Valverde (1605-66) como presunto autor del drama (Meneses, *Teatro quechua* 173-175). Este graduado del colegio seminario de San Antonio Abad ocupó importantes cargos eclesiásticos en su ciudad natal, donde residió desde su nombramiento como maestrescuela en 1641 hasta su traslado a Lima en 1652 en calidad de tesorero del cabildo metropolitano. También fue rector del Colegio Real y Mayor de San Felipe de la Universidad de San Marcos y obispo de Popayán (1658-65); murió en camino a Guamanga, sede de su nuevo obispado. Vasco de Contreras es autor de *Relaciones de la ciudad del Cusco* (1649), obra de carácter histórico donde reseña la biografía de los obispos de esa ciudad y ofrece muchos detalles sobre la vida eclesiástica allí. Meneses especula que durante su residencia en España, después de recibir los títulos de doctor en ciencias canónicas y leyes por la Universidad de San Marcos, Contreras Valverde se familiarizó con el arte dramático de los siglos áureos y especialmente con el teatro calderoniano cuyos gustos trajo al Perú (*Teatro quechua* 173-174). Postula, además, que probablemente el clérigo compuso el *Usca Paucar* en 1644 ó 1645, años de gran actividad intelectual en el Cuzco. Basándose en las limitaciones impuestas en la antigua capital del Incario a partir del terremoto de 1650, Meneses propone ese año como fecha límite para la composición del drama (*Teatro quechua* 174-175). Aunque el lamentable fallecimiento del profesor sanmarquino nos ha dejado sin las pruebas anunciadas para confirmar la paternidad de esta pieza dramática, su edición crítica nos permite acercarnos a esta olvidada muestra del teatro quechua colonial.

⁶ Citamos por esta edición, dando el texto en quechua y castellano, e indicando entre paréntesis la jornada, escena y página correspondientes.

⁷ Este código sobrevivió el incendio de la Biblioteca Nacional de 1942. Sus 1,760 versos divididos en tres jornadas están copiados a doble espacio en treinta y dos hojas de papel de carta compaginadas dentro del tomo *Literatura incásica* (pp. 139-170) de Justo Apu Sahuaraura. La copia lleva la fecha de cuatro de setiembre de 1838 y está rubricada por Sahuaraura Inca (Meneses, *Teatro quechua* 170). Gracias a las investigaciones de Ella Dunbar Temple sabemos que Justo Apu Sahuaraura Ramos Titu Atauchí (c.1775-c.1853) fue un descendiente de la nobleza incaica que se hizo sacerdote, se unió a la causa libertadora desde la rebelión araudillada en 1814 por Mateo Pumacahua, y siguió después al ejército comandado por Sucre en la batalla de Ayacucho (1824). Parece ser que también escribió y recopiló una serie de documentos históricos posteriormente catalogados con el título de *Literatura incásica* entre los cuales incluyó el *Usca Paucar*. Es autor de *Recuerdos de la monarquía peruana*, o *Bosquejo de la historia de los incas*, obra impresa en París (1850) y que contiene dieciséis retratos de la dinastía imperial.

Antes de proceder al estudio de algunos aspectos del *Usca Paucar*, conviene recordar la trama de esta obra. Empobrecido y amargado, el príncipe incaico Usca Paucar abandona Cuzco, su ciudad natal, en busca de mejor fortuna acompañado del sirviente Quespillo. En el camino el demonio o Yunca Nina le ofrece riquezas sin par a cambio de su alma, trueque al cual accede el príncipe firmando con sangre el pacto infernal. Por intervención del diablo, Usca Paucar logra el amor de la devota ñusta Jori Tica con la cual contrae matrimonio. Poco después Yunca Nina intenta reclamar a su esclavo; sospechoso de las intenciones del demonio y sus cuatro servidores o manes, Usca Paucar huye mientras Quespillo y Jori Tica lo buscan. Finalmente, el príncipe se salva, gracias a la intervención de la Virgen cuyo estandarte sostiene un ángel en una procesión infantil. Es evidente que el drama peruano comparte con las piezas españolas dos aspectos claves: la salvación por intermedio de la Virgen propuesta en el "milagro" contado por Gonzalo de Berceo, y el pacto con el diablo firmado con sangre visto en las obras de Mira de Amescua y Calderón. En contraste con éstas, sin embargo, el personaje principal vende su alma por dinero; al mismo tiempo, posturas devotas del protagonista, de Quespillo y de Jori Tica, remiten a la difusión del culto mariano en la zona. Entonces se hace evidente que para una mejor comprensión del *Usca Paucar* es imprescindible relacionarlo con los esfuerzos catequizadores y la devoción mariana en el Virreinato del Perú; proponemos que esta compleja red de influencias marca la particular circunstancia del protagonista y la resolución del drama detrás de cuyo añejo tema del pacto demoníaco hallamos ahora el dilema del súbdito colonial indígena.

1. La prédica religiosa, el teatro misionero y el arte pictórico

El mensaje de catequización y salvación predicado en el púlpito; dramatizado al aire libre o en conventos, colegios e iglesias; escrito en catecismos y devocionarios; y representado en pinturas, esculturas y estampas, fue propiciado en el Perú por los esfuerzos del Primer (1552), Segundo (1567) y Tercer (1583) Concilio Limense, la llegada de diversas órdenes religiosas entre las cuales sobresalen los jesuitas (1568) por su labor evangelizadora entre la población indígena, y la introducción de la imprenta (Lima, 1583).

En los años posteriores a la conquista, el teatro misionero fue un vehículo clave para salvar la barrera lingüística y transmitir los aspectos más importantes del decálogo católico a la población nativa. Por un lado, aprovechó elementos de manifestaciones dramáticas aborígenes,⁸ y, por otro, trasladó a diversas lenguas amerindias piezas religiosas europeas—mayormente autos de corte medieval—para conseguir, según ha observado Arrom, "un verdadero injerto de temas occidentales en la cepa teatral americana" (24-31). Aunque lamentablemente en el Perú no se han conservado muestras de estos esfuerzos iniciales, crónicas y relaciones testimonian su existencia y popularidad. En sus *Comentarios Reales* el

⁸ Sobre estas manifestaciones en el Incaico, ver los trabajos de Jesús Lara.

Inca Garcilaso de la Vega da noticia tanto de la habilidad de los actores indígenas como de varios temas devocionales desarrollados en estas tempranas obras:

... que algunos curiosos religiosos, de diversas religiones, principalmente de la Compañía de Jesús, por aficionar a los indios a los misterios de nuestra redención, han compuesto comedias para que las representassen los indios, porque supieron que las representavan en tiempo de sus Reyes Incas y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisiessen enseñarles, y assí un Padre de la Compañía compuso una comedia en loor de Nuestra Señora la Virgen María y la escribió en lengua aimara, diferente de la lengua general del Peru ... Y en Potocsi se recitó un diálogo de la fe, al cual se hallaron presentes más de doze mil indios. En el Cozco se representó otro diálogo del niño Jesús, donde se halló toda la grandeza de aquella ciudad. Otro se representó en la Ciudad de los Reyes [Lima], delante de la Chancillería y de toda la nobleza de la ciudad y de innumerables indios, cuyo argumento fue del Sanctísimo Sacramento, compuesto a pedaços en dos lenguas, en la española y en la general del Perú. Los muchachos indios representaron los diálogos en todas las quatro partes con tanta gracia y donaire en el hablar, con tantos meneos y acciones honestas, que provocavan a contento y regozijo, y con tanta suavidad en los cantares que muchos españoles derramaron lágrimas de plazar y alegría, viendo la gracia y habilidad y buen ingenio de los indiezuelos, y trocaron en contra la opinión que hasta entonces tenían de que los indios eran torpes, rudos e inhábiles. (I, libro II, xxviii, 127).

La descripción del Inca reafirma el carácter pluricultural de las representaciones y, asimismo, da muestra de su impacto entre el público europeo y andino: los primeros se maravillaban de la habilidad histriónica y la inteligencia de los amerindios; recordando anteriores espectáculos donde se dramatizaban episodios de su historia colectiva, los segundos se sentían atraídos hacia las puestas en escena del dogma cristiano ahora asequible gracias a representaciones en lengua nativa.

Urgidos por la magnitud de la tarea evangelizadora, los misioneros de las diferentes órdenes adquirieron destreza lingüística y se dedicaron a componer catecismos y diccionarios para facilitar la cristianización de los andinos. Bajo los influjos del Concilio de Trento, en 1584 la imprenta limeña de Antonio Ricardo dio a la estampa *Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de indios, traducida en las dos lenguas generales destos Reynos, quichua y aymara*, el primer libro publicado en el Virreinato del Perú significativamente trilingüe; con el mismo propósito evangelizador, al año siguiente se publicó el *Tercero Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones*. Partiendo de los esfuerzos iniciales de Domingo de Santo Tomás (1499?-1570) cuyas obras dieron a conocer la estructura del quechua,⁹ siguieron gramáticas y diccionarios; entre los últimos el más conocido y completo es el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inca* (1608) de Diego González de Holguín (1552-1618).

Como ha apuntado Mercedes López-Baralt, éstos y otros esfuerzos de catequesis se multiplicaron a raíz del fenómeno contrarreformista que en Europa aspiraba a

⁹ La *Grammatica o Arte de la lengua general de los Indios del Reyno del Perú* y el *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Perú*, fueron publicados en 1560 en Valladolid;

erradicar la herejía y en América a convertir a la población nativa (*Ícono y conquista* 171). Para hacer realidad estas aspiraciones el Concilio de Trento (1545-63) dictó una serie de decretos sugiriendo el empleo de medios visuales para divulgar los aspectos claves del dogma católico. Por orden de Felipe II el texto de estas ordenanzas se leyó desde el púlpito en todo su vasto imperio; específicamente en Lima estos decretos se divulgaron en 1565 y 1566 (Vargas Ugarte, *Concilios* 3:26-27). En lo referente a la comunicación visual, las estipulaciones de la Sesión XXV de esas ordenanzas son notables: los religiosos deben instruir en el “uso legítimo de las imágenes”, y también que “por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, contenidas en pinturas y otras representaciones, la gente se instruya y se forme en los artículos de la fe ...” (En Tord, “La pintura” 168). Documentos de la época comprueban la celeridad con que la política tridentina fue adoptada en el Virreinato del Perú.¹⁰

Debido a las dificultades lingüísticas, desde los inicios de la obra catequizadora en América los religiosos emplearon, además de representaciones escénicas de carácter devocional o evangelizador, imágenes¹¹ que ilustraban conceptos teológicos difíciles de traducir a las lenguas aborígenes. Para ayudar en la producción de imágenes que habrían de propiciar la conversión de los nativos y adornar templos, colegios y conventos, llegaron al Perú varios pintores europeos. Entre los más destacados se encuentran los italianos Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio, introductores del manierismo en la zona. La obra de Bitti, el mejor pintor de la Compañía de Jesús, repercutió más porque trabajó y formó discípulos en Lima, Cuzco, Juli y Potosí (Gisbert, “Andean Painting” 23-24). Sin duda, para comienzos del siglo XVII Cuzco ya se había convertido en un centro artístico donde maestros europeos e indígenas se congregaban para producir pinturas, esculturas y otros objetos necesarios para el culto. Diego Quispe Tito (1611-81) y Dasilio Santa Cruz Pumacallao fueron dos de los artistas indígenas más sobresalientes. La ruptura de 1688 entre los pintores españoles y criollos por un lado, y los indígenas por otro, dio lugar a un estilo pictórico diverso—el de la famosa escuela cuzqueña—cuando los últimos se separaron del gremio y perdieron el contacto con las innovaciones europeas (Gisbert, “Andean Painting” 26-27).¹² Importa notar que, además de las pinturas especialmente concebidas para el culto, circularon libros con grabados y grabados sueltos (Estabridis, s.n.p) y seguramente estampas distribuidas a la población iletrada por sacerdotes ansiosos de afirmar el mensaje evangelizador (López Baralt, *Ícono y conquista* 178).

¹⁰ Ver el texto del *Sinodo quitense. Constituciones para curas de indios* (1570) comentado por López Baralt. Allí se instruye a los sacerdotes que expliquen a sus feligreses indígenas que las imágenes son un tipo de escritura (*Ícono y conquista* 173).

¹¹ Probablemente óleos sobre tablas pequeñas traídas en su equipaje por los religiosos (Tord, “La pintura” 168).

¹² Los artistas indígenas acusaron a los maestros españoles y criollos para los cuales trabajaban de insultos, maltratos y abusos. Aunque los españoles admitieron su culpabilidad, la disputa no se resolvió y los indígenas tampoco volvieron al gremio (Gisbert, “Andean Painting” 26-27).

Figura representativa de este movimiento donde la letra y la imagen convergen para divulgar los misterios de la fe, fue el jerónimo Diego de Ocaña (c. 1570-1608) enviado a América (c. 1599) por el convento extremeño de Guadalupe con el objetivo de recaudar fondos para su monasterio y de propagar la devoción de esa advocación mariana. Después de detenerse en Puerto Rico y Panamá, el fraile hizo un largo recorrido por el virreinato peruano detallado en un manuscrito ilustrado conservado hoy en los fondos de la Universidad de Oviedo.¹³ Para divulgar la advocación a la virgen protectora de su convento, Ocaña escribió *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* (1601), pieza dramática representada en Chuquisaca.¹⁴ Igualmente importante para la divulgación del culto mariano son las imágenes de la Virgen de Guadalupe que Ocaña pinceló en 1601 para iglesias de Potosí, Chuquisaca y Lima; pintada sobre tabla, la imagen de Chuquisaca pronto fue recubierta por los devotos de planchas de oro y plata, y reproducida muchas veces en el Perú virreinal (Mesa y Gisbert, *Holguín* 39). La obra literaria y artística de Ocaña muestra cómo ambas disciplinas—la literatura y la pintura—se complementaban y apoyaban en la difusión del mensaje religioso, y también ilustra la intercomunicación entre las dos artes cuyo aprovechamiento se observa de modo tan señero en *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guamán Poma de Ayala.

2. Vírgenes y ángeles andinos

El culto mariano en los Andes adquiere particular ascendencia por relacionarse a un acontecimiento clave, inscrito en la memoria colectiva de los descendientes del Tahuantinsuyu: la aparición de la Virgen en el Cuzco durante la rebelión de Manco Inca (1536) contra los conquistadores. Como han apuntado cronistas e historiadores de la época, el levantamiento del soberano andino no fue frustrado únicamente por las acciones de los europeos y sus ayudantes indígenas; este triunfo se debió a la intervención divina. La victoria española se le atribuyó a tres milagros (la casa-iglesia que no se incendió, la aparición del Apóstol Santiago y la intervención de la Virgen María) detallados e interpretados por Guamán Poma de Ayala (2:402-405) y el Inca Garcilaso de la Vega (HG, I, libro II, xxiii-xxiv). Los dos autores explican lo ocurrido dentro de un contexto religioso y reivindicatorio (Chang-Rodríguez, "La representación"): los milagros forman parte de los planes divinos para la propagación del cristianismo en el Tahuantinsuyu; así, la derrota de Manco Inca no se debe a la superioridad de las armas españolas, sino a la intervención celestial en resguardo de la salvación física y espiritual de los andinos (Adorno 18-27). Guamán Poma lo explica de esta manera cuando dibuja a la Virgen María

¹³ Lo editó y publicó fray Arturo Álvarez con el título, *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI* (Madrid, 1969) (Mesa y Gisbert, *Holguín* 46).

¹⁴ Sobre esta obra devocional ver la edición de Teresa Gisbert y también su libro *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*.

en la advocación de Nuestra Señora de la Peña de Francia, echándole tierra en los ojos a los andinos (Lámina 1):

Santa María de Peña de Francia, una señora muy hermosa, todo bestido de una bestidura muy blanca, más blanca que la nieve, y la cara muy resplandeciente, más que el sol. De uelle se espantaron los yndios y dizen que le echaua tierra en los ojos a los yndios yn fieles. Cómo hizo Dios milagro para hazelle merced y su madre bendita a los españoles cristianos, por mejor dezir que más quizo hazer merced la Madre de Dios a los yndios porque fuesen cristianos y saluasen las ánimas de los yndios, rrogando a su hijo precioso y a la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Sancto, un solo Dios. (2:405)

La representación de este prodigio fijado en la memoria colectiva del pueblo andino y transmitido en forma oral y escrita por historiadores del Nuevo y Viejo Mundos, sirvió para asentar la devoción mariana en el nuevo virreinato (Vargas Ugarte, *Culto* 49-50), y cautivar la imaginación indígena que vio en la Virgen a una madre protectora, tal y como indican los nombres quechuas utilizados para invocarla (Garcilaso, HG, I, libro II, xxv). Pronto, en un proceso sincrético bienvenido por los religiosos, la Madre de Dios fue asociada con la Madre Tierra o Pachamama del panteón incaico.¹⁵ A nivel oficial, la importancia de la devoción mariana se reafirmó cuando el Tercer Concilio Limense señaló las fiestas de precepto en honor de la Virgen e introdujo otras prácticas para reverenciarla (el rezo de la Salve, las cofradías del Rosario) (Vargas Ugarte, *Culto* 55); también en 1605 el papa Paulo V concedió por quince años, 150 días de indulgencia a quienes escucharan la Salve y letanías de rodillas en las iglesias del Perú (Vargas Ugarte, *Culto* 55-56).

Así, el culto mariano y la devoción al Santo Rosario introducida en el Perú por los dominicos (Vargas Ugarte, *Culto* 52-54) se propagaron rápidamente como ejemplifican obras devocionales en quechua y español y dos importantes santuarios de la zona alto peruana, el de Pomata y el de Copacabana. En cuanto a las obras devocionales, vale observar que el *Symbolo Catholico Indiano* (1598) de Luis Gerónimo de Oré (1554-1630), franciscano natural de Guamanga, contiene cánticos en quechua y aymara glosados en latín en los cuales a veces el personaje central es la Virgen María;¹⁶ también alaban a la Virgen los “Romances de la Pasión de Nuestro Señor Jesu Christo”¹⁷ del alto peruano Pablo de Prado (1577?) y el poema “Hanaq pachap kusikuynin” (1631)¹⁸ de Juan Pérez de Bocanegra (Beyersdorff 17-18). Importa recordar, como ya se ha observado, que los personajes dramáticos del posterior teatro quechua religioso probablemente tengan su origen en el

¹⁵ En la pintura colonial este proceso ha sido estudiado por Teresa Gisbert (Ver *Mitos* 17-22). Un sincretismo semejante ocurrió en Cuba con la virgen de la Caridad del Cobre (Ver Arrom, *Certidumbre* 184-214).

¹⁶ Entre otras obras devocionales, también escribió *Corona de la Sacratísima Virgen María*, publicada en Madrid (1619).

¹⁷ Aparecieron en la reimpresión de 1705 del *Directorio espiritual en la lengua española y quichua general* [Lima, 1641 y 1650] (Beyersdorff 17).

¹⁸ Se encuentra en *Ritual, formulario e institución de curas para administrar a los naturales de este reino los santos sacramentos* [Lima, 1631] (Beyersdorff 17).

CONQUISTA MILAGRODESA



Lámina 1. La aparición de la Virgen durante el cerco del Cuzco (Guamán Poma 2:404).

contexto dialogado del verso sacro (Beyersdorff 18). Sobre los santuarios conviene recordar que el de Pomata, a cargo de los dominicos, venera una advocación de la Virgen del Rosario cuyos atributos ya estaban fijados como Virgen de Pomata (Lámina 2) para mediados del siglo XVII (Gisbert, *Mitos* 83); como esta orden estuvo a cargo de las cofradías de indios y negros devotos del Rosario, con frecuencia algunas Vírgenes de Pomata se consideraron protectoras de ambos grupos (Gisbert, *Mitos* 83). La Virgen de Copacabana (Lámina 3) responde a la



Lámina 2. Anónimo, Virgen de Pomata de 1675 en The Brooklyn Museum (Museum Purchase 41.1275.177).



Lámina 3. Grabado de Nuestra Señora de Copacabana de Francisco de Bejarano que ilustra la portada del libro *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1641) de Fernando de Valverde. Nótese en el lado inferior derecho a un orante indígena. Cortesía de la Brown University.

CRISTIANOS CAZA



cris t i a n o

h i s t o r i a

Lámina 4. Pareja devota rezando el rosario (Guamán Poma 2:835).

advocación española de la Candelaria (Gisbert, *Mitos* 82); su santuario, como el de Pomata, está en las orillas del lago Titicaca y estuvo a cargo de los agustinos (1588). El artista indígena Francisco Tito Yupanqui se valió de varias imágenes de la Virgen, entre ellas una de Santa María de la Peña de Francia, para componer la escultura de la Virgen de Copacabana instalada en ese santuario en 1614 (Ramos Gavilán 116-117, 221). Seguramente el autor de una obra religiosa dedicada a esta advocación como el *Usca Paucar* estaba familiarizado con algunos de estos datos y, como se verá, los aprovechó en la composición de algunos aspectos del drama.

En este contexto y siguiendo los razonamientos expuestos, es posible asociar escenas devocionales del *Usca Paucar* con posturas piadosas evidentes en los dibujos del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala¹⁹ inspirados en parte en imágenes, estampas y grabados devotos del período colonial. Comentaremos tres de estas descripciones de la última jornada. La primera corresponde a la escena trece abierta con una breve relación en español²⁰ en que encontramos a Jori Tica "arrodillada con el rosario en la mano y llorando" y rezándole a la Virgen (III, xiii, 147); la segunda, cuya introducción también figura en español, muestra a Quespillo y Usca Paucar arrodillados ante la Virgen (III, xv, 157). Es posible relacionar ambas con dibujos de **Primer nueva corónica**. En uno de ellos (Lámina 4) una pareja indígena reza arrodillada y con el rosario en la mano ante una pintura de Cristo crucificado; encontramos en este grabado dos volutas correspondientes a sus oraciones que indican la comunicación con las divinidades, idea realzada en el drama por las frecuentes plegarias de Usca Paucar, Quespillo y Jori Tica, que hallan respuesta en la salvación del protagonista. En otra ilustración nuevamente encontramos a un indio con el rosario en las manos, rezando ante una Virgen (Lámina 5). El último dibujo (Lámina 6) reproduce una imagen de Nuestra Señora de la Peña de Francia-Virgen de Copacabana con el niño Jesús en brazos, ambos rodeados de un rosario; San Pedro aparece arrodillado a la derecha con la llave que, según la iconografía tradicional, abre las puertas del paraíso a quienes lo merecen; también encontramos una balanza donde simbólicamente se pesaban las buenas y malas obras de cada persona para concederle el cielo o condenarla al purgatorio o al infierno. En su comentario, Guamán Poma aconseja rezar el rosario y otras oraciones a la Virgen, recomendación que refleja tanto la importancia concedida por el Tercer Concilio de Lima y Paulo V al culto mariano, como el amor de los andinos a la Madre de Dios y su fe en el Rosario, especialmente en la advocación de la Virgen de Pomata con la cual se identificaban porque su culto había sido divulgado en las cofradías de indios y negros. No debe sorprender entonces que estas y otras escenas del *Usca Paucar* subrayen la devoción del protagonista que

¹⁹ La relación entre la Virgen de Nuestra Señora de la Peña de Francia y la de Copacabana, la pintura colonial y las ilustraciones de *Primer nueva corónica* ya ha sido estudiada por Mercedes López-Baralt (*Icono y conquista* 271-90).

²⁰ La descripción está dada en español tanto en la edición de Middendorf como en el manuscrito de Sahuaraura.

DEVOCTI^o PARASVANIHSALV^o

oni mallay qui por causa na llay qui por san
meza unqui



ota non

to dos

Lámina 5. Indígena rezando el rosario ante una Virgen (Guamán Poma 2:847).



Lámina 6. Nuestra Señora de la Peña de Francia—Virgen de Copacabana—rodeada de un rosario (Guamán Poma 2:841).

hasta reverencia en sueños a la Virgen (II, i, 67) así como el poder del rosario, arma protectora de los desvalidos (II, i 73)²¹

Tan populares en el Virreinato del Perú como la Virgen María, fueron los ángeles que pronto aparecieron en serie e individualmente hasta convertirse en tema reiterado del arte pictórico andino (Gisbert, *Mitos* 86). Como se sabe, en Europa su culto estuvo acompañado de disputas teológicas porque sólo tres (Miguel, Gabriel y Rafael) aparecen mencionados en la *Biblia*, mientras los otros figuran en los evangelios apócrifos, lo cual produjo devociones no autorizadas (Bernalles Ballesteros 72). El descubrimiento en Palermo (1516) de un antiguo fresco representando a los siete arcángeles²² con sus inscripciones, funciones y atributos, revivió el interés en estos seres andróginos; a la vez, el movimiento contrarreformista popularizó la devoción al ángel de la Guarda oficializada por el papa Clemente X (1670-76) (Bernalles Ballesteros 73-74). Teresa Gisbert ha postulado que la popularidad de los ángeles en las pinturas del Perú colonial probablemente se deba a que los sacerdotes los utilizaron para reemplazar a fenómenos celestiales—estrellas, lluvia, cometas, torbellino—objetos de culto de los andinos, ya que los ángeles aparecen asociados a estos fenómenos en uno de los libros apócrifos (*Mitos* 86-87).²³ En este sentido conviene recordar que entre las series más tempranas de ángeles está la de la iglesia jesuita de San Pedro (Lima), identificada con el español Bartolomé Román (1596-1647) y basada en los grabados de Jerome Wierix de los ángeles de la iglesia de Palermo. En la serie limeña también figuran siete arcángeles identificados por sus atributos (Gisbert, "The Angels" 60). Su aparición en esta iglesia indica, como ha observado Gisbert, que los ignacianos aceptaron su culto ("The Angels" 59-60). En efecto, la Compañía confirmó la importancia de esta devoción cuando hizo de San Miguel el patrón de sus cofradías de indios (Gisbert, *Mitos* 87). Dado el importante papel otorgado por esta orden a la comunicación visual, no sería arriesgado proponer que aprovecharon y propagaron la veneración tanto en prédicas religiosas como en representaciones escénicas y pictóricas para así hacer más asequible el dogma católico a la población andina y más eficaz su labor evangelizadora.

En las series del Perú virreinal aparecen ángeles ataviados en ropaje femenino, ángeles marianos y ángeles militares (Gisbert, "The Angels" 60). Los primeros generalmente figuraban vestidos en faldas cortas y con un encaje que sobresalía cubriéndoles las rodillas; calzaban con frecuencia botas romanas y se cubrían con una capa; el segundo grupo, asociado con la iconografía de San Miguel (Lámina 7), aparecía también en traje femenino cubierto por un peto y llevaba un yel, no en la

²¹ Para los "manes" las cuentas del rosario se convierten en punzantes espinas ("Cuncanpi caj hualljacunan / ttipan maquiya, ttancarmi / Los colgajos de su garganta / punzan mis manos como espinas II, xii, 145).

²² Son de la *Biblia*, Miguel, Gabriel, Rafael; en los evangelios apócrifos aparecen mencionados Uriel, Jehudiel, Barachiel y Seathiel o Seactiel.

²³ Un libro apócrifo de Enoch consigna los nombres y funciones de los ángeles, por ejemplo, "Bardiel, ángel príncipe del granizo (Gisbert *Mitos* 86). Ver también Herzberg.

cabeza (Gisbert, "The Angels" 60-61). Los ángeles militares son los más originales (Lámina 8); vestían como nobles de la época y portaban armas (arcabuces, mosquetes, espadas, lanzas). Además de los armados propiamente, cada serie de ángeles incluía un portaestandarte (Lámina 9), un trompetista y un tambor (Gisbert,



Lámina 7. El Arcángel San Miguel triunfa sobre Satán. Iglesia de San Juan Bautista, Huallabamba, Perú. Cortesía del Arzobispo del Cuzco (Perú) y del World Monuments Fund (Nueva York).



Lámina 8. Arcángel disparando. Iglesia Parroquial de Maras, Perú. Cortesía del Arzobispo del Cuzco (Perú) y del World Monuments Fund (Nueva York).



Lámina 9. Arcángel con estandarte. Iglesia Parroquial de Maras, Perú. Cortesía del Arzobispo del Cuzco (Perú) y del World Monuments Fund (Nueva York).

"The Angels 61).²⁴

Dos importantes escenas al comienzo y al final del *Usca Paucar* nos remiten al culto angélico. En la primera el demonio o Yunca Nina cuenta su derrota a manos del Arcángel San Miguel, quien causó grandes estragos en sus filas quemándoles las alas a algunos, y carbonizando o arrojando desde los cielos a otros seguidores del diablo. El combate personal entre el Arcángel Miguel y Luzbel descrito en el drama reproduce los datos esenciales de la iconografía del arcángel-príncipe, incluyendo la leyenda de su escudo en quechua:²⁵

ñojam jhinapas sayani
.....
pulljanjayta uyapaspa
champiyhuanraj huicupani
Chay erjeri huarma huaman
ñojaman cuttirimuspa,
cuncaypiraj saruycuspa,
ña qquirihuan, ñataj saman;
jhinan jhuj chinlleyllapi
chincachini samillayta,
jhinatajmi Diosñillayta
usuchini ... (I, ii, 49-50)

Sin embargo todavía yo me paré
.....
y encarando mi escudo
le arroje mi champi.
Este pilluelo, como un halcón veloz,
volviéndose contra mía,
pisándome en el cuello,
ya me hería, y (volvía) otra vez con nuevo aliento;
así en un cerrar y abrir de ojos
perdí mi felicidad,
y a mi Dios asimismo
lo perdí ...

En la particular iconografía del Arcángel Miguel el demonio aparece vencido a sus pies tal y como lo detalla la escena del drama; lleva generalmente una palma de la victoria en la mano izquierda, y el poder divino que lo asiste representado en forma de un haz de luz o de una radiante espada en la mano derecha. Aunque ni sus vestiduras ni sus armas se describen en la pieza dramática, el carácter guerrero del ángel está acentuado por la ferocidad del combate y el exterminio que causa en filas enemigas. Significativamente, la figura del diablo está andinizada pues lucha con un **champi**, maza recubierta con púas de cobre utilizada por los guerreros incaicos.

²⁴ Sobre su origen y novedad ver Herzberg.

²⁵ "Pin Dios jhina; ñojamanta / ¿'Quién es a Dios setnejante?'" (I, ii 49). o "Quien como Dios", que proviene del vocablo hebreo mikhael.

La escena final del drama presenta una procesión de niños con un estandarte de la imagen de la Virgen; Usca Paucar y Quespillo, huyendo de Yunca Nina y sus “manes,” se acercan a ésta buscando la protección de Santa María mientras el coro recita una de las letanías. Por orden de la Virgen el diablo le devuelve la “escritura” firmada con sangre al protagonista, mientras los cuatro demonios huyen ante el avance de un ángel que lleva su estandarte, canta las bondades de la Madre de Dios y exhorta a los fieles a seguirla. El combate entre los demonios y el protagonista y su criado, evoca a los ángeles militares portaestandartes, y a los guerreros ángeles marianos que tenían a los pies un escudo con un símbolo de las letanías de María (Gisbert, “The Angels” 61).

Sin duda, la adoración de la Virgen, el culto al rosario y la representación del Arcángel San Miguel, han sido incluidos en el drama con el propósito específico de persuadir al público de las bondades de estas devociones, siempre protectoras de quienes acepten la fe cristiana. La primera responde a la identificación del pueblo andino con la Madre de Dios visualizada como benefactora, tal y como lo describen Guamán Poma y Garcilaso al historiar la rebelión de Manco Inca. Introducida por los dominicos, la devoción al rosario y a su representativa Virgen de Pomata se asocia con cofradías de negros e indios regentadas también por esa orden. San Miguel era el protector de las cofradías de indios auspiciadas por los jesuitas. Los tres constituían símbolos fácilmente identificables por los grupos indígenas y mestizos a los cuales iba dirigida la escenificación de la obra. Esta trilogía donde se conjugan y se fertilizan la catequesis, la pintura y la literatura, hace inteligible y reitera un doble mensaje: la Virgen María es generosa protectora e intercesora; los ángeles son defensores eficaces y guerreros invictos; quienes acepten el nuevo credo—y el dominio colonial—estarán amparados por ellos; quienes lo rechacen, serán destruidos como el andinizado Luzbel cuyo **champi** es inútil defensa contra el poder del arcángel. Si se sitúa el drama en este contexto es posible discernir la disyuntiva del protagonista y la polivalencia del mensaje catequizador en el Perú de entonces.

3. El protagonista y la circunstancia colonial

El *Usca Paucar* comienza con un diálogo entre el héroe y su sirviente. Esta conversación evoca la relación entre el noble, pero pobre escudero y su ingenioso criado en la novela picaresca el *Lazarillo de Tormes* (1554). Como en la anónima narración española, en el drama peruano el amo se queja de su suerte mientras el criado busca alimentos para ambos. La mención de las provisiones (chicha, carne asada, maíz tostado, I, i, 25), reafirma la procedencia andina de la obra ampliada más adelante por el parlamento de Usca Paucar, príncipe del linaje de los Incas:

ñojan cani Usca Paucar
 jhinantinpa ulpucunan
 japajcunaj lirpucunan
 jhatan runa, Auqui yahuar

yuraj ritti munay chhahuar.
ñojan jhuj ppun chau carjani
japaj Auqui manchay jari,
cunanri huajcha tucuspa
huairaj aparinan uspha
jupa phuru, yana sami.

Yo soy Usca Paucar,
—a quien reverenciaban todos—
un vivo ejemplo para los poderosos,
un gran hombre, de sangre real,
de esclarecida y gloriosa estirpe.
Yo he sido,
príncipe poderoso, hombre respetado;
y, ahora, convertido en pobre,
(soy) ceniza llevada por el viento;
basural de plumas; un infeliz... (I, i, 29).

Al contar su historia el protagonista contrasta el pasado incaico y el presente colonial. Cuando recuerda las anteriores glorias de su estirpe y las parangona con la actual situación, su corazón se llena de odio; desplazado y desamparado, no halla otra respuesta que la destrucción del detestado presente. Su referencia al destino del sirviente dócil (“Huaccata llancamay ñincu / Al doméstico (sumiso) le dan trabajos” I, i, 31), abandonado en la vejez, es emblemática de la situación suya y de su pueblo, ambos súbditos coloniales. El parlamento nos remite a dos puntos: 1) la condición de la población nativa, forzosamente obsecuente; y 2) la impuesta economía dineraria donde los modelos de trueque y reciprocidad andinos han pasado a ocupar el mismo papel secundario que la nobleza incaica—o sea, que Usca Paucar y sus parientes. En este nuevo contexto el orgulloso príncipe percibe la miseria como mal insoportable, parangonable a la misma muerte (“Michinallan tucuy phuti / huajcha cylla punin mana / huañuyhuanmi cayja yana / chayraycullan chijnicuni”, I, 1, 33). Tal percepción se refuerza cuando Quespillo, de nuevo en situación reminiscente del episodio del escudero y su mozo en el *Lazarillo*, se disfraza de mendigo para conseguir algunos alimentos, y hasta llega a sugerir que su amo se acicale con el propósito de impresionar a una rica pero fea vendedora de coca que puede darles de comer (I, i, 31-33).

La mención de la exigida sumisión del sirviente remite también al personaje principal, caracterizado por el coro como venado montaraz (I, 1, 41), animal muy difícil de cazar y mantener cautivo.²⁶ La presunta rebeldía de Usca Paucar y su deseo de destruir el presente, o sea, el orden colonial, son todo lo contrario a lo requerido por el nuevo régimen. Como esta rebeldía y anhelo destructor lo sitúan

²⁶ Ya se ha observado que probablemente la asociación del venado montaraz y del protagonista sea una indicación de la condición rebelde de Usca Paucar, o de su rechazo de la cultura colonial y de la religión (Meneses, Usca Paucar 169).

fuera de la "civitas" colonial, *Usca Paucar* aparece en el drama como un vagabundo cuya única alternativa es someterse o abandonar su patria (Cuzco). Lo infructuoso de este viaje está señalado por el coro:

May pachacus huasiyquita
jahuarinqui mana cajta
chay pachan causayniquita
chejnquiraj ppcuchucajta.

Cuando tu propia casa veas
que ya en su sitio no queda,
entonces tu vida, que es perecedera
recién la odiarás. (I, i, 43)

En efecto, la casa y el linaje real de *Usca Paucar* están, como confirma su errancia, fuera de sitio pues han sido destruidos por la conquista. Según reitera el coro, el periplo será fútil trayectoria que sellará el futuro del príncipe.

Una referencia al fuego que destruye el *Sunturhuasi* ("Suntur-huasiyta ninapi, / ppcuchucajta jahuarini." / "vi a mi *Sunturhuasi* / bajo el fuego desaparecer." I, i, 29), fortaleza militar en la plaza principal del Cuzco cuya reducción a cenizas el protagonista ha presenciado, resulta clave para comprender la circunstancia colonial de *Usca Paucar*. Esta alusión nos permite situar a los personajes y hechos de la pieza en los primeros años del coloniaje, en una época posterior a 1536, año de la aparición de la Virgen en la antigua capital del Incario, y año del sitio de la ciudad imperial por Manco Inca II y su ejército. Este último acontecimiento del cual *Usca Paucar* ha sido testigo, recalca la desubicación y orfandad del príncipe ante la derrota de los suyos.

Visto de este modo, el drama muestra una situación de inversión—de "mundo al revés" desde el punto de vista andino—donde *Usca Paucar* ha pasado de príncipe, a mendigo. Debido tanto a esta circunstancia como a los valores impuestos por el régimen colonial, el empobrecido protagonista ha endiosado a la riqueza, tal y como lo habían hecho los conquistadores.²⁷ Como ellos, *Usca Paucar* también transgrede y rechaza las normas del credo cristiano que aparentemente ha aceptado—venera a Santa María, escucha misa y lleva un rosario al cuello (I, ii, 57)—y no vacila en pecar para "situarse" en la nueva sociedad que, paradójicamente, desea destruir. En efecto, cuando el noble incaico renuncia a la Virgen arrojando el rosario (I, ii, 73-75) y pactando con el diablo, peca de codicia al abandonar la devoción cristiana por el amor a los bienes materiales ofrecidos por el demonio. Sin embargo, más allá del mensaje religioso, el drama devela una intención política emblemática en el accionar del protagonista, y seguramente captada por el público indígena y mestizo ante el cual se representaban esta y otras piezas devocionales.

Usca Paucar peca porque su casa y linaje han sido destruidos; su yerro es un

²⁷ Para un estudio más detallado del tema ver Gutiérrez.

desafío al nuevo orden, 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. Vista desde este esquema, su salvación, como la enseñanza comunicada por la catequesis oral y visualmente, apunta a dos conclusiones. Por un lado muestra la misericordia de la Virgen para con los andinos, exculpando a Usca Paucar y enalteciendo su fe, así como la magnanimidad de la Iglesia, dispuesta a acoger al arrepentido pecador; por otro lado, al reincorporar al protagonista al esquema cristiano, cancela su rebeldía y lo integra al orden impugnado donde su condición de súbdito colonial indio estará marcada por la pobreza y la sumisión rechazadas al sellar el pacto demoníaco. Efectivamente, en el *Usca Paucar* sabemos dónde, cómo y por qué el diablo perdió a su víctima. Pero, más importante aún, su argumento dramático reafirma el mensaje traído por la cruz y la espada al Nuevo Mundo: salvación religiosa y sumisión colonial. En este sentido los acontecimientos descritos en una pieza devota tradicional adquieren controvertidos matices al referirnos a las consecuencias espirituales de la conquista y colonización para americanos y europeos. Visto así, *Usca Paucar*, un olvidado drama quechua, se reinscribe en el discurso literario hispanoamericano para iluminarlo y enriquecerlo al elaborar un añejo tema y representar la dolorosa realidad del protagonista, un indio andino que se debate entre el pecado y la salvación, entre la rebeldía y la sumisión.

Raquel Chang-Rodríguez
The City College Graduate School
and University Center of the City
University of New York

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena. *Guamán Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: U of Texas P, 1986.
- Allende, Isabel. "Ester Lucero." *Cuentos de Eva Luna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990. pp. 121-29.
- Arrom, José Juan. "La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético." *Certidumbre de América*. 2a ed. ampliada. Madrid: Gredos, 1971. pp. 184-214.
- _____. *Historia del teatro hispanoamericano (Época colonial)*. México: De Andrea, 1967.
- Berceo, Gonzalo de. *Los milagros de Nuestra Señora*. En *Obras completas*, Vol. 2. Estudio y edición crítica por Brian Dutton. London: Tamesis, 1971.
- Cernales Ballesteros, Jorge. "La pintura en Lima durante el Virreinato." *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1989. pp. 31-107.

- Beyersdorff, Margot. "La adoración de los Reyes Magos," *vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas". 1985.
- Bowers, Fredson. "Textual Introduction." Christopher Marlowe. *Doctor Faustus. The Complete Works of CM*. Vol. 2. Ed. Fredson Bowers. 2nd ed. New York: Cambridge UP, 1981. pp. 123-159.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "La representación de la historia en Titu Cusi Yupanqui; Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso." *Actas del Congreso Internacional, "Los mundos del Inca Garcilaso (1590-1990)*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana-Quinto Centenario, en prensa.
- _____. *La apropiación del signo: tres cronistas indígenas del Perú*. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State U, 1988.
- Cosío, José Gabriel. "Los dramas quechuas *Usca Paucar*." *Revista Universitaria* (Órgano de la Universidad del Cuzco). Año 5, 17 (1916): pp. 2-9.
- Duncan, Bárbara. "Statue Paintings of the Virgin." *Gloria in Excelsis. The Virgin and angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*. New York: Center for Inter-American Relations, 1986. pp. 32-57.
- Estabridis, Ricardo. "El grabado virreinal peruano." Suelto. Lima: Banco Continental, 1987. s.n.p.
- Frank, Grace. "Introduction." Rutebeuf. *Le Miracle de Théophile*. 2nd ed. Paris, 1949.
- Garcilaso de la Vega, el Inca. *Comentarios reales de los Incas*. Edición al cuidado de Ángel Rosenblat. Prólogo de Ricardo Rojas. Con un glosario de voces indígenas. 2 Vols. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- _____. *Historia general del Perú* (Segunda parte de los *Comentarios Reales de los Incas*). Ed. al cuidado de Ángel Rosenblat. Elogio del autor y examen de la segunda parte de los CR por José de la Riva Agüero. Glosario de voces indígenas, índice de nombres y materias y un mapa del Imperio Incaico y de la conquista española. 3 Vols. Buenos Aires: Emecé. 1944.
- Gisbert, Teresa. "Andean Painting." *Gloria in Excelsis...* pp. 22-31.
- _____. "The Angels." *Gloria in Excelsis...* 58-63.
- _____. *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1968.
- _____. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía., 1980.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Primer nueva corónica y buen gobierno* [1615]. Eds. John V. Murra y Rolena Adorno. Traducciones y análisis textual del quechua de Jorge L. Urioste. 3 Vols. México: Siglo XXI, 1980.
- Gutiérrez, Gustavo. *Dios o el oro en las Indias* (siglo XVI). Lima: Instituto Bartolomé de las Casas, 1989.
- Herzberg, Julia P. "Angels with Guns. Image and Interpretation." *Gloria in Excelsis...* 64-75.
- Lara, Jesús. *La literatura de los quechuas. Ensayo y antología*. Cochabamba: Canelas, 1960.
- López-Baralt, Mercedes. *Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión,

- 1980.
- _____. "La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guamán Poma de Ayala." *Journal of Latin American Lore* 5 (1979) pp. 83-116.
- Markham, Clements R. *The Incas of Peru*. London, 1910.
- Meneses, Teodoro, ed. y trad. *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: EDUBANCO, 1983.
- _____. "El *Usca Paucar* drama religioso en quechua del siglo XVIII." *Documenta* Año 2, 1 (1949-50): pp. 1-178.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: U de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1962.
- _____. *Holguín y la pintura virreinal peruana*. La Paz: Juventud, 1977.
- Middendorf, E. W. *Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua Sprache*. Leipzig, 1891.
- Ocaña, Diego de. *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* [1601]. Estudio preliminar y notas de Teresa Gisbert. La Paz: Biblioteca Paceña, 1957.
- Pease, Franklin. *Del Tawantinsuyu a la historia del Perú*. 2da ed. Lima: PUCP, 1989.
- Pacheco Pro, Julio. *Usca Paucar*. *El Tiempo* (Lima), 12-14-1924.
- Porras Barrenechea, Raúl. "Prólogo." En Diego González de Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inca*. Lima: UNMSM, 1952. v-xlvii.
- Ramos Gavilán, Alonso. *Historia de nuestra Señora de Copacabana* [1621]. 2da ed. completa. La Paz: Academia Boliviana de la Historia-Editora Universo, 1976.
- Temple, Ella Dunbar. "Un linaje incaico durante la dominación española. Los Sahuaraura." *Revista Histórica* 18 (1949): pp. 28-47.
- Tord, Luis Enrique. "La pintura virreinal en el Cusco." *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989. pp. 167-210.
- _____. "The Viceroyalty of Peru, 1532-1825." *Gloria in Excelsis* ...6-21.
- Valbuena Briones, A. "Nota preliminar." Pedro Calderón de la Barca. *El mágico prodigioso*. En *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1969. pp. 603-608.
- Valbuena Prat, Ángel. "Prólogo." [Antonio] Mira de Amescua. *Teatro*. Vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe, 1960. ix-lxxviii.
- Valcárcel, Luis E. "Noticia sobre un nuevo texto quechua del *Usca Paucar*." *Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*. Vol. 2. Lima, 1942. pp. 76-79.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados* [1931]. 2da ed. Buenos Aires: Huarpes, 1947.
- _____. *Concilios Limenses: 1551-1772*. 3 Vols. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, 1951-54.
- Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1963.