

# CALDERON DE LA BARCA Y LA PINTURA VIRREINAL ANDINA

por

TERESA GISBERT

## LOS CARROS TRIUNFALES EN EL APARATO TEATRAL

Sobre la relación entre la literatura y las artes plásticas nos habla Francastel en su libro *La realidad figurativa* cuando estudia la fiesta mitológica en el quattrocento. Al describir la fiesta de Mayo en Florencia explica cómo algunos episodios de esta fiesta se hallan vinculados con los *Triunfos* de Petrarca obra que, a su vez, tiene su transposición plástica en el *Triunfo* que Piero della Francesca pintó de Federico Montefeltre y su mujer. Francastel nos dice que la fiesta del mayo florentino era «*un verdadero cortejo de carros de carnaval, los «edifizzi» (o carros), salían cada año al cuidado de las parroquias o cofradías. Esos carros se detenían en las plazas de la ciudad y los actores que los acompañaban ofrecían cada vez una representación animando el episodio sagrado o profano que constituía el tema del edificio*». Finalmente, Francastel dice: «*Importa aquí comprobar que en Florencia, a mediados del siglo XV, los cortejos de carros alegóricos no sólo existían en las paredes pintadas al fresco de los palacios o en los versos de algún Poliziano, sino que los artistas no hacían más que*

*copiar paso a paso, con pluma o pincel sinceros, lo que pasaba ante sus ojos».*<sup>1</sup>

Esta fiesta manierista, de gran trascendencia en Europa, fue vista por muchos soldados españoles que estando en Italia pasaron luego a Indias, como ocurre con Francisco de Carvajal lugarteniente de Gonzalo Pizarro y con él otros muchos. A influencia de ellos y un sin número de eruditos, entre los cuales ciertamente se contaban los jesuitas, la fiesta de Carros Triunfales pasó a América, donde laicizada y dedicada a los héroes de la Independencia aun persiste.

Los Carros Triunfales eran característicos de la Procesión de Corpus Christi, usualmente cada uno de ellos aclaraba su significado con una «loa», que era una pequeña pieza teatral, generalmente de tipo alegórico. Otro tanto ocurría en los desfiles que se realizaban con ocasión de la exaltación al trono de algún nuevo monarca; tal ocurre en 1789, año en que tiene lugar, en Lima, una procesión de cinco carros con motivo de celebrar la asunción al trono de Carlos IV. Cada carro se acompañó de una Loa. Hay una obra impresa en Lima, de la que existe un solo ejemplar, citado por Vargas Ugarte, en la que se copian las loas que acompañaban a cada carro del citado desfile.<sup>2</sup> Esta costumbre viene de antiguo, así en 1716, al paso del Arzobispo Morcillo Rubio de Auñón por Potosí, con destino a Lima, a donde iba a hacerse cargo del solio virreinal, se hace un desfile nocturno cuyo motivo central era un carro alegórico sobre el Cerro de Potosí, cuyo sentido y significado se aclaraba en una Loa que recitaba un niño vestido de mitayo. El hecho fue descrito por el agustino Juan de la Torre en un libro impreso, hoy perdido. El desfile fue pintado por Pérez Holguín.<sup>3</sup> Si retrocedemos aun más en el tiempo, están los Carros que aparecen en la «fiesta de justas y cañas» que se realiza para celebrar a la Virgen de Guadalupe, en Potosí el año de 1601. Allí se presenta un Carro con el Príncipe de las

1 Francastel, Pierre: *La realidad figurativa*, Buenos Aires, 1970, págs. 280 ss.

2 Vargas Ugarte, Rubén: *Impresos peruanos*, Lima, 1956, t. X, pág. 252.

3 Mesa, José de y Gisbert, Teresa: *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977, págs. 185 ss.

Tinieblas sentado en su trono y acompañado por Proserpina. El carro que termina en pavesas, pasto de los cohetes y las llamas, estaba tirado por serpientes. El personaje que hacía de Demonio o Rey del Tártaro una vez separado del carro se encadenó a los pies de la Virgen y al día siguiente fue llevado en procesión.<sup>4</sup>

Todo esto nos habla de la estrecha relación que existe entre los Carros Triunfales y el teatro. Ambos, los carros en su parte formal y el teatro en el contenido, son trasladados al lienzo, y en tal forma han llegado hasta nosotros sin que alcancemos a comprender del todo su importancia y su significado.

#### LA OBRA DE CALDERÓN DE LA BARCA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

Sin duda fue el autor teatral que gozó de mayor popularidad en el Perú tanto en el siglo XVII como en el XVIII. Sus obras se representaron en Lima, Potosí, Buenos Aires, Arequipa, etc. Entre las obras de Calderón representadas pueden citarse *Lances de Amor y Fortuna*, *Las armas de la hermosura*, *Afectos de odio y amor* y *La vida es sueño*.<sup>5</sup> En el inventario del Teatro de Buenos Aires de 1792 se citan tres libros de obras de Calderón y la música para la comedia *Las armas de la hermosura*.<sup>6</sup> La importancia de Calderón se infiere de que no se nombra en el citado inventario ningún otro autor del siglo de oro y sólo se lo menciona a él, junto a Ramón de la Cruz, quien por entonces estaba en boga.<sup>7</sup> Casi en el siglo XIX, sube a escena *Casa con dos puertas es mala de guardar* y *La Gran cenobia*, esto muestra que Calderón no pierde actualidad, desde las primeras décadas del siglo XVIII en

4 Ocaña, Diego de: *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*, Madrid, 1969, pág. 346.

5 Sánchez, Luis Alberto: *Literatura peruana*, Asunción, 1951, pág. 36; Trenti Rocamora: *El teatro en la América colonial*, Buenos Aires, 1947, págs. 48-49-217.

6 Trenti Rocamora: op. cit., págs. 103-110.

7 *Ibidem*.

que se representan *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* y *Ni amor se libra de amor*, obra de gran aceptación que se representó en Buenos Aires, Arequipa y Huancavélica.<sup>8</sup> El entusiasmo por Calderón durante todo el siglo XVIII nos muestra cuan grande debió ser su influencia cuando estaba vivo y en el culmen de su gloria.

Además de sus obras teatrales Calderón compuso textos para óperas, así en Lima, se representó en 1701 *La púrpura de la Rosa* ópera con texto de Calderón a la que puso música Tomás de Torrejón y Velazco, quien vino a Perú con el virrey Conde de Lemos;<sup>9</sup> la obra ya se había estrenado en Madrid (1660) con música de Juan Hidalgo.<sup>10</sup> El argumento se basaba en los desgraciados amores de Venus y Adonis.<sup>11</sup>

En cuanto a los Autos Sacramentales podemos decir que en Lima se representó entre otros *El gran Teatro del Mundo*.

Del predicamento que Calderón tenía en Cuzco baste decir que el Obispo Mollinedo, quien tanta influencia tuvo en Cuzco, fue párroco de la Almudena antes de venir a Indias y conocido sacerdote en la Villa de Madrid y en la Corte. El dió su «aprobación» a la «Tercera Parte de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca» en la edición de 1687, Mollinedo alaba a Calderón en los siguientes términos «y siendo el Autor, tan estimado y aplaudido en las mas Naciones del Mundo... cualquier aprobación, censura mía quedará muy corta, solo es decir, que continuamente le quisiera estar oyendo, porque la eficacia en sus razones, y lenguaje en el hablar, cede a toda poderación».<sup>12</sup> Mollinedo fue obispo del Cuzco entre 1664 y 1699.

Respecto a la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, Calderón escribió su drama sagrado *La Aurora de Copacabana* que fundamentalmente trata de la introducción de la Virgen a ori-

8 *Ibíd.*, pág. 402.

9 Grabaciones Angel, N. 3.008. Texto de Stevenson, Robert: *La púrpura de la Rosa*, Lima, 1976.

10 *Súlvia*, pág. 345.

11 Stevenson, Robert: *op. cit.*, págs. 23-24.

12 *Ibíd.*, pág. 39.

llas del lago Titicaca para desterrar el culto al Sol y a un famoso ídolo preincáico llamado Copacabana que allí se adoraba. El tema, por su importancia, merece un estudio especial, pero cabe indicar su valor en cuanto muestra el contacto del dramaturgo con el Nuevo Mundo. Probablemente el drama fue escrito para la introducción de la Virgen de Copacabana en Madrid, a donde llegó llevada por el chuquisaqueño Miguel de Aguirre, fraile agustino y confesor del virrey Mancera en cuya compañía fue a España cuando el virrey volvió a la Corte al finalizar sus funciones. A través de Aguirre, Calderón conocería la obra del cronista Fray Antonio de la Calancha sobre Copacabana la cual sirvió al dramaturgo para componer el argumento de su drama en el que incluye también la llegada de Pizarro a Tumbez y el triunfo de los españoles en Cuzco sobre las tropas de Manco Inca.<sup>13</sup>

Las decoraciones para las obras de Calderón de la Barca estuvieron a cargo de Fray Juan Rizzi. Se trabajaba con ricas e ingeniosas tramoyas que fueron introducidas en la corte de Madrid por dos italianos: Cosme Lotti y Baccio del Bianco.<sup>14</sup> Rizzi se ocupó del montaje teatral hasta 1673, año en que ya estaba separado del trabajo y ocupaba su lugar el valenciano José Caudi<sup>15</sup> quien debía gran parte de su fama a la preparación de los carros para las fiestas que se realizaron en Valencia, el año de 1662, en honor a la Inmaculada. De este evento queda un libro que se publicó en 1663, escrito por Juan Bautista Valda, en el que se describen los carros y altares callejeros acompañándose el texto con ilustraciones; algunos de los dibujos son del propio Caudi. Los carros tienen un lejano ascendiente en los Trionfi del renacimiento quattrocentista y un antecedente más cercano en los Carros Triunfales de Rubens. Los dibujos de Caudi, fueron importantes en la pintura del virreinato peruano, como más adelante veremos.

---

13 Calderón de la Barca, Pedro: *Obras Completas (drama)*, Madrid, 1945, págs. 392 ss.

14 Pérez Sánchez, Alfonso: *José Caudí, un olvidado artista decorador de Calderón*, en Revista «Goya», Madrid, 1981, núms. 161-162, pág. 266.

15 *Ibidem*.

## LOS TRIUNFOS DE RUBENS

En base a la conocida tradición italiana de la «Giostra» y los «Trionfi», Rubens creó una serie de composiciones, que abandonando la temática pagana están inmersas en el espíritu de la Contrarreforma; estas composiciones que en su mayoría exaltan la Eucaristía se desarrollan en forma de Carros Triunfales, derivados no sólo en los Trionfi de Petrarca sobre el amor, sino los triunfos de los dioses representados en sus respectivos carros tirados por animales simbólicos, así el de Venus es arrastrado por cisnes, el de Juno por pavorreales y el Baco por panteras.

Los triunfos de la Eucaristía de Rubens, son una serie de cartones realizados para los tapices que donó Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de los Países Bajos, al Convento de las Descalzas Reales de Madrid. Rubens hizo los diseños entre los años 1625 y 1626. Los tapices fueron tejidos en Bruselas en el taller de Jan Raes. Se ha supuesto que los diseños tuvieron asesoramiento teológico y que responden al poema alegórico de Lope de Vega *Triunfos Divinos* (1625).<sup>16</sup> Los Triunfos de Rubens son cinco: «Triunfo del Amor Divino», «Triunfo de la Fe Eucarística», «Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera», «Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría» y «Triunfo de la Verdad Eucarística sobre la Heregía». Estas composiciones tuvieron gran difusión a través de los grabados que de ellas se hicieron. Las composiciones muestran la figura propia del triunfante sobre el respectivo carro que unas veces va tirado por simples caballos y otra por ángeles; a estos carros van uncidos los vencidos: Ignorancia, Idolatría, Ciencia, etc., a su vez, las ruedas arrollan a todo aquello que signifique mal como la «Furia» o la «Discordia». La composición se completa, en la parte superior, con rompimientos de gloria. Los carros barrocos de las procesiones tienen como punto referencial esta serie aunque existen otros, no ya compuestos con fines pictóricos, sino destinados a ser llevados a la reali-

---

16 Sebastián, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pág. 173.



Lámina 1. Pedro Pablo Rubens: El triunfo de la iglesia.



Lámina 2. Anónimo. El Triunfo de la Eucaristía. Al lado del carro, el retrato del Obispo Mollinedo y Angulo. Bajo las ruedas, el demonio, la muerte, el mundo y el amor profano. Iglesia de San Blas, Cuzco.



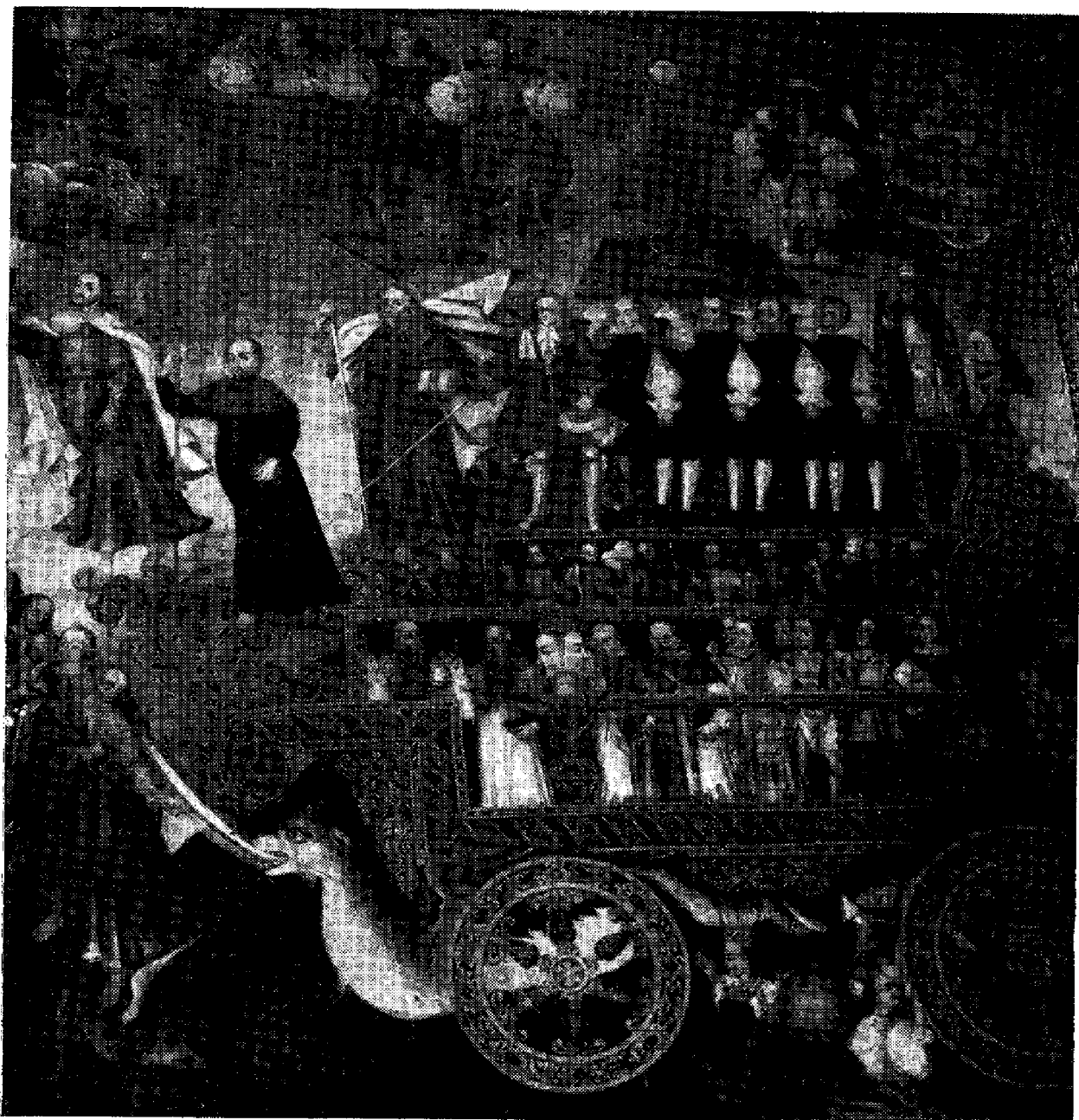


Lámina 3. Juan Ramas. El triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaqui.



Lámina 4. El demonio en forma de una hidra con siete cabezas, significación de la culpa, según se explica en el Auto de Calderón (El Valle de la Zarzuela). Detalle del "Triunfo de la Inmaculada" en la iglesia de Guaqui.



Lámina 5. Juan Ramas: El Pecado (la culpa) en forma de sirena, según se explica en el texto de Calderón de la Barca.

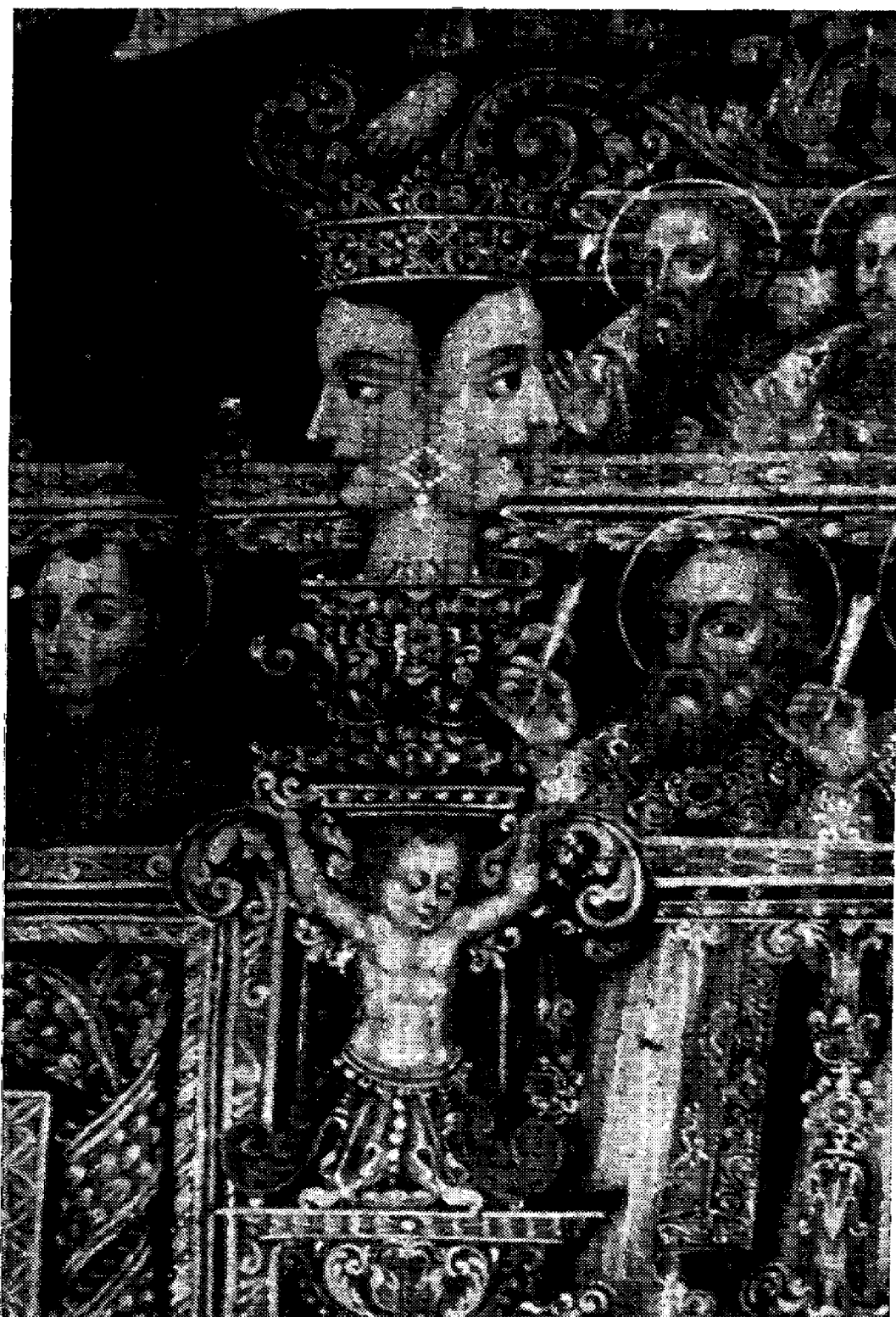


Lámina 6. Carro triunfal de la iglesia de Jesús de Machaca, Imagen de la Providencia en forma de mujer bifronte.

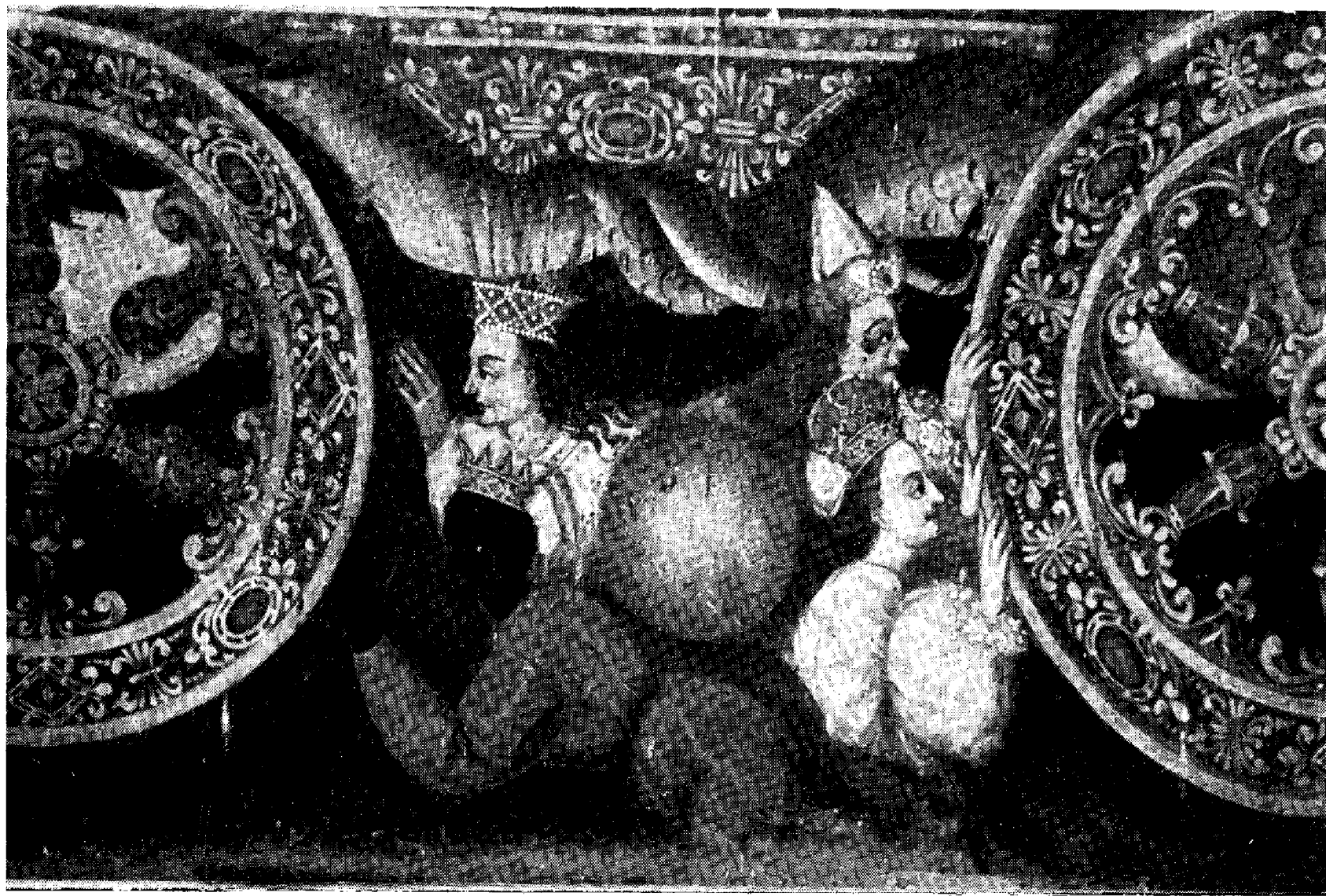


Lámina 7. Las cuatro partes del mundo, bajo las ruedas del carro, correspondiente al triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaqui.



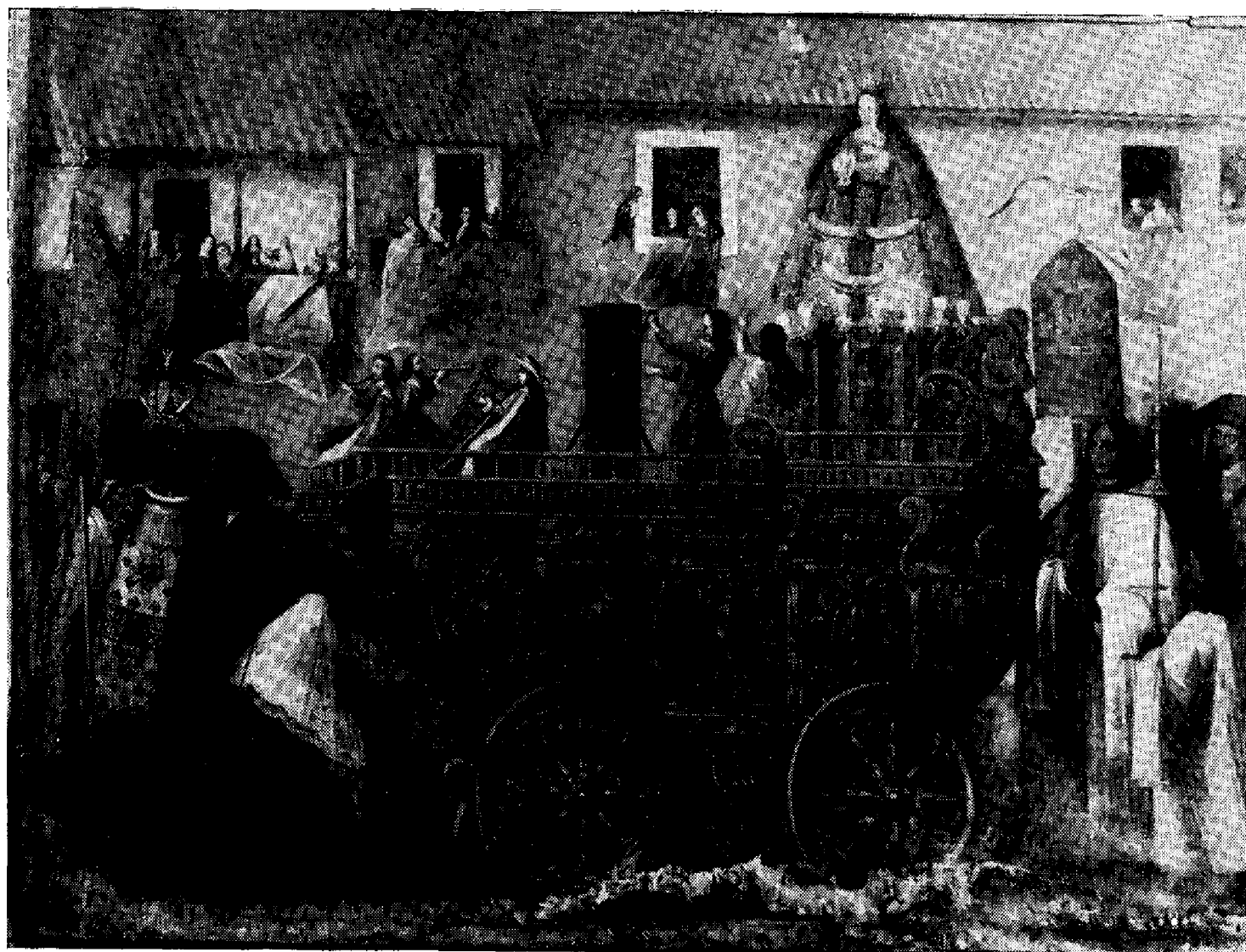


Lámina 8. Lienzo correspondiente a la serie de la procesión del Corpus. Museo Virreinal de Cuzco. La carroza copia el diseño de Caudí.

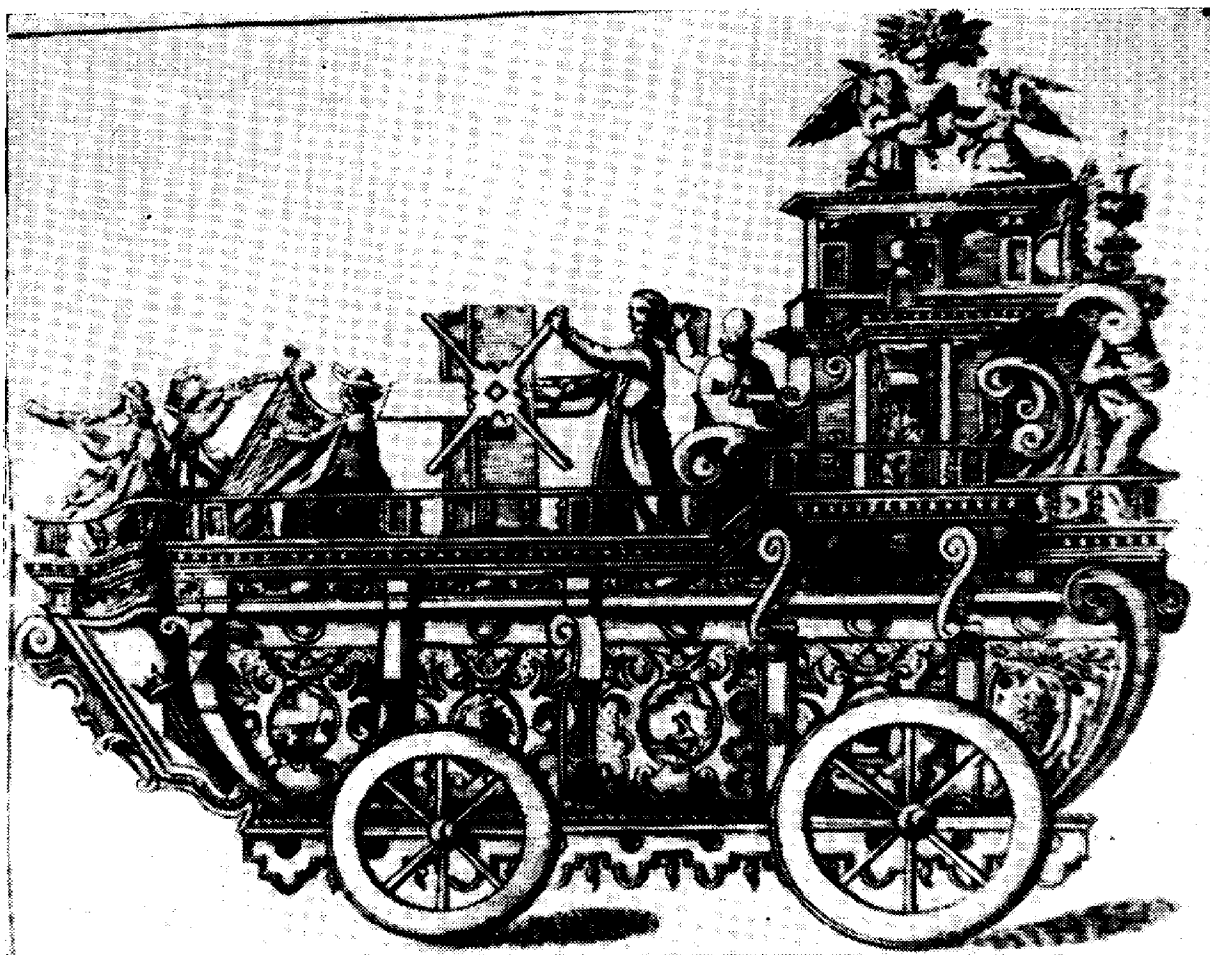


Lámina 9. Carro diseñado por Antonio Caudí para Valencia.

dad como el boceto hecho por Rubens para la procesión que tuvo lugar en Amberes el año de 1638,<sup>17</sup> al cual tendremos que referirnos al tratar de los carros triunfales pintados en las iglesias a orillas del lago Titicaca.

Ciertamente, Calderón conoció estas composiciones de Rubens y al propio pintor, el año de 1628 cuando este estuvo por segunda vez en España. También conoció Caudi las composiciones de Rubens, quien muestra influencia del pintor flamenco en los carros que diseñó para la festividad de la Inmaculada realizada en Valencia (1662), los cuales, a su vez, trascenderán en América, concretamente el Cuzco. Tampoco fue ajeno a estas composiciones Mollinedo y Angulo, Obispo de Cuzco, ya que quiso retratarse junto a un «Carro Triunfal Eucarístico» que se pintó para la Iglesia San Blas. En el sencillo Carro está sentado un Niño que porta el cáliz eucarístico, el carro arrolla a la muerte, al mundo y a cupido que se representa junto al amor carnal. El carro es tirado por cuatro corderos. Delante de él van el Obispo y su sobrino, a la sazón párroco de la Iglesia de San Blas. En el pueblo de Huanquite, cercano a Cuzco, hay una copia textual del cuadro de Rubens el «Triunfo de la Fe sobre la Ciencia».

## LOS CARROS TRIUNFALES EN LA PINTURA VIRREINAL

Donde mayor aceptación tienen este tipo de composiciones es en el altiplano pacaño, allí hay ocho enormes lienzos con Carros Triunfales, seis de los cuales —haciendo pareja— muestran el Triunfo de la Eucaristía y el de la Inmaculada. Existen en Bolivia dos más, alusivos al Triunfo de la Orden Franciscana (La Paz y Cochabamba) uno de ellos con referencia específica a la Audiencia de Charcas (hoy Bolivia).<sup>18</sup> En Perú sólo

17 Phaidon Edition: *Rubens paintings and draeings*, Londres, 1939, pág. 167.

18 Mesa, José de y Gisbert, Teresa: op. cit., págs. 86 ss.



conocemos dos lienzos con carros alegóricos, el de Huanquite (cerca de Cuzco) que copia una composición de Rubens y un pequeño Triunfo de la Eucaristía con el retrato de Mollinedo en la ciudad de Cuzco. Aunque en un concepto un tanto diferente hay que considerar también los cuatro carros de la procesión de Cuzco.

Todas las composiciones, con excepción de las cuzqueñas, responden a un programa preestablecido que muestra el Carro Triunfal sustentando al triunfante el cual, las más de las veces está sostenido por la monarquía española: ángeles y evangelistas tiran del carro en tanto que el vencido está bajo sus ruedas, éste es, según los casos, el «dragón infernal» (Achochalla), «mundo, demonio y carne» (composiciones franciscanas), «herejes», y las «cuatro partes del mundo» a las cuales se las considera comprometidas con la idolatría. No escapa, Europa, a este concepto considerando que también tuvo gentilidad y paganismo. Las composiciones franciscanas elevan los cuatro continentes hacia el Carro para recibir las enseñanzas de Cristo.

El Carro, en sus versiones más antiguas, es relativamente simple y en las más barrocas es muy elaborado llevando entre sus ruedas y a veces formando parte de él, una serpiente que puede ser también la hidra de 7 cabezas, la cual enrosca su cola con la de una sirena o un tritón. El Carro suele llevar también una figura bifrente a la manera de Jano que habíamos interpretado como el paso del tiempo —lo que mira hacia atrás (pasado) y adelante (futuro)— sin embargo, de acuerdo al bosquejo de Rubens para el Carro que proyecta en Amberes la figura bifrente —en este caso una mujer auriga—, representa la Providencia; ambos conceptos se funden ya que de la Providencia depende el futuro.

Creemos que este programa, con variantes, viene dado por grabados pero su comprensión teológica, que permite interpretar la alegoría, cabalmente, sólo es posible mediante un texto literario.

LA SIMBOLOGÍA DE LOS CARROS TRIUNFALES  
SEGÚN EL AUTO SACRAMENTAL  
*El valle de la zarzuela de Calderón*

Entre los elementos esenciales de los Carros Triunfales Alegóricos está un ser infernal personificado por el Dragón, la Serpiente o la Hidra de siete cabezas. Todos representan lo mismo, al mal y en última instancia a Lucifer, con la salvedad de que las cabezas de la Hidra personifican los pecados capitales. Este ser infernal se enlaza con una Sirena que, como sabemos, es el símbolo del pecado. El Auto Sacramental de Calderón hace vivir estos personajes permitiéndonos conocer toda su significación.

En el «*Valle de la Zarzuela*»,<sup>19</sup> obra escrita en 1655, intervienen: el Demonio, la Culpa (como protagonista), la Gracia, el Hombre, las Cuatro Partes del Mundo, y un Príncipe que es Cristo y en cuya acción le acompañan los Santos Juanes. La obra se presenta con cuatro Carros que entran a escena desarrollando cada cual un episodio de la obra. Se inicia el Acto con una invocación que hace al Demonio para que se presente la Culpa, la cual es producto «*del amable exceso/ que adúltero engendró aquel.../parto de la mujer y la serpiente/*». Esto nos explica por qué la culpa tiene cuerpo de mujer y cola de sierpe. El autor aclara, más adelante, «*Ambrosio, sobre David,/te da nombre de Sirena/*». Sobre esta sierpe (o sirena) ha de triunfar María y así lo anuncia el Demonio en su diálogo con la Culpa; «*Ley de gracia, que ha de haber/cuando en intacta pureza,/en fecunda Virgen Madre/encarnado Verbo venga;/...de suerte que el Triunfo que/de su venida se espera/tan impedido halle al mundo/de mi industria y tu belleza,/de mi cautela y tu voz,/que cumplimiento no tengan/tantas parábolas como/la sacra página encierra/*.

A esta altura ya ingresó el primer Carro al tablado el cual se describe así: «*Abrese el peñasco, y vese en el primer cuerpo una hidra grande, de siete cabezas, y sobre ella la Cul-*

19 Calderón de la Barca, Pedro: op. cit., págs. 699 ss.

*pa... y la hidra ha de estar sobre ruedas...». Esta indicación parece ponernos ante la pintura del Carro Triunfal de Guaqui que presenta una Hidra como la descrita. Esta Hidra es según Calderón, el monstruo que pare a la Culpa. Es una de las frecuentes paradojas del párrafo, ya que con anterioridad la Culpa se presenta como producto del parto de la mujer que concibió de la serpiente. En el Auto de Calderón y en la pintura de Guaqui es la Serpiente-Hidra la que pare una serpiente. Si en realidad se trata de figuras alegóricas y poéticas que procurar mostrar, desde diferentes ángulos, la relación Demonio-pecado, Serpiente-culpa, Hidra-sirena, etc. El texto es el siguiente: ...al paso/me salió un monstruo tan fiero,/que nunca le vió mayor/la esfera del Universo/De coronadas cabezas/estaba todo compuesto; /y aun no era su horror tener/(si de sus señas me acuerdo),/ como vulgo de los monstruos,/ muchas cabezas un cuerpo,/tanto, como que rasgando/las escamas de su pecho/abortó de sus entrañas/otro monstruo horrible y bello,/que por alma de sus iras/estaba encerrado dentro./Este pues, con rostro humano/y humana voz, su veneno/empezó a espaciar al mundo/».*

La relación de las cuatro partes del mundo con la Culpa se explica también en el Auto Sacramental, aunque luego estos continentes son redimidos y convertidos.

Al parecer los cuatro carros de la obra están presentes en el tablado y echan a andar el momento en que los personajes actúan. Las indicaciones de la obra nos dicen que «Del primer carro sale Europa, a lo romano». «Del segundo carro sale Asia, a lo judío»; «Del tercer carro sale América, a lo indio»; «Del último carro sale Africa, a lo Moro», la cual hace un brindis y el Demonio explica: «*Las cuatro partes del mundo/ya convidados se ven,/pues de su voz atraídas/sedientas vienen a ser/del tósigo de la Culpa/Cómplices.../».*

La primera parte del Auto Sacramental concluye con la lucha entre la Culpa y la Gracia disputándose ambas al Hombre.

El segundo Carro, que comienza a moverse en escena, es un barco; el texto indica: «*Esta música se oye en la nave, y*

*dando vuelta con salva y chirimías, se ven ella el Príncipe, el Bautista, el Evangelista...». El Príncipe (que es Cristo) está representado como un cazador que porta arcabuz. La Culpa y el Demonio dialogan en hermosos versos que muestran el renacer de la Naturaleza ante la aparición de Cristo. El Demonio pregunta a la Naturaleza: «¿Qué hay en tí para que alegres,/a pesar de escarcha y nieblas,/renazcan todas tus flores?/Mira una blanca azucena/dar allí granos de oro/sin que el cierzo su puerenza/empañe ni aje; .../y ya que no da respuesta/la tierra, ¿Qué hay en tí, agua,/que cuando tus ondas hielas,/no ufana con que sean vidrios,/las vas elevando a perlas?/¿Sierpecilla de cristal/aquel arroyo no era,/cuando en torcidos caminos/iba mordiendo las yerbas?/».*

Este idílico ambiente, que rememora los místicos jardines de la pintura virreinal se presenta en el tercer carro y escena, cuyo tema de la caza de la fiera —que es la Culpa—. Esta se oculta en «la selva» junto al demonio que vestido con piel de león representa al «león rugiente» de las escrituras. La indicación del texto dice: «En el carro del jardín habrá un árbol, y una cruz entre las ramas, y el Príncipe hace que suba a él, y salen las cuatro partes del mundo hablando entre sí...». Cuando el Príncipe (Cristo) ha subido a la cruz se ve al Hombre luchando con la fiera (Culpa o Pecado) y es entonces que el Príncipe-cazador desde el Arbol-Cruz dispara e hiere a la Culpa. Vencida ésta, triunfa la Gracia que es la amada del Príncipe, por ello el último carro tiene la apariencia de un Triunfo Eucarístico. El texto dice: «Chirimías, y en el cuarto carro se ve a la Gracia, sentada en una mesa en forma de altar, con cáliz y hostia».

Es necesario, finalmente, aclarar por qué la obra se llama *El Valle de la Zarzuela*. Calderón de la Barca declara por boca del demonio que a este mundo donde vivimos quiere darle el nombre de un campo (selva lo llama) inculto, desértico y lleno de abrojos y espinas. El texto dice: «...quiero/darla el nombre de una selva,/reducida a una alquería/tan humilde, tan desierta/y pobre, pues una Zarza/por ser la planta más seca,/más árida y más inútil,/más escabrosa y sangrienta/de cuantas en ella nacen/blason de sus cotos sea/... Ex-

plica Calderón que la idea la ha tomado del *Libro de los Jueces* y añade que al ver la zarza /*La eligieron, porque fuera/ decir de Lágrimas Valle,/lo mismo que si dijeran,/aniquilando su nombre/El Valle de la Zarzuela/Esta, pues, selva del mundo,/a quien tantas aguas cercan/(Las aguas significan las tribulaciones)/y en quien Alcaide gobierna/sus cuatro partes el Hombre/hoy ha de ser de mi idea/una representación de caza...».*

Así el Auto Sacramental nos trae una serie de imágenes que han sido plasmadas en la pintura Virreinal. El complejo y a veces oscuro significado de estas pinturas con carros Triunfales, barcos simbólicos y jardines místicos se explica en esta obra que presenta cuatro carros: a) la hidra y la sirena b) la nave en el mar de las Tribulaciones c) el jardín místico con la cruz al centro d) el Triunfo de la Eucaristía y la Gracia. Por razones prácticas los elementos se trasponen o presentan varias alternativas. Tal es el caso de hidra que puede presentarse también como serpiente o dragón; la culpa o pecado toma la forma de sirena tocando un charango, en algunos cuadros ocupa su lugar el tritón tocando la caracola marina, al cual, al parecer, debemos adjudicarle el mismo significado que a la sirena. La presencia del rey o la monarquía como sustento del aparato teológico sólo se delata en una frase del auto cuando el continente americano dice: «*América tus pisadas/siguen, en fe, Europa/que había/Rey..., que a mi me traiga/a tu religión*». Quedando clara la presencia de los cuatro continentes. Es obvio que ocupen lugar preponderante en los carros los Evangelistas y Doctores de la Iglesia; en las pinturas suelen añadirse apóstoles, fundadores de órdenes, ángeles y cantidad de santos que hacen la comparsa del asunto.

La puesta en escena de los Autos Sacramentales familiarizó al público en la alegoría más extremada, pudiendo conjeturarse que lo que hoy se muestra oscuro y es campo exclusivo de eruditos estaba al alcance de todos.

*El Valle de la Zarzuela* de Calderón es la puerta que permite ingresar al pensamiento que inspiró las composiciones de Guaqui, Machaca y Achocalla, todos ellos pueblos de indios

que eran muy afecto al espíritu barroco, sobre todo por medio de sus caciques y curas, como se demostró en Carabuco y Sicasica donde Hércules protagoniza la temática de la decoración,<sup>20</sup> ellos traspusieron su imaginación mítica a la sugerente alegoría manierista y barroca.

EL PROBLEMA DE LOS CUADROS  
DE LA PROCESIÓN DE CORPUS DEL CUZCO  
Y SU RELACIÓN CON LOS DECORADORES  
DE LA OBRA CALDERONIANA

Los famosos cuadros de la Procesión de Corpus, se pueden datar hacia 1680 gracias a la presencia en ellos del Obispo Mollinedo y del Rey Carlos II, que están allí representados. Son obras del círculo del pintor indio Basilio de Santa Cruz. Estos cuadros muestran la procesión con sus altares callejeros, sus arcos y los Carros que en ella participaron. Los lienzos son en número de 12, y cuatro de ellos muestran carrozas llevando al santo de la parroquia respectiva, éstos corresponden a las cofradías de las parroquias de indios, a saber: San Sebastián, Santiago, San Cristóbal y la Purísima, esta última de la Catedral. Los carros van acompañados de los Caciques respectivos pudiendo distinguirse a Carlos Guaynacapac, Inca descendiente de Paullo y Atahualpa. Cabe preguntarse si estos carros existieron y fueron hechos para la procesión o responden simplemente a un deseo pictórico. La opinión hasta hoy aceptada es que los Carros de Cuzco, así como los demás elementos de la procesión, fueron pintados del natural.

Un hallazgo reciente permite comprobar que el carro de la Purísima está copiado de Caudi, de una de las carrozas que se hicieron para la Procesión de Valencia el año de 1662, y que el carro de San Sebastián está copiado también del mismo libro.

En principio podemos suponer que el obispo Mollinedo, quien venía de la Corte madrileña con las novedades del mo-

---

20 Gisbert, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980, págs. 95-96.

mento, dio el libro de Valdez y Caudi a los ensambladores para que copiaran de allí los Carros y que estos existieron realmente. Sin embargo hay algo que permite dudar de esta afirmación y es que en el cuadro correspondiente a la Purísima no sólo se ha copiado el Carro con todos sus detalles, sino también las figuras que aparecen en él. En el grabado de Caudi se trata de la Carroza de los impresores y estos aparecen con una prensa. La misma prensa y personajes han sido copiados en la pintura cuzqueña. No pueden haber sido tomados del natural ya que no existía imprenta en Cuzco.

Esto nos hace pensar que si bien existían carros para la procesión estos eran sencillos y que en el momento de hacer las pinturas los artistas se valieron de los grabados para embellecer su obra.

En todo caso vemos que los carros triunfales a la manera calderoniana, tuvieron gran aceptación en América y que formaron parte de las procesiones y también de las representaciones teatrales. Su diseño se aproximaría más o menos a los Modelos Europeos, ya sea por la vía de Rubens ya sea por los decoradores de Calderón. Fueron un elemento imprescindible en las fiestas y en su forma alegórica más compleja pasaron a las grandes composiciones de la pintura virreinal.

## BIBLIOGRAFIA

- Calderón de la Barca, Pedro: *Obras completas (drama)*, Aguilar, Madrid, 1945.
- *Obras Completas (Autos Sacramentales)*, Aguilar, Madrid, 1959.
- Carrete Parrondo: *Grabados alegóricos del siglo XVII*, Revista "Goya", Madrid, 1981, núm. 161-162.
- Díaz Plaza, Guillermo: *Historia general de las literaturas hispánicas*, "Renacimiento y Barroco", Barcelona, 1953, t. III.
- Francastell, Pierre: *La realidad figurativa*, Buenos Aires, 1970.
- Gallego, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.
- Gisbert, Teresa: *La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano*. Trabajo presentado al Simposium de "Arte efímero" convocado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. México, 1978.
- *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1968.
- *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.
- Grabaciones Angel, núm. 3.008. Texto Stevenson.
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires, 1972.
- *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977.
- Macrioteгри Oliva, Ricardo: *Pintura cuzqueña del siglo XVII*, Lima, 1951.
- Ocaña, Diego de: *Un Viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI*, Edición Alvarez, Madrid, 1969.
- Pérez Sánchez, Alfonso: *José Caudi, un olvidado artista decorador de Calderón*, Revista "Goya", Madrid, 1981, núm. 161-162.
- Phaidon Edition: *Rubens paintings and draeings*, Londres, 1939.
- Sánchez, Luis Alberto: *Literatura peruana*, Asunción, 1951, t. IV.
- Sebastián, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981.
- Subira, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, Barcelona, 1953.
- Stevenson, Robert: *La púrpura de la rosa*, Lima, 1976.
- Trenti Rocamora: *El teatro en la América colonial*, Buenos Aires, 1947.
- Vargas Ugarte, Rubén: *Impresos peruanos*, Lima, 1956, ts. IX y X.
- *De nuestro antiguo teatro*, Lima, 1943.
- Varbuena Prat, Angel: *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1946, 2 tomos.