



Sarance 47, publicación bianual, periodo diciembre 2021 - mayo 2022,
pp 72 - 114. ISSN: 1390-9207 ISSNE: e-2661-6718.
fecha de recepción 09/09/2021; fecha de aceptación: 22/10/2021
DOI: 10.51306/ioasarance.047.05

El danzante barroco andino en la Real Audiencia de Quito. Aproximaciones históricas, sociológicas y antropológicas ¹

Real Audiencia de Quitopi, antismanta barroco tushuk runamanta: paymanta maskankapak wakin kawsaywiñaywan, sociologia yachaywan, antropologia yachaywanpash kimichishpa

The Baroque Andean Danzante in the Royal Audience of Quito. Historical, Sociological and Anthropological Approaches

Santiago Paúl Yépez Suárez
spyepzs@uce.edu.ec

ORCID: 000-0001-6855-9589

Docente de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas,
Universidad Central del Ecuador (Quito-Ecuador).

Resumen

El presente estudio analiza el origen del danzante barroco andino en el espacio territorial de la Real Audiencia de Quito, acudiendo a determinados cronistas que expresaron una definida visión europea, indígena y mestiza en sus descripciones. Por otra parte, se evidencia el ritual político de legitimación de poder, a través del análisis pormenorizado de distintas danzas que protagonizaban los indios, a fin de determinar el grado de apropiación del espacio y la cultura material barroca-festiva del Antiguo Régimen. Finalmente, se discute el barroquismo simbólico en el atuendo del danzante y su relación con la cultura material festiva del siglo XIX.

1 Dentro del segundo apartado de la presente investigación, así como en el análisis de algunas imágenes, ha colaborado el señor Esteban Sebastián Loachamin Espinosa, estudiante de la Carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, de la Universidad Central del Ecuador. Además, debo un especial agradecimiento a la colaboración del fotógrafo Tonny Lee Chang Álvarez por el trabajo fotográfico que ha colaborado en el presente estudio.

Palabras clave: Danzante andino; Cultura inca; Sincretismo; Barroco; Fiesta barroca.

Tukuys huk

Kay killkayka willachinmi imashatak kallari shka antismanta barroco tushuk runa chay Real Audiencia de Quito allpakunapi. Chayta rurankapakka chay pachakunamanta tawka killkakkunapa killkayta maskashpa, paykunapa yuyaykunata hapishpa, wakinkunaka kanchamanta yuyaykunawanlla killkashkata rikushpa, shukkunaka runa kawsaytapash asha killkashkata tarishpa, shinallata shukkunaka mishu yuyaykunata killkashkata maskashpa alli maskankapakmi kan. Chay maskaykunapimi rikurishka imasha kay tushukkunaka sinchi ushayta charin kashka tukuy hatun tantanakuypi, raymikunapi. Kaytaka killkaykunapimi shina yacharishka kan, chaypimi rikurishka imasha punta tushuk runakunaka tawka laya tushuykunata ñawpaman apan kashka kan. Chaypimi rikurishka imashallatak chay tushukkuna kuskakunapi tushun kashkanka, shinallata runa kawsaykunapa barroco nishka raymikunawanpash shuklla shina punta allpakunapi tukushkata rikunkapak. Puchukaypika, tushukpa churakunatami, barroquismo simbólico nishkata alli maskan shinashpa XIX patsakwatapa raymipi cultura material nishkapipash rikunkapak maskashka kan.

Sinchilla shimikuna: antismanta tushuk; Inka kawsay; chapurishka; Barroco; barroco raymi.

Abstract

This study analyzes the origin of the Andean baroque danzante in the territorial space of the Royal Audience of Quito, turning to certain chroniclers who expressed a definite European, indigenous and mestizo vision in their descriptions. On the other hand, the political ritual of legitimation of power is evidenced, through the detailed analysis of different dances performed by the "Indians", in order to determine the degree of appropriation of the space and the baroque-festive material culture of the Old Regime. Finally, the symbolic baroque characteristics in the danzante's attire and its relationship with the festive material culture of the 19th century are discussed.

Keywords: Andean danzante; Inca Culture; Sincretism; Baroque; Baroque festivity.



1. Introducción

Tanto en la península ibérica como en todos los territorios incorporados a la Monarquía hispánico-católica se practicaron las danzas festivas, con un distinto matiz en la cultura material y las expresiones simbólicas, pero al unísono de un mismo aparato de representación que respondía al culto religioso católico, y más aún en el barroquismo como actitud mental dominante desde el siglo XVII.

En el primer apartado de la presente investigación se describen, relacionan y analizan los orígenes del danzante andino en los albores de la conquista, a través de la división conceptual entre la visión occidental, indígena y mestiza de los cronistas estudiados. Éstos evidencian la presencia de los danzantes enmascarados que interpretaban bailes rituales-festivos conocidos como llamallama, cachaua, taquies y tinkus. Asimismo, se ubica el elemento sonoro musical en flautas, tamboriles, pincullos, quenás, atambores, antaras, entre otros instrumentos.

Dentro del segundo apartado se han estudiado no pocas fuentes documentales provenientes de cronistas, viajeros y relaciones de cabildo, a fin de discutir la relación entre las danzas de indios y el ritual político. Para este cometido ha sido necesario realizar un análisis desde la historia y la sociología en cuanto al fenómeno danzante como un aparato audiovisual en que las culturas precolombinas andinas introdujeron su acervo simbólico y festivo en el Corpus Christi y otras celebraciones oficiales.

En efecto, se describen elementos coreográficos y escenográficos del indio danzante durante la fiesta barroca, así como los atributos simbólico-estéticos, con el objeto de teorizar las analogías del danzante barroco dentro de los elementos sonoros y la cultura material de los danzantes actuales del Ecuador. Para tal fin, se han estudiado las danzas ceremoniales de bienvenida, simulación bélica, de conquistas y aquellas que incorporaban elementos faunísticos relacionados al simbolismo andino y al arte barroco efímero.

Finalmente, ha sido posible aproximarnos a las representaciones simbólicas en el atuendo del danzante barroco de la Real Audiencia de Quito y su continuidad en las expresiones barrocas de la primera mitad del siglo XIX, en personajes danzantes como el Sacha Runa, los diablitos, las almas santas, los indios ángeles, y los indios danzantes de Quito, Riobamba, Latacunga, Baños, Ambato y Pujilí, quienes combinan elementos barrocos del período virreinal y los introducidos o modificados en los albores de la República.

2. Orígenes del danzante andino en los albores de la conquista

*Dennos lecenia señores
Supuesto ques nochebuena
Para cantar y baylar
Al uso de nuestra tierra
Quillalla quillalla quillalla,²*

La *Nueva Crónica y Buen Gobierno* nos ofrece un pasaje muy peculiar sobre los danzantes enmascarados, quienes divertían y estaban al servicio del Inca en su palacio: “También había farsantes (les llamaban *llamallama*, *hayachuco*), que eran indios *yungas*, *chocarreros* (*saucachicoc*, *acichicoc*, *poquis colla millma rinri*). Estos hacían farsas y fiestas”.³

Guamán Poma de Ayala explica que los *llamallama hayachuco* eran personajes burlescos, enmascarados y alegres, que realizaban danzas con un disfraz cómico, bailes del *llamallama* que practicaban los indios en el temprano Corpus Christi con el advenimiento de las fiestas hispano-católicas⁴. Asimismo, en la crónica del jesuita José de Acosta es posible observar el uso de las máscaras en las danzas incásicas: “Otras danzas había de enmascarados, que llaman *guacones*, y las máscaras y su gesto eran del puro demonio. También danzaban unos hombres sobre los hombros de los otros [...]”.⁵

De esta manera, tenemos indicios del fenómeno del enmascaramiento durante los bailes, así como el acompañamiento de instrumentos de viento y percusión como atributos propios del dramatismo festivo del Inti Raymi, tal como nos cuenta Inca Garcilaso de la Vega:

Otros traían máscaras hechas aposta de las más abominables figuras que pueden hacer, y éstos son los yuncas. Entraban en las fiestas haciendo ademanes y visajes de locos, tontos y simples. Para lo cual traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamboriles mal concertados, pedazos de pellejos, con que se ayudaban para hacer sus tonterías.⁶

2 Martínez Compañón, Baltasar Jaime. (1782–1785). *Códice Trujillo del Perú*. Madrid: Real Biblioteca de Madrid. “Alegro Cachua a voz y Bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor”, Estampa N° 177 [Partitura].

3 Garcilaso de la Vega, Inca. (1976) [1609]. *Comentarios reales* [Ed. Aurelio Miró Quesada]. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 123.

4 Guamán Poma de Ayala, Felipe. (2015) [1615?]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 737.

5 Acosta, Josef de. (2008) [1589]. *Historia Natural y Moral de las Indias* [Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz]. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 227.

6 Garcilaso de la Vega, Inca, óp. cit., 47.

Aquella escena recogida por el Inca Garcilaso nos remite a una plena similitud con las fiestas traídas por los ibéricos, como el carnaval y el Corpus Christi, pero que se la debe tomar con recelo dado el grado de occidentalización del pensamiento del escritor mestizo, susceptible a cavilaciones propias del relato maravilloso de los cronistas de la época, o invenciones no ausentes en la nueva configuración mental menos apegada a la ritualidad inca, rasgos propios del contexto socio-político que vivió y se formó el Inca Garcilaso.

La presencia de las danzas, especialmente las *taquies* y otras conocidas como *sainatas* y *cachaua*, habían sido frecuentes en las celebraciones generales de los incas en fiestas regionales como de los *andesuyos*, los *collasuyos* y los *condesuyos* (Guamán Poma de Ayala, 1615: 118-790) (figura 1). Sobre la primera danza, el historiador Estenssoro nos aclara que “*Taki* parece ser un baile cantado vinculado mayormente a las elites y, por extensión, la ocasión en que se lleva a cabo. Esta última se asocia con borrachera [...]”⁷

Figura 1

Fiesta de los *antisuyos caya caya huarmi auca*

Fuente: Guamán Poma de Ayala, Felipe. (1615). Nueva crónica y buen gobierno. [Manuscrito original].



Acosta cita que en la fiesta del Inti Raymi del mes de junio los incas cuzqueños practicaban la danza del *cáyo*, mientras que danzas como la de *llamallama* y la de *guacón*, tomadas de la fiesta incásica del *Itu*, habían sido trasladadas a la representación festivo-danzante del Corpus (Acosta, 1589: 193-194).

7 Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. (1992). Los bailes de los indios y el proyecto colonial. *Revista Andina*, vol. 10, n° 2, 355.



Asimismo, en el calendario oficial festivo de los incas, la danza del Inca en la plaza pública era practicada en el mes de abril durante la fiesta del *Inca raimi quilla*, y en noviembre, durante la *Aya marcay quilla*, fiesta de los difuntos, donde los incas cantaban y danzaban con sus momias ricamente vestidas, en medio de la procesión de casa en casa y por las calles y las plazas (Guamán Poma de Ayala, 1615: 90-93) (figura 2).



Figura 2

Abril cámay inca raimi

Fuente: Guamán Poma de Ayala, Felipe. (1615). Nueva crónica y buen gobierno. [Manuscrito original].

Por otra parte, el cronista mestizo nos habla de las plazas como lugares simbólico-festivos. En el caso del *Inti Raymi*, se celebraba en el *Haucaypata*, plaza principal del Cusco, mientras que otras fiestas, en las que los bailes rituales tenían un patrón predominantemente escenográfico, eran practicadas en el *Cusipata*, plaza aledaña al *Coricancha*, arquitectura festiva replicada en todos los territorios del Tahuantinsuyo (Garcilaso de la Vega, 1609: 167).

Las plazas ceremoniales simbolizaban tanto el recinto religioso para la escenificación de fiestas, así como el espacio palaciego de la residencia del Inca y la nobleza y, por lo tanto, la relación de poder entre éste con la comunidad y con los extranjeros que residían en edificios conocidos como *callancas* (Morris, 2016: 235-236). De esta manera, las plazas constituían centros del poder religioso, imbricado en las atribuciones políticas, administrativas y económicas que poseía la autoridad.



La costumbre de engalanar el traje festivo con oro y plata no fue exclusiva de las celebraciones barrocas, sino que, en el caso inca, tiene su origen en las referidas danzas *taquies* en las que los indios iban vestidos con aquellos metales preciosos (Guamán Poma de Ayala, 1615: 137). Parece ser que el uso simbólico-festivo de los metales preciosos ya había sido instaurado antes del proceso de conquista hispánico, exhibido en la fiesta del Inti: “Los curacas venían con todas sus mayores galas e invenciones que podían haber: unos traían los vestidos chapados de oro y plata, y guirnaldas de lo mismo en las cabezas, sobre sus tocados”.⁸

Tales elementos no tenían el mismo significado material-económico que las sociedades virreinales que luego se instituirían en América; incluso, el carácter económico para las celebraciones, independientemente de su lugar de representación, era figurado puesto que “la fiesta es esencialmente una manifestación de riqueza, no precisamente de dinero, sino de riqueza existencial”.⁹

Existe un pasaje de la fiesta del Inti Raymi que la podemos asociar con el carácter político de aquella celebración:

Hallábanse a ella todos los capitanes principales de guerra ya jubilados [...] y todos los curacas, señores de vasallos, de todo el Imperio; no por precepto que les obligase a ir a ella, sino porque ellos holgaban de hallarse en la solemnidad de tan gran fiesta.¹⁰

Esta descripción nos remite a plantear el ritual político de la fiesta del Inti, por medio de la cual se reafirmaba la autoridad del Inca en todos sus dominios, personificados en todos los curacas “invitados” que acudían a aquella fiesta, a fin de demostrar públicamente la sumisión ante el dominio imperial, así como la fidelidad hacia la autoridad que les había otorgado el Inca en sus territorios anteriormente conquistados.

De los instrumentos de viento festivos en las danzas incas, se citan frecuentemente a los *pipos* y los *pincollos* (Guamán Poma de Ayala, 1615: 121-668). En cuanto a la musicalidad incásica, ésta tenía un carácter historicista de plena exaltación a sus hazañas y conquistas, aparte de sus fiestas principales, como una actitud mental de preservar su memoria colectiva. Además, la musicalidad incásica evidenció una melancólica alegría representada en las composiciones musicales a

8 Garcilaso de la Vega, Inca, *óp. cit.*, 47.

9 Pieper, Josef. (1974). *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 21.

10 Garcilaso de la Vega, Inca, *óp. cit.*, 46.



base de instrumentos aerófonos como la *quena*, la *antara* o el *pincullo*. Inca Garcilaso recoge un verso amoroso interpretado con aquellos instrumentos:

**Caylla llapi
Puñunqui
Chauptuta
Samúsac.**¹¹

Acosta menciona un pasaje con respecto a los instrumentos de viento y percusión de los incas: “Tañen diversos instrumentos para estas danzas: unas como flautillas o cañutillos, otros como atambores, otros como caracoles”.¹² Refiriéndose a la ñusta Chimpu Urma, el fraile vasco Martín de Murúa recogía algunas cuestiones relacionadas a la danza y la musicalidad incásica que se asimilarían más tarde en las celebraciones barrocas (figura 3).

Y los instrumentos con que a esta reina y señora Chimpu Urma daban música y bailes eran flautas de huesos de venados y flautones de caramillos de palo [...] Bailaban con caracoles y conchas en las piernas, que suenan como cascabeles. Salían en las fiestas muy galanes, tiznados de mil colores, danzaban y bailaban sin descansar [...]”¹³.

Figura 3
Chimpu Urma coya



Fuente: Murua, Martín de. (1590). *Historia del origen y genealogía real de los reyes yngas del Piru. De sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno.* [Manuscrito Getty].

11 Al cántico / Dormirás / Media noche / Yo vendré. Garcilaso de la Vega, Inca, óp. cit., 115.

12 Acosta, Josef de, óp. cit., 227.

13 Murua, Martín de. (1590). *Historia del origen y genealogía real de los reyes yngas del Piru. De sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno.* Manuscrito Galvin, f. 26r.

Guamán Poma, refiriéndose a Rahua Ocllo -quien reinaría en territorios de Quito, Cayambe y de los cañaris-, le otorga atributos de discreción, caridad, trabajo y de habilidades políticas, aplicada a mandar a realizar muchas fiestas, puesto que contaba con “mil indios regocijadores: unos danzaban, otros bailaban, otros cantaban con tambores y músicas, flautas y *pincullus* y tenía cantoras *harahui* en su casa y fuera de ella [...]”.¹⁴

La ritualidad festiva de las culturas precolombinas conquistadas por los incas se expresaba a través del rito danzante, tal como lo refiere el Inca Garcilaso en una crónica que recoge los sucesos de recibimiento y aceptación del nuevo dominio incásico impuesto a los indios de Chayanta, personificado en el Inca Cápac Yupanqui y su príncipe heredero:

sacaron grandes danzas y bailes a la usanza de ellos, nuevos para los Incas. Salieron con muchas galas y arreos y cantares compuestos en loor del Sol y de los Incas y de sus buenas leyes y gobierno, y los festejaron y sirvieron con toda la ostentación [...].¹⁵

El Códice Murúa apenas presenta pasajes sobre el mundo festivo incásico, pero con mayor objetividad que otros escritores peninsulares. En uno de estos, Murúa realiza una breve descripción de Inca Yupanqui:

“el qual salia en las fiestas grandes que ellos tenian muy galan y ricamente vestido con la corona o mascapaicha puesta en señal de Rey y señor, con muchas flores y con patenas de plata y de oro. Tiznabase conforme la fiesta o tiempo que era, y llevaba mucha multitud de gente, tambien tiznados de mil colores y figuras, danzando y bailando sin descansar, cantando unos, respondiendo otros, trocando las palabras y diciendo las historias, sucesos y hazañas de este dicho Ynga [...]”¹⁶.

Además, en relación con el carácter faunístico-festivo en el que no tan sólo se personificaba a determinados animales por medio de la vestimenta, sino que se emulaba su comportamiento a través de la danza teatralizada, Inca Garcilaso nos ha dejado la siguiente escena que la podemos observar en uno de las ilustraciones de Guamán Poma en cuanto a una vestimenta festiva de los incas a base de plumas (figura 4):

14 Guamán Poma de Ayala, Felipe, óp. cit., 62.

15 Garcilaso de la Vega, Inca, óp. cit., 154.

16 Murua, Martín de, óp. cit., f. 18r.



Otros venían ni más ni menos que pintan a Hércules, vestida la piel de león y la cabeza encajada en la del indio, porque se precian los tales descender de un león. Otros venían de la manera que pintan los ángeles, con grandes alas de un ave que llaman *cúntur*. Son blancas y negras, y tan grandes que muchas han muerto los españoles de catorce y quince pies de punta a punta de los vuelos; porque se jactan descender y haber sido su origen de un *cúntur*.¹⁷.

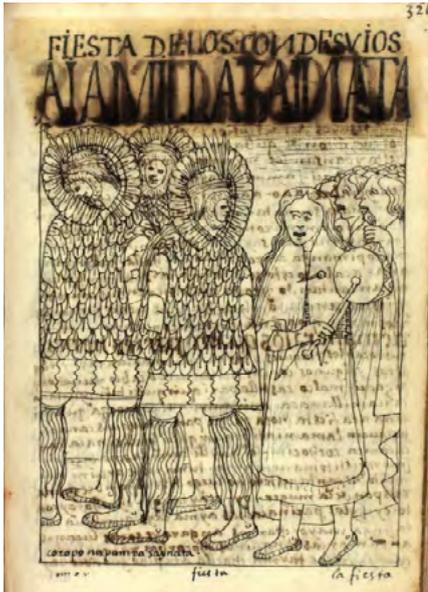


Figura 4

Fiesta de los condesuyos ayamilla sainata

Fuente: Guamán Poma de Ayala, Felipe. (1615). *Nueva crónica y buen gobierno*. [Manuscrito original].

De esta manera, en la fiesta del Inti Raymi se manifestaba el carácter-religioso por medio estos atributos en la vestimenta, en plena escenificación de las danzas con motivos faunísticos, provenientes, a su vez, del culto a dioses en forma de animales, puesto que el hecho de personificar a los animales durante el ritual festivo, respondía a “instrumentos que activaban los poderes de un cuerpo diferente y que, por consiguiente, podrían estar relacionados con conocimientos chamánicos [...]”.¹⁸

17 Garcilaso de la Vega, Inca, óp. cit., 47.

18 Zapata Esguerra, Olga Lucía. (2017). *Hibridación y mestizaje festivo en las procesiones del Corpus Christi, practicadas en el Nuevo Reino de Granada. Una aproximación al legado indígena prehispanico, en las festividades religiosas de los Siglos XVI, XVII y XVIII*. [Trabajo de Grado de Maestría]. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorte Tadeo Lozano, 88.



Las danzas de carácter bélico, inherentes a la representación festiva de varias civilizaciones, simbolizaban los atributos de benignidad y de violencia de las divinidades que se personificaban en la ritualidad de los grupos humanos, y la justificación de la fuerza hacia los pueblos enemigos o los conquistados, puesto que “el juego de la violencia; si acaba por simbolizar la guerra extranjera, es porque ésta no es más que una forma especial de la violencia sacrificial”.¹⁹

En efecto, este tipo de danzas son posibles de documentarlas a través del cronista José de Acosta, a partir de su visión occidental y provista de censuras hacia los indios del Nuevo Mundo. En este sentido, el jesuita castellano, evidenciando no pocas observaciones que hoy podríamos catalogar dentro de la antropología cultural, refiere que en el Perú existía “un género de pelea hecha en juego, que se encendía con tanta porfía de los bandos que venía a ser bien peligrosa su *puclla*, que así la llamaban”.²⁰

Adentrándonos a la trasmutación de las manifestaciones festivas de origen incásico durante el dominio hispánico, Guamán Poma mencionaba algunas ordenanzas a cumplir por parte de los caciques y sus ayllus hacia el siglo XVII, en cuanto a la obligación impuesta de danzar durante el tiempo festivo:

Que los caciques principales y sus indios o indias, sus propios hijos legítimos dancen y hagan *taquies* [...] Han de danzar delante del santísimo sacramento y delante de la virgen María y de los santos en las fiestas y pascuas y fiestas de las iglesias, de otras fiestas que manda la santa madre iglesia romana cada año. No lo haciendo, sean castigados [...].²¹

Al respecto, se justificaba que el propio Rey David danzaba ante el arca sagrada en el camino a Jerusalén, tal como se relata en la cita del Antiguo Testamento (Samuel 6. 1-15). La *Historia moral y natural de las Indias* recoge con precisión la similitud entre el Inti Raymi y el Corpus Christi que rápidamente se hibridó desde las primeras décadas de la conquista hispánica:

Háse de advertir que esta fiesta cae casi al mismo tiempo que los cristianos hacemos la solemnidad del Corpus Christi, y que en algunas cosas tiene alguna apariencia de semejanza: como es en las danzas o representaciones o cantares. Y, por esta causa, ha habido y hay hoy

19 Girard, René. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama, 261.

20 Acosta, Josef de, óp. cit., 227.

21 Guamán Poma de Ayala, Felipe, óp. cit., 347.



día entre los indios que parecen celebrar nuestra solemne fiesta de Corpus Christi mucha superstición de celebrar la suya antigua del Intiraymi²²

Es preciso analizar que, en primer lugar, Acosta daba un carácter simple y ordinario al modo de bailar de los indios, relacionando aquellas danzas con el mal de la idolatría y la superstición, aunque toleradas, debido a que aquellas manifestaciones festivas expresaban nada más que recreación entre las comunidades autóctonas (figura 5).

Figura 5
Ángel Músico

Fuente: Anónimo, siglo XIX, coroso/policromía, Colección del Museo de Arte Colonial de Quito (MUSAC). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.



En segundo lugar, las distintas órdenes religiosas que llegaron a América, especialmente los jesuitas, asimilaron las coincidencias tanto cronológicas como aquellas que se asemejaban al culto occidental, útiles para el proceso de adoctrinamiento y evangelización de los indios, a fin de que “la deidad solar andina se reconvirtiera al monoteísmo, variante que convenía a los intereses católicos en su necesidad de equiparar un dios andino creador con el Dios cristiano”.²³

Es preciso señalar que Guamán Poma de Ayala presenta su *Nueva Crónica* como una verdadera memoria histórica-visual de los orígenes de los Incas, su expansión y todos los patrones culturales-identitarios de aquella civilización andina, no descuida hacer de su crónica un potente alegato de denuncia hacia el maltrato de los indios por parte de los europeos desde la conquista.

22 Acosta, Josef de, óp. cit., 193.

23 Fiorani, Agustina y Franco, Francisco. (2016). Una aproximación teórica a la dominación simbólica a partir del Corpus Christi colonial cuzqueño (Siglo XVII). (2016). *Artifícios. Revista colombiana de estudiantes de historia*, n° 5, 107.

Murúa, por su parte, en su *Historia del origen, y genealogía real de los reyes Ingas del Pirú*, y la *Historia General del Piru*, obras escritas entre 1590 y 1615 a las cuales se les ha denominado como “Códice Murua”, más que tratarse de una obra en conjunto con intencionalidades de protesta hacia los reyes de la Monarquía hispánica, como en el caso de Guamán, refleja un interés más bien publicista (Pillsbury, 2019: 13-15).

Sin embargo, la importancia de la obra de Murua radica en el potencial artístico de las ilustraciones en acuarela, al reconstruir una historia visual de los Incas desde la visión de los escritores que vivieron en América y que, por lo tanto, comparándolas con las láminas de la Nueva Crónica, las de Murua tienen un carácter “armonioso” a diferencia del autor indígena quien habría ridiculizado a Murua en algunas ocasiones dentro de su obra (Cummins, 2019: 17-26) (figura 6).



Figura 6

Truhan del inga quellma

Fuente: Murua, Martín de. (1590). *Historia del origen y genealogía real de los reyes yngas del Piru*. De sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno. [Manuscrito Galvin].

Hacia el tardío siglo XVIII, el jesuita quiteño Juan de Velasco, en un apartado sobre los meses y fiestas de los incas, calificó al Inti Raymi como “mes del baile solemne”, incluyendo otros bailes como la *citua* o los *tushuy*. Si bien el cronista quiteño refleja aquel imaginario hacia los indios, tan propio del racionalismo determinista del siglo XVIII, cuyas innatas características estarían constituidas por el baile y la embriaguez, se refiere a las fiestas del *Anta-Citua* y del *Capac-Citua* en que se realizaban los bailes más solemnes de los guerreros en los meses de julio y agosto, cuya continuidad estaba presente en la Real Audiencia de Quito con una peculiar vestimenta de los danzantes:



adornan los morriones dorados con plumas de avestruz, joyas y muchos pendientes de monedas de oro y plata, y llevan las armas lustrosas, no ya de cobre, sino de acero, o de madera dorada. Por tales bailes llaman los españoles a estos dos meses, los meses de los danzantes.²⁴

La danza era quizás el aparato simbólico de representación más potente por el cual se identificaron las culturas precolombinas hacia el Corpus y otras festividades hispánicas, dado su identificación y resignificación como un hecho social corporal, audiovisual y, sobre todo, de congregación ritual en el cristianismo (Fiorani y Franco, 2016: 109). En efecto, “las danzas en especial, producen en ciertos espectadores curiosas asociaciones cuando los compartan con algo que les parece semejante en países lejanos y en relación con cultos no cristianos”.²⁵

3. Danzas, mascaradas y ritual político

Las representaciones festivas se superponen e intercambian unas a otras, dependiendo el grado de aculturación, hegemonía y de sincretismo. En este sentido, resultan insuficientes determinadas posturas antropológicas por usar términos como “exterminio” o “resistencia cultural” milenaria, sin antes matizar, no generalizar y objetivar los hechos históricos y el proceso de adoctrinamiento religioso.²⁶

Para lograr este último cometido, precisamente la fiesta, y particularmente las danzas, poseían una estrategia para afianzar el poder monárquico en una permanente adaptación y permisión de esta adaptación en ciertos patrones culturales y emblemas simbólicos de las culturas autóctonas en el territorio andino, y no tan sólo por una mera casualidad en el calendario religioso de los incas y los reinos hispánicos, reforzando aquel “pacto de lealtad al rey y a las autoridades locales”.²⁷

Es posible aproximarnos sobre los aspectos coreográficos y sonoros del danzante quitense a través de algunas relaciones de los viajeros que recorrieron y vivieron por los territorios de la Audiencia de Quito, dado su interés por el “exotismo” que les resultaban los compartimientos festivos, particularmente de los indios. Al respecto, en el recibimiento del Corregidor de Guaranda a los viajeros de la Misión Geodésica franco-hispana, Juan y Ulloa, éstos concluían que el fenómeno

24 Velasco, Juan de. (1946) [1789]. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Quito: Empresa Editora “El Comercio”, 59.

25 Baroja, Julio Caro. (1984). *El estío festivo: fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus, 63.

26 Véase al respecto de las citadas posturas: Botero, Luis Fernando. “La Fiesta Andina. Memoria y Resistencia”. En Botero, Luis Fernando [comp.]. (1991). *Compadres y priostes. La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural*, 11-32. Quito: Ediciones Abya-Yala.

27 Quispe Escobar, Alber. (2013). Ritual político y cívico en la fiesta del Corpus Christi de Cochabamba (siglo XVII-XIX). *Estudios Bolivianos* [online], n° 19, 78.

del recibimiento no tenía que ver con una fiesta en particular, sino tan sólo como un agasajo improvisado por los indios para celebrar su bienvenida:

formando dos, o tres Compañías, y una especie de Danza a su estilo, iban delante gritando, y prorrumpiendo en algunas palabras en su Idioma, que según nos explicaron, significaban la expresión de dar la bienvenida, y el contento, que en ella recibían [...].²⁸

Podemos corroborar que, dentro de las fiestas de recibimiento a autoridades y personajes importantes, los danzantes tenían una participación similar al de las máximas celebraciones religiosas como el Corpus o la Semana Mayor. Así observamos, por una parte, que las cuadrillas o “compañías” se distribuían en el escenario danzante “a su estilo”, que daba comienzo a una breve procesión de acompañamiento, cantando y exclamando loas en castellano y quechua hasta llegar a la plaza mayor con un potente repertorio musical de campanas, cornetas, tamboriles y pifanos, éstos últimos citados en reiteradas ocasiones por viajeros y cronistas que referían tales instrumentos como propios del indio danzante durante las celebraciones.

La sonoridad festiva, inherente al indio danzante de la Real Audiencia de Quito, persiste hasta el día de hoy en las festividades indígenas, y se puede realizar una breve analogía recogiendo los datos que nos proporciona el historiador José María Vargas quien ha citado a instrumentos como el tamboril, los cascabeles, el pingullo, el pifano, la bocina, la quipa y el churu (Vargas, 1980: 44) (figura 7).

Figura 7

Tambor festivo

Fuente: Anónimo, ca. 1990, Tigua. Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito, Ecuador. [Exposición temporal]. Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.



28 Juan, Jorge y Ulloa, Antonio de. (1748). *Relación histórica del viage hecho de orden de S. Mag. a la América Meridional*. Madrid: Impreso por Antonio Marin, 293.



Los misioneros jesuitas eran también partícipes de recibimientos danzados y cantados por parte de los indios. El jesuita Mario Cicala nos habla del recibimiento que el y su comitiva fueron parte en la llegada a la hacienda de San Pablo, donde alrededor de cien indios les ofrecieron una afectuosa bienvenida, primero cantando el credo del Santísimo Sacramento que recitaban los indios en el ingreso de los templos y capillas, para luego realizar el siguiente acto sonoro:

Un conjunto de arpas y violines, tocaba armoniosamente y un coro de algunos muchachos indios cada uno con su papel de música en la mano y con voces verdaderamente angélicas y dulcísimas melodías, cantaban letras castellanas compuestas a propósito para nuestra llegada feliz a la Provincia [...].²⁹

Aquellas ceremonias de bienvenida, protagonizadas por los indios danzantes, tenían una relación con las habituales fiestas de recibimiento a autoridades locales y peninsulares, fenómeno que se extendió a los viajeros y sujetos importantes. Además, la cuestión festiva del barroco rebasaba los propios límites temporales puesto que, como refiere Pieper, “la fiesta auténtica no se deja ceñir a un determinado ámbito particular de la vida, ni al religioso, e incluso litúrgico, ni a ningún otro, pues abarca e inunda todas las dimensiones de la existencia humana”.³⁰

Hacia el siglo XVIII había sido oficializada la participación de los indios danzantes, tanto a nivel estético visual (vestuario y máscaras), como en sus expresiones artísticas sonoras (pífanos, tamboriles, cascabeles). En efecto, en las Actas del Cabildo de la ciudad de Quito podemos corroborar esta cuestión cuando en mayo de 1788, en ausencia del Alférez Real, se proponía al Mayordomo de Propios costear los ropones de bayeta, los clarines y los tambores que habían de ser preparados para la fiesta de la Pascua del Espíritu Santo, día que coincidía con la celebración de la conquista de Quito: “se ha dificultado quien deberá costear los citados clarineros y tambores, habiéndose igualmente advertido que faltan los ropones de bayeta que suelen vestir los indios que tocan los instrumentos [...]”.³¹

Un autor anónimo inglés, traducido al italiano en los volúmenes del *Il Gazzetiere Americano*, publicado en Livorno en 1767 por Marco Coltellini, en donde se recogían descripciones geográficas, costumbristas y económicas de varias ciudades del Nuevo

29 Cicala, Mario. (1994) [1771]. *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Instituto Geográfico Militar, fs. 126-127.

30 Pieper, Josef. (1974). *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A., 36.

31 “En que se acordó que de cuenta de los propios se actúe el costo de ropones de bayeta y gasto de clarines y tambores, para la celebridad de la fiesta del Real Estandarte”. Quito, 6 de mayo de 1788. Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMH/Q), Fondo *Actas del Cabildo de Quito*, f. 61v.

Mundo desde una mirada eurocéntrica y exotista, presenta una interesante descripción de los indios danzantes de Quito durante las celebraciones del Corpus Christi:

Estos principian inmediatamente a ensayar aquellos bailes que acostumbran antes de su conversión al cristianismo. Su música consiste en una zampoña y un pito, y el baile, en movimientos extravagantes y en alguna cabriola desgraciada, pero el conjunto es en efecto imposible que pueda gustar a un europeo [...].³²

Vale advertir que este tipo de relaciones conservan aquel imaginario europeo que refleja varios estereotipos al esbozar conceptos peyorativos hacia todos los grupos sociales hispanoamericanos. Es así que resultaban insuficientes las danzas autóctonas para divertir al “gusto europeo”, danzas ya mestizadas y con distinta representación simbólica.

En todo caso, desde las relaciones de Juan y Ulloa, y como la de aquel anónimo inglés incorporado al *Gazzetieri Americano*, los indios danzantes quiteños recobraron una fama publicista desde mediados del siglo XVIII, sino por lo menos un reconocimiento al exotismo de la otredad americana para los ojos de los lectores que vivían en el Viejo Mundo.

En Riobamba, durante los actos de divertimento dentro de la misma festividad del Corpus, Juan de Santa Gertrudis, misionero franciscano, -quien con un estilo simple pero cargado de impresiones anecdóticas y costumbristas-, da cuenta de algunos aspectos importantes sobre los indios danzantes que merecen ser analizados:

Ellos entran a danzar su danza, según la antelación que tiene un pueblo al otro, y en esto suele haber entre ellos varias disensiones, y en acabando la procesión, arman sus chamusquinas y peleas, y como se dan palos con las porras, suelen muchos salir con la cabeza descalabrada [...] en Riobamba habría más de doscientos danzantes y matachines, y éstos iban entremetidos en el cuerpo de la procesión, danzando siempre todos sin parar, y dando la vuelta, remudándose de puesto unos con otros. Con tanta flauta, tamboril y cascabel con el bullicio de la danza, nada se oía del himno que se cantaba, ni casi de los villancicos.³³

El fraile franciscano da a entender que el tipo de danzas variaba de acuerdo a cada pueblo y parroquia que se concentraba en el corazón de la urbe -la plaza

32 Coltellini, Marco, (1763). *Il gazzetiere americano*. Livorno: Impreso por Marco Coltellini, 113-114.

33 Santa Gertrudis Serra, Juan de. (1956) [1771-1799]. *Las Maravillas de la Naturaleza*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia. Dirigida por Jorge Luis Arango, 311.



mayor- para participar en la sacra festividad. Además, se observa que la manera de danzar de los cientos de indios era más bien una suerte de ritual sin un estructurado compás occidental, dando vueltas en sí y pasándose de un lugar a otro en medio del camino procesional.

En cuanto a los instrumentos festivos, va al mismo tono que los relatos de la mayor parte de cronistas analizados. Merece una especial atención el grado de violencia o simulación bélica que ejercían los danzantes o *matachines*, aquellas “chamusquinas y peleas” usando palazos a modo de arma.

La presencia teatral y luego festiva del danzante matachín había sido popularizada hacia el siglo XVII en los territorios de España, Francia e Italia, compartiendo una relativa similitud en la cultura material de su traje que incluía “máscaras con morrión de papel dorado, coseletes, musleras, cascabeles en las piernas, espada en una mano y escudo al brazo izquierdo”.³⁴ Estos atributos nos recuerdan parte de la indumentaria del danzante de la ciudad andina de La Plata del siglo XVIII y al de Quito de los siglos XVIII y XIX (figura 8).

Figura 8

Trajes de los indios danzantes en las fiestas de Corpus y otras de la Ciudad de La Plata

Fuente: Anónimo, 1750/1830, óleo sobre lienzo, Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim, Ciudad de México, México. Crédito fotográfico: ARCA arte colonial.



Estas características eran una herencia del colorido *matachín* europeo y particularmente del matachín hispánico más parecido al arlequín. En efecto, los danzantes matachines de México y la generalidad de la América Hispánica eran “danzantes burlescos, y así como la palabra llegó a América por vía española también

34 Baroja, Julio Caro, óp. cit., 140.



llegaron elementos del atuendo, según se puede apreciar comparando fotos de aquellos con las de danzantes populares ibéricos”.³⁵

Por otra parte, cuando Santa Gertrudis habla de las peleas efectuadas por los matachines luego de las procesiones del Corpus, se está refiriendo a lo que Medina y Cohen llaman “violencia ritualizada”, tan presente en los bailes del tinku que actualmente se practican en el pueblo de Macha al norte de Potosí, en donde, a modo de ofrenda a la Pachamama, se sacrifican llamas luego del baile, para dar paso a la pelea cuerpo a cuerpo por parte de los representantes de los ayllus, conocidos como “los de arriba” y “los de abajo” (Medina y Cohen, 2008: 1-17).

Tales singularidades las podemos rastrear históricamente en aquella tradición festiva precolombina que se mantuvo en la época virreinal y que, como en el caso de Macha en Bolivia, también guardan aquel simbolismo ritual las comunidades indígenas de cantón Cotacachi en el Ecuador, durante la emulación bélica-danzante de la toma de la plaza en la fiesta del *Inti Raymi*, en la que los barrios, en momentáneo conflicto, representan la dualidad *Hanan* y *Urin*.

Aquel carácter ritual belicista de la danza barroca en la época virreinal, también respondía a la legitimación pública de la autoridad monárquica por medio de una elaborada memoria histórica sobre las conquistas, cuestión que se rememoraba al triunfo del catolicismo sobre el islamismo, pero con elementos incorporados desde el proceso de conquista en América (Zapata, 2017: 86).

En 1631, Diego Rodríguez Urban de la Vega, escribano del Cabildo de Quito, escribió una preciosa relación acerca de los días de fiesta ocurridos en Quito en honor al nacimiento del príncipe heredero de todos los dominios hispánicos don Baltasar Carlos Domingo, príncipe de Asturias. Los datos recogidos por aquel cronista son de singular trascendencia para comprender la preponderancia que en el siglo XVII poseía el teatro barroco y las danzas bélicas de los indios. El 27 de febrero de 1631, la ciudad de Quito presencié las siguientes escenas dignas de destacar y analizarlas minuciosamente:

no solamente hubo corrida de toros y caballos, sino entradas de indios y representaciones de algunos sucesos relativos a la historia del país, como la conquista de Huaynacpac y el castigo de los indios rebeldes en Quijos.

Entraron en la plaza los ejércitos de la última Reina de Quito y del

35 Ibid.



Inca. Los de la primera estaban compuestos de compañías de las ocho naciones llamadas, *quillai-singas*, *jivaros*, *cofanos*, *litas*, *quijos*, *yungas*, *niguas* y *mangayes*, en número de más de cuatro mil armados a su usanza, de hondas, chusos, dardos, porras, hachuelas, *chuquis*, *macanas*, y los instrumentos de ellos, a saber, *pifanos*, *fortutos*, *huailacos*, *angaras*, *atambores*, etc. El Inca traía consigo cuarenta mujeres, con sus *orejeras*, *llautos*, *patenas* de plata y brazaletes. Al fin venía un carro, en el cual estaba un monte espeso, artificiosamente compuesto con mucha caza de todos animales, y, en seguida, otro carro, donde se representaba el castigo que se dio a los caciques *Pende* y *Jumando*, rebelados en la provincia de los Quijos. Ambos ejércitos marchaban con sus bagajes de chicha, ají, coca, etc., que venían en una multitud de *llamas* [...] En la plaza representaron el combate, al son de sus instrumentos bélicos y de la algazara de la muchedumbre, con tanta naturalidad, que no había diferencia con lo que realmente acostumbraban los indios en sus guerras. Terminó la escena con la muerte de la Reina ele Cochasquí y el remedo del modo con que los indios cantaban la victoria.³⁶

Al respecto, cabe recalcar que, durante la época de los Austrias, se daba una continuidad aparente y simbólica del Imperio incásico “cedido” a la Monarquía Hispánica, a través de la conservación y nueva estructuración de mercedes, títulos nobiliarios y autoridad cacical a la descendencia inca y a los curacas de las distintas comunidades indígenas que apoyaron al proceso de conquista hispánico (Kennedy, 1996: 142).

Por ejemplo, desde los inicios del siglo XVII se ha documentado que en la parcialidad de los incas del Hospital de Naturales en el Cuzco se representaba el “alarde y baile de *Tomibamba*”, danza alegórica al triunfo de las conquistas de Huayna Cápac sobre los pueblos dominados, en este caso, los cañaris (Gonzales, 2017: 58-335). Mientras que así sucedía en el Virreinato del Perú, la fiesta barroca en Nueva España se escenificaba mediante las danzas de Moctezuma (Sigaut, 2007: 127). De esta manera, la memoria histórica sobre las conquistas que se representaban durante las fiestas, era extendida a las glorias incas sobre los pueblos sometidos.

La representación teatral de los ejércitos incas y de las “naciones” conquistadas posee atributos audiovisuales en cuanto a la vestimenta, las armas y los instrumentos musicales que desfilaban durante la fiesta, interpretado por los indios danzantes. Aquella escenificación de la batalla en la plaza y la muerte de la reina de Cochasquí, con tanta “naturalidad” como si se tratase de una verdadera guerra, corrobora el hecho

36 “Relación de las célebres y famosas fiestas, alegrías y demostraciones que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de San Francisco de Quito, en el Perú, al dichosísimo y feliz nacimiento del Príncipe de España, Don Baltasar Carlos Domingo, nuestro señor, por principio del año de 1631”. En Antología de prosistas ecuatorianos. (1895). Quito: Imprenta del Gobierno, 126.



de que en el trasfondo de la fiesta barroca estaba muy presente el carácter ritual-belicista, además de reafirmar una determinada memoria histórica en que la victoria de los Incas a los pueblos autóctonos sometidos no era más que la transfiguración del triunfo de la conquista hispánica sobre éstos. La fiesta, pues, legitimaba el poder real.

Tales características no desaparecieron del todo en las celebraciones oficiales del siglo XVIII. Durante las fiestas reales efectuadas en Quito en 1789, en honor a la entronización de Carlos IV, uno de los carros alegóricos representaba a América, junto con “un capitán general indio, vestido en todo rigor de mayno, o a lo salvaje, pero muy guarnecido de plumas y piedras preciosas [...]”.³⁷ En el mismo carro alegórico, los jeroglíficos y la literatura alusiva a América y el general indio, manifestaban los siguientes versos:

Dijistes bien, que aunque yo
soy un rústico indio necio
que habitador de los bosques,
solo vivo en los desiertos,
a nombre de mi nación,
de quien los poderes tengo,
juro fiel reconocerle
por mi único Rey y dueño.
No ha habido nación alguna
que viese con más respeto,
y reverencia a sus reyes,
que la mía, esto supuesto
si a idólatras soberanos,
amamos tanto ¿Qué haremos
con católicos monarcas?
A cuya piedad y celo
Debemos la introducción
del sacro santo Evangelio
de Cristo, que quiso darnos
por nuestras tierras, el cielo?.³⁸

De esta manera, el general indio ataviado de *mayno* (elemento belicista) otorgaba públicamente, y mediante un acto teatralizado con un profundo contenido audiovisual y efímero (carro alegórico, jeroglíficos, versos), la gloria de la monarquía decretada por los cielos para la salvación de las almas. El arte efímero del barroco,

37 “Relación de las Fiestas Reales que celebró la Ciudad de Quito en la proclamación del Rey don Carlos Cuarto, el 21 de septiembre del año pasado de 1789”. Quito, Libro de actas del año de 1790. Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMH/Q), Fondo *Actas del Cabildo de Quito*, f. 158v.

38 *Ibid.*, f. 160.

expuesto en su máxima expresión dentro del fenómeno festivo, se trasmutaba hacia el agasajo de la vida efímera y aquella cierta indiferencia por la muerte a través del festejo momentáneo como condición mental propia del barroco (Gisbert, 2007: 35).

El arte emblemático había pasado a América desde los procesos de conquista para ser representado en arcos triunfales o carros alegóricos durante las fiestas, cuya finalidad era crear en el espectador una potente impresión visual de interés didáctico y político, a través de símbolos mitológicos, alegorías, historia prehispánica o la exaltación literaria de los atributos naturales -flora, fauna, recursos- del Nuevo Mundo (Mínguez, Rodríguez, González & Chiva, 2012: 107-112).

Retomando la crónica del escribano Rodríguez Urban de la Vega, los elementos faunísticos-rituales y gastronómicos de la danza también son posibles de asimilarlos cuando se relata que los ejércitos venían en una multitud de llamas provistos de chicha, ají y coca; y que uno de los carros triunfales traía un “monte espeso, artificiosamente compuesto con mucha caza de todos animales”.

Éste era uno de los atributos tan cotidianos de la cultura material efímera de las fiestas barrocas, con la diferencia de que en la América virreinal se incorporaron significados simbólicos que hacían referencia al sacrificio y las ofrendas a las deidades propias de su cosmovisión, puesto que, como lo asevera Caillois: “los indígenas ven en ellos la condición de la eficacia mágica de sus fiestas: son quienes aseguran por anticipado el buen éxito de los ritos, prometiendo así, indirectamente, mujeres fecundas, ricas cosechas, guerreros valientes, caza abundante y una pesca fructífera”.³⁹

Estas características estuvieron aún muy presentes en el siglo XIX, cuestión que la podemos reforzar con el relato de Gaetano Osculati, naturalista lombardo quien residió en Quito antes de emprender una expedición al Napo, al referirse que los indios danzantes en las octavas del Corpus se abastecían y consumían de una gran cantidad de chicha antes y durante las procesiones en Tumbaco y sus inmediaciones, así como varios elementos faunísticos que se representaban en la plaza:

La plaza estaba toda adornada con arcos triunfales con flores, mirtos y pitos de todo tipo, entre los que se veían colgados animales vivos blandos, como conejos, cabritos que se exponían bárbaramente a un sol abrasador, atados con cuerdas a los costados y a los postes. envió gritos de lamento [...].⁴⁰

39 Caillois, Roger. (1942). *El hombre y lo sagrado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 114.

40 Osculati, Gaetano. (1854). *Esplorazione delle regione equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni*. Milán: Fratelli Centenari e comp, 71.

Hacia la primera mitad del siglo XIX se habían conservado las formas teatrales de carácter belicista de la danza. Siguiendo al naturalista italiano que había visitado la temprana república del Ecuador, refiere que durante la procesión del viernes santo “lo que despierta aún más el asombro del viajero, son unos indios enmascarados en forma de diablitos y sacha-runas (hechiceros), que preceden a la procesión ahuyentando a los muchachos con látigos y dejando espacio para los transeúntes”.⁴¹ (figuras 9 y 10).

Figura 9

Iglesia de Grenobles [detalle de mono o diablito de fiestas]

Fuente: Anónimo, siglo XIX, óleo sobre lienzo, Colección del Museo Nacional del Ecuador (MUNA). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.



Figura 10

El Sacharruna

Fuente: Álbum de costumbres ecuatorianas, anónimo ecuatoriano, Juan Agustín Guerrero y Ramón Salas, siglo XIX, dibujos/acuarelas, Biblioteca Nacional de España. Crédito: Colección de los fondos del Catálogo [digital].



41 Ibid., 56.

Es preciso señalar que, tanto los elementos indumentarios como la presencia del indio danzante, no se limitaba a la fiesta del Corpus Christi ni tan sólo a las festividades de carácter religioso, sino también las de orden civil y mundano como nos referían Juan y Ulloa que “el mismo Traje se visten, cuando hay otras Procesiones; y este sacan en las Fiestas de Toros: ocasiones muy estimadas para ellos [...]”.⁴²

Stevenson, viajero inglés que había vivido en Quito durante los procesos autonomistas de la primera década del siglo XIX desempeñado algunos cargos, ofrece varias descripciones sobre las mascaradas durante las corridas de toros:

Sobre las dos de la tarde, hora en la que generalmente comienza la pelea, todas las galerías están abarrotadas, y de tres a cuatro mil hombres comienzan a desfilan el circo, a la espera de las entradas, o entrada de las máscaras [...] y con frecuencia entran más de dos mil personas, acompañadas de bandas de música, serpentinas y fuegos artificiales. Primero desfilan por el circo en procesión, luego se dividen en grupos y deambulan de una galería a otra [...] Esta parte de la diversión suele durar más de una hora, y una vez concluido el conjunto, grupos de máscaras desfilan por la calle con música y antorchas [...] esto a menudo produce mucha alegría, porque el objetivo del enmascarado es reírse del desenmascarado, y el intento de descubrir a cualquier persona que esté así cubierta por la fuerza se considera extremadamente grosero y una violación del privilegio de la máscara. Si se intentaba en el circo, o en la calle, el asalto sería inmediatamente castigado por los monos, que azotarían al agresor con sus largas colas, los frailes golpearían con sus cuentas y los arrieros con sus látigos [...].⁴³

Tal descripción hace posible recrear la incorporación de elementos festivos del Corpus hacia otras celebraciones, en este caso la corrida de toros de carácter mundano, puesto que ésta representaba, como refiere Pieper, “un «hecho mundano», pero es la «corrida del Corpus». Dondequiera que la fiesta derrame incontenible todas sus posibilidades, allí se produce un acontecimiento que no deja zona alguna de la vida sin afectar, sea mundana o religiosa”.⁴⁴

Allí los grupos de enmascarados abrían la fiesta por medio de un desfile con un considerable contenido audiovisual en la música, los fuegos artificiales y las

42 Juan, Jorge y Ulloa, Antonio, óp. cit., 361-362.

43 Stevenson, William Bennet. (1825). *A historical and descriptive narrative of twenty years' residence in South America*. Londres: Hurst, Robinson & Co, 307-308.

44 Pieper, Josef, óp. cit., 37.

antorchas. Además, se conservaba aquel elemento belicista-burlesco proveniente de las danzas teatralizadas, protagonizado por los azotes ejercidos por los “monos” que probablemente se trate más bien de los diablitos danzantes. A la par, los danzantes enmascarados también intervenían con un eminente protagonismo en el carnaval y los Santos Inocentes, como así lo refería el mismo Stevenson.

Precisamente, por el tono burlesco y satírico que simbolizaban las máscaras y los atuendos, aquel acto de “reírse del desenmascarado” como lo refería el viajero Stevenson, fueron elementos que nacieron en el Corpus Christi hispánico como una mofa hacia la autoridad -espacio único del cambio momentáneo de roles en la sociedad-, fueron prohibidas algunas danzas desde la península ibérica hasta los virreinos americanos por alterar el buen orden sacro-festivo, como consta en algunos sínodos y demás ordenanzas eclesiásticas.⁴⁵ (figura 11).

Figura 11

Iglesia de Grenoble [detalle indio danzante y músicos]

Fuente: Anónimo, siglo XIX, óleo sobre lienzo, Colección del Museo Nacional del Ecuador (MUNA). Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.



El naturalista francés Alcide D'Orbigny realizó una interesante descripción de la Semana Mayor en su visita a Quito hacia 1840, en la que tenían una especial participación los personajes conocidos como *almas santas* quienes llevaban un bonete blanco de varios metros de alto provisto de cintas de colores, sobresaliendo del vestido igualmente de color blanco, símbolo de purificación. Con respecto a los indios danzantes y los enmascarados, el escritor francés manifestaba que:

⁴⁵ Baroja, Julio Caro, óp. cit., 113.



Al día siguiente, tuvo lugar una segunda procesión, pero menos brillante que el del día anterior; estaba compuesto enteramente de indios [...] Durante el día, apareció en mi casa un personaje completamente vestido púrpura de la cabeza a los pies, figura cubierta con máscara, y con una correa de cuero como cinturón [...].⁴⁶

Orbigy sostenía que los indios tuvieron una fuerte presencia en la realización de las ceremonias festivas, por lo que podemos conjeturar que los *almas santas* eran protagonizadas por los indios danzantes, así como también la relación de éstos con los indios vestidos de ángeles (figuras 12 y 13).

Figura 12

Alma Santa-Martes Santo. Patate

Fuente: Álbum de costumbres ecuatorianas, anónimo ecuatoriano, Juan Agustín Guerrero y Ramón Salas, siglo XIX, dibujos/acuarelas, Biblioteca Nacional de España. Crédito: Colección de los fondos del Catálogo [digital].



Figura 13

Indígenas vestidos de ángeles

Fuente: El arte ecuatoriano [José María Vargas], Joaquín Pinto, siglo XIX, acuarela. Colección de Eduardo Samaniego y Álvarez. Crédito: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

46 Orbigy, Alcide d'. (1841). *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. Paris: L. Tenré, Libraire-Éditeur & Henry Dupuy, 94.

En cuanto al enmascarado con vestido y máscara de color púrpura, se trataba del cucurucho de viernes santo, antecedente del actual cucurucho de la procesión de Jesús del Gran Poder en Quito durante la Semana Santa.

4. Representaciones simbólicas en el atuendo del danzante barroco de la Real Audiencia de Quito

Es preciso recalcar que ha habido endebles trabajos -normalmente influenciados por la escuela historiográfica anglosajona- que carecen de una postura objetiva en la ciencia histórica, y se han ligado más a un folklorismo sobre el danzante, reluciendo visiones no menos sentimentales que ahistóricas sobre este fenómeno, dándole un carácter simplista y reduciéndole a una mera “resistencia”. Así se observan posturas de dotar al danzante andino y, particularmente el ecuatoriano, de una supuesta y purista costumbre “milenaria”, provistas de invenciones utópicas en el que se reflejan los sesgos subjetivos propios de una corroída historiografía decimonónica que niega el proceso de mestizaje cultural y las marcadas movilidades sociales que se formaron en el Antiguo Régimen en todos sus territorios (Uslar, 1996: 252-262).

En la *Relación Histórica del viaje la América Meridional*, Juan y Ulloa ofrecen vívidos pasajes sobre el danzante andino de Quito y los demás territorios de la sierra para celebraciones como el Corpus Christi y otras fiestas menos solemnes. En este sentido, los curas párrocos nombraban con un mes de antelación a la fiesta del Santísimo a las cuadrillas de indios danzantes que iban a intervenir en ella. Ya en el momento festivo, la presencia del indio danzante evidenciaba un fuerte protagonismo audiovisual:

Desde algunos días antes se visten con un Ropaje a modo de Tonelete; una Camisa; y un Jubón de Mujer más o menos rico, según lo puede conseguir cada uno, y sobre las Medias ponen unos Botincillos picados; y sembrados con muchos Cascabeles gruesos: cubren la Cara, y Cabeza con una especie de Máscara, hecha de Cintas de varios colores [...].⁴⁷

Fray Juan de Santa Gertrudis, en un apartado sobre la fiesta del Corpus Christi en Riobamba, proporciona algunos datos muy similares a los de los ilustrados peninsulares en cuanto a la vestimenta del danzante matachín (figura 14):

Se visten sobre camisa fina un tonelito a modo de estafeta, y una chupa franjeada. Las piernas vestidas de borzaquín sembradas de cascabeles;

47 Juan, Jorge y Ulloa, Antonio, óp. cit., 361-362.



la cara con mascarilla, y la cabeza adornada de una montera con varios espejitos ensartados entre cintas y encajes fruncidos. Y detrás de la melena, colgadas hasta la pantorrilla varias cintas labradas y de tela de a tres o cuatro dedos de ancho, y en esto echan el mayor rumbo, y cada cual en la mano lleva un palo de a tres cuartas con una buena porra, todo labrado y sobredorado con panes de plata y oro entre diversos colores.⁴⁸

Figura 14

Indios danzantes



Fuente: [Bailarines], anónimo, siglo XVIII, madera tallada y policromada. Colección Nacional. MCYP, Quito, Ecuador. Crédito fotográfico: Colección Nacional. MCYP.

Como se ha señalado en el anterior capítulo, la presencia del indio danzante no era exclusiva de la fiesta del Corpus Christi, si bien es cierto que era la celebración en la que adquirieron un protagonismo singular por el grado de sincretismo simbólico-religioso. En efecto, el viajero italiano Gaetano Osculati, narra otro pasaje sobre los días festivos durante las procesiones de la Semana Mayor en Quito (figura 15):

los danzantes de Latacunga y Quito son adornados con personas hábiles y muy elegantes de gran valor, de las cuales cuelgan una

48 Santa Gertrudis, Juan de, óp. cit., 310.

cantidad de monedas de plata (pesos) a través de un pequeño orificio hecho específicamente allí. Estos fanáticos de alquilar una de estas decoraciones, que en su mayoría están bordadas con oro y plata, gastan todos los ahorros acumulados en un año en un día [...].⁴⁹

Figura 15

Danzante de Quito, danzante de Latacunga, Sacharuna



Fuente: Osculati, Gaetano. (1854). Esplorazione delle regione equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazoni. Milán: Fratelli Centenari e comp.

Osculati no hace más que recoger un fenómeno esencial de la fiesta barroca: el derroche. El hecho de gastar en un día todos los ahorros acumulados en un año en el atuendo y el arte efímero de las fiestas, era un reflejo de la barroquización de mentalidades que había tenido lugar desde el triunfo de la Contrarreforma en los territorios virreinales. Tenía sentido el exceso festivo puesto que contribuía a “renovar la sociedad o la naturaleza. Este parece ser realmente el fin de las fiestas”.⁵⁰

La vestimenta barroca del indio danzante de Quito, Riobamba, Latacunga y Baños tuvo una simetría uniforme en varios atributos simbólicos. El bonete, una

49 Osculati, Gaetano, óp. cit., 56-57.

50 Caillouis, Roger, óp. cit., 114.



especie de turbante corto en forma de cono, herencia de los tocados de los penitentes nazarenos, exhibe varias monedas de plata a su alrededor, las cuales se prolongan en la mantilla de tela engalanada con cintas circulares de encajes y cintas de varios colores hasta las pantorrillas, de las que nos hablaba Santa Gertrudis.

De acuerdo a las fuentes artístico-visuales, si observamos detenidamente las acuarelas de Charton, en la parte inferior del bonete circundante con la frente se encuentran enfiladas varias piedras preciosas de distinto color (figuras 16 y 17). Sin embargo, en el caso del danzante latacungueño y el de Baños, estos atributos son más simples en la parte frontal del bonete como lo refleja la acuarela de Pinto y en el anónimo Álbum de costumbres ecuatorianas.

En el caso del grabado de Osculati, el latacungueño está engalanado con plumas a modo de penacho, siendo la parte trasera del tocado el mismo diseño que las monedas de plata incrustadas como el quiteño (figura 15). En todo caso, la platería circular del tocado de aquellos danzantes es fiel a los pasajes descritos en los cronistas y viajeros, la cual no es más que un rasgo característico de la excesiva suntuosidad proveniente del barroco.

Si bien es cierto que en los danzantes andinos se incorporaron aspectos originales dentro del atuendo, respondían a un mismo patrón de identidad cultural colectiva, común a todos los súbditos de la Monarquía, que se había forjado en el dominio virreinal, especialmente durante el contexto de la Contrarreforma: el barroco mestizo y el barroquismo de mentalidades. Tales identidades culturales, de evidente relación con el catolicismo, no habían variado luego del nacimiento de las repúblicas latinoamericanas, sino tan sólo las identidades políticas (Guerra, 2003: 185-220).

Por lo tanto, resulta insuficiente afirmar que las monedas, espejos y las joyas brillantes simbolizaban supuestamente la “devoción” a la luz solar en relación con una sospechosa cripto-idolatría a los solsticios y las deidades precolombinas, como subjetivamente lo han pretendido aseverar determinados escritores foráneos.⁵¹

51 Véanse aquellas afirmaciones en el capítulo titulado “La presencia indígena en las celebraciones y días festivos” de la historiadora del arte Susan Verdi Webster, en dónde se tiende a afirmar un presunto “orgullo” de los indígenas por su atuendo festivo, sin corroborar ni relacionar objetivamente las fuentes.



Figura 16
Indio danzante

Fuente: Ernest Charton, siglo XIX, acuarela sobre papel. Colección Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Crédito: Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

Figura 17
Danzante de Corpus Christi

Fuente: Ernest Charton (a), siglo XIX, acuarela sobre papel. Colección Museo Nacional del Ministerio de Cultura. [CH/IMP]. Crédito: Museo Nacional del Ministerio de Cultura. [CH/IMP].





Por otra parte, la camisa de seda con anchas mangas de encajes y corbata del mismo material, el jubón o chupa y el faldellín provistos de listones de colores como el rojo y el verde oscuro, a su vez adornados de cintas con brocados florales de hilo de plata y oro, así como las medias de seda, son rasgos propios de la moda quitense del siglo XVIII, recurrentes en los registros visuales que nos hablan del indio danzante barroco de Quito, Riobamba, Latacunga y Baños con estos atributos de la indumentaria (figuras 16-19).



Figura 18
Danzante de Latacunga

Fuente: El arte ecuatoriano [José María Vargas], Joaquín Pinto, siglo XIX, acuarela. Colección de Eduardo Samaniego y Álvarez. Crédito: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Figura 19
Danzante de Baños

Fuente: Álbum de costumbres ecuatorianas, anónimo ecuatoriano, Juan Agustín Guerrero y Ramón Salas, siglo XIX, dibujos/acuarelas, Biblioteca Nacional de España. Crédito: Colección de los fondos del Catálogo [digital].



En cuanto a los cascabeles, se observa que rodeaban la parte baja de las pantorrillas, del jubón y del bonete, cuyos materiales eran el oro y la plata. La máscara, de color blanquecino, presenta bigotes, pómulos colorados y color amarillo en la zona mandibular, tal como se observa en varias fuentes visuales que hemos incorporado en la presente investigación. Como atributos secundarios de la indumentaria danzante tenemos los guantes de seda, el pañuelo y la espada serpenteada (figura 20).

Figura 20

Personajes festivos de Quito



Fuente: Lisboa, Manuel María. (1866). *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Bruselas: A. Lacroix, Verboeckhoven y Cia. Editores.

En relación con la espada, se puede observar indicios de la cultura material de la indumentaria de la *danza de las espadas*, de origen castellano, en donde existía el traje de lino blanco, los pañuelos de varios colores como tocado y la espada blanca, una danza de firme alegoría al rito agrícola como comunicación de la cotidianidad en el teatro festivo, de acuerdo a la literatura del Siglo de Oro y los diccionarios de la época (Baroja, 1984: 105-105). Existen varias acuarelas del *Código Trujillo del Perú*, que datan del último cuarto del siglo XVIII, en donde se puede observar el sable y el pañuelo como atributos de la danza de las espadas (figura 21).



Figura 21

Bayle de espadas



Fuente: Martínez Compañón, Baltasar Jaime. (1782–1785). Códice Trujillo del Perú. Madrid: Real Biblioteca de Madrid. Crédito: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Estampa 157].

Otros danzantes andinos, como el danzante de Pujilí o el de Ambato, si bien podemos realizar un análisis de su indumentaria desde el siglo XIX, por el momento se carece de fuentes documentales de la época virreinal que nos provean datos fehacientes sobre su indumentaria.

En efecto, su traje bien podría ser concebido como una representación deformada y al mismo tiempo con incorporaciones surgidas en la época republicana -cuestión que ha sido posible demostrarla en las ya anteriormente mencionadas variantes del tocado del danzante riobambeño, cuyo registro pictórico más antiguo data de 1870 en una obra atribuida a Rafael Troya-, o bien podría tratarse de una vestimenta original y diferenciada de todas las demás, ya existente desde el Antiguo Régimen (figura 22).

Figura 22

“Corpus”, indios bailando en Riobamba (según un cuadro de Rafael Troya)



Fuente: Troya, Rafael, 1870-1874. Biblioteca Geográfica Central del Instituto Leibniz de Geografía Regional (IfL). Créditos: Archivo Digital de la Biblioteca Geográfica Central del Instituto Leibniz de Geografía Regional.

Merece especial atención el tocado del danzante de estos dos espacios territoriales y de toda la sierra central, que varía en su estética al quiteño o latacungueño, aunque no en su representación simbólica como lo veremos en seguida.

En el caso del danzante ambateño el tocado abandona la forma cónica para transformarse en un penacho bastante alto con tres antenas de plumas tricolores sobresalientes (figura 23). El jubón, el faldellín y los cascabeles desaparecen, mientras que los diseños de brocado, cintas y listones son escasos, atributos dieciochescos que son remplazados por una especie de túnica fajada con una correa gruesa en la cintura sobre un pantalón blanco. En la parte trasera se observa una ancha capa cuadrangular tricolor. Llama la atención el sol dorado que está estampado en la zona del pecho como una alegoría sincrética similar al danzante barroco andino de La Plata (figura 8). Tampoco se mantienen los cascabeles, mientras que la espada se transforma en un pequeño bastón.



Figura 23
Danzante de Ambato

Fuente: El arte ecuatoriano [José María Vargas], Joaquín Pinto, siglo XIX, acuarela. Colección de Eduardo Samaniego y Álvarez. Crédito: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Aquellos rasgos de la vestimenta del danzante ambateño los podemos asimilar en una antigua fotografía del siglo XIX, incorporada en una edición de la obra titulada *Nach Ecuador* del viajero jesuita Joseph Kolberg, en donde observamos a un grupo de cuatro danzantes, entre los cuales se encuentra uno con una máscara blanca, todos portando un espléndido penacho y las características anteriormente mencionadas del resto del atuendo (figura 24).

Figura 24
Indios danzantes

Fuente: Kolberg, Joseph. (1897). *Nach Ecuador*. Múnich: Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung.



Bild 134. Indianer im Festkostüm.

Tanto el tocado como el resto del atuendo corporal de este tipo de danzante se mantiene en las actuales representaciones festivo-religiosas del Ecuador y, desde el análisis de recursos fotográficos de la cultura material simbólica del danzante, nos es posible detallar las características del tocado barroquizado: las monedas de plata han desaparecido y son remplazadas por monedas comunes (antiguos sucres), y por una serie de espejos redondos cerca de la superficie frontal del tocado. Asimismo, se observan incrustaciones de amuletos y dijes de santos, escapularios, crucifijos y algunas joyas y pendientes envueltos de coloridos collares y brazaletes de piedras preciosas, uno de ellos emulando una forma eucarística-solar (figuras 25 y 26).

Figura 25

Tocado de danzante de la sierra central del Ecuador



Fuente: Anónimo, ca. 1990. Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito, Ecuador. [Exposición temporal]. Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

Figura 26

Tocado de danzante de la sierra central del Ecuador [detalle]



Fuente: Anónimo, ca. 1990. Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito, Ecuador. [Exposición temporal]. Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

El tocado del danzante de Pujilí varía del anterior en el sentido de que se trata de un penacho de nueve puntas triangulares tejidos con una cinta de hilo de oro mientras que, en su interior, se encuentran pocos espejos redondos alrededor de collares y riquísimas joyas circundantes a un círculo de espejos con rayos de oro, artilugio orfebre con plena similitud a la custodia de la Santa Eucaristía, pero con una simbólica representación solar.

El diseño de puntas triangulares podría relacionarse con el árbol en forma de diagrama genealógico del ayllu de los incas del Chinchaysuyo, como se lo ha propuesto en un reciente trabajo acerca de la nobleza incaica de Pujilí (Estupiñán, 2018: 65-66). Igualmente, la capa trasera del tocado posee varios diseños orfebres de oro y plata similares, mientras que a su alrededor impacta su aspecto por las dos franjas cuadrículas elaboradas con un finísimo tejido de mariposas de oro (figuras 27 y 28).



Figura 27

Tocado de danzante de Pujilí

Fuente: Colección del Museo Nacional del Ecuador (MUNA) / Préstamo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.

Figura 28

Tocado de danzante de Pujilí [detalle del espaldar]

Fuente: Colección del Museo Nacional del Ecuador (MUNA) / Préstamo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Crédito fotográfico: Tonny Chang Álvarez.





5. Conclusiones

Es posible concluir que las danzas barrocas teatralizadas, protagonizadas comúnmente por los indios danzantes, eran de carácter historicista, faunístico y bélico, ésta última figuraba los atributos de fuerza, violencia y sacrificio ritual, a más de responder al interés de afianzar una determinada memoria histórica sobre las conquistas la cual otorgaba legitimidad pública al poder monárquico

De esta manera, la participación de los indios danzantes en las festividades civiles y religiosas reflejaba una estrategia de pacto del poder oficializado por determinadas autoridades, cuestión no carente del momentáneo cambio de roles y la breve ruptura del orden virreinal por medio de expresiones simbólicas como, por ejemplo, el tono burlesco de los danzantes enmascarados.

Se ha analizado la cultura material efímera del barroco festivo reflejada en el derroche y aquella suntuosidad barroca propia de la indumentaria del indio danzante. Tales fenómenos responden a una evidente apropiación de las expresiones festivas hispánicas de data medieval y barroca, así como la apropiación de la plaza y demás edificios como espacios públicos de representación social.

Por otra parte, se ha demostrado la progresiva trasmisión de la cultura material festiva del Corpus Christi en otras celebraciones, en las cuales se evidencia al barroquismo como una actitud mental predominante y que perduraría en los paralelismos entre el indio danzante de Quito, Riobamba, Latacunga y Baños, y su diferenciación estética con el danzante de Ambato y de Pujilí.

Negar la mutua incorporación de las nuevas ritualidades a los elementos simbólicos de las culturas precolombinas andinas, equivale a negar el mestizaje cultural creador. Tal negación ha sido muy frecuente en la historiografía ecuatoriana, fenómeno que ha desprestigiado las fuentes históricas documentales y las fuentes artísticas, dado que aquella postura historicista ha creado un falso sentimiento de ancestralidad, mal interpretando los documentos, tergiversándolos o interpretándolos en acomodo y conveniencia, quizá como un rezago decimonónico cuya intencionalidad respondía a crear una imaginaria identidad cultural en el proceso de construcción nacional republicano.

Para finalizar, es válido señalar que ha quedado pendiente discutir la cuestión punible sobre los indios danzantes, a través de toda la documentación judicial que



nos permita analizar los espacios de prohibición, relajamiento o resignificación de las danzas de indios, desde el periodo virreinal hasta el republicano, temática que se tratará de abordar ampliamente en un futuro estudio como consecuencia del presente.

Referencias

- Acosta, J. de. (2008) [1589]. *Historia natural y moral de las Indias*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Antología de prosistas ecuatorianos*. (1895). Imprenta del Gobierno.
- Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMH/Q). (s.f.) *Fondo Actas del Cabildo de Quito* [Manuscrito].
- Baroja, J. C. (1984). *El estío festivo: Fiestas populares del verano*. Taurus.
- Botero, L. F. (Comp.). (1991). *Compadres y priostes: La fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural*. Ediciones Abya-Yala.
- Caillois, R. (1942). *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura Económica.
- Cicala, M. (1994) [1771]. *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Instituto Geográfico Militar.
- Coltellini, M. (1763). *Il gazzetiere americano*. Impreso por Marco Coltellini.
- Cummins, T., y Ossio, J. (2019). Vida y obra: Fray Martín de Murua. 12-15. Ernst & Young Perú.
- Estenssoro Fuchs, J. C. (1992). Los bailes de los indios y el proyecto colonial. *Revista Andina*, 10(2), 353-404.
- Estupiñán Viteri, T. (2018). El Puxili de los Yngas, el ayllu de la nobleza incaica que cuidó de los restos mortales de Atahuallpa Ticci Cápac. *Revista de Historia de América*, (154), 37-80.
- Fiorani, A., y Franco, F. (2016). Una aproximación teórica a la dominación simbólica a partir del Corpus Christi colonial cuzqueño (Siglo XVII). *Artifícios: Revista colombiana de estudiantes de historia*, 5, 90-124.
- Garcilaso de la Vega, I. (1976) [1609]. *Comentarios reales* (Aurelio Miró Quesada, Ed.). Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Editorial Anagrama.
- Gisbert, T. (2007). La fiesta en el tiempo. En T. Gisbert (Ed.), *La fiesta: Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 123–134). GRISO–Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural.
- Gonzales, D. A. (2017). *El estandarte real y la mascapaycha: Historia de una institución inca colonial*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Guamán Poma de Ayala, F. (2015) [1615?]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Guerra, F.-X. (2003). Las mutaciones de la identidad en la América hispánica. En A. Annino von Dusek y F.-X. Guerra (Coords.), *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX* (pp. 185-220). Fondo de Cultura Económica.
- Juan, J., y Ulloa, A. de. (1748). *Relación histórica del viage hecho de orden de S. Mag. a la América Meridional*. Impreso por Antonio Marin.
- Kennedy Troya, A. (1996). La fiesta barroca en Quito. *Revista ecuatoriana de historia*, 9, 3-20.
- Kennedy Troya, A. (Coord.). (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: Patronos, colaboradores y comunidades*. Editorial NEREA S.A.
- Martínez Compañón, B. J. (1782–1785). *Código Trujillo del Perú*. Real Biblioteca de Madrid.
- Medina Portilla, F., y Cohen, S. (2008). *El tinku: Escenario cultural de la violencia ritualizada. IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- Mínguez, V., Rodríguez Moya, I., González Tornel, P., y Chiva, J. (2012). *La fiesta barroca: Los Virreinos Americanos (1560-1808)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Morris, C. (2016). El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio inca. *Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial*.
- Murua, M. de. (1590). *Historia del origen y genealogía real de los reyes yngas del Piru: De sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno*. Manuscrito Galvin.
- Orbigny, A. d'. (1841). *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. L. Tenré.
- Osculati, G. (1854). *Esplorazione delle regione equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni*. Fratelli Centenari e comp.



- Pieper, J. (1974). *Una teoría de la fiesta*. Ediciones Rialp, S. A.
- Quispe Escobar, A. (2013). Ritual político y cívico en la fiesta del Corpus Christi de Cochabamba (siglo XVII-XIX). *Estudios Bolivianos*, 19, 73-92.
- Santa Biblia* [Edición Reina Valera]. (1960). Sociedades Bíblicas Unidas.
- Santa Gertrudis Serra, J. de. (1956) [1771-1799]. *Las maravillas de la naturaleza*. Biblioteca de la Presidencia de Colombia dirigida por Jorge Luis Arango.
- Sigaut, N. (2007). La fiesta del Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales. En T. Gisbert (Ed.), *La fiesta: Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 123–134). GRISO–Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural.
- Stevenson, W. B. (1825). *A historical and descriptive narrative of twenty years' residence in South America*. Hurst, Robinson & Co.
- Uslar Pietri, A. (1996). *La invención de América mestiza*. Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, J. M. (1980). Música folklórica. En H. Crespo Toral, J. Salvador Lara, J. Jorge Villalba (Eds.), *Historia del Ecuador* (p. 44). Salvat Editores.
- Velasco, J. de. (1946) [1789]. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Empresa Editora “El Comercio”.
- Zapata Esguerra, O. L. (2017). *Hibridación y mestizaje festivo en las procesiones del Corpus Christi, practicadas en el Nuevo Reino de Granada: Una aproximación al legado indígena prehispánico en las festividades religiosas de los Siglos XVI, XVII y XVIII*. [Trabajo de Maestría]. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.