



COMEZO el gran imperio de los Incas por MANU CAPAC Inca, o Monarca 1º del Peru. El qual, porfic de su Madre Mama-Ihua, cosue tenido por hijo del Sol, y de la va. Paritambo, con que fue a. llamado por Rey en lo de la on del Cuzco Ciudad, y Corte, q. osuñdo, o a crecento Años de su edad se casó con su miñma. Madre, o ignorante o de la parentesco Puroley, para mayor seguridad de la Real pque sus Decendientes se casen con la hermana may dñico en el Cuzco el primer Templo al Sol, No tux guerra. Fue llamado el Sabio, Las Reales Insignias fueron al modo, que representa la Imagen de cuerpo pero La Muger principal, o Reyna se llama Mava. CO a distincion de otras me nos principales llama das La edad de los Incas segun sus Anna les, suetan la como se nota en cada vno.

Oie es la mudi de las ante las ali admirable luz.



**MAYTA CAPAC INGA** Melancólico Conquistó a los Charcas y el llamado Cerro de Potosí. Hizo el puente de Apurimac para sus conchas. Tuvo 50 hijos. Vivió 120 años. Su mujer fue Mama Chirbo Yachi. Murió. Sucesor fue su hijo.

**CAPAC YUPANQUI** EL Avarientos descubrió y a doró gran desriquezas. Conquistó a los Aymaraes y Quichuas y otras Provincias de la Sierra y Valles. Mando q. se le enterra. Vivió con sus joyas. Vivió 140 años. Su mujer fue Mama Chirbo Cahua. Sucesor fue su hijo.

**INCA ROCCA INGA** EL Arrogante. Fue tan fecundo q. se le zettuvo 600 hijos. No fide de Ayacucho. Heredero fudo. Escuelas Publicas se abroa. Conquista de los Chinchos. Vivió 154 años. Su mujer fue Mama Cusi Chirbo. Sucesor fue su hijo.

**YAHUAR HUAC INCA** Llamado así por q. lloro san gre q. y de los en los sacrificios. Inro q. Ayunos, y Penitencias a su modo. Conquistó a los Parina cochas. Condesuyos. Vivió 130 años. Su mujer fue Mama Huaco. Sucesor fue su hijo.



**TOPAY YUPANQUI** EL Sabio Conquistador Conquistó las rovas. Equino cciales. Hizo la Quito. Hizo contra los metiros. Erigio Coleso. Vivió con sus Años 200 años. Su mujer fue Mama. Sucesor fue su hijo. Murió en la guerra.

**HUAYNA CAPAC INCA** EL grande Dominio del delos. Con fines de Chile hasta los del nuevo Reyno de grande. Vivió con su mujer. Murió en la guerra. Sucesor fue su hijo.

**TOPAYC SIHUAC INCA** EL Desorazado Hijo de la Coya Mama Rahu. Ocho. Su mujer fue Mama Chirbo. Mal avenido con su hermano. Huallpa fue vencido de el. y por su or den muerdo en la guerra por los años de 1533. Sucesor fue su hijo.

**HUALLPA INCA** EL Vencido Hijo de Mama Chirbo. Rey de Quito. Aclamado por Rey del Cuzco. Fue vencido, y preso del conquistador D. Francisco Pizarro y despi goado en la guerra. Hallado bautizado, y se llama Don Juan.

# Los incas, reyes del Perú



LOS INCAS, REYES DEL PERÚ

*Banco de Crédito*





© Copyright  
**Banco de Crédito**  
**Lima, Perú**

Hecho el depósito legal  
en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2005-7291  
ISBN: 9972-837-14-9

**BANCO DE CRÉDITO**  
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia  
La Molina, Lima 12

# Los incas, reyes del Perú



---

Thomas Cummins

---

Gabriela Ramos

---

Elena Phipps

---

Juan Carlos Estenssoro

---

Luis Eduardo Wuffarden

---

Natalia Majluf

---

COLECCIÓN ARTE Y TESOROS DEL PERÚ



Lañulla

D. Diego xicotécatl      D. Felipe xicotécatl

---

# Índice

Índice .....	VII
Presentación .....	XI
Dedicatoria .....	XV
Agradecimiento .....	XVII
La fábula y el retrato: imágenes tempranas del inca	
La fábula y la historia .....	3
Fábula .....	3
Vale un Perú .....	11
Retratos .....	16
Retrato de los incas: Toledo, Figueroa y Garcilaso de la Vega .....	16
Martín de Murúa, Guaman Poma y Ocaña .....	20

La relación de Fray Diego de Ocaña.....	28
El retrato virreinal de un inca en términos andinos.....	30
El inca, San Ignacio y el Quijote: la personificación de las fábulas en los Andes.....	37
Los símbolos de poder inca durante el virreinato	
Los símbolos de poder entre los incas.....	44
Los símbolos de poder inca durante la conquista.....	49
Los incas y sus símbolos de poder en el Cuzco virreinal.....	53
El "cumbi" y la sociedad virreinal.....	57
Conclusión.....	62
Rasgos de nobleza: los uncus virreinales y sus modelos incaicos	
El "uncu" incaico.....	68
Formatos de diseño y organización.....	73
Colores.....	77
Símbolos y diseños.....	80
Flores e insectos.....	86
Uncus para otros usos.....	89
Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II	
Descubrimientos y conquistas: la imagen de América entre la toma de posesión, la translación imperial y la guerra justa (1493-1567).....	
El rey y las Indias.....	94
La escena prima: Atahualpa, el requerimiento y la guerra justa.....	98
La mascapaycha y la corona.....	100
Los triunfos imperiales de Carlos V: antecedentes para la conquista visual de América.....	104
Atahualpa o el vencido triunfante: la cabeza del inca, de las Leyes nuevas a la pacificación del Perú.....	108
Dos milagros de conquista o la construcción por la imagen.....	110
Frailes "versus" encomenderos o el milagro imposible.....	119
El nuevo orden colonial: del Sacro Romano Imperio a la España imperial (1568-1693).....	
La corona caída, la cabeza del inca y el eclipse de Atahualpa.....	123
Los incas y María: la villa imperial de Potosí o la transferencia providencial de la riqueza peruana para el sustento material de la cristiandad.....	132
El rey, los incas: orden y desorden coloniales.....	135
Muchos incas pero un solo Dios, o Cristo inca de incas.....	137
Esperanzas, idolatrías, vanidades: lugar y tiempo de la resurrección del inca.....	142
El cristianismo prehispánico: los apóstoles americanos entre la apostasía y la esperanza en la salvación.....	145



El inca como rey mago o la refundación de la legitimidad incaica: la integración indígena al catolicismo y la refutación de la antigua idolatría .....	157
Cenit y ocaso del nacionalismo incaísta .....	161
De los indios a la "nación índica" (1693-1747) .....	161
Rebeliones indígenas y avatares de Santiago (1750-1781) .....	166

### La descendencia real y el "renacimiento inca" en el virreinato

Retrato de grupo: el Corpus cuzqueño .....	178
Las bodas del capitán y la ñusta .....	189
Hacia una heráldica "mestiza" .....	201
La conquista "reinventada" .....	205
Retratos de incas y su descendencia .....	211
El tópico del "ancestro converso" .....	218
Marcos Chiguan Topa .....	221
La ñusta, arquetipo y realidad .....	225
Los incas en Lima .....	229
Incas y reyes españoles: el programa de Cueva .....	232
Epílogo "ilustrado" .....	244

### De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900

El comienzo del fin. Los nobles incas del Cuzco después de Túpac Amaru .....	254
El otro incaísmo: Lima y la apropiación criolla .....	257
Después del Rey Fernando: la imagen de los incas en la crisis de la monarquía española, 1808-1816 .....	260
Coronar a un inca .....	266
El sol de los incas y la "restauración" republicana, 1821-1825 .....	270
El Cuzco: capital del imperio de los incas .....	276
Los últimos incas del Cuzco .....	279
Entre el museo, la arqueología y la historia .....	289
Los incas en la ilustración popular .....	302
Las galerías de gobernantes: los incas entre la etnografía y la historia .....	308
Coda .....	316

Glosario .....	321
----------------	-----

Bibliografía .....	322
--------------------	-----

Índice onomástico y toponímico .....	329
--------------------------------------	-----

Registro de autores .....	333
---------------------------	-----

Créditos .....	337
----------------	-----

◀ Foto Carátula:  
*Efigies de los incas o reyes del Perú...*  
(detalle). De acuerdo con los últimos hallazgos documentales, este lienzo de los incas procede de la parroquia limeña de Nuestra Señora de Cocharcas, de donde pasó a la Catedral de Lima en 1898.

◀ Página VI:  
*Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola*  
(detalle), nobleza inca. 1718. Museo Pedro de Osma, Lima.

▶ Página X:  
*La Carroza de San Sebastián. Serie del Corpus de Santa Ana* (detalle), ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

▶ Página XIV:  
*Coya no identificada (¿Mama Ocllo?)*, ca. 1730-1750. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

▶ Página XVI:  
*Virgen de la Candelaria con donantes indígenas. Óleo sobre lienzo. Colección Privada. S XVIII.*



---

# Presentación

**E**n 1949 se realizó en la ciudad de Nueva York el XXIX Congreso Internacional de Americanistas; en esa ocasión John Howland Rowe, distinguido peruanista que había iniciado sus investigaciones en el Cuzco a principios de la década de los cuarenta, presentó un estudio precursor sobre los retratos coloniales de los incas nobles. Algunas de las conclusiones a las que apuntaba en aquel entonces se consolidaron en 1957 en otro ensayo fundamental que, para la historiografía peruana, prácticamente abrió un nuevo campo de estudio. El propio título de su escrito resumía el fenómeno que analizaba: *el movimiento nacional inca del siglo XVIII*. El autor señalaba que las únicas personas que podían servir de dirigentes de un movimiento de simpatías indígenas eran los caciques, que gozaban de privilegios legales por su nobleza reconocida. Ambos estudios figuran en el libro *Incas del Cuzco, siglos XVII-XVIII-XIX*, antología de las investigaciones realizadas por el estudioso norteamericano, que fue reeditado por el Instituto Nacional de Cultura - Región Cusco en noviembre del 2003.

Un aporte singular para un mayor conocimiento en aquel campo fue la aparición del libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte* de Teresa Gisbert (1980), enriquecido con un excepcional conjunto de imágenes sobre el origen iconográfico de las dinastías incas. En este estudio, la autora boliviana comenta que los retratos de cuerpo entero estudiados por Rowe corresponden a una etapa controversial en la que la nobleza indígena se esforzaba por obtener el reconocimiento de su abolengo, como lo evidencian los expedientes reivindicativos presentados ante las instancias coloniales, acompañados por los respectivos retratos, muchos de ellos de tamaño natural.

Dentro de la nueva generación de investigadores peruanos y extranjeros que ha venido profundizando en el apasionante tópico de los incas en el virreinato se cuentan los destacados autores de este libro, que tiene como título *Los incas, reyes del Perú*. Contribuyen por primera vez en *Arte y tesoros del Perú*, Natalia Majluf que, a su vez, ha asumido la coordinación científica del volumen; Gabriela Ramos; Elena Phipps y Juan Carlos Estenssoro. A ellos se suman Thomas Cummins y Luis Eduardo Wuffarden cuyos estudios han enriquecido, en anteriores oportunidades, nuestra serie anual de libros de arte. Expresamos a todos ellos nuestra felicitación por la excelencia de su trabajo; gracias a su esfuerzo hemos logrado presentar en este libro una diversidad de imágenes, algunas de las cuales tienen el atractivo de ser inéditas.

En esta vasta gama de lienzos sobre temas del Imperio Incaico, cabría distinguir dos vertientes claramente diferenciadas. Una de ellas comprende la iconografía creada desde Europa por editores y artistas, respondiendo a las expectativas de un público lector que ante todo buscaba el exotismo de un reino remoto. La segunda, en cambio, reúne las representaciones a cargo de pintores peruanos para un público local y plasma, por tanto, una memoria colectiva propia. Los estudios aquí reunidos se enfocan fundamentalmente en esta última vertiente, reconociendo la labor de los cronistas del virreinato que, tratando de acopiar la información más fidedigna a su alcance, acudieron frecuentemente al relato de los indígenas sobrevivientes de la conquista. Entre los escritores tempranos destaca el célebre cronista mestizo Felipe Guaman Poma de Ayala, representante de la aristocracia indígena provinciana, quien inició su oficio de dibujante a órdenes del mercedario Fray Martín de Murúa. El manuscrito de este último sobre la historia incaica ha sido objeto recientemente de una lujosa edición facsimilar y de numerosos estudios que arrojarán nuevas luces sobre el gigantesco esfuerzo de reconstrucción histórica que aún se tiene entre manos.

Según los autores, habría sido el capitán Diego de Mora quien trazó sobre un lienzo los rasgos del inca Atahualpa, prisionero en Cajamarca a fines de 1532. Por medio de aquella imagen, hoy perdida, los conquistadores quisieron dejar testimonio del último monarca del Tahuantinsuyo, un imperio recién descubierto en el Nuevo Mundo, cuya riqueza empezaba a alimentar la imaginación europea al punto de forjar la persistente "leyenda dorada". Es significativo que así se inicie entre nosotros la práctica de la pintura a la manera occidental. Con ese retrato se inauguraba también uno de los géneros artísticos de mayor proyección del arte andino, como lo muestra su vigencia durante los últimos quinientos años.

El equipo de investigadores ha querido dedicar sus ensayos a Teresa Gisbert en reconocimiento a su fecunda labor editorial y de investigación, principalmente del arte en el mundo andino, a lo largo de su vida profesional y académica. Para el Banco de Crédito es sumamente grato hacer suyas las emotivas frases que contiene la dedicatoria y sumarse así al merecido homenaje rendido a nuestra apreciada amiga.

Como en anteriores oportunidades, queremos expresar que nos sentimos orgullosos por la publicación de esta obra que contribuye a difundir la riqueza histórica y cultural de nuestro país, más aún, considerando el creciente interés con que los libros editados dentro de nuestra colección *Arte y tesoros del Perú* son recibidos en toda América y Europa, lo que se puede apreciar en las reiteradas menciones que aparecen en los catálogos de dos exhibiciones de arte peruano realizadas en el extranjero, que no tienen antecedentes en magnitud y belleza: *Perú indígena y virreinal*, presentada entre el 2004 y el 2005 por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (España) en Barcelona, Madrid y Washington y *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, realizada en el año 2004 por el Museo Metropolitano de Nueva York.

Finalmente, deseamos renovar nuestra gratitud a las instituciones civiles y religiosas y a los coleccionistas privados por su generoso apoyo, así como a nuestros clientes y amigos por la permanente acogida que brindan a las publicaciones del Banco de Crédito del Perú.

Dionisio Romero Seminario

Presidente del Directorio

Lima, noviembre de 2005



---

# Dedicatoria

La publicación de *Los incas, reyes del Perú*, dentro de la colección *Arte y tesoros del Perú*, es ocasión propicia para rendir homenaje a Teresa Gisbert, eminente intelectual boliviana y amiga entrañable de nuestro país, cuya vasta y brillante trayectoria como investigadora e historiadora del arte andino ha contribuido decisivamente a renovar los estudios culturales en la región. Uno de sus aportes más significativos en ese sentido es precisamente su libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, publicado hace ahora veinticinco años, estudio pionero que ha servido de estímulo y de inspiración constante para los autores reunidos en el presente volumen.





---

# Agradecimiento

**E**l Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades religiosas y civiles, y a las personas vinculadas a los proyectos culturales que patrocina por su renovada asistencia, algunas de las cuales podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Su Eminencia señor Cardenal Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú; Monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez, Arzobispo del Cuzco; Monseñor Luis Sebastiani Aguirre S.M., Arzobispo de Ayacucho; Monseñor José Paulino Ríos Reynoso, Arzobispo de Arequipa; Monseñor Jorge Pedro Carrión Pavlich, Obispo de Puno; Monseñor José Antonio Eguren Anselmi, Obispo Auxiliar de Lima; R. P. Roberto Hossmann, Administrador Apostólico de la Prelatura de Juli, Puno; R.P. César Quiroa, Comendador de la Orden Mercedaria, Convento de La Merced, Cuzco; R.P. José Antonio Eguillor S.J., Superior de la Iglesia de La Compañía de Jesús, Arequipa; R.P. José Luis Fernández Castañeda, Párroco de la Iglesia de San Pedro; R.M. Emilia Díaz Monge, Superiora de la Congregación Religiosa Concepcionista de Copacabana; R.P. Domingo Diez Melgosa Párroco y Director, Iglesia La

Recoleta, Arequipa; R.P. Alejandro Repulles S.J., Párroco, iglesia de La Compañía, Cuzco; Monseñor Julio Caballero, Deán de la iglesia del Triunfo, Cuzco; R.P. Luis Enrique Ramírez, Deán de la iglesia de Santo Domingo, Cuzco; R.P. Jorge Córdova Díaz, Deán de la iglesia de Maras, Cuzco; R.P. Marcos Saravia Orellana, convento San Francisco de Huamanga, Ayacucho; R.P. Raúl Chau, Secretario del Arzobispo de Lima.

### ***Organismos del Estado, instituciones y museos nacionales e internacionales***

Ministerio de Relaciones Exteriores: Embajador Oscar Maúrtua de La Romaña, Ministro, Embajador Alberto Carrión Tejada, Subsecretario de Política Cultural Exterior, Mercedes Pastor Belaúnde; Instituto Nacional de Cultura, doctor Luis Guillermo Lumbleras, Director Nacional, Alvaro Roca Rey, Director de Fomento de las Artes, INC Región Arequipa, Isaac Pérez Angulo, Director, INC Región Ayacucho, Jorge García Prado, Director, INC Región Cuzco, David Ugarte Vega-Centeno, Director, INC Región Puno, Rolando Paredes Eyzaguirre, Director, Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú, Carlos Del Águila, Director; Sistema Nacional de Museos, Giuliana Borea, Directora, Carmen Thays, curadora de Textiles; Biblioteca Nacional, Sinesio López, Director; Universidad Nacional San Antonio de Abad, Cuzco, Ingeniero Jorge Artemio Olivares, Rector; Pontificia Universidad Católica del Perú, Luis Guzmán Barrón Sobrevilla, Rector, Instituto Riva Agüero, Margarita Guerra, Directora; Patronato del Museo de Arte de Lima, Juan Carlos Verme, Presidente; Museo de Arte de Lima, Natalia Majluf, Directora; Fundación Angélica y Pedro de Osma, Fernando de Osma, Presidente; Museo de Osma, Pedro Gjurinovic, Director; Museo Numismático del Banco Central de Reserva, Cecilia Bákula, Directora; Museo de Arte Religioso del Cuzco, Luis Castañeda Luna, Director; Museo Inka, Antonia Miranda, Directora; Casa de los Cuatro Bustos, Edwin Gonzalez Muñiz, Director; Archivo General de Indias, Sevilla, España; Archivo Oronoz, Madrid, España; Biblioteca Guita e José Mindlin, São Paulo, Brasil; Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca; Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo de Luján, Argentina, Arq. Roberto Grin, Director; Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington D.C., E.E.U.U.; Instituto Portugués de Museos, Lisboa, Portugal, Victoria Mesquita, Jefe de División de Documentación Fotográfica; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, E.E.U.U., Julie Jones, Christine Giuntini, Department of Arts of Africa, Oceania and the Americas; Musée du Quai Branly, París, Francia; Museo de América, Madrid, España, María Luisa Ferrer Garcés, Administradora; American Museum of Natural History, Nueva York, E.E.U.U., Vuka Roussakis, Department of Anthropology; Museo de Brooklyn, Nueva York, E.E.U.U., Ruth Janson, Cordinadora de Derechos y Reproducción; Museum of Fine Arts, Boston, E.E.U.U.; Museum of Fine Arts, Houston, E.E.U.U.; J. Paul Getty Museum, California, E.E.U.U.; Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, E.E.U.U.; Smithsonian Institution, Museum of American History, Department of Anthropology, Washington D.C.; Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Berlín, Alemania, doctora Manuela Fischer, doctora Maria Gaida; The Textile Museum, Washington D.C., E.E.U.U., Ann Rowe, curadora; Worcester Art Museum, Worcester, E.E.U.U., Selina Bartlett Assistant Registrar/Photo Services.



▲ *Parroquia del Hospital de los Naturales.* Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

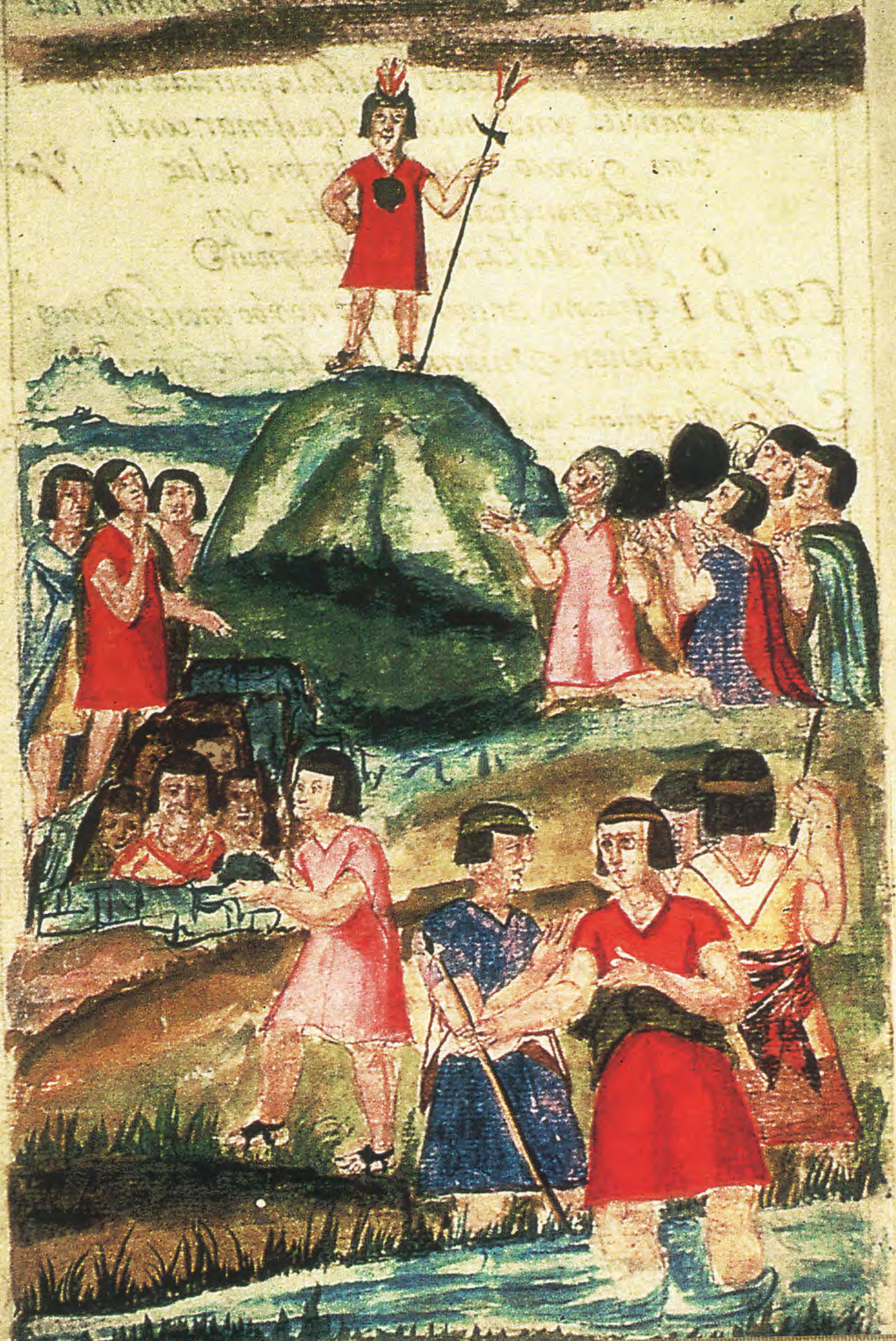
► Página XX:  
Fig. 1. Origen de los incas, acuarela en el manuscrito *Historia general del Perú* de Martín de Murúa, folio 19r, ca. 1613. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.



### *Colaboración personal*

Ada Arrieta, Claudia Balarín de Mujica, Alicia Benavides Prado, Nicole Bernex, Rodolfo Cerrón, Jaime Cuadriello, Nicanor Dominguez, Jorge Escobar Medrano, Miguel Falomir Faus, Diane Fane, Manuela Fischer, Javier Flores Espinoza, Jorge Flores Ochoa, David T. Garret, Daniel Giannoni, Teresa Gisbert, Marta Irurozqui, Elizabeth Kuon, Eduardo Lechuga, Jaime Liébana, Carlos Llosa, Ana María Maldonado, José Mindlin, Ramón Mujica Pinilla, Rossana Nieri Valle, Juan Ossio, Víctor Peralta Ruiz, Edgardo Rivera Martínez, Roberto Samané, Gabriela Siracusano, Francisco Stasny, Silvia Stern de Barbosa, Mónica Taurel, Rafael Varón, Patricia Victorio, Ivan Boserup, Yutaka Yoshii.

*Manco Capac*



---

# La fábula y el retrato: imágenes tempranas del inca

Thomas Cummins

La imagen visual del inca es tal vez una de las creaciones más complejas de la imaginación histórica europea de la temprana Edad Moderna. Antes de la conquista española, el *Sapa Inca* era representado ya fuera por su propio cuerpo físico, primero vivo y luego muerto, ya por el *huauque*, una suerte de tótem. Pero entonces, en un abrir y cerrar de ojos, los términos de la representación y su manejo cambiaron radicalmente. El *Sapa Inca*, el señor del Tahuantinsuyo, rápidamente devino en una representación en el mundo colonial basada en fuentes, intereses e interpretaciones contrapuestas. Creada como ilustración, retrato, alegoría y evidencia, todas tenían como base la idea fabulosa del inca como fuente de privilegio, riqueza, divinidad y autoridad, y su transferencia al dominio hispano. Francisco de Ávila apeló a este concepto en su sermón del cuarto domingo de Adviento, publicado en 1648, en el cual explicaba a una congregación andina la metafísica cristiana de la naturaleza efímera y transitoria de la historia humana y de las riquezas materiales. Ávila se refirió directamente a la memoria que iba

desvaneciéndose de los incas y su perdido poder y riqueza. La versión española del sermón rezaba así

Y luego tras esto todo se acaba, nada permanece. Que es de los Incas antiguamente tan temidos? Que es de su plata, y oro? Sus vestidos de cumbe real? Sus vasos de beuer? Sus chacras? Sus palacios? Sus mujeres? Ya no sabemos ni aun sus nombres.

A decir verdad, el recuerdo del inca no se ha desvanecido. Jamás lo hizo, y desde el inicio mismo de la conquista se creó una tradición de cómo eran los reyes incas, quiénes eran y qué representaban, para así tener memoria y conocimiento de lo que fueron. Pero al crear un nuevo conjunto de imágenes, se usaron —en distintos momentos y lugares— nuevos conceptos, tales como los de alegoría, retrato, verosimilitud, ilustración, evidencia y farsa, para representar aspectos imaginados del antes divino señor inca, de sus descendientes y de su reino, el Tahuantinsuyo.



◀ Fig. 2. Frontispicio de *Americae pars Sexta sive Historiae ab Hieronymi Benzoni* de Teodoro de Bry. Grabado, 1596. Ilustración que deriva del grabado en madera de Hans Burgkmair.

## La fábula y la historia

### *Fábula*

En rigor significa el rumor y hablilla del pueblo, y lo comunamente se dice y se habla en él de algún particular o cosa acontecida...

Tómase también comúnamene fábula por cosa sin fundamento; y decimos: Eso es fábula, que vale tanto como es mentira.

Es, ultra deso, fábula, una narración artificiosa, inventada para deleitar y entretener, de cosas que ni son verdad ni tiene sombra della; como decir que Dafne se convirtió en laurel, Júpiter en toro, que Tántalo esté en el infierno con el agua a la boca y muriendo de sed; y como tal la nombra Horacio, hablando con variendo, lib. I Sermonum satyra prima:

Quid rides? Mutato nomine, de te.

*Fabula narratur.*

Llamamos fábulas ciertos cuentos, cuya corteza es un entretenimiento de cosas ridiculas, introduziendo a los animales como al leon, al lobo, a la raposa, y a los demas que hablan, y razonan entre si: y debajo de della hay una doctrina moral, en la qual se nos advierte de lo que devemos hazer, y de lo que nos debemos guardar... Todo esto se ha dicho en ocasión de nombre de fábula, que como genero, de los particulares que hemos especificado: rematemos con que algunas veces damos nombres de fábulas a las cosas que fueron ciertas y verdaderas pero en su discurso tienen tanto a variedad que parecen cosas no acontecidas sino compuestas e inventadas de algún gallardo y lozano ingenio. Los que habéis leído las Corónicas de las Indias, cosa que passó ayer, tan cierta y tan sabida, mirad, cuántas hay en su descubrimiento y en su conquista, que exceden a cuanto han imaginado las plumas de los vanos mentirosos que han escrito libros de caballerías, pues estás vendrán tiempo que las llamen fibula y aun las tengan por tales los que fueren poco aficionados a la nación Española, y para evitar este peligro, se habia de haber defendido que ninguno las escribiera poéticamente en verso, sino conservarlas en la pureza de la verdad con que están escritas, por hombres tan graves, y tan dignos de fe, sin atavio, afeite, ni adorno ninguno...<sup>3</sup>

La palabra "fábula" le ofrece a Covarrubias muchas posibilidades, y únicamente se ha citado aquí una parte de su entrada para este vocablo. Pero él advierte una cosa al lector: que los hechos de los españoles en el descubrimiento y conquista de las Américas jamás debían convertirse en fábula. Estos eran sucesos verdaderos, que para él superaban incluso las fantásticas hazañas narradas en los libros de caballería. Sin embargo, advertía, la verdad podía convertirse en ficción. El paso del tiempo o un recuento poético podían transformar la legítima historia de la nación española en una fábula de cosas imaginadas.

Las fantasías de los libros de caballería eran la antítesis de cómo debía escribirse una narrativa verdadera del glorioso ascenso de la nueva nación española. En tanto género, los libros de caballería debían evitarse aquí, pues lo que se había visto, oído y hecho constituía una historia casi inimaginable. Además, esos libros eran o bien una forma de desperdiciar el intelecto, como Antonio de Nebrija escribió en 1492<sup>4</sup>, o algo a ridiculizar, como hizo uno de los más grandes hombres de España, un hombre que buscó encontrar fortuna en el Nuevo Mundo, tal vez como corregidor de La Paz<sup>5</sup>. Y si bien a Miguel de Cervantes se le negó su pedido para pasar al Perú, su Sancho Panza y don Quijote de la Mancha llegaron casi de inmediato a la tierra de los incas, donde fueron leídos y representados dos años después de su creación<sup>6</sup>. Las fábulas de los libros de caballería eran, sin embargo, demasiado reales y presentes como para que pudiesen ser

censuradas o satirizadas con éxito. Ellas se convirtieron en el cedazo de la imaginación a través de la cual se transmitieron las primerísimas experiencias de la conquista. No sólo eran libros inmensamente populares en España, que eran leídos por Carlos V y Felipe II, sino incluso eran leídos en voz alta durante la larga travesía hacia América. Las fábulas de esas novelas forjaron un terreno común desde donde aprehender las realidades con las que se enfrentaron los primeros conquistadores. Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, uno de los soldados que acompañó a Cortés tierra adentro desde Veracruz, señala la primera impresión que él y sus compañeros tuvieron al ver Tenochtitlán, la gran ciudad de los mexica, con un asombro que sólo pudo transmitir a sus lectores mediante una analogía:

...y deziamos que parecia á las casas de encantamiento, que cuentan en el libro de Amadis, por las grandes torres, y Cúes, y edificios que tenian dentro en el agua, y todas de cal, y canto: y aun algunos de nuestros soldados dezian, que si aquellos que veian, si era entre sueños. Y no es de maravillar que yo aqui lo escribia desta manera, porque ay que ponderar mucho en ello, que no se como lo cuente, ver cosas nunca oidas, ni vistas, y aun soñadas como vimos.







Si bien los recuerdos de Díaz del Castillo fueron publicados más de cien años después de la conquista de México, las descripciones hechas por este soldado dan vida a las primeras impresiones de un mundo maravilloso, hechas comprensibles para sus lectores únicamente por medio de una comparación con el *Libro de Amadís*, uno de los libros de caballería más populares del siglo XVI. La tendencia a recurrir a ellos como imágenes a través de las cuales entender las primeras experiencias de los conquistadores no se limitó a los recuerdos de Bernal Díaz. En la primera relación publi-

cada acerca de los hechos de Cajamarca, que salió a la luz en abril de 1534, el cronista anónimo, de *La Conquista del Perú* cuenta a sus lectores cómo se sintieron él y sus compañeros mientras acampaban en el centro incaico de Cajamarca:

Luego se aposento el señor gobernador con su gente con harto temor de los muchos indios que estaban el real. Cada uno de los cristianos dezía que haria mas que Roldan: porque no esperamos otro socorro sino el de Dios <sup>10</sup>.

Aquí, el autor anónimo se refiere nada menos que a *La canción de Roldán* y a su héroe epónimo, el gran caballero y par de Carlomagno, para transmitir cómo fue la experiencia vivida la noche previa al combate con el ejército del inca, tal como los ejércitos cristianos se habían encontrado con los moros en España unos quinientos años antes. Las referencias intertextuales al *Libro de Amadís* y la *Canción de Roldán*, hechas en las crónicas más tempranas de la conquista tanto de México como del Perú, podrían ser tal vez la causa que llevó a Covarrubias a prevenir en su contra al definir el vocablo "fábula", pero jamás lo sabremos con certeza. Pero eso no importa pues, como veremos, los temores expresados por él tenían una correspondencia en la realidad, tanto en imagen como en texto. Por esta razón no es sólo importante que autores tales como Cristóbal de Molina, Garcilaso de la Vega y otros más usaran el término "fábula" para categorizar la historia incaica <sup>11</sup>. Es asimismo importante entender que en los siglos XVI y XVII las fábulas eran también un peligro potencial para la narración de la historia de España en el Nuevo Mundo. Peor aún, los enemigos europeos de España podían, con ayuda de la poesía, convertir esa misma historia en fábula, es decir, en algo falso.

*La Conquista del Perú* no sólo brinda la primera relación escrita de la conquista española del Tahuantinsuyo, comunicando dicha experiencia a través del tamiz de lo fabuloso, sino que además presenta la primera imagen visual del inca, que es igual de fabulosa. Cuando la publicó Bartolomé Pérez en Sevilla, se hizo un grabado en madera para la portada y las páginas finales (fig. 4, véase también pág. 98). El grabado representa la descripción que el cronista anónimo hizo del primer e infame encuentro entre Atahualpa y Pizarro <sup>12</sup>. El señor inca aparece vestido únicamente con una suerte de taparrabo, sentado sobre una litera plana con las piernas extendidas. En su mano derecha sostiene en lo alto el libro que le acaba de ofrecer fray Vicente de Valverde, cuyo brazo y mano abierta sugieren la transacción. Cuatro incas igualmente semidesnudos cargan la litera

◀ Fig. 3. Atahualpa y Pizarro en Cajamarca. *Americae pars Sexta sive Historae ab Hireonymi Benzoni* de Teodoro de Bry. Grabado, 1596.

▲ Fig. 4. Primera imagen visual del inca. Detalle del frontispicio de *La conquista del Perú*, atribuido a Cristóbal de Mena, 1534. Sevilla.

▶ Páginas siguientes:  
Fig. 5. *Americae pars Sexta sive Historae ab Hireonymi Benzoni* de Teodoro de Bry. Grabado del Cuzco incaico, 1596. El inca es llevado en andas por la ciudad.



Cusco  
et opulētiss  
in occidentali  
bitabat mag  
ba quo temp  
illud  
vini  
per Theod



nobilissima.  
Peruanum regni  
e sita, in qua ha-  
lle Rex Atabali-  
Hispanum regnum  
is sibi  
erunt.  
de Bry Leod.



del *Sapa Inca*, al que acompañan sus guerreros, que portan arcos y grandes lanzas. Un criado camina junto a la litera y sostiene un parasol de forma oval por encima y ligeramente delante del señor sentado. Cuatro figuras de españoles aparecen delante del inca y su séquito. El más próximo es Valverde, vestido con una sotana con capucha y con los cabellos tonsurados. Pizarro es presumiblemente el que está detrás de Valverde. Tiene barba crecida, gorro y está vestido como cualquier español del siglo XVI. Lleva una espada larga o una lanza sobre el hombro. Sus dos compañeros, a quienes sólo se les ve parcialmente, están vestidos igual que su capitán, y también tienen las barbas crecidas. Un pueblo amurallado con torres almenadas aparece sobre las montañas del fondo. Esta imagen de 1534, de Atahualpa sentado en una litera, es no solo la primera imagen publicada del Perú, sino también la primera de un tipo de representación del inca que sería utilizada en Europa y Perú durante siglos. Se asocia más a menudo con los hechos ocurridos en Cajamarca. Por ejemplo, una pintura de esta escena fue presentada en la corte en España por la hija de Hernando de Soto, como prueba de que su padre había participado en la captura de Atahualpa [véase infra]<sup>12</sup>. Una escena similar aparece en un grabado de *Americae pars Sexta sive Historae ab Hireonymi Benzoni*, de Teodoro de Bry, publicada en 1596. Ilustrando la crónica de Benzoni, esta imagen muestra el momento después de que Atahualpa arroja al suelo el libro que le ofrecía Valverde (fig. 3). La



▲ Fig. 6. *Rey de Cochin de India*, grabado en madera de Hans Burgkmair, 1508. Este grabado fue la fuente de muchas imágenes del inca sobre una litera.

litera es jalada hacia abajo mientras que Atahualpa parece caer hacia adelante, hacia el suelo<sup>14</sup>. Sin embargo, la imagen del Inca llevado en una litera pasó a convertirse en un emblema más amplio de su poder y riqueza. Por ejemplo, en el frontispicio de su *Americae pars Sexta sive Historae ab Hireonymi Benzoni*, Teodoro de Bry muestra al señor inca al pie de la página siendo llevado encima de una litera, sentado en un trono (fig. 2). La riqueza del Perú va siendo extraída de las montañas que enmarcan la portada. La figura del inca sentado sobre la litera se repite nuevamente en el grabado del Cuzco incaico, en el cual aparece cargado en una litera en la plaza de la ciudad, en tanto que en primer plano figuran un par de malabaristas echados de espalda, dando vueltas a un tronco con los pies (fig. 5). A decir verdad, estas figuras no tienen nada que ver con los incas o con el Tahuantinsuyo, pero sí representan a América porque se basaron en los dibujos del artista alemán Cristoph Weiditz, quien hizo bocetos de los acróbatas aztecas llevados por Cortés a la corte española en 1528. El soberano inca sobre una litera también fue tema de uno de los ensayos más famosos de Montaigne, *Des Couches* escrito en 1580<sup>15</sup>, en el cual lamenta la destrucción de América, el ensayo termina con la descripción de un Atahualpa “llevado sobre postes dorados, sentado sobre una silla dorada”, que no podía ser sacado de la litera porque tan pronto como uno de los cargadores era muerto, otro saltaba a tomar su lugar. Montaigne concluye con estas palabras: “Así que no podían derribarle, no importa la matanza que hacían de esta gente, hasta que un jinete le cogió alrededor del cuerpo y le trajo a tierra”. En otras palabras, a finales del siglo XVI, la imagen del inca llevado sobre una litera se convirtió en un tópico visual y textual que podía usarse en diversos contextos, expresando mucho más que los sucesos históricos de Cajamarca.

Pero si observamos nuevamente el grabado de 1534, queda inmediatamente en claro al leer la crónica que los elementos narrativos de la imagen derivan del texto escrito. Más aún, las figuras de los españoles también son fieles al texto. El inca y su ejército, en cambio, no lo son. En efecto, el cronista anónimo no sólo dice que ambos estaban ricamente vestidos, sino también que llevaban tocados de oro y plata. Además describe sus armas como hondas con piedras bien escogidas y mazos de madera, y describe cuidadosamente cómo el inca era llevado en la litera y cómo quienes lo cargaban vestían una especie de librea. Estas descripciones textuales del inca tienen como base observaciones oculares y sugieren claramente, en términos generales, cómo los incas se habían presentado ante Pizarro y sus compañeros. En el grabado, el inca y su ejército guardan escasa relación con la forma en que se les describe. Apenas si están vestidos y llevan arco y largas lanzas. Además, la figura que lleva el parasol ni siquiera está mencionada en el texto, como tampoco se menciona la forma en que el inca se sentaba en la litera. En suma, la primera imagen del encuentro hispano con el inca está conformada por dos elaboraciones pictóricas. La primera es un conjunto de figuras que transmiten la imagen de españoles contemporáneos mediante claras sugerencias iconográficas. Para verificar cuán fieles son las figuras del grabado sólo hay que ver el retrato que Cristoph Weiditz hizo de Hernán Cortés en persona en 1529<sup>16</sup>. El segundo grupo de figuras que buscaba representar a los incas es distinto. No intentan transmitir su tema a través de rasgos iconográficos propios de los incas, tal como se les describe en el texto. La verosimilitud no estaba en juego. En lugar de ello, el autor de este grabado intenta transmitir con estas figuras una idea establecida y auténtica de la diferencia. Al hacer esto se aleja tanto de la invocación hecha por el autor de la *Canción de Roldán*, como de ilustraciones anteriores de los nativos americanos que recurrían a los tópicos medievales de los hombres salvajes.

A fin de alcanzar este nuevo efecto de lo diferente, de lo extranjero como algo concreto y real, los elementos pictóricos de la representación de los incas se basan en una fuente impresa diferente y no textual. Podría pensarse que el artista recurrió a otros modelos porque no tenía conocimiento de primera mano sobre su tema, como lo hizo Weiditz, por ejemplo, cuando retrató a los indios que Cortés llevó consigo a España y que fueron incluidos en la imagen del Cuzco de de Bry. Weiditz mostró a muchos de estos aztecas vistiendo únicamente taparrabos, de modo que podríamos suponer que apenas cinco años después la imagen de cualquier americano nativo sería mostrada mayormente desnudo. Después de todo, este es un tópico visual usado en las ilustraciones más tempranas del Nuevo Mundo. Pero en realidad, las figuras de los incas no derivan de otras imágenes o conocimientos acerca de América. Ellas derivan más bien del grabado en madera *Der Kvnig von Guizin* (el rey de Cochin de India), hecho por Hans Burgkmair en 1508, que formaba parte de una gran composición semejante a un friso de 1,6 metros de largo, impresa a partir de ocho bloques distintos (fig. 6). El friso se conoce como *Los pueblos de África e India* y está basado en la relación que Baltazar Springer hiciera de sus viajes con la misión portuguesa que estableció el primer asentamiento permanente en la India. Una rápida comparación de esta espectacular estampa alemana de Augsburgo con el grabado en madera de Sevilla, revela la deuda de este último. Por ejemplo, aquí se ve al rey de Cochin sentado en la litera vistiendo únicamente un taparrabos con sus piernas extendidas delante de sí. Esta es la misma posición en que el inca aparece en el grabado de 1534. Los guerreros acompañantes llevan arcos, y una figura camina junto a la litera sosteniendo un parasol de forma oval por encima y ligeramente delante del rey de Cochin, lo que explica la figura familiar del grabado de 1534. El friso de Burgkmair es evidentemente la fuente de la forma en que los incas fueron representados por vez primera para un público europeo y es importante preguntarse por qué se le usó. ¿Fue porque mostraba a un jefe extranjero sentado en una litera? Tal vez no fue sino eso. Pero puede también considerarse que algo más estaba en juego. Creado apenas veintiséis años antes del grabado de madera de *La Conquista del Perú*, el friso de Burgkmair es actualmente reconocido como una de las estampas más tempranas que se basó en evidencias empíricas antes que en versiones. En otras palabras, en lugar de crear una imagen imaginaria basada en ilustraciones anteriores de los cronistas de las Américas, el artista de Sevilla recurrió a un nuevo tipo de representación que intentaba reproducir y comunicar la realidad<sup>17</sup>. El grabado en madera de Burgkmair era algo que bebía en las fuentes de la antigüedad clásica pero la presentaba como algo nuevo. Como demostró Stephanie Leitch, el grabado de Burgkmair no sólo marcaba una ruptura en la historia de la representación por ser “uno de los registros más tempranos de pueblos no familiares, basado en evidencias empíricas”, como otros han sugerido. Burgkmair probablemente usó bocetos hechos por el mismo Springer. Pero lo que también “distingue los grabados en madera de Burgkmair es el hecho de que ellos señalan una vuelta a la exactitud de la representación y a la idea de que la experiencia visual de los encuentros podía ser reproducida”. Hay, entonces, un sentido de veracidad que puede distinguirse en el grabado de Burgkmair, distinto de cualquier otro que se hubiese producido acerca de los pueblos y tierras recién descubiertos. Este aspecto de verdad es trascendental y se impone sobre todo intento de exactitud iconográfica basado en una lectura del texto por parte del artista. Como veremos, hay una vertiente la

▼ Fig. 7. Cortés y Pizarro ofrecen México y Perú a Carlos V. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, 1583-1585. México, Biblioteca de la Universidad de Glasgow, Reino Unido.



producción de imágenes de los incas que buscaba autentificarse mediante referencias a fuentes más tempranas, incluso cuando es evidente que iconográficamente tienen muy poco que sea realmente incaico.

Es muy probable que el artista haya podido ver este grabado de Augsburgo en Sevilla, pues en 1528 Fernando Colón lo había adquirido del propio autor en esa ciudad. Lo llevó a Sevilla, donde formó parte de una de las más grandes bibliotecas privadas de la Europa de la temprana Edad Moderna<sup>18</sup>. En efecto, la colección constaba con más de 15 000 libros y 3 000 estampas. Más aún, la intención de Fernando Colón con respecto a su biblioteca, tal como registra su testamento, era “conservar en España los tesoros de la ciencia universal” y hacer que estuvieran disponibles los “libros que de otro modo son costosos y raramente accesibles a los que se beneficiarían con sus conocimientos”<sup>19</sup>. Juan Pérez, la persona que ordenó la biblioteca, describe detalladamente su organización en su *Memoria*, así como también anotó los nombres de quienes la visitaron. Ignoramos qué relación, si alguna, tuvo Juan Pérez con Bartolomé Pérez, ya que contamos con poca información sobre ellos. Pero está claro que el artista que creó la primera imagen de la conquista vio esta formidable estampa alemana y la usó como la fuente de la suya. De esta manera comenzó la fábula de la imagen del inca: un rey de la India sirvió como fuente de inspiración para la imagen del señor del Tahuantinsuyo. Se señala así un momento crítico en la formulación inicial de la imagen visual del inca tras la conquista española.

## Vale un Perú

Perú: Provincia famosísima en la India Occidental conquistada y señoreada de los Católicos Reyes de España, de donde se han traído tantos millones de oro y plata. Y en cambio desto se les ha comunicado a la santa fe católica, tan asentada en aquellas partes, como en las demás donde se ha predicado el Evangelio.

Ingas, deste nombre se llamaron los Reyes del Peru, de uno dellos el mas antiguo, como se lee en las coronicas de Las Indias<sup>20</sup>.

Como lugar de gran riqueza, la imagen del Perú es casi sinónimo de la imagen del inca. Y una de las representaciones alegóricas de los reyes incaicos, y de Atahualpa en especial, lo muestran como fuente de dichas riquezas. Aquí la figura del inca aparece no como retrato o ilustración, sino como personificación, v. gr. en el frontispicio de la *Americae pars Sexta sive Historae ab Hireonymi Benzoni*, de Teodoro de Bry (fig. 2).

Este tipo de imagen del inca apareció muy tempranamente en la historia del virreinato peruano. Creada por un artista para que fuera incluida en el nuevo escudo de armas otorgado por Carlos V a Francisco Pizarro en 1538, la figura de Atahualpa adquiere una cualidad emblemática. Según la provisión real, el rey inca debía ser mostrado con sus brazos abiertos y sus manos metidas en cofres llenos de oro. Se le debía representar con la corona incaica (una borla colorada) sobre la frente, así como con su collar de oro. En los márgenes debían colocarse los siete capitanes/caciques indios, identificados con sus nombres: “Quiz Quiz, Cuchiman, Yncarabilpa, Yrn garaga, Unanchullo, Luminambi, y Maitapopamque”. Alrededor de sus cuellos tendrían una cadena de oro que los enlazaba a todos, y sus manos estarían atadas para mostrar que eran prisioneros. El escudo debía estar coronado por un casco sobre el cual se alzaba un león que sostenía una espada desenvainada y sangrienta. Esta nueva invención debía añadirse a las armas de los antepasados de Pizarro, así como las que Carlos V ya le había otorgado, que incluían las Columnas de Hércules y el lema *Plus Ultra*. La provisión real daba a Pizarro y sus descendientes licencia para que lucieran su escudo de armas, esculpido y pintado, donde-

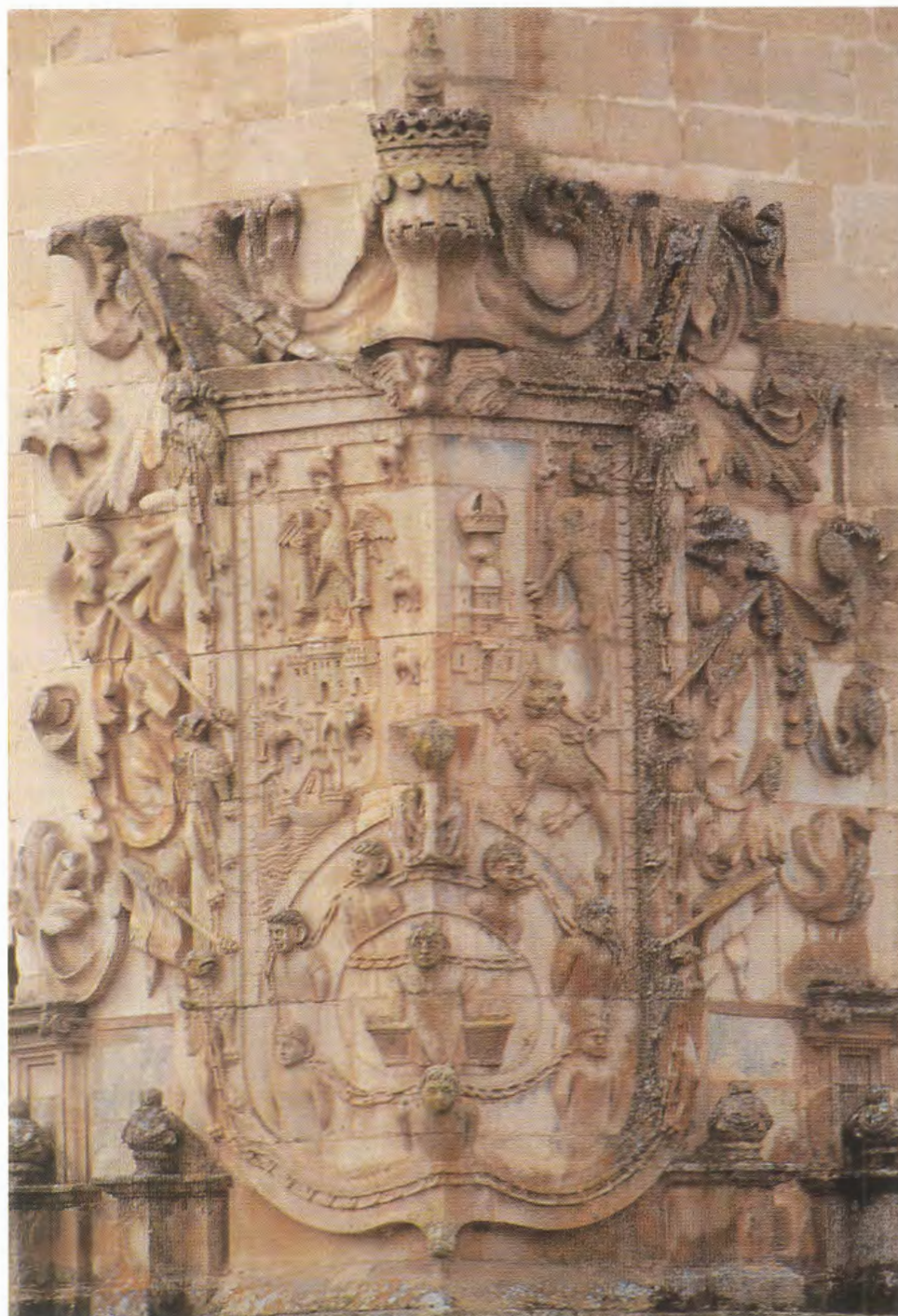
quiera que fuese necesario<sup>21</sup>. En otras palabras, los primeros retratos del rey inca en el Perú estuvieron asociados con la derrota de Atahualpa en Cajamarca y con la riqueza que trajo a España, así como con el símbolo triunfal de Carlos V<sup>22</sup>. Por cierto que la imagen de Atahualpa en el nuevo blasón de Pizarro no es un retrato en sentido estricto, pero aún así cumple con algunos de los criterios expresados por Alberti sobre lo que debía lograr un retrato pintado, esto es, no sólo hacer que los “hombres ausentes estén presentes, sino que los muertos parezcan casi vivos. De este modo el rostro de un hombre ya fallecido ciertamente vive una larga vida a través de la pintura”<sup>23</sup>. Entre otras cosas, la imagen de Atahualpa en el escudo de armas de Pizarro hace que este desaparecido rey inca esté presente de un modo en que ninguno de sus predecesores lo estuvo. En primer lugar, Atahualpa figura dentro de un contexto de subordinación, condición que comparten la mayoría de los subsiguientes retratos de los incas, pero tal vez más importante es el hecho de que las condiciones de la representación cambian. El *mallki*, el cuerpo físico del rey inca, ya no estaba presente como sucedía en el Cuzco del Tahuantinsuyo. Más bien lo que tomará el lugar del *mallki* será el retrato del inca, a lucirse sobre el zaguán de la residencia de Pizarro en el Cuzco hispano y en España, en tanto que apenas unos años más tarde los mismos *mallkis* fueron hechos “prisioneros” por Polo de Ondegardo y puestos en exhibición, primero en el Cuzco y luego en Lima.

Al mismo tiempo, la imagen pictórica de Atahualpa hizo algo más que simplemente reemplazar al *mallki* como forma de representación de un jefe andino del pasado, aun cuando esto en sí mismo fuera un gran paso hacia la construcción de la imagen colonial de los incas, que ajustó radicalmente los términos de la representación a un esquema europeo (condujo a los retratos pintados de los siglos XVII y XVIII de los descendientes vivos de los incas, que eran colgados junto con retratos de los reyes cuzqueños). Pero al hacer esto también abrió la gama capacidad interpretativa de las representaciones del monarca andino. Con su mano en los cofres de oro, la figura del inca no sólo era una representación de Atahualpa con una corona incaica, sino que era al mismo tiempo una imagen alegórica de las riquezas peruanas y su transferencia a España. Por lo tanto, semejante imagen introduce de inmediato en el Perú la comprensión/interpretación compleja y múltiple de las imágenes europeas que van de lo literal hasta lo altamente simbólico. En efecto, el escudo de armas de Pizarro combina distintos tipos de elementos pictóricos en uno solo: el retrato del rey inca, la riqueza monetaria del Perú, representada por el cofre y la recién formada divisa de Carlos V elegida en 1516, conformada por las columnas de Hércules y el lema francés *Plus Oultre*, más conocido a través de la traducción latina nada gramatical de *Plus Ultra*<sup>24</sup>.

Si bien este nuevo escudo de armas tal vez no tuvo una larga historia de uso en el Perú, al caer los Pizarro rápidamente en desgracia, en España fue esculpido y aún se le puede ver en la hermosa fachada plateresca del palacio construido para Hernando Pizarro en Trujillo, diseñada por el hijo de Churriguera. El escudo es enorme y está colocado sobre el balcón de la esquina, de modo tal que crea un eje central que lo divide en dos mitades iguales (fig. 8) (véase el estudio de Estenssoro en este volumen). La figura de Atahualpa se encuentra al centro, con lo cual su cuerpo da a ambos lados del edificio, encontrándose su mano dentro del cofre tanto al lado derecho como al izquierdo. Una cadena sale de su cuello a cada lado y sus capitanes están dispuestos a sus lados, cada uno con una cadena al cuello y enlazado a los otros. Sus brazos están a la espalda, de modo tal que parecen estar atados. Los cuerpos varían, mostrándose de tres cuartos a un cuarto de alto. Las cabezas están talladas íntegramente en bulto, en tanto que los torsos aparecen en relieve. Las cabezas



► Fig. 8. Escudo de Francisco Pizarro en la fachada del Palacio de la Conquista, construido por Hernando y Francisca Pizarro, en Trujillo, 1561. Extremadura, España.



esculpidas de Atahualpa y sus señores no se distinguen la una de la otra, y por lo tanto no son retratos en el sentido de semejanza física. Sin embargo, se les puede interpretar como si tuvieran cualidades semejantes a las de un retrato porque están talladas íntegramente en bulto. Ver como retratos a los bustos de los distintos señores incas en el escudo adquiere mayor fundamento cuando los consideramos en el contexto de los retratos en busto cuidadosamente tallados de Francisco Pizarro, su esposa Inés Huaylas Yupanqui, Hernando Pizarro y su esposa y sobrina Francisca Pizarro Yupanqui, la hija de Francisco e Inés Huaylas. Estos son los personajes históricos sobre cuya historia se levantó la casa de Hernando y tomó forma la riqueza recién hallada por España.

La figura alegórica del señor inca —usualmente Atahualpa— como fuente de las riquezas del Perú fue usada repetidas veces por Guaman Poma de Ayala, Martín de

Murúa y López de Caravantes, pero a menudo con distinta intención<sup>25</sup>. Por ejemplo, no se puede sino imputar ironía al contenido de una imagen que trata el mismo tema de muchas formas: el dibujo de Guaman Poma que muestra el imaginario primer encuentro entre españoles e incas en el Cuzco. La escena apócrifa (fig. 9) prefigura y anuncia los sucesos de Cajamarca y el rescate de Atahualpa, quien llenó el cuarto con ídolos de oro y plata y sus recipientes rituales. El rey inca Huayna Cápac, sentado en su *tiana*, sostiene en su mano un plato que ofrece al español Candia. Sobre el piso que los separa hay dos filas paralelas de platos o recipientes dorados. El oro del que estaban hechos da inicio a la conquista del Perú y a la conversión del inca. Aquí podrían recordarse las palabras de Cristóbal Colón sobre cómo, “por medio del oro, hasta las puertas del Paraíso pueden ser abiertas al alma”. El Dorado siempre se ansía y se busca en nombre de Dios, por lo cual no es casual que Carlos Marx haya citado este pasaje de Colón<sup>26</sup>.





Pero si volvemos a esta imagen, vemos que mientras los dos hombres señalan hacia los platos, las palabras que salen de sus bocas transmiten algo muy distinto a la conversión religiosa. El rey inca pregunta en quechua en la forma singular: “¿Comes tú este oro?” (¿cay coritacho micunqui?) y el español responde en plural, con lo cual presumiblemente habla en nombre de todos los españoles: “Este oro comemos”. El texto subsiguiente explica que los dos personajes en realidad se comunicaron por medio de gestos y que Huayna Cápac ofrecía oro en polvo al español. El texto es importante, justamente por la pregunta y su respuesta. Además, transmite el carácter de la interacción y codicia, ya que mientras Huayna Cápac pregunta en la forma singular de “tú”, dirigiéndose así directamente a Candia, este responde en plural, con lo cual contesta no solo por sí mismo sino por todos los españoles. De este modo Pizarro y Almagro llevaron a cabo los preparativos para invadir el Perú cuando se produjo el retorno (asimismo apócrifo) de Candia a España, con el oro y sus noticias de la riqueza peruana. O en palabras de Guaman Poma: “Todo Castilla ubo grandes alborotos; era de día y de noche entre sueños. Todo decía: ‘Yndias, yndias, oro, plata, oro, plata del Pirú’. Hasta los múcicos cantauan el rromanse ‘Yndias, oro, plata’”<sup>27</sup>. En España, tal deseo sigue siendo una metáfora de las riquezas súbitas e increíbles, cuando se escucha decir de algo “vale un Perú”.

El ejemplo textual más extremo e irónico proviene de Sir Walter Raleigh, quien en su intento de despertar interés por sus exploraciones en pos de oro en la Guyana, contrastó y distinguió este deseo con el de los españoles: “...hoy nos vemos amenazados diariamente. Pero si consideramos ahora las acciones tanto de Carlos V, quien obtuvo la virginidad de Perú, como los abundantes tesoros de Atalipa [Atabalipa – Atahualpa], junto con los asuntos del rey español actualmente viviente... Es su oro indio [de Felipe II], el que hace peligrar y perturba a todas las naciones de Europa”<sup>28</sup>.

Esto queda claramente entendido desde el punto de vista americano, según fue descrito por Muñoz Camargo en su *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Este manuscrito, que cuenta con 156 dibujos a pluma y tinta, fue preparado bajo la dirección de Muñoz Camargo, intérprete oficial de la embajada de Tlaxcala en 1583-1585 ante la corte española. Él lo rubricó (folio 11v.) y lo entregó personalmente a Felipe II. Las imágenes reconocen la autoridad de los reyes de España sobre el Nuevo Mundo mediante una serie de dibujos alegóricos, en los cuales los principales protagonistas del descubrimiento y conquista de América —Colón, Cortés y Pizarro— presentan sus logros como ofrendas al emperador Carlos V, el cual es representado en un retrato ecuestre con la clara intención de evocar el aspecto militar y heroico de su persona imperial. En la relación de Muñoz Camargo, el retrato se inspira manifiestamente en las imágenes de Carlos V como Emperador Sacro Romano, basándose en el arte de temas militares romanos, del mismo modo que los tapices de la época de la conquista española de América recogieron modelos históricos y pictóricos de la Roma imperial. Hay dos imágenes de Pizarro y el inca. La primera muestra a las dos figuras identificadas por leyendas escritas (fig. 10). La iconografía del inca no tiene nada que ver con el vestido incaico y es por su nombre —Atabalipa— que sabemos que se trata del señor del Perú. La segunda imagen se encuentra dentro de un espacio imaginario, en el cual aparecen Pizarro y Cortés ofrendando México y Perú, en forma de personificaciones, al rey Carlos V (fig. 7). La personificación del Perú se arrodilla junto con Pizarro, quien la presenta a Carlos V y a su hijo Felipe II, junto con las abundantes riquezas de ese país, representado por un cofre que sostiene el inca en sus manos. La figura es nada menos que Atahualpa.

◀ Fig. 9. Huayna Capac y Candia en Cajamarca. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [0371] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▲ Fig. 10. Atahualpa y Pizarro ante Carlos V. Diego Muñoz Camargo, 1583-1585. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, México. Biblioteca de la Universidad de Glasgow, Reino Unido.

## Retratos

RETRATO: La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hace con más perpetuidad en las estatuas de metal y piedra, por las cuales y por los reversos de las monedas, tenemos hoy día noticia de efigies de muchos príncipes y personas señaladas... 29.

Los retratos tienen la curiosa característica de ser la persona a la que representan. Hacen presente una ausencia física en modo místico<sup>30</sup>. No necesariamente importa que haya un intento de semejanza en el sentido que reclama Alberti. Por ello casi al mismo tiempo que Muñoz Camargo presentaba la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* a Felipe II, André Thevet decía a sus lectores tener en su poder un retrato de Atahualpa, que aparentemente formaba parte de una serie<sup>31</sup>. No importa que el grabado de Thevet, procedente de la escuela de Fontainebleau, no tenga semejanza iconográfica alguna con la figura de un inca. Lo que autentificaba su imagen era la mención de que había sido dibujado a partir de un retrato real. Hay un antecedente que justifica la pretensión de semejanza. Dicha pretensión queda validada aún más por el hecho de que el cosmógrafo del rey tenía acceso a diversos tipos de documentos e imágenes del Nuevo Mundo, el más célebre de los cuales era el Códice Mendoza (véase Estenssoro en este volumen). Pero como veremos, otros retratos grabados de los incas en las obras de Antonio de Herrera y León Pinelo recurren a pinturas anteriores como base de su autoridad para representar a los incas.

## Retratos de los incas: Toledo, Figueroa y Garcilaso de la Vega

El concepto de una historia dinástica pictórica parece haber sido generado por vez primera por Francisco de Toledo. En 1571, el virrey encargó las primeras pinturas coloniales que se conozcan de los reyes incas y de la historia incaica<sup>32</sup>. El virrey hizo que los artistas indígenas pintaran los retratos en busto de los doce *Sapa Incas* y de sus esposas en tres paños, a la manera occidental. En las cenefas se pintó la historia de cada gobernante<sup>33</sup>. El cuarto paño era un mapa del Perú con sus ciudades. Toledo encargó las pinturas, instruyendo conjuntamente a Sarmiento de Gamboa para que escribiera la *Historia de los incas*. Se hizo que unos escogidos descendientes de los incas verificaran, en el valle de Yucay, la veracidad tanto del manuscrito como de las pinturas, después de lo cual los trabajos fueron enviados a España para ser vistos por Felipe II. Aunque hoy las pinturas están perdidas y tal vez hasta destruidas, tenemos noticias de ellas por diversas fuentes. Sabemos que eran retratos porque Juan Pantoja de la Cruz, el pintor de cámara del rey Felipe II, las describió como tales cuando estuvo en la quinta habitación del Palacio Real (el Alcázar) de Madrid el 7 de julio de 1600. Las pinturas fueron descritas como parte del inventario real hecho a la muerte de Felipe. Se las incluyó entre su vasta colección de grandes pinturas que fueron la base del actual Museo del Prado. Juan Pantoja de la Cruz también las describió como “cuatro lienzos grandes, en que está pintada, en el uno la desendencia de los yngas que gobernaban el Piru y en los otros tres *los retratos* de los doze yngas hasta Guacayna...”. La descripción escrita en Perú de los cuatro paños enviados por Toledo es aún más explícita en lo que respecta a su contenido pictórico y textual:

Estaban escritos y pintados en los quatro paños los bultos de los ingas con las medallas de sus mujeres y ayllus; en las cenefas la historia de lo que sucedió en tiempo de cada uno de los yngas y la fábula y notables que van puestos en el primer paño, que ellos dicen tambotoco, y las fábulas de las creaciones de Viracocha que van en la cenefa del primer paño por fundamento y principio de la historia cada cosa por sí distintamente escrito y señalado de la rúbrica de mí, el presente secretario; y la declaración y prevenación para la inteligencia de la historia, y los rumbos y vientos para la demarcacion de los sitios de los pueblos, ques puesto por el capitán Pedro Sarmiento <sup>34</sup>.

Tal vez lo más sorprendente sea que las pinturas de los reyes incas fueron colgadas en la misma habitación del palacio que los retratos reales más importantes: el retrato alegórico de Felipe II de Tiziano; el cuadro alegórico de la educación de Felipe III de Justus Tiel y, el más célebre de todos, el retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano. Lo importante aquí es que las fábulas pictóricas de los incas pintadas en el Perú fueron integradas a un extenso conjunto de alegorías que expresaban la naturaleza sagrada de la monarquía española. Pero estas pinturas no solo documentaron la mayor parte de la historia política de España y el Perú, sino que también fueron requeridas para probar linajes personales, con el fin de ganar derechos económicos y estatus social. Por ejemplo, en 1586 Leonor de Soto —una hija mestiza del matrimonio entre el conquistador Hernando de Soto y una hermana de Atahualpa— se encontraba con su hijo en Madrid, buscando la concesión de un repartimiento por dos generaciones. Los documentos legales en los que se apoya la petición incluyen uno titulado “Testimonio de las pinturas en los lienzos que están en el palacio real de Madrid”. Las pinturas mencionadas eran algunas de las dieciséis que Toledo había encargado, además de las cuatro que ya he mencionado. Una de las pinturas que figuraba prominentemente en el conjunto representaba la captura de Atahualpa en Cajamarca. El “Testimonio” registra primero el texto escrito en la pintura, como prueba de la participación de Hernando de Soto en el suceso. Luego el escribano de la corte citó la pintura misma como evidencia:

Otrossi yo el dicho escriuano doy fee que bí en el dicho lienço un caullero del abito de Santiago que encima de su caueça en la pintura del dicho lienço decía: “Soto, tenía asido y presso,” a lo que allí parecía pintado, al dicho Atagualpa y le lleuaua presso <sup>35</sup>.

Es decir que hay dos formas de testimonio: el oral y el visual. Aquí la pintura hace algo más que ilustrar el acontecimiento, ya que sirve como evidencia del mismo y corrobora el testimonio de la participación de Soto, un estatuto no del todo inusual en el caso de las imágenes del Nuevo Mundo <sup>36</sup>.

Las primeras referencias a los retratos de los incas después de los paños que mandó el virrey Toledo, señalan que fueron concebidos como imágenes europeas, quizás copias de los de Toledo, o por lo menos basados en los que fueran hechos en el Cuzco. Son retratos de los incas como gobernantes únicos, en una sola línea de sucesión. Esta secuencia lineal, también presente en las narraciones textuales de la realeza incaica, adecuaba los conceptos andinos a la forma de la realeza europea, ignorando la posibilidad de que hubiera cogobernantes en el Tahuantinsuyo <sup>37</sup>. El concepto europeo de una sola línea histórica de reyes incas dio forma a la composición de una pintura de 1582, encargada por Rodríguez de Figueroa en Potosí. La pintura, hoy perdida, se conoce a través de la descripción hecha por el propio Rodríguez de Figueroa. En ella se reunían los nuevos escudos de armas y los retratos de estilo europeo de los incas, en una representación de la historia virreinal temprana. La imagen central representaba el recientemente fundado pueblo minero de

Potosí. En las cenefas había retratos de varias figuras históricas. En la parte superior estaba el Papa, “que dió la concesión para venir los españoles a las Indias a predicar el Santo Evangelio”. A la derecha había retratos reales, comenzando por Fernando e Isabel, ubicados más cerca del Papa. A la izquierda estaban Carlos V, Felipe II, el escudo de armas real y el entonces virrey Martín Enríquez, hablándole al rey sobre el buen gobierno. Esta era, en parte, una referencia a las guerras civiles coloniales en el Perú, representadas en el borde izquierdo por los retratos de los jefes decapitados de las revueltas. No obstante, de mayor interés son los retratos que fueron pintados en la cenefa derecha. De la mitad para arriba estaban los retratos en busto de Colón, Balboa, Francisco Pizarro y de los virreyes, hasta Martín Enríquez inclusive. Cada figura estaba acompañada por una “historia escrita... de cómo ellos habían defendido estas tierras de las tiranías”. Debajo de estas imágenes de españoles había retratos de incas, comenzando por Manco Cápac en la parte inferior y terminando con Atahualpa. Cada figura de un inca estaba también acompañada por su historia. El último retrato, el de Atahualpa, estaba separado del primer retrato español (el de Colón) por un escudo de armas incaico compuesto por dos felinos, de cuyas cabezas salían los extremos del arco iris. Dentro del arco iris había un árbol con un cóndor y la *mascapaycha*<sup>38</sup>.

Los retratos del borde derecho establecían una clara secuencia histórica, comenzando con el primer *Sapa Inca*, prosiguiendo con la dinastía incaica hasta los primeros europeos en América, y terminando con el virrey y rey de España entonces reinantes. El conjunto presentaba una progresión lineal que culminaba —lógica e inevitablemente— en el presente. La imagen del *Sapa Inca* aparecía sólo para demostrar que la dinastía incaica había sido reemplazada históricamente por los gobernantes españoles. Los incas eran personajes de un drama español, que habían debido ser reemplazados por una necesidad histórica.

Sin embargo, podemos señalar una diferencia entre los retratos de los españoles y los de los reyes incas. Los primeros eran auto-referenciales. Se referían a los actores históricos reales, que habían traído consigo al régimen presente. Los retratos de los incas sólo eran imágenes idealizadas de figuras fundamentalmente legendarias: tan solo Atahualpa se había encontrado con los españoles. En los retratos hispanos era importante proporcionar una fisonomía individual, pero eso no era importante en el caso de los incas. Rodríguez de Figueroa puso en claro esta diferencia al enfatizar lo que sigue sobre la calidad de la pintura que había encargado: “no tiene otra dificultad sino que la mano del pintor no supo perficionar los rostros de los gobernadores y otras cosillas”<sup>39</sup>. Figueroa no hizo esta crítica a los retratos de los incas. Su referencia pictórica era a un cuerpo colectivo de gobernantes pasados, en tanto que los retratos de los españoles se referían al cuerpo gobernante presente del Perú virreinal a través de la descripción de personas identificables. En este sentido, los retratos de los incas generalizados representaban colectivamente el pasado, mientras que los diferentes retratos de españoles representaban al presente virreinal. Pero si los retratos fisonómicamente correctos de los españoles se referían a personas contemporáneas y a su posición política y social real, debemos preguntarnos lo siguiente: ¿los retratos de los incas no connotaban también a los nativos del virreinato, en vez de denotar simplemente a los gobernantes incas del pasado? Después de todo, aquí no tenían importancia los gobernantes incas individuales; de lo que se trataba era del pasado andino que ellos en conjunto representaban.

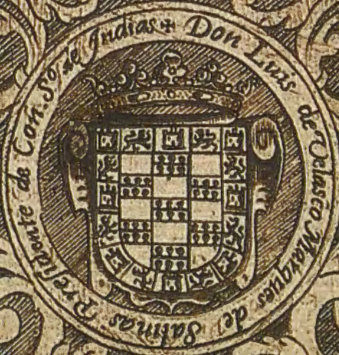
► Fig. 11. Portada de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* de Antonio de Herrera, 1615.



HISTORIA GENERAL  
DE LOS HECHOS DE LOS  
CASTELLANOS EN LAS ISLAS  
Y TIERRA FIRME DEL MAR OCEANO

ESCRITA POR ANTONIO HERRERA  
CORONISTA DE CASTILLA Y  
MAYOR DE LAS INDIAS

De cada quinta  
*Al Rey Nuestro Señor.*  
*en Madrid por su de la Cuesta.*



Otro grupo de retratos que estaba claramente en consonancia con los que encargaron Toledo y Rodríguez de Figueroa, son aquellos que fueron enviados a Garcilaso de la Vega. Estos retratos también cumplían una finalidad sociopolítica. En 1603, este conjunto de retratos pintados fue usado como evidencia en la corte. Garcilaso de la Vega recibió, en España, una pintura de los retratos de los bustos de los reyes incas anteriores acomodados en un árbol genealógico, basado probablemente en las pinturas encargadas por Sarmiento y Toledo unos treinta años antes. Esta vez, los retratos iban a tener un uso antitético: iban a ser presentados a la corte real como evidencia a favor de los descendientes reales de los incas, en su solicitud de exoneración del tributo<sup>40</sup>. Estas pinturas también se han perdido. Sin embargo, este grupo de retratos dinásticos, el que fue enviado por Toledo, o bien un tercer conjunto desconocido, fue usado como fuente de la portada de la “Década Quinta” de la *Historia general* de Antonio de Herrera, publicada a comienzos del siglo XVII. Los bustos de estilo occidental de los reyes incas sostienen sus *huaqui* (imágenes totémicas) en sus manos, del mismo modo que los monarcas europeos son representados sosteniendo un cetro (fig. 11). Es claro que, al igual que Thevet, Herrera recurrió a fuentes americanas para autenticar sus grabados<sup>41</sup>.

► Fig. 12. Mama Raba Ocllo Coya, acuarela en el manuscrito *Historia general del Perú* de Martín de Murúa, folio 79r, ca. 1614. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.

► Fig. 13. Chimpo Ocllo Coya. *Historia del origen y genealogía real de los incas del Perú*. Martín de Murúa, 1590, folio 26v. Colección particular S. Galvin. Irlanda.

► Fig. 14. Chimpo Ocllo Coya, acuarela en el manuscrito *Historia general del Perú* de Martín de Murúa, folio 31v, ca. 1614. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.

## Martín de Murúa, Guaman Poma y Ocaña

Una de las características más notables de la cultura virreinal andina es el hecho de que solamente se conozcan tres manuscritos extensamente ilustrados y que todos hayan sido producidos en el lapso de unos veinte años. Aún más importante es que los tres estén interrelacionados y que contengan una serie dinástica de reyes y reinas incas. El más temprano de los tres manuscritos fue producido por Martín de Murúa (figs. 15-23) y se titula *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*. También conocido como el manuscrito Galvin, lleva la fecha de 1590, pero no está claro cuándo fue realmente terminado, lo que tal vez tuvo lugar en fecha tan tardía como 1605. La *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala (figs. 27-38) y la *Historia del origen y descendencia de los incas* de Martín de Murúa son casi contemporáneas y fueron terminadas alrededor de 1614 (figs. 41-51). Juntos, los tres manuscritos presentan la serie superviviente más compleja de retratos de los incas. En primer lugar, y a diferencia de los retratos encargados por Toledo y Rodríguez de Figueroa, estas son figuras de cuerpo entero. En segundo lugar, están asociados con una descripción textual completa. Tercero, están interrelacionados de modos sumamente directos.

En general, las relaciones entre los tres manuscritos son extremadamente complejas, por muchas razones, entre ellas que las imágenes de Guaman Poma aparecen en todos ellos, y que el manuscrito de Murúa de 1590 es la base a partir de la cual Guaman Poma escribió la *Nueva coronica*. Pero en lo que respecta a los retratos de los incas, es importante señalar que, en cada uno de los manuscritos, las series de incas y *coyas* fueron obra de distintos artistas. Hubo al menos dos artistas que trabajaron en la serie del manuscrito de Murúa de 1590; Guaman Poma dibujó toda la serie de la *Nueva coronica*; y otros dos artistas pintaron la serie del manuscrito de Murúa de 1614. Además, los retratos de reyes incas y *coyas* del primer manuscrito de Murúa provienen todos de uno anterior desconocido, y fueron pegados en las páginas en blanco del manuscrito. El retrato de una *coya*, el de la octava reina, Mama Raba Ocllo, falta en la serie de 1590. Aparece en cambio en el manuscrito de Murúa de 1614, pero no como la representación de una *coya* (fig. 12). Esta ilustración aparece más bien en el folio 79 verso, o unos veinte folios después de los últimos retratos de los reyes incas y *coyas*, usándose ahora como una figura genérica con que ilustrar el texto sobre las costum-





bres incaicas. Por último, ninguno de los manuscritos de Murúa tiene una serie completa de retratos de incas o *coyas*. En lo que respecta al manuscrito de 1590, parecería que se le han retirado imágenes de modo tal que faltan varios otros retratos, además del de Mama Raba Ocllo. En el manuscrito de Murúa de 1614 la serie no fue completada, y además el orden fue alterado en algún momento, cuando el manuscrito fue vuelto a coser, de modo tal que el retrato de Manco Cápac aparece antes del capítulo que se ocupa de él, y en que se menciona que su imagen figura en la página siguiente.

A pesar de estas diferencias, las tres series de retratos de los manuscritos de Murúa y Guaman Poma están clara y estrechamente relacionadas en un desarrollo secuencial. Por ejemplo, los dibujos en blanco y negro de Guaman Poma se complementan con descripciones de los colores de los distintos *uncus* y otras prendas incaicas. Hoy está claro que estas descripciones tuvieron como base los colores usados en los retratos del manuscrito de Murúa de 1590. En efecto, el retrato de Manco Cápac en el manuscrito de 1590 ha sido anotado de dos modos, como si fuera a servir de modelo (fig. 15) (véase figura pág. 42 y compárese fig. 27). Elementos iconográficos tales como la *chipana* o brazalete dorado están etiquetados con el término quechua y una traducción al español. El manto que viste es identificado como tal y lleva la etiqueta “quees morado”. Este retrato es la única imagen tratada de este modo pero es obvio que ha sido estudiada. La pregunta, entonces, es sobre el tipo de bocetos y notas que tenía Guaman Poma de este manuscrito y el momento en que lo vio por última vez, pues como ya se señaló en otro lugar, hay diferencias significativas en la forma en que las series de retratos de incas y *coyas* aparecen en cada uno de los tres manuscritos.

En la *Historia general* de Murúa de 1590 y la *Nueva crónica* de Guaman Poma, los retratos aparecen en dos series que comienzan con la de los reyes, siguiendo luego la de las *coyas*. A estas dos series les siguen los retratos de los capitanes y sus esposas. Hay dos grupos distintos basados en la jerarquía y que están organizados internamente por géneros. En la *Historia General* de Murúa de 1614 se cambia este patrón. Al retrato de cada inca le sigue el de la *coya*. Es más, los capitanes y sus esposas no aparecen en absoluto. En otras palabras, se presentan los retratos de una pareja real por oposición a



Fig. 15. *Mango Capac*. Folio 9v.



Fig. 16. *Sinchi Roca*. Folio 10r.



Fig. 17. *Inga Roca*. Folio 14v.

Figs. 15-23. Serie de incas en la *Historia del origen y genealogía real de los incas del Perú*. Martín de Murúa, 1590. Acuarelas. Colección particular S. Galvin, Irlanda.

El padre mercedario Fray Martín de Murúa tiene dos manuscritos que versan sobre la historia de los incas. El primero, que se convirtió en borrador del segundo, lleva por título *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú...* mientras que el segundo o la versión definitiva fue titulado *Historia general del Perú...* El primero lleva en su portada la fecha de 1590 mientras que el segundo, aunque tajada, la de 1613.

Una comparación entre ambas versiones nos revela que la primera tanto por su estructura, los dibujos y la presentación del texto, que guardan un parecido asombroso con la crónica de Guaman Poma, tiene un sabor más indígena mientras que la segunda, aparte de ser mucho más voluminosa que la anterior, trata de ceñirse –tanto en el texto como en las 38 pinturas que encierra– a cánones más estrictamente europeos.

Todas las pinturas que incluye esta última, con la excepción de un escudo que inicia el libro correspondiente a las ciudades del Perú y que a todas luces fue hecho por Guaman Poma, tratan de ilustrar la historia propiamente de los incas. El borrador, conocido también como Manuscrito Galvin, además de los incas y sus

esposas, encierra ilustraciones que aluden a unos personajes que tanto el mercedario como Guaman Poma llaman “Capitanes”, así como otras que se refieren a las instituciones y costumbres de los incas además de las ciudades del Perú. El total de dibujos es 113, es decir, tres veces y un poco más con respecto a la versión final.

Aunque el estilo de los incas y coyas del Manuscrito Galvin no es tan depurado como el que se ve en la *Historia general del Perú*, no se podría decir que pertenecen a una mano indígena, como es el caso de los “Capitanes” y la mayor parte del resto de los dibujos. No obstante, si comparamos, particularmente a los incas, con aquellos en blanco y negro que figuran en la *Nueva crónica* del cronista indio, el parecido de las posiciones y vestidos es asombroso. Incluso el color de los vestidos corresponde milimétricamente a los que Guaman Poma otorga en su texto a estos personajes.

En la primera versión de la historia de Murúa (exceptuando a Lloque Yupanqui, Mayta Cápac y Cápac Yupanqui) los mismos incas que en la crónica de Guaman Poma. El último inca que figura es Huayna Cápac y luego sigue a continuación otro dibujo donde todos estos personajes aparecen rodeando a un inca que figura en posición central. Todos, al igual que en la *Nueva crónica*, están retratados de pie y en exteriores. Asimismo es importante

destacar que se trata de dibujos que formaron parte de un borrador anterior y que fueron recortados para ser adheridos en esta nueva versión.

El antecedente más próximo de estos retratos son los paños que mandó pintar el virrey Francisco de Toledo en 1571. Allí se representaron a 12 incas y a sus respectivas esposas aunque no parece que hubieran sido presentados de cuerpo entero. El interés de Toledo por forjar estas expresiones artísticas se inscribe en su política de establecer criterios de legitimidad para los descendientes de los incas y para el conjunto del sistema colonial. A partir de su iniciativa se da una proliferación de estas representaciones adoptando algunas las características en cuerpo entero de los dibujos de Murúa y Guaman Poma y otras las de bustos hasta el pecho como refiere el Inca Garcilaso o como aparecen en el tercer volumen de las décadas de Herrera y en las que se sucedieron a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

Sin embargo, es importante dejar constancia que desde las que dibuja el Cardenal Massimo hasta las que figuran en el convento de Copacabana, el convento de San Francisco en Ayacucho, unos grabados que fueron propiedad de Luis E. Valcárcel y otras más, todas llevan huellas que delatan la influencia de Guaman Poma de Ayala (Ossio 1998, 1999, 2000, 2002, 2004).



Fig. 18. Yuar Guacac. Folio 15v.



Fig. 19. Viracocha Inga. Folio 16v.



Fig. 20. Pachacuti Inga Yupanqui. Folio 17v.



Fig. 21. Tupa Inga Yupanqui. Folio 18v.



Fig. 22. Guaina Capac. Folio 19v.



Fig. 23. Tupa Cusi Gualpa. Folio 20v.

dos grupos distintos, agrupados de acuerdo al género. La serie de retratos de Guaman Poma en la *Nueva corónica* sigue los patrones de la serie de Murúa de 1590: los reyes incas aparecen primero, seguidos por las *coyas*. Iconográficamente hay un cambio aún más radical entre los dos manuscritos de Murúa, uno que se evita completamente en los retratos de Guaman Poma. En el manuscrito de Murúa de 1590, los retratos de los incas no están asociados con un escudo de armas (figs. 15-23). Son más bien los retratos femeninos de este manuscrito los que aparecen con el escudo, como en el caso de Chimpo Occla, esposa de Cápac Yupanqui (fig. 13). En el manuscrito de Murúa de 1614, el escudo está ahora vinculado con el retrato de Cápac Yupanqui (fig. 45) o sea el linaje masculino; en cambio el de Chimpo Ocllo Coya, o linaje femenino, no está acompañado ya de armas (fig. 14).<sup>42</sup>

A pesar de estas diferencias, cada uno de los artistas de estos tres manuscritos sigue las mismas convenciones iconográficas y compositivas. La figura se alza ligeramente hacia atrás en primer plano, en posición de *contraposto*, con la cabeza vuelta ligeramente a la derecha o a la izquierda. Estas son las convenciones en la retratística imperial inca que proliferaron a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, tanto en el Perú como en España. Por ejemplo, aparecen en el retrato quinientista tardío de Inca Yupanqui, al que acompaña un escudo de armas concedido por Carlos V a sus descendientes en 1545, en una ejecutoria que data de finales del siglo XVI o comienzos del XVII (véase pág. 203, fig. 27), asimismo en el frontispicio del *Tratado de confirmaciones reales de encomiendas, oficios, i casos, en que se equieren para las Indias Occidentales* de Antonio de León Pinelo, de 1630 (fig. 24) y en el grabado de *Los trajes antiguos y modernos de diversas partes del mundo* de Cesare Vecellio, de 1590 (fig. 25). El grabado de Juan de Courbes muestra un inca notablemente parecido a la imagen de Inca Yupanqui en la ejecutoria, tanto en la postura como en la iconografía, incluyendo el diseño ajedrezado del *uncu*.

Sin embargo, el grabado incluye el escudo de armas que figura en el frontispicio de los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega. Tanto el escudo de armas como el retrato del inca son descritos en el prólogo por Juan Rodríguez de León, hermano de Antonio, quien cita el texto de Garcilaso para dar una explicación iconográfica de la vestimenta del inca y del significado simbólico del escudo. Juan añade, sin embargo, que su descripción fue tomada de una pintura y por ende describe algunos de los colores de los objetos. Dada la estrecha relación visual y textual con los *Comentarios reales*, es igualmente posible que Courbes y León Pinelo hayan usado una de las pinturas enviadas a Garcilaso para que fueran presentadas en la corte en su petición hecha a Felipe III. Sea cual fuere la fuente, está claro que un conjunto de imágenes similares de los incas circulaba tanto en el Perú como en España. Estas imágenes fueron pintadas en lienzos, reproducidas como ilustraciones en manuscritos, grabadas en libros impresos, e incluso aparecen en los qeros incas virreinales. Por cierto que estas imágenes de los incas obedían a varias y a menudo diferentes agendas y deseos, dependiendo de quién las encargaba y a quienes se destinaban.



- ▲ Fig. 24. Inca vestido con uncu de diseño ajedrezado, detalle de la Portada de Juan de Courbes, *Tratado de Confirmaciones Reales de Encomiendas, oficios i casos, en que se requieren para las Indias*, de Antonio de León Pinelo, 1630. Madrid.
- ◀ Fig. 25. Indígena vestido con uncu ajedrezado, grabado de *Los trajes antiguos y modernos de diversas partes del mundo*, Cesare Vecellio, 1590. Venecia.
- ▶ Fig. 26. Inca y coya en Cuzco, en el manuscrito *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo*, 1599-1606. Biblioteca de la Universidad de Oviedo, España.
- ▶ Páginas siguientes:  
Figs. 27-38. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*, 1615. Manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.



*El craxte del inga rey de las indias occidentales.*

*fruste de las patlas wyra y indias principales mugeres de caciques*

Si volvemos a una última imagen del manuscrito de Murúa de 1614, vemos que hubo un intento de basar esta serie de retratos en algunos de los conceptos que estructuraron las pinturas enviadas por el virrey Toledo a Felipe II en 1571. En el manuscrito de Murúa, el folio 19r muestra la fundación de la dinastía incaica (fig. 1). Es una imagen rara por dos motivos. En primer lugar, la escala de las figuras no guarda relación alguna con el paisaje. Esto es, la figura de Manco es mucho más grande que la montaña sobre la cual se halla. Segundo, varios momentos narrativos están condensados en una sola composición. Al fondo, Manco se aparece vestido esplendorosamente a sus seguidores, en tanto que en el plano intermedio los rostros de sus hermanos están incrustados dentro de la cueva y roca de la cual salen. En primer plano unas figuras vagan por el paisaje andino a medida que se adelantan hacia el observador y al valle del Cuzco.

Esta página fue originalmente pensada para el manuscrito de 1590 y fue tomada de él, al igual que varias otras ilustraciones, e insertada en la versión de 1614. Esta ilustración revela el orden en que el manuscrito fue preparado. El texto fue redactado primero y luego se le agregaron las ilustraciones. Este orden queda claro si uno mira la figura de Manco en la montaña, que lleva un ornamento redondo de plata en el pecho. En el texto se describe el disco como de oro; sin embargo, alguien posteriormente corrigió la discrepancia entre imagen y texto raspando la palabra *oro* y escribiendo *plata* encima. Lo significativo es que esta imagen estaba pensada para iniciar la serie de retratos del manuscrito de 1590, y fue reutilizada para dar inicio a la serie de 1614. Ninguna otra página tomada del primer manuscrito que fue usada en la versión de 1614 cumple su función original. La imagen no



Fig. 27. De Ingas, Manco Cápac Inca - este inga reinó solo el Cusco Acamama. Folio [0086].

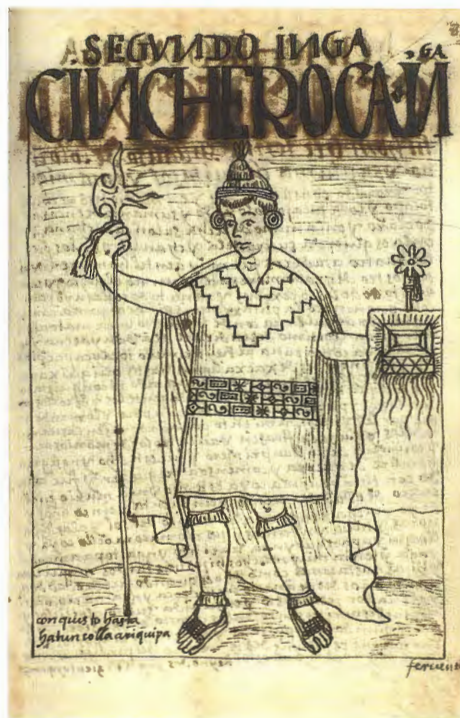


Fig. 28. Segundo Inga - Sincho Roca Inca - conquistó hasta Hatun Colla, Ariquepa. Folio [0088].



Fig. 29. El tercero Inga Lloque Yupanqui Inca - reinó hasta Maras. Folio [0096].



Fig. 30. El cuarto Inga Mayta Cápac Inca - reinó hasta la provincia de los Charcas, Churi, Carabaya. Folio [0098].

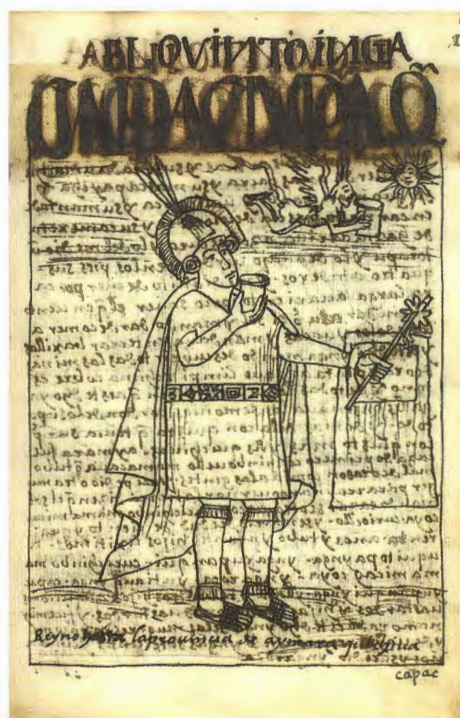


Fig. 31. El quinto Inga Cápac Yupanqui - reinó hasta la provincia de Aymara, Quischiua. Folio [0100].



Fig. 32. El sexto Inga, Inga Roca con su hijo - reinó hasta Andesuyo. Folio [0102].



Fig. 33. El séptimo Inga Yahuar Uácac Inga - reinó Cusco Conde, Parinacochas, Changas, Soras Andamarca, Lucanas. Folio [0104].



Fig. 34. El octavo Inga Uiracocha Inga - reinó Guanaca, Yauyos, Jauja, Caxa, Ica, Chinchá, Lati, Sulco, Lima. Folio [0106].

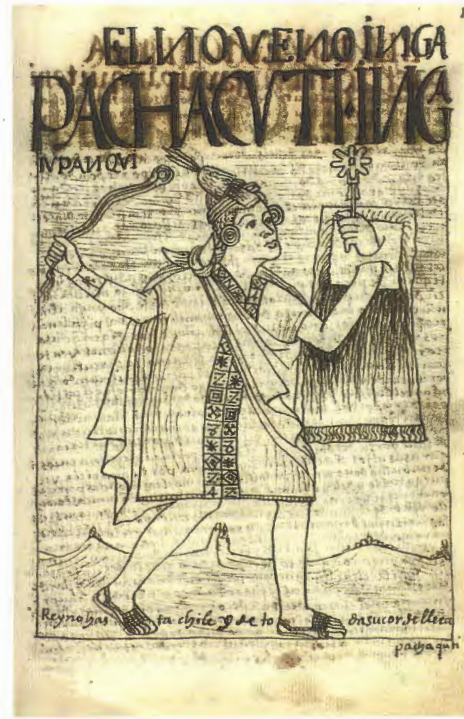


Fig. 35. El noveno Inga Pachacuti Inga Yupanqui - reinó hasta Chile y de toda su cordillera. Folio [0108].



Fig. 36. El décimo Inga Topa Inga Yupanqui - reinó hasta Chinchaycocha, Huarochiri, Canta, Atapillo... Conchucos... Huánuco... Folio [0110].



Fig. 37. El once Inga Guaina Cápac - reinó Chachapoyas, Quito... Guancavilca, Cañari. Folio [0112].



Fig. 38. El doce Inga Topa Cusi Gualpa Guáscar Inga - acabó de reinar, murió en Andamarca. Folio [0115].

ilustra simplemente la narrativa del origen de los incas. Murúa caracteriza el mito de fundación incaico como una “fábula ridícula” y la representación de sus orígenes apela, por ende, a convenciones pictóricas para convertirla en algo fantástico, en una fábula. La escala, el tiempo y el espacio fueron plasmados como algo imaginado y no real. La pintura por ello crea exitosamente un inicio de la historia y sucesión dinástica de los incas como algo que tuvo un origen fabuloso. Ninguna otra ilustración es tan precisa en su intento de crear semejante atmósfera de lo irreal. Podríamos por ello suponer que esta composición está relacionada con los paños encargados por el virrey Toledo. En la descripción de la primera escena de las pinturas toledanas leemos que “en las cenefas la historia de lo que sucedió en tiempo de cada uno de los yngas y la fábula y notables que van puestos en el primer paño, que ellos dicen tambotoco...”. De este modo, el origen de los incas no sólo da inicio a la serie de soberanos incas en ambos casos, sino que aquellos acontecimientos son caracterizados como fábulas.



◀ Fig. 39. Inca y coya con qeros. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [0248] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

Guaman Poma invierte esta imagen del origen de los incas como algo envuelto en la fábula. No comienza su secuencia de retratos con la salida mítica de Tambotoco. Más bien los escenarios principales del mito —las cuevas y Huanacauri— aparecen dentro del escudo de armas del inca, y la secuencia dinástica es interrelacionada con los acontecimientos cristianos universales. En otras palabras, luego del retrato de Sinchi Roca, el segundo inca, viene el milagro de la cruz de Carabuco y la aparición de San Bartolomé en los Andes. Esto cambia los términos visuales del origen de los incas, pues el espectador debe creer en los misterios de la Iglesia como algo verdadero.

## La relación de Fray Diego de Ocaña

Una imagen diferente y políticamente más desinteresada de los incas fue creada casi al mismo tiempo y siguió las mismas convenciones de los retratos de Murúa y Guaman Poma. Fray Diego de Ocaña, un monje jeronimiano español, visitó el Cuzco por varios meses en 1603. Se encontraba de regreso de la fabulosamente rica ciudad minera de Potosí, donde había pintado una imagen devota de la Virgen de Guadalupe con la esperanza de aumentar su culto e incrementar la riqueza de su santuario español. En el Cuzco se encontró con una ciudad andina mucho más aceptable en todos los aspectos, y allí pintó otra imagen de la misma Virgen. Ocaña anotó que sus habitantes nativos eran “como los hidalgos en España” e “indios de mucha razón y de buenos ingenios; y así hay entre ellos buenos pintores y plateros”<sup>43</sup>. Pintó un par de retratos a la acuarela de los pobladores locales, como lo había hecho en otras zonas que había visitado. Pero a diferencia de ocasiones anteriores, esta vez presentó a sus modelos contemporáneos en términos de su nobleza pasada y pintó un inca y una *coya* (fig. 26).

Estos retratos idealizados de Ocaña no son particularmente originales. Siguen una fórmula virreinal ya establecida para representar a los señores incas. Por ejemplo, el



inca de Ocaña es notablemente similar, en estilo e iconografía, a los retratos de los incas que aparecen en los manuscritos tanto de Guaman Poma como de Martín de Murúa. Se da a la figura una postura frontal, animada, oblicua, muy parecida al retrato de Manco Cápac de Guaman Poma (fig. 27) o al Lloque Yupanqui de Martín de Murúa (fig. 45). El inca de Ocaña también se parece a la imagen de Titu Yupanqui en el escudo de armas de los descendientes de este inca (véase pág. 203, fig. 27). Las figuras adoptan la misma pose y cada una lleva un cayado, con una hoja *yauri* en forma de hacha en la punta. El diseño del *uncu* que viste la figura de Ocaña es diferente. Los *tocapus* son más grandes, están ordenados en dos columnas verticales, y tienen una especie de forma arquitectónica piramidal, dispuesta contra un fondo de campos alternados de rojo y verde. Recuerdan en algo a las cuevas de Tambotoco en la descripción que da Murúa de la fundación del Cuzco por Manco Cápac. Al mismo tiempo, este tipo de figura inca se pintaba en los primeros qeros. En un ejemplo raro (fig. 40) se retrataron dos pares de incas, uno frente al otro, en una postura oblicua de tres cuartos. Están ubicados en la banda central en lugar de estar en el del borde, que es la ubicación usual en los qeros posteriores. Los campos superior e inferior combinan diseños tallados abstractos similares a los de los qeros del periodo incaico, con motivos pintados de flores. Las imágenes pintadas e incrustadas de los incas son muy similares a las de Guaman Poma, Ocaña y Murúa en términos de su dinamismo y especificidad iconográfica. Más aún, además de su pose, están colocadas dentro de un paisaje y de pie en el piso intermedio. Esto difiere bastante de la gran mayoría de composiciones de qeros, en las cuales las figuras están orientadas usualmente a lo largo de una sola línea de piso plano.

No se sabe si Ocaña vio las imágenes de los manuscritos de Guaman Poma y Murúa, u otras. La multitud de estas imágenes hace evidente que para finales del siglo XVI, si no antes, un tema pictórico común era el retrato de un inca, a menudo acompañado del retrato de una *coya*. Más importante aún, como veremos en los ensayos de Estenssoro y Wuffarden, es que este motivo se repitió hasta bien entrado el siglo XVIII en diversos medios, y muy especialmente en los qeros pintados.

La imagen de la *coya* de Ocaña es muy familiar, tanto en relación con representaciones contemporáneas, como con aquellas pintadas posteriormente. Ella se aproxima al inca de perfil, el cual voltea la cabeza para mirarla (fig. 26). Ocaña anotó lo siguiente sobre la imagen:

El traje de las indias principales es también el que muestra la pintura. Estas traen ahora camisa de lienzo y faldellín, y encima, ceñida al cuerpo, una como tunicela sin mangas la cual se llama azú; y encima aquella manta sobre los hombros que se llama llíquida y sobre la cabeza otra manta pequeñita que se llama llanaca. Aquel vaso que tiene en la mano se llama cuero [qero], con que dan a beber la chicha a los indios. Y ellas en los bailes usan de aquel tamborino, trajén ojotas o sandalias en los pies, y de ordinario descalzas <sup>44</sup>.

El interés de Ocaña en las vestimentas regionales corresponde a una tradición europea de finales del siglo XVI <sup>45</sup>; sin embargo, él da a su imagen un mayor sabor local. Es como si en su única acuarela Ocaña condensara los numerosos dibujos de Guaman Poma con *coyas* que tocan tambores o llevan *qeros* en las manos (fig. 39). Pero mientras este último restringe estas imágenes a su representación de los incas antes de la conquista, la imagen y el texto correspondientes de Ocaña dejan en claro que la música y la danza rituales incaicas seguían practicándose abiertamente en el Cuzco virreinal. Aún más, la composición figurativa con una *coya* que le ofrece un qero a un inca, era casi un tópico de esta conducta ritualizada.

Alrededor de 1600, las vestimentas incaicas y los qeros, objetos de costumbre incaica, se convirtieron claramente en elementos iconográficos, enmarcados dentro de representaciones de estilo europeo. Lo que es inusual en la imagen de Ocaña es su representación del qero totalmente pintado, probablemente con un motivo de mariposas. Guaman Poma, por ejemplo, jamás hizo un dibujo sobre un objeto incaico fuera de los textiles. El retrato de Ocaña demuestra incuestionablemente que a comienzos del siglo XVII los qeros se pintaban íntegramente y luego eran usados por las elites incaicas. Más aún, el diseño probablemente es uno que Ocaña vio en el Cuzco, pues es sumamente parecido al de varios qeros pintados que se han encontrado.

## El retrato virreinal de un inca en términos andinos

Entonces, ¿hay alguna imagen virreinal del inca que de algún modo intente insertar dentro de estas convenciones europeas los conceptos andinos de cómo podía percibirse simbólicamente al inca? Me parece que hay por lo menos una, pero para entender lo que está en juego debemos retornar primero al cronista anónimo de *La Conquista del Perú* y a otros autores tempranos que “erróneamente” llamaron Cuzco al soberano inca<sup>46</sup>. Este podría, claro está, ser simplemente un problema de confusión lingüística. Pero dicha confusión podría haber surgido por la forma en que se entendió que el soberano incaico representaba al centro del Tahuantinsuyo, y que el inca y el Cuzco eran de algún modo sinónimos. De ser así, entonces una imagen del manuscrito de Martín de Murúa de 1614 (fig. 52), que muestra al rey cargado sobre una litera, podría tal vez representar algo más que el contenido ilustrativo de su primera manifestación en *La Conquista del Perú* (fig. 4).

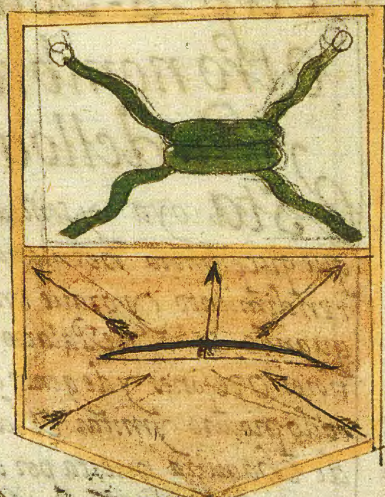
La figura de Atahualpa sobre una litera encontrándose con Pizarro en Cajamarca podría ser la primera imagen del inca vista por los europeos; sin embargo, la versión de 1614 que figura en el folio 84r de la *Historia general del Perú* cambia los términos de la convención. A nivel figurativo ambas imágenes son bastante parecidas. En la imagen de Murúa el señor inca, identificado como Guáscar Inga, es cargado en una litera por cuatro hombres, del mismo modo que aparece en el grabado en madera de *La Conquista del Perú*. Sin embargo, aquí las figuras no sólo se encuentran completamente vestidas, sino que cada una usa ropas diferentes según el *suyu* de su procedencia. Este elemento iconográfico se especifica aún más con las palabras escritas sobre los brazos de la litera: Chinchaysuyu y Antisuyu adelante, y Collasuyu y Cuntisuyu (Callasaya) detrás. (Cuntisuyu no aparece, habiéndose escrito erradamente Callasaya). El texto a la vuelta de este folio ha sido tarjado y cubierto con otra hoja de papel. Ello se debe a que esta ilustración fue, me parece, hecha originalmente por Guaman Poma para que acompañara el folio 55r del manuscrito de 1590, titulado “Capítulo Tercero, de la manera que fuera, los ingas y la gran Magestad que andaban”. Aquí Murúa describe primero la forma en que el inca era llevado al combate en litera y cómo estaba vestido. Luego escribió lo siguiente:

siempre que el inga salía lo llevaban como dicho ese en andas muy ricas y bien aderezadas y ninguno podía ir en anadas si no era solamente algún cacique o capitán o algún gran señor orejón de los de su consejo y esto había de ser con licencia expresa del Inga. Llevaban siempre las andas de estos rreyes cuatro señores de los mas principales q en su consejo tenía como entre nosotros Duquess o Marquezes que para el efecto estaban dedicados de los cuatro suyos que son las cuatro provincias de collasuyu y chinchaysuyu, contesuyu, y antesuyu los quales residen siempre con el Inca en su palacio.

► Fig. 40. Representaciones de incas en qero policromado, siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.



Maita Capac Inga



armas que anadio  
este inga



Fig. 42. Manco Cápac. Folio 21v.



Fig. 43. Cinchiroca. Folio 24v.



Fig. 44. Inga Lloque Yupanqui. Folio 26v.



Fig. 45. Capac Yupanqui. Folio 30v.

Fig. 41. Maita Capac Inga. Folio 28v.

Figs. 41-51. Serie de incas en el manuscrito *Historia general del Perú* de Martín de Murúa, ca. 1614. Acuarelas. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.

La *Historia general del Perú* es la gran obra del mercedario Martín de Murúa, fraile vasco que pasó la mayor parte de su vida en Cuzco, Aymaraes y Arequipa. Antes de 1590 empezó la escritura del texto de su *Historia del origen y genealogía real de los incas del Perú* (págs. 22 y 23), que hoy se conserva en la colección Galvin de Irlanda. La segunda versión de su obra, concluida hacia 1613, se guarda hoy en el J. Paul Getty Museum, en Los Ángeles, California. Fue este el manuscrito que buscó publicar, sin éxito, al regresar a España hacia 1615.

Esta versión, conocida también como el Manuscrito Wellington por haber pertenecido a Arthur Wellesley, duque de Wellington, contiene treinta y siete ilustraciones a la acuarela, entre escudos de armas, retratos de los incas y sus coyas, así como también algunas escenas históricas. Aunque no se conocen los nombres de todos los artistas que participaron en la producción de estas imágenes, sabemos que uno de ellos fue el cronista indígena Guaman Poma de Ayala, autor también de varias imágenes contenidas en el manuscrito Galvin de 1590. En conjunto, las imágenes de estos tres manuscritos ilustrados dan cuenta de las principales convenciones visuales desarrolladas en el temprano período virreinal para representar a los incas.



Fig. 46. Yahuar Huacac Inga. Folio 34v.



Fig. 47. Viracocha Inga. Folio 36v.



Fig. 48. Sin nominación en el original. Folio 38v.



Fig. 49. Sin nominación en el original. Folio 40v.



Fig. 50. Sin nominación en el original. Folio 47v.



Fig. 51. Sin nominación en el original. Folio 56r.

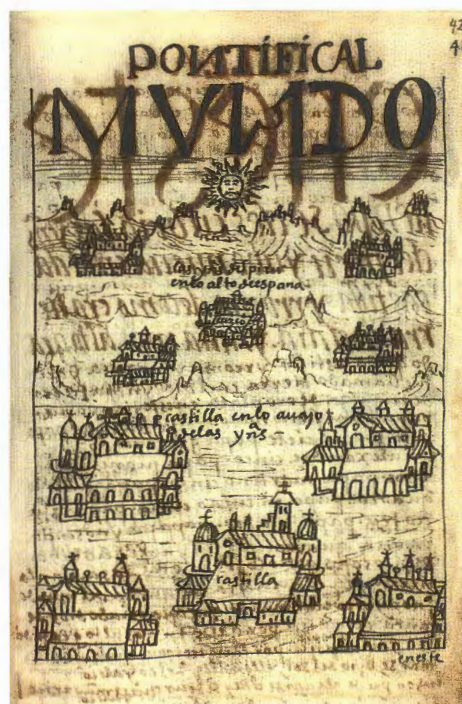


▲ Fig. 52. Inca en litera. *Historia general del Perú* de Martín de Murúa, folio 84r, ca. 1614. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.

Esta descripción une los folios disímiles, separados por el tiempo (1590 y 1614) y el espacio (Irlanda y California). Resulta interesante que la imagen y el texto de Murúa sugieran que el inca y la corte personificaban la territorialidad del Tahuantinsuyo. Aún más importante es que la litera con el inca al centro constituye una composición que se aproxima bastante a la representación espacial del Tahuantinsuyo en la página 42 de la *Nueva corónica* (fig. 53) y en el folio 63v del manuscrito de Murúa de 1590 (fig. 54), también obra de Guaman Poma. El quincunce formado por las cinco figuras de la ilustración de la litera sugiere un *tocapu* personificado, del mismo modo que la representación del Tahuantinsuyo tiene como base el diseño de un *tocapu*, como luego se verá. En esta imagen, el rey inca era entendido como el centro -móvil del Tahuantinsuyo encarnado.

El inca está sentado en una litera cargada por cuatro personas, cada una de las cuales viste la ropa y el tocado representativos de los cuatro *suyus*, con lo cual ésta es más que una ilustración: expresa la organización sociopolítica del Tahuantinsuyo a través de la personificación y empleando la composición geométrica abstracta de un *tocapu*. Esto es, el centro (Cuzco) del Tahuantinsuyo está personificado por el inca, quien está sentado dentro de un espacio rectangular que define a los cuatro *suyus* personificados por los cuatro cargadores de la litera. Este dibujo ciertamente es una figuración virreinal, basada en el tópico europeo de la personificación del territorio. Aun así, la geometría de la composición global de la personificación hecha por Murúa/Guaman Poma del Tahuantinsuyo y su centro, repite una composición común de *tocapu* en forma de cuatro esquinas (cuadrado, rectángulo, rombo) que tiene el centro marcado (véase pág. 78, fig. 14). En efecto, esta configuración conforma el diseño representado a lo largo de la base de la litera. La aparición aquí de esta forma particular de *tocapu* podría no ser sino una coincidencia y simplemente ser un diseño decorativo. Pero junto con la personificación de los cuatro *suyus*, el dibujo de Murúa sugiere que así como el Cuzco era imaginado como el centro geográfico del Tahuantinsuyo, así también el *Sapa Inca* era concebido como la encarnación del centro político del reino. La supuesta confusión en los cronistas tempranos entre el lugar (Cuzco) y la persona (Cuzco) podría así expresar algo mucho más profundo, esto es las nociones andinas de lugar y persona. Este mapeo de la persona del inca en la expresión conceptual del Tahuantinsuyo aparece en otro lugar del manuscrito de 1590 (fig. 54).

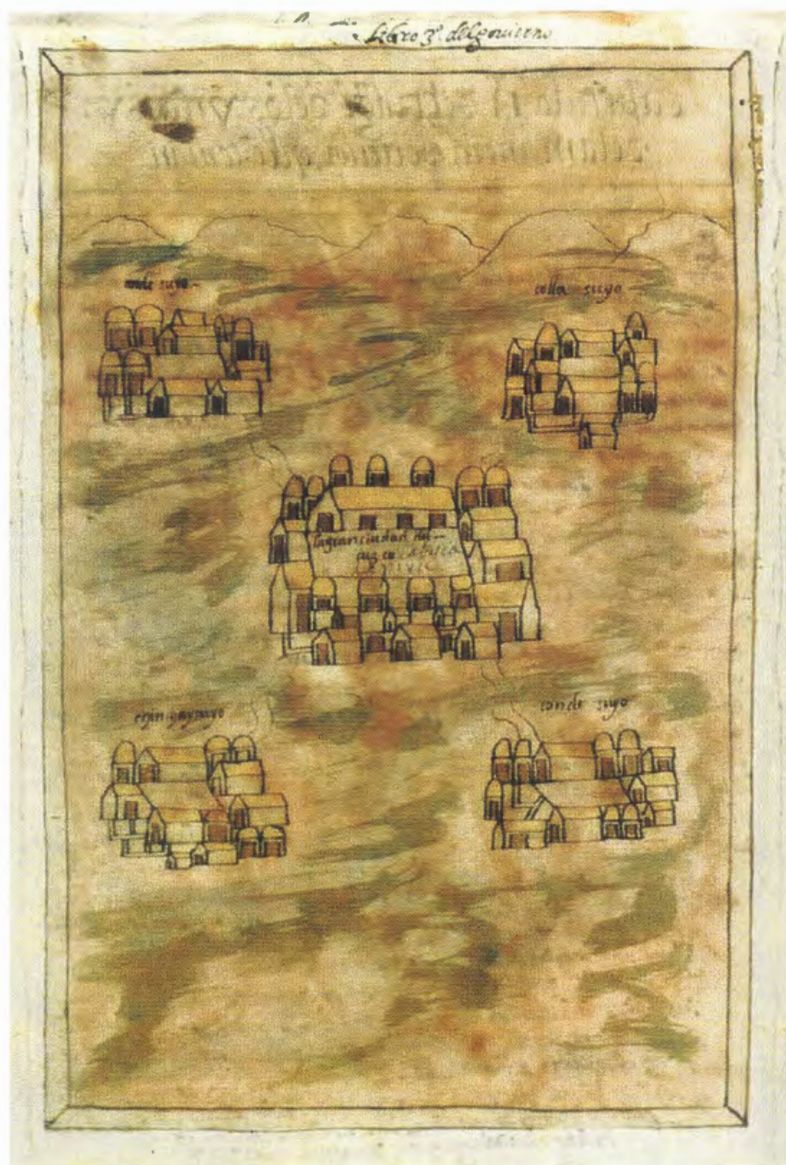
Aquí el artista andino crea una composición que integra los dos sistemas de representación, uno europeo y el otro andino, para transmitir al destinatario —Felipe II, rey de España— la topografía de las montañas y valles de los Andes, y el concepto andino del Tahuantinsuyo. Guaman Poma pintó primero un paisaje siguiendo las convenciones europeas, dándonos una suerte de mapa orográfico del imperio inca. Se mira hacia abajo desde una perspectiva oblicua o de vuelo de pájaro a un terreno plano, representado esquemáticamente con pinceladas de verde y marrón. Al fondo aparece una cadena de montañas, cuyo



▼ Fig. 53. *Pontifical Mundo*, Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [0042] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

► Fig. 54. *Mapa del Tahuantinsuyo*, Felipe Guaman Poma de Ayala, acuarela contenida en el manuscrito de *Historia del origen y genealogía real de los ingas del Perú*. Martín de Murúa, 1590, folio 63v. Colección particular S. Galvín. Irlanda.





tamaño sugiere una alejada perspectiva. Sobrepuestos a este paisaje reconocible vemos cinco pueblos vistos más o menos desde el mismo ángulo oblicuo que el paisaje mismo. La representación de cada pueblo es algo esquemática y muestra una serie de edificaciones perfiladas, dispuestas alrededor de una plaza central. Estas convenciones siguen las tradicionales en el levantamiento de mapas usadas en el tardío siglo XVI para mostrar el Nuevo Mundo a Felipe II <sup>47</sup>. Sin embargo, las cuatro ciudades no representan espacios geográficos reales sino que transmiten más bien el concepto de los cuatro *suyus*. Cada ciudad está identificada con uno de los nombres: *ande suyu*, *colla suyu*, *conde suyu* y *chincha suyu*. El Cuzco está situado en el centro, más grande que las otras ciudades. Aún más importante es el hecho de que la disposición de las ciudades en el paisaje no guarda relación alguna con la distancia o la topografía reales. Más bien están dispuestas en forma de un quincunce o de un diseño geométrico abstracto. Este diseño formado por las cinco ciudades deriva de los motivos incas abstractos tejidos en los textiles o *tocapu*. La imagen del Tahuantinsuyo como un espacio conceptual incaico queda así representada siguiendo las convenciones incas, tal como podría vérselo en un *tocapu* de un textil, pero en esta imagen colonial está superpuesta sobre un fondo europeo compuesto por convenciones topográficas. Aunque aparentemente es una imagen simple, este mapa del Tahuantinsuyo transmite las complejidades que subyacen al arte andino en toda su gama de medios, cuando se le aprecia desde los distintos principios de representación que le sirvieron de base.

El mapa del Tahuantinsuyo y su personificación siguen las mismas convenciones conceptuales, pero aquí emplean elementos figurativos para expresar la distribución y las relaciones espaciales. En este sentido uno puede ver una imagen sumamente distinta de los incas, configurada según conceptos andinos pero empleando formas pictóricas europeas.

## El inca, San Ignacio y el Quijote: la personificación de las fábulas en los Andes

La personificación de los reyes incas comenzó en el siglo XVI y prosiguió en los siglos XVII y XVIII, haciéndose cada vez más explícita su subordinación ante los españoles. En una fiesta celebrada en Potosí por el matrimonio de Felipe III en 1600, el último elemento en una procesión de *Sapa Incas* era un carruaje que llevaba imágenes de los tres reyes españoles que habían gobernado el Perú: Carlos V, Felipe II y Felipe III. Sentados debajo de ellos para así denotar su inferioridad, se encontraban los reyes incaicos que gobernaron después de la llegada de los españoles: Huáscar, Atahualpa, Manco Cápac II, Sayri Túpac, Cusi, Cusi Tito y Túpac Amaru. Se incluyó a los últimos tres reyes incas porque si bien se enfrentaron a los españoles, por lo menos habían reconocido la autoridad de la Iglesia católica al bautizarse <sup>48</sup>.

En el Cuzco y Lima se llevaban a cabo procesiones similares. La ceremonia mejor documentada tuvo lugar en el Cuzco, en celebración de la beatificación de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. La fiesta duró veinticinco días y comenzó el 3 de mayo de 1610. La descripción de las festividades hecha por un testigo fue escrita y publicada en Lima en 1610.<sup>49</sup> Los nativos de las seis parroquias de Cuzco y sus dos parroquias periféricas, San Sebastián y San Jerónimo, hicieron varias procesiones. Los miembros nativos de una parroquia marchaban a la plaza en diferentes días, haciendo referencia especial a su aporte en una de las conquistas efectuadas por los incas. Por ejemplo, los nativos de San Jerónimo eran conducidos dentro de la plaza por sus curacas, los que portaban las insignias y coronas del *Sapa Inca* y representaban la derrota de los chancas en una canción. La canción de la victoria, sin embargo, se entonaba en honor del beatificado San Ignacio.

Todas las demás parroquias efectuaron celebraciones similares, las cuales fueron reconocidas solemnemente por los jesuitas. Por ejemplo, cuando la parroquia del Hospital entró a la Plaza de Armas dedicándole al santo su canción de tiempos de Huayna Cápac, ella fue saludada por la cofradía de Jesús, un grupo laico de La Compañía, el cual traía una estatua del niño Jesús vestido con ropas imperiales incaicas. Para el público andino resultaba significativo ver esta vestimenta en Cristo. En Perú, los tejidos eran símbolos tradicionales de rango y autoridad. La vestimenta de Cristo, de gala inca imperial, denotaba con fuerza el nuevo cuerpo del poder en el Perú, al que ahora estaban dedicadas esas antiguas canciones de victoria.

Además de las procesiones hechas por cada parroquia, hubo también recreaciones de batallas históricas de los incas, como la derrota de los cañares a manos de Huayna Cápac. Los combates terminaban con la victoria de los incas o sus aliados al tomar prisioneros a sus contendores. Luego los prisioneros eran presentados al corregidor, que estaba sentado en la plaza junto con otros dignatarios españoles. El botín de las pasadas victorias incaicas era entonces entregado simbólicamente a los nuevos gobernantes. El autor de la descripción anónima de la festividad de 1610, manifestó su sorpresa al ver que las recreaciones pudieran haber sido ejecutadas tan bien, sin haber sido antes ensayadas: "Dió grandísimo gusto por no esperarse tanto orden de gente en cosa que no habían exercitado"<sup>50</sup>. De esta manera, las recreaciones des batallas, las procesiones y otros vestigios de ceremonias incas fueron vinculadas a las celebraciones españolas.<sup>51</sup> Representaban ya no la lealtad de los diversos grupos del Cuzco al *Sapa Inca*, sino a las autoridades políticas y religiosas españolas. Esto fue representado en la parte de la fiesta que "dió mas gusto a los Españoles"<sup>52</sup>: la procesión de los once reyes Incas personificados por sus descendientes más cercanos. Éstos eran llevados a la plaza en andas y a medida que pasaban frente al corregidor, inclinaban ligeramente la cabeza hacia él. El corregidor y su séquito respondían a este gesto quitándose el sombrero.

La historia de las ceremonias que recrearon la sumisión indígena ante la autoridad jesuita es particularmente rica. La participación de los cuzqueños nativos en las festividades por la beatificación de San Ignacio de Loyola estuvo enmarcada consistentemente en representaciones del pasado andino. Pero en cada caso había alguna forma de reconocimiento de su subordinación ante la nueva autoridad española.<sup>53</sup> Esta subordinación simbólica se haría explícita al mes siguiente, durante el



▲ Fig. 55. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Miguel de Cervantes Saavedra, 1605. Con privilegio de Castilla, Aragón y Portugal en Madrid, por Juan de la Cuesta. Facsimil de la edición Príncipe. España.

Corpus Christi, cuando, el 26 de junio, todos los descendientes del inca y los *curacas* en Cuzco se presentaban ante el cabildo e hicieron juramento de fidelidad a Ignacio de Loyola<sup>54</sup>.

Una celebración de distinto tipo tuvo lugar en 1607, apenas tres años antes de la celebración de la beatificación en el Cuzco, y dos años después de la publicación del primer volumen de *Don Quijote*. Se trató de un juego de sortija organizado en el pueblo minero de Paussa, en el corregimiento de Parinacocha. Don Pedro de Salamanca era el corregidor de Paussa y fue quien organizó la fiesta en honor de la noticia del inminente arribo del nuevo virrey, el marqués de Monteclaros<sup>55</sup>. Al igual que en tantas otras de estas celebraciones, hubo una serie de entradas de comparsas en la plaza para que todos se divirtieran y las apreciaran. Las dos más apreciadas fueron descritas del siguiente modo:

Estando corriendo las postreras lanças entró por la plaça el Cauallero Antártico, que era el gran Roman de Baños, hecho el ynga, bestido muy propia y galamente, con una compañía de más de çiento yndios bestidos de colores, que le seruian de guarda, todos con alabardas hechas de [de no e] magueys, pintadas con mucha propiedad, de que era capitan el cacique principal de los pomatanbos. Llebaba delante de sí el ynga un guión de plumeria con sus armas y él yba en unas andas muy bien adreçadas y detrás dellas yban muchas yndias haciendo taquies a su husanda. El cauallo le lleuaba de diestro otro cacique muy galan, y con esta majestad se presento por la tela con dos padrinos, sin llevar delante menestriles y atabales, si solo los tambores de los taquies, que eran tantos y hazian tanto ruydo que hundian la plaça. Dió su letra que dezia:

Por ser las damas qual son,  
Me ha bestido de su modo  
Para conquistarlo todo  
La de su capitan dezia,  
Por rregusijar la fiesta  
De la nueba del virrey  
Venimos con nuestro rey

Corrió mal porque no le ayudó mucho el cauallo, y assi aconpañó en la perdida a los triunfo de Bilhan, y el ayudante de mantenedor, que fué galnancioso de unas medias de seda que el ynga puso por precio, las presentó á Joan de Larrea Zurbrano, de cohecho para tenerle propicio en el juicio de las demás lanças.

A esta hora asomó por la plaça el Cauallero de la Triste Figura don Quixote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dió grandissimo gusto de berle<sup>56</sup>.

Aquí, en este pequeño pueblo minero, una figura ingresó a la plaza como el "Inca bestido muy propia y galamente, con una compañía de más de çiento yndios bestidos de colores, que le seruian de guardan todos con alabardas hechas e magueys, pintadas con mucha propiedad". Llevado sobre una litera entró a la plaza, del mismo modo que Atahualpa lo había hecho unos setenta años antes para encontrar su destino en manos de Pizarro. Sin embargo, aquí en Paussa, este inca imaginario se topó cara a cara con otro personaje de fábula, el "Cauallero de la Triste figura" (fig. 55). La figura augusta y singular de un monarca que alguna vez fue grande podía incorporarse ahora a una amplia gama de formas de representación, la alegoría, el retrato, la emblemática, la comedia y la farsa.

## NOTAS

1. Cada inca integrante de la dinastía contaba con un otro totémico llamado *hauaque* o "hermano". Como mostrase Maarten van de Guchte, estas representaciones tridimensionales no eran simplemente imágenes ceremoniales de la autoridad del rey como se imaginaba en la teoría política medieval (véase Kantorowicz 1997). Eran su doble, conformadas por partes suyas (van de Guchte 1996: 256-268).
2. "Chaymantari llapam ymahincacacapas ppuchucan, manam yntallapas tacyanchu. Maymi cunan ñaupachica manchafcca Yncacuna? Maymi colliquen, ccorin? Toccapucompincuna, acquillan, qquerun, chacran, hatun huacin, huarmincuna? Mana ñam futillantapas yachachich" (Ávila 1648: 43).
3. Sánchez 1611: 393v-394v.
4. "I por que mi pensamiento y gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nacion, y dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor pueden emplear su ocio, que aora lo gastan leiendo novelas o istorias embueeltas en mil mentiras y errores, acordé ante todas las otras cosas reducir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora y de aqui adelante en el se escriviere pueda quedar en un tenor y estenderse en toda la duracion de los tiempos que estan por venir. Como vemos que se a hecho en la lengua griega y latina, las cuales por aver estado debajo de arte, aunque sobre ellos an passado muchos siglos, todavia quedan en una uniformidad" (de Nebrija 1926: 6-7).
5. Archivo General de Indias, Patronato 253, R1; Expediente sobre los méritos y servicios de Miguel de Cervantes, Fecha inicial 1578, Fecha terminal 1590. Cervantes también solicitó varias otros cargos vacantes en Nicaragua y Nueva Granada. Se le negó el permiso por haber perdido un brazo en la batalla de Lepanto. Sólo podemos preguntarnos cómo habrían sido moldeados sus escritos por sus experiencias en América.
6. Rodríguez Marín 1911: 110-118.
7. Leonard 1992: 36-74.
8. Díaz del Castillo 1632: 64r. Una segunda edición fue impresa ese mismo año e incluyó un grabado de Juan de Courbes como frontispicio, con retratos de Cortés apresando a Moctezuma, y del Padre Fray Bartolomé de Olmedo bautizando a los indios.
9. El autor de *La Conquista* es muy probablemente Cristóbal de Mena (véase Estenssoro en este volumen); sin embargo, como el libro fue publicado sin el nombre del autor, he respetado las condiciones históricas bajo las cuales se publicó la primera crónica del Perú.
10. Anónimo 1534.
11. "Ya que hemos puesto la primera piedra de nuestro edificio (aunque fabulosa) en el origen de los Incas, reyes del Perú, será razón paremos adelante en la conquista y reducción de los indios, extendiendo algo más la relación sumaria que me dio aquel Inca con la relación de otros muchos Incas e indios, naturales de los pueblos que este primer Inca Manco Cápac mandó poblar y redujo a su imperio, con los cuales me crié y comuniqué hasta los veinte años. En este tiempo tuve noticia de todo lo que vamos escribiendo, porque en mis niñeces me contaban sus historias como se cuentan las fábulas a los niños" (Garcilaso de la Vega 1723: Lib. 1, Cap. XIX, folio 23).
12. Bartolomé Pérez también publicó la crónica de Francisco de Xerez algo más adelante en este mismo año. Aunque la carrera de Pérez como impresor en Sevilla fue algo breve –abrió su tienda en la Calle Sierpes en 1529 y la cerró diez años más tarde, en 1539–, publicó las dos crónicas más tempranas de la conquista, que fueron entonces traducidas al francés y al italiano. Con respecto a la carrera de Pérez en Sevilla, consúltese Griffin 1988: 73.
13. Véase del Busto Duthurburu 1965: 113-117, Marco Dorta 1975: 67-75, Cummins 1991: 203-231.
14. Hay varias pinturas de esta escena creadas en el siglo XVII, tanto en Perú como en Europa, que muestran los eventos de Cajamarca y a Atahualpa siendo derribado de su litera. Véase Gisbert 1994 y el catálogo de la exposición *America Bride of the Sun, 500 years Latin America and the Low Countries*.
15. Montaigne 1993.
16. Weiditz era de Augsburgo y nació alrededor de 1500. Su obra principal era acuñar medallas-retrato, de las cuales hizo una de Hernán Cortés. Se dirigió a España en 1529, donde quedó ligado a la corte real y acuñó una medalla de oro de Carlos V. Durante su año en España creó su *Trachtenbuch*, o libro de trajes de España.
17. Stephanie Lietch ha demostrado que la estampa de Burgkmair no sólo es una ruptura en la historia de las representaciones porque se trata de "uno de los registros más tempranos de pueblos no familiares basado en evidencias empíricas". Es muy posible que Burgkmair haya utilizado bocetos hechos por el mismo Springer. Pero lo que también "distingue los grabados en madera de Burgkmair es el hecho de que ellos marcan un giro hacia la exactitud de las representaciones y la idea de que la experiencia visual de los encuentros podía ser reproducida" (Lietch s. f.).
18. Mc Donald 2004, vol. 1.
19. Citado en *ibid*: 131.
20. Sánchez 1611: 504v.
21. AGI Lima 565 L. 2, folios 327R-329R. Véase también Cummins 2003: 30-59, y el artículo de Estenssoro en este volumen.
22. Signatura: Lima 565 L.2, folios 327-329 (339R-341R), 22-12-1537: Real provisión de Don Carlos y Juana al Marqués Francisco Pizarro, gobernador del Perú, por la que le conceden el uso de nuevas armas en su escudo, además de sus antecesores y de las concedidas anteriormente en otras dos ocasiones. Todas las cuales están descritas detalladamente con sus respectivas leyendas, la última de las cuales está en lengua india.
23. Battista Alberti 1435-36 libro II.
24. Véase Rosenthal 1973: 199-211.
25. Cummins 2003: 30-59.
26. Cristóbal Colón. "Carta desde Jamaica, 1503", citada por Marx en *Capital: A Critique of Political Economy*, según cita de Dominique Laporte, *History of Shit*. N. Benabid y R. el-Khoury, Cambridge: The MIT Press, 2000: 15.
27. Guaman Poma de Ayala 1980: 344.
28. Walter Raleigh 1997: 127.
29. Sánchez 1611: 11r.
30. Por ende, el retrato de un monarca puede parecerse o ser su sello. Cualquiera de las formas le hace presente del mismo modo que la imagen de Cristo aparecida en una imagen milagrosa, como el Sudario de Turín o la hostia consagrada, manifiesta su presencia. Para un examen general de la Europa de la temprana Edad Moderna véase Marín 1988; para un examen del retrato real, la imagen del Cristo y el sello real en el virreinato peruano véase Rappaport y Cummins 1998: 7-32.
31. "Voila que i'ay bien voulu discourir de l'histoire d'Atahabilpa, duquel ie vous represente icy le pourtraict, tel que ie l'ay apporte avec plusieurs autres, que ie tiens riere moy, comme chose rare & precieuse" (Thevet 1584: 643).
32. Para una historia detallada de estas pinturas véase Marco Dorta 1975: 67-79.
33. Aunque Toledo empleó artistas nativos, no hay indicios de que éstos hayan empleado un estilo o forma indígena. Por ejemplo, ningún español del siglo XVI que haya visto las pinturas o informara de ellas, señala algún exotismo en las imágenes. Inclusive Toledo le escribió a Felipe II indicando que le podrían gustar tener las pinturas aun cuando los artistas nativos no poseían la destreza de los maestros españoles ("no tienen la curiosidad de los de allá"; Archivo General de Indias, Lima 28B, citado en Marco Dorta 1975). El punto es que Toledo comparó en los mismos términos las producciones de los artistas es-

- pãños y nativos, en lugar de calificarlos en términos de tradiciones artísticas distintas. El indicio final de que se usaron normas pictóricas occidentales, es que los retratos de las esposas de los Incas (y probablemente también los de los reyes incaicos) eran bustos. La representación únicamente de la cabeza, tenía una connotación muy diferente (y negativa) entre los peruanos que entre los europeos, y no habría sido usada en estos retratos si los artistas hubieran estado siguiendo las normas indígenas.
34. Información del virrey Toledo, citada por Jiménez de la Espada 1950: 21.
  35. Archivo General de Indias, Escríbanía de Cámara 509-A, citado en Marco Dorta 1975: 71-72.
  36. Para un examen del uso de las imágenes como evidencia en América consúltese Cummins 1995: 152-74, 326-29.
  37. R. Torn Zuidema fue uno de los primeros en sugerir que había un correinado entre los incas, basado en el concepto andino de hanan y hurin; véase Zuidema 1964. Desde el trabajo inicial de Zuidema, fueron muchos los académicos que exploraron esta posibilidad; véase, por ejemplo, N. Wachtel 1971: 23-58, Rostworowski de Diez Canseco 1983.
  38. "que dió la concesión para venir los españoles a las Indias a predicar el Santo Evangelio ... historia escrita ... como han sustentado esta tierra de tiranos" (Rodríguez de Figueroa 1965: 65); véase también Cummins 1991: 203-231; 2004: 394, 403-404.
  39. Rodríguez de Figueroa 1965: 66. En el contexto de todo el fragmento, la palabra *gobernadores* se refiere a los líderes españoles. El párrafo sugiere que el pintor puede haber sido un andino, y de allí que su falta de familiaridad con el rostro europeo, hizo difícil que lo reprodujera con exactitud.
  40. Véase Garcilaso de la Vega 1723, lib. 8, cap. 21.
  41. Cummins 1994: 17-31.
  42. La figura de una reina coronada probablemente proviene de las estampas de los antiguos reyes y reinas de España, como las que pueden verse en la serie pintada para el convento de San Francisco del Cuzco hacia 1590, y que se atribuyen al artista nativo Andrés Sanches Gallque. Lo que nos llama la atención es que los retratos de ccoyas de Murúa de 1590 sean los únicos que tienen la corona y el escudo de armas europeos. El inca lleva la mascapaycha.
  43. Ocaña 1969: 258.
  44. *Ibid.*: 259.
  45. Véase, por ejemplo, Huygen van Linschoten 1604.
  46. Véase Houston y Cummins 2004. El autor anónimo de *La conquista de Perú* (1534: 34-35) efectivamente llama Cuzco a Huáscar y no a Atahualpa.
  47. Mundy 1996: 11-27.
  48. Véase Arzáns de Orsúa y Vela 1965, vol. I: 244.
  49. La parte de la descripción relacionada con la participación de los nativos que aquí se cita, fue vuelta a publicar como Anónimo [atribuido a Francisco de Ávila] 1923: 447-54.
  50. *Ibid.*: 450.
  51. Véase R. T. Zuidema, vol. 2: 812-25.
  52. Anónimo 1923: 451.
  53. En una procesión similar llevada a cabo en Lima en 1724 para celebrar la abdicación de Felipe V, los reyes incas –personificados por *curacas* de la costa y de la sierra– fueron precedidos por alguien que personificaba al intérprete de dichos reyes. Éste se detuvo delante del virrey y leyó un poema que detallaba la sumisión de los incas ante el virrey. Véase Anónimo 1936: 92-93.
  54. Véase Esquivel y Navia 1980, vol. I: 11.
  55. Rodríguez Marín 1911: 76-94.
  56. Anónima "Relación de las Fiestas que celebraban en la corte de Pausa por la nueba del pouiymiento de virrey en la persona de marques de monte claros cuyo grande aficionado es el Corregidor deste partido, que las hizo y fue mantenedor de una sortija çelebrada con tanta majestad y pompa, que a dado motibo a no dejar en silencio sus particularidades". Citado en Rodríguez Marín 1911: 107-112.

► Fig. 1. *Mango Capac. Qima panaca aylo. Historia del origen y genealogía real de los Ingas del Perú.* Martín de Murúa, 1590. Colección particular S. Galvin. Irlanda. Este y otros dibujos de la crónica han sido atribuidos a Guaman Poma de Ayala.

vicuñta c'facoy tu cupim  
mama huaco azarcacheta  
runa fuecha canman nipa  
vich carcan, manco capac  
quiquin cuy za suar mta  
tac.

2  
vira que en esta uel a  
cuyata i tanyo  
se en seccar. ndu d'ens.  
apachoo mango capiz man  
por sugeta  
y noioy

mango capac. i.  
Gimapanaca - azllo -



llaca huqui

Gresalbe  
Isepa madoro

Sam.  
ques morado.

ancallo

cupa

uru.

hocpa

---

# Los símbolos de poder inca durante el virreinato

Gabriela Ramos

**E**l uso de los símbolos de poder incaicos durante el período virreinal alude a un complejo proceso en nuestra historia. Antes de la invasión española indicaron la supremacía y calidades excepcionales del gobernante, subrayaron los atributos militares que sustentaban su posición, y enfatizaron la generosidad que caracterizaba los intercambios con las poblaciones que les estaban sujetas. Pese a que la conquista y el establecimiento del régimen virreinal significaron la derrota de los incas y la extinción de los linajes gobernantes, las insignias del poder (figs. 1, 17) no fueron abolidas, sino que persistieron en manos de sus descendientes o de quienes reclamaron serlo durante un buen número de años. Nos interesa explicar por qué y de qué manera el uso de las insignias que los distinguían continuó durante el dominio español. Los cambios introducidos fueron de gran magnitud: el descabezamiento político del Estado inca y la alteración de las formas legítimas de sucesión al poder; las modificaciones en el uso de objetos suntuarios; la formación de una nobleza nativa cuya supervivencia dependía de su lealtad al poder español; las transformaciones deri-

vadas de la introducción de nuevos productos; la formación de mercados e intensificación de los intercambios, entre otros. Este ensayo intenta explicar cómo estas circunstancias afectaron la forma en que los distintivos de poder inca fueron producidos, legados o intercambiados, y los posibles nuevos significados que adquirieron. Situamos nuestro estudio en el período virreinal temprano.

Para ello será necesario en primer lugar señalar cuáles fueron estos símbolos de poder y el uso que tuvieron en el período previo a la conquista. Luego examinaremos la manera en que fueron entendidos y transformados en el contexto de los primeros contactos entre europeos y andinos, cuando las luchas por el poder no alcanzaban un resultado definitivo. Seguidamente, veremos cómo el período que se inicia con la ejecución del último inca rebelde y las nuevas circunstancias políticas que este hecho trajo, marcó una nueva etapa en que tanto la élite indígena del Cuzco como las autoridades virreinales introdujeron cambios significativos en el uso de estos símbolos. Las grandes transformaciones que el sistema imperante operó sobre las estructuras sociales y políticas andinas, así como en los sistemas de producción e intercambio, trajeron consigo cambios tanto en la apariencia y factura de los símbolos de poder como en la identidad de sus usuarios. En la parte final de este ensayo analizaremos estos aspectos.

## Los símbolos de poder entre los incas

Las fuentes que nos informan sobre el período anterior a la conquista muestran, tanto en las descripciones escritas de los cronistas como en las representaciones, diferencias en los nombres y características de algunos símbolos. Igualmente, encontramos ciertas discrepancias sobre los atributos de quienes podían utilizarlos. Puede afirmarse que un primer criterio para clasificar los símbolos de poder es cuán exclusivos eran. Un segundo criterio, para el caso en que un amplio número de personas pudiese llevarlos, es el material de que estaban hechos, al igual que los colores empleados y el tamaño de algunos objetos. La información con que contamos varía en precisión y cantidad, dependiendo de la importancia que cada uno de estos elementos tenía.

Según las informaciones que ofrecen las crónicas, entre las insignias reales la de mayor importancia fue la *mascapaycha* (figs. 2-9)<sup>2</sup>, una borla roja hecha de lana muy fina que el inca llevaba pendiente del *llauto*<sup>3</sup>. Era tal su valor como símbolo de poder que el cronista Agustín de Zárate anotó que la vista de un hilo de la *mascapaycha* era suficiente para asegurar la obediencia y lealtad de los súbditos del inca<sup>4</sup>. Guaman Poma corrobora esta afirmación, y muestra su uso en estas circunstancias al presentar a un alto funcionario en camino a ejecutar una orden del Inca portando una *mascapaycha* delante de sí<sup>5</sup>.

El uso de la *mascapaycha* estuvo sujeto a las dinámicas de lucha por el poder entre los incas, signadas por una fuerte competencia, dado que la sucesión no era estrictamente hereditaria. El aspirante a llevarla debía haber probado ser victorioso en el campo de batalla. Además, su *panaca* debía favorecerlo eficazmente en los cabildos que acompañaban la lucha por alcanzar el poder. La legítima posibilidad de llevarla debía confirmarse en un acto de reconocimiento público<sup>6</sup>. Si bien fuentes como el diccionario de González Holguín<sup>7</sup>, así como investigadores contemporáneos la describen como una corona, es importante señalar que, a diferencia de algunas insignias europeas similares, la *mascapaycha* no era un objeto único<sup>8</sup>. Lo prueban hechos tales como que un funcionario pudiera llevarla a modo de estandarte para significar

Figs. 2-9. Retratos de *Manco Capac*, *Viracocha inga*, *Lloque Yupanqui*, *Pachacuti*, *Yngaroca*, *Yaguar Guacac*, *Mayta Capac*, *Inga Yupanqui* y *Chimbo Herma*. Atribuidos a Antonio Maria Antonazzi. Acuarela y tinta sobre papel, ca. 1657. 41,5 x 28,5 cm. Ms. 1551 de la Biblioteca Angelica, Roma.

Estos retratos de ocho incas y de una de sus esposas fueron mandados a copiar por Camillo Il Massimo (1620-1677) durante su estadía en la corte de Madrid como nuncio apostólico. Amigo y mecenas de Velázquez, Poussin y Claude Lorrain, el cardenal Massimo fue uno de los más célebres humanistas de su tiempo y reunió una de las más importantes bibliotecas y museos de la Roma de entonces. Para completar su información hizo efectuar numerosos dibujos y acuarelas de monumentos, restos arqueológicos y otros documentos visuales.

Con seguridad Massimo pudo ver en el guardajoyas del Alcázar de Madrid los célebres lienzos enviados por el virrey Francisco de Toledo representando la dinastía de los incas. Aunque sea por el momento imposible determinar la fuente exacta de estas imágenes, las leyendas, y por momentos las figuras, provienen de la misma fuente que se emplearon para la elaboración de las crónicas de Martín de Murúa y Felipe Guaman Poma de Ayala (para un estudio detallado de estos documentos véase Estenssoro 1994).

Fig. 2. *Manco Capac primer ynga que tubo el Perú*, Coronose con borla verde, que en lugar de Coronas las usaban estos Reyes en las frentes, orejeras de oro, manta encarnada, y Camiseta azul, este fue el que edifico el primer Altar al Sol, y a la Luna. Jamas tubo guerras, fue muy gentil hombre, vivio çiento y setenta años.





Biblioteca  
Anglicana

Manco Capac primer ynga que tubo el Peru, Coronose con borla verde, que en lugar  
de Coronas las usaban estos Reyes en las frentes, orejeras de oro, manta encarnada,  
y Camiseta azul, este fue el que edifico el primer Altar al Sol, y a la Luna.  
Jamás tubo guerras, fue muy gentil hombre, vivio ciento y setenta años.



Fig. 3. El Tercero Rey del Peru fue Lloquiyuxaqui que bibio çiento y treinta años, tubo borla carmesi manta amarilla, y Camiseta morada, fue mal axestado y de cinibil y perversa inclinacion, no hiço açana ninguna, por lo que, y por floco, y viçioso fue aborreçido de todo su Reyno.



Fig. 4. El Sexto rey fue Ingaroca que vivio çiento y çinquenta y quatro años, el dia de su coronacion se corono con encarnada de plumas de pajaros, manta rosada y Camiseta negra llamavanle sus vasallos el arrogante, y ablador por la aspereça y sonido de su bos con que hablava, la misma diçen tenia Alexandro Magno, fue baliente y animoso y inclinado a varios juegos y a mujeres, y a desposeer a los Vasallos de lo que tenian con color de leies y sustitutos.



Fig. 5. El Septimo Rey del Peru fue Yaguar guacac con borla blanca, pluma de oro, Camiseta negra y colorada y manta açul salpicada de lagartijas, fue valiente Rey, savio, y rico, compasivo, y Passiero, tubo particular aborreçimento a los Ricos, y avarientos, y fue el primero que introdujo los ayunos y penitençias en honrra de sus Dioses a su modo haçia sus proçiones.

el poder del inca, o que un pretendiente a soberano osara llevarla aunque finalmente no fuera reconocido. La *mascapaycha* era propiedad individual del soberano que la usaba. Por ejemplo, el cronista Juan de Betanzos señala que cuando Atahualpa tomó el poder se ciñó una borla que había sido hecha especialmente para él<sup>9</sup>. El hecho de que la borla no era un objeto único lo sugiere también José de Acosta, quien sostiene que si bien sólo el Inca podía usarla sobre la frente, otros señores podían llevarla, aunque colocada de una manera distinta<sup>10</sup>. Este carácter múltiple y el contraste que sugería con respecto a insignias similares utilizadas en Europa debe tenerse en cuenta para nuestro estudio de la connotación de la *mascapaycha* durante el período virreinal<sup>11</sup>.

Un segundo distintivo era el *tupayauri*, una especie de cetro de oro en forma de hacha cuya hoja terminaba por un lado en un punzón, y por el otro en un cuchillo similar a un *tumi*<sup>12</sup>. Las autoridades de menor rango usaban también distintivos de este tipo pero hechos de otros metales como plata o cobre. En lo que toca a otros distintivos atribuidos al Inca, tales como el *champi* o *chambi*, hay desacuerdo entre los investigadores<sup>13</sup>. El *chambi* era originalmente un arma similar a una porra, que aparece en las descripciones que ofrecen tanto Guaman Poma<sup>14</sup> como Bernabé Cobo<sup>15</sup>.

Existen versiones discrepantes sobre el distintivo conocido como *suntur paucar*. Murúa se refiere a éste como “una flor muy galana, e insignia de sus armas usadas y pintadas”<sup>16</sup>. Gisbert, citando a Cobo, sostiene que se trata de un “asta engalanada con plumas”<sup>17</sup>.



Fig. 6. El octavo Rey fue Viracocha y inga. Vivio çiento y veinte y quatro años. Pusose el dia de su coronacion Borla azul con una pluma de Papagaio pequeña, manta rosada y medio tornasolada con blanco, Camiseta de lo mesmo y orejeras de oro. Fue blanco, y gentil hombre, de coraçon manso y afable, de muy buen discurso, y tanto que estableçio ley general para que se derivasen todos los ydolos y adoratorios, y se diesses La adoracion a un solo Dios verdadero, el qual deçia estaba tras el Sol dentro del Çielo.



Fig. 7. El Nono Rey fue Pachacuti que vivio ochenta y ocho años; y los mas de ellos estubo su Reyno afflijidissimo con pestes, y calamidades. Coronose con borla rosada, pluma de oro, orejeras de plata, manta verde, Camiseta naranjada, Fixan con una onda por piedras pedaços de oro masiço a sol este fue gran corredor.



Fig. 8. El Decimo Rey fue Tupayupanqui, que vivio, cosa increíble, doçientos años. El dia de su Coronacion se puso Borla azul, Camiseta tornazul, orejeras de plata, ojotas de oro y Manta verde. Fue savio y amador de los nobles, y sobre todo muy cortes con la Reyna su mujer dandola mucho mano en su Imperio.

Es posible que se trate del distintivo al que se refiere Murúa en otra parte de su crónica, y que describe de la manera siguiente:

De ordinario llevaba el Ynga, cuando salía fuera, delante de sí, a modo del guión que usan los Reyes, uno como penacho puesto en palo largo hecho a manera de mitra, salvo que era redondo. Este era hecho de mucho número de plumas coloradas, verdes, amarillas, azules, encarnadas y de todas cuantas flores se hallaban. Este guión llevaba un orejón principal, en alto, señalando con él que allí iba la persona del Ynga...<sup>18</sup>

Éste se asemeja al parasol que Guaman Poma muestra en las páginas que dedica a Manco Cápac y que es similar al tocado que lleva sobre la *mascapaycha*<sup>19</sup>. Como tal, también aparece en otras ilustraciones<sup>20</sup>. Es posible que por esta razón tanto Dean como Cummins sostengan que el *suntur paucar* es el ornamento que en algunas representaciones se ve colocado sobre la *mascapaycha*<sup>21</sup>. Si efectivamente el *suntur paucar* se redujo luego a un tocado, esta transformación no está suficientemente documentada. Salvo las crónicas, las fuentes que conocemos no lo mencionan, pero es posible que se relacione con las plumas o "plumerías" que algunos hombres de la elite cuzqueña conservaron con especial aprecio por su valor ritual<sup>22</sup>.

Pese a que algunos cronistas sugieren que sólo el inca podía transportarse sobre andas<sup>23</sup>, diversas fuentes sugieren que su uso debe haber sido común entre la elite andina prehispánica<sup>24</sup>. Conocidas como *guandos* o *rampas* (fig. 16)<sup>25</sup>, las literas eran adornadas con materiales que evidenciaban el estatus de quien las poseía<sup>26</sup>, y en lo



El quarto Rey fue Mayra Casca, que uiuio ciento y veinte años, este se coronó con borla azul  
Manta encarnada, y Camiseta blanca y verde y salpicada con Mariposas carmesies. Llama-  
ronle el Malencónico, aunque fue muy bravo para la guerra, pues conquistó la Provincia  
de los Incas a llegar al zerro de Potosi. Dejó grandes riquezas, tubo quarenta y dos  
hijos con diferentes Mujeres.

Fig. 9. El cuarto Rey fue Mayta Capac, que vivió ciento y veinte años, este se coronó con borla azul Manta encarnada, y Camiseta blanca y verde, y salpicada con Mariposas carmesíes. Llamaronle el Malencólico, aunque fue muy bravo para la Guerra, pues conquistó la Provincia de los hearcos al llegar al zerro de Potosí. Dejó grandes riquezas, tubo quarenta y dos hijos con diferentes Mujeres.

que respecta a las que pertenecían al inca, hombres de ciertas etnias en particular como los callaguays y lucanas eran los responsables de cargarlas<sup>27</sup>.

Símbolos de mando, cuyo uso fue también bastante extendido a través de los Andes, eran los asientos de madera conocidos como *tianas*<sup>28</sup>. Además de los incas<sup>29</sup>, los poseían los titulares de otros señoríos<sup>30</sup>. Las *tianas* eran utilizadas en distintas ocasiones ceremoniales, incluyendo por cierto el momento en que los señores de diversos pueblos y regiones confirmaban su lealtad al inca<sup>31</sup>. Se diferenciaban en cuanto al tipo de madera y acabado según el rango de las personas a quienes estaban asignadas<sup>32</sup>.

La ropa de *cumbi* denotaba la majestad y autoridad del inca<sup>33</sup>. Su uso para fines políticos ha sido cuidadosamente estudiado<sup>34</sup>. Varias descripciones de textiles andinos coinciden en señalar que era de calidad más fina y más ricamente ornamentada<sup>35</sup>. Si bien su uso entre la elite andina no era extraño<sup>36</sup>, las piezas de mayor calidad estaban reservadas para el inca. Algunas fuentes sugieren que éste imponía severas restricciones a su uso entre los señores étnicos<sup>37</sup>. En contraste con los distintivos hasta ahora examinados, sabemos más sobre la producción de estos textiles en el Perú prehispánico<sup>38</sup>. Pese a que se cree que las restricciones para usarla eran efectivas, hay evidencias de que existían tipos o estilos regionales de este tejido, cuya producción y uso posiblemente estuvo bajo el control de otras autoridades<sup>39</sup>. En cuanto a su procedencia, puede asegurarse que se trataba de un textil eminentemente serrano<sup>40</sup>.

Los *qeros*, vasos de madera, y las *aquillas* (fig. 10), hechas de oro o plata, utilizados para libaciones rituales han sido estudiados con detenimiento por Cummins, por lo que no es preciso abundar aquí en mayores explicaciones. Este autor afirma que las segundas, conocidas también como *tupa cusí*, eran entregadas al inca en la ceremonia de entronización. Sostiene también que estos objetos representaban los aspectos "benevolentes, pacíficos y productivos del estado"<sup>41</sup>. El origen y distribución territorial de los *qeros* se concentró en la sierra sur, mientras que el uso y fabricación de las *aquillas* parece haberse diseminado con más amplitud a través de los Andes<sup>42</sup>.

## Los símbolos de poder inca durante la conquista

Es difícil determinar cuán pronto los españoles repararon en la importancia y el posible significado de los símbolos de poder entre los incas puesto que las informaciones son algo contradictorias. Mientras estuvo prisionero, Atahualpa continuó llevando la *mascapaycha* sobre su frente<sup>43</sup>, tal vez porque algunos españoles entendieron la importancia de que siguiera usando este distintivo para mantener el precario balance que les fue tan necesario durante el tiempo posterior a los hechos de Cajamarca. Fray Martín de Murúa escribe que al día siguiente de su ejecución, el cuerpo de Atahualpa aún llevaba la borla puesta sobre la cabeza<sup>44</sup>. Los españoles acordaron darle un funeral cristiano; Cieza de León asegura que la *mascapaycha* fue arrojada a la sepultura pero que un clérigo la tomó y la llevó luego a España<sup>45</sup>. Es por ello que advertimos que esta insignia fue considerada como un trofeo. Pese a que su verdadero destino es incierto, es importante anotar que como no se trataba de un objeto único, distintas personas reclamaron tener la que perteneció a Atahualpa e incluso a otros incas. Por ejemplo, Cummins anota que tanto la *mascapaycha* de Atahualpa como la de Huayna Cápac fueron incorporadas a la colección de Felipe II<sup>46</sup>.

► Páginas siguientes:  
Fig. 10. Par de aquillas de plata, ca. 1600.  
Altura 25,4 cm. Museo Arqueológico  
José María Morante de la Universidad  
Nacional de San Agustín de Arequipa.





Existen otras versiones sobre lo ocurrido. Según Garcilaso de la Vega, fue Miguel de Astete quien tomó la *mascapaycha* antes de que Atahualpa fuera enterrado y tiempo después, cuando Sayri Túpac estuvo de paso por Huamanga, fue a visitarlo para entregársela, convencido de que así le hacía un favor especial al “restituirle” la corona. El episodio no sólo sugiere que Astete y posiblemente otros españoles pensaban que se trataba de una insignia única, sino que además las distintas *panacas* incas la valoraban por igual, independientemente de las rivalidades que habían predominado en los años recientes. Garcilaso emplea esta anécdota para explicar la confusión de los españoles y aclarar la posición de su propia familia con respecto a Atahualpa: Sayri Túpac fingió estar muy complacido por el gesto, pero apenas despidió al visitante, comentó con los de su entorno lo odioso que le resultaba tener en sus manos la *mascapaycha* que había pertenecido a un enemigo, por lo que consideró destruirla <sup>47</sup>.

Los españoles pronto prestaron mayor atención a la importancia de este distintivo y se atribuyeron la prerrogativa de concederlo al sucesor que ellos consideraban que podía serles más confiable y útil para sus propósitos. Las pugnas por el poder y la división de la elite inca durante este período parecieron inclinar la balanza a favor de los españoles pero el camino seguido no estuvo exento de vaivenes. Cuando Manco Inca se retiró a Vilcabamba, su hermano Paullo recibió la *mascapaycha* de manos de los conquistadores <sup>48</sup> y luego de recibir una serie de privilegios pero también de ser objeto de muchas presiones, llegó a convertirse en un eficaz colaborador. El rey confirió a don Cristóbal Paullo un escudo de armas en el centro del cual estaba representada una *mascapaycha*; mientras tanto, este símbolo comenzó a aparecer también en divisas similares concedidas a españoles <sup>49</sup>.

En el tiempo en que los primeros representantes de la corona intentaban poner fin a la resistencia inca de Vilcabamba, las dudas sobre el uso de la *mascapaycha* en el espacio sujeto al control español se hicieron evidentes. ¿Quién era el legítimo representante? ¿Qué posibilidades tenían los españoles de conferir el privilegio de su uso? ¿Podían acaso prescindir de la autoridad del inca? Los hechos sucedidos dan cuenta de las dificultades para definir estas cuestiones. Pese a que, como asegura Cobo, los españoles habían conferido el distintivo de mando a Paullo, la ilegitimidad del acto era evidente. El mismo cronista escribe que Paullo recibió luego el encargo de convencer a Sayri Túpac, quien había quedado “con la borla y título de rey”, para que saliera de Vilcabamba. No obstante, las negociaciones se vieron frustradas por la persistencia de las guerras civiles entre españoles.

Algunas fuentes señalan que, en 1557, cuando el virrey Hurtado de Mendoza invitó al inca Sayri Túpac a que dejase Vilcabamba para conferenciar con él en Lima <sup>50</sup>, lo hizo *autorizándolo* a usar la *mascapaycha* y a que fuera llevado sobre andas <sup>51</sup>. Al referirse a este episodio, Garcilaso de la Vega prefiere presentar al Inca en una actitud eminentemente cauta: los hombres escogidos para cargar las andas que lo llevaron hasta Lima eran indios que no habían sido entregados en encomienda. Los capitanes de Sayri Túpac le aconsejaron no usar la *mascapaycha* puesto que había sido desposeído de su reino; de hacerlo, los españoles lo tomarían como un gesto ofensivo <sup>52</sup>. Sayri Túpac viajó con un séquito numeroso, fue recibido en la capital del virreinato por el cabildo y tratado con deferencia por el virrey, quien le otorgó una rica encomienda en el valle de Yucay. Pese a que fue llevado a renunciar a su estatus de soberano, Sayri Túpac recibió en Lima el homenaje tanto de los señores étnicos como de la población nativa que lo tenían como el legítimo inca <sup>53</sup>. Regresó al Cuzco portando la *mascapaycha* y llevado en andas ricamente ornadas. El y su mujer fueron recibidos como soberanos

► Fig. 11. Curaca en traje de inca portando el estandarte de la corona en fiesta del Corpus Christi. Detalle de carroza de Santiago el Mayor. Anónimo. Escuela cuzqueña, siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 186 x 189 cm. Museo de Arte Religioso, Cuzco.





y fueron objeto de los rituales acostumbrados<sup>54</sup>. Poco después Sayri Túpac recibió el bautismo y se casó con su hermana, la coya Cusi Huarca<sup>55</sup>. A través de estos últimos actos, a ojos de los españoles, el inca gozaba de innegable autoridad en el Cuzco, mas se hallaba sometido a la soberanía de la corona<sup>56</sup>. Esta situación se mantuvo por poco tiempo. En los años siguientes el poder de los incas se atomizó, mientras que aumentó su dependencia del poder español. Sayri Túpac murió al poco tiempo de su regreso al Cuzco, en circunstancias misteriosas.

## Los incas y sus símbolos de poder en el Cuzco virreinal

Con la caída del foco rebelde en Vilcabamba en 1572, durante el mandato del virrey Francisco de Toledo y la ejecución del inca Túpac Amaro, llegó a su fin el período en que un descendiente de los incas llevaba los símbolos del poder y era reconocido como tal por españoles y andinos.

Los intentos de Toledo por acabar con la elite inca mediante exilios y diversas prohibiciones fueron en última instancia fútiles. Sin embargo, se abrió una etapa en la que se produjeron cruciales divisiones y desplazamientos. Desde el punto de vista de quienes habían estado en los estratos más elevados de la elite nativa, ciertos advenedizos, que habían conseguido el favor de los españoles se vestían ahora con las ropas más ricas y usurpaban títulos que no les correspondían<sup>57</sup>. Un cambio importante se produjo cuando las autoridades virreinales procedieron a la reorganización de la ciudad en parroquias y crearon autoridades para que las encabezaran con el título de caciques<sup>58</sup>. Algunos de los que recibieron estos cargos habían cooperado con los españoles, o argumentaron que durante la época de los incas sus antepasados habían estado al frente de los gobiernos provinciales<sup>59</sup>.

Paralelamente, los descendientes de los incas se organizaron con el objetivo de que su condición fuera reconocida, y como tales recibieron, entre otras prerrogativas, el privilegio de encabezar las manifestaciones públicas de sumisión a la corona española. Amado<sup>60</sup> sostiene que esta organización data de los años cuarenta del siglo XVI, cuando se creó el cargo de alférez real. Este estaba encargado de portar el estandarte de la corona en las celebraciones en honor del apóstol Santiago, lo cual hacía vestido como inca y llevando una *mascapaycha* sobre su cabeza (fig. 11). Amado afirma que en sus primeros años el grupo estuvo conformado por los descendientes de Huayna Cápac y que más adelante se incorporaron los herederos de las otras panacas incaicas<sup>61</sup>.

Existen evidencias sobre la manera cómo los hombres que pertenecían a este grupo conservaron y usaron las insignias que denotaban su estirpe. Por estas mismas fuentes sabemos también que a fines del siglo XVI eran patentes las variantes en el número, apariencia, e incluso las circunstancias en que estos distintivos pasaban a manos de otros miembros del grupo familiar. Por ejemplo, en 1590, don Joan Pascac Ynga indicó tener entre sus bienes una *mascapaycha*, que es descrita en su testamento como “una borla de señores”. Puesto que no tenía hijos, ya que todos habían muerto, don Joan dejó la *mascapaycha* a su hermano don Alonso Quiguar Topa<sup>62</sup>. Poco tiempo después, en 1600, don Luis Chalco Yupanqui Ynga declaró en su testamento tener entre sus bienes varias camisetas o *uncus* de cumbi, “llautos y plumerías” y tres *mascapaychas*. Don Luis dispuso que estos bienes pasaran a poder de su hijo, don Luis Viracocha Ynga, indicándole que entregase una *mascapaycha* y unos *uncus* a su hermana para que tuviera un recuerdo de él<sup>63</sup>. Lo que hay que subrayar en este caso es no solamente



te que una sola persona tuviera tres ejemplares del más importante distintivo inca. Esto confirma lo que hemos señalado anteriormente sobre la multiplicidad prehispánica de la *mascapaycha*. Además, advertimos que en la disposición de la herencia, la insignia toma dos caminos: al recibirla el hijo varón, continúa su trayectoria bajo las nuevas circunstancias coloniales como distintivo de un grupo especialmente privilegiado y de un linaje en particular. Esta medida evidencia de manera elocuente la fragmentación del poder inca<sup>64</sup>. El otro camino impresiona como un cambio no menos importante. En el período anterior a la conquista, las mujeres de los pueblos de las tierras altas no tenían acceso al poder político, y es muy posible que tampoco a sus símbolos. La práctica se mantuvo durante el período virreinal siguiendo esta división regional: mientras que en la costa sabemos de la existencia de cacicas, este no fue el caso de la sierra<sup>65</sup>. La entrega de una *mascapaycha* a una hija mujer es en este caso un acto que busca perennizar la memoria del pasado anterior a la conquista, el prestigio del linaje y el recuerdo de la relación filial. Aunque el gesto seguramente tiene un profundo significado en el nivel personal y de grupo, no tenía efectos políticos prácticos<sup>66</sup>.

Las *tianas* aparecen muy esporádicamente en nuestras fuentes. Es posible que estas se hicieran fuera del Cuzco y que su uso dentro de la ciudad se restringiera con el tiempo. La correspondencia entre la jerarquía social y la apariencia de la *tiana* no puede evaluarse a partir de los documentos virreinales. Don Joan Pascac Ynga, a quien nos hemos referido líneas arriba, declaró tener dos, una procedente de los Andes —entonces se llamaban así a las tierras bajas que se encontraban hacia el este de la ciudad del Cuzco—, llamada *rua*<sup>67</sup> y otra hecha de madera de *chachacoma*<sup>68</sup>. Legó ambas a su hermano, que recibió así las insignias más importantes. Por otro lado; el cacique principal del hospital de naturales, don Juan Gualpa Sucso Ynga, señaló también que tenía dos de estos asientos, los que dejó al mayor de sus hijos varones<sup>69</sup>. Puesto que don Juan Gualpa afirmó que sus ancestros eran naturales del Antisuyo, es muy posible que las *tianas* (fig. 12) que tenía procedieran de esa provincia. Lo que llama la atención en ambos casos es, una vez más, que los individuos que declaran poseer estos distintivos de autoridad tienen más de uno. Las fuentes referentes a la época prehispánica parecen sugerir que a un señor le correspondía sólo uno de estos asientos, mientras que bien podría pensarse que estos casos no son únicos ni aislados. De manera parecida a lo que ocurre con las *mascapaychas*, podría ser que el asunto no es el número, sino las circunstancias en que estos distintivos son usados. El problema durante el virreinato es que al fragmentarse el poder, la multiplicidad de los distintivos produjo un cambio en la manera cómo las elites indígenas hicieron uso de los símbolos tradicionales.

El uso de los *qeros* y *aquillas* como afirma Cummins<sup>70</sup>, estaba bastante extendido. A diferencia de los distintivos que hemos visto hasta ahora, aparecen en manos de personas de diversa procedencia, género y condición, de manera que fuera de su contexto es difícil distinguir las piezas que pudieron tener un significado especial, salvo algunas excepciones en que se hace una descripción más detenida. La aparición de *qeros* en contextos virreinales sugiere que su procedencia era invariablemente cuzqueña<sup>71</sup>. Don Joan Pascac Ynga indicó tener, entre varios otros, dos *qeros* pintados que identificó como *amaro* (fig. 13), seguramente porque tenían serpientes pintadas o talladas, y que por tanto aludían a su condición de descendiente de un linaje incaico<sup>72</sup>. Don Juan Gualpa Sucso Ynga describió dos pares que legó a su hijo, uno hecho de madera de *chonta*<sup>73</sup> y otro de *ñaccha*<sup>74</sup>, materiales que evocaban el origen de sus antepasados<sup>75</sup>. Las *aquillas* casi siempre aparecen en contextos que sugieren que eran especialmente apre-

◀ Fig. 12. El inca sentado en su tiana. Qero del siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.



◀ Fig. 13. Qero representando al *Amaru* de la mitología andina bajo la forma del dragón occidental. Fines del siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

ciadas por su valor de cambio. Por lo general sus dueños indican su peso o su valor en plata. Es por esta razón que llegan a figurar con este nombre, con más frecuencia en los inventarios de bienes de las tierras altas, y con el de *cocos de plata* en la costa<sup>76</sup>.

Al referirnos al *suntur paucar* dijimos que si bien no se menciona en los documentos de la época, es posible que estuviese relacionado con las plumas y “plumerías” que algunos hombres de la elite declararon tener, legándolos a sus herederos más próximos junto con otros objetos de especial significado como los distintivos que hasta ahora hemos mencionado. La forma en que se mencionan las plumas en los ajuares varía entre descripciones bastante específicas y como objetos de especial valor que las familias buscaron conservar legándolas de una generación a otra, y como adornos que se usaban públicamente en ocasiones festivas<sup>77</sup>.

La ropa de *cumbi* fue el elemento más característico, extendido y cambiante de los distintivos hasta ahora examinados. Las piezas más finas —camisetas o *uncus*— que entonces se identificaban como antiguas o “del tiempo del Ynga”, fueron posiblemente las que los descendientes de los incas vestían en sus apariciones en ceremonias

públicas. En un contexto de cambios profundos, pueden notarse las consecuencias tanto sobre los que lograron preservar una situación relativamente holgada como en los que empezaban a enfrentar las consecuencias de la inestabilidad material. Don Joan Pascac Ynga, por ejemplo, tenía entre sus bienes algunos *uncus* y mantas de *cumbi* fino de diversos colores, algunos decorados con *tocapo*. Influenciado por los gustos que venían de fuera, había alterado el uso convencional de algunas de estas piezas, combinando por ejemplo una manta de seda china con un *uncu* de *cumbi*<sup>78</sup>. Su elección de vestidos para ocasiones de especial significado nos sugiere que es posible que en su época no se hubiera estandarizado aún el uso de vestidos incas en las ceremonias públicas, puesto que cuando a don Joan le tocó llevar el estandarte real, vistió un jubón de raso amarillo decorado con guarniciones de plata<sup>79</sup>. Como hemos visto, don Luis Chalco Yupanqui declaró también entre sus bienes varios *uncus* y mantas de *cumbi*. Pese a ocupar un lugar entre los más conspicuos descendientes de los incas, las deudas en dinero deben haber representado un peso muy grande para él puesto que al momento de hacer su testamento señaló que las ropas estaban empeñadas en personas del común que vivían en la ciudad del Cuzco o en poblados vecinos, y encargó a su hijo que las recuperara.

Advertimos entonces que al interés por conservar las prendas tradicionales se añadió la atracción por los nuevos tejidos introducidos por los europeos. A estos cambios se sumaron con el tiempo las transformaciones en los mismos diseños que caracterizaban a las prendas de *cumbi* de mayor estatus, con la multiplicación de los *tocapus* en los textiles, convirtiéndose en símbolo característico de "indianidad", tal como lo ha señalado Isabel Iriarte<sup>80</sup>. Paralelamente, las dificultades económicas llevaron a algunos nobles incas a colocar estas preciadas prendas en otras manos. Otras modificaciones ocurrieron con el avance del comercio y también con los progresos de la evangelización entre la elite indígena. En estas circunstancias los más finos textiles andinos fueron vehículo de los cambios más notables. Examinaremos estos aspectos en la siguiente sección.

## El "cumbi" y la sociedad virreinal

Los estudiosos de los textiles andinos sostienen que los tejidos y tejedores de *cumbi* continuaron existiendo durante el virreinato porque hubo una demanda tanto de clientes indios como españoles. Al explicar cómo los cambios introducidos por la conquista y la colonización afectaron a estos textiles, John Rowe escribió que "luego de la conquista española las restricciones tradicionales desaparecieron, y cualquier noble inca que estaba en condiciones de pagar podía mandar a hacer ropas de *qompi* tan lujosas como las que antes se habían confeccionado solamente para uso real" (figs. 14 y 15)<sup>81</sup>. Por su parte, Isabel Iriarte ha sugerido que la necesidad que la nobleza indígena tenía de ropas confeccionadas al "estilo antiguo", unida a la demanda de los españoles, aseguró la continuidad de la manufactura de estos tejidos durante este período<sup>82</sup>. Ambos autores suponen que, en cualquier caso, las leyes suntuarias que los incas impusieron durante su gobierno siguieron de alguna manera vigentes y que la nobleza indígena colonial retuvo el control sobre la manufactura y uso de estos textiles. Como hemos insinuado en la sección anterior, las circunstancias fueron más complejas.

Para entender lo que ocurrió, consideraremos un conjunto social más amplio. Trataremos de explicar los cambios a través del análisis de un grupo de más de 60 personas que declararon tener prendas de *cumbi* en la ciudad del Cuzco entre 1569 y 1645. De



◀ Fig. 14. Uncu hallado probablemente en Ancón, fines del siglo XVI. Tapiz con urdimbres de algodón y tramas de camélido (bordado metálico y de seda). 82,6 x 73 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (VA 4577).

▶ Fig. 15. Lado rojo del uncu de la fig. 14. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (VA 4577).

ellos, 45 eran mujeres y 21 hombres; 39 eran naturales de la ciudad del Cuzco (de estos 29 eran mujeres), mientras el resto procedía de las provincias de esa jurisdicción, con excepción de algunos nativos de la provincia de Chinchaysuyo. Estos últimos provenían de Jauja, Tarma y Yauyos. Ninguno era natural de alguna región ubicada más al norte. No todos eran nobles en el sentido que reclamaban ser descendientes de los incas, ni tampoco se trataba de *curacas*. Sólo unos cuantos, menos de un tercio, tenían algún vínculo con los gobernantes incas, y algunos no usaban el apelativo de don o doña que revelase una posición social privilegiada, sea por linaje o por fortuna.

En este grupo notamos en primer lugar a quienes pertenecían a los estratos más altos de la nobleza indígena, o estaban estrechamente vinculados a ella, y en esa calidad tuvieron acceso a las prendas más apreciadas, identificadas como del “tiempo del Ynga”. Sus actitudes con respecto a estas prendas variaban entre el interés por conservarlas a fin de mantener una tradición o memoria y la disposición a alterar las formas usuales de intercambio. Por ejemplo, don Cristóbal Concha Auqui Ynga había recibido de don Carlos Ynga<sup>83</sup> una camiseta de *cumbi caxana*<sup>84</sup>, que a su vez legó a su único hijo varón. El nombre Auqui denota sin duda su condición de noble, pero a su vez evoca una posición subordinada a una jerarquía más alta. En efecto, don Cristóbal poseía las tierras que cultivaba y la casa donde vivía gracias a una merced de don Carlos Ynga, a quien pidió permiso para que sus sucesores continua-



ran usufructuándolas<sup>85</sup>. Estas finas prendas llegaron también a otras manos porque hombres y mujeres de la nobleza inca legaron prendas antiguas de *cumbi* a personas que estuvieron a su servicio, como muestra de gratitud<sup>86</sup>. Contra lo que podría esperarse, algunos las pusieron pronto en venta, como don Felipe Tambo Rimache, quien en 1572, antes de partir a Vilcabamba para combatir contra los incas rebeldes, encargó que se vendiera una camiseta de *cumbi* “del tiempo del Ynga” que había recibido de su padre<sup>87</sup>. Don Felipe incluso sugirió un precio para el *uncu*, lo que sugiere que la venta de prendas como la suya no era algo excepcional.

¿Existía un mercado de tejidos finos como el *cumbi* en el Cuzco de esa época? Hay evidencias que confirman que estas ropas eran intercambiadas por dinero o especies, y que personas de la elite inca estuvieron involucradas en este comercio. Doña María Cusi Rimay, mujer de don Francisco Chalco Yupanqui Ynga, uno de los prominentes nobles incas del Cuzco<sup>88</sup>, parece haberse dedicado regularmente al intercambio de ropa de *cumbi* por coca o dinero. También comisionaba el tejido de estas prendas a través de intermediarios. A través de estas actividades sabemos que ciertos diseños y prendas que en otros contextos podían ser apreciados como “del tiempo antiguo”, eran tejidos por encargo y comercializados después de la conquista<sup>89</sup>. Es posible que reproducciones hechas de esta manera pudieran ser años después presentadas y apreciadas como “del tiempo del Ynga” en otros lugares y ocasiones<sup>90</sup>.

Los *uncus* de *cumbi* y otras prendas de este tipo fueron también propiedad de otras personas que no pertenecían al grupo de nobles incas. Ellas pudieron haberlas adquirido por compra o tal vez por sus actividades militares. Así por ejemplo, en 1568 un *curaca* de la etnia chanca, y en 1588 un hombre de origen huanca sin otro título que el de bachiller, listaron entre sus pertenencias no sólo ropa de *cumbi*, sino también armas y ornamentos de guerra, entre los que se encontraban *chambis* y *gualcancas*<sup>91</sup>.

Es difícil saber cuán efectivas fueron las restricciones al uso de ropa de *cumbi* por personas que no pertenecían a la elite durante el dominio inca. La insistencia con que las crónicas hablan de las leyes suntuarias incas que vedaban el uso de prendas de *cumbi* a quienes no pertenecían a la nobleza podría ser síntoma de las dificultades para imponer límites<sup>92</sup>. Sea cual fuere la realidad anterior a la conquista, el regimen virreinal sin duda hizo posible que se abrieran vías para que estas prendas llegasen a otros propietarios. El avance de la evangelización también contribuyó a ello, en este caso no como prohibición, sino como un intento de lograr la conversión de nuevos fieles al cristianismo con el ofrecimiento de estas prendas. En efecto, las donaciones de finos tejidos para cubrir los costos de funerales, misas de difuntos, de conmemoración, limosnas y obras pías hicieron posible estas transferencias. La ropa de *cumbi* se destinó para estos fines no sólo por su calidad sino también porque era normalmente parte sustancial de toda ofrenda religiosa. Una mirada a los remates públicos que se hicieron en la ciudad del Cuzco nos permite notar no solamente

▼ Fig. 16. *Andas del Inga*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [333] del manuscrito en la Biblioteca Real de Dinamarca. Copenhague.

► Fig. 17. *Mascapaycha*. *Diseño en plato*, antes de 1622. Plata, 20,3 cm de diámetro. Procedente del galeón de Nuestra Señora de Atocha. Mel Fisher Maritime Museum, Key West, Florida.







estas transferencias, sino también los cambios en la valoración pública de algunos de estos objetos <sup>93</sup>.

El prestigio que estas prendas evocaban y la calidad de su factura contribuyeron a que fueran objeto de continuos intercambios por sumas y artículos que pueden parecer desconcertantes pero que denotan los cambios en la “economía moral” que se operaban en ese momento en los Andes <sup>94</sup>. Las prendas de *cumbi* se cambiaban en el Cuzco no sólo por dinero sino también por cestos de coca, o por madera traída desde las tierras bajas, y el aprecio en que se tenían alimentó las esperanzas de más de uno de que con su venta se procuraría el dinero necesario para adquirir otros bienes de prestigio, como los esclavos <sup>95</sup>. Estos intercambios y desplazamientos de los tejidos de *cumbi* no anulan el significado que tuvieron para muchos que deseaban preservar la memoria del tiempo

anterior a la conquista, como objetos que simbolizaban el prestigio atribuido a los incas y sus descendientes. Pero es preciso admitir que también indican de manera muy elocuente las profundas fracturas y cambios a que se vieron sometidas las sociedades andinas como consecuencia de la dominación española así como las iniciativas que hombres y mujeres, pertenecieran o no a las élites tradicionales, tomaron para proponer nuevos usos y lecturas de estos objetos, o ajustarse a las nuevas circunstancias.

## Conclusión

El estudio de los símbolos de poder inca durante el período colonial temprano nos ha llevado a examinar su trayectoria cultural en un proceso de transición. Se suele suponer que en el contexto prehispánico existía un consenso amplio y muy bien afirmado sobre los aspectos fundamentales que vinculaban a la sociedad, particularmente en los ámbitos político y religioso. Supuestas estas condiciones, objetos como los que hemos considerado en este estudio debían por lo tanto ser estables y estar libres de ambigüedades. Sin embargo, hemos visto que los testimonios sobre su uso revelan que las situaciones de competencia y desacuerdo, la multiplicidad de los distintivos, y las lecturas potencialmente diversas de un mismo objeto, caracterizaron las dinámicas en que se inscribían. Existen igualmente evidencias que sugieren que es posible también que personas de otras etnias tuvieran acceso a bienes que los incas reclamaron ser de su uso exclusivo, y que incluso desarrollaron sus propios estilos locales o regionales, como sucedió en el caso de los textiles. Esto nos lleva a pensar que la insistencia con que las fuentes nos informan sobre la aplicación de leyes suntuarias entre los incas fue síntoma precisamente de dificultades para que se ejecutasen de manera efectiva.

La conquista y el dominio virreinal ocasionaron la fragmentación de la elite indígena y condicionaron el uso de estos distintivos en la esfera pública a su sometimiento al poder establecido. Las familias de la elite nativa conservaron para sí y legaron a sus sucesores estas insignias como expresiones tangibles de su pasado. Sin embargo, hemos demostrado también cómo este apego a la tradición y los objetos que la simbolizaban no fue uniforme ni inmediato entre los miembros de la nobleza inca. Los símbolos de mando, como en el caso de la *mascapaycha* o las *tianas*, se multiplicaron, mientras que otros que denotaban los atributos guerreros, como los *chambis* y *yauris*, prácticamente se perdieron de vista para aparecer tan sólo posteriormente en las representaciones pictóricas de los incas prehispánicos. Las presiones políticas, el avance de la evangelización y las nuevas circunstancias materiales llevaron a que ciertos objetos suntuarios y de especial significado, como los tejidos de *cumbi*, se desplazaran con cierta facilidad a otras capas sociales y sufrieran así transformaciones aún más profundas. En el caso de las prendas utilizadas por los descendientes de los incas en las ceremonias públicas, parece que en un momento inicial hubo cierta predisposición a la innovación e incorporación de prendas europeas para luego derivar hacia una estandarización que fue reconocida como "inca", tal como se observa en algunas de las pinturas de la segunda mitad del siglo XVII en adelante. A lo largo del período virreinal, los tejidos de *cumbi* cambiaron de apariencia y alternaron con materiales traídos desde fuera, fueron introducidos al mercado e intercambiados en valores que reflejaban nuevas necesidades y expectativas. En el período colonial temprano los símbolos de poder incaico fueron, antes que mudos e inmutables testimonios del pasado, expresión de continuos y decisivos cambios.

## NOTAS

- La investigación de archivo en que se basa este trabajo fue posible gracias a una beca de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (beca 6338). Agradezco a Juan Carlos Estenssoro, Natalia Majluf, Evelyne Mesclier y Anne Pushkal por sus comentarios y sugerencias. Las omisiones y errores que se encuentren son mías.
- Pedro Pizarro, quien se halló entre los primeros conquistadores, describe así la que vio usar a Atahualpa: *...una borla cosida en este llauto, de anchor de una mano, poco más, de lana muy fina de grana, cortada muy igual, medida por unos cañutos de oro, muy sutilmente hasta la mitad; esta lana era hilada, y de los cañutos paravao destorcida, que hera lo que caya en la frente, que los cañutillos de oro hera quanto tomaban todo el llauto. Cayale esta borla hasta encima de las caxas, de un dedo de grosor, que le tomaba toda la frente* (Pizarro 1978: 66-67).
- El llauto era un tocado que servía de distintivo étnico y de estatus entre los varones.
- ...y con un hilo desta borla entregado a uno de aquellos orejones gobernaban la tierra y proveyan lo que querían con mayor obediencia que en ninguna provincia del mundo se ha visto tener a las provisiones de su rey, tanto que acontecia enviar a asolar una provincia entera, y matar quantos hombres y mujeres en ella avia, por mano de uno solo destos orejones, sin que llevase otro poder de gente ni de comision mas de uno de aquellos hilos de la borla, y en viendola ofrecense todos de muy buena gana a la muerte* (Zárate 1995: 56).
- ...alcalde de corte que va a prender a un señor grande capa capo porque fue rebelde... y lleva por señal mascapaycha tuson del Inga* (Guaman Poma 1936: 343, véase ilustración en p. 342).
- Por ejemplo, Cieza de León indica en su historia cómo Cápac, hermano de Inca Yupanqui, intentó aparecer en público llevando la *mascapaycha*, pero encontró que no tenía apoyo incluso de aquellos que inicialmente lo habían respaldado en su levantamiento. Al reconocer su fracaso, tanto Cápac como sus familiares se suicidaron (Cieza de León 1984, Segunda Parte, Cap. XL: 190-191).
- Mazzca paycha. Borla que era insignia Real, o corona de Rey* (González Holguín (1989: 232).
- Garcilaso de la Vega anotó lo siguiente: *Porque nunca el heredero tomaba las mismas insignias reales del padre, sino otras semejantes; porque al rey difunto lo embalsamaban y ponían donde hubiese de estar, con las mismas insignias imperiales que en vida traía* (Garcilaso 1960, Primera Parte, Lib. VI: 230). La comparación de la *mascapaycha* con las insignias reales europeas, especialmente con Castilla y otros reinos de la península ibérica, revela ciertas similitudes y diferencias de interés. Por ejemplo, la existencia de varias coronas en manos de un monarca en Europa occidental no fue un hecho extraño, aunque en el pasado solían legarse de padres a hijos. En Castilla, la transmisión de estos símbolos de generación a generación fue menos sistemática que en otras partes de Europa occidental, entre otras razones tal vez por el carácter itinerante de las cortes reales. Al momento de la conquista del Perú, si bien las coronas y otras insignias reales formaban parte del patrimonio de los reyes castellanos, los rituales de coronación habían caído en desuso y se instauraban nuevos emblemas del poder y la autoridad del soberano. Al respecto, véase Schramm (1960: 65, 67, 73-78). Desconocemos cuán informados de estos cambios pudieron estar hombres como los conquistadores que llegaron al Perú y el rango que ocupaban las insignias reales en su imaginación.
- La insignia con que tomaba la posesión del reino era una borla colorada de lana finísima, más que de seda, la cual le colgaba en medio de la frente, y sólo el Inca la podía traer, como era como la corona o diadema real. Al lado, colgada hacia la oreja, sí podían traer borla, y la traían otros señores; pero en medio de la frente, sólo el Inga. Acosta (1954: Lib. 6, c. XII, 192-193). Juan de Santa Cruz Pachacuti (1993: 233* indica en un pasaje de su *Relación* que los tres hijos de Pachacuti Inca Yupanqui portaban cada uno sus *capac llautos* y *mascapacha* en la ceremonia en que habría de elegirse al sucesor del inca.
- La insignia con que tomaba la posesión del reino era una borla colorada de lana finísima, más que de seda, la cual le colgaba en medio de la frente, y sólo el Inca la podía traer, como era como la corona o diadema real. Al lado, colgada hacia la oreja, sí podían traer borla, y la traían otros señores; pero en medio de la frente, sólo el Inga* (Acosta 1954, Lib. 6, c. XII: 192-193).
- En su estudio sobre el Corpus Christi en Cuzco, Carolyn Dean presenta una interpretación de las insignias de poder incas y de la *mascapaycha* en particular. Su análisis señala y explica la secuencia de los cambios por los que atravesó esta insignia (Dean 1999: 122-159). La versión que presentamos aquí abarca un período más corto. Nuestra comprensión sobre el papel que la cronología tiene en el análisis histórico es seguramente más conservadora, lo nos permite utilizar otras evidencias y prestar atención a otros problemas que inciden en los cambios políticos y culturales ocurridos en el período colonial temprano.
- Sobre esta insignia, véase el estudio de Juan Larrea (1941; agradezco a Natalia Majluf por haber llamado mi atención sobre este importante trabajo). Larrea señala que el cronista Juan de Santa Cruz Pachacuti se refiere a este distintivo por su nombre correcto, como también lo hacen Diego González Holguín, Pedro Sarmiento de Gamboa y Miguel Cavello de Balboa. Sostiene que Guaman Poma de Ayala se equivoca al llamarlo *cuncacuchona*, por asimilarlo a una alabarda, arma europea (Larrea op. cit.: 29). Cabe anotar que el cronista fray Martín de Murúa, con quien Guaman Poma coincide tantas veces, también se refiere a esta insignia como *tupayauri*: *El centro era de oro y llámanle los yndios tupayauri* (Murúa 1987: 349). Una explicación sobre el uso de los *yauris* en los rituales de iniciación de los jóvenes incas se encuentra también en Cummins 2002: 74-75. Debe señalarse que Guaman Poma no atribuye la *cuncacuchona* a todos los incas como sí lo hace con la *mascapaycha*. La menciona en primer lugar en su descripción de las armas con que peleaban los incas (Guaman Poma 1936: 64). Seguidamente, la incluye en las descripciones de Mango Cápac (ibid.: 87), Sinche Roca (ibid.: 88, 89), Mayta Cápac (ibid.: 98, 99) representado portando también un *chambi* (ibid.: 104, 105).
- Como hemos indicado, Larrea (op. cit.: 29-31) explica las diferencias entre el *yauri* y el *chambi* y señala que sólo el primero era un distintivo de poder. La confección y uso de insignias en forma de armas hechas de metales preciosos seguramente se extendió a otras autoridades, como lo indica Francisco de Xerez al describir las armas y los ejércitos incas: *Algunas hachas y porras hay de oro y plata, que traen los principales...* (Xerez 1534: 116-117). Véase también la descripción que Pedro Pizarro (1978: 92) hace de las "armas del sol". Cummins (2002: 74-79) admite la *mascapaycha*, el *yauri* y el *tupayauri*, además de las aquillas de oro o *topa cusi* como insignias propias del Inca. Teresa Gisbert (1994: 121-124) ofrece un repertorio más amplio de distintivos entre los que no incluye el *tupayauri* aunque sí el *chambi*. En su discusión, Gisbert no distingue cuáles de las insignias que consigna eran de uso exclusivo del Inca, pero sí alcanza útiles comentarios sobre las posibles inclusiones y variantes coloniales. Véase también Flores Ochoa et al. (1988: 102).
- Nótese sin embargo que de manera similar a como hace con la *cuncacuchona*, Guaman Poma atribuye el *chambi* sólo a algunos incas. A Sinchi Roca lo describe y representa portando armas (Guaman Poma 1936: 88, 89), mientras que muestra a Lloque Yupanqui (ibid.: 96, 97), Cápac Yupanqui (ibid.: 100, 101) y Topa Inga Yupanqui llevando solamente el *chambi*. Huiracocha es descrito portando un *chambi* (ibid.: 107), pero representado empuñando un *yauri*. El texto que describe a Guayna Cápac Inga lo representa solamente llevando un *chambi* (ibid.: 113) mientras que en el dibujo aparece con ambas armas. Uáscar Inga es descrito portando un *chambi* (ibid.: 116) mientras que la ilustración lo muestra desarmado y descalzo (ibid.: 115). Es preciso destacar que en el texto Pachacuti Inca Yupanqui es el único inca a quien Guaman Poma no atribuye ni una ni otra arma o insignia, sino una honda "con su piedra de oro" (ibid.: 109), detalle con el que el cronista parece subrayar los notables cambios por los que atravesó el estado Inca en su época. La ilustración sin embargo presenta a este inca llevando un *chambi*. La atribución de una u otra arma o distintivo podría obedecer a la interpretación que este autor hace sobre las fases de expansión atribuidas a los linajes de los incas mencionados.
- El champi era cierto género de arma con que peleaban en la guerra. Delante del Inca, a los lados del estandarte real llevaban siempre dos champis en dos astas largas, y el mismo Inca, en lugar de cetro, traía en la mano un champi corto como bastón con el hierro de oro* (Cobo 1956, Libro XII, Cap. XXXVI: 139).
- Gisbert (1994: 129). La descripción que ofrece Cobo es la siguiente: "El *sunturpaucar* era un asta poco más corta que de pica, cubierta y vestida toda de alto a bajo de plumas cortas de colores varios asentadas con tal primor, que hacían galanas labores; y por remate, en lo alto, salían tres puntas de plumas grandes". (Cobo 1956: Libro XII, Cap. XXXVI, 139). Santa Cruz Pachacuti (1993): indica que el *suntur paucar* era un cetro, como lo era el *topayauri*, aunque al parecer evocaba un estatuto distinto.
- Gisbert 1994: 129. La descripción que ofrece Cobo es la siguiente: *El sunturpaucar era un asta poco más corta que de pica, cubierta y vestida toda de alto a bajo de plumas cortas de colores varios asentadas con tal primor, que hacían galanas labores; y por remate, en lo alto, salían tres puntas de plumas grandes* (Cobo 1956, Libro XII, Cap. XXXVI: 139).
- Murúa 1987: 349. Esta descripción se asemeja a la de Guaman Poma sobre el uso de la *mascapaycha* en manos de representantes del inca.
- Guaman Poma 1936: 86.
- Véase por ejemplo los tocados del inca en Guaman Poma (1936: 85, 242, 246, 258).
- Cummins 2002: 293. Dado que las imágenes a las que se refiere son las de los cuadros de la serie del Corpus Christi, podría asumirse que atribuye a este distintivo un carácter colonial. Las posibles referencias prehispánicas son, como hemos visto, poco precisas. Dean (1999: 131-132) hace también un análisis del término y sus representaciones, y aunque concluye que sólo se puede determinar que se trataba de una insignia del Sapa Inca, opta por denominar *sunturpaucar* al tocado inca. Martínez Cereceda (1995: 79) sostiene que se trata del quitasol descrito por Murúa.
- Sobre el significado de las plumas entre los símbolos prehispánicos de poder véase Martínez Cereceda (op. cit.: 79-84).
- Así lo asegura Murúa (1987: 349), si bien anota que las autoridades étnicas y jefes militares que habían destacado en la guerra recibían del inca estas andas para su uso, o la autorización para andar en ellas.
- Dice el cronista Cieza de León: *Los señores principales andan muy acompañados, y cuando van camino los llevan en andas y son muy servidos de todos sus indios* (Cieza de León 1984, Primera Parte, I, cap. C: 125). Por su parte, Pedro Pizarro, al describir lo que era posiblemente Sacsahuamán, se refiere a un depósito de armas y dice: *Avía aquí en esta fortaleza muchas andas en que los señores andaban, como litera* (Pizarro 1978: 104). Sobre su uso entre los señores étnicos de las provincias, véase también Martínez Cereceda (1995: 91-101).
- Estos parecen haber sido los nombres que se les daban independientemente de su apariencia o estatus de los usuarios. El Inca Garcilaso, al describir las más sencillas, parecidas a las hamacas caribeñas, señala lo siguiente: *llamaban huantu a aquel instrumento, que quiere decir andas; y por otro nombre le llamaban rampa. Los españoles les dicen hamaca por la semejanza de las camas.* (Garcilaso

- 1960, Segunda Parte, vol. III, Libro I, c. XXVIII: 57). Guaman Poma restringe el uso de estos términos a literas que servían para transportar solamente a señores y funcionarios de alta jerarquía: ...y a los dichos guamanin apo, uaranca curaca, allicacona, camachicoc cuna, no les daba ranpa ni uanto, porque son indios mandoncillos camachicoc allicac (Guaman Poma 1936: 341). Véase también Flores Ochoa et al. (1998: 102).
26. Cieza de León describe con detalle cómo eran las andas de los incas: *Cuando en tiempo de paz salían los incas a visitar su reino, cuentan que iban por él con gran majestad, sentados en ricas andas, armadas sobre unos palos lisos, largos, de maderas excelentes, engastadas en oro y en argentería; y de las andas salían dos arcos altos, hechos de oro, engastados en piedras preciosas, y caían unas mantas algo largas por todas las andas, de tal manera, que las cubrían todas; y si no era queriendo el que iba dentro, no podía ser visto, ni alzaban las mantas sino era cuando entraba y salía; tanta era su estimación... Por todas partes de estas andas había riqueza, y en algunas estaban esculpidos el sol y la luna, y en otras unas culebras grandes ondadas, y unos como bastones que las atravesaban—esto traía pro insignia, por armas—; y estas andas las llevaban en hombros de señores los mayores y más principales del reino, y aquel que más con ellas andaban, aquel se tenía por más honrado y por más favorecido* (Cieza de León 1984, Segunda Parte, cap. XX: 169).
27. ...que los cargaba para cerca indios de Callauaya, para lejos lucanas... (Guaman Poma 1936: 338).
28. Las crónicas frecuentemente se refieren a las *tianas* como *duhos*, palabra traída desde el Caribe, donde también existían asientos similares.
29. Pedro Pizarro describe la tiana que utilizaba Atahualpa como ...un duho de madera, de altor de poco más de un palmo... de madera colorada muy linda; teníanlo siempre tapado con una manta muy delgada, aunque estuviese él sentado en él (Pizarro 1978: 67).
30. Cieza de León, al describir los funerales de los señores étnicos collas, señala que su *tiana* era llevada junto con sus otras posesiones por las mujeres que habían estado a su servicio y formaban parte del cortejo funerario (Cieza de León 1984, Primera Parte, cap. C: 125).
31. Pizarro 1978:241-242. En cuanto a otras ocasiones en que estos asientos eran utilizados durante un ritual de obediencia al inca, véase Cummins 2002: 50.
32. Sobre las *tianas* como símbolos de poder de los señores étnicos, véase Cummins 1998: 101, Martínez Cereceda 1995: 69-79, Flores Ochoa et al. 1998: 103-107.
33. Escribe fray Martín de Murúa: *El vestido que ordinariamente usaba [el inca] era una camiseta de cumbi labrada, la cual era obra de las ñustas, que lo hilaban sutilísimamente para tejer los vestidos del Inga, y esculpían en ellas maravillosos labores de tocapo, y ellos dicen que significaba diversidad de labores, con mil matices de sutil manera, al modo de los aimasales moriscos, de primor excelente, y unas veces de color morado, otras verde, otras azul, otras carmesí finísimo* (Murúa 1987: 349).
34. Murra 1975. Gisbert (1994: 121-122) incluye los *uncus* como distintivo de poder. Véase también Cummins (2002: 57) y Dean 1999: 124-126.
35. Véase por ejemplo Acosta (1954, cap. XLI: 136), Garcilaso de la Vega (1960, vol. II, Primera Parte, Libro V, cap. VI: 155), Cobo (1956, Libro II, cap. XI: 259). Los estudios contemporáneos sobre textiles andinos han profundizado los conocimientos sobre este tema. Véanse por ejemplo los trabajos de Murra (1975: cap. 5), Rowe (1979) y Phipps (2004).
36. Otra [ropa de lana] hacían más fina (que llaman compi) de esta vestía la gente noble, como eran capitanes y curacas y otros ministros. Hacíanlas de todos colores y labores con peine como se hacen los paños de Flandes. Era a dos haces. Otra ropa hacían finísima (del mismo nombre compi): esta era para los de la sangre real, así capitanes como soldados y ministros regios, en la guerra y en la paz. (Garcilaso 1960, Primera Parte, Libro V, cap. VI: 155).
37. Escribe Juan de Betanzos que Pachacuti Inga Yupanqui ordenó y mandó que ningún cacique en toda la tierra por señor que fuese no pudiese vestir ni traer ropa fina ni pluma ni andas preciadas ni ataduras en los zapatos de lana si no de cabuya si no fuese que la tal ropa o plumaje o andas le hubiese dado el Ynga por sus servicios y el que así lo trujese no le siendo hecha merced dello muriese por ello y cualquier orejón que le topase con ello por la tierra allí donde le topase le ahorcase a fin de que no hubiese igualdad y fuesen conocidos los vasallos y no quisiesen ser iguales a los señores del Cuzco. (Betanzos 1987: 110).
38. Como los centros de producción textil establecidos en los sitios de Huánuco Pampa en los Andes centrales y Lamay cerca de la ciudad del Cuzco (D'Altroy 1992: 179).
39. Un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional del Perú que contiene los autos del pleito que siguieron los indios del repartimiento de San Juan de los Reyes de Chinchaycocha, en la sierra central, contra su gobernador, don Cristóbal Luna Atoc, menciona a los *cubicamayos* que tejían finos textiles para él (BN-A249, 1599). Igualmente, fuentes coloniales de la ciudad del Cuzco describen tejidos de *cumbi* del tipo *cañari* o *quehuar*, que debieron ser característicos de estas provincias y seguramente eran conocidos como tales antes de la conquista española (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVII, Francisco de la Fuente, N.º 107, 1617, f.152; y siglo XVI, Antonio Sánchez, N.º 27, 1594-95, f. 1099).
40. En las crónicas y otros documentos coloniales, suele siempre distinguirse entre los tejidos de *cumbi* y los de algodón, diferenciando los de las alturas de los provenientes de los llanos. Escribe Acosta: *y de labor basta y grosa, o de pulida y sutil, todos los indios e indias son oficiales en la sierra, teniendo sus telares en su casa, sin que hayan de ir a comprar, ni dar a hacer la ropa que han menester para su casa.* (Acosta 1954, cap. XLI: 136).
41. Cummins 2002: 76.
42. Así lo sugiere la evidencia documental colonial. Cummins (2002: 208) señala también que la mayoría de los *qeros* coloniales procedía de la sierra sur.
43. Las descripciones de Zárate y Pizarro datan de este momento.
44. Murúa (1987: 222-223).
45. Cieza de León (1984, Tercera Parte, cap. LIV: 292).
46. Sugiere además que tal vez existieron varios distintivos de este tipo en Cuzco que no fueron usados. (Cummins 2004: 11, y nota 14).
47. *Otro día fue a visitarle un vecino de aquella ciudad que se decía Miguel Astete y le llevó la borla colorada que los reyes Incas traían en señal de corona y se la presentó diciéndole que se la había quitado al rey Atahualpa en Cassamarca cuando le prendieron los españoles, y que él se la restituía como a heredero de aquel imperio. El príncipe la recibió con muestras, aunque fingidas, de mucho contento y agradecimiento, y quedó fama que se la había pagado en joyas de oro y plata. Pero no es de creer porque antes le fue la borla odiosa que agradable, según después en su secreto el y los suyos lo abominaron por haber sido de Atahualpa. Dijeron sus parientes al príncipe que por haber hecho Atahualpa la traición, guerra y tiranía al verdadero rey que era Huascar Inca había causado la pérdida de su imperio. Por tanto debía quemar la borla por haberla traído aquel auca traidor que tanto mal y daño hizo a todos ellos. Esto y mucho más contaron los parientes a mi madre cuando vinieron al Cozco.* (Garcilaso de la Vega 1960 IV, Libro VIII, c. XI: 145).
48. Cobo 1956, Libro 12, cap. XX: 103.
49. Cummins (1998: 97, nota 17) señala que en el escudo de armas que Francisco Pizarro recibió de la corona en 1537 también figuraba una *mascapaycha*.
50. Para entonces, Paullo ya había muerto.
51. Murúa 1987: 266-268.
52. Garcilaso de la Vega 1960 IV, Libro VIII, cap. X: 144.
53. *Holgábase todos los indios de ver al Inca, y venían los caciques de todas partes a hacerles reverencia,*
- y traíanle muchos presentes; con lo cual se refrescaba la memoria del tiempo de los reyes Incas. (Cobo 1956, Libro 12, cap. XXI: 103-105).
54. Fray Martín de Murúa da cuenta de esta ocasión así: *Habiendo estado algunos días en Lima se volvió Sayretopa al Cuzco, donde los indios de Chinchaysuyo y Collasuyo le recibieron por Ynga, porque así lo había mandado el marqués de Cañete, y que trajese borla y anduviere en andas, como habían andado todos sus antecesores. También lo obedecieron los orejones, así de Anan Cuzco como de Urin Cuzco, como a quien representa la persona de Huaina Cápac, su abuelo.* (Murúa 1987: 266-268). Escribe Cobo: *En aquella ciudad [Cuzco] se les hizo un solemne recibimiento, porque salieron los indios por sus ayllos y parcialidades con sus invenciones de regocijo, como solían recibir a los Incas pasados; y el Inca y la Coya entraron en sus andas ricamente aderezadas de brocado y pedrería.* (Cobo 1956, Libro 12, cap. XXI: 105). Garcilaso de la Vega narra estas celebraciones en términos similares. (1960: IV, Libro VIII, cap. X, 145-146).
55. Las dispensas respectivas fueron concedidas, en atención a la importancia política que este acto tenía. Véase Murúa (1987, cap. LXXIV: 268).
56. Estos hechos fueron perennizados en las fiestas reales que se celebraron desde entonces en las principales ciudades del virreinato y que conmemoraban la "cesión voluntaria" que los incas hicieron de su soberanía a la corona española. Véase Espinosa (2002: 18-22).
57. En un pasaje de sus *Comentarios Reales* en que Garcilaso de la Vega explica los títulos y formas de herencia que existían entre los incas, se refiere esta situación cuando escribe: *No podían los curacas, por grandes señores que fuesen—ni sus mujeres ni hijos—tomar estos nombres [incas y pallas] porque solamente pertenecían a los de la sangre real descendientes de varón en varón...* E intentando corregir una apreciación de Alonso de Ercilla, el autor de la Araucana, añade: *cuando este caballero pasó allá ya estos nombres Inca y Palla en muchas personas andaban impuestos impropriamente; porque los apellidos ilustres y heroicos son apetecidos de todas las gentes, por bárbaras y bajas que sean; y así, no habiendo quién lo estorbe, luego usurpan los mejores apellidos, como ha acaecido en mi tierra.* (Garcilaso de la Vega 1960, II, Primera Parte, Libro I, cap. XXVI, 40). El cronista Cieza de León, en un pasaje en que critica duramente a los conquistadores, pone una apreciación parecida en un supuesto discurso que Manco Inca dirigió a los principales señores del Tahuantinsuyo: *estos traidores [yanaconas y muchos mitimaes] antes no vestían ropa fina ni se ponían llauto rico, como se juntaron con estos [los españoles], trátanse como incas; ni falta más de quitarme la borla, no me honran cuando me ven, hablan sueltamente, porque aprenden de los ladrones con quienes andan.* (Cieza de León 1984, Tercera Parte, cap. XC: 344).
58. Sobre la orden del virrey Hurtado de Mendoza al entonces corregidor del Cuzco, Juan Polo de Ondegardo para que procediera a organizar las parroquias a partir de los barrios de esa ciudad, véase Esquivel y Navia (1980: 198).
59. Por ejemplo, don Juan Gualpa Sucso Ynga, explicó que el virrey Toledo le había puesto a cargo de cien indios en reconocimiento a que era descendiente de la familia que había gobernado el Antisuyo. Años después, el virrey Conde del Villar le dio el título de cacique principal de la parroquia del hospital de los naturales del Cuzco. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Pedro de la Carrera Ron, N.º 4, f. 874v. Testamento de don Juan Gualpa Sucso Ynga, Cuzco, 28 de enero de 1590).
60. Amado 2002: 222-223.
61. *Ibid.*: 223.
62. Ni don Juan Pascac Ynga ni su hermano don Alonso Quiguar Topa figuran en las listas de nobles cuzqueños que ha elaborado Donato Amado (2002: 238-241). Don Domingo Pascac, quien aparece en la lista de informantes de Sarmiento de Gamboa de 1572 (*ibid.*: 238), declaró tener noventa años en ese

- entonces. Don Juan Pascac Ynga debe haber tenido no más de cincuenta años de edad al momento de hacer su testamento en 1590. Véase el testamento de don Juan Pascac Ynga, Cuzco, 26 de agosto de 1590, en AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, N.º 127, Antonio Sánchez, f. 1099.
63. Don Luis Chalco Yupanqui, descendiente del inca Viracocha, figura en la lista de electores de Anan Cuzco (1595) que ha compilado Donato Amado (2002: 239). El personaje con el mismo nombre que aparece en las listas siguientes (ibid.: 240-241) debe haber sido su hijo, conocido como don Luis Viracocha Ynga o también como don Luis Chalco Yupanqui.
64. Véase el interesante análisis que Cummins (2002: 275, 1998: 118-119) hace sobre las insignias reales incaicas y la fragmentación y desplazamiento del poder. Nótese sin embargo que aquí hablamos no sólo de la multiplicación de la imagen, sino del objeto mismo.
65. He discutido estos asuntos en mi manuscrito inédito, *Muerte y conversión en los Andes. Lima y Cuzco, 1532-1670*.
66. No nos ha sido posible identificar el sentido de la palabra. Posiblemente se relacione con una toponimia de las tierras bajas de la región. Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1993: 232, f. 26) refiere el ritual en que Pachacuti Ynga Yupanqui escogió a su sucesor entre sus hijos, los cuales se sentaron en la plaza principal del Cuzco *todos tres con yguales tiyanas de ruua hechas de oro*.
67. No nos ha sido posible identificar esta palabra. Posiblemente se relacione con una toponimia de las tierras bajas de la región.
68. *Chhachcha coma. Un árbol que sirve de leña*. (González Holguín 1989: 90). Tauro del Pino (1987, t. 2: 618) indica que su nombre es *Escallonia resinosa*. Se trata de un árbol de madera dura y de color rojizo, apreciada para trabajos de ebanistería. Véase también Flores Ochoa et al. (1998: 44).
69. Véase la referencia documental en la nota 54. Hay muy pocas evidencias de *tiyanas* en los documentos que conocemos del Cuzco colonial. Otra referencia, que aparece en un contexto muy distinto, es la de Domingo Mayta Carrasco, un hermano donado franciscano que en 1656 declaró entre sus posesiones un *asiento del tiempo del Ynga*. No sabemos las razones por las que Mayta Carrasco tenía este asiento, pues no hace mención a sus ancestros. Véase AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVII, Lorenzo de Messa Andueza N.º 182, f. 816.
70. Cummins 2002: 208.
71. Cuando aparecen en inventarios de bienes de indios residentes en Lima, se trata de personas originarias del Cuzco. Véase por ejemplo AGN, Protocolos Notariales, Antonio Tamayo, N.º 1851, f. 396.
72. Véase el análisis que Cummins (2002: 97-98) hace sobre la simbología de la serpiente en los *qeros* y como símbolo de los incas.
73. *Chunta: Palma árbol* (González Holguín 1989: 122). *Guillemia ciliata*, se trata de un árbol que crece en la vertiente oriental de los Andes cuya madera se utilizaba para hacer armas (Tauro del Pino 1987: 2, 678-679). Flores Ochoa y sus colegas (1998: 45) afirman que un estudio de 150 *qeros* mostró que ninguno había sido hecho de *madera de chonta o palmeras similares*. Podría ser también que el *qero* que describe don Juan Gualpa tuviera dibujos de este árbol como en el ejemplo que presentan estos autores (ibid.: 79).
74. No nos ha sido posible identificar un tipo de madera o árbol llamado *ñaccha*. Según el diccionario de González Holguín (1989: 255), *ñaccha* quiere decir peine. En el diccionario de Brack Egg (1999: 344, 186) se encuentra *ñajcha ñajcha, Distichia muscoides*, también poco probable por tratarse de una planta de la familia de las juncáceas.
75. Los *qeros* son descritos en estos documentos con nombres que parecen indicar su procedencia o diseño y uso de color. Así por ejemplo en 1617 don Jerónimo Quipquin, curaca de Chinchaypuquio, declaró tener *un par de vasos que llaman Sallcac*. (Testamento de don Jerónimo Quipquin, AHDC, Protocolos Notariales siglo XVII, Cristóbal de Luzero, N.º 159, f. 197). *Sallca: Sierra, o tierra de secano y de temporal donde llueve, o puna*. (González Holguín 1989: 323). En 1589, Ana Cochaguato dijo tener entre sus bienes unos *qeros grandes llamados urito*. (Testamento de Ana Cochaguato, AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Pedro de la Carrera Ron, N.º 4, f. 867). *Vritu: Papagayo*. (González Holguín 1989: 357). Representaciones de estas aves aparecen con frecuencia en los *qeros*. (Véase por ejemplo Flores Ochoa et al. 1998: 79, 86).
76. Una variante es el nombre "Potosi" con que excepcionalmente se les encuentra en Cuzco. Véase por ejemplo Testamento de Juan Utulu, Cuzco, 28 de abril de 1601, AHDC, Protocolos Notariales siglo XVII, Francisco de la Fuente, N.º 106, f. 252v. Véase la descripción que Cummins (2002: 180) hace de *aquillas* con un diseño del cerro de Potosi. Es posible que se tratase de piezas parecidas.
77. Así por ejemplo don Joan Pascac Ynga tenía nueve "plumas grandes de diferentes colores y otras plumas de "naturales que se dicen *uayctica*" (referencia documental en nota 61). El modo como son descritas podría indicar la manera en que se usaban, tal vez en un tocado o incluso en un peto. González Holguín (1989: 196) indica que *huayuk es lo que cueilga, o está pendiente*. Véanse también las distintas descripciones que esta fuente da para *ttica, la flor que es plumaje* (ibid.: 340). Por su parte, Don Bartolomé Corimanya, hijo de una autoridad étnica de Pucyura, indicó en 1627 que debía unas "plumas de regocijo" a un mestizo. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVII, Domingo de Oro N.º 260, f. 1719). Estos y otros ejemplos similares indican que los plumajes continuaron usándose en Cuzco sin que al parecer las autoridades impusieran restricciones.
78. Este vestido de manta y camiseta, *la manta de seda de la China encarnada y la camiseta de cumbe blanco del tiempo antiguo* fue el que dejó a su hermano junto con la *mascapaycha*, plumas, *qeros y llauto* que mencionamos líneas arriba. Su inclusión en este conjunto denota el valor especial que le asignó a estas ropas.
79. Entre las ropas de don Juan Pascac Ynga se menciona un *jubón con sus calzones de raso amarillo guarnecida [sic] de pasamanos de plata*. Una de las mandas de su testamento dice: *mando que el jubón amarillo que se bestió [sic] el día que sacó el pendón a don Luis Chalco Yupanqui*. Véase la referencia documental en la nota 61.
80. Iriarte 1993: 77.
81. Rowe 1979: 260. La traducción es mía.
82. Iriarte op. cit.: 54.
83. Don Carlos Ynga fue el único hijo legítimo de don Cristóbal Paullo, descendiente de Huayna Cápac y colaborador de los conquistadores, a quien nos hemos referido antes. Véase Garcilaso 1960 II, Primera Parte, Libro IX, cap. XXXVIII: 381.
84. *Kassana uncu: Camiseta ajedrezada de cumbi*. (González Holguín 1989: 137. No encontramos del todo convincente la interpretación que Cummins (2002: 232) hace de este diseño.
85. Esta relación de subordinación podía también deberse a que don Cristóbal era medio hermano de don Carlos. Garcilaso de la Vega explica lo siguiente: *A los hijos del rey, y a todos los de su parentela por línea de varón, llamaban aquí, que es infante, como en España a los hijos segundos de los reyes. Retenían este apellido hasta que se casaban y en casándose los llaman Inca* (Garcilaso 1960, Primera Parte, Libro I, cap. XXVI: 39). El testamento de don Cristóbal se encuentra en AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Antonio Sánchez N.º 17, f. 908.
86. Así lo hizo por ejemplo doña María Mama Guaco, sobrina de don Carlos Ynga. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Antonio Sánchez N.º 25, f. 1157).
87. AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Luis de Quezada, N.º 8, f. 215.
88. Don Francisco Chalco Yupanqui figura entre los electores de Hanan Cuzco y fue también uno de los nobles que otorgaron poder a Garcilaso de la Vega en 1603. (Amado 2002: 239-240).
89. Doña María entregó dos cestos de coca a un mestizo para que contratase el tejido de varias prendas de *cumbi*, incluyendo una camiseta de hombre del tipo *caxana*. También le dio una *lliclla* pequeña de *cumbi* para que sirviera de modelo para una de las piezas que encargó. El documento de donde tomamos esta información está fechado en 1569. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Antonio Sánchez N.º 18, f. 910). Un examen detallado de legados y transacciones de ropa de *cumbi* en Cuzco colonial muestra que la gente que poseía estas prendas diferenciaba entre la ropa "traída" (muy usada o vieja) de *cumbi* y la ropa antigua, y que la ropa del tiempo del Ynga no era necesariamente la más valorada en todas las circunstancias. En su estudio sobre las túnicas incas, Rowe (1979: 243) señaló que las piezas tejidas en el período posterior a la conquista planteaban un problema para establecer su fecha, puesto que no mostraban huella alguna de influencia europea.
90. Tal como sugiere el ejemplo de don Alonso Inca en la audiencia de Quito estudiado por Espinosa (2002: 13, 24-25).
91. El primero, don Diego Condorguacho, era en 1568 el próspero curaca de la provincia de Andahuaylas. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Antonio Sánchez N.º 17, f. 61). El segundo, Joan Enríquez Chuircho, natural de Jauja, en 1588 usaba el título de bachiller posiblemente porque era barbero o curandero. Entre sus prendas de *cumbi* figura un *uncu* tipo *caxana* o ajedrezado, así como una serie de armazones y ornamentos propios de un guerrero. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Antonio Sánchez N.º 25, f. 693).
92. Schneider (1988: 412-413) señala que las leyes suntuarias proliferaron allí donde el monopolio de las elites sobre el adorno personal era débil, puesto que otras clases tenían también acceso a la riqueza. Tal vez los incas tuvieron estas tensiones con sus más poderosos vecinos. Rowe (1979: 260), al analizar algunas túnicas de *cumbi* encontradas en la costa peruana, señaló que los estilos desarrollados en las provincias sugerían que hubo cierto grado de flexibilidad en las leyes suntuarias incas.
93. Véase por ejemplo remate de los bienes de Francisca Colloc, Cuzco 11 de septiembre de 1586. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVI, Pedro de la Carrera Ron, N.º 4, f. 693). Llama la atención que en esta fecha relativamente temprana esta mujer, sin vínculos de parentesco aparentes con la élite cuzqueña, contaba entre sus bienes una camiseta de *cumbi* del tipo *caxana*, la que se puso a la venta junto con sus demás bienes.
94. Sobre el hecho que un objeto pueda verse como una mercancía en un momento pero que pueda dejar de serlo en otras circunstancias, y las razones que motivan apreciaciones y conductas distintas sobre su valor, véase el trabajo de Kopytoff (1986).
95. En 1612, doña Paula de Carrión, al parecer una mujer mestiza, esperaba que al empeñar una prenda de *cumbi* tejida con seda obtendría el dinero necesario para comprar una esclava. (AHDC, Protocolos Notariales, siglo XVII, Cristóbal de Luzero, N.º 158, f. 531). Sobre el empleo de seda en el tejido de *llicllas* de *cumbi*, véase Phipps (1996: 152).

► Página siguiente:

Fig. 1. Uncu con banda tipo cinturón con tocapus. Tapiz con urdimbre de algodón y camélido. Isla de Coatí, Lago Titicaca, finales del s. XVI e inicios del XVII. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York (B1503).



---

# Rasgos de nobleza: los uncus virreinales y sus modelos incaicos

Elena Phipps

**E**n 1575 Francisco de Toledo, virrey del Perú, promulgó leyes con la autoridad del rey de España que prohibían el uso de vestidos de estilo inca<sup>1,2</sup> (fig. 1). La vestimenta de estilo incaico fue nuevamente prohibida casi doscientos años más tarde, en 1781, según recomendó el visitador don José Antonio de Areche en un despacho enviado al rey Carlos III: “Que se prohibían a aquellos indios el uso de traje de sus Yngas...”<sup>3</sup>. En una ordenanza afín se prohibieron asimismo los retratos de los incas, así como ciertos tipos de pututos<sup>4</sup>. Estos artículos —las túnicas, las pinturas y las trompetas— transmitían la memoria del pasado incaico y su uso perduró a pesar de la prohibición.

Estas prendas —sobre todo los *uncus* o túnicas— tenían una larga historia en los Andes, y sus diseños y manufactura encarnaban aspectos de la identidad que los españoles buscaban negar. Después de la conquista fueron modificadas por una serie de leyes y ordenanzas que regían sus diseños. Las que estaban especialmente asociadas con la imagen del inca quedaron sujetas a escrutinio pero al mismo

tiempo, fueron incorporadas al teatro de la vida andina después de la llegada de los españoles. Se las usaba intencionalmente en la presentación pública de los personajes aceptados como “incas” tanto por la Iglesia como por los funcionarios políticos, y se las llevaba en procesiones religiosas como el Corpus Christi y en fiestas seculares (véase pág. 179, fig. 5). En los siglos XVII y XVIII, el uso de esas túnicas en dichas celebraciones quedó registrado en muchas pinturas, por ejemplo en la serie del Corpus Christi de la parroquia de Santa Ana del Cuzco (actualmente en el Museo de Arte Religioso de esa ciudad), y en la pintura que representa el ingreso del virrey Morcillo a Potosí el 25 de abril de 1716 (Museo de América, Madrid). Las representaciones de estas túnicas ayudan a ilustrar su función social en la época virreinal, y las que se han conservado de este período nos dan una evidencia tangible que documenta el proceso de transformación en la cultura material.

Las túnicas muestran una notable continuidad en la técnica textil empleada desde la época inca. Si bien ciertas características de los tejidos incas fueron modificadas, otras retuvieron plenamente sus cualidades “incaicas”. En efecto, en cierto sentido las túnicas del período virreinal asumieron más rasgos “incas” que las de la época precolombina. Esto es, los diseños simbólicos antes asociados implícitamente con la nobleza inca se hicieron explícitamente exagerados y elaborados en los ejemplos de los siglos XVII y XVIII. Pero ciertas características, ya sean genuinas representaciones de un concepto inca o atribuciones conscientes de símbolos aplicados, permanecieron constantes y transmitieron —con su realidad física y sus diseños— expresiones fundamentales de una estética y una visión del mundo incaicas. El examen de las características físicas de las túnicas nos permite apreciar que se representaba a la nobleza a través de la repetición de ciertos patrones que conformaban una suerte de lenguaje textil, que pasó a simbolizar un ideal pan-andino durante el virreinato del Perú.

## El “uncu” incaico

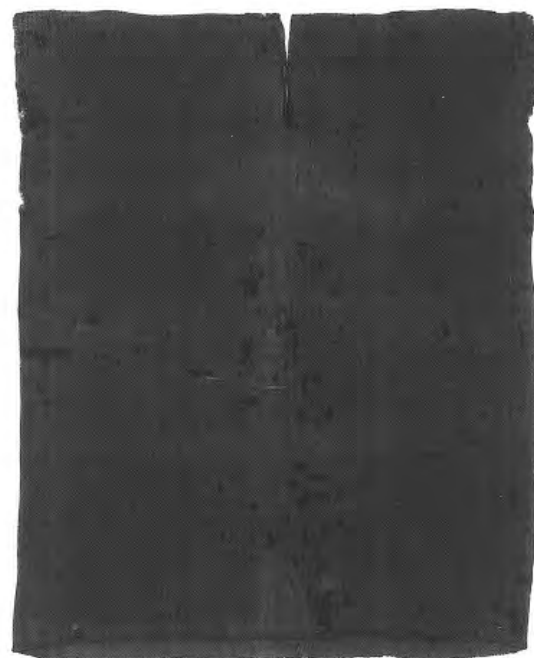
El *uncu*, descrito por el Padre Bernabé Cobo tal como lo observó en el Cuzco hacia 1610, era

una ropilla sin mangas ni collar, que ellos llaman uncu, y nosotros camiseta, por tener hechura de nuestras camisas; y cada una es tejida de por sí, que no usan hacer piezas largas como nosotros y de allí ir cortando de vestir. La tela de que hacen esta camiseta, es como una pierna de jergueta; tiene de ancho tres palmos y medio, y de largo dos varas. En el mismo telar le dejan abierto el cuello para que no haya cosa que cortar: y sacada de allí, no tiene más artificio que doblarla y coser los lados con el mismo hilo de que se tejió, como quien cose un costal, dejando en la parte alta de cada lado por coser lo que hasta para sacar por allí los brazos. Llégales comúnmente a la rodilla y de ahí para arriba tres o cuatro dedos, poco más o menos.

Como vestimenta, el *uncu* tenía una larga historia en los Andes —reconocida por algunos de los hallazgos arqueológicos más tempranos— y era confeccionado en muchos tipos distintos de textiles y con una amplia variedad de diseños (fig. 3). Se trata, claro está, de una prenda masculina. Era usada a lo largo y ancho de los Andes pero tomaba diversas formas de región a región, y de una cultura a otra. En la época inca, la ropa adquirió significados particulares y el *uncu* se confeccionó con diseños y formas de fabricación especiales que pasaron a representar al *Sapa Inca* como rey en particular, y a la cultura inca en general.

▼ Fig. 2. Uncu de color negro compuesto por lloque (combinación de hilos torcidos a derecha e izquierda). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima (3768).

▶ Fig. 3. Uncu listado (tejido llano con cara de urdimbre). Costa sur. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima (2260).



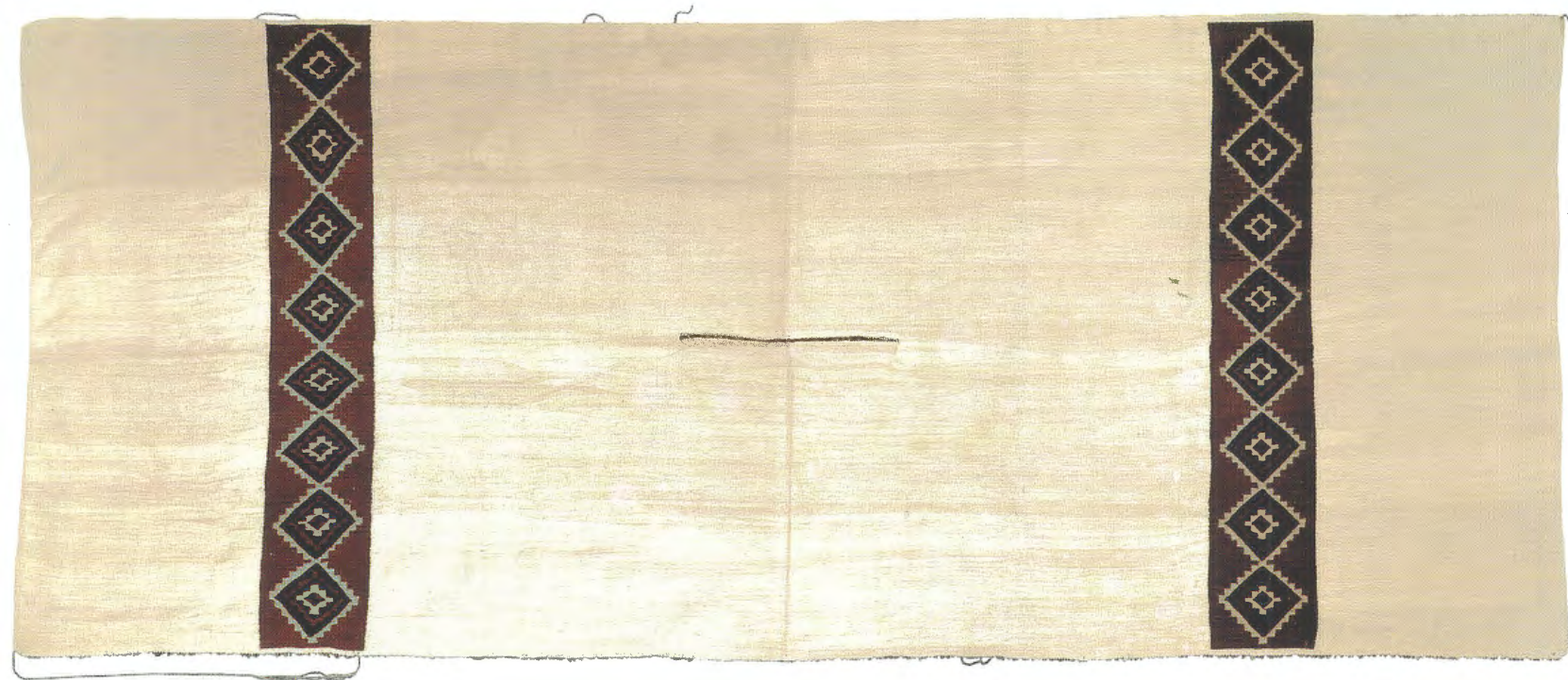




La nobleza inca buscó distinguirse de las poblaciones no incas, por lo cual creó un identificador visual con su forma de vestir. Las historias anotadas por los cronistas de los siglos XVI y XVII, como Juan de Betanzos en su *Suma y narración de los incas* de 1557, y Garcilaso de la Vega, entre otros, indican que la mitología inca predominante postulaba que, antes de ellos, tanto hombres como mujeres andaban desnudos o vestidos únicamente con hojas y pieles.

Esas crónicas sostienen que el fino arte textil, e incluso el uso de la ropa, habría sido enseñado a la población andina por los antepasados de los incas, por la primera nobleza incaica, y específicamente por Mama Ocllo ♀. Las civilizaciones andinas en realidad se habían desarrollado durante miles de años antes de los incas. Con todo, la idea principal registraba en estas leyendas —que la textilería y el uso de vestimenta comenzaron en la época incaica— es una expresión fundamental de la equivalencia que los incas establecían entre la vestimenta y la cultura.

La ropa era un aspecto importante de la sociedad inca y estaba relacionada con cuestiones de identidad personal y diplomacia política. Según la *Suma y narración* de Juan de Betanzos, cuando Francisco Pizarro desembarcó en Tumbes, en la costa norte peruana, envió mensajeros indios a Atahualpa, el inca, que se hallaba en el pueblo de Huamachuco, para notificarle su arribo. Atahualpa los recibió y oyó las nuevas de la llegada de Pizarro,



que algunos consideraban podría ser una deidad. Betanzos dice que la primera pregunta que el inca hizo acerca de los forasteros se refería a su forma de vestir: “el Ynga les tornó a preguntar que qué arte de hombre tenía y de que manera era vestido y que los sayos que consigo traía que de qué manera eran”<sup>10</sup>.

Las túnicas eran un componente importante de la diplomacia incaica y el inca las entregaba a los nobles de su corte y a los *curacas* y señores provinciales, junto con parejas de vasos rituales (*qeros*). Las túnicas, asimismo, eran importantes en los actos rituales. Algunas de ellas eran usadas en fiestas u ocasiones especiales. Betanzos describe, por ejemplo, la ceremonia ritualizada de la perforación de las orejas, en la cual un joven accedía al estatus de guerrero. Durante la festividad, de cinco días de duración, se hilaba lana negra y se tejía con ella una túnica (fig. 2). Los jóvenes iniciados ayunaban desde el momento en que el hilado comenzaba hasta que la túnica quedaba terminada. Esta pieza era entonces usada en las festividades cuyo clímax se alcanzaba con el corte de cabellos, la perforación de las orejas y el juramento hecho al Sol de defender la ciudad con su vida<sup>11</sup>.

Valorar la importancia de la ropa en los Andes, especialmente en la época inca, es crucial para apreciar la transformación de los significados y asociaciones simbólicas que atraviesan el mundo andino dominado por los españoles. Las imágenes de los incas que conocemos desde finales del siglo XVI, y sobre todo las de la nobleza, son inmediatamente identificables gracias a la representación de la vestimenta. Además del *uncu*, otros artículos personales como los tocados (sobre todo la *mascapaycha*), los escudos, las armas, etc., ayudan a ello. Pero es el *uncu*, que cubre el cuerpo del inca, lo que en primer término y ante todo, manifiesta el estatus y la autoridad del personaje. Durante el incario se fabricaba una clase específica de *uncus* bajo administración real. Estas ropas, que se cuentan entre las de mayor calidad jamás producidas en el mundo andino, eran confeccionadas de acuerdo a un conjunto específico de criterios que regían su diseño, formato, calidad y técnica textil<sup>12</sup>.

Un *uncu* era confeccionado con los materiales más finos, tejidos usualmente con una técnica específica de tapiz. Éste era un método especial usado para elaborar telas

▲ Fig. 4. Unco inca no terminado (mostrado en la dirección del tejido). Museum of Fine Arts, Houston (2001.1184).

► Fig. 5. Detalle de las costuras y fillos bordados. Unco de la figura 6.

► Fig. 6. Unco con banda tipo cinturón decorada con rombos. Tapiz con urdimbre de algodón y tramas de camélido. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Roger's Fund 1982, 1982. 365).



densamente tejidas que podían ser diseñadas pictóricamente. Los tejedores andinos de la sierra, en especial los del corazón del imperio inca, eran diestros en la creación de prendas con diferentes métodos textiles. De estas técnicas, el tapiz estaba reservado exclusivamente para la ropa del inca<sup>13</sup>, dado que requería un tipo especial de telar y que el proceso de manufactura tomaba mucho tiempo. Si bien esta técnica se remonta a muchos siglos atrás en los Andes, fue usada consistentemente solo para crear ropas del más alto estatus.

Las túnicas finamente tejidas en tapiz fueron identificadas como *cumbi*, prendas de la mayor categoría textil<sup>14</sup>. Aunque no entendemos plenamente el significado preciso que esta palabra tenía para los incas, podemos señalar que la selectividad de los materiales empleados en el *cumbi*, la finura del tejido y la especificidad de los diseños, se adecuaban a los estándares e intereses estéticos más altos del imperio. El término y su significado en la sociedad inca han sido objeto de estudio desde el siglo XVI<sup>15</sup>.

La técnica y la calidad del tejido *cumbi* eran una parte integrante del significado de las túnicas mismas, tal vez a la par con los detalles específicos de su diseño. No ha sobrevivido ningún documento que defina los patrones textiles incaicos para la fabricación de túnicas, pero a partir de la observación de las prendas podemos hacer algunas generalizaciones acerca de sus estándares textiles y características técnicas<sup>16</sup>. Aunque Cobo





◀ Fig. 7. Uncu inca con diseño de rombos en la banda tipo cinturón. The Textile Museum, Washington, D.C. (1977.35.10).

▶ Fig. 8. Uncu inca con banda tipo cinturón decorada con *tocapus*. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima (3876).

describe el proceso de coser los lados de las túnicas como “sin labores”, en todos los ejemplos de túnicas incaicas conservadas resulta virtualmente imposible, gracias a la finura de las puntadas de los acabados, ver los bordes de la tela debajo de los bordados con las puntadas muy apretadas, sin dañar físicamente el textil. Afortunadamente se han conservado varias túnicas no terminadas (publicadas por vez primera por Ann Rowe, en su importante estudio de los tejidos incas<sup>17</sup>), que nos dan la oportunidad de apreciar de primera mano la forma en la cual se las fabricaba.

1. La túnica tejida en tapiz era trabajada sobre una larga tela rectangular, elaborada en un telar corto y ancho. La tela era tejida en el tamaño requerido para la prenda final, sin cortar, y tenía cuatro bordes acabados (fig. 4).
2. Después de tejida, la tela era doblada por la mitad y cosida a lo largo de los lados que formaban la prenda. Siguiendo la tradición andina, la abertura del cuello era planeada especialmente siendo creada durante el proceso de tejido. La abertura no era cortada, formándose especialmente más bien un orillo terminado. Esta abertura del cuello era usualmente reforzada con bordados después del tejido (fig. 6).

3. La tela era tejida en tapiz, con hilos de trama de varios colores unidos con un solo entrelazado. Esto significaba que el tejedor formaba diseños policromos dentro de una superficie de diseños continuos, entrelazando (lo cual tomaba mucho tiempo) cada hilo de la trama con su hilo adyacente, allí donde cambia el color. El tejido de tapiz está densamente trabajado y forma una superficie uniforme en la cara de la trama, que es idéntica por delante y por detrás.
4. Los materiales usados para las tramas densamente tupidas eran pelos de camélido finamente hilados, de la mejor calidad, en especial de alpaca y vicuña, y algodón fuertemente retorcido —generalmente un hilo de tres cabos— en las urdimbres.
5. La costura de la túnica era confeccionada meticulosamente (fig. 5): todos los bordes y costuras se cubrían con puntos de bordado, de modo tan completo que usualmente es imposible ver parte alguna de los bordes que están debajo de ellos. El borde inferior de la túnica estaba aún más adornado, por lo general con tres hebras de color en un diseño bordado en zigzag de doble lado.

El resultado de este trabajo textil fue una prenda de vestir virtualmente sin costuras, en la cual las partes de adelante y de atrás, y el interior y el exterior, eran idénticos y completos. Ni un solo hilo suelto quedaba visible para indicar la mano del artesano ni el proceso que se seguía. Estas cualidades físicas de la tela de *cumbi* contribuyeron al significado de la ropa y eran culturalmente reconocibles.

Los fabricantes de tapiz, especialistas preparados por maestros tejedores incas conocidos como *cumbicamayoc*, siguieron produciendo prendas finamente tejidas con esta técnica muchos años después de la conquista, aunque los administradores españoles advirtieron una pérdida de calidad. En la década de 1570 el virrey Francisco de Toledo encargó a sus visitadores que compilaran una lista de los tejedores de *cumbi* sobrevivientes en las visitas efectuadas a lo largo y ancho de la región andina, y advirtió también una caída en el número de maestros tejedores<sup>18</sup>.

## Formatos de diseño y organización

Los *uncus* del período inca eran tejidos siguiendo varios formatos de diseño estandarizados, los que se distinguían por el trato dado al canesú del cuello, la banda del cinturón y el cuerpo de la prenda<sup>19</sup>. Aquellos con los que estamos más familiarizados fueron descritos por John Rowe y otros más, e incluyen las túnicas “ajedrezadas” que muestran escaques alternados en blanco y negro y tienen un canesú triangular rojo (figs. 9, 10); la túnica de “llave inca”, que tiene un patrón geométrico repetido de barras diagonales y cuadrados en la sección superior y bandas horizontales en la inferior (véase pág. 23, fig. 18); túnicas con banda de cinturón, que incluyen aquellas con rombos escalonados (fig. 7), y túnicas con patrones geométricos de cuadrados pequeños llamados *tocapu*, insignia del rango de elite entre los incas (fig. 8)<sup>20</sup>.

Aquellos *uncus* con una división horizontal en la parte superior e inferior tienen un conjunto definido de patrones que rigen las variantes que aparecen en dichas secciones. La zona del cuello a menudo aparece representada con un anillo de cuadrados escalonados, que sabemos eran denominados *ahuaqui*. Tom Zuidema, un investigador de la cosmología inca, relaciona el *ahuaqui* que rodea el cuello con el círculo alrededor del sol, observado en los meses en los cuales se aproximaban las lluvias, y que era una señal del inicio del Cápac Raymi, la fiesta del sol y la más majestuosa de las celebraciones rituales<sup>21</sup>. El trato *ahuaqui* dado al cuello podría asimismo referirse





◀ Fig. 9. Uncu con el diseño ajedrezado inca. Tapiz, urdimbre y tramas de camélido. Finales del s. XV e inicios del s. XVI. Museum of Fine Arts, Boston (William Francis Warden Fund 47.1097).

▶ Fig. 10. Uncu inca. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima (7472).



al collar emplumado usado en estas celebraciones. En las túnicas estaba tejido como un diseño.

La sección de la banda del cinturón de las túnicas ofrece diversos tipos de diseño. Si bien los *tocapus* son lo más común y pueden tener una, dos, tres o más hileras, ocasionalmente también se ven otros diseños. Las túnicas con una banda de cinturón de rombos son otro tipo común, y las hay tanto de algodón como de lana de camélido. Se han hallado varios de estos tipos sin terminar, lo que da una oportunidad fascinante para ver el proceso de producción. Se han encontrado túnicas sin terminar, escondidas, lo que indica que los artesanos que tejían las telas y los bordadores que embellecían las prendas de vestir con su labor de aguja, eran probablemente trabajadores especializados que cumplían tareas separadas.

Unas cuantas túnicas incas pueden tener algunos diseños en pequeña escala fuera del área de la banda de cinturón, tales como mariposas a lo largo del borde inferior o alrededor del canesú triangular. Sin embargo, en general, la mayoría de las prendas tenía zonas de un solo color, arriba y abajo. Esto contrasta con lo que vemos en la época virreinal, en la cual insectos, flores, *tocapus*, escudos y tocados a pequeña escala pueden poblar el fondo de las túnicas (fig. 1).

La *Nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma incluye dibujos de los reyes incas, cada uno de los cuales aparece con las insignias de mando, entre ellas el cetro, el

escudo, la *mascapaycha* (un tocado con flecos) y la túnica con diseños de *toqapu*. Pero Guaman Poma no solo presentó las imágenes de los reyes en sus dibujos lineales en blanco y negro sino que además las describió detalladamente en el texto. De Manco Cápac dijo que fue el primer rey y que llevaba un manto encarnado o de color de sangre, y que su túnica era de color rojo en la parte superior, que tenía tres líneas (o "betas", como dice el autor) de *tocapus* al medio, y que era azul claro en la parte baja. Sinchi Roca, el segundo rey, vestía túnica roja con *ahuaqui* (canesú escalonado), tres líneas de *tocapus* al medio y color rojo abajo, y llevaba un manto rojo claro. Mayta Cápac, el cuarto inca (fig. 11), llevaba un manto encarnado; su túnica era azul en la parte superior, tenía tres líneas de *tocapus* al medio y abajo, el diseño *caxane* (cuadrados dentro de cuadrados) en blanco, verde y colorado (fig. 12).

Podemos ver en las descripciones de Guaman Poma que los formatos del diseño se pueden clasificar según su ubicación: el *canesú*, la sección superior, la inferior y la media. Cuando observamos las túnicas incaicas que se han conservado podemos ver estas características fácilmente<sup>22</sup>. La posición (por ejemplo, la ubicación horizontal de los *tocapus* en la cintura, en contraste con la posición vertical de la banda) y los tipos específicos de diseño, tenían todos un significado; el color indudablemente también lo tenía (fig. 13).





◀ Fig. 11. *Maita Capac Inga*, vestido con una túnica con el diseño *caxane*. *Historia General del Perú*. Folio 28v, Martín de Murúa. Museo J. Paul Getty, Los Ángeles (83Mp159).

◀ Fig. 12. Unco inca con diseño *caxane*. Tapiz con urdimbres de algodón y tramas de camélido. Smithsonian Institution (307655).

▶ Fig. 13. Unco del período inca o virreinal temprano. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima (22070).



▶ Página 78  
Fig. 14. Unco decorado con tocapus (cara anterior). Tapiz con urdimbre de algodón y tramas de camélido, seda e hilos de metal. Mediados a finales del siglo XVI. Habría sido hallado en la isla de Titicaca y adquirido por Adolf Bandelier en 1895. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York (B1500).

▶ Página 79  
Fig. 15. Cara posterior del unco de la fig. 14, con diseño de piel de otorongo. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York (B1500).

## Colores

En general, los colores asociados con el inca y su entorno eran el rojo, el azul y el blanco. El primero es un color prominente en las descripciones de las vestimentas regias y Guaman Poma se refería a él con tres denominaciones distintas: rosado, encarnado y colorado. En los Andes, el tinte de color rojo provenía de dos fuentes primarias: el insecto de la cochinilla, que vive en los cactus, y *Relbunium*, la raíz de una planta perenne. Cada uno podía ser usado para crear matices de rojo: la cochinilla tenía un rojo más azulado y brillante, en tanto que *Relbunium*—conocido más comúnmente como un *rojo de rubia*— es de color más anaranjado/amarillento. Los incas parecen haber querido usar colores rojos en tonos específicos que eran culturalmente distinguibles<sup>23</sup>. Las prendas de ese período parecen haber usado sobre todo el tinte de la cochinilla para el rojo, pero esta observación será confirmada por futuras pruebas científicas.

El azul, derivado de una variedad de plantas que contienen índigo, fue rara vez empleado por los incas. Ignoramos por qué razón usaron tan poco el tinte azul, si fue por los problemas que había para conseguir la planta fuente, o si más bien ello se debió a algún tipo de prohibición relacionada con el proceso de teñido, que por lo general





requiere el uso de orina fermentada como parte de la compleja química de preparación del tinte. Un ejemplo excepcional de túnica incaica azul fue hallado asociado con el entierro de una *capacocha* (un ritual incaico en que se sacrificaban niños) en el santuario de altura de Ampato, cerca de Arequipa <sup>24</sup>. La túnica hermosamente conservada, con un inusual diseño en la pretina, tenía tanto la parte superior como la inferior de un color azul brillante muy bien conservado. Durante la época del virreinato el indigo fue cultivado intensamente en América Central, y los españoles lo importaron en gran cantidad de Guatemala, para usarlo en los obrajes del Cuzco y otras zonas <sup>25</sup>. Asimismo, lo encontramos de modo más frecuente en las túnicas de tapiz de los siglos XVII y XVIII, que en las de la época incaica (véase pág. 59, fig. 15).

Las principales características físicas de las túnicas incaicas pasaron a ser elementos casi icónicos en las representaciones virreinales de los *uncus*. Entre ellas tenemos el diseño en zigzag a lo largo del borde inferior; el bordado plano a lo largo de las costuras laterales, generalmente conformados por bandas multicolores; el trato dado al cuello (que a menudo incluye un canesú con un diseño escalonado); y la división del diseño de la túnica en secciones superior, media e inferior.

Los incas incorporaron sus consideraciones estéticas y técnicas, imponiendo un enfoque refinado y metodológico al diseño y trabajo de sus prendas de vestir en tapiz. Las túnicas de estilo inca posteriormente producidas en época virreinal, siguieron siendo tejidas, en su mayor parte, en tapiz, una señal que las distinguía y que era un indicador primario de su distintivo "carácter inca" <sup>26</sup>.

## Símbolos y diseños

Si bien los ejemplos de *uncus* y *llicllas* del temprano período virreinal que perduran son estructuralmente casi indistinguibles de sus contrapartes anteriores a la conquista, muestran una rápida adopción de muchos elementos decorativos hispanos, no solo sedas e hilos de plata importada, sino también motivos de un vocabulario de diseño decididamente europeo que incluye leones con corona y águilas bicéfalas de los Habsburgo (figs. 16 y 17). Una innovación particularmente dramática en los *uncus* masculinos fue un marcado contraste entre la parte delantera y la posterior de la prenda, que en la época inca eran idénticas. Por ejemplo, la parte delantera de la túnica conservada actualmente en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (fig. 14) está cubierta con motivos geométricos de estilo inca, en tanto que la parte posterior (fig. 15) tiene un diseño notablemente estilizado de piel de jaguar. Un posible precedente de este notable diseño es una túnica de *cumbi* del período inca, extremadamente fina, actualmente en una colección privada, que tiene un patrón de piel de jaguar adelante y detrás (fig. 19). Es posible que la diferenciación de la prenda en partes delantera y posterior, haya servido para acentuar su efecto "teatral" en las procesiones públicas.



▲ Fig. 16. Uncu decorado con leones y águilas bicéfalas coronadas. Urdimbre de algodón y tramas de camélido. Bolivia, s. XVII. Colección particular.

▶ Fig. 17. Uncu decorado con mariposas. Tapiz con urdimbre de algodón y tramas de camélido y seda. Isla de Coatí, Lago Titicaca, fines del s. XVI e inicios del s. XVII. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York (B1502).

El jaguar (*Panthera onca peruviana*) u otorongo en quechua, era un antiguo símbolo de poder y autoridad en los Andes (fig. 20). También se adoraba al puma (*Puma concolor baysi*), el león nativo de los Andes, y antes de la conquista los jefes religiosos de la sierra usaban las pieles de ambos felinos en ciertas ceremonias. Luego de la llegada de los españoles se hicieron varias túnicas con felinos colocados al pie del *ahuaqui*, el tradicional diseño escalonado inca a lo largo del canesú. Lo que vemos en las túnicas posteriores es el reemplazo del jaguar o puma inca con el león rampante de la heráldica española, significativa transformación de una tradición andina profundamente arraigada (figs. 21a, b).

Podemos ver otro cambio estético atribuible a la influencia hispana, aunque más sutil, en el intrigante grupo de túnicas con motivos de felinos que también tienen un fondo de color morado (fig. 21a). Los incas rara vez usaron este color per se<sup>27</sup>. El tono del morado que vemos en la mayoría de estas túnicas se deriva de las sedas hispanas “tornasol”, que evocan las lujosas y tornasoladas telas producidas en Europa y usadas por las clases altas españolas, como se ve en los retratos de los reyes de dicho período. Hasta Martín de Murúa lo usó —en los folios en color del manuscrito Wellington de su *Historia general del Perú*, perteneciente al Museo J. Paul Getty (83Mp159)— para representar la capa de Cápac Yupanqui (véase pág. 33, fig. 45). Aunque monocromo en apariencia, las telas de “tornasol” —literalmente “voltear hacia el sol”— están conforma-









das por dos colores distintos, uno de ellos usado en las urdumbres y el otro en las tramas, que al ser tejidos juntos crean un efecto brillante y vibrante<sup>28</sup>. En una túnica morada de inicios del período virreinal, se consiguió este color usando hebras que comprenden fibras teñidas de rojo y azul por separado, a las que se hiló juntas para obtener el color morado, un método rara vez visto en los Andes. El color eventualmente quedó asociado con las autoridades nativas locales —los curacas—, indudablemente por influencia de las connotaciones de realeza que el morado tenía en Europa.

De todos los símbolos incas transformados en las prendas virreinales, tal vez los *tocapus* fueron los que más se usaron (fig. 24)<sup>29</sup>. Estos patrones geométricos variables están inscritos en unidades rectangulares o cuadradas que forman filas o “betas” (según Guaman Poma), dispuestas en una secuencia que a menudo parece seguir un orden aleatorio; el término mismo puede referirse a una sola unidad, a un grupo de ellas o, más en general, al implemento gráfico: en otras palabras es tanto singular como plural. En su diccionario aimara de 1612, el padre Ludovico Bertonio definió el término *tocapu isi* como un “[v]eftido, o ropa del Inga hecha a las mil marauillas y afsi llaman agora al Terciopelo, Telas, y Brocados &c. quando quieren alabarlos”<sup>30</sup>. En el diccionario quechua del siglo XVII de Diego Gonzáles Holguín se define *tucapu* como “[l]os vestidos de lauores preciosos, o paños de lauor tejidos”<sup>31</sup>. Si bien en estas

◀ Páginas anteriores:  
Fig. 18. Detalle de fig. 14. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York (B1500).

▲ Fig. 19. Uncu inca decorado con diseño de piel de otorongo (jaguar). Tapiz con urdimbre de algodón y tramas de camélido. Colección particular.



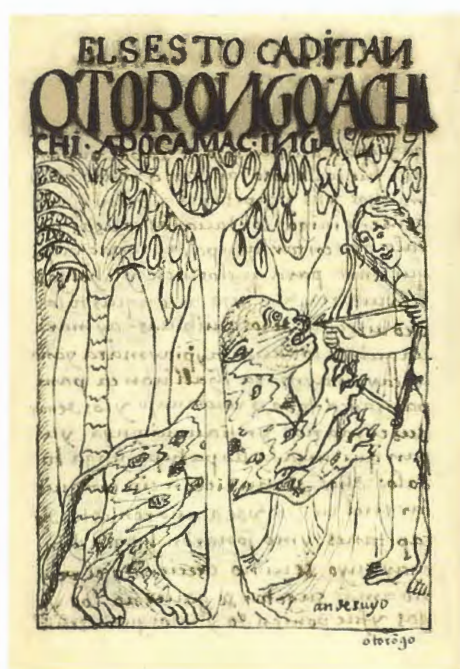
▼ Fig. 20. Otorongo. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [155] del manuscrito en la Biblioteca Real de Dinamarca. Copenhague.

► Fig. 21a. Uncu decorado con felinos y banda tipo cinturón con *tocapus*. Urdimbre de algodón y tramas de camélido. Cuzco, mediados a finales del siglo XVI. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco (729).

▼ Fig. 21b. Detalle de diseño de felino (fig. 21a).

dos definiciones tempranas el término aparece relacionado específicamente con la ropa, los *tocapus* decoraban varios otros tipos de objetos, sobre todo *qeros*, las vasijas incaicas para las libaciones rituales. Ante la ausencia de toda evidencia documental o histórica, su derivación y significado siguen sin estar claros. Sabemos que en la época incaica solo se permitía usar ropas con estos diseños a las personas pertenecientes al sistema administrativo imperial<sup>32</sup>. Los *tocapus* estaban, asimismo, asociados con un alto estatus social y, tal vez, con el lugar de origen.

Los *tocapus* siguieron incorporados a la ropa después de la derrota de los incas, como un indicador especial de un status elevado y de afiliación con el pasado. Una vez que su uso ya no estuvo regido por los estatutos incaicos rígidamente impuestos, las personas con pretensiones genuinas —y también espurias— de nobleza andina comenzaron a incorporarlos a sus vestimentas nativas formales. En la documentación de archivo de esta época podemos encontrar disputas legales surgidas en torno al derecho a usar estas prendas<sup>33</sup>. Las ropas procesionales usadas por la nobleza andina en la fiesta del Corpus Christi ejemplifican perfectamente esta entu-



21b



21a



siasta adopción de la ascendencia incaica, tal como se observa en las hileras de *tocapus* a lo largo de la banda de cinturón de la túnica usada por el alférez real así como en su *mascapaycha*, alguna vez usada únicamente por el rey inca y que en el período virreinal fue un privilegio que contaba con el consentimiento de las autoridades españolas<sup>34</sup>.

La profusión de *tocapus* que vemos en las prendas de tapiz posteriores a los sucesos de Cajamarca no habría existido en la época inca. Las múltiples hileras de ellos, generalmente organizados en una alineación diagonal en la pretina de las túnicas, estaban a veces combinadas con motivos europeos tales como figuras de soldados españoles o flores. Podemos ver la colocación de *tocapus* a lo largo de los bordes inferiores, fuera de su posición usual en la sección de la pretina de las túnicas (fig. 23). También podemos encontrar otros adornos más, tales como los *tocapus* bordados —una invención puramente virreinal— en los bordes inferiores de algunas túnicas y de mantos de mujer (fig. 26). En ocasiones los *tocapus* en formatos bordados estaban acompañados por otras imágenes tales como leones, castillos y banderas de la heráldica europea que podemos ver en la túnica negra bordada perteneciente al Museo Inka de Cuzco, y en las piezas del Museo de Brooklyn<sup>35</sup>.

## Flores e insectos

Además de las imágenes de felinos, en las prendas virreinales de estilo inca también proliferó una serie de símbolos incas de estatus, entre ellos *tocapus* (la insignia incaica del rango), escudos, cascos, la flor de la cantuta (la “flor del Inca”, *Cantua buxifolia* Jussieu ex Lamark), la del *nucchu* (*Salvia oppositifolia* Ruiz et Pav) e insectos, lo que constituye un dramático contraste con los motivos geométricos del restringido vocabulario de diseño incaico (fig. 23). Las plumas, utilizadas por los incas para collarines y tocados especiales, también fueron incorporadas al diseño de las túnicas (fig. 25). Si bien reconocemos estos motivos como “incaicos”, hay pocas piezas de ropa de dicho período —si alguna— que podrían haber servido de modelo para estas prendas (en contraste con otros medios como la cerámica, donde sí se les puede encontrar). Este es un punto intrigante en el estudio de la vestimenta virreinal: la falta de precedentes incas parece ser una petición de principio con respecto a si la plantilla “inca” que los tejedores del período virreinal utilizaban era real o inventada. El hecho de que tantos *uncus* de este período hayan incorporado muchos diseños en pequeña escala al cuerpo de la prenda es una divergencia distintiva de la tradición geométrica incaica.

▲ Fig. 22. Uncu virreinal decorado con diseño de felinos y *tocapus*. The Textile Museum, Washington, D.C. (1984.50.1).

▲ Fig. 23. Uncu con banda decorada con *tocapus* a lo largo del borde inferior que incluye una figura. Tapiz con urdimbre de algodón y camélido. Isla de Coatí, Lago Titicaca; fines del s. XVI e inicios del XVII. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York (B1506).

▶ Fig. 24. Uncu. Tapiz con urdimbre de algodón y tramas de camélido. Inicios a mediados del s. XVI. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D. C. (B-518).





◀ Fig. 25. Uncu decorado con tocapus y diseño de plumas. Tapiz con urdimbre de algodón y camélido. Isla de Coatí, Lago Titicaca, fines del s. XVI e inicios del s. XVII. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York (B1505).

▼ Fig. 26. Cara posterior de uncu para vestir probablemente una escultura del Niño Jesús. Tapiz con urdimbres de algodón y tramas de camélido. Tiene la inscripción "Diego Dias". Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco (Tex-108, Ant. 729). (Véase Mujica 2003).

▼ Fig. 27. Cara anterior de fig. 26. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco (Tex-108, Ant. 729). (Véase Mujica 2003).

En los siglos XVII y XVIII, el uso de *uncus* de estilo incaico se insertó en el tejido social y se dieron ciertos cambios en su forma y diseño<sup>36</sup>. Como se les usaba con calzas de estilo hispano, la prenda era generalmente más corta que su contraparte inca y a veces tenía aberturas a los lados del borde inferior. Además, ciertas prendas especialmente usadas en las festividades y rituales diferenciaban los diseños del frente y los de la parte de atrás. Este impacto dramático del contraste entre ambas caras de una prenda fue un desarrollo posterior, lo que podría explicarse por la naturaleza pública de esta ropa y su papel en ocasiones ceremoniales.

## Uncus para otros usos

... siendo lo que mas lastima mi Corazon el haber observado en la Visita que hize el año pasado... la imagen del Niño Dios con el Uncu...<sup>37</sup>

Antes de la venida de los españoles, las tradiciones religiosas andinas incluían el culto a las *huacas*, o elementos sagrados del paisaje. Adoradas con ofrendas y rituales, las *huacas* eran a veces vestidas con prendas especialmente hechas para ellas, y se les hacían ofrendas de comida y bebida. A comienzos del siglo XVII, fray Pablo Joseph de Arriaga, un entusiasta sacerdote involucrado en la extirpación de las idolatrías andinas, anotó que mientras los españoles destruían las *huacas* y otros ídolos, habían de algún modo olvidado las ropas de *cumbi*, que estaban investidas de significado en y por sí mismas: "También no se ha reparado hasta ahora en que tuviesen las camisetas antiguas de *cumbi* que ofrecían a sus *huacas* o vestían a sus *malquis*, o que se ponían solamente para las fiestas y sacrificios de las *huacas*"<sup>38</sup>. Sin embargo, Arriaga restringió su observación:

No se quiere decir por esto que se les han de quitar todas las camisetas que tienen de *cumbi* con *achaque* que son de *huacas*, sino sólo aquéllas que estaban en sus *malquis* o *huacas* y no servían sino a sólo a este ministerio, que éstas es bien quemallas y no guardallas, porque no entiendan que se les quitan por quedarse con ellas<sup>39</sup>.

La tradición de vestir los objetos sagrados —las *huacas*— llevó a una innovación en el culto cristiano tal como se practicaba en los Andes virreinales: las prendas nativas tejidas para las imágenes del Niño Dios (figs. 26, 27). El visitador Areche lamentó esto en su carta al obispo del Cuzco. Las esculturas del joven o del niño Jesús no fueron las





únicas imágenes cristianas vestidas con ropas nativas; era típico que a San Isidro Labrador, el santo incorporado a la tradición cristiana andina como el santo patrono de los agricultores, se le pusiera un poncho andino. Esta tradición puede verse aún hoy en muchas iglesias pequeñas dispersas a lo largo de la sierra peruana. De hecho, hay incluso ciertos indicios de que algunas de las prendas sagradas usadas para vestir las imágenes cristianas fueron hechas con restos de las viejas túnicas incaicas (fig. 29). Los mismos incas ya habían practicado la reutilización de fragmentos o pedazos de ropa más antigua, como vemos en una serie de bolsas de coca, fabricadas tam-

bién con las bandas de cinturones de túnicas, sobre todo las que tenían un patrón de rombos.

La condición de reliquia de algunos de estos artículos nos indica su conservación, generación tras generación, y en pueblos remotos de todo el Ande se han conservado restos de prendas sagradas que escaparon a los extirpadores o bien fueron dejadas intactas por éstos. El pueblo de Coroma, por ejemplo, en la región suroeste de Bolivia, conserva atados de textiles sagrados llamados *q'epi*<sup>40</sup>. Estos atados constan de ropas, entre ellos *uncus* (llamados *ccahua* en aimara), que son propiedad de la comunidad y son conservados por ella. Una vez al año, para la fiesta del Corpus Christi, son expuestos públicamente y se les agasaja con ofrendas rituales de *chicha* y otros alimentos, así como con sacrificios de llamas. Estos textiles —algunos de ellos de cientos de años de antigüedad, en tanto que otros datan del pasado reciente— son un legado de sistemas de creencias precolombinas, que ayudan a conservar el bienestar de la comunidad.

Las túnicas incaicas que actualmente quedan en las colecciones de museos de todo el mundo fueron conservadas en su mayor parte en contextos funerarios del árido desierto de la costa sur peruana. La mayoría de las túnicas posteriores a la conquista, en cambio, fueron preservadas en colecciones de la sierra (fig. 28). Algunas fueron guardadas en cajas de piedra, como la que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, en Lima, y que se dice conservaba la túnica con diseños de piel de felino<sup>41</sup>. Otras fueron pasadas de una generación a otra como legados hereditarios, documentados en los muchos testamentos del período en cuestión, lo que indica que eran valoradas como recuerdos de otra época. Vestidas por la nobleza o por las esculturas que representan a Cristo, o bien usadas para vestir a las *huacas* y piedras sagradas y otros objetos naturales, los *uncus* continúan siendo un poderoso legado de la tradición inca, mediada por el proceso de transformación social.

◀ Fig. 28. Colección de túnicas virreinales en una fotografía de Bolivia de finales del siglo XIX (Boyd 1893: 87). Estas túnicas se conocen ahora como las túnicas Bandelier y pertenecen al Museo Americano de Historia Natural, Nueva York. (Véase las figs. 1, 14, 17, 23, 25).

▼ Fig. 29. Capa en miniatura del siglo XVI (?) confeccionada para una escultura religiosa, formada con la banda de cinturón con rombos, de lo que antes fue un uncu inca. Peabody Harvard Museum, T4679.



## NOTAS

1. Este artículo es una adaptación de Phipps 2004 y Phipps ms.
2. Francisco de Toledo, Arequipa, 6 de noviembre de 1575, en Levillier 1921, Vol. VIII: 304-382.
3. Visitador don José Antonio Areche, Cuzco, 1 de mayo de 1781, a Carlos III, rey de España. La carta se encuentra en los Archivos Nacionales de Sevilla, Legajo 1085, AGI Cuzco 29.
4. Citando una carta de Areche escrita el 18 de mayo de 1781, el día de la ejecución de Túpac Amaru: *Por bando ha pedido la entrega de prendas antiguas como igualmente todas las pinturas o retratos de sus Yngas, recomendando que los corregidores no representen en pueblo alguno de sus respectivas provincias comedias u otras funciones publicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos Yngas, prohibiendose las trompetas y clarines de que usan los indios en sus funciones y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lugubre con que anuncian el duelo y lamentable memoria que hacen de su antigüedad: que usen vestido negro en señal de luto que arrastran en algunas provincias como recuerdo de sus difuntos monarcas...* (Zavala 1978-80, Vol. III: 199).
5. Para las pinturas del Corpus véase Dean 1999. Para la pintura de la entrada del virrey, consúltese Sociedad Estatal 1999: 146-148.
6. Para un importante estudio temprano de la identificación de textiles coloniales véase Zimmern 1943-1944; consúltese también Cavallo 1967.
7. Cobo 1890-95, vol. 4: 160 (1653: lib. 14, cap. 2).
8. Aunque en el presente ensayo no podemos explorar el amplio campo de las ropas de las mujeres nobles, éste ciertamente es un tema de gran interés que puede contribuir a una mayor comprensión de la relación de los textiles y la vestimenta con las manifestaciones incaicas—y posteriormente coloniales—de la realeza y la nobleza. Consúltese Phipps 1996, A. Rowe 1995-96.
9. Garcilaso de la Vega 1966 (primera parte): 45.
10. Betanzos 1987: 254, 1996: 293 (segunda parte, capítulo XVII).
11. Betanzos 1987: 66-67, 1996: 60 (primera parte, capítulo XIV).
12. Se han publicado estudios importantes sobre este tema: Murra 1962, J. Rowe 1979.
13. Era más común que las telas fueran hechas con un método textil completamente distinto, conocido como el tejido en cara de urdimbre, pues el diseño lo conforman las hebras de las urdimbres, esto es el primer grupo de ellas que se colocan en el telar. El tapiz, en cambio, usa las hebras de las tramas—las que se entrelazan perpendicularmente con las urdimbres— para crear los diseños.
14. Los incas clasificaron las telas en dos tipos: *awasqa* y *cumbi*. El primer tipo incluía usualmente la tela llana y no decorada. Véase J. Rowe 1979.
15. Las investigaciones recientes han considerado el significado del término sin llegar a una conclusión sólida: si designaba simplemente una tela de alta calidad, u otra hecha usando una técnica textil específica (v. g. el tapiz). Por ahora podemos decir que si bien *cumbi* tal vez no se refería exclusivamente al tapiz, los que producían los incas indudablemente se llamaban así. Véase Desrosiers 1986.
16. A. Rowe 1978, 1992, 1995-1996.
17. Ibid.
18. Toledo 1986, vol. I: 24, "Instrucción general para los visitadores. Ciudad de los Reyes [Lima], 1569-1579": *Item os informaréis en cada repartimiento si en tiempo del Inga y después acá se ha labrado ropa de cumbi; y para quién, y si se lo pagaban; y qué cumbicamayos hay en cada repartimiento, y cuántos había en tiempo del Inga...*
19. Véase J. Rowe 1979.
20. Véase ibid.: 251, A. Rowe 1978.
21. Zuidema 1991.
22. Véase Iriarte 1993.
23. Véase Phipps 2002.
24. Véase Reinhard 2005: Fig. 23.
25. Escandell-Tur 1997: 194-200.
26. Las túnicas bordadas se hacían y usaban en ciertas procesiones religiosas, pero las ropas llevadas por el alférez real—un miembro de la elite—en, por ejemplo, las procesiones anuales del Corpus Christi, siguieron siendo hechas fundamentalmente en la técnica del tapiz. (Véase las pinturas del Corpus Christi, en las cuales algunos participantes visten túnicas negras con escotes y ribetes bordados en, por ejemplo, las cofradías de Santa Rosa y La Linda, fotografía en Phipps 2004: 315).
27. Sin embargo, los incas sí usaron un tono de morado sumamente oscuro y saturado para simular el negro. Véase Phipps 2002.
28. Véase Phipps 2001: 221-30.
29. Según Pedro Sarmiento de Gamboa, Viracocha, la deidad creadora de los incas, le dio su nombre a los *tocapus*; véase Valcárcel 1964: 28.
30. Bertonio 1984: 357.
31. Gonzáles Holguín 1989: 344.
32. Véase Murra 1962.
33. Véase Dean 1999: 103-104.
34. Véase en el texto de Dean (ibid.) una descripción completa de la fiesta del Corpus Christi y las vestimentas incaicas relacionadas con ella.
35. Véase Phipps 1996: 184-185, número de catálogo 52.
36. Véase Pillsbury 2002.
37. Antonio de Areche, carta al obispo Juan Manuel Moscoso, 13 de abril de 1781, fols. 4v, 5r, legajo 1085, AGI, Sevilla.
38. Arriaga 1968 (capítulo 8): 68, 1999: 80.
39. Arriaga 1968: 69, 1999: 81.
40. Véase Bubba 1997, Adelson y Tracht 1983: 59.
41. Acc. N.º AMNH B1501, caja de piedra en el Museo Americano de Historia Natural.

► Página siguiente:

Fig. 1. Detalle del escudo de Francisco Pizarro en la fachada del Palacio de la Conquista, construido por Hernando y Francisca Pizarro desde 1561 en Trujillo de Extremadura, España.





---

# Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II

Juan Carlos Estenssoro Fuchs

**P**ensar las imágenes coloniales peruanas fue, por décadas, debatir sobre su autonomía o dependencia respecto de sus modelos hasta que la importancia del corpus de temas y motivos indígenas reunido por Teresa Gisbert, puso punto final a esa situación. Entretanto, en las ciencias sociales, la figura del inca servía para detectar resistencias y sobrevivencias religiosas, o era interpretada como manifestación de identidades, proyectos políticos populares, formas alternativas de la historia y utopías, todos valorados siempre en términos endógenos. En los últimos años, esa visión está cambiando. Al restituir toda su complejidad —técnica, formal, religiosa, social y política— a la plástica, la literatura, la música y las formas festivas, se ha puesto en evidencia las tensiones ideológicas que las atraviesan y su impronta eminentemente colonial. La iconografía de tema incaico tiene antecedentes que se suelen olvidar, pero recuperarlos no significa volver a la pregunta de la originalidad sino tomar consciencia de qué significados vehiculan esos motivos y cuáles vinieron a sumarse o a modularlos en su recepción local. Este ensayo busca contribuir a repensar en su contexto histó-

rico y sus circunstancias coloniales de producción las diferentes representaciones en que aparecen incas, incluyendo las de las artes efímeras que sólo han dejado referencias escritas. He optado por un enfoque cronológico para poder estudiar el momento en que surge cada motivo o, por lo menos, en que aparece por primera vez documentado y, con menor exhaustividad, cada obra específica. Estas páginas privilegian la dimensión política de las imágenes en un empeño por restituir su pleno valor de fuentes históricas, tratando no sólo de explicarlas sino de entender gracias a ellas algunas dinámicas claves de nuestra sociedad colonial.

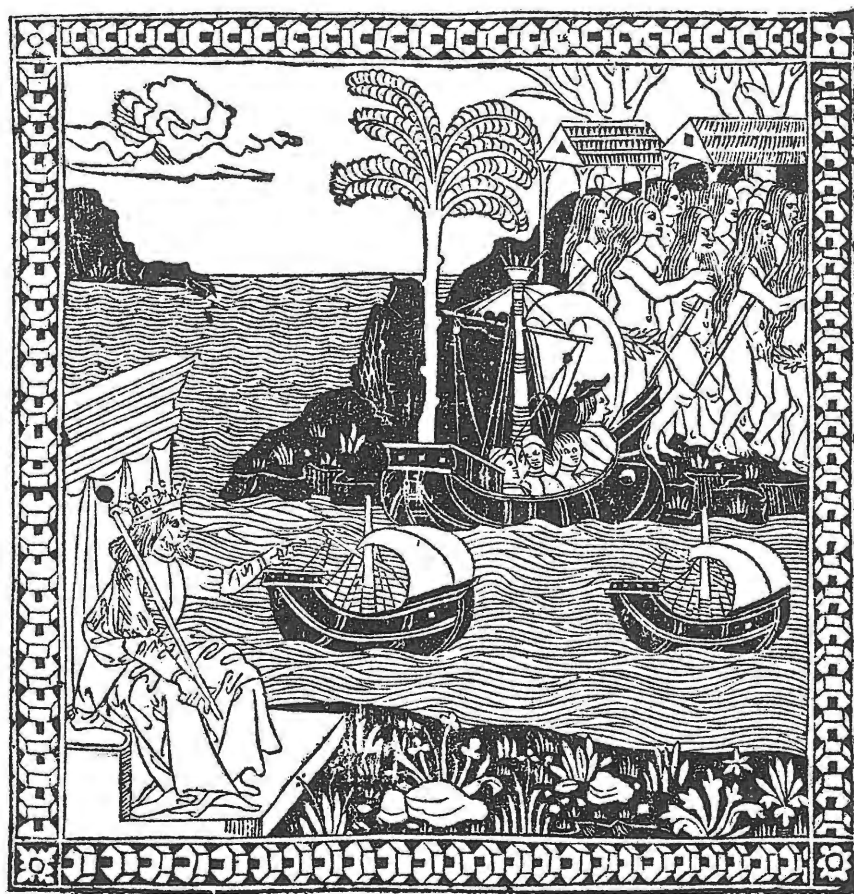
## Descubrimientos y conquistas: la imagen de América entre la toma de posesión, la translación imperial y la guerra justa (1493-1567)

### *El rey y las Indias*

Para comprender la carga política de la traducción de América en imágenes, partamos de la primera, por más modesta que sea desde el punto de vista estético. El primer viaje de Colón conoció una veloz fama con la publicación, el mismo año de su retorno, de trece ediciones distintas de la carta en que narra los resultados de su expedición a Luis de Santángel, al servicio de los reyes católicos y uno de los principales financiadores de su expedición. Esta relación, pese a su entusiasmo y descripciones saturadas de superlativos destinados a convencer de las enormes ganancias que podía aportar su descubrimiento, muestra que Colón no logra identificar las islas encontradas con el prometido extremo oriente cuyo interés comercial había decidido el apoyo a su empresa. La única desilusión que se deja sentir es no haber encontrado “grandes ciudades o villas” ni “cosa de regimiento”, es decir, ningún tipo de organización estatal. Esta ausencia, sumada a la insularidad —las islas, según la práctica medieval, eran, a diferencia de las tierras continentales, jurídicamente atribuibles a sus descubridores—, hacía que los espacios encontrados fueran percibidos como políticamente vacíos. Por ese motivo, sobre la marcha, Colón tomó posesión en nombre de los reyes de Castilla y Aragón de cada uno de ellos.

La xilografía que acompaña la primera edición florentina de la carta<sup>3</sup> (fig. 2), sintetiza la aventura poniendo en primer plano, y a una escala jerárquica que le confiere dimensiones titánicas, al rey Fernando sentado en su trono con cetro y corona señalando, no sólo indicativa sino imperativamente (el acto corresponde a una orden suya), en la otra riba, la carabela conducida por Colón a punto de desembarcar en una isla poblada de mujeres desnudas (en eco a una alusión implícita del almirante al mito de las Amazonas en la descripción de una de las islas). La imagen, con todas las simplifacio-

**La lettera dell'isole che ha trouato nououamente il Re di Spagna.**





nes que impone, tiene un carácter fundacional. Los reyes católicos han quedado significativamente reducidos a la figura singular del rey de España (como reza el título del pliego) y su vínculo con las nuevas tierras encontradas es de posesión y soberanía; para ello Colón es simple ejecutor, el intermediario que salva la distancia física que separa al rey de sus nuevos territorios. La traducción latina publicada había tenido por destinatario al pontífice Alejandro VI que, entretanto, había concedido las cinco bulas que confirmaban la posesión sobre las tierras des-

cubiertas y otorgaban autoridad sobre las por descubrir. Si esta primera imagen muestra bien al rey como figura sintética y única de España en tanto reino, y del dominio que ejerce; las islas no tienen en cambio un equivalente tan emblemático. Esta ausencia se debe a que los nuevos súbditos son incorporados por el simple hecho de ser habitantes de las islas, sin la intermediación de ningún jefe político.

La síntesis mostró ser eficaz. La misma escena, e incluso el mismo grabado, servirá para ilustrar también las publicaciones de la relación del tercer viaje de Américo Vesputio, transformando simplemente al rey español en rey de Portugal. El vínculo político con los nuevos territorios permanecía idéntico; sin embargo, estas exploraciones portuguesas transformaron decisivamente las imágenes sobre América y los americanos. Una contribución que podríamos tildar más bien de etnográfica se va a convertir en una perdurable convención exótica. Al menos desde 1504, se agrega, o se reemplaza, los desnudos por tupinambas del recién descubierto Brasil (fig. 3). Con tocado y faldellín de plumas, sus elementos distintivos, aparecen simultáneamente en la cartografía para caracterizar la apariencia de los habitantes del subcontinente sudamericano. Salvo excepción, las representaciones europeas de los habitantes de América, incluidos los incas, quedaron desde entonces resumidas a dos convenciones: unos los muestran desnudos, corriente de la que los grabadores de la familia de Théodore de Bry (véase figuras de págs. 2, 4, 6, 7) —editor de una de las más vastas colecciones de viajeros y cronistas americanos— son los mayores representantes, y, la que tendrá éxito más prolongado, la de los que transforman la vestimenta básica de los tupinambas en el exótico vestido de los incas (pero muchas veces también de los mexicanos y, siempre, de los llamados, sin más, “americanos”) hasta bien entrado el siglo XIX e incluso el XX (figs. 59, 67).

Los descubrimientos portugueses permitirán determinar el carácter continental de las últimas tierras encontradas revelando que no se trataba de las Indias orientales sino de un *Mundus Novus* (así intituló Vesputio su carta), de toda una parte del planeta que había quedado fuera del conocimiento europeo. Ello revolucionará la cosmografía occidental, de allí que el continente lleve su nombre y no el de Colón. El despertar de esta consciencia generó inmediatamente un florecimiento de representaciones para integrar los nuevos rostros a una renovada visión integral del planeta y reformular la historia universal que debía ahora hacerles lugar. Inmediatamente (la fecha comúnmente aceptada es 1505) se pinta para la Catedral de Viseu en Portugal una *Adoración de los reyes magos*, atribuida a la colaboración de Vasco Fernandes y Jorge Alonso (fig. 4), en la cual uno de los tres reyes tradicionales es reemplazado por un tupinamba que, si bien ha agregado a sus ropas una camisa y un pudoroso jubón europeos,

◀ Fig. 2. Grabado en madera que ilustra *La lettera dell'isole che ha trouato nuouamente il Re d'ispagna [...]*. Florencia, Lorenzo Margiani y Johannes Petri, 1493. En esta carta Cristóbal Colón narra el resultado de su primer viaje.

▲ Fig. 3. Xilografía que representa indígenas tupinambas en una edición del *Mundus Novus* de Américo Vesputio. Amberes, 1522?





◀ Fig. 4. *Adoración de los reyes*, atribuida a Vasco Fernandes (ca. 1501-1506) con la colaboración de Jorge Alonso. Óleo sobre tabla, 130,2 x 79 cm. Pintado para la Catedral de Viseu, hoy en el Museu Grão Vasco (Viseu), Portugal.

▲ Fig. 5. Tupinamba presentado como rey de los infiernos. *Infierno* (detalle). Anónimo. Inicios del siglo XVI. Óleo sobre madera, 119 x 217,5 cm. Museo Nacional de Arte Antigo. Lisboa, Portugal.

muestra claramente en sus adornos de plumas y su flecha su procedencia brasilera. La alabanza universal al redentor, el tema emblemático de la iconografía de la adoración, se encuentra aquí resumida y puesta al día en la figura de un monarca que representa la variedad recientemente ampliada del mundo. En el mismo sentido, Alberto Durero representó, con tocado y faldellín de plumas, a un personaje sudamericano en el brevulario del emperador Maximiliano (1515) para ilustrar el salmo XXIII de la *Vulgata* que proclama que todos los que habitan la tierra pertenecen al Señor.<sup>5</sup> Junto a este

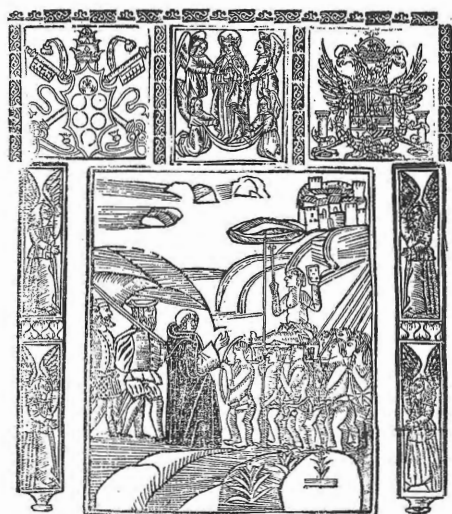
universalismo humanista, la plástica portuguesa va a generar otra asimilación, previsible puesto que sustentaba la valoración religioso-política del indio americano, algunos de cuyos comportamientos –canibal, idólatra, sodomita, es decir culpable de pecados contra natura– servían para justificar, sin más, su sometimiento y una esclavitud que, en el caso del Brasil portugués, se prolongó por siglos. Así, si un tupinamba aparecía como rey americano rindiendo homenaje a Cristo recién nacido, en otra pintura contemporánea que representa el infierno (fig. 5), un demonio con características semejantes señorea sobre un trono como monarca infernal.<sup>6</sup>

Estos reyes americanos tardarán en ejercer un impacto en el Nuevo Mundo y no tendrán continuidad en la península ibérica simplemente porque los descubrimientos no exigían entonces, para construir la posesión colonial, de una figura capaz de sintetizar una legitimidad o una soberanía local que, si bien no era totalmente inexistente, no tenía real funcionalidad. La situación va a cambiar definitivamente con la conquista de México que abrió el desafío de entrar en contacto con organizaciones políticas indígenas complejas fisurando la justificación por la simple dación papal. En su *Segunda carta de relación*, Hernán Cortés le anuncia al rey Carlos que “se puede intitular de nuevo emperador de ella [la Nueva España], y con título y no menos mérito que el de Alemaña”<sup>7</sup>. Le ofrece otro imperio, entendido como una corona que incluye un vasto dominio sobre diversos señores y príncipes equivalente a la jurisdicción de un rey de reyes. Pero le da también las razones que le otorgan ese estatus. Gracias al relato de Cortés sobre su rey, Moctezuma lo había reconocido como el monarca legendario del que él y su casta descendían y que había anunciado que regresaría un día a reclamar su soberanía sobre ellos. En consecuencia, Moctezuma abdicó públicamente ante los suyos en favor de Carlos I.<sup>8</sup> La conquista, que implica apoderarse de un estado y no simplemente someter a los habitantes de un territorio, le permite al futuro emperador no sólo derrotar a Moctezuma sino sucederlo como monarca, transfiriendo a su cabeza la corona de aquel. Es la necesidad de esta transferencia la que hace indispensable el reconocimiento del estatus de rey a Moctezuma, y luego a los incas, y la unificación de sus dominios bajo la forma de un reino o imperio circunscrito bajo una corona que permitiera la translación del poder. Las nuevas representaciones de reyes americanos no serán, por el momento, del mismo género que las inventadas en Europa para poner al día la imagen del universo y su historia; las exigencias políticas requerían ahora representar a reyes concretos con nombres precisos.

## La escena prima: Atahualpa, el requerimiento y la guerra justa

Entre 1510 y 1568, de muy distintas maneras, se puso en duda el derecho de la corona castellana para entrar en posesión de las Indias. En este amplísimo debate jurídico y teológico, el primer argumento en defensa de los justos títulos, las bulas de Alejandro VI, mostró rápidamente su insuficiencia. Además de cuestionarse la universalidad de la autoridad del pontífice —sus fueros no se extenderían más allá de la cristiandad—, quedaba por resolver si, con justicia, se podía emprender una guerra para hacer valer su voluntad. La dación estaba condicionada a que los reyes de Castilla emprendieran una labor de conversión. Para poder tomar posesión de forma justa, se construyó un ritual que permitía pasar al acto. Sólo la ignorancia del advenimiento de Cristo y de la





**V**erdadera relacion de la conquista del Peru y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla. Enquistada por el magnifico y esforçado cavallero Francisco pizarro hijo del capitan Gonzalo pizarro cana llero de la ciudad de Trujillo: como capitan general de la cesarica y catholica magestad del emperador y rey nro señor: Embiada a su magestad por Francisco de Xerez nuyrio de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla secretario del dho señor emperador y conquisador de la nueva Castilla y uno de los señores conquistadores de ella. En esta obra por mandado de los señores inquisidores de su villa y examinada esta obra por mandado de los señores inquisidores del archobispado de Sevilla: impresa en esta de Bartholome Perez: en el mes de Julio del parto virginal mil e quinientos e treinta e quatro.

salvación podía prolongar una soberanía autóctona que se volvería insostenible si, luego de conocer esa verdad, sus precarios detentores no la aceptarían: habrían pasado así de paganos a infieles. Por el *requerimiento* (nombre de este rito), los representantes del rey debían informar, sirviéndose de traductores competentes, que Dios era el creador del hombre y de todas las cosas, que había cedido su autoridad de señor universal al papa, el cual había otorgado esos territorios al rey de Castilla y, o bien aceptaban libremente ser sus súbditos y que se predicara entre ellos la fe, o, en caso de negarse, se iniciaría una guerra por la cual podrían ser reducidos a la esclavitud. Francisco Pizarro tenía la orden de cumplir con este ritual y el texto que debía pronunciarse.

La primera imagen de la conquista del Perú que se conserva (fig. 6) y que, a diferencia de buena parte de los grabados de las crónicas americanas, fue expresamente preparada para ilustrar un texto peruano, muestra el momento que se convirtió en el acto fundador de la dominación colonial y en uno de los hitos indiscutidos de nuestra historia nacional. Se trata del instante en que Atahualpa, figurado aquí desnudo como los cargadores que lo llevan en andas bajo un parasol y con un cetro en su derecha, se apresta a arrojar el libro que sostiene en la otra mano. Fray Vicente de Valverde, que se lo ha entregado, se encuentra en frente suyo y preside el bando de los conquistadores que ocupa el lado opuesto de la escena. Al fondo se ve una Cajamarca imaginaria con visos de castillo medieval. Este grabado figura en las dos crónicas impresas sucesivamente en Sevilla el año de 1534 sin nombre de autor: *La conquista del Perú llamada la Nueva Castilla* atribuida a Cristóbal de Mena y la *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada Nueva Castilla* del secretario de Pizarro, Francisco de Xerez (fig. 7). Si ese instante, el de la respuesta que Atahualpa dio al *requerimiento*, es erigido tan pronto como emblemático es porque de él pende la justificación de la conquista. El *requerimiento* era un acto totalmente formal, casi una trampa de leguleyo, pero indispensable para fundar una beligerancia. Si bien Atahualpa no respondió negándose explícitamente a la predicación, lo hizo implícitamente a los ojos de los españoles al rechazar —para ellos— la doctrina cristiana representada por el breviario que aventará al suelo. Los autorizaba así a desencadenar una guerra justa de la que Pizarro, poniéndola inmediatamente a ejecución, saldrá victorioso. Ese era pues, desde el punto de vista jurídico, el detonante legitimador de la captura del inca, la pérdida de soberanía y la toma de posesión castellana. Por ello condensaba la narración de la conquista del Perú propuesta por ambos libros. Su carga jurídico-política era evidente y está subrayada simbólicamente: en la portada de Mena, la escena aparece flanqueada por las alegorías de la verdad y la justicia y presidida por un grupo de ángeles; en la de Xerez (marcando el carácter oficial de su versión), en cambio, está escoltada por cuatro ángeles y rematada por las armas papales, autoridad de quien emanaba la dación, y las del emperador, que era su depositario, enmarcando ambas una figura de la Virgen coronada como reina celestial.

El futuro quedaba suspendido de un instante, del gesto de un solo hombre que, más que el desencadenante de la ira de los conquistadores, debía significar su pérdida de legitimidad y su destitución. Para apoderarse de su autoridad era sin embargo necesario reconocer tras él una unidad política, que quedaba por definir bajo el nombre de Perú, y hallar en Atahualpa al depositario de una soberanía que permitiera asegurar por sí solo una *traslatio imperii* análoga a la que Cortés había obtenido, por medios muy distintos, de Moctezuma.

◀ Fig. 6. Portada de *La conquista del Perú llamada Nueva Castilla* de Cristóbal de Mena. Sevilla, 1534.

▲ Fig. 7. Portada de la *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada Nueva Castilla* del secretario de Pizarro, Francisco de Xerez. Sevilla, Bartolomé Pérez, 1534.



### La mascapaycha y la corona

Tras la captura de Atahualpa seguirán el rescate y su muerte el 26 de julio de 1533 que el emperador reprochará a Pizarro, probablemente por la dificultad de asumir lípidamente el reino sin un pronunciamiento explícito de cesión. Esta muerte injusta y políticamente prematura, hacía aún más necesario asimilarlo a un rey, identificar sus atributos de monarca y definir el ámbito de su dominio. Los intentos por verter su soberanía al emperador, nombrando a un sucesor dócil a los españoles pero que los indios pudieran reconocer, se verán sucesivamente frustrados. Esta dificultad en lograr la translación llevará a

pensar otras soluciones. La sujeción arguyendo una guerra justa, aunque más autoritaria, requerirá una inversión simbólica capaz de transformar a Atahualpa en el soberano, que nunca fue, de todo el Tahuantinsuyo.

Se puede tomar como antecedente del trabajo de sometimiento por la imagen, el escudo con que, desde 1529, se premió a Francisco Pizarro como descubridor (fig. 9). En él aparece, en una primera apropiación visual del territorio, Tumbes, pero se trata de una vista totalmente fantasiosa que la transforma en una urbe occidental. Las descripciones de las armas otorgadas en los años inmediatos a la toma de Cajamarca dejan suponer que se podía partir de un deseo expresado por los beneficiarios, pero con modificaciones, agregados y adaptaciones que, o ilustran sus hojas de méritos y servicios, o introducen los símbolos del emperador para recordar su autoridad tutelar y, seguramente, atemperan pretensiones desmedidas. Esa concertación parece fijar la forma definitiva. Ciertos escudos presentan serpientes o cabezas de ellas, un árbol de coco, un león rojo con manchas negras que parece designar un puma o un otorongo. No siempre se puede tener la certidumbre de que sean signos utilizados localmente y asimilados por los españoles como equivalentes a una heráldica indígena, fácilmente traducibles a las convenciones europeas. El que se encuentren más tarde en escudos concedidos a nobles indígenas no es prueba suficiente. Es al sevillano Juan de Porras, alcalde mayor de la expedición conquistadora, antes que a ningún miembro de la élite indígena, a quien correspondió el primer escudo que ostenta con certidumbre un motivo incaico (fig. 10). El 23 de agosto de 1535 se le concedía en nombre de la reina uno que tenía "por orla del dicho scudo quatro cabezas de leones y quatro borlas como las que traía el cacique atabaliba por corona alumbradas de colorado"<sup>10</sup>. El león corresponde tradicionalmente a la figura del rey, su cabeza (que en heráldica, si no se precisa lo contrario, se entiende está cortada<sup>11</sup>) indicaría la de un monarca y, verbalmente, la *mascapaycha* está explícitamente asimilada como corona de Atahualpa en el texto. La repetición de los símbolos podría corresponder a las cuatro provincias del imperio. Estas armas debían ilustrar los servicios rendidos durante la conquista del Perú en la que tuvo cierto protagonismo y acompañó a Atahualpa hasta el lugar de su ejecución<sup>12</sup>. Es interesante que la insignia de mando está correctamente identificada como la borla roja, así lo había hecho también Francisco de Xerez en su crónica<sup>13</sup>, pese a la falta de analogía formal: a diferencia de una corona europea, no podía ceñirse sola a la cabeza<sup>14</sup>.

◀ Fig. 8. La mascapaycha del inca. Grabado por Federico Craus a partir de un original perdido del cronista Gonzalo Fernández de Oviedo para ilustrar su *Historia general y natural de las Indias* [1549]. Madrid, 1855.

▶ Fig. 9. Primer escudo de Francisco Pizarro con la vista de la ciudad de Tumbes (1529) que figura en el *Cedulario del Perú*. Archivo General de Indias, Sevilla.

▶ Fig. 10. Escudo de Juan de Porras (1535). Cromolitografía. Copia por P. Carcedo, litografiado por M. Díaz. En *Nobiliario de conquistadores de Indias*. Madrid, 1892.

▶ Fig. 11. Segundo escudo de Francisco Pizarro (1537). Cromolitografía. Copia por P. Carcedo, litografiado por M. Díaz. En *Nobiliario de conquistadores de Indias*. Madrid, 1892.





Sólo después que a Porras, se le otorgó un segundo escudo a Pizarro (fig. II) pero ya no como descubridor sino como conquistador. Esta diferencia llevaba a tener, por primera vez, que sintetizar y definir el Perú como entidad geopolítica (con una capital), a Atahualpa como su rey (con una corona) y la conquista misma como la sujeción de dicho territorio gracias a la captura de su soberano<sup>15</sup>. En la parte superior debía figurar “la dicha ciudad del Cuzco en memoria de haverla vos poblado y conquistado con una corona de Rei de oro sobre la qual esté asida una borla colorada que el dicho atabalipa cacique traia” y “en la otra tercera parte de abaxo que es la parte principal de dicho scudo un leon pardo que tenga en la cabeça una corona de oro que esté preso por la garganta con una cadena de oro en señal de aver preso al cacique atabaliba”<sup>16</sup>. Entre otros elementos y adornos, llevaba el escudo una orla con siete grifos atados igualmente por la garganta.

*Mascapaycha* y corona están ahora unidas, fusionadas en un solo signo que las hace equivalentes y señalan al Cuzco como capital, como cabeza del reino. Es una paradoja que el atributo de Atahualpa marque como centro del imperio la ciudad a la que oponía Quito como rival, pero ello muestra bien el objetivo y la necesidad a la que responde la representación: hacer confluir los signos del poder en un solo objeto, una sola persona y un solo lugar capaces de representar la totalidad. Esta economía de la imagen no sólo calla la realidad de la guerra interna, al hacerlo concede a Atahualpa y a su rechazo del *requerimiento* la representatividad universal suficiente para justificar el sometimiento que el león cautivo simboliza sin ambigüedad. La eficacia de esta fórmula, elaborada desde la metrópoli y ofrecida por ella como insignia al conquistador del Perú, explica el éxito de la *mascapaycha* como el ícono por antonomasia de la soberanía peruana, indiscutido a lo largo de la historia colonial y que todos los que quieran reclamar o evocar utilizarán. Esta elección explica también que Atahualpa prisionero se convierta en una figura emblemática como último monarca peruano o americano, denominación que quedará en los escritos e imágenes europeas como su epíteto convencional del siglo XVI al XVIII<sup>17</sup>.

Un tercer y último escudo le será otorgado a Pizarro a fines de 1537 en premio a haber vencido el cerco del Cuzco (fig. I). El no haber estado presente en los hechos parece irrelevante frente a la significación otorgada a ese momento. Tras la muerte de Atahualpa y de Huascar, es con la coronación en noviembre de 1533 de un sucesor cuzqueño, Manco Inca Yupanqui, que se intentó dar una cabeza visible y reconocida al Tahuantinsuyo

para que transfiriese, como había hecho Moctezuma ante los señores de su imperio, la soberanía al emperador. Pero, el mismo inca que se había hecho vasallo se rebeló y sitió la antigua capital durante ocho meses, poniendo en real peligro la presencia española en el Perú. El fin del asedio afianzó definitivamente la conquista pero no resolvió el conflicto con un pacto preciso. Incluso si pudo presentarse como una guerra capaz de justificar, ahora sí, el sometimiento, no hubo una victoria en sentido pleno que definiera el reconocimiento de los vínculos entre ambas partes y el inca se refugió en Vilcabamba que, más que una amenaza real al poder español, será durante treinta y cinco años una suerte de asunto diplomático pendiente. Frente a esta situación, Atahualpa, claramente vencido y capturado, era una carta más segura. Por ello el escudo correspondiente al cerco reiterará la imagen del “dicho cacique atabalipa abiertos los brazos y puestas las manos en dos cofres de oro y una borla colorada en la frente que es la que el dicho cacique traía con una argolla de oro a la garganta asida con dos cadenas de oro”<sup>18</sup>. Se introduce por primera vez la representación del rescate, elemento convencional en los triunfos clásicos, usado para significar el trofeo de una victoria justa. Este tipo de entrega se transformará en un tópico pero, más que como hecho histórico preciso, como uno de los gestos rituales más repetidos en las fiestas hasta la independencia, el del Perú que ofrece sus tesoros a su rey.

La insistencia, en las cuatro diferentes menciones a la borla, en hacer explícito que es la que llevaba Atahualpa muestra que la asimilación corona-*mascapaycha* se está construyendo probablemente sin que exista la certeza de que la *mascapaycha* sea el signo distintivo de una dinastía o de un estado preciso. De hecho, el nombre de inca no aparece todavía y, sin él, con sólo el de cacique, no era posible su asimilación como un signo de poder ligado a esa categoría. Hasta que no se logre ese salto de identificación del inca, la *mascapaycha* será un distintivo de poder individual. Por otro lado, es obvio que no forma parte del lenguaje heráldico y que tampoco se está utilizando para representarla un signo convencional indígena; por ello debe darse una pauta para su representación. Existía entonces un modelo y la *mascapaycha* de Atahualpa (real o presunta) se encontraba en la corte a disposición del funcionario encargado de pintar las armas en los cedularios. Efectivamente,<sup>19</sup> un clérigo apellidado Morales fue encargado de enterrar a Atahualpa y, cuando las esposas de este aventaron a la tumba su borla, “la sacó e llevó a España”<sup>20</sup>. Sólo sabemos que este sacerdote de personalidad esquiva<sup>21</sup> llegó con ella a la corte antes de agosto de 1535. Allí debió pronto integrar la vasta colección de vestidos y joyas peruanos.

Hernán Cortés le había enviado a Carlos V un grupo de regalos que constituían la materialización de su dominio sobre el nuevo imperio. Si la historia de esos objetos aztecas ha sido profusamente estudiada<sup>22</sup>, el origen del equivalente peruano (momento exacto y circunstancias del envío<sup>23</sup>) permanece en la sombra aún cuando su significado político sea transparente: debía marcar la victoria y el sometimiento del Tahuantinsuyo a la corona imperial. El más antiguo inventario de estos objetos data de 1545. Se encontraban entonces cuidadosamente custodiados por el guardajoyas del emperador, en el mismo contexto que las pertenencias del rey de Túnez, arrebatadas cuando Carlos V tomó la ciudad en 1535, y que, más que un simple trofeo de guerra, tenían el valor de significar su posesión sobre ese espacio clave de la costa africana<sup>24</sup>. Entre más de un centenar de piezas “de la isla del Perú” se puede identificar varios atributos de poder inca. Además de numerosos *uncus*, camisetas y mantas de plumas de diferentes diseños y, muchos de ellos, con aplicaciones de oro, y otras tantas joyas con formas de plantas y animales, habría que destacar una vasija de oro y plata con unas figuras “de hombre y de mujer de los que se dice son semejantes al señor soberano y su dama de la provincia del Perú” que debe haber sido una suerte de *paccha* metálica con figuras votivas del inca y la coya y, por



▲ Fig. 12. *Triunfo del emperador*, Dick Volckertsz Coornhert (a partir de un dibujo de Maarten van Heemskerck). Primer grabado en cobre de la serie *Las victorias de Carlos V*, de Hieronymus Cock. Amberes, 1556.



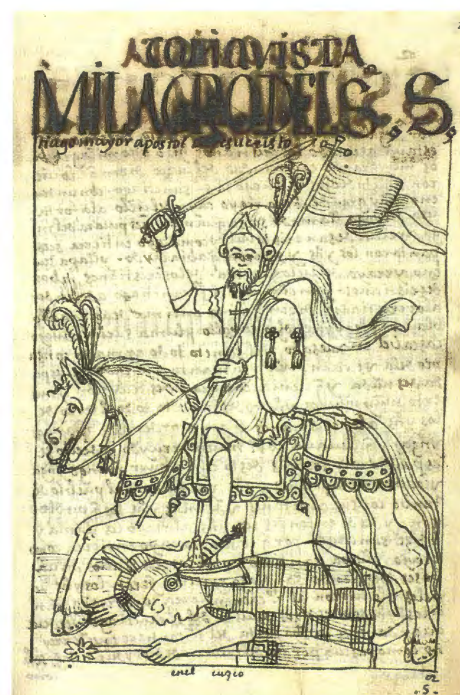
supuesto, “una corona de lana verde tejida con un plumero de lana como de franjas rojas; la dicha corona estaba en el casco que tenía el señor soberano de la provincia [del Perú]” también descrita como “una corona de algodón verde con una manera de plumaje colorado”<sup>25</sup> [con esos mismos colores, verde para el *llauto* y rojo para la borla, aparece en el Manco Cápac de Murúa (véase figura de pág. 42)]. Los funcionarios que hacen el inventario saben cuál es la fama del objeto pero es evidente que no están tan informados como quienes otorgaron los escudos. Para ellos prima la semejanza formal, de modo que, el *llauto* verde, que se ceñía a la cabeza, se asimila propiamente a una corona que lleva por adorno una borla. Aunque no tuvieran en la memoria el nombre de Atahualpa, su función política y la identificación de quien la llevaba ya no como cacique sino como el “señor soberano”, repetida en la descripción del motivo de la vasija, muestra que el salto político ya se ha dado y, aunque la palabra no esté en el vocabulario de los escribanos de Bruselas o Simancas, co-

responde con lo que incluso hoy designamos todavía en el uso corriente como un inca. No conocemos el destino final de esta *mascapaycha* que bien puede haber sido la que el cronista González de Oviedo tuvo en sus manos, describió con bastante precisión y dibujó en los márgenes de su manuscrito original y que hoy sólo conocemos por medio de copias (fig. 8) <sup>26</sup>.

Un último elemento del tercer escudo de Pizarro confirma la voluntad de reunir bajo un solo símbolo equivalente a una corona, y en una sola cabeza, el Tahuantinsuyo para incorporarlo al imperio hispánico. Carlos V ratifica y amplía las armas concedidas en reconocimiento a su contribución al engrandecimiento de sus dominios. Este escudo adquiere rasgos superlativos porque establece una analogía entre el conquistador y el emperador, haciéndolo su doble. Tan es así que al decorar el palacio de los Pizarro en la plaza de Trujillo (fig. 1) fue reproducido por Hernando y Francisca a una escala gigantesca. Haciendo siempre referencia al cerco del Cuzco, tenía “por orla siete yndios capitanes de la dicha provincia que se dizen Quisquiz chale cuchiman yncurabaliba Vra garaga Vnanchullo Juminanbi maitato panaque con sendas argollas a las gargantas presos con una cadena de oro asida a las dichas argollas con la qual esten todos siete caciques presos y las manos atadas” <sup>27</sup>. El lenguaje simbólico de la heráldica toma aquí una significación precisa designando a cada uno de los vencidos y al hacerlo anticipa, aunque en otro registro, una de las más célebres imágenes de los triunfos militares y políticos del emperador. Se trata del grabado que abre la serie de las *Victorias de Carlos* (1556) <sup>28</sup> que debía perpetuar sus glorias tras su abdicación (fig. 12). Solimán el Magnífico, Clemente VII y Francisco I con sus coronas y tiara respectivas y, por otro lado, los protestantes señores de Cleves, Hesse y Sajonia aparecen todos prisioneros, atados y sometidos por el águila imperial que descansa bajo el trono en que se encuentra Carlos flanqueado por las columnas de Hércules. La serie no incluye las conquistas americanas, pero de hacerlo, habría tenido necesariamente que dar unidad visual y política al Tahuantinsuyo transformándolo en una figura semejante que no fuera propiamente alegórica sino metonímica: el rey es (la cabeza de) el reino y la corona (que se ciñe a ella) es su gobierno y soberanía. Como en el caso de Moctezuma, ofrecido de forma modélica por Hernán Cortés, Atahualpa era ahora un rey, o mejor aún emperador, la capital de su estado, el Cuzco, y la *mascapaycha* que llevaba por corona estaba en las manos de Carlos V. La incorporación del Perú a la persona del emperador estuvo modelada por la experiencia mexicana pero también por las campañas de Europa y el Mediterráneo.

### ***Los triunfos imperiales de Carlos V: antecedentes para la conquista visual de América***

La contribución de Carlos V a la defensa del catolicismo, sus campañas militares, se acompañaron de un enorme despliegue simbólico que se gestó simultáneamente a las conquistas de México y el Perú. El monarca español construye de sí mismo una imagen triunfante rescatando el modelo romano y el del caballero cristiano pero adaptados al contexto de crisis interna (cisma reformista) y externa (prolongación del expansionismo de la reconquista y hostilidades musulmanas). Un modelo de protección del catolicismo, una ambición de recomponer la unidad política de una universalidad católica entendida como actualización y realización plena del Sacro Romano Imperio con la supremacía política de su propia figura. Las imágenes de Carlos V como invicto defensor de la fe católica frente a sus enemigos, triunfante y



▲ Fig. 13. Milagro del señor Santiago Mayor apóstol de Jesucristo, en el Cuzco. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [406] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

► Fig. 14. Retrato de Carlos V vencedor del turco. Jan Corneliz Vermeyen, ca. 1500-1559, alias Juan de Mayo, 1538. Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts.



sometiendo a otros reinos, son indispensables para poder entender en qué contexto ideológico se construye en el Perú la imagen política y visual del inca y de la conquista. Se buscaba retomar los modelos de la antigüedad como marca el célebre retrato escultórico de León y Pompeo Leoni, *Carlos V venciendo al furor*<sup>29</sup>, o los arcos triunfales de sus entradas en diversas ciudades europeas. Carácter clásico (rehabilitación de triunfos antiguos, uso retórico de los órdenes arquitectónicos y de modelos grecolatinos), carga moderna (erasmismo) pero, en la misma medida, continuidad con la tradición medieval. La imagen de Carlos V como vencedor está íntimamente ligada a la idea del triunfo sobre el mal. En ese sentido, el retrato de los Leoni, aunque iconográfica y estilísticamente derive de modelos grecorromanos y tenga la moderna carga introspectiva de evocar el autocontrol indispensable para



◀ Fig. 15. Carlos V venciendo al turco, al berberisco y al idólatra americano, arco triunfal para el recibimiento de Carlos V en Milán en 1541. Anónimo (sobre un modelo de Giulio Romano). Xilografía que ilustra el *Trattato del intrar in Milano di Carlo V Cesare sempre Augusto con le proprie figure de li archi* de Giovanni Alberto Albicante. Milán, 1541.

▶ Fig. 16. Estandarte de Carlos V, anterior a 1550. Acuarela sobre papel. Armería Real, Madrid.



ser justo, es también una apropiación de las figuras de San Jorge y San Miguel arcángel, su traducción secular<sup>30</sup>. De estas imágenes de triunfo y victoria, una de las de mayor interés, por sus analogías y vínculos con el caso peruano, es la del vencedor de los infieles.

Entre los pintores más allegados al emperador se encuentra el flamenco Jan Corneliz Vermeyen (ca. 1500-1559), conocido como Juan de Mayo. Formó parte del séquito imperial durante la campaña de Túnez, encargándose de documentar sus batallas, luego transpuestas en una serie de tapices. Tras la victoria, el artista efectuará un retrato en el cual alía el modelo clásico ecuestre imperial con la imagen medieval del apóstol Santiago (fig. 14). Este se había convertido en el defensor de la fe católica frente a los musulmanes desde 1118, cuando se inventó literalmente el milagro de su intervención providencial en la batalla de Clavijo tres siglos anterior<sup>31</sup>. A partir de allí se fueron estableciendo las convenciones plásticas de Santiago Matamoros como un caballero en actitud beligerante sobre un corcel blanco pisando al enemigo. Así retrató Vermeyen en 1538 a Carlos V, aunque con armadura a la romana y no en pleno combate sino, ya definitivamente vencedor, empuñando todavía la espada y presto a volver a desenvainarla, yaciendo a los pies de su corcel el rey infiel derrotado. La identificación con el patrón militar de España, integrada a la construcción de una universalidad católica, tiene otras derivaciones figurativas. Los estandartes imperiales (fig. 16) proponen la relectura del mote y emblema de Carlos (*Plus Ultra* con un águila entre dos columnas, adoptado antes de su llegada a la Península)<sup>32</sup>, al transformar una frase que, en principio (1516), sólo aludía a la superación del modelo por antonomasia de la heroicidad legendaria de un Hércules<sup>33</sup>, en expansión de las fronteras religiosas del cristianismo. Al sustituir el águila por el apóstol entre las columnas, se inscribía la misión imperial en la continuidad de la reconquista y se la justificaba como una obra providencial. Esta reinterpretación geográfico-espiritual cobrará su sentido pletórico con la conquista de América que dará, además, a la palabra imperio su sentido moderno.

Luego de la doble identificación con el apóstol, asumiendo su figura y cediéndole el lugar de su águila imperial, los artistas al servicio del monarca podrán fácilmente seguir el trabajo de puesta al día de las tradiciones clásicas y cristianas y, para incluir su presencia en América, proseguir la simbiosis transfigurando a Santiago Matamoros en Santiago Mataindios. Esa realización no se hará esperar y es cronológicamente más de dos décadas anterior a la construcción historiográfica de la aparición del apóstol en la conquista peruana. Por obra del célebre pintor y humanista Giulio Romano (antes de 1499-1546) se renovarán una vez más de forma efímera los fastos arquitectónicos y festivos de la antigüedad actualizándolos para consolidar la imagen del emperador como monarca universal y católico. En 1541, con ocasión de su entrada en Milán, Romano

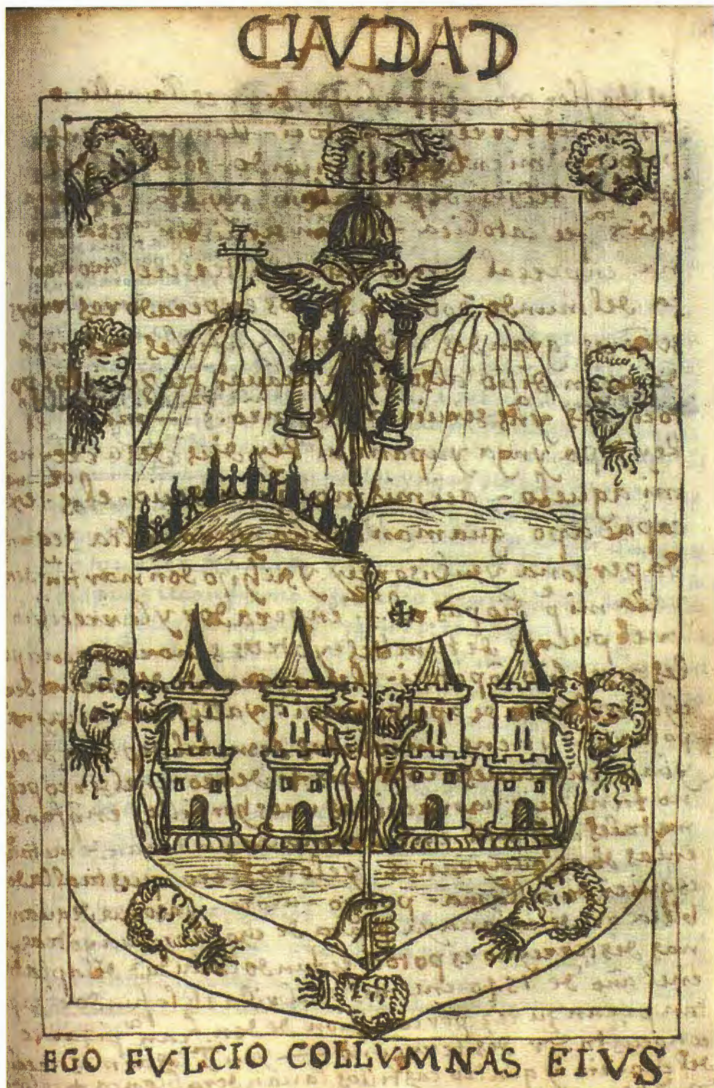
preparará cuatro arcos triunfales. Para el último (fig. 15), culminación del proyecto, eligió el orden jónico que, a decir de Serlio, habiendo servido en la antigüedad a Júpiter, Marte o Hércules, debía emplearse, después de la venida de Cristo, para erigir templos a figuras como el apóstol Santiago y, en general, a todos aquellos santos “cuya profession, no sólo aya sido de hombres de guerra [... sino también] fuerte y robusto, en poner la vida por la fee de Christo [...] y, en quanto a los hombres, si algun cavallero muy esforçado o persona muy valerosa, como seria si fuesse general o capitan de un exercito”. Inspirado en un modelo del propio Serlio<sup>34</sup>, el arco diseñado por Romano estará rematado con la efigie de Carlos V sobre un caballo encabritado con la espada desenvainada derribando a los enemigos de la fe: un berberisco, un turco y un indio americano. Se significaba así que había “descubierto y vencido” al Nuevo Mundo<sup>35</sup>. Pese al marco clásico, se erige al monarca en un doble del apóstol que comparte y prolonga su misión en una dimensión universal que ya no es únicamente ibérica o mediterránea. La alteridad religiosa políticamente significativa ya no se reduce a los musulmanes.

### *Atahualpa o el vencido triunfante: la cabeza del inca, de las Leyes nuevas a la pacificación del Perú*

La entrada en Milán, que transformaba a Carlos V en guerrero victorioso de los indios idólatras, coincide significativamente (debe tratarse de una compensación simbólica o de un gesto de apología polémica) con la culminación del cuestionamiento que en su propio terreno se hacía de la legitimidad de sus títulos sobre América. Francisco de Vitoria había minado las bases del *requerimiento* y de la dación papal y Bartolomé de las Casas había denunciado su falta de autoridad para ceder la soberanía conseguida sobre los habitantes del Nuevo Mundo, que como tales debían ser tenidos por súbditos libres suyos, convirtiéndolos en siervos de los encomenderos en quienes había, además, delegado sus responsabilidades políticas de protección y religiosas de conversión. Al no haber cumplido con su misión y permitido las violencias y alienaciones injustificadas de la conquista, estaba en la obligación moral de restituir los bienes y posesiones mal habidos. El proyecto de reforma establecido por las *Leyes nuevas* en 1542 en respuesta a esos reclamos era sin embargo mucho menos radical. No contemplaba la posibilidad de una restitución política, sólo frenar los abusos cometidos contra los indios cuestionando exclusivamente la autoridad concedida a los encomenderos. La corona, recuperando ésta para sí, aprovechaba la autocrítica parcial para intentar asumir directamente el papel que le correspondía en el gobierno y la administración, lo que le permitiría disfrutar con mayor provecho del excedente indígena. Se creaba así el virreinato del Perú que constituía el territorio en una verdadera unidad político-administrativa. Pero la conquista había sido una empresa privada y los privilegios de que gozaban los conquistadores eran entendidos como la contraparte que les correspondía por su contribución a la expansión de los dominios de Castilla, se rebelaron pues contra la supresión de las encomiendas que los habían izado al rango de señores otorgándoles honor y riqueza.

Las guerras civiles rozaron la ruptura con la presentida coronación de Gonzalo Pizarro como rey del Perú. Luego, la desertión de sus tropas, que dio la victoria al pacificador La Gasca en Xaquixahuana, marcó el punto de inflexión en favor del poder regio. El deseo de autonomía que animaba las agitaciones, contribuyó a ver el Perú como un estado posible. Fueron necesarias distintas acciones simbólicas para restituir el orden, apaciguar los ánimos y reintegrar el reino a la corona de Castilla restaurando públicamente las fidelidades que habían claudicado. Así, entre 1549 y 1551, comenzará en muchos ámbitos (económico, político, administrativo, religioso) un proceso de refundación.





La fiesta que abre esta nueva etapa, reanudando públicamente el reconocimiento de la autoridad metropolitana y asegurando la delicada reconciliación con aquellos que habían colaborado con el rebelde, es la que celebra la entrada de La Gasca en Lima el 17 de septiembre de 1548, luego de su victoria en Xaquixahuana y de haberle cortado la cabeza a Gonzalo Pizarro, para fundar la real audiencia. En ella el sello real, que representaba la persona misma del rey y su justicia, recibiría el homenaje y acatamiento de rigor antes de ser entregado a los oidores que cumplirían gracias a él sus funciones en su nombre. Cada ciudad del reino estaba simbolizada por un arco decorado con imágenes, versos, flores y acompañado por danzantes españoles, uno de los cuales cantaba la letra correspondiente ratificando la fidelidad de la población que personificaba. En uno de estos arcos

[...] estaba pintada en él la gran cibdad del Cuzco, como cabeça y señora que fue de aquel antiguo ymperio, y estava en él pintado el Guascar Inga y gran señor de todas aquellas provincias, de cómo estava descabeçado, que dos capitanes del gran Atagualipa, Señor de Quito, le cortavan la cabeça [...]<sup>36</sup>.

En el correspondiente a Quito aparecía en cambio triunfante “el potente Rey Atagualipa, que en la mano derecha tenia una caja grande llena de muchos y grandes thesoros, que parecia que los enseñava a sus capitanes y vasallos”<sup>37</sup>. Esta primera representación documentada de tema incaico en el ámbito de las fiestas políticas coloniales es altamente significativa. Primeramente, por la rapidez con que los españoles se apropian y se identifican con los personajes incaicos. Segundo, porque los incas comienzan a multiplicarse.

La guerra civil que dividía el imperio a la llegada de los conquistadores podía evocar la de éstos contra la corona. Los incas hermanos despertaban una serie de analogías entre Carlos V triunfante (cuya fuente de legitimidad era Atahualpa) y Gonzalo Pizarro (su antagonista recientemente decapitado en el Cuzco). Así, el vencido Atahualpa pasaba a ser el vencedor. En vez de ofrecer su rescate (como en el escudo de Pizarro), recibía el trofeo de su hermano. Lograba concentrar así la representatividad de ambos, lo que era útil pero peligroso. Un detalle neutralizaba el riesgo de su triunfo: se lo separaba del Cuzco. No es sólo que la visión local de las cosas hiciera inverosímil un Atahualpa rey cuzqueño, su cuerpo invicto y su corona coincidían con la cabeza del imperio política pero ya no físicamente. Se instituía el desplazamiento definitivo del centro geopolítico del reino. Con la instalación de la audiencia en Lima, el Cuzco —“cabeza de estos reinos” como indican sistemáticamente los documentos por más de un siglo todavía— quedaba definitivamente degollado al perder su condición de capital. El mensaje era también para los encomenderos de esa ciudad cuya pacificación era aún frágil. Finalmente, convertir a Atahualpa en vencedor (la lógica y la imagen que el propio Carlos V había aplicado reiteradamente a sí mismo) se había vuelto indispensable para transformarlo en el detentor legítimo y efectivo de la hegemonía peruana que el emperador católico (de quien se celebraba el reconocimiento y la restauración de la soberanía) debía tomar para sí. Bajo la modalidad de “el poderoso Atahualpa” volverá a aparecer en las fiestas de Potosí en 1551.<sup>38</sup> Su *mascapaycha* indicaba ahora claramente

▲ Fig. 17. Escudo de la ciudad de Potosí. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [1066] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

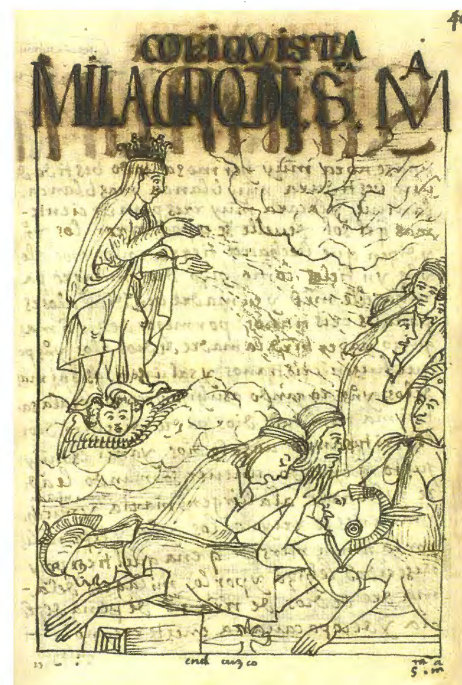
el señorío universal del Tahuantinsuyo y no una corona individual. Este nuevo sentido debió ser lo suficientemente importante para que se inventara, como si fuese una verdad histórica, que la borla roja era el símbolo reservado exclusivamente para el monarca de la totalidad del imperio peruano. Así lo hizo Gómara quien, reconociendo a “Guaxcar señor soberano de todos los reinos del Perú”, pretende que Atahualpa “nunca se puso la borla [roja] hasta que lo tuvo preso”<sup>39</sup> cuando se sabe que en realidad la usaba ya antes de su prisión en Cajamarca<sup>40</sup>.

La lectura de los arcos supone una identificación tal que los incas son plenamente la imagen de los españoles. Es cierto que la decapitación apunta también a un cuestionamiento de la legitimidad indígena pero este es ambivalente. Con ella la sucesión cuzqueña y la de Vilcabamba quedaban descartadas pero ese vacío hacía emerger las élites étnicas regionales. Esta primera representación de un inca con la cabeza cortada es también el inicio de una perdurable leyenda. Para estudiarla no hay que perder de vista en ningún caso quiénes inventaron esa imagen y, más aún, que lo hicieron en defensa de los intereses metropolitanos.

Si una tendencia da cohesión a las imágenes que se fijan en torno a la autoridad imperial de Carlos V, desde el descubrimiento hasta la pacificación final en 1557, es que todo el peso político del Tahuantinsuyo se va concentrando en la figura de Atahualpa y que, implícita o explícitamente, es el *requerimiento*, cristalizado en su captura, el punto de flexión que transmite la soberanía simbolizada en su *mascapaycha*-corona a la cabeza del emperador. Frente a ello, se fue descartando el reconocimiento de cualquier otra autoridad: tanto de una posible sucesión incaica, simbólicamente decapitada, como de los encomenderos rebeldes cuyas cabezas sangrantes decoraron la orla del escudo de Potosí (fig. 17). A los conquistadores como tales, la mayor visibilidad que se les había concedido en reconocimiento a su labor era cederles, en sus escudos, la sujeción de los atributos del poder incaico. Por todo ello la imagen del inca será central en los conflictos simbólicos en el Perú entre indios, caciques, encomenderos, funcionarios de la corona e Iglesia. Esa centralidad no tiene en ningún caso su origen en la cristalización de una identidad indígena, muy por el contrario, es el poder metropolitano y sus representantes quienes eligen los elementos más importantes del repertorio visual que entrará en disputa.

### *Dos milagros de conquista o la construcción por la imagen*

Terminada la pacificación, Carlos V cedió a su hijo sus posesiones americanas. El virreinato juró fidelidad a Felipe II en 1557 pero, hasta 1568, este no definió las políticas que darían un perfil definitivo a la nueva sociedad. Durante esa larga década de transición<sup>41</sup> fue posible influir sobre ese destino final. Los encomenderos vuelven a la carga, esta vez por la vía de la negociación, tratando de obtener el mantenimiento de sus antiguos privilegios. Mientras tanto, el cuestionamiento del poder incaico había acrecentado el protagonismo y la legitimidad de las élites de los antiguos señoríos prehispánicos. Con la ayuda de los frailes del partido de los indios, pudieron contraofertar en pro de la abolición total de las encomiendas<sup>42</sup>. Pero, a fin de cuentas, fueron los funcionarios reales quienes construyeron lentamente lo que será el proyecto colonial definitivo. Mientras Felipe II perpetúa el prestigio de autoridad de la imagen de su padre, en el Perú son tiempos de diálogo. La ampliación del repertorio visual se hará ahora en un terreno religioso, con la anuencia obligada de los indígenas y, en buena parte, en detrimento de los conquistadores.



▲ Fig. 18. Milagro de Santa María, en el Cuzco. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [404] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

► Fig. 19. *Descensión de la Virgen sobre el Sunturhuasi*. Cuzco, fines del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 282,5 x 231,2 cm. Complejo Museográfico “Enrique Udaondo” de Luján, Argentina.





► Fig. 20. *Santiago Mataindios*. Primera mitad del siglo XVIII. Lienzo en la Iglesia de Pujura, Cuzco.



Toda imagen debe partir de una apariencia consensual para poder ser políticamente eficaz y ejercer una real presión ideológica, más aún para imponer una hegemonía. La construcción de la nueva sociedad necesitaba de una representación en que se pudieran reconocer conquistadores, vencidos y la corona. Al cuestionar el *requerimiento*, sólo una voluntad divina, ausente de los hechos de Cajamarca pese a que se tuviera por extraordinaria la captura del inca, podía generar ese elemento de confluencia. El año 1535, Manco Inca sitiando el Cuzco puso en jaque a los españoles al punto que pareció posible revertir la conquista. El desenlace final fue, sin embargo, favorable a los invasores. Los relatos estrictamente contemporáneos a los hechos son sin duda entusiastas sin que haya en ellos vestigio de aparición ni de milagro<sup>437</sup> aunque pueden ver la victoria obtenida *in extremis* como un signo providencial. Pero ello era un tópico de autojustificación perfectamente establecido. Toda victoria lograba así su plena legitimidad: Dios como juez supremo no hubiese tolerado una injusticia, su intervención por lo tanto, presentada en lo imprevisible, estaba señalando que la causa del vencedor era justa. De otro lado, el triunfo atribuido a Dios, aun cuando diluyera el heroísmo del vencedor, permitía encontrar un terreno de entendimiento para establecer, y hacer aceptar con la menor resistencia posible, términos durables de paz futura al vencido, como si éstos viniesen ofrecidos por una voluntad exterior al conflicto y no por su enemigo. Y, efectivamente, el milagro llegó cuando llegó la paz, veintitrés años después de la batalla.

El milagro se fue modelando con la memoria indígena. La prueba de una victoria justa no podía imponerse como un gesto más del poder del vencedor. La diferencia fundamental con la reconquista, cuyos ficticios milagros sirvieron de modelo, es que, aquí, el milagro no podía agotarse en confirmar la militancia de una guerra santa para la expulsión de los infieles. Ese discurso identitario era una construcción de enfrentamiento y polémica pero, ante todo, era unilateral. El milagro colonial por el contrario, para ser aceptable y eficaz, debía ser enunciado y reconocido por el vencido.

Los milagros fundadores de la conquista del Perú aparecen ante la dificultad de resolver definitivamente un principio único para la transmisión de la legitimidad política, cuestión que tardará todavía en estabilizarse. La necesidad de construir un consenso permitirá desligarlos de los hechos de Cajamarca y dirigirlos más bien a cuestionar la resistencia. Son un pronunciamiento a favor de una sociedad cristiana indígena bajo la corona castellana. El milagro fundacional, que confirma que esta sociedad no sólo es posible sino ineluctable, lo constituye la doble aparición de Santiago Apóstol y la Virgen combatiendo contra los indios rebeldes. El momento en que el milagro se enuncia por primera vez y cristaliza, entre 1558 y 1560, es más que elocuente. Tras la muerte de Manco Inca en 1545, la resistencia militar de Vilcabamba estaba temporalmente extinguida y, por la vía diplomática, se había intentado llegar a un acuerdo. Sayri Túpac, hijo del antiguo inca rebelde, saldrá de su reducto, llegará a Lima en enero de 1558 para entrevistarse con el virrey Hurtado de Mendoza y, renunciando a sus derechos, se instalará finalmente en la antigua capital del Tahuantinsuyo. Con esta nueva paz, el sitio del Cuzco era un recuerdo que ponía en una posición doblemente incómoda a las élites indígenas: políticamente, evidenciaba un antecedente de ruptura del pacto monárquico análogo al que se acababa de concluir, y, desde el punto de vista religioso, parecía difícil disimular que en esa ocasión se había atacado símbolos cristianos y espacios sagrados. Este episodio, de connotaciones apóstatas y sacrílegas, podría serles recordado. Antes que tratar de eludirlo, debían resignificarlo y lo harán al punto de poder redefinir el acto fundador de la conquista, excentrado hasta entonces de la esfera de poder cuzqueña, poniendo de lado a Atahualpa, Cajamarca y el *requerimiento*.



El cronista Juan de Betanzos, casado con una noble inca, fue el intermediario entre Sayri Túpac y el virrey por cuyo encargo redactó su *Suma y narración de los incas*, compatibilizando ambos intereses. Allí se menciona por primera vez que “decían los indios” cómo, cuando habían intentado incendiar la capilla instalada en el antiguo Suntur Huasí, apenas “se encendía esta paja que una señora de Castilla vestida toda de blanco la veían estar sentada sobre la iglesia y que esta mataba este fuego [...] y que todo el tiempo que [duró] el cerco [que] tuvieron puesto sobre el Cuzco, siempre la vieron a esta señora encima desta iglesia asentada”. Además, habrían identificado a “un hombre en un caballo blanco todo armado y una barba blanca y larga y que tenía en los pechos una cruz colorada como el hábito de Santiago que tenía el Marqués en los pechos y a este decían que era el espíritu del Marqués [Francisco Pizarro] que andaba delante de los suyos [...] y que así los desbarataban los cristianos”<sup>44</sup>. Si bien las dos apariciones están establecidas, la primera no ha sido reconocida como la Virgen aunque sus atributos estén muy próximos<sup>45</sup>. La aparición prodigiosa del caballero español no es atribuida a un ser celestial sino al espectro de Francisco Pizarro. Ausente de la escena de los hechos y muerto desde hacía más de tres lustros no parecía causar problema y, por lo visto, las élites locales estaban dispuestas a ceder el triunfo del cerco como una colosal hazaña de los conquistadores para palear su pasada rebeldía y encontrar un espacio de entendimiento. Con la complicidad del autor, que escribe a cuenta del virrey, pareciera que las élites indígenas están ofreciendo como un obsequio la posibilidad de transformar la victoria del cerco en un milagro.

Pero, si la idea del milagro resultaba atractiva; ni la autoridad civil, ni menos aún la Iglesia, iban a desperdiciar la posibilidad de sellar simbólicamente el nuevo pacto cediéndoselo a los encomenderos (el argumento esencial para defender sus privilegios era haber ganado la tierra para el rey y Pizarro era el conquistador por antonomasia) cuyo estatus definitivo había quedado en suspenso y contra los cuales los eclesiásticos seguían luchando, por la vía de la presión moral, tratando de obligarlos a la restitución. El desafío, asumido por el clero secular, era, partiendo de la narrativa indígena, inducir a una nueva interpretación. Pasar de la dama de blanco a la Virgen era sencillo. El aspecto del viejo caballero (barba, caballo blanco, cruz roja) permitía dar un vuelco a su identificación. Para reelaborar la visión y convertirla en milagro, sometiéndose al imperativo del testimonio indígena, se utilizó la imagen. El Inca Garcilaso cuenta cómo los españoles, “en el hastial de aquel templo [catedral del Cuzco] que sale a la plaza pintaron al señor Santiago encima de un caballo con su adarga abrazada y la espada en la mano, y la espada era culebreada; tenía muchos indios derribados a sus pies, muertos y heridos”. Así

▲ Fig. 21. *Santiago Mataindios*, Cuzco, siglo XVIII. Pintura sobre tabla. Catedral del Cuzco.

► Página siguiente:  
Fig. 22. *Aparición de Santiago Matamoros durante el cerco del Cuzco*, Anónimo. Óleo sobre lienzo. Lima, colección privada.

surgió en el Perú el célebre motivo de Santiago Mataindios, retomando el Matamoros de la reconquista y, probablemente también, los retratos y celebraciones triunfales de Carlos V. Lo más importante es el valor heurístico asignado a la imagen. Como indica claramente el cronista, “los indios viendo esta pintura” -posterior a 1558 (fecha límite para la *Suma* de Betanzos) y anterior a 1560 (partida del cronista mestizo)- rectificaron la lectura de su recuerdo exclamando: “Un *viracocha* como este era el que nos destruía en esta plaza”<sup>46</sup>. Si la interpretación permanecía en manos indígenas, la invención iconográfica conducía del fantasma de Pizarro a la presencia del apóstol. La pintura histórica, produciendo la ilusión de tener como referente la verdad de lo vivido, hace su aparición en el Perú para ayudar a transfigurar el recuerdo y fijar su sentido.

La identificación tardará todavía en cuajar definitivamente; sólo la publicación de las crónicas de José de Acosta (1590) y del propio Garcilaso (1617) proporcionará la versión canónica de ambos milagros. Sin embargo, en 1567 cuando entre algunos indios el reconocimiento de Santiago era todavía objeto de duda, el licenciado Matienzo se servía ya abiertamente de ellos para ilustrar “cómo entraron los españoles en este reino, y cómo fue justamente ganado y tiene su Magestad justo título a él”. Por esta vía, uno de los constructores del nuevo proyecto colonial, usa el milagro, antes incluso de que haya terminado de cristalizar, para devolver a la dominación española bases históricas, providenciales y jurídicas de una legitimidad que estaba en entredicho. Impone así su voz por encima de la de los indios afirmando que el desconocido “debió de ser el Apóstol Santiago, abogado de nuestra España, enviado por Dios para que los indios fuesen vencidos, y para que no fuesen para se hacer mal a si mismos, recibiendo el bien que Nuestro Señor les tenía aparejado, y que ellos mismos agora reconocen”<sup>47</sup>. Pero si el milagro prospera es porque todos pueden encontrar gracias a él su lugar. El conquistador ve su labor guerrera, tan cuestionada, transformarse en una tarea secundada por la Virgen y su santo patrono; los indios pueden alegar que la conquista no ha tenido lugar y que se rindieron a la divinidad<sup>48</sup>; la Iglesia se convierte en garante del pacto colonial que el milagro hace irreversible, y la corona encuentra una legitimidad perdida agregando a la razón divina la tarea paternalista de protección del indio. La Virgen del Suntur Huasi se convirtió en una advocación independiente bajo el nombre de la Virgen de la Descensión; el emplazamiento de su aparición, catedral hasta 1664, en un espacio privilegiado que le devolvió cierta centralidad religiosa a la antigua capital del imperio; Santiago Mataindios, en un motivo iconográfico *per se*. Ciertas imágenes son probablemente el eco de las que sirvieron para fijar la leyenda. El dibujo de Guaman Poma muestra ya diferencias con la descripción de Garcilaso de la pintura del hastial pero también más de una afinidad con el retrato de Carlos V por Vermejen, entre ellas, la víctima única empujando el cetro a sus pies (figs. 13, 14).

Los dos milagros de conquista tienen algunas características nuevas respecto de las imágenes fijadas anteriormente. No están focalizadas en un único individuo históricamente identificable sino en una colectividad homogénea que permite más fácilmente una identificación del indígena con la escena. Es un primer desvío frente a la imagen central de Atahualpa pero la ausencia de un monarca diluye la visibilidad de los indígenas (como las mujeres desnudas de la carta de Colón) puesto que ya no representan ni un reino, ni una soberanía, sino una indianidad. Desaparece el inca y aparecen los indios, un cambio político importante cuyo proyecto se está gestando en esa década de 1560. A cambio de ello, más que celebrar una victoria y una transferencia política, estas imágenes conmemoran una







rendición. Si los indios aparecen dispersos en el primer plano, los españoles en cambio están totalmente fuera del campo visual<sup>49</sup> (figs. 13, 18, 19, 20, 21 y 23), extremadamente distantes [lo que los reduce a testigos de la escena en vez que verdaderos actuantes]<sup>50</sup> o, en el caso de las representaciones de la Descensión, restringidos a un espacio circunscrito y opaco<sup>51</sup> y, casi nunca, en actitud abiertamente beligerante (una excepción es el relieve de Santa Clara del Cuzco en el cual apuntan desde el interior del templo<sup>52</sup> (fig. 24). Estas representaciones, por más violencia que puedan expresar, muestran en ello otra clave de su éxito: el milagro se construye en una relación exclusiva y directa, sin intermediarios, entre los indios y las entidades religiosas católicas. De hecho, uno de los dibujos de Guaman Poma representa el intento de quema de la capilla del Suntur Huasi (fig. 25), repleta supuestamente de españoles, como un espacio totalmente vacío, ocupado exclusivamente por la cruz<sup>53</sup>. En otro lienzo (fig. 22), Santiago Matamoros descarga toda su violencia exclusivamente contra los moros, al igual que el ejército de los cristianos que en el plano siguiente persigue a un musulmán; sólo el paisaje del fondo permite reconocer que la escena sucede en el Cuzco ante la presencia del inca en su litera. El único vínculo entre ambos grupos es el oro que ofrecen unos

► Fig. 24. *Milagro de Sunturhuasi*. Anónimo. Siglo XVIII. Relieve con pasta policromada. Convento de Santa Clara, Cuzco.

► Fig. 25. *Mango inga pega fuego al Cuis Mango, a la santa cruz. Hizo milagro Dios y no se quemó*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [402] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.



◀ Fig. 23. *Santiago Mataindios*. Cuzco, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.

indios como alimento al caballo de un conquistador delante de la fortaleza de Sacsahuaman. En contraste, en la única versión peninsular de Santiago Mataindios, los españoles aparecen en el primer plano y combatiendo directamente contra los indios para ilustrar las *Décadas* de Antonio de Herrera, contribución historiográfica y visual para la construcción nacional del imperio hispánico del cronista oficial de las Indias.

Las imágenes del milagro poseen igualmente un carácter de representación histórica, de tiempo pasado y preciso, al que contribuye la vestimenta de los vencidos que, aún cuando no guarda fidelidad arqueológica<sup>54</sup>, podría marcar que son paganos prehispánicos y no indios católicos; el cerco puede tal vez diluir así su

cariz de apostasia poniendo en valor la conversión. Pero el mensaje del milagro que consagra el pleno ingreso en la era de la salvación es claro: el orden cristiano es irreversible. La Virgen (a menudo representada con corona real) y Santiago impiden regresar al tiempo anterior de la gentilidad, son los garantes de la pertenencia al catolicismo como lo es el rey en lo político. Los indios no cuestionaron estas imágenes sino, por el contrario, se identificaron con ellas, lo que explica la sobrevivencia de ejemplares de factura popular de Santiago Mataindios.



### *Frtales "versus" encomenderos o el milagro imposible*

Para los miembros del partido de los indios, seguidores de Bartolomé de las Casas, incluso para aquellos que no ponían en duda los derechos del rey, el *requerimiento* de Cajamarca era inaceptable como base capaz de garantizar una legitimidad. Los dominicos, representantes mayores de esa corriente, podían estar orgullosos de ser la primera orden presente en el territorio pero se sentían especialmente contrariados por sus vínculos con ese acontecimiento. No era fácil aceptar que uno de sus correligionarios, fray Vicente de Valverde, fuera el responsable de pronunciarlo y de haber lanzado el grito de guerra. Perdida su validez jurídico-política, los hechos de Cajamarca quedaban reducidos a una acción militar, aunque demasiado importante para ignorarla. Se intentó también resignificarlos cambiándolos hasta negar lo que habían sido. Cajamarca, al no cristalizar como tercer milagro de conquista, confirma, en su fracaso, que los milagros del cerco fueron una forma de remplazar el *requerimiento* como fundamento para la nueva legitimidad política.

La imagen será nuevamente la herramienta de base para la reinterpretación. El grabado de las crónicas de 1534 era un modelo ineludible. Había que aprovechar el carácter de punto cero de la transmisión del mensaje cristiano de la escena sin ceder ni a la justificación de la violencia ni a ensalzar la gesta de los encomenderos. El virrey Toledo había utilizado probablemente una copia del grabado de Mena-



Xerez para cerrar la secuencia dinástica incaica que envió a España, recuperando el *requerimiento* como prueba de la hostilidad de Atahualpa a la difusión de la fe, lo que confirmaba su condición de tirano. La leyenda aclaraba que había “procedido antes cierto *requerimiento*”<sup>55</sup>. Esta misma imagen será retrabajada y transformada por los dominicos o bien poco después de la presentación de las imágenes del cerco (1558-60) o para refutar la de Toledo (1572)<sup>56</sup>. Un lienzo de grandes dimensiones (fig. 26) ya desde el siglo XVII, posiblemente como respuesta y complemento a los de la catedral, decora la iglesia de Santo Domingo en el Cuzco, en el emplazamiento del antiguo Coricancha. El inca, con su séquito, está ahora ubicado en el centro de la composición y ha ganado, gracias a las vestimentas convencionales del incaísmo, verosimilitud para el público local pero no así la vista de Cajamarca, siempre con aspecto feudal. Enmarcando al monarca aparecen en el primer plano dos grupos claramente separados: los dominicos blandiendo la cruz y los conquistadores con sus picas y lanzas. El libro que tenía Atahualpa en la mano izquierda se ha transformado en escudo.

Salvo la flagrante omisión del libro, los cambios significativos son menores y, como sucede frecuentemente cuando la imagen narrativa es de por sí insuficiente para fijar un mensaje unívoco, un texto viene en ayuda del espectador. La leyenda relee completamente la historia tratando de mostrar que en Cajamarca los indios se habrían simplemente convertido y rendido a la cruz con sólo verla. El rechazo del evangelio ha desaparecido también transformando la conquista, militar y violenta, en una prodigiosa y pacífica conquista espiritual y, el fracaso comunicativo de Valverde, en una retórica persuasiva digna de un San Vicente Ferrer. De hecho, para muchos indios, Cajamarca, o eventualmente el desembarco de Tumbes, gracias a una puesta entre paréntesis de Atahualpa, cobró el sentido no de la negación a la difusión de la fe sino de inicio moderno e indiscutible de la era cristiana en el Perú. Poseer una verdadera genealogía de cristiano ejemplar servidor de su majestad era poder remontar la cronología de la conversión de su linaje al instante mismo de la revelación católica. Guaman Poma hará que su padre reciba como embajador de paz de Huascar a los españoles en “el puerto de Tunbes en la ciudad de Caxamarca” (fig. 29) y Joan de Santa Cruz Pachacuti dirá que sus tatarabuelos “fueron los primeros caçiques que acudieron en el tambo de Caxamarca a hazerse xpianos”<sup>57</sup>.

Esta pintura, expuesta en un lugar tan público y prominente como el crucero del templo dominico, tuvo sus detractores. El único otro cuadro virreinal conservado que aborda el tema es visualmente una copia bastante fiel aunque de dimensiones más modestas (fig. 27). Eso sí, se ha agregado por encima de la escena, en el cielo, las apariciones de San Miguel, la Virgen de la Descensión y San-

▼ Fig. 26. *Milagro de la toma de Cajamarca*. Anónimo cuzqueño. Óleo sobre lienzo. Convento de Santo Domingo, Cuzco.

► Fig. 27. *La victoria de Cajamarca*. Cuzco, siglo XVII. Colección Enrico Poli, Lima.







tiago. Los otros milagros de conquista que estos personajes representan confluyen para marcar que la escena principal no es plenamente un milagro más sino, por el contrario, el justo triunfo militar ratificado por la posterior intervención providencial del bien sobre el mal, de los cristianos sobre los indios. Las inscripciones que permiten identificar a los personajes celestes aclaran bien que, así como “Satanas fue bensido” por el arcángel Miguel, por obra del apóstol fueron “los infieles bensidos”. La larga leyenda, que desborda la cartela para invadir la escena, está bastante más cerca de la verdad histórica que la versión dominica pero pone en boca de Atahualpa no sólo un no categórico al *requerimiento* —cuyo contenido está detallado en su totalidad sin olvidar la dación papal— y lo convierte así (la presencia de San Miguel, vencedor del ángel rebelde induce a esa lectura), por su soberbia, en una suerte de insolente Satanás político capaz de afirmar: no “creo q[ue] haya otro mayor S[eño]r que yo en el mundo”. La unión de motivos semejantes se encuentra en el friso de una de las portadas del pueblo de Maras con el inca y San Miguel al flanco del monograma de Jesús (fig. 28). Esta defensa del papel de los conquistadores frente a una tradición que los excluía de todo protagonismo es testimonio de una de las tantas guerras iconográficas<sup>58</sup> en las que se traducen los conflictos y los debates políticos coloniales. Pero, más que con proyectos radicalmente distintos desde el punto de vista visual, esta guerra se juega, con la ambigüedad de imágenes intencionalmente polivalentes, en el terreno de la exégesis.

En estos tiempos de negociación, los criollos para crearse un espacio, al establecer sus propios ritos de fundación del pacto colonial con la metrópoli eligieron elementos que les dieran la mayor autonomía simbólica posible. Para el más importante, el paseo del pendón, se servirán directamente del estandarte de Pizarro conservado por el cabildo de Lima como reliquia para efectuar el reconocimiento mutuo entre las autoridades urbanas y los representantes de la corona. Pero esta es más una excepción que una regla: las autorepresentaciones de los criollos y descendientes de los conquistadores utilizarán las señas de aquellos a quienes habían sometido y, cuando les sea necesario dar una imagen del reino de cuya tierra eran fruto, la figura del Perú será necesariamente local y compartida a algún nivel con los indios. A diferencia de Cortés en México, Pizarro prácticamente no aparecerá en la plástica colonial, la presencia de Atahualpa era la única que podía otorgarle, más que un protagonismo, una figuración.





## El nuevo orden colonial: del Sacro Romano Imperio a la España imperial (1568-1693)

Felipe II heredó los dominios hispánicos y las deudas de su padre y se encargó de consolidar una imagen imperial que propiamente ya no le correspondía. El problema de los justos títulos no estaba resuelto y la naciente organización colonial en crisis. La producción minera de Potosí bajaba sensiblemente y mantenerla exigía transformar su régimen de producción abandonando el método de refinación tradicional controlado por manos esencialmente indígenas. El descubrimiento del mercurio de Huancavelica en 1564 hacía posible recuperar el rendimiento por medio de la amalgama. Este cambio tecnológico requería inversiones importantes, contar permanentemente con una gran cantidad de mano de obra que no podría seguir siendo remunerada por simples leyes de oferta y demanda, suponiendo que los indios aceptaran condiciones de trabajo excepcionalmente rudas y peligrosas para su sobrevivencia. Había que crear un sistema para obligarlos a incorporarse a un mercado de trabajo controlado. Para el rey, la cuestión de su legitimidad, puesta en duda en esos años por la propia Roma, tenía ahora como punto álgido resolver si podía o no de pleno derecho “echar los indios a las minas”. La junta magna reunida en 1568 resolvió favorable y definitivamente la cuestión arguyendo que era legítimo pagar así la conversión que les abría las puertas de la salvación eterna y un tributo a un monarca justo que los había librado de un gobierno tiránico. Esa era la nueva clave de la legitimidad, transformar la conquista de un mandato papal en una guerra de liberación política y espiritual en favor de los indios. El flamante virrey que había participado de la junta, Francisco de Toledo, llevará a cabo la transformación de la historia para demostrar que los incas eran tiranos idólatras que habían usurpado el poder. Al mismo tiempo, censaba la población, la agrupaba en doctrinas para la catequesis, calculaba el tributo que debían pagar en términos monetarios, organizaba su movilización al trabajo en las minas, obrajes y ciudades, y resolvía el problema de la sucesión incaica quedado en suspenso. Una expedición militar a Vilcabamba le permitió tomar prisionero a Túpac Amaru, a quien hizo decapitar en la plaza del Cuzco.

### *La corona caída, la cabeza del inca y el eclipse de Atahualpa*

En el monarca europeo confluían su cuerpo político —la autoridad regia que era trascendente y se perpetuaba en la sucesión dinástica—, y su cuerpo físico, mortal. Esta “doble naturaleza” se expresaba públicamente en las ceremonias fúnebres con la exhibición de los restos mortales, destinados a consumirse en polvo develando la vanidad de los honores terrenales, y también de un simulacro, un segundo cuerpo habitualmente modelado en cera, intacto e imperecedero que conservaba toda la dignidad y esplendor de la majestad del monarca<sup>59</sup>. Pero, frente a ese cuerpo simbólico que permitía hacer de la monarquía un *continuum* de poder, el cuerpo vivo era depositario de la autoridad soberana, su encarnación, y por lo tanto era incompatible con la presencia de otro cuerpo: el monarca era en definitiva físicamente único<sup>60</sup>. Los crímenes de *lesa majestad*, contra la autoridad y la persona del rey, atentaban contra el cuerpo social y, por lo tanto, eran castigados en el cuerpo del culpable. Esta pena también era simbólica puesto que desarticulaba y fragmentaba al antagonista del orden y la soberanía. El desmembramiento, la fractura del cuerpo del reo lo vaciaba de todo el poder y toda la legitimidad que se había querido adjudicar. El significado político de la degollación de un monarca en el marco de la teoría política europea no tiene ambigüedad y su corolario es, históricamente, la ejecución de Luis

◀ Fig. 28. Friso de una portada con San Miguel, el inca y el monograma de Jesús. Maras, Cuzco.

◀ Fig. 29. *El primer embajador de Huascar Inga el embajador del emperador*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva crónica y buen gobierno*. 1615. Folio [377] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▲ Fig. 30. Atahualpa. Detalle de fig. 10.



XVI. Veremos cuándo y por qué Atahualpa, y luego simplemente el inca, en abstracto, perdieron la cabeza.

La pena elegida para el joven heredero de Vilcabamba como rebelde a la autoridad real no deja duda sobre el sentido de la decapitación. La ejecución, simbólica de Huascar, luego real de Túpac Amaru, abrió paso a la imaginaria de Atahualpa. La memoria, adaptándose a los imperativos simbólicos o moldeada por ellos, va a querer cambiar nuevamente los hechos asimilando la degollación a la pérdida de la corona y del poderío. Tras la captura y la muerte del último inca que podía reclamarse como tal, la función simbólica de Atahualpa cambiaba indefectiblemente. Recapitulemos. Pretextando una posible conspiración, Pizarro sometió a Atahualpa a la pena del garrote; todos los cronistas lo confirman. Si en la fiesta de 1548, Huascar aparecía degollado frente a Atahualpa era porque con la ruptura de su cuerpo su autoridad podía transvasarse al segundo, rehabilitado como guardián de la soberanía que debía asumir Carlos V. Pero su integridad física era indispensable sólo mientras hubiese una sucesión cuzqueña con visos de legitimidad y hegemonía heredadas de Huayna Cápac. Cortada ahora la sucesión de Vilcabamba no había ninguna necesidad de conservar a Atahualpa triunfante. Es más, ni siquiera de reconocerlo como soberano. El momento llegaba de que su cuerpo se fragmentase y desapareciese para interrumpir definitivamente una sucesión dinástica autónoma y que toda la soberanía pasase a manos hispánicas. No sabemos exactamente si hubo un acto preciso por el cual Atahualpa perdió, simbólica y públicamente, la cabeza pero el primer testimonio escrito en que se modela una memoria de la degollación de Atahualpa es apenas cinco meses posterior al momento en que, por orden del virrey Francisco de Toledo, Túpac Amaru fue degollado en septiembre de 1572. En febrero del año siguiente, dos testigos presenciales de la ejecución de Cajamarca respondían a la pregunta de si

◀ Fig. 31. *Visita Cortés a Moctezuma y reciben a los demás reyes que le acompañan* (detalle). Miguel González. Escena número 21 de la serie *La conquista de México*, 1698. Enconchado, tabla, 97 x 53 cm. Museo de América, Madrid.

▶ Fig. 32. *Cristóbal Colón ofrece a su majestad Carlos V el Nuevo Mundo*. Diego Muñoz Camargo. Dibujo a tinta sobre papel (29 x 21 cm) que ilustra *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, 1581-84. Biblioteca de la Universidad de Glasgow.

▶ Fig. 33. *Don Hernán Cortés, Moctezuma y la Nueva España*. Diego Muñoz Camargo. Dibujo a tinta sobre papel (29 x 21 cm) que ilustra la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, 1581-84. Biblioteca de la Universidad de Glasgow.



sabían que “el dicho don Francisco Pizarro prendió al dicho Atabalipa y sin causa le hizo cortar la cabeza y se la cortaron”. La pregunta no podía ser inocente. Los funcionarios habían convocado a los depositarios indígenas de la memoria viva de Cajamarca para frenar las pretensiones desmedidas de Francisca Pizarro, la hija mestiza y heredera del conquistador del Perú. El anciano Diego Cayo Inca, cuzqueño, afirmó que al inca “le mandó cortar la cabeza el dicho marqués don Francisco Pizarro” y don Diego Choqui Xulca, residente en Huarochirí, cómo él “vio que allí mataron al dicho Atabalipa y le vio cortar la cabeza”<sup>61</sup>.

La memoria histórica, oral, escrita, visual, se aferra tenaz a ciertas representaciones y olvida otras en función del valor consensual que se atribuye a los símbolos de los que puede asirse. El origen *per se*, hispano o indígena, de ciertos símbolos es demasiado ambiguo. La degollación como un motivo de conflicto y diálogo, más que a la *mascapaycha*, estuvo unido a la corona. Esta señala el gobierno, el ejercicio efectivo de la soberanía. La *mascapaycha* en cambio, elegida por los españoles para representar el poder incaico conquistado, representa al reino; ratifica así al inca en su legitimidad y jurisdicción dando cohesión al territorio como unidad política (siempre detrás de ella habrá un fantasma de autonomía). Pese a su enorme éxito como corona peruana, verdadero ícono durante todo el periodo colonial (véase figura de pág. 61), el prestigio de la corona europea llevará a seguir superponiéndolas pero ya no para indicar su equivalencia. En sentido inverso, la corona invadirá las imágenes de los incas para representar la soberanía local. Así aparece en las degollaciones, en algunas dinastías y en los reclamos genealógicos, asimilada como una suerte de signo universal que no estorba en lo más mínimo la voluntad de verosimilitud de las imágenes de tema prehispánico. La corona adquiere un estatus suprahistórico que no necesita respetar las leyes que prohíben el anacronismo o las diferencias culturales: la habíamos encontrado ya en las victorias de Carlos V atribuidas al monarca musulmán y aparece también en la Nueva España. Es verdad que la solidez de la transmisión de la legitimidad novohispana hará de Moctezuma el monarca por antonomasia hasta el punto que su nombre bastaba; no hubo necesidad de asignar a su dinastía un título particular tan emblemático, como en el caso de los incas, para designar en el lenguaje corriente a los reyes mexicanos. Moctezuma aparecerá

sistemáticamente con corona europea en las representaciones coloniales y, la más de las veces, imperial.<sup>62</sup> La *Visita de Cortés a Moctezuma* (fig. 31) es la más elocuente puesto que las paredes de su palacio están decoradas con los retratos de los monarcas que lo han antecedido todos con corona real o imperial y los señores que acompañan al emperador en su séquito llevan corona real. Después de Toledo, Atahualpa, salvo excepción, no estará coronado, pero los demás incas peruanos, pese a la filiación ilegítima y tiránica que se les impugnará, recibirán el tratamiento de reyes y tendrán la corona correspondiente. La claridad del signo se puede ver en la obra del mestizo tlaxcalteca Diego Muñoz Camargo que, hacia 1583,





sintetizaba la translación del poder prehispánico en un conjunto de imágenes. Por un lado, Colón dona a Carlos V la posesión del Nuevo Mundo bajo la forma de un globo imperial (fig. 32) y, por otro, Cortés y Pizarro le ofrecen al rey la Nueva España y el Perú que le donan sus tesoros respectivos (véase figura de pág. 11). La representación del Perú ha tomado aquí el aspecto de un indio que recuerda al Atahualpa del escudo de Pizarro, entregando en dos cofres los tesoros y piezas de oro de su rescate. En otros dibujos independientes vuelven a aparecer cada uno de los conquistadores como heroicos caballeros cristianos a caballo librando a sendas personificaciones de la Nueva España y del Perú del tirano idólatra respectivo. A los pies de Moctezuma en-

cadenado con grillos, yace el ídolo destruido y la corona rota (fig. 33). Los signos religiosos que unen en cambio el Perú a la conquista son más tenues (sólo una cruz adorna la insignia de Nueva Castilla) y Atahualpa aparece con la corona ceñida sobre la cabeza aunque su bandera no esté en alto sino apuntando hacia abajo (fig. 30, véase figura de pág. 15). Semejante imagen, que debió tener en algún momento presencia en el Perú, no dejó ninguna estela directa. Para esas fechas, terminado el gobierno de Francisco de Toledo, debe haber sido inaceptable en estas tierras atribuir el rol principal de mediador en la translación de la corona a Pizarro y dejar además a Atahualpa triunfante<sup>63</sup>. Sin el conquistador como intermediario, esa misma corona íntegra, podrá ser un ofrecimiento más de los descendientes de los incas al rey. En el escudo de los descendientes de Túpac Yupanqui (fig. 43, véase pág. 203, fig. 27), por ejemplo, se la puede ver. La corona real a los pies del inca con la *mascapaycha* ceñida a la cabeza muestra un poder vacante no asumido, no encarnado ni actualizado por sus sucesores sanguíneos, y que, en esa medida, no compite con la soberanía real y es susceptible por lo tanto de ser ocupado, puesto en la cabeza, del rey. Esa corona caída será un tópico tanto literario como visual de la condición indígena, de su pérdida de soberanía. Pero la *mascapaycha* nunca aparecerá rota ni por tierra; eventualmente, en algunos retratos individuales que pudieron servir para probanzas ante la justicia colonial, está con modestia y recato posada sobre una mesa para evitar cualquier desafío (véase pág. 218, fig. 40), e incluso cuando la llevan ceñida (véase pág. 213; pág. 218, fig. 39; pág. 219; pág. 221; pág. 223).

Los signos públicos claves de la identidad indígena coinciden en buena medida con el repertorio de motivos incaicos apropiados tempranamente por los vencedores pero representados por medio de las convenciones plásticas occidentales<sup>64</sup>. En este espacio común se vuelve a tejer la memoria que reabsorbe preferentemente esos signos ya traducidos al nuevo lenguaje intentando, al reinsertarlos en su recuerdo del pasado prehispánico, que sean, de forma retroactiva, originalmente suyos. Guaman Poma incluye en las segundas armas de los incas tres elementos, serpientes, otorongo y *mascapaycha*, que antes de 1537 figuraban ya en los escudos de los conquistadores. Va incluso hasta el extremo de trasladar la corona a los tiempos antiguos, lo que confirma su valor icónico capaz de vencer las barreras étnicas e históricas. Basta observar los

- ◀ Fig. 34. Detalle del escudo de *El doce capitán Cápac Apo Guaman Chava. Chinchaysuyo*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [167] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.
- ▼ Fig. 35. *Córtanle la cabeza a Atahualpa inga. Uranta chuchun. Murió Atahualpa en la ciudad de Caxamarca*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [392] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.
- ▶ Fig. 36. *La prisión de Topa Amaro, ynga infante rey*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [451] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.
- ▶ Fig. 37. *El triste Amaro. Historia general del Perú*, Martín de Murúa, ca. 1590. Fol. 50v. Colección particular S. Galvín, Irlanda.





supuestos escudos prehispánicos que el cronista indígena atribuye a los capitanes de los cuatro suyus: en el de Cápac Capo Guaman Chava (fig. 34), su abuelo, aparece el águila y el puma-león con coronas europeas y, para los otros tres capitanes, ha elegido asimilar como coronas heráldicas sus tocados indígenas respectivos. En la versión del escudo del imperio preparada para Murúa, el Antisuyo tiene por emblema *mascapaychas* y, el Chinchaysuyo, su región, coronas<sup>65</sup>.

La representación de la degollación de Huascar desaparece después de 1548, y las que aparentemente asimilan y funden las de Atahualpa y Túpac Amaru introducen en realidad diferencias claves jugando, un vez más, en el registro, mínimo sólo en apariencia, que separa *mascapaycha* y corona. Las narrativas de Guaman Poma, que construye ambas escenas siguiendo el mismo esquema, o de Murúa, que emplea al cronista indio como dibujante, no son unívocas. El primero no representa jamás a los incas históricos con corona mientras que el segundo (manuscrito Galvin<sup>66</sup>) la coloca, con la *mascapaycha* superpuesta como el Cuzco en el escudo de Pizarro, a cada miembro de la dinastía que acaba con Huascar. Al momento de su muerte, como era de esperarse, Atahualpa no lleva corona (fig. 35). Frente a ello, Túpac Amaru no sólo es el “yngante rey inga”, víctima inocente, sino que en las escenas de su captura y ejecución lleva corona (figs. 36, 38). Es más, la sentencia de Toledo es, para él, más que injusta, soberbia y espuria puesto que está dada por alguien que no tiene la competencia necesaria para destituir a un soberano: “mira cristiano [...] don Francisco de Toledo cómo puede sentenciar a muerte al rey



ni al principe [...] un criado suyo [del rey], pobre caballero, esto se llama alsarse y querer ser más que el rey”<sup>67</sup>. Prueba de ello, Dios lo hará morir de mala muerte. La ejecución arbitraria no rompe con la soberanía de Amaru, la corona permanece en su cabeza marcando que conserva su legitimidad de soberano. El mercedario Murúa en cambio no dedica ninguna imagen a la ejecución de Atahualpa y, aún cuando permite que Túpac Amaru cautivo tenga una (fig. 37) como los demás miembros de la dinastía (probablemente para dejar en claro cuál había sido su delito), ha tomado la precaución de que en el dibujo que ilustra su martirio (fig. 39) esté despojado de todos sus atributos reales. Para él la decapitación cumple plenamente sus objetivos políticos.

La degollación de Atahualpa expresa los nuevos intereses de la monarquía española. El virrey Toledo al establecer la lista de los incas se ocupó de demostrar que constituían una dinastía reciente e ilegítima de la que, además, Atahualpa no formaba parte. La serie de retratos elaborada para definir la monarquía peruana destinada a ser enviada a España comprendía “los retratos de los doce yngas hasta Guacayna [sic por Guaynacapa]” aclarando respecto de “Atagualpa, que se llamaba ynga y señor del Pirú no siéndolo”<sup>68</sup>. Para redefinir las bases de los justos títulos se lo sometía a una doble marginación para que no quedara duda alguna que el dominio español libraba al pueblo indígena de un tirano usurpador. Derivada probablemente de las imágenes enviadas por el virrey, Herrera no lo incluirá en la portada de su crónica (véase figura de pág. 19). Murúa y Guaman Poma tampoco entre los incas. Es más, este último, cada vez que tiene la oportunidad lo trata de “ilegítimo” y, secundando al virrey, de “bastardo”; evita así reconocerlo como detentor de

la soberanía peruana pero también se resiste a reconocer la validez del *requerimiento* pronunciado ante alguien sin verdadera representatividad. Pero no es el único, incluso muy entrado el siglo XVIII, cuando su retrato individual vuelva a aparecer, las referencias a su ilegitimidad seguirán. Las encontramos en el retrato del Museo de Brooklyn (fig. 40) donde, además de no llevar un número que permita integrarlo a la serie dinástica de la que forma parte, y de no contar como sus pares con la denominación “ynga”, lleva claramente la leyenda “El tirano bastardo, Atahualpa”. En vez de *mascapaycha*, lleva enlazadas las serpientes de la envidia. Algunos cuzqueños, como Justo Sahuaraura que recupera incluso a los incas coloniales hasta Túpac Amaru, prolongaron hasta la república esa exclusión<sup>69</sup>.

Para los criollos en cambio, si bien Atahualpa podía quitarles algo de protagonismo, ello era relativo puesto que, finalmente, ellos eran sus captores y en ese acto se resumía la conquista (salvo retratos individuales, las representaciones vinculadas a Cajamarca eran las únicas que les daban un lugar relevante en la visualización de la fundación de la sociedad cristiana). De todos aquellos indígenas (con excepción de los explícitamente descendientes por línea directa suya o vinculados a la región de influencia quiteña<sup>70</sup>) que han dejado testimonio y que estaban en capacidad de negociar o reclamar privilegios colectivos a la corona, ninguno rehabilita históricamente a Atahualpa<sup>71</sup>. Se libraban así de un personaje que dejaba sin pie su parte de legitimidad. Además, omitiéndolo, evitaban abordar la conquista de modo que los hechos de Cajamarca ya no quedaban fijados con un carácter definitivo. Ello era especialmente atractivo para aquellos que estaban emparentados con las élites incas. Por el contrario, negar su legitimidad como detentor de la soberanía universal del Tahuantinsuyo y aceptar el fin irreversible de los incas, era para otros una forma de hacerse un espacio como príncipes o señores regionales poseedores de una legitimidad anterior usurpada por ellos. Atahualpa no va a desaparecer totalmente, va a eclipsarse del centro de la escena por lo menos al punto que es difícil, sino imposible, reconocer en él, para el periodo colonial, al inca por antonomasia, al arquetipo de la autoridad incaica<sup>72</sup>, cuando ese estatus, que pudo haber tenido entre 1534 y 1570 para los españoles, sólo lo recuperará plenamente a partir de 1808. Para muchos indígenas, Atahualpa era, antes que un arquetipo de inca, el contraejemplo individual, ilegítimo y tiránico.

El destino de Atahualpa en el teatro popular es ambiguo y se ha convertido en sujeto de controversia. Puede que, en su origen, haya sido un arma ideológica querida por el régimen colonial más que una manifestación autónoma y resistente. Se trata de las únicas representaciones en que Pizarro tiene un rol protagónico y se ostenta la derrota del inca. Bailes de la conquista equivalentes se encuentran difundidos en todo el continente y pueden integrarse a la tradición española de representaciones coreográficas de conflictos religioso-militares con una resolución en favor del triunfo del catolicismo como la danza de *Moros y cristianos*<sup>73</sup>. La coexistencia en el Perú con danzas



- ◀ Fig. 38. *A topa Amaro le cortan la cabeza en el Cuzco*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [543] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.
- ◀ Fig. 39. Ejecución de Túpac Amaru. *Historia general del Perú*, Martín de Murúa, ca. 1590. Fol. 51v. Colección particular S. Galvín, Irlanda.
- ▶ Fig. 40. *El tirano bastardo Atahualpa*. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 23 3/4 x 21 5/8 pulgadas. Museo de Brooklyn, Nueva York.



◀ Fig. 41. *Danza de la degollación del Ynga*, ca. 1780-1789. Acuarela de la colección *Trujillo del Perú* hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Tomo II, lámina 173. 25 x 17 cm (caja del dibujo 21,5 x 14). Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

▶ Fig. 42. *Danza de la degollación del Ynga*, ca. 1780-1789. Acuarela de la colección *Trujillo del Perú* hecha por encargo de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Tomo II, lámina 172. 25 x 17 cm (caja del dibujo 21,5 x 14). Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

▼ Fig. 43. Corona real del inca Túpac Yupanqui yace en la tierra. Detalle del retrato que acompaña las armas de sus descendientes, véase pág. 203, fig. 27. Archivo General de Indias, Sevilla.



sobre Moctezuma muestra que están ligadas a ratificar la legitimidad colonial. Las acuarelas de la década de 1780 que documentan para el obispado de Trujillo una versión de la danza, llamada simplemente “de la degollación del ynga” (figs. 41, 42), lo muestran en todo caso con una corona europea rematada de una media luna, y dan cuenta tanto de una escena de adivinación que corresponde al tema del presagio protocristiano sobre el fin del imperio [atribuido en las fuentes escritas más bien a Huayna Cápac] como de la degollación con los españoles a caballo que se apoderan de la cabeza del inca despojada de corona<sup>74</sup>. Salvo estas imágenes, hay que esperar a las primeras independencias sudamericanas, cuando se hizo necesario que un acto civil abriera el periodo colonial que la creación de las nuevas repúblicas cerraba definitivamente, para que, junto con los hechos de Cajamarca y Atahualpa recuperen plenamente un lugar central en la plástica.

El inventario de los incas y de sus descendientes hecho por Francisco de Toledo abría de hecho la puerta a ciertos privilegios pero exclusivamente personales o familiares y políticamente restringidos. La construcción de una indianidad sin cabeza política visible transformará drásticamente la representación del poder prehispánico mediante la multiplicación de los incas históricos que, para lograr una representatividad global, debían aparecer como una serie solidaria pero trunca. Atahualpa era culminación, punto de ruptura e invalidación del conjunto, si estaba presente; ausente, era una cesura histórica insalvable. La nueva legitimidad, basada en la restauración de un buen gobierno, funcionaba así, ya no en la continuidad sino por la fractura. Atahualpa era ahora incapaz de garantizar una transferencia. Junto con él desaparecía el punto de articulación entre el gobierno antiguo y el nuevo. El matrimonio de la línea sucesoria con un español cortaba también el hilo. Pero la soberanía peruana necesitaba de todos modos una representación. Entre los años del gobierno del virrey Toledo y finales del siglo XVII, los incas históricos, con nombre preciso, presentados en grupos o series completas, van (salvo eventualmente Atahualpa), sin función ya de transferencia que garantizar, a desaparecer paulatinamente de los ritos de obediencia a la monarquía hispana para ser reabsorbidos por los rituales religiosos de fundación de una cristianidad peruana. Junto a la multiplicación de los incas en un terreno acaparado por lo religioso, va a surgir, en el espacio civil, remplazando de algún modo a Atahualpa, una nueva figura, totalmente construida y sin antecedentes, que convendrá perfectamente a los intereses de la corona y de los criollos frente a la posibilidad de ceder espacio a las élites locales: la de un inca abstracto que no representa a ninguno preciso, que ha dejado de ser un inca para ser, simplemente, el inca, una alegoría de la antigua soberanía local o, de modo más general, una personificación del reino del Perú.



## Los incas y María: la villa imperial de Potosí o la transferencia providencial de la riqueza peruana para el sustento material de la cristiandad

En 1545, en medio de las guerras civiles, el Perú, que el rescate de Atahualpa y el saqueo del Cuzco ya había vuelto legendario, dio, con el descubrimiento del cerro de Potosí, la mina de plata más rica de la que se había tenido hasta entonces noticia en el planeta, un nuevo motivo para que la corona intentara retomar las riendas del país. Esta enorme riqueza cambió el destino de la empresa colonizadora. Carlos V le otorgó la categoría de villa imperial con un escudo en que se marcaba ese estatus, con el cerro coronado emperador entre las columnas de Hércules (fig. 44), y su integración al orden colonial, con las cabezas cortadas de los diez traidores que habían causado las guerras civiles puestas por orla (fig. 17).

La apropiación de la riqueza americana fue abiertamente justificada a partir de la década de 1560 por los defensores del sistema como la contraparte debida por la evangelización. El antilascasiano anónimo de Yucay irá hasta comparar al Perú con una novia fea a la que Dios, como padre, dio "gran dote: muchas joyas, ropas ricas, sumptuosas casas" para lograr su matrimonio. Es más, decía que "por tan grandes bienes como éstos [espirituales] ningún retorno invía el Pirú a España, sino el fruto que saca de las entrañas deste rico y poderoso cerro"<sup>75</sup>.

Testimoniando una deuda con los incas que, habiendo conocido y venerado el cerro como *huaca*, no lo habían explotado sabiendo que su riqueza estaba reservada para otros, el mote del escudo fue retomado en una imagen que sirvió de emblema a la ciudad<sup>76</sup> (fig. 46). En ella aparece el inca abrazando las columnas imperiales apoyadas sobre el cerro gracias al cual "nuestro Católico Rey sustenta toda la cristiandad". Pero, en vez de dejar el lema como una caracterización del cerro, se lo convierte en otra voz: "dice el Inga, *Ego fulcio columnas eius* [yo fortalezco sus columnas (las del imperio)], como señor y poseedor deste gran cerro, con lo cual el Pirú queda contento y España pagada"<sup>77</sup>. Guaman Poma, consciente de la centralidad económica planetaria de las riquezas de Potosí, gracias a las cuales Castilla "es Castilla, Roma es Roma, el papa es papa y el rey es monarca del mundo y la santa madre yglesia es defendida y nuestra fe guardada por los quatro rey[e]s de las Yndias y por el emperador Ynga"<sup>78</sup>, agrega los capitanes de los cuatro suyos que ayudan a reforzar las columnas (fig. 47). Incluye así a su propio padre para recordarle al rey lo que le debe, pero marca también el valor central de Potosí como meronimia, como espacio capaz de sintetizar el conjunto del territorio, nueva capital en sentido económico. Una vista de Potosí del año 1583 enviada a la corte amplificaba aún más este programa incluyendo como base de la vista de la ciudad la dinastía completa de los incas, custodios todos de la riqueza del cerro<sup>79</sup>. Un tópico de las fiestas de la monarquía será la ofrenda simbólica de las riquezas peruanas, a menudo entregadas directamente por el inca, otras veces cargadas por una llama, animal empleado en su transporte. La miniatura que decora la portada de la *Noticia general de las provincias del Pirú* (ca. 1632) de Francisco López de Caravantes coincide con esas alegorías festivas<sup>80</sup>.

▼ Fig. 44. *Primer escudo de Potosí*. Detalle de la portada de la *Historia de la villa imperial de Potosí* de Bartolomé Arzans Orsúa y Vela, ca. 1756. Biblioteca de Brown University, Providence, Rhode Island.

▶ Fig. 45. *La Virgen-Cerro*. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Museo de la Moneda, Potosí, Bolivia.







La descripción de una fiesta de 1551 mencionaba ya un multitudinario desfile de “monarcas lngas” pero introduciendo como punto culminante un “carro triunfal dorado, y encima el cerro de Potosí de plata fina en cuyo remate estaba la imagen de María santísima en el misterio de su Concepción”<sup>81</sup>. Esta asociación jerárquica entre los incas y la Virgen se encuentra en un grupo de obras<sup>82</sup>, algunas de las cuales confunden a María con la mina, lo que supone un cambio radical. La más antigua de estas<sup>83</sup> (y modelo de las demás) (fig. 45) representa el cerro con una serie de pequeños personajes que, hormigueando por sus laderas, relatan la leyenda del inca que decide no explotar sus riquezas y su descubrimiento hispánico. En vez de las columnas, sobre el cerro<sup>84</sup>, la Trinidad, que habitualmente concede a la Virgen el título de reina de los cielos, le otorga aquí la corona de emperatriz terrestre. A sus pies se encuentra el orbe y, arrodillados en actitud orante, de un lado el papa, un cardenal y un obispo, representando la jerarquía eclesiástica y, del otro, Carlos V y un caballero de la orden de Santiago. Moralmente María ha pasado a ocupar con modestia el lugar de los incas y del cerro soberbio sobre el que se anotaba “soi el rico Potosí, del Mundo soi el Tesoro,

soi el Rey de los Mon[tes], y embidia soi de los Reies” (fig. 44). Esta representación de María-Potosí ha sido leída privilegian-do su potencial sincrético<sup>85</sup>, asumiendo que suponía la sobrevivencia de un culto a la Pachamama. Si bien un estímulo de retomar creencias indígenas prehispánicas se encuentra en el origen de imágenes como esta, es indispensable resaltar, para poder asir plenamente su significación, lo que hay en ellas de *interpretatio christiana*, es decir de relectura en clave cristiana del paganismo que ofrecía a los indios ante-cedentes cristianos en su propia tradición.

El vínculo entre el cerro y la advocación de la Inmaculada retomado por otros au-tores coloniales es nítido. Lo que está pro-poniendo la imagen es que el cerro de plata tan pura, preservado intacto, virgen,

es una prefiguración de María que, preservada ella del pecado original, hizo posible la encarnación que redimió esa culpa<sup>86</sup>. Si, en este sentido, María es madre y sustento espiritual de toda la humanidad, la analogía que la hace equivalente con el cerro se prolonga puesto que este es sustento material de la cristiandad y gracias a esa riqueza los indios pueden beneficiarse de la redención. Esta relación entre religión y economía es una justificación colonial. La defensa de los derechos del rey a forzar a los indios al trabajo en las minas tiene un equivalente argumental, igualmente drástico. En el Perú, sin oro ni plata, “no habría Dios [...] porque en estos reinos más que en otros lo espiritual depende de lo temporal” y, por tanto, “las minas, moralmente tan neçesarias son como es haber rey”<sup>87</sup>. El respeto incaico adquiere un valor profético inscribiendo así el mensaje cristiano en el pasado con un conocimiento intuitivo o natural del verdadero Dios y su re-descubrimiento tiene un valor providencial y universal ligado al imperio, lo que integra las figuras y el orbe del primer plano (inexplicables en una lectura sincrética). Pero, lo sorprendente en esta imagen es que la *interpretatio christiana* no se limita a sus fines religiosos habituales —ganar para el cristianismo una antigua creencia evitando el sincretismo y fomentando una disyunción (la Virgen no debe servir de pantalla a la Pachamama, por el contrario, debe fomentar la consciencia que el antiguo culto al cerro era ya un culto a la Virgen)—, sino que tiene una carga polémica que revierte la lectura política anterior que hacía del inca, remplazando al águila y a la corona imperial entre las columnas de Hércules, el sustento económico directo de la cristiandad universal a la que aspiraba el imperio como proyecto. Los incas quedan desplazados o reducidos a una escala minúscula y anecdótica frente a la razón religiosa: el único sustento, material y espiritual, es María. Los incas, en el mejor de los casos, eran los portadores de una intuición providencial que permite a los simples vasallos que son sus descendientes, tributar y trabajar para pagar la oportunidad de obtener su salvación.

Prueba de la lectura voluntariamente cristiana de la imagen de la Virgen cerro es que será plenamente aceptada por las autoridades eclesiásticas y tendrá incluso una recep-ción europea sin que se vea en ella sombra de heterodoxia, menos aún de idolatría. Un objeto similar al de la fiesta de 1551, una suerte de maqueta del cerro hecha con la plata extraída de él, fue elaborada en 1719 por encargo del obispo- virrey Morcillo para



▲ Fig. 46. Cerro y minas de Potosí. *Historia general del Perú*, Martín de Murúa, ca. 1590. Fol. 141v. Colección particular S. Galvin, Irlanda.

▲ Fig. 47. *La villa rica imperial de Potosí*. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [1065] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

servir de peana de la Virgen de la Caridad de su ciudad natal de Villarobledo donde se conserva hasta hoy <sup>88</sup>. Pero, una vez aclarado este punto, lo importante, en definitiva, es tomar conciencia de lo que implica el cambio en la representación de Potosí. Se trata del paso de un poder imperial que, para autolegitimarse, se nutre de la legitimidad de los incas abriéndoles un lugar político central en el espacio público, a otra forma de pensar el vínculo colonial que, por el contrario, les reserva un espacio circunscrito, enmarcado en el ámbito religioso, dentro del cual su legitimidad queda absorbida, neutralizada y condicionada a la fuente divina del poder que, no sólo no necesita de ellos para legitimarse, sino que, por el contrario, les otorga su única legitimidad posible, la de reyes que han perdido su soberanía y se han transformado en vasallos endeudados para disfrutar de la salvación.

### *El rey, los incas: orden y desorden coloniales*

El sistema colonial tardó más de medio siglo en sentar sus bases institucionales y reglas de juego: con el gobierno del virrey Toledo (1569-80) en lo político y el tercer concilio limeño (1582-83) en lo religioso. Esa larga etapa de formación dejó sus huellas. Cuando la generación formada antes de 1583 llegue, al empezar el siglo siguiente, a la madurez y se haga escuchar, una resaca de los viejos discursos y aspiraciones de lo que entonces ya no era posible, emergerá y será en parte acallado con la puesta en marcha de las campañas de extirpación de idolatrías. Hasta entonces, los años entre 1582 y 1610 fueron para la Iglesia un momento de confianza en sus propios métodos e instituciones. En el ámbito social, los encomenderos, reducidos por Toledo a perder su autoridad directa sobre la población indígena en favor de una renta, tratan de redorar su imagen señorial. Los curacas no obtuvieron los privilegios a los que aspiraban como señores naturales, su reconocimiento oficial con el nombre de caciques los convirtió en una suerte de funcionarios coloniales y su capacidad de negociación fue nivelada. La posibilidad de conservar o ganar espacios públicos estaba comprometida para ellos con la fijación jurídico-administrativa de la indianidad.

El estado colonial se hacía presente por medio de la fiscalidad, de la presión laboral, pero, en cada realidad local, la autoridad no parecía tan claramente definida, ni las jerarquías tan rígidas como se suele imaginar. Un equilibrio inestable entre el encomendero o el corregidor, el cacique y el doctrinero, los obliga a negociar alianzas para ejercer un poder más durable y eficaz. El rey representa el punto extremo de la jerarquía. Percibido como una fuente de justicia rara vez cuestionada (como tampoco lo es la divinidad de la que emana), probablemente porque la distancia física lo disculpa de las acciones de aquellos que gobiernan en su nombre. Pero ello impide pensar su dualidad simbólica. El rey colonial, por su lejanía, tiene un solo cuerpo, el cuerpo político e ideal de la representación encarnada en el retrato <sup>89</sup> que garantiza su presencia en las fiestas públicas. Puede mantenerse como rey en el imaginario local por que representa una autoridad moral supramaterial e insustituible. El inca, en cambio, representa todo lo contrario, es el recuerdo de una autoridad ejecutiva, efectiva (aún para quienes los tienen por tiranos) que el sistema colonial nunca logra reactualizar. Francisco de Toledo fijó quiénes eran los incas, quiénes sus descendientes, pero, el inca, salvo en alguna coyuntura de crisis política, que estalla justamente porque alguien logra ser reconocido en ese rol, se hizo abstracto. En tanto encarnación física, es una legitimidad perdida, como su corona caída, y en tanto imagen de autoridad, es un lugar vacío que todos aspiran a ocupar, desde el más humilde sirviente que toma por asalto una ínfima cuota de poder, hasta, por lo menos en el discurso y en las repre-

sentaciones, el propio rey de España que, al final del siglo XVII, asumirá la corona peruana hasta (siguiendo el camino inverso del inca transformado muy temprano en inca-rey) hacerse rey-inca del Perú. Finalmente, el rey es un lugar ocupado plenamente por el retrato, mientras que el inca es un vacío que sirve de disfraz a una alegoría. En el mejor de los casos, históricamente, se va descomponiendo en una serie de retratos que es imposible actualizar hasta que, hacia 1693, para apropiarse de su cuerpo político, el rey se sume a esa dinastía y se retrate como inca.

El inca es entonces un espacio peligroso de llenar (reconocer a alguien como el legítimo detentor de ese título) y difícil de controlar. Por lo tanto se multiplica y se fragmenta. La mayor parte del tiempo, más que una utopía, el inca es la práctica cotidiana del ejercicio real del poder y, rara vez, una verdadera autoridad. Y, en su economía, al multiplicarse, el inca se devalúa. De la misma manera que los objetos que sirven para identificarlo circulan, se heredan, se venden y se reproducen<sup>90</sup>, crece su aura simbólica al mismo ritmo e intensidad que su poder se difumina. Un aspecto límpido de la imagen del inca es en cambio el ámbito sobre el que ejerce su autoridad. A diferencia del rey, que muchos indios imaginan verdadero emperador, es decir, monarca universal del cristianismo<sup>91</sup>, el inca es siempre y exclusivamente un rey del Perú o de las Indias y, durante el periodo colonial, a menudo rey de los indios que son la herramienta cuyo control es indispensable para hacer el reino rentable. Por ello, el lugar mismo del inca o la aspiración a ocuparlo, no responde, contrariamente a lo que se puede creer, a ninguna marca étnica<sup>92</sup>. Cualquiera puede soñar con ser inca pero, por más humilde e ínfima que sea la figura o el individuo que se encarama en su lugar, es sobre el indio que se ejerce la autoridad de la que ha logrado apropiarse. Guaman Poma ilustra perfectamente esta situación al hablar-nos de qué modo se han multiplicado los incas para los indios. Cada persona con algún cargo (corregidor, encomendero, cura), y detrás suyo todo un clientelaje, ejerce presión sobre ellos:

Conzederá de cómo los pobres yndios tienen tantos reys Yngas. Antiguamente tenían sólo un rey Ynga. Y así en esta vida ay muchos Yngas: corregidor, Ynga; doze tinientes son Yngas, ermano o hijo del corregidor y muger del corregidor y todos sus criados hasta los negros son Yngas, y sus parientes y escrivano son Yngas. Los encomenderos y sus ermanos o hijos y criados, mayordomos y mestizos y mulatos, negros y su muger, yanaconas y chinaconas cocineras son Yngas. Y los padres y sus ermanos y hijos y mayordomos, yanaconas coseneras o amigos hasta sus fiscales y sacristanes, cantores son Yngas. Los susodichos hazen grandes daños y males a los yndios en este reyno. Tantos Yngas avés de conzederar<sup>93</sup>.

La pluralidad práctica de los incas se debe a veces a la simple ambigüedad del término. Antes de ser adoptado como sinónimo de rey del Perú, a lo largo del siglo XVI y a veces hasta bien entrado el siglo XVIII, las descripciones de fiestas nos hablan de un número variable de incas, que eventualmente pueden llegar hasta el centenar, pero se trata en realidad muchas veces sólo de indígenas vestidos de gala. Sus trajes, desde el siglo XVI inclusive, no siguen necesariamente normas puramente prehispánicas, muchos combinan formas y materiales occidentales ostentando *uncus* de seda, encajes y otras materias europeas.

Si subsiste un desorden jerárquico en el Perú hasta mediados del siglo XVII es porque la Iglesia, los encomenderos, los funcionarios y los curacas se están disputando exactamente el mismo espacio público, los mismos símbolos y, muchas veces,



▲ Fig. 48. *Que el encomendero se hace llevarse en unas andas como ynga con taquies y danzas.* Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva crónica y buen gobierno*. 1615. Folio [568] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

la misma materialidad que los sustenta. Así como en la heráldica los indios exhiben los mismos símbolos que los conquistadores, a otro nivel, los encomenderos y la Iglesia tratan de apropiarse de rituales políticos y religiosos prehispánicos o, por lo menos, del porcentaje de mano de obra especializada reservados a ellos<sup>94</sup>. Los encomenderos, reivindicando, en franca rivalidad con los curacas, su calidad de señores de indios, se apropiarán de sus prerrogativas. Guaman Poma señala su desmedida pretensión de poder diciendo que se hacen tratar como estatuas de santos o como incas, porque tanto la Iglesia como ellos reutilizan las expresiones del poder político indígena:

Que los dichos comenderos y sus mujeres se hazen llevarse en andas como bulto de sanctos con procisiones. Le reciben con taquies y danzas y saynata, haylle. Por mejor decir, se hazen llevarse como Ynga y no se los paga y los meten en mucho trabajo a los pobres yndios de todo este reyno<sup>95</sup>.

De esta manera ilustrará al encomendero que sale “como sale el Ynga a pasear con sus lacayos y morriones y estandartes, trompetas y flautas y danzas y taquies”<sup>96</sup> (fig. 48). Ganándole espacio al curaca, el encomendero buscará tomar el lugar del inca y el término no es sólo metafórico. Son encomenderos o criollos los primeros documentados que, ya a inicios del XVII, asumen abiertamente el rol de inca en las fiestas públicas vistiéndose al modo de los indios. El antiguo conquistador triunfante, privado de la posibilidad de identificarse como doble del emperador, borrado de los milagros de conquista, sin un repertorio que le permitiera construir una imagen totalmente propia, se da cuenta que no bastaba vencer al inca, había que serlo, que suplantarlo.

### *Muchos incas pero un solo Dios, o Cristo inca de incas*

Al mismo tiempo que los conquistadores, apropiándose de su imagen, contribuyen a la construcción del inca abstracto, rol o alegoría, el virrey Toledo, al fijar las ramificaciones genealógicas incaicas, abrió la posibilidad a la nobleza cuzqueña de identificarse con los incas históricos que hasta entonces no habían ganado ningún espacio en las representaciones coloniales. Desde temprano, la Iglesia se interesó por reconocer públicamente a las élites indígenas locales en las celebraciones religiosas católicas. La necesidad de que sirvieran como modelo de conversión para los otros miembros de la población permitía que conservaran o acrecentaran su autoridad en la nueva sociedad. Para el ejercicio efectivo del cargo de curaca, ratificado por la corona, era más importante ser católico que pertenecer a un linaje antiguo. El reconocimiento de las genealogías servía más para limitar las pretensiones puesto que, por el momento, se quería más bien dissociar éstas del acto de ser curaca; de hecho, muchos lo serán sin antecedentes históricos. Los numerosos incas que aparecían en las fiestas religiosas van a ir tomando la figura de los incas históricos fijados por Toledo (o agrupados como séquito en torno a ellos) y quienes los representen serán, por lo menos en el Cuzco, quienes habían sido reconocidos como los detentores de su sangre.

En 1610 confluyen varios procesos. Es el punto culminante de lo que se vivió como el éxito en la reforma de la evangelización propuesta por el tercer concilio. Ello abrió una confianza para encontrar nuevamente en la cultura indígena formas culturales adaptables al cristianismo. Es también un momento privilegiado para los curacas que, por ser indios, tenían la ventaja de quedar excluidos del fuero inquisitorial, no pudiendo ser acusados ante el Santo Oficio. A diferencia de las figuras que estaban en competencia con ellos —los corregidores sometidos a un juicio de residencia y los curas que podían ser procesados por simple denuncia de los indios—, no había fórmu-

las institucionales específicas para cuestionar su poder. La idolatría estaba construida ideológicamente pero no existía plenamente en lo jurídico.

El diálogo más audaz con la cultura indígena del periodo tendrá lugar durante las celebraciones organizadas en el Cuzco en mayo de 1610 por la Compañía de Jesús para festejar la beatificación de su fundador Ignacio de Loyola. Hostiles desde hacía cuarenta años al uso de formas indígenas que pudieran generar una religión sincrética, los jesuitas llevan en cambio casi tanto tiempo intentando otro tipo de acercamiento que excluía la recuperación de elementos propiamente religiosos en pro de una transformación de la cultura laica indígena, recentrándola en torno a una identidad católica específicamente política lo suficientemente poderosa como para alejarlos definitivamente de la idolatría. Para hacerles olvidar sus antiguos dioses, abrirán un espacio en que la legitimidad política indígena pudiera expandirse, exhibirse públicamente y, con ese estímulo, canalizarla para que participasen de un catolicismo militante<sup>97</sup>. Es así cómo la visibilidad de los signos incaicos —que había comenzado en el ámbito de la fiesta civil donde quedaban ahora reducidos a una figuración más bien alegórica o apropiados por manos hispano-criollas— ganó en las celebraciones religiosas un espacio creciente y que los incas que aparecían en ellas tuvieron una identidad precisa, individual: las élites indígenas se presentaban a sí mismas en hábitos que combinaban alusiones prehispánicas con formas y materias occidentales o representaban a los incas históricos, en principio aquellos con los que guardaban vínculos de parentesco.

La fiesta al beato Ignacio constituye en muchos sentidos el paroxismo de este tipo de celebración. Participaron todas las parroquias indígenas de la ciudad y dos más de los alrededores (la relación indica 30 mil varones adultos), con cantos, danzas, espectáculos tradicionales profanos y puestas en escena del antiguo poder político inca transformados en honor a Ignacio de Loyola. En una suerte de clasicismo neo-inca, los triunfos antiguos (con principios de adaptación semejantes a los triunfos neo-romanos ofrecidos a Carlos V) servían, mudados “a lo divino”, para celebrar la victoria del fundador de una orden con vocación militar. La parroquia de Belén presentó a “todos los Ingas de ella, nietos descendientes de los Atuncuzcos”; los de San Sebastián, dos descendientes de los incas con sus escudos; los de San Blas, dos reyes incas que representan su triunfo “aplicando en canto al sancto las aclamaciones que hicieron al capitán general que consiguió aquella victoria”; los de San Jerónimo, la guerra entre los cañaris y los chancas; hasta llegar a una dinastía completa de los “onze incas de[sde] Topaicinchipoca”, supuesto fundador del linaje, hasta “Uayna Cápac”. Nótese que se evita presentar a los incas rivales y decapitados, Huascar y Atahualpa.

Los jesuitas, encuadrando toda esta movilización, logran imponer un nuevo sentido a todo el pasado y la autoridad política de los incas en vez de conformarse con un homenaje superlativo a su fundador. El día central de la fiesta todos los números que habían participado, más otros nuevos, llenan la plaza principal. Los monarcas incas y sus herederos avanzan hasta la iglesia de la Compañía que encuentran cerrada. Dos veces llaman a la puerta en vano y sólo a la tercera ésta se abre de par en par pero, anticlimax sólo aparente, no sale Ignacio. Los indios de la cofradía del niño Jesús de Huanca enfrentan y acogen al cortejo, no mostrando su imagen vestida como de costumbre con las insignias imperiales (orbe y corona), sino “sacando un niño Jesús en hábito de Inga, ricamente aderezado y con muchas luces”. Más que rendir un homenaje a Ignacio, la procesión entera debía rendirse ante Jesús, el jefe supremo de su Compañía. Ante su presencia el flamante beato podía eclipsarse cumpliendo su divisa:

► Fig. 49. *Niño Jesús de Huanca vestido de inca*. Cuzco, primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Colección privada, Buenos Aires (paradero actualmente desconocido). Fotografía de Héctor Schenone.



*Ad maiorem Dei gloriam.* Por más que fuese un niño quien los recibía, era el rey de los reyes transformado, por así decirlo, en el inca de los incas; como fuente de toda autoridad, la legitimidad política de la historia completa de los incas emanaba de él pero, también, sólo la conservarían sus descendientes volcando su fe en él, el único a quien debían adoración. Frente a la multitud de incas aparecía uno solo. Su aspecto tenía algo de doblemente desconcertante por su inusitado anacronismo y su desfase geográfico y étnico, tanto respecto de las habituales convenciones, plenamente occidentales, en la representación de Cristo, como de las de los incas paganos o idólatras. Sin embargo, este exotismo sólo aparente le daba un enorme e incuestionable peso retroactivo. Esta aparición no era sólo pues una manera de contrarrestar el alarde incaísta y evitar cualquier lectura imprevista o sincrética; ofreciendo a las élites un Cristo-inca les estaban tendiendo una suerte de carnada político-social y religiosa: se aferrarían con toda sus fuerzas a un legitimador indiscutible, en términos coloniales, de sus orígenes, de sus sucesiones dinásticas y sus parentescos; haciéndolo serían cristianos.

El Cristo-inca de 1610 tuvo continuidad y presencia. En las iglesias de Andahuaylillas, San Jerónimo y Caycay estuvieron expuestos sendos niños Jesús semejantes hasta 1687 en que el obispo Mollinedo, tratando, como fue su vocación, de dotar a la Iglesia cuzqueña de una imagen simbólica de unidad bajo el mando secular, buscó restituir su unidad universal al orden político cristiano [o renunciar a las connotaciones políticas en aras de la pura divinidad] al mandar en cada caso que “al Niño Jesús, que está en un altar de la iglesia, se le quite la *mascapaycha*, y se le pongan o rayos o corona imperial”<sup>98</sup>. Dos lienzos, que nos hablan de la devoción que generó esta, por así llamarla, sub-advocación del niño Jesús de Huanca inca, lo representan en su pose benedicta característica (véase pág. 188, fig. 12) pero con el *llauto* y la *mascapaycha* roja que le cae sobre la frente (figs. 49, 50). Es difícil saber si las variantes corresponden a necesidades de los propietarios que buscaban adaptar los atributos del niño a los suyos propios para legitimarse o a aquellos con los que efectivamente era adornado el prototipo. En un caso lleva una suerte de cruz alta que parece cumplir una función de vara de mando, en la otra en cambio combina su orbe imperial con la insignia del Cuzco por tocado<sup>99</sup>. Esta combinación puede ser una forma de plegarse a las órdenes de Mollinedo, pero se aprovecha de ellas para recordar que el inca era también un emperador y cuzqueño. De los diversos *uncus* de pequeñas dimensiones que pueden testimoniar de imágenes de bulto para las que se preparó una vestimenta incaica, uno de ellos integra también motivos textiles neoincas con el orbe, leones con corona real y corazones de Jesús<sup>100</sup> (véase pág. 89, figs. 26, 27).

La fiesta de 1610 muestra la seguridad del momento en la solidez de las estructuras coloniales, la Compañía no parece creer que aquello esconda un peligro: la sucesión



▲ Fig. 50. Niño Jesús de Huanca vestido de inca. Cuzco, primera mitad del siglo XVIII. Colección particular, Lima.

► Fig. 51. Inca en el lienzo de *La entrada del Virrey Morcillo a Potosí*, de Melchor Pérez de Holguín, 1721. Óleo sobre lienzo. Museo de América, Madrid.



incaica estaba trunca, las propias élites indígenas, por no representar públicamente la derrota o por no ceder totalmente su soberanía, parecen incapaces de exhibir una continuidad histórica que desembocara en la conquista. Ese hiato permitía el salto religioso hasta Cristo, simultáneamente origen y final. Los jesuitas encontraron el complemento perfecto al Jesús-inca, gracias al cual el origen de la dinastía coincidía con la cabeza simbólica de su orden, haciendo un punto de honor a sus santos: se apropiaron de la herencia política incaica. Reclamarán una legitimidad genealógica superior a la de los nobles cuzqueños puesto que era la única que entroncaba con el derecho a reinar. Tras la muerte de Túpac Amaru, cortada la línea por vía masculina, era en su hermana, la princesa Beatriz Clara Coya, que quedaba la sucesión. Por ello Toledo la casó con el capitán Martín García de Loyola. Y, apenas un año después de la fiesta del Cuzco, en 1611, su hija se unió a Juan Enríquez de Borja, nieto de Francisco de Borja. Quedaban emparentados así con su fundador y una de sus figuras más prominentes. Los jesuitas pintaron a ambos (véase pág. 190-191, 198-200) en su propia genealogía demostrando que los detentores de los derechos de la única rama incaica que podía reclamar la sucesión tenían tanta o más sangre de San Ignacio y San Francisco de Borja que sangre cuzqueña. Jesús y los jesuitas estaban ahora integrados como origen político y genealógico de los incas, eran (siempre con ese efecto retroactivo de la *interpretatio christiana*) incas y los más poderosos de todos ellos.

El contraste entre 1610 y los tiempos de Mollinedo es elocuente. A fines del siglo XVII, para la procesión del corpus en el Cuzco (véase figuras de págs. 176-188), podían aparecer retratados los nobles herederos de las distintas parroquias representando ya no la dinastía de incas históricos sino sólo a sí mismos. Frente a ese despliegue incaísta, el niño Jesús de Huanca aparecía con sus atributos exclusivamente imperiales obedeciendo las órdenes del obispo. Al hacerlo en ese registro, ya no legitimaba tan nítidamente a los descendientes de los incas presentes como al rey del que eran vasallos.





◀ Fig. 52. *El virrey don García Hurtado de Mendoza*. Juan de Courbes. Grabado calcográfico que ilustra la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* de Juan Pablo Mártir Rizo, 1629. Madrid, Herederos de la viuda de Pedro de Madrigal.

▼ Fig. 53. *Uncu colonial bordado*. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

▼ Fig. 54. Detalle de la figura de la muerte pisando un uncu bordado, en el lienzo *La muerte*, 1739. Iglesia de Caquiaviri, La Paz, Bolivia.

corona reales. El virrey, en vez de recibir el obsequio, señala, detrás de él, el retrato de Felipe II, verdadero destinatario de quien es sólo el representante. Un estandarte con el orbe y la cruz muestra la translación imperial y la universalidad del monarca católico<sup>103</sup>.

Al interior de la Iglesia la actitud hacia el pasado no es uniforme. Representarlo no significa necesariamente un signo de confianza, puede ser la ocasión para ejercer una cierta violencia simbólica. La nueva catedral del Cuzco se inaugura en 1654. Lo primero que vería el visitante al entrar en el flamante templo, contra el muro del coro que cierra el acceso a la nave principal, era dos grandes lienzos que representaban los dos milagros de conquista<sup>104</sup>. Este altar de penitencia creaba una suerte de umbral moral que servía para frenar el paso de los fieles, preparándolos a entrar al espacio sagrado pero también, simbólicamente, una suerte de umbral histórico y estamental que recordaba a los indios su ingreso indefectible al cristianismo y cuáles eran las fuerzas que los retenían en él. Poco después, en 1664, se construirá una capilla abierta con forma de templete sobre el emplazamiento del Suntur Huasi para conmemorar que en ese lugar habían sido vencidos por Santiago y María.

Pese a los cambios, continuó la recuperación religiosa de los incas como una forma de luchar contra la persistencia de la idolatría. Francisco de Ávila, el descubridor de la falsa religión formado por los jesuitas, predica a los indios que están obligados a creer que el inca ha de volver y que la cabeza, separada de su cuerpo, se unirá nuevamente a él para su resurrección. Esta historia, que no es otra cosa que el mito de Inkari, está perfectamente acorralada en un marco temporal que es el de la resurrección de la carne, el instante que precede, según el dogma cristiano el fin de la Historia<sup>105</sup>. El



mensaje político, que hará que los indios creen efectivamente lo que la Iglesia enseña, no representa en ese contexto un verdadero peligro, al menos no para los sacerdotes.

Para entender plenamente estas prácticas no hay que olvidar una amplia tradición de relativización de toda autoridad terrenal. Si la delegación de los poderes del rey está reservada a sus funcionarios por ser sus representantes, la Iglesia constantemente hace valer su prelación como vocera de la fuente divina de la autoridad de aquel. En ese sentido, tanto el rey como el inca, e incluso los eclesiásticos en tanto individuos que asumen un cargo, serán sometidos a la misma lógica para demostrar la supremacía de lo espiritual sobre lo mortal, lo perecedero del poder mundano frente a la divinidad atemporal y trascendente. El tema de la *vanitas* y las postrimerías, la invitación a meditar sobre el destino individual o colectivo en torno a muerte, juicio, infierno y gloria, darán una presencia peculiar a las insignias del poder incaico en el contexto colonial. Estas representaciones buscan que el observador tome consciencia de la vanidad de todo poder terrenal y del fin de la historia. En ese sentido, encontraremos en Caquiaviri a un exótico rey americano entre los adoradores del Anticristo y a la muerte pisando un *uncu* bordado<sup>106</sup> (figs. 53, 54 y 55), pero equiparado con la corona, el capelo cardenalicio y la tiara. Del mismo modo, al hablar del juicio final en los sermones, se afirmaba “cómo [ese día] temblarán y crugirán los dientes, aunque ayan sido Ingas, y Emperadores”<sup>107</sup> y Diego Quispe Tito los representaba con toda ortodoxia junto al papa (fig. 56). Pero el inca, en este lienzo, no se encuentra plenamente en el infierno sino en el fuego del purgatorio (con la reja que lo caracteriza) un lugar reservado a los que pueden todavía aspirar a la gloria. No padece ahí las torturas de los demonios sino reza por su salvación. Rompiendo con las jerarquías mundanas, un modesto indio está logrando ya, antes que sus importantes compañeros de sufrimiento, recibir la corona de la gloria que indica que será conducido a la presencia divina. El pincel de un indio concede entonces al inca un espacio que no le reconocía la oratoria oficial pero que está en cambio abundantemente documentado en el

▼ Fig. 55. *El Anticristo*. Anónimo. Detalle en que figura un rey americano entre los adoradores del Anticristo. Iglesia de Caquiaviri, La Paz, Bolivia.



imaginario popular urbano colonial entre indios, mestizos, negros, mulatos y zambos. El inca para ellos formaba parte de las almas que habitaban el purgatorio y podía desde allí ayudar a los mortales como podía también recibir su auxilio. Todo ello a pesar que el estatus de su salvación fuese ambiguo puesto que la ortodoxia teológica sólo podía aceptar que pudiese ocupar ese lugar y tener esa esperanza quien hubiese sido bautizado<sup>108</sup>. Solo podía tratarse en ese caso de un bautismo prehispánico en tiempos del apóstol o de uno de los incas cristianos que recibieron el sacramento de Atahualpa a Túpac Amaru.

El inca puede aparecer también en ese tiempo ambiguo que le permitía resucitar y recuperar su cuerpo íntegro: el de la resurrección de la carne y la espera del juicio final. En un lugar central aparece, con su antigua insignia de mando ceñida en la cabeza, un cacique resucitado y acompañado por un ángel a la espera del anuncio de figurar entre los elegidos. Igualmente resucitado aparece el inca en una *vanitas* (fig. 57) que recuerda al espectador por medio de un personaje cuyo cuerpo está tomando la forma de esqueleto que, mientras esté vivo, puede aún decidir “el gozar eternidad de gloria o pena”. En el paisaje que se abre detrás de él, la muerte hiere con su espada a dos hombres que yacen por tierra y, más lejos, el Tiempo dirige un séquito de autoridades (emperador, papa y obispo) mostrándoles sus posibles destinos finales que parecen ser el de la muerte eterna del infierno por los esqueletos que asoman detrás e incorporan a un elegante joven al grupo. El inca resucitado aparece con el privilegio de un futuro menos claro pero más ortodoxo que el del purgatorio. Delante de él se encuentra un niño desnudo, inocente que parece estar levantándose recién del sueño de la muerte. El destino habitual de los personajes así representados es el limbo<sup>109</sup> lugar que el inca (pagano no bautizado), de haber sido justo, debería poder compartir con él en espera del juicio final<sup>110</sup>. Los signos de poder incaico, por más exclusivos que fueran del reino peruano, habían ganado tal presencia y valor alegórico que había que someterlos a la lógica moral del cristianismo (algo que no parece haber tenido equivalente en la Nueva España). Se los integraba así a representaciones plásticas que, temáticamente, tenían una dimensión de trascendencia universal pero que también los circunscribía a un ámbito neutralizador en que su poder no podía hacerse acto. El rey peruano no llegó a ser oficialmente el monarca infernal en que había convertido a los tupinambas la plástica portuguesa (fig. 5), un papel que sí jugará en la magia popular<sup>111</sup>, pero quedó temporalmente restringido al final mismo de la Historia y, espacialmente, atrapado entre el limbo y el purgatorio, lugares intermediarios y de espera. El inca abstracto podía, y debía incluso, figurar entre los grandes de este mundo como sus iguales: hacerlo era mostrar que aquel poder era pura vanidad.

### *El cristianismo prehispánico: los apóstoles americanos entre la apostasía y la esperanza en la salvación*

Para generar históricamente un horizonte de autonomía a la religiosidad católica indígena había una pista que dilucidar: saber si los apóstoles habían cumplido la orden de Cristo de difundir la fe y si, por lo tanto, había existido un primer cristianismo americano. Desde 1551 los frailes agustinos se preocuparon por encontrar las pruebas de esta predicación apostólica<sup>112</sup>. Las implicancias religiosas que ese ejercicio tuvo para la evangelización del Perú fueron también políticas. Los intelectuales indígenas (anónimo de Huarochiri, Felipe Guaman Poma, Joan de Santa Cruz Pachacuti) intentaron a inicios del siglo XVII integrar la cronología relativa de los mitos, leyendas y tradiciones locales a las fechas occidentales entendidas como los hitos de la historia universal de la salvación. Colocar el origen de los incas después del nacimiento de Cristo le permitía a Guaman Poma mantener una legitimidad fundacional, luego corrompida por la idolatría<sup>113</sup>;

► Páginas siguientes:

Fig. 56. El inca junto a un fraile, un cardenal, un papa y un rey esperando ser liberados de las llamas del purgatorio, mientras un indio ya purificado se prepara para recibir de un ángel la corona de la gloria. Detalle de *El juicio final*, óleo de Diego Quispe Tito. Convento de San Francisco, Cuzco.







ODI CHO SO. OINFBLIX  
MOMINTQDENVESTO  
FIN, EN QVE AVNES  
TA, EL GOZAR E TEI  
NIDAD DE GLORIA  
O PE NA





Pachacuti, en cambio, demostró explícitamente que las bases de la institución dinástica incaica procedían de Cristo. Para ello aprovechó la fusión del mito de Tunupa con la historia del apóstol Santo Tomás, de modo que el cetro de oro de Manco Cápac era, ni más ni menos, el cayado que el discípulo de Cristo le había dejado a su padre, Apo Tampo<sup>114</sup>. Si bien ambos autores deben reconocer en ciertos incas a tiranos o idólatras, la base misma de su jurisdicción quedaba justificada y no debía ser puesta en duda. Aceptan

así que el rey de Castilla destituyó en toda justicia al tirano Atahualpa, pero su corona representaba un reino legítimamente constituido. Este es el germen de autonomía que le permite a Guaman Poma proponerse al rey como príncipe peruano que gobierne el país bajo su tutela.

La presencia del apóstol produjo agrios debates. Luego de haber tenido una cierta aceptación, pasó a ser abiertamente rechazada en tiempos del virrey Toledo quien hizo destruir las supuestas reliquias de su estadía y el jesuita José de Acosta blandió como argumento oficial que aquello que se le atribuía era en realidad parte de las argucias con las que el diablo engañaba a los indios<sup>115</sup>. La rehabilitación sólo llegará medio siglo después con el impulso de los agustinos Ramos Gavilán (1621) y Calancha (1638) (fig. 58). Si hubo una primera ola de representaciones de San Bartolomé o Santo Tomás como apóstoles americanos en el siglo XVI, quedaron sumergidas o fueron reprimidas como sus reliquias. Guaman Poma incluye una de San Bartolomé<sup>116</sup> en la que aparece, a los pies del santo y de la cruz de Carabuco dejada por él, el retrato de Anti Viracocha Colla, el discípulo al que bautizó (fig. 62). Puede que siga un modelo anterior, pero el contraste con las representaciones conservadas es saltante. La más antigua de ellas formaba parte del apostolado pintado por el jesuita flamenco Diego de la Puente (1586-1663; en el Perú desde 1630) para la iglesia de la Compañía del Cuzco<sup>117</sup> (fig. 60). Es de suponer que los jesuitas, no pudiendo cerrar los ojos ni silenciar el exitoso resurgimiento de la leyenda, decidieran representarla, no para ilustrar la existencia de un cristianismo prehispánico, ni para poner en valor la legitimidad otorgada por el santo a la dinastía incaica, sino exhibiendo por el contrario la idolatría y la infidelidad congénitas por medio del martirio del apóstol. Reutilizaron un modelo conocido localmente, en que aparecía el santo martirizado en Oriente por adorar la cruz<sup>118</sup>, y lo modificaron de modo que Santo Tomás, de cuerpo entero, es atravesado por las picas de dos guerreros (de la región del Antisuyo) en el momento en que se niega a adorar a un ídolo antropomorfo que sostiene un Sol. Tomaban además como fuente literaria la obra del agustino Ramos Gavilán, lo que les permitía agravar el delito de la idolatría incaica. En el ámbito político, porque se trataba de la "patraña" que había inventado el primer inca, Manco Cápac, inspirado por el demonio que le sugirió vestirse de oro para hacerse adorar por los indios como hijo del sol<sup>119</sup>. Y, transformado su gobierno así en una tiranía teocrática, podían, en lo religioso, refutar simultáneamente a Garcilaso que, erigiendo el culto solar como su religión principal, había tratado de exculpar a los incas atribuyéndoles la menos grave de las idolatrías<sup>120</sup>.

Los jesuitas podían dar un espacio a la legitimidad incaica para enseñarles a los indios, en el contexto de esta misma iglesia cuzqueña, que su fuente era el Jesús por quien ellos

◀ Fig. 57. *Memento mori*. Anónimo cuzqueño, siglo XVII. Pinacoteca Santiago Lechuga, Cuzco.

▲ Fig. 58. Huella del apóstol en el Perú. Xilografía que ilustra la *Crónica moralizadora del orden de San Agustín en el Perú* de fray Antonio de la Calancha. Barcelona, Pedro Lacavallería, 1639.



militaban y, al mismo tiempo, reclamarse los depositarios de la sucesión inca; pero les recordaban también que toda esa legitimidad (difícil de actualizar como soberanía) no era un hecho definitivamente adquirido, inalienable. Dios podía retomar con plena justicia el poder que había otorgado porque los incas habían sido idólatras y algunos indios lo eran todavía. Por iniciativa de los propios jesuitas se les predicaba recurrentemente desde 1585 que, por sus idolatrías, Dios quitó a otros pueblos "todo su reyno", los "destruyó y dio sus tierras a otros" y haría lo mismo con ellos si persistían en ello.<sup>121</sup>

Hay que subrayar que, de todo el corpus colonial, tanto ésta como las otras pinturas que representan al apóstol peruano, son las que con menor claridad adop-

tan las convenciones de la historicidad incaica: todas ellas podrían representar casi más indios que incas. La escena queda así inscrita en un tiempo ambiguo, virtualmente en el presente colonial y juega en su ambivalencia (en la fuente literaria ello es indiscutible) con la identificación entre el apóstol prehispánico y fray Diego Ortiz, el agustino martirizado por los incas de Vilcabamba<sup>122</sup> (fig. 59). Lo mismo sucede efectivamente con el San Bartolomé del apostolado y *Credo* de Canincunca (hoy en Huaru) (fig. 61) y las escenas de la vida del apóstol integradas a las representaciones de la gloria y el purgatorio pintadas en 1684 por José López de los Ríos en Carabuco<sup>123</sup> (figs. 63, 64, 65, 66). Estos indios evocan a los habitantes de la vertiente oriental, los *chunchos*, considerados como incivilizados, que se encontraban en proceso de incorporación al sistema colonial y que, frecuentemente, eran puestos como punto de comparación para motivar a los indios a una conversión definitiva o para ponerles un plazo perentorio para que dejen una idolatría propia de seres bárbaros. En esas pinturas hay la posibilidad de una identificación pero también de introducir, de ser necesario, una triple distancia o frontera: temporal, étnica y religiosa. De esta manera se podía generar más fácilmente un diálogo con el presente indígena que con marcas claramente incaicas. Santo Tomás, en ese sentido, se opone a Santiago Mataindios como el mártir y el justiciero. El milagro de conquista, cuando ocurre en un tiempo histórico preciso en el corazón del antiguo imperio bajo la protección de Santiago, libra a los indios de llevar su pecado de disidencia a sus últimas consecuencias impidiendo que se conviertan en apóstatas. Cuando, en cambio, los hechos transcurren en ese espacio al margen de la nueva sociedad cristiana que era Vilcabamba, y en un tiempo ambiguo en que el pasado se confunde con el presente, el martirio es la prueba que el crimen de la resistencia ha sido plenamente consumado. Santiago, como apóstol peninsular, es el guardián del umbral, ya indefectiblemente atravesado, que hace a los indígenas virreinales miembros de una sociedad irreversiblemente católica; Tomás en cambio, apóstol americano, representa el camino que les resta por recorrer para ser plenamente cristianos pero que, si se apartan de él, los puede llevar a la exclusión, al grado cero del reconocimiento social, político y religioso. El apóstol les recuerda finalmente que son indios

▲ Fig. 59. *Martirio del bendito padre fray Diego Ortiz, en Vilcabamba*. Petrus de lode sobre un dibujo de Erasmus Quellin, Grabado calcográfico que ilustra la *Crónica moralizadora del orden de San Agustín en el Perú* de fray Antonio de la Calancha. Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1639.

► Fig. 60. *Apóstol Santo Tomás*. Diego de la Puente (1586-1663), siglo XVII. Iglesia de Tinta, Cuzco.





y que pende sobre ellos constantemente la sospecha de la infidelidad heredada de sus antepasados idólatras y que, si actualizan ese legado, serán apóstatas, verdugos imperdonables de los discípulos de Cristo. El Santo Tomás de Canincunca da la espalda a su martirio y separa claramente con su propio cuerpo a los indios que lo han cometido de la salvación de los antepasados del infierno y de la resurrección de Cristo a la vida eterna, frase del *Credo de los apóstoles* de la que era el autor.

La diferencia de punto de vista entre jesuitas y agustinos podía ser radical ante este tema. En Carabuco, donde se conserva parte de la cruz milagrosa construida por el apóstol evangelizador, las diez escenas de su vida intercalan la adoración de la cruz por indígenas prehispánicos (pero a diferencia de Guaman Poma el demonio tiene ya una presencia

▲ Fig. 61. *Santo Tomás: descendió a los infiernos y al tercero día resucitó.* Anónimo. Del apostolado y serie que ilustra el *Credo de los apóstoles* de Canincunca, fines del siglo XVII, hoy en la sacristía de la Iglesia de Huaró.



latente en la escena) (fig. 63) con un martirio sin desenlace trágico puesto que el santo es salvado milagrosamente y desaparece. No es que estas representaciones dejen de lado la crueldad terrible e imperdonable de los idólatras (figs. 64, 65) muestran simplemente que, al final, el santo sale incólume. Ello se refuerza con el mensaje del proyecto iconográfico global de la iglesia. La cruz de Carabuco a la que está dedicada el templo constituye la reliquia de un cristianismo prehispánico que recompensa la virtud de los indios católicos y que los puede conducir a una plena integración a la Iglesia en este mundo y a la salvación en el más allá. El cristianismo peruano original no es presentado realmente como una experiencia fallida —el santo había llegado a tener discípulos lo que no era poca cosa, Santiago en tanto apóstol apenas había logrado bautizar a nueve en su intento por



62



63



64



65

▲ Fig. 62. Apóstol San Bartolomé. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [92] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▲ Fig. 63. Después de su entrada colocó la Santa Cruz en el cerro de la idolatría donde se enmudecieron los ídolos y retirado el demonio al cerro Quilima persuadió a sus hechiceros a que quemasen la Santa Cruz y matasen al santo y de no hacerlo dejaría de darles

sus oráculos y respuestas. José López de los Ríos. Segunda escena de la vida del apóstol San Bartolomé. Detalle de *La gloria como adoración de la cruz*. 1684. Óleo sobre tela. Iglesia de Carabuco, Bolivia.



◀ Fig. 64. Después de preso el santo en el paraje de la fuente que hoy llaman San Bartolomé, atado en tres piedras lo azotaron cruelísimamente y a sus discípulos martirizaron. Séptima escena de la vida del apóstol. Detalle de la figura 66.

◀ Fig. 65. No contentos con haberlo azotado, ligado de manos y pies, lo embarcaron en una balsa. Con fin de que pereciese el santo lo echaron a la laguna desesperadamente. Octava escena de la vida del apóstol. Detalle de la figura 66.

▲ Fig. 66. Purgatorio o la intercesión de Cristo, la Virgen y los santos para lograr la redención y alcanzar la gloria después de la muerte. José López de los Ríos. 1684. Óleo sobre tela. Al pie se encuentran las escenas de la vida del apóstol americano. Iglesia de Carabuco, Bolivia.





evangelizar España<sup>124</sup>—. La prueba de esta lectura es que los episodios de su vida y muerte aparecen como la base de la salvación que conduce a la gloria, confirmando un camino de integración y devolviendo al apóstol su legado religioso y ya no sólo político. Ese pasado es espiritualmente provechoso como lo muestran abiertamente las escenas principales que llenan el vasto corazón de los lienzos. Sobre la vida del santo aparece la visión celestial de la gloria transformada en la adoración de la cruz, en alusión a la de Carabuco y a su propio templo. El martirio por su parte, pese a ser el resultado de un crimen, no es un acto de apostasía irredimible de los verdugos sino que prevalece en su lectura el aspecto sacrificial y redentor del apóstol. Las cinco escenas que narran el prendimiento, el martirio y la muerte del apóstol sostienen en la composición pictórica el complejo sistema que permite una salvación aún después de la muerte en el purgatorio (fig. 66). Gracias a la muerte de Cristo —que carga su cruz en el centro de la composición articulando como parte de la Trinidad el mundo de las almas de los mortales con el celestial pero también, como hombre, garantizando la influencia de las acciones terrenales sobre el más allá— la humanidad ha sido absuelta del pecado original. Y, por intermediación suya, de la Virgen (aparecen las de Pomata y del Rosario), de los santos (representados por San Francisco) y del sacrificio de la misa (en alusión a las bulas de la santa cruzada), las almas de los difuntos que estaban purgando sus penas pueden alcanzar las puertas del cielo que llevan a la contemplación de Dios.

El ciclo hagiográfico del apóstol se completa con los milagros del santo después de su muerte, pintados en cambio en la base del juicio final y del infierno. Esas escenas son las de un tiempo histórico próximo que no conduce a los mortales, pese a los favores divinos con que se ofrecen los indios, tan fácilmente a la salvación. En el caso del infierno, esos hechos, que prolongan las acciones del santo, entran en diálogo, en el extremo superior del lienzo, con un presente poco halagador de los indios: tentados por el diablo, bailando con él en actos idolátricos o pecando contra los sacramentos. Son tres niveles entonces: un pasado diacrónico que ilustra la santidad y la virtud y que se acerca cada vez más al espectador (que es un beneficiario potencial) al mostrarle los milagros que obra Dios por medio de su santo y de la cruz entre los justos; un presente sincrónico que muestra los pecados de los indios y su potencial condena así como la posibilidad actual de ayudar a las almas del purgatorio; y el futuro universal de la gran escena del juicio final. Pero el conjunto del programa privilegia el acceso a la gloria e insiste en el legado de un cristianismo prehispánico aunque no aborde abiertamente sus implicaciones políticas. Estas se encuentran en cambio presentes en otro motivo cristianizado de la historia incaica, el de la navidad.

***El inca como rey mago o la refundación de la legitimidad incaica:  
la integración indígena al catolicismo y la refutación  
de la antigua idolatría***

Los títulos del monarca castellano se sostenían teóricamente sobre viejos argumentos aunque adaptados a las circunstancias de su tiempo. Detrás de los nuevos teóricos del sistema como Solórzano sobrevive Ginés de Sepúlveda<sup>125</sup>, antagonista de Bartolomé de las Casas al servicio del emperador, y, con él, los defensores de la dación papal que habían alimentado sus anatemas contra la legitimidad de los señores paganos. La tesis de la universalidad del poder político del papa defendida por Juan López de Palacios Rubios, inventor del *requerimiento*, perduró así y formó parte del contexto de polémica en que, con ayuda de las órdenes religiosas, las élites indígenas reelaboraron su historia. El punto álgido de su argumentación, que está detrás del niño Jesús inca de Huanca, era que, con su encarnación, Cristo, siendo señor universal, había sustraído su soberanía a todos los seño-

◀ Fig. 67. *Inca orante*. Inicios del siglo XIX. Colección privada, Lima.



res paganos transfiriendo toda legitimidad a su Iglesia y sus fieles. Así, “todos [los poderes y jurisdicciones existentes hasta entonces] fueron anulados por el advenimiento de Cristo, al cual pasó toda jurisdicción y potestad” y, a partir de su nacimiento, “todo, pues, está sujeto a Cristo” tanto en el ámbito espiritual como temporal.<sup>126</sup> Esta refundación histórica del principio de legitimidad política suponía que ésta sólo podía emanar de su persona o sus representantes, dejando sin sustento la autoridad de los señores naturales.

La natividad, como muchos otros momentos claves del cristianismo, era leída en una doble perspectiva, histórica (como hecho único e irrepetible) o como un presente renovable. Los distintos actos de reconocimiento de Jesús recién nacido

(como hombre, rey, dios y redentor) tenían significaciones complementarias. Desde una modalidad más bien sincrónica, la adoración de los reyes podía ser entendida como el acatamiento a la supremacía del poder espiritual sobre el temporal. El carácter histórico de la escena como momento fundador confirmaba las bases políticas del presente significando que, desde su nacimiento mismo, Cristo había sido reconocido como fuente universal de legitimidad. Pero la lectura presente del nacimiento, con una connotación más social que política, estaba encarnada tradicionalmente en la escena de la adoración de los pastores que insistía en cambio en la alegría universal de la redención renovada anualmente en la fiesta de Navidad. A diferencia de la adoración de los reyes que, por más refugiada en el exotismo que estuviesen sus representaciones plásticas, debía plegarse a una credibilidad histórica, todos los anacronismos posibles estaban justificados en ese caso para mostrar la confluencia de toda la diversidad humana y animal en el portal (la creación entera estaba así involucrada). Si varias representaciones pictóricas transmiten ese significado, es sobre todo en la forma poético-musical del villancico y sus derivados que esta variedad se expresaba.<sup>127</sup> Su equivalente visual, más que encontrarse en la pintura, lo constituyen los nacimientos o belenes uno de cuyos principios de valoración ha sido siempre la amplificación que permite englobar la mayor amplitud histórica (muchos de ellos incluyen una síntesis desde Adán y Eva cuyo pecado revertía la encarnación) y variedad social, profesional, étnica y animal. La presencia de indígenas y de incas en este contexto puede documentarse y, probablemente, muchas figuras aisladas de piedra de Huamanga, tela encolada o cartón piedra que representan incas (a veces incluso orando con la rodilla flexionada) pueden explicarse así (fig. 67).

Es principalmente al primer sentido, histórico y propiamente político, que corresponde usualmente la escena de la adoración de los reyes magos. La iconografía que incluye a un inca entre ellos parece datar de los primeros años del siglo XVII. Guaman Poma debió conocerla sólo tardíamente en su viaje a Lima hacia 1615 puesto que no la emplea pese a que dibujó en dos ocasiones la natividad. Es cierto que menciona cómo en Belén Jesús fue “adorado de los tres Reys de [las] tres naciones que dios puso en el mundo”; pero este pasaje lo agregó después de 1613 en los márgenes de su obra y no logró incorporar esa información plenamente a sus argumentos.<sup>128</sup>

◀ Fig. 68. *Segunda generación de indios huari runa, en este reino de las Indias*. El personaje que reza dice en quechua “¿Pachacamac [creador del mundo], dónde estás?”. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Folio [53] del manuscrito en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▶ Fig. 69. *Adoración de los reyes*. Diego de la Puente (1586-1663). Iglesia de Juli, Puno.



Dos lienzos quedan, testimonio de la difusión de la representación de incas-reyes magos, ambos en antiguas iglesias de la región altiplánica donde se sitúa parte del periplo del apóstol prehispánico. El más antiguo, y modelo del siguiente, se conserva en Juli, antigua doctrina de la Compañía de Jesús, atribuido a Diego de la Puente (fig. 69) y por tanto anterior a 1663. La otra versión, anónima (llave), está fechada en 1680 (fig. 70). Ambas refuerzan, con énfasis distintos, la lectura histórica de la escena de la adoración por el uso de vestidos de tipo incaico. El carácter histórico, político y abstracto de los reyes incas permite que, desprendidos de toda contingencia, representen, como los incas oferentes de las fiestas, tanto el homenaje de la nación indígena que se somete al monarca universal, como el gesto histórico que los confirma en sus derechos de señores naturales y refunda su legitimidad. Ello estaría confirmado por la referencia a las "naciones" hecha por Guaman Poma, que invita a leer a los reyes magos como representantes de los tres reinos que definen la variedad de los habitantes del mundo, y que, en el Perú, se encuentran reunidos bajo la forma de los tres estamentos coloniales: españoles, indios y negros.

Los apóstoles prehispánicos servían para recordar las implicancias políticas de la idolatría. ¿Cómo entonces el mismo Diego de la Puente, que pintaba para los espectadores cuzqueños a sus antepasados asesinando a Santo Tomás, podía aceptar la legitimidad política del inca incluyéndolo entre los reyes magos? Un rey mago americano, como el de la catedral de Viseu de 1505 (fig. 4), significaba que su pueblo se había visto abiertas las puertas de la salvación, y, en el contexto colonial, ello tenía para los indios peruanos la carga de la reivindicación de ver reconocida oficialmente su integración plena a la Iglesia católica lo que, a mediados del siglo XVII, era perfectamente posible en la óptica de la Compañía de Jesús, sobre todo, en las doctrinas modelo administradas por ellos de la que Juli -la más antigua y el caso por antonomasia de éxito en la realización de un cristianismo indígena- podía servir de ejemplo a los propios españoles. El lienzo (fig. 69) refuerza esta idea al aparecer el rey asociado como la cabeza de un numeroso séquito que denota al estamento de los indios y combina pues, en su ambigüedad, la adoración de los reyes con la de los pastores: los españoles son un grupo de soldados conquistadores y el séquito africano se reduce a un único joven. De parte de los jesuitas la doble opción queda abierta en la medida que representa igualmente una condición indispensable: sólo adorando a Cristo que es el verdadero Dios y, por tanto, apartado de toda idolatría, es posible asegurarse una legitimidad política y religiosa.

Otra lectura, radicalmente distinta, que puede revelar la voluntad de algún comitente indígena, se discierne en el lienzo de llave (fig. 70). Los indios han desaparecido detrás del inca que se destaca para mayor contraste delante del grupo de soldados españoles que recuerda las escenas de la conquista. La colectividad cede todo el lugar al monarca, se trata pues exclusivamente de una adoración de los reyes, con todas sus connotaciones políticas. La denominación de los reyes y su identificación con uno de los tres continentes tradicionalmente aceptados (Asia, África y Europa) era variable. Contrariamente a lo usual, Guaman Poma atribuye al rey indio el nombre de Melchor (en principio el europeo) mientras que Gaspar (supuestamente el oriental) es, tanto para el cronista como en los villancicos coloniales, el negro a quien los personajes como él llaman "mi plimo Gasipar"<sup>129</sup>. De igual manera, en la pintura europea es prácticamente imposible discernir qué ofrenda entrega cada rey<sup>130</sup>; en el cuadro pintado por de la Puente sucede lo mismo. Pero, pese a tomar como modelo el de Juli, el de llave se aleja en este punto nuevamente de él: el inca exhibe aquí de modo realmente ostensible un incensario con el gesto preciso de estar

utilizándolo, y el incienso entregado a Cristo no significaba su reconocimiento como rey sino como Dios. Desviando el eje del mensaje, en esta ocasión en que se esperaba un discurso abiertamente político, se lo ha recentrado en su vertiente religiosa para decir que los incas habían reconocido y adorado a Cristo. El gesto tiene múltiples significaciones. La primera, hacer su legitimidad irreprochable e independiente de la evangelización castellana. Tenemos ilustrada plásticamente la hipótesis de que la religión prehispánica no se reducía a un paganismo idolátrico sino que existía, desde un tiempo inmemorial (que podía remontar a los primeros descendientes americanos de Adán y Eva o a los hijos de Noé) en el Perú, una religión natural consciente de la existencia de Dios creador de todas las cosas aunque se ignorara su nombre (fig. 68). Esta lectura, defendida por intelectuales indígenas y mestizos como Guaman Poma, Santa Cruz Pachacuti y Garcilaso<sup>131</sup>, y el incensario, que significa sin ambigüedad que el inca reconocía la divinidad de Cristo y le rendía adoración como verdadero Dios, impugnan la acusación de idolatría que manchaba políticamente el pasado prehispánico restaurando su más plena legitimidad.

Los procesos de conversión (el Perú no fue una excepción) plantean la dificultad de resolver cómo se integrará el pasado (indispensable legitimador social, político, religioso) en las nuevas reglas de juego para no perderlo todo al incorporarse a la nueva religión. Los reyes magos incas representan, junto con los apóstoles prehispánicos, dos de los valores (antitéticos pero también complementarios) que convivieron en la incorporación del pasado a la nueva sociedad cristiana. Si ambos abrían potencialmente la posibilidad de un cristianismo con antecedentes autónomos, tenían signo distinto. El apóstol tenía un cariz más propiamente religioso pero, tal como era utilizado por los jesuitas, insistiendo en su martirio, era más bien expresión de aquello que, en el pasado, podía siempre ser inaceptable, un elemento latente para la exclusión. El rey mago inca en cambio era la perspectiva de una promesa de integración total a la Iglesia incluyendo el pasado prehispánico y una legitimidad política que nada deberían a la llegada del conquistador. Este horizonte comenzaba a hacerse tangible en las últimas décadas del siglo XVII. Los juegos por derivar al ámbito político las expresiones religiosas indígenas tradicionales llevaban en ese momento a una doble afirmación del catolicismo indígena. En su vertiente histórica, rehabilitando a los incas, y, en su vertiente más actual, con el reconocimiento de los curacas y las élites como nobles señores cristianos. Todo estaba listo para superar definitivamente el modelo del pacto colonial toledano basado en la ilegitimidad incaica.

## Cenit y ocaso del nacionalismo incaísta

### *De los indios a la "nación índica" (1693-1747)*

A partir del gobierno de Carlos II comienza una transformación del pacto colonial, definitivamente reformulado con la llegada al trono de los Borbones, que terminará quebrándose por la voluntad de construir un estado absolutista. Debemos recordar que, desde 1687, al tiempo que limitaba la posibilidad de que el virrey distribuyera cargos libremente entre sus familiares, frenado su poder y su capacidad de integrarse al tejido de influencias local, el monarca iniciaba la venta libre de los puestos de la Audiencia, cediendo en gran parte el poder judicial a manos criollas. El esfuerzo por frenar este avance sólo comenzará a sentirse a partir de 1712. Paralelamente, los indios empiezan a ver admitida su cristiandad lo que les va abriendo las puertas a un reconocimiento sin precedentes con la posibilidad, a partir de 1693 (fecha del lanzamiento del proceso de canonización de



uno de los suyos, Nicolás Ayllón) de ser admitidos como nobles todos aquellos que pudieran demostrar una ascendencia incaica y, también, de postular a cargos públicos. Este avance, que comenzaba a disolver la distancia que separaba en el papel la república de indios de la república de españoles, provocará una explosión de reivindicaciones personales y colectivas acompañada de un apoyo solidario, e interesado, de los mestizos y criollos que, por la vía de la tierra que los unía a los indios, querrán disfrutar de los mismos privilegios y también, luego, de frenar juntos los embates del estado centralista.

Los incas históricos pasarán de ser vistos como unos tiranos de los que muchos querían tomar distancia, pese a la fascinación que podía ejercer su antigua autoridad, a ser el medio oficial para avanzar en el camino de la integración y el reconocimiento. Pero este cambio refuerza la autoridad del rey. La gran transformación ha ocurrido por obra suya y es por ello que el incaísmo floreciente logra resolver y asumir lo que no había sido posible hasta entonces: unir sin solución de continuidad la dinastía de los incas con los reyes españoles en una sucesión solidaria y legítima (véase figuras de págs. 233, 236-239). El rey pasa a ocupar plenamente entonces su lugar simbólico, ya no exclusivamente de garante de una cristiandad sino del reconocimiento social indígena, entendiéndolo por momentos este término en su sentido más amplio (indios, mestizos, cholos y criollos). En la medida en que esta visibilidad abre un espacio a los criollos, hay un acuerdo suficiente que permite que la imagen pública de la sociedad colonial cambie en consecuencia radicalmente. Es por primera vez durante el periodo que va de 1723 a 1750 que los individuos dejan de celebrar a los monarcas en las fiestas agrupados por gremios e instituciones, como formando parte de una sociedad única y homogénea, para aparecer divididos en tres naciones: españoles, indios y negros, cada una responsable de asumir su propia imagen. Pasarán a segundo plano o desaparecerán paulatinamente los incas abstractos, y los indios encarnarán directamente en la plaza pública de Lima a los incas históricos de las dinastías pintadas para garantizar ritualmente la cesión de la soberanía, aunque con la argucia de invertir el orden cronológico de las genealogías, evitando así tener que representar públicamente la conquista que sólo osarán mostrar en 1747<sup>132</sup>. En las versiones pintadas (fig. 71), que fusionan los incas con los reyes, Atahualpa va a poder finalmente retomar su lugar entre los incas y aparecerá siempre como el personaje puente que, garantizando la translación, tiende su cetro imperial a Carlos V quien señalando las cruces indica la renovación de las bases de la legitimidad política. Además de las descripciones literarias de los equivalentes coreográficos de estas representaciones, cuyas fuentes visuales eran los lienzos y grabados de las dinastías incas, tal vez quede una huella material directa. El Museo de América conserva un *uncu*, una de las realizaciones más llamativas de la textilería colonial<sup>133</sup>, que debió ser parte del atuendo con que los curacas de Pachacamac asumieron reiteradamente el papel de Huascar durante las fiestas del siglo XVIII<sup>134</sup> (fig. 73).

La presentación en naciones separaba sin embargo a indios de criollos en un momento en que, más que nunca antes, tenían reivindicaciones comunes. La legitimidad de lo que se llamó la "nación índica" (separada como una sociedad al interior de la sociedad, definida por la tierra y la sangre, con sus reyes, bailes y danzas) comenzaba a pesar más ante la corona que la de los simplemente nacidos en la tierra. El equilibrio entre los distintos sectores cambia y la identificación, solidaria o en competencia, por los símbolos incaicos crece. Pero algo más todavía, porque esos incas que florecen en las representaciones tienen ahora rostros concretos que son indios. Los

◀ Fig. 70. *Adoración de los reyes magos*. Anónimo. 1680. Iglesia de Ilave, Puno.



◀ Fig. 71. Atahualpa XIV inca y Carlos V rey del Perú. Detalle de la *Genealogía de los incas y reyes del Perú*. Santuario de Copacabana, Lima.

▼ Fig. 72. Atahualpa. Domingo Martínez, antes de 1752. Escultura. Palacio Real, Madrid.

▶ Fig. 73. Uncu. Posiblemente se trate de la vestimenta con la que los curacas de Pachacamac representaron a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII en la plaza de armas de Lima a Huascar. Museo de América, Madrid.

retratos históricos de los incas saldrán de las crónicas y de la ciudad del Cuzco y pasarán a ocupar los espacios públicos seculares de la capital, equiparados con los reyes hispanos y asumidos por las élites indígenas locales provenientes de todo el territorio.

Esta visión de la monarquía como la suma de las soberanías de los distintos reinos, la continuidad del reconocimiento del sustento peruano del imperio y, sin duda, la recepción de las descripciones de las fiestas de la “nación índica” que fueron sistemáticamente enviadas a la corte, tendrán repercusiones en la península. En 1742, para decorar el nuevo palacio real en la corte de Madrid, se decidió, adoptando el mismo discurso de la ofrenda colonial como base del imperio hispánico, que, “siendo el Imperio de México y el del Perú las dos principales y más preciosas piedras de la Corona de S. M. [...] que algunos de sus Emperadores idólatras sirvan de adorno a su Palacio”<sup>135</sup> para coronar la parte superior de la fachada (fig. 72).

En el Perú, las élites indígenas ganarán, junto con sus reyes históricos, una visibilidad excepcional que les permitirá transformar las imágenes fundacionales de la sociedad colonial. Hacia 1731-1732 se demuele en el Cuzco el templete del antiguo Suntur Huasi y se construye en su lugar la Capilla del Triunfo. Los lienzos que la decoran son estrictamente contemporáneos (a más tardar 1733<sup>136</sup>) y en ella los milagros de la conquista han cambiado radicalmente (fig. 74): María simplemente desciende sobre el Suntur Huasi que se convierte así en un lugar sacralizado por su presencia sin que haya alusión a ninguna batalla ni al estupor de los indios. El apóstol Santiago que, junto con el profeta Elías, la flanquea ya no es el Mataindios, ni siquiera el guerrero beligerante, sino un manso peregrino en humilde actitud de reverencia hacia la Virgen. Incluso en un espacio tan oficial como esta capilla integrada al circuito de la catedral cuzqueña se podía en esos años aceptar una mutación tan importante del milagro de conquista y permitir que las élites indígenas locales se apoderasen totalmente de él. El proyecto integral (dos cuadros están hoy perdidos) debió incluir los retratos de al menos veinte de sus miembros (véase figuras de pág. 208, 209). Para la nobleza indígena es el proyecto iconográfico políticamente más ambicioso de toda la historia colonial<sup>137</sup>.







## Rebeliones indígenas y avatares de Santiago (1750-1781)

La expansión del llamado nacionalismo inca entre las élites curacales, sumada a las esperanzas políticas que, como la predicación del mito de Inkari, había sembrado el catolicismo incaísta del siglo XVII en un público mucho mayor, era una suerte de bomba de tiempo cuyo control dependía del equilibrio que la propia corona pudiera ofrecer garantizando los privilegios sociales que había concedido. Los que le debían algo o todo al rey, lo defenderían, no así los que no habían logrado ver satisfechas sus aspiraciones. Pero la preocupación principal del monarca no era esa, sino lograr imponer una nueva estructura burocrática, controlada directamente desde la metrópoli, que le permitiera rentabilizar al máximo sus posesiones. La presión fiscal crecerá enormemente y será el detonante más inmediato para las revueltas<sup>138</sup>. Pero en la aplicación de las reformas había un cambio de política social de signo contrario a lo que aparecía en el espacio público. La ampliación de la base fiscal y homogeneización tributaria implicaba la progresiva anulación de las diferencias estamentales coloniales. Si ello podía suponer una mayor integración y reconocimiento de los indios como iguales a los criollos y mestizos, estaba sin embargo socavando la lógica que sostenía un sistema construido sobre la diferenciación de la población indígena. Esa diferencia había sido interiorizada. La indianidad había dado sus frutos como una identidad extendida porque, entre otras razones, alimentaba expectativas. Los indios aceptarían su relativa exclusión o desigualdad jurídica en la medida que se abría ante ellos la posibilidad de ganar un espacio por su condición autóctona, convertida ahora en fuente de prestigio y privilegios para el conjunto de la sociedad. Paradójicamente, sus vínculos de sangre con los incas, vistos desde tiempos del virrey Toledo como tiranos y de los que muchos habían querido tomar distancia, los podía ahora hacer nobles. La corona debía conservar también un equilibrio entre el mantenimiento del ámbito simbólico incaísta y la figura del rey que concedía su reconocimiento; sin ello las tensiones sociales se harían insostenibles. Algún frustrado candidato, vehiculando el descontento social, podría pasar al acto. Los peligros de los símbolos de identidad incaísta se percibieron relativamente pronto, por más coloniales que fueran en el sentido ideológico del término.

Desde inicios del siglo siguen prosperando las manifestaciones incaístas, ocupando un espacio cada vez más visible y central como la catedral del Cuzco o la plaza de armas de Lima mientras se reprime, es verdad que en espacios más periféricos, tanto las expresiones de insatisfacción por las reformas como las escenificaciones populares de la muerte del inca<sup>139</sup>. Pero, con los intentos de rebelión de Huarochirí y Lima (1750), en que, motivados por alcanzar un mayor reconocimiento, participaron los mismos nobles que habían encarnado, en la plaza pública de la capital unos meses antes, a algunos de los incas de la dinastía que presentaba su homenaje al rey, estallan las dudas. Por orden del virrey se prohíbe y suprime las representaciones dinásticas en las fiestas de la monarquía<sup>140</sup> y, al año siguiente, en 1751, se abandona en Madrid el proyecto original de decoración del Palacio Real. Se retiran las efigies de Moctezuma y Atahualpa, las únicas realizadas<sup>141</sup>. Carlos III, el monarca ilustrado entre los Borbones, tomó consciencia (al igual que su virrey, el conde de Superunda) que ese proyecto iconográfico atentaba contra su necesidad de mostrarse como un soberano detentor de un poder absoluto y monolítico. En vez de centralizarlo en torno a su figura, lo disolvía en una suma de legitimidades históricas parciales que repartían la soberanía y generaban deudas simbólicas abriendo la puerta a reivindicaciones y privilegios. El nuevo monarca no estaba



▲ Fig. 74. *Virgen de la Descensión*.  
Atribuido a Marcos Zapata, ca. 1732-33.  
Iglesia del Triunfo, Cuzco.



Nuestra Madre y Señora de la Ascension  
que Bajó de Los Cielos a este Lugar sagrado de Junduroquaci.

dispuesto a decorar su palacio con otros reyes, elegirá los símbolos de su propio poder abandonando cualquier justificación histórica o geográfica de la conformación de su imperio.

Pero la apertura de espacios simbólicos de prestigio marcados por el sello incaico se mantiene y la corona prosigue concediendo privilegios porque son el medio de cambio más rentable que tiene para pagar fidelidad, ayudas económicas y servicios. Con el reconocimiento de la “nación india”, heredera de los símbolos del reino —por ello aparecerá a veces en los textos escritos por criollos con el significativo título de “nación peruana”—, ésta había pasado a representar a un estamento indígena extendido de perfiles sociales poco claros pero que las revueltas, y sobre todo la violencia, van a endurecer nuevamente. Criollos y mestizos se acercan o alejan de los indios según la coyuntura. Por un lado colaboran con los indios y toman prestada su voz para reclamar en su nombre una mayor integración. El franciscano criollo Isidoro de Cala podía así lamentarse de la pérdida de soberanía indígena, retomando la exclamación bíblica de Jeremías en un texto de solidaridad frente a la represión de las rebeliones de 1750: “cayose la corona de nuestra cabeza”<sup>142</sup>. Y, por otro, unas décadas después, los criollos críticos del despotismo podían servirse de sus propios miedos para clamar a escándalo. Cómo podía permitirse



75



76



77



78



79

dar a los indios acceso a las armas, entrenamiento y grados militares para formar milicias puesto que se trataba, para ellos, de un bloque único, de "estos Indios que aun lloran a su Inca degollado, en sus Yaravies; y que dieron muestra de un levantamiento General [...] en el año de 50"<sup>143</sup>

La dinámica de tira y afloja volará en pedazos en 1780 con la insurrección de José Gabriel Condorcanqui que disputaba con la familia Betancur ser reconocido como el heredero del último inca, Túpac Amaru. Tras su derrota, se reprimirá drásticamente el uso de los símbolos incaicos que el rebelde utilizó ostensiblemente. En torno a él se dio una importante circulación de imágenes<sup>144</sup> que puede permitir retomar, aunque con otros ejemplos, toda la construcción de la figura del inca que hemos desarrollado hasta ahora. Para ello regresemos en el tiempo.

La figura emblemática de la conquista había sido Atahualpa. La prueba es su prestigio, más allá del territorio hispano, como el último rey americano que le dará desde muy

Diversos detalles del *Códice Mendoza*, ca. 1541-42 que sirvieron para la elaboración del retrato de Atahualpa publicado por André Thevet en 1584. Manuscrito sobre papel occidental, folios 4v, 59r, 65r, 66r; 32,7 x 22,9 cm. Biblioteca Bodleian, Universidad de Oxford.

▲ Fig. 75. Ticoyahuacatl, capitán de los ejércitos mexicanos.

▲ Fig. 76. Cacique y el ejecutor del señor de México por quien fue condenado a que sea destruido y asolado juntamente con sus vasallos de su pueblo.

## ATABALIPA, ROY DV PERV.

Chapitre. 141.



temprano un lugar definitivo en la historia universal. Pero, para integrarlo a ella, era necesario darle un rostro individual, hacer su retrato escapando a las representaciones convencionales. André Thevet, cosmógrafo del rey de Francia, que había participado en la colonización francesa del Brasil, asumirá el desafío de incluirlo en sus *Verdaderos retratos de los hombres ilustres* (1584) al lado de Moctezuma, Cortés y Pizarro (fig. 80). Tenía fuentes escritas suficientes para elaborar una biografía verosímil. La imagen, de la que proclamará orgulloso al lector que es un retrato auténtico tomado de fuentes directas, fue en realidad algo más complejo. Thevet era propietario del *Códice Mendoza*, que todavía lleva su firma, y de él pudo adaptar sin mayor problema al gusto occidental el retrato de Moctezuma<sup>145</sup>. Para Atahualpa en cambio elaboró una figura compuesta a partir de un prisionero, una niña castigada por su madre, un general, diversos caciques prisioneros y la rodela del ejército de Tenochtitlan transformada en un símbolo circular que le fue colocado en el pecho como atributo solar (figs. 75-79) y una fisonomía tan característica que permitió creer a los lectores que se trataba de un verdadero retrato derivado del natural<sup>146</sup>. Su éxito residió también en la paradójica coincidencia entre la necesidad de dar un rostro a la víctima de los españoles, hecha célebre por la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas, y el vacío creado después que el virrey Toledo le negó la posibilidad a Atahualpa de tener uno al lado de los otros miembros de la dinastía incaica.

El retrato de Thevet fue reproducido con variantes, principalmente por intermedio de una serie de aguafuertes de personajes americanos hecha por Gaspard Bouttats (Amberes, 1640-1703), infinidad de veces. Esta versión intermedia lo incorporaba a un marco arquitectónico y alegórico que revertía críticamente los atributos de los retratos simbólicos de Carlos V, quien había basado su imagen de caballero cristiano haciéndose representar como el vencedor del furor, de todas las pasiones. Aquí la conquista que en su nombre se había llevado a cabo en el Perú era la muestra de todo lo contrario. Las furias (ira, envidia, temor y sospecha) desatadas abren las puertas del templo de Jano, dios de los cambios y testigo de la historia, cuyo santuario estaba cerrado en tiempo de paz. El resultado es la guerra injusta, brutal y

- ◀ Fig. 77. Muchacha de diez años que su madre la está castigando dándole de palos.
- ◀ Fig. 78. El señor Chinalpopoca, difunto. Lleva la rodela con el símbolo de Tenochtitlan.
- ◀ Fig. 79. Cacique rebelde capturado y condenado a muerte por el señor de México.
- ▲ Fig. 80. Atahualpa, rey del Perú. Grabado que figura en *Les vrais portraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens* de André Thevet. París, G. Chaudière, 1584.

arbitraria que convierte al monarca americano en inocente víctima, prisionero de las cadenas impuestas por sus captores. A sus pies se encuentran los principios del honor militar y de la religión vapuleados, con el crucifijo por tierra. Este retrato de Atahualpa apareció ilustrando la propia vida del emperador cristiano publicada en Amberes en 1672 y 1681 (fig. 81). Un ejemplar de ese libro llegó a las manos de la familia Betancur en el Cuzco que, para alegar ante la justicia su ascendencia, rectificó la leyenda. El último de los incas reyes del Perú no era Atahualpa sino Túpac Amaru y, con ese nombre sobreescrito, adjuntaron el grabado como prueba de su filiación ante los tribunales coloniales (fig. 82) [algo semejante hicieron con la lámina de Moctezuma al convertirlo en Manco Inca].

Esta irrupción de la imagen europea de Atahualpa transformado en Túpac Amaru recuerda cómo, en sentido inverso, aquel había sido retroactivamente decapitado en Cajamarca siguiendo el destino del heredero de Vilcabamba. Por su parte, el rebelde que llevaba su nombre construía su propia imagen reapropiándose del repertorio colonial. En uno de los distintos retratos utilizados durante sus campañas aparecía, vestido de inca "pintado en un caballo blanco con su unco y demás insignias en la cabeza, que son las que se ponen los nobles regularmente [...]"<sup>147</sup> El justiciero Túpac Amaru II revertía la imagen del Santiago Mataindios, o más precisamente Mataincas, invirtiendo los roles y asumía los atributos del vencido sustituyéndose al lugar del vencedor en un papel que había que había adoptado para sí Carlos V y que Felipe V había renovado como monarca católico triunfante<sup>148</sup>.





◀ Fig. 81. Retrato de Atahualpa prisionero o la Ira, la Envidia, el Temor y la Sospecha desatan la guerra injusta echando por tierra el heroísmo y la religión. Gaspard Bouttats. Amberes, 1640-1703. Versión utilizada para ilustrar la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* de Prudencio de Sandoval. Amberes, Jerónimo Verdussen, 1681.

◀ Fig. 82. Retrato de Túpac Amaru I que figura en el expediente del juicio de la familia Betancur. Archivo Departamental del Cuzco.

▲ Fig. 83. Posible representación de Túpac Amaru. Detalle de fig. 84.

▶ Fig. 84. Santiago a caballo aplasta a un infiel. Anónimo. Siglo XXI. Maguey y pasta policromada, 2,08 m. Catedral de Cuzco.

El castigo ejemplar infligido al rebelde José Gabriel Condorcanqui fue el que correspondía a haber querido suplantar a la persona del soberano: fue decapitado y descuartizado. El orden fue restablecido simbólicamente tanto en el cuerpo físico del rebelde como en la majestad que exhibía en sus representaciones. Sus retratos fueron destruidos y, como advertencia para los indios, en 1781, Juan de Dios Pereyra, párroco de San Jerónimo, mandaba pintar y colgar de los muros de su iglesia un lienzo que les mostraba al apóstol “Santiago pisando las cabezas de Túpac Amaru y sus hermanos”<sup>149</sup>. El garante del orden colonial que los indios habían preferido convertir, en sus tiempos de esplendor, en humilde peregrino había salido de su marco histórico, retomado su caballo y oprimía no el cuerpo íntegro sino la cabeza ya cortada de los vencidos. El Mataindios de la entrada de la catedral ganaba la partida frente al de la iglesia del Triunfo pero algo se había transformado. Este castigo simbólico arrancaba al apóstol del tiempo detenido de la pintura histórica para hacerlo entrar en el inmediato presente colonial. Un indicio permite creer que visiones como esta no quedaron restringidas a parroquias periféricas y ganaron espacios más centrales. En una imagen procesional conservada hoy en la catedral del Cuzco, Santiago sobre su caballo aplasta a un infiel (figs. 83, 84). Este, aunque tiene un bigote y una perilla que podrían identificarlo como moro (pero bien parece tratarse de un repinte reciente), lleva una camiseta en forma de *uncu* con un amplio cuello sobrepuesto y un disco atado a una cadena. Un distintivo semejante no aparece en ninguna otra representación para caracterizar a los musulmanes pero es el mismo, de origen mexicano, que lleva en el pecho el Túpac Amaru del juicio de los Betancur y que debe haber servido de modelo al imaginero. Así, este Santiago Mataindios (con toda su ambigüedad) parece ir más allá que el de San Jerónimo: evitando perpetuar la imagen directa del rebelde, reúne en una misma figura al último inca histórico de Vilcabamba y al que reclamaba tomar su relevo. Si estas representaciones querían dar la impresión de restaurar el orden, ello ya no era posible, los pactos coloniales debían reformularse sobre nuevas bases. El apóstol no podrá renovar en lo sucesivo su milagro para impedir la disidencia aunque regresará, como lo había hecho periódicamente, poniéndose cada vez al día para asumirse como representante de las fuerzas estatales vigentes. Después de haber sido Carlos V y Felipe V, asumirá los valores independentistas y las figuras del poder, ideal o práctico, del orden republicano: libertador, caudillo, militar decimonónico o dictador del siglo XX<sup>150</sup>. La Virgen de la Descensión, incapaz de metamorfosis tan dúctiles, será retirada de la catedral con la república cuyos fundamentos simbólicos eran incompatibles con los milagros de la conquista. El inca en cambio, omnipresente pese a la represión, tenía infinidad de nuevos caminos que recorrer.



## NOTAS

1. Gisbert 1980.
2. Carta a Luis de Santángel (15.02.1493) en Colón 1995: 220.
3. Fechada en octubre de 1493 y retomada con algunas variantes en ediciones siguientes. La segunda edición florentina, que dataría de sólo unos días después, presenta básicamente la misma imagen aunque con leves modificaciones (no parece, sin embargo, ser otro estado del mismo grabado), una de las ediciones de Roma del mismo año incluye la indicación R. Fer. al pie del trono (otra omite la presencia del rey). Otras ediciones posteriores como las de Basilea (1493) y Florencia (1495) no incluyen al rey (ver Ortona 1987: 87, 89, Sebastián 1992: 25, 26, 27, 28 y Honour 1976).
4. Véase por ejemplo la edición florentina (ca. 1504) o la de Milán (1512), instructiva por que retoma probablemente un grabado ilustrando alguna historia clásica o un poema épico y da a las nuevas tierras el aspecto de una ciudad antigua (Ortona 1987: 88, 31).
5. *Libro de horas de Maximiliano* (1515), fol. 41r. Conservado en la Bayerische Staatsbibliothek (Munich).
6. Anónimo conservado en el Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa.
7. Segunda carta (30.10.1520), Cortés 2000: 86.
8. Cortés 2000: 122-123.
9. Lockhart 1987, vol. II: 37-38, para otra nota biográfica sobre Juan de Porras véase del Busto 1964: 304-309.
10. Porras 1948, vol. II: 110.
11. Veyrin-Forrer 1951: 106.
12. Lockhart 1987, vol. II: 37-38; Cieza 1987: 168. Pese a que Porras recibió una parte relativamente excepcional en el reparto del botín de Cajamarca (que se ha supuesto obedecía a sus funciones de juez en tanto alcalde, lo que lo diferenciaba de los otros hombres de a pie), no se sabe si los servicios a los que debe su escudo corresponden a algún hecho preciso del que no han dejado testimonio las crónicas. Posiblemente tuvo algún tipo de protagonismo en el proceso a Atahualpa.
13. Jerez 1968: 224.
14. Se relata que Manco Inca decidió esperar recibir la borla roja de Pizarro para que los españoles no creyeran que "era desacato contra el Gobernador [Pizarro] y sus españoles llevar puestas las insignias reales yendo a pedir la restitución del reino". En vez de usar la roja que significaba la posesión, tomó la amarilla para indicar su condición de "heredero legítimo" (Garcilaso 1959b, vol. I: 139-140).
15. La constitución de este escudo es compleja porque fue probablemente modificado. La primera cédula que lo otorga es bastante escueta, no da ninguna justificación de las figuras ni trae el lema; la segunda en cambio, que lo ratifica en el momento de otorgar un tercer escudo, es la que precisa los detalles que damos sobre la "mitad" en que aparece figurada el Cuzco.
16. Cédula de 22.12.1537. Porras 1948, vol. II: 394.
17. Prácticamente todos los retratos de Atahualpa publicados en Europa desde al menos 1572 que poseen una leyenda agregan a su nombre la indicación "último rey americano".
18. Cédula de 22.12.1537. Porras 1948, vol. II: 394.
19. Cabello 1994: 44-46.
20. Cieza 1987: 167, 168 (para la cita). Véase el ensayo de Gabriela Ramos en este libro.
21. No he podido ubicar entre los pasajeros a Indias trazas de este personaje. La asimilación que hace Hemmings (1982) con Francisco de Morales no parece verosímil.
22. Véase por ejemplo Vandendroeck 1992: 99-119.
23. Mientras que Laurent (1992) propone su vínculo con el tesoro de Atahualpa, Cabello (1994) rechaza la hipótesis y sugiere en cambio que estarían vinculados con Manco Inca.
24. Cabello 1994: 46.
25. Laurent 1992: 66; Cabello 1994: 50, 51-52 (inventario de Bruselas), 51 (inventario de Simancas).
26. La mayor parte de estos objetos fueron vendidos por orden testamentaria de Carlos V entre 1561 y 1562. El metal precioso fue fundido antes de su venta (Martín González 2000: 258-259). No sabemos cuál fue el destino de la *mascapaycha* que bien puede haber sido la que el cronista Gonzáles de Oviedo tuvo en sus manos, describió con bastante precisión y dibujó en los márgenes de su manuscrito original y que hoy sólo conocemos por medio de copias (Fernández de Oviedo 1959, vol. V: lámina XI, figura 1a). Algo debió quedar en la corte o nuevas remesas permitían apreciar a un diplomático francés en el palacio real de Madrid en 1667 trajes "de los Ingas del Perú" (Jiménez de la Espada 1969, vol. I: 39). Los mismos colores, verde para el *llauto* y rojo para la borla, son los que aparecen en el dibujo de Manco Cápac del manuscrito Galvín de Murúa (véase figura de la pág. 40).
27. Porras 1948, vol. II: 394.
28. Editado por Hieronymus Cock (en algunas descripciones confundido con el grabador) en Amberes (ca. 1556), dibujo de Maarten van Heemskerck grabado por Dick Volckertsz Coornhert. Un segundo tiraje lleva al pie unos versos en francés y castellano.
29. Madrid, Museo del Prado.
30. Entre la abundante literatura sobre la imagen de Carlos V se puede consultar Checa 1987, Jacquot 1975 y los numerosos catálogos de exposiciones celebradas por los centenarios de Felipe II y Carlos V.
31. Para la invención del milagro e identificación de la aparición de apóstol Santiago en la batalla de Clavijo véase el clásico estudio de Sánchez Albornoz 1957.
32. Las acuarelas correspondientes a estos estándares se encuentran en la Armería Real de Madrid (reproducidas en La Orden Miracle 1971: láminas 658-660).
33. Bataillon 1975.
34. Serlio 1990, vol. IV: XIX (para la cita en que he agregado la puntuación para facilitar la lectura). El arco de Giulio Romano está en gran parte inspirado en un modelo del *Libro de arquitectura* (ibid.: XXVIII-XIX) aunque el frontón haya sido reemplazado por una base que sostiene la escultura ecuestre. Para la descripción de las fiestas en Milán véase Chastel 1975: 197-206.
35. Citado en Boorsch 1976: 509-510.
36. Gutiérrez de Santa Clara 1929, vol. VI: 218.
37. Ibid.: 219.
38. Arzans 1965, vol. I: 95-97. Véase la nota 81.
39. López de Gómara 1979: 174, 178.
40. Jerez 1968: 224, Mena 1968: 124.
41. Ver el clásico estudio de Lohmann Villena en Matienzo 1967.
42. Ver Assadourian 1994.
43. Relación 1610.
44. Betanzos 1987: 300.
45. Para las distintas transformaciones y la construcción del milagro de la Virgen véase Duviols 1952, Alaperrine-Bouyer 1994, para otros detalles sobre el mismo y la transformación de la aparición de Santiago consúltese Estenssoro 2003: 445-451.
46. Garcilaso 1959b, vol. III: 128; véase igualmente Duviols 1962: 8.
47. Matienzo 1967: 13-14.
48. Véase sobre este tema la introducción de R. Adorno a su edición de la crónica de Guaman Poma (México D. F., Siglo XXI, 1980).
49. Lienzos de Pijjura, dibujos de Guaman Poma, Mataindios de la antigua colección Mujica Gallo y de la catedral del Cuzco.
50. Santiago Mataindios del Museo del Cuzco. Reproducido en Gisbert 1980 y en Stastny 1982.
51. Colección Barbosa-Stern, Colección Lechuga.
52. Reproducido en Gisbert 1980.
53. Este detalle fue señalado por Alcalá 1999: 114.
54. Iriarte 1993.
55. Citado en Dorta 1975: 71.
56. Nuevamente el dibujo respectivo de Guaman Poma (1989: 384) puede dar cuenta de la imagen anterior. Es cierto que en la medida que el cronista era un abierto opositor a Atahualpa no podía aceptar el carácter milagroso de la escena. No obstante ciertos elementos como la presencia del escudo en la mano del inca, la separación de Valverde y Pizarro a cada lado del inca y el propio texto explicativo muy próximo del que acompañaba los lienzos de Toledo o las pinturas conservadas hacen pensar en una cierta continuidad visual.
57. Guaman Poma 1989: 16, 375 (para la ilustración); Pachacuti 1993: 1 r/183.
58. La expresión está tomada de Stastny 1982.
59. Kantorowicz 1957.
60. Boureau 2000.
61. Guillén 1974: 117, 22; 1970: 169, 187.
62. Véase en la serie de enconchados de la conquista de México conservados en el Museo de América. La escena de la visita de Cortés a Moctezuma (número 21) es la más elocuente puesto que, además de estar éste con corona imperial, las paredes de su palacio están decoradas con los retratos de los monarcas que lo han antecedido todos con corona real o imperial y los reyes que acompañan al emperador en su séquito llevan corona real (reproducido en Sociedad Estatal 1999: 373 y 386). También en los biombos de la *Conquista de México* (ibid.: 156-157; Museo Franz Mayer) y del *Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma* (ibid.: 182-183; Banco Nacional de México).
63. Es probable que la inclusión de la imagen del Perú por parte del mestizo tlaxcalteca tenga relación con el hecho que el antiguo virrey de la Nueva España, Enriquez, había pasado recientemente al Perú para suceder a Toledo. Para la biografía de Muñoz Camargo y el texto de su *Historia* véase Muñoz 2002, para sus ilustraciones, el comentario de Jaime Cuadriello (en Sociedad Estatal 1999: 214-215).
64. Véase a este respecto las reflexiones de Cummins 1993.
65. Guaman Poma 1989: 83; 165, 167, 169, 171; Ossio 1985 (manuscrito Getty): lámina XXXIX.
66. En el manuscrito Getty sólo tienen corona las esposas de Huayna Cápac y de Huascar (la segunda pintada de mano de Guaman Poma). Ossio 1985: láminas XXXVI y XXXVIII.
67. Guaman Poma 1989: 452, la puntuación es nuestra.
68. La primera cita corresponde al inventario del palacio de Madrid en 1600 y el segundo a una transcripción de las leyendas de las pinturas. Ambos citados en Dorta 1975: 70 y 71.
69. Sahuaraura 2001 y 2002.
70. Véase para el valor de Atahualpa en la audiencia de Quito los sugerentes trabajos de Espinosa (1989).
71. El rebelde Juan Santos Atahualpa es una excepción (relativa) que confirma la regla puesto que en algunos documentos aparece con el significativo nombre de Juan Santos Huayna Cápac (Estenssoro 2003: 510).
72. Así lo hizo la historiografía de los años setenta (Wachtel, Pease).
73. Ares 1992. Véase una síntesis crítica del debate reciente en Itier 2001.
74. Martínez Compañón 1985: 172-173.
75. Anónimo 1995: 161. Este pasaje es atribuido hoy al licenciado Polo de Ondegardo.
76. Para una comparación exhaustiva de las versiones de Guaman Poma y Murúa, véase el estudio de Cummins en Mujica 2003: 32-35.



77. Murúa 1946, vol. II: 416-417.
78. Guaman Poma 1989: 1057-1058.
79. Rodríguez de Figueroa 1965.
80. El manuscrito se conserva en la biblioteca del Palacio real, Madrid. La portada se encuentra reproducida en Sociedad Estatal 1999: 223. Véase más adelante la presencia del inca en el cuadro del recibimiento del virrey Morcillo.
81. Arzáns 1965, vol. I: 95-97. La autenticidad de la información del cronista de la Villa imperial de Potosí, Arzáns Orsúa y Vela es justamente cuestionada por todos los expertos en la historia de Potosí (ver, por ejemplo, el célebre estudio introductorio de Gunnar Mendoza). De acuerdo a todas las otras informaciones conocidas (muchas de las cuales el lector podrá encontrar en este libro) el relato de la fiesta de 1551 tal como lo presenta Arzáns tiene elementos tan absolutamente atípicos que son inverosímiles. Por ejemplo la referencia a "monarcas Ingas, hasta el poderoso Atahualpa" que se ha leído sistemáticamente como una representación dinástica incaica en 1551. Puede que su fuente señalara simplemente varios "incas", palabra que en las descripciones de fiestas del XVI rara vez designa a monarcas. Por la presencia de Atahualpa, en cambio totalmente verosímil, se puede pensar que Arzáns completó la ausencia de detalles proyectando lo que era su experiencia de las fiestas coloniales. Lo mismo sucede con la lista de obras teatrales que parece inaceptable después de un trabajo crítico. En su afán de acrecentar el prestigio y preeminencia de Potosí, el autor extrapoló la información de una fiesta más tardía o desarrolló, a partir de lo que era corriente en el siglo XVIII, un material demasiado seco para su trabajo literario. De hecho, teniendo sólo en cuenta las rutinas de escritura de Arzáns y comparándolo con otros escritores que hacen un trabajo semejante, como Esquivel y Navia para el Cuzco, es obvio que, más que una elocuencia y riqueza excepcional de sus fuentes, se trata de la inclinación de su autor a amplificar de manera bastante libre la información recibida lo que lo acerca a menudo más de la literatura que de la historia.
82. Véase Gisbert 1980 y Phipps et al. 2004: 258-259.
83. La que comentamos, única que incluye a Carlos V y el orbe a los pies del cerro, se encuentra en La Moneda (Potosí). La otra, de 1720, se encuentra en el Museo de arte de La Paz, y la tercera es una copia tardía del siglo XIX (documentada por Gisbert 1980).
84. La otra versión, fechada en 1720 (museo de La Paz), presenta hoy las columnas de Hércules flanqueando el cerro lo que parece corresponder perfectamente al sentido de la imagen. Sin embargo no era así hasta 1992. Luego de esa fecha los cuadros de La Paz y de Potosí fueron sometidos a desafortunadas restauraciones que han desfigurado ambos lienzos con pesados repintes (compárese con las reproducciones ofrecidas en la obras de Gisbert y en *América* 1992). El de La Paz es el que más ha sufrido, principalmente numerosos agregados. Por ello prefiero no tenerlo en cuenta para la lectura de este motivo.
85. Gisbert 1980, véase igualmente sus contribuciones en *América* 1992 y Phipps et al. 2004.
86. Gisbert (1980) da varias citas correspondientes a autores coloniales que permiten estudiar las huellas de la *interpretatio christiana* pero se inclina desde el inicio por la lectura sincrética. De acuerdo a las citas de Ramos, que ella proporciona, se compara incluso a la Virgen con las entrañas de la tierra y a su producto mineral con Cristo.
87. Anónimo 1995: 161.
88. Phipps et al. 2004: 258-259.
89. Marín 1981.
90. Ver el ensayo de Gabriela Ramos en este volumen.
91. Puede verse como ejemplo la cita de Guaman Poma hecha en la sección anterior.
92. Véase, por ejemplo, el caso del inca Bohorquez (Lorandi 1997).
93. Guaman Poma 1989: 914.
94. Estenssoro 1990, 2003.
95. Guaman Poma 1989: 553.
96. Guaman Poma 1989: 554.
97. Estenssoro 2003: capítulo III.
98. Marzal 1988: 364 (la cita corresponde a Andahuaylillas), las correspondientes a las otras dos iglesias, en Bradley y Cahill 2000: 118.
99. Los lienzos del Jesús inca han sido editados por primera vez y estudiados por Mujica (Mujica 2003, 2004). Un tocado semejante lleva en la procesión del corpus cuzqueño el representante de la parroquia de Santiago (Mujica 2004), pero aparece igualmente para identificar la antigua catedral del Cuzco en el Matrimonio de Beatriz Coya de la Compañía véase págs. 190-191 y, como motivo independiente, en un lienzo del Museo del Cuzco. Ese mismo tocado distingue a los incas cuzqueños a partir de Huascar en los retratos litografiados de Sahuaraura 2002.
100. Phipps 2004: 35 ss, 271-177.
101. 17.10.1666. Mugaburu 1918, vol. I: 126.
102. Torre 1716: 26.
103. Reproducido por Fernando R. de la Flor (2003: 14).
104. Por sus características y dimensiones, el violento lienzo de Luján es el que más puede acercarse al que representaba el descenso de la Virgen.
105. Estenssoro 2003: 345-363.
106. Gisbert 1999: 212. Compárese este detalle con el *uncu* bordado del Museo del Cuzco.
107. Tercero Cathecismo 1985: 211v.
108. Véase Estenssoro 2003.
109. En el *Juicio final* de Melchor Pérez Holguín (iglesia de San Lorenzo, Potosí) se puede ver claramente el limbo habitado por impúberes desnudos y también el purgatorio cerrado por una reja cuyos ocupantes sólo padecen la pena del fuego y son asistidos por ángeles que les permiten a salir una vez cumplida la purificación de sus culpas.
110. Colección particular (Lima), anteriormente colección Lechuga (Cuzco). Estudiado por Mesa y Gisbert 1982, vol. I: 298 y Gisbert 1999: 205. Sobre el problema de la espera de la salvación del inca y su condición de no bautizado en el imaginario colonial véase Estenssoro 2003: 429 ss.
111. Ibid.
112. Agustinos 1992.
113. Pease 1980: XLIV.
114. Pachacuti 1993: 193.
115. Acosta 1590.
116. Guaman Poma 1989: 92. La otra representación en que aparece el santo (ibid.: 639), salvo por la cruz de Carabuco, no presenta realmente elementos contextuales americanos y la imagen (como la que lo acompaña del apóstol Santiago) está tomada de las iconografías tradicionales de repertorios de santos europeos.
117. Mesa 1978.
118. Se trata de un *Martirio de Santo Tomás apóstol* atribuido a Antonio de Montúfar conservado en el convento de la Recoleta (Cuzco). Reproducido en Mesa y Gisbert 1982, vol. II: lámina 67.
119. Ramos 1988: 28-30. En ese sentido, Gisbert cita al mismo autor que indica que "al ídolo Sol figuraban en forma de Inca todo de oro" (1980: 43).
120. Garcilaso 1959a: libro II, capítulo I.
121. Tercero Cathecismo: 640-641.
122. Ramos 1988: Libro I, capítulo VIII.
123. Gisbert (1980) indica que las escenas de la vida del apóstol se encuentran en los cuadros relativos a la muerte y la gloria. En realidad las primeras cinco escenas de la vida del santo figuran en la representación de la Gloria y las cinco restantes, correspondientes a su prendimiento, martirio y muerte, en el lienzo del purgatorio. Ese error se debe probablemente a haber indicado en otro trabajo (Mesa y Gisbert 1977: 93-95) que los lienzos eran cinco cuando son sólo cuatro. No hay en realidad ninguna pintura dedicada exclusivamente a la muerte que se encuentra temáticamente integrada al infierno.
124. Así constaba en la versión más difundida de su hagiografía que figura en la *Leyenda áurea* (Voragine 2004: 528).
125. Véase Pereña (1956) para situar a Sepúlveda respecto de Palacios Rubios.
126. López de Palacios Rubios 1954: 79-83 (ibid.: 82-83 para la cita).
127. Véase Estenssoro 1989, 1990; Stevenson 1994.
128. Guaman Poma 1989: 91. El pasaje en cuestión ha sido agregado en el momento de una revisión que, en este caso, habría que situar fácilmente entre 1613 (fecha que aparece como el presente de la redacción en esa misma página) y 1615 (fecha que suele corresponder a los hechos narrados en los pasajes agregados en los márgenes de la obra). En todo caso, Guaman Poma no sólo no incluye a los reyes en ninguno de los dos dibujos correspondientes sino que no incorpora tampoco a su texto la correspondencia entre reyes y naciones en los pasajes cronológicos correspondientes y, finalmente, tampoco adapta sus argumentos históricos de la idolatría de Manco Cápac con la presencia de un rey indio en el portal de Belén.
129. Juan de Araujo, *Los coflades de la estleya* (publicado en Stevenson 1959-60).
130. Véase, por ejemplo, para el caso español Alejo Fernández (1508, Sevilla, Catedral), Berruguete (ca. 1530 relieve, Museo de Valladolid), Maino (1612-13, Museo del Prado), Velázquez (1619, Museo del Prado), Nardi (1619-20, Alcalá de Henares, Las Bernardas), Zurbarán (1639-40, Grenoble).
131. Ver Estenssoro 2003.
132. Estenssoro 1989.
133. Jiménez Díaz 2002.
134. Zighelboim 2003, 2004.
135. Tárraga 1990: 222.
136. Vargas Ugarte 1956, vol. II: 239.
137. Mesa y Gisbert 1982, vol.: 212-213.
138. O'Phelan 1988.
139. Frézier 1995: 261.
140. Superunda 1859: 99.
141. Tárraga 1990.
142. Citado en Estenssoro 2003: 513.
143. Anónimo 1977: 52.
144. Desarrollado en Estenssoro 1991.
145. Joppien 1978.
146. *Codex Mendoza* 1987: 4v, 59, 65r, 66r, 69r. En estos folios se encuentran los distintos elementos que fueron utilizados en la elaboración del retrato de Atahualpa. Joppien (1978) sólo estableció la identificación global con el manuscrito.
147. Declaración de Túpac Amaru (3.05.1781) en Durand Flórez 1981, vol. I: 226.
148. Lienzo anónimo conservado en el Museo de Arte de La Paz (reproducido en Gisbert 1980).
149. Citado en Estenssoro 1991: 177.
150. Véase, por ejemplo, las derivaciones de Santiago Matamoros en las iglesias de Madrigal (Collaguas) y de Sipascancha (Colquepata, Paucartambo), el lienzo del Museo del Banco Central (Quito) o la imagen de la iglesia de Callapa (La Paz) vestido de militar y lentes oscuros, evocando la dictadura militar de Bolivia en los años 1980 (Mesa 1994).

► Fig. 1. *Parroquia de Nuestra Señora de Belén* (¿serie del Corpus de Santa Ana?), ¿ca. 1675-1680? Cuzco. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.



---

# La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato

Luis Eduardo Wuffarden

**E**n los últimos días de 1719 fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, virrey electo del Perú —y hasta entonces arzobispo de La Plata—, hacía un alto en el Cuzco, de camino hacia la capital del virreinato. Durante una visita al marqués de Valleumbroso —poderosísimo aristócrata criollo de la región, envuelto a la sazón en serios problemas judiciales—, es probable que éste le mostrara una galería de retratos de incas que colgaba en el salón principal de su casa. Se dijo entonces que el anfitrión habría presumido de ascendencia incaica ante el representante del rey, diciéndole a la vista de los cuadros: “ahí tiene Vuestra Excelencia a mis abuelos”. Aunque el propio Morcillo se encargaría de desmentir por escrito este hecho, lo cierto es que el marqués de Valleumbroso le hizo llegar, poco tiempo después, una serie similar de pinturas con destino al palacio virreinal de Lima. Esta anécdota revela el grado de aceptación oficial que para entonces había alcanzado la imagen pública de los incas: plasmada en retratos e insignias, la memoria de los monarcas prehispánicos estaba presente en iglesias, claustros y casas principales, e incluso ocupaba lugar de honor en el cabildo



◀ Fig. 2. *Parroquia de Santiago*. Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

▶ Fig. 3. *Cofradías de San Juan Bautista y San Pedro*. Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

secular de la capital. Pero al mismo tiempo que su amplitud, dicha circunstancia nos sugiere la complejidad del “renacimiento inca”, un fenómeno cultural de vastas repercusiones que no sólo sería impulsado por la aristocracia indígena sino que involucró a autoridades españolas, notables criollos y a la elite mestiza, además de la jerarquía eclesiástica y de algunas órdenes religiosas.

Esta vigorosa corriente de reivindicación indígena pasaría a tomar parte activa en la “guerra iconográfica” que caracterizó al virreinato peruano entre 1680 y 1780 aproximadamente. Un período marcado por el florecimiento de expresiones artísticas regionales tan diversas como la arquitectura “mestiza” en el sur andino, la escuela pictórica del Cuzco, o el apogeo contemporáneo de la talla en piedra de Huamanga. Al cabo de varias décadas de relativo aislamiento con respecto a las novedades artísticas europeas, los artistas del virreinato habían empezado a expresarse con lenguajes propios y en sintonía con las aspiraciones de un público local. Por otro lado el fin de las campañas de “extirpación de idolatrías”, a mediados del siglo XVII, había dejado atrás los supuestos peligros que entrañaba la memoria del pasado indígena en una sociedad plenamente cristianizada. Ese clima de afirmación con respecto a las tradiciones del país resultaba propicio para que los descendientes de los incas —alentados por una política de reconocimiento condicionado por parte de la corona española— evocaran las grandezas del pasado imperial por medio de lienzos, representaciones escénicas y objetos suntuarios, e incluso a través de la vestimenta y el adorno personal, en busca del lugar de privilegio que su identidad redefinida les deparaba dentro de la sociedad colonial.

Debido a sus múltiples implicancias, el “renacimiento inca” no es fácil de aprehender, y por ello mismo su percepción moderna ha dado lugar a una larga secuencia de equív-

cos. A partir de la década de 1920, bajo la influencia del clima ideológico indigenista, la iconografía incaica colonial fue vista a menudo como un conjunto de pervivencias culturales que permitirían reconstruir la vida prehispánica<sup>4</sup>. Algunas de sus manifestaciones fueron incluidas también como parte de un supuesto arte de “transición”, lo que contribuyó a complicar aún más la comprensión del problema<sup>5</sup>. Es sólo a partir de la década de 1950, cuando los estudios pioneros de John H. Rowe empezaron a poner en evidencia la relación directa entre aquella producción artística y el “movimiento nacional inca” del siglo XVIII, y por tanto a entenderla como parte de una corriente cultural mayor —fuertemente favorecida por la segunda edición de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, aparecida en 1723—<sup>6</sup>. En los últimos veinte años, sucesivos aportes de nuevas generaciones de investigadores han renovado el interés por estos temas, al afinar los instrumentos de análisis en torno a las peculiaridades de la cultura colonial y a los discursos que se entrecruzan en ella, evidenciando las intrincadas vinculaciones entre diversos grupos étnicos y sociales. De un modo u otro, se empieza a desvanecer así el tópico de un virreinato bifronte, dividido claramente entre dos componentes que no podían ni debían mezclarse entre sí: la “república de indios” y la “república de españoles”<sup>7</sup>.





◀ Fig. 4. *Comunidad mercedaria*. Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

▶ Fig. 5. *Parroquia de San Cristóbal*. Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

## Retrato de grupo: el Corpus cuzqueño

La imagen pública de la nobleza incaica había empezado a cobrar fuerza durante el último cuarto del siglo XVII, en el Cuzco, a través de dos obras pictóricas cruciales: la serie del Corpus de Santa Ana y el matrimonio del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta. Ambos programas iconográficos se relacionan —no por azar— con la retórica ceremonial, el más eficaz instrumento de propaganda desplegado hasta entonces por los descendientes de los incas. Tampoco es casual que hayan surgido bajo el gobierno eclesiástico del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699), mentor de una activa política visual en la diócesis cuzqueña durante este período decisivo. Aunque el prelado no se habría de mostrar demasiado tolerante con algunos cultos localistas —es sabido que prohibió expresamente la vestimenta incaica del Niño Jesús en algunas parroquias indígenas<sup>8</sup>—, supo estimular a través de sus párrocos el patronazgo artístico de los curacas, con la finalidad de renovar el esplendor del culto eucarístico y exaltar su propia imagen como pastor de la antigua capital del imperio incaico.

A través de una secuencia originalmente compuesta por no menos de dieciséis pinturas —hoy repartidas entre Cuzco y Santiago de Chile<sup>9</sup>— (figs. 2-12), se pone en escena la participación corporativa de autoridades civiles y eclesiásticas, gremios y cofradías, junto con las comunidades religiosas —respetando en cada caso estrictas normas de precedencia—, dentro de una de las fiestas máximas de la cristiandad. Es evidente que ninguno de los grupos representados en la serie alcanza tanto protagonismo como los miembros de la élite nativa. Además de sus múltiples retratos en condición de donantes, ellos aparecen como encarnación de sus antepasados incas. Sus trajes festivos combinan elementos indígenas y europeos, con el afán de mostrar orgullosamente una identidad local y a la vez satisfacer ese gusto de la cultura barroca por una retórica de lo exótico y lo “otro”, que había quedado manifiesto en la constante incorporación de comparsas de moros, jercas orientales e incluso de incas o reyes aztecas de fantasía, usuales en las grandes festividades cortesanas de Europa, que Mollinedo conocía bien y procuraba recrear como arma propagandística de su sede episcopal<sup>10</sup>.

Tal vez debido a esa paradójica confluencia, los lienzos dedicados a las parroquias indígenas son precisamente aquellos que ofrecen una imagen más “cosmopolita” —aunque en

gran medida ficticia— de la ciudad del Cuzco. Cada una de sus devociones patronales desfila precedida por el curaca local en atavío incaico y por los notables del pueblo. Pero las imágenes sagradas no son transportadas en andas, de acuerdo al uso tradicional, sino que aparecen desplazándose sobre suntuosas carrozas barrocas que, según todo indica, nunca existieron. Como es sabido, aquellas aparatosas estructuras fueron copiadas directamente de las estampas del libro de Juan Bautista Valda, en el que se describían las festividades públicas en honor de la Inmaculada Concepción, celebradas por el año 1662 en la ciudad de Valencia.<sup>11</sup> Por medio de esta ingeniosa estrategia visual, el Cuzco —y por tanto sus líderes locales— podía situarse en pie de igualdad con respecto a las grandes urbes de la península ibérica, asumiéndose como contraparte equivalente dentro de una geografía imperial que se extendía por las cuatro partes del mundo.

Sólo conocemos los nombres de dos de los aristócratas indígenas retratados, gracias a sendas inscripciones de tono coloquial, tal vez puestas para identificar a los donantes de las pinturas donde ellos aparecen. El primero es don Carlos Huayna Cápac Inga, y se encuentra en el lienzo de la *parroquia de San Cristóbal* (fig. 5). El nombre exacto de este curaca sería Florián Carlos Inquiltopa, heredero directo de don Cristóbal Carlos Inca.<sup>12</sup> Debió ser designado alférez real precisamente el año en que se realizó la pintura. Ello se deduce de una inscripción colocada a los pies del personaje —“Vitor D. Carlos Guainacpac Inga Alféres Real de Su Magestad”—, celebrando su elección para



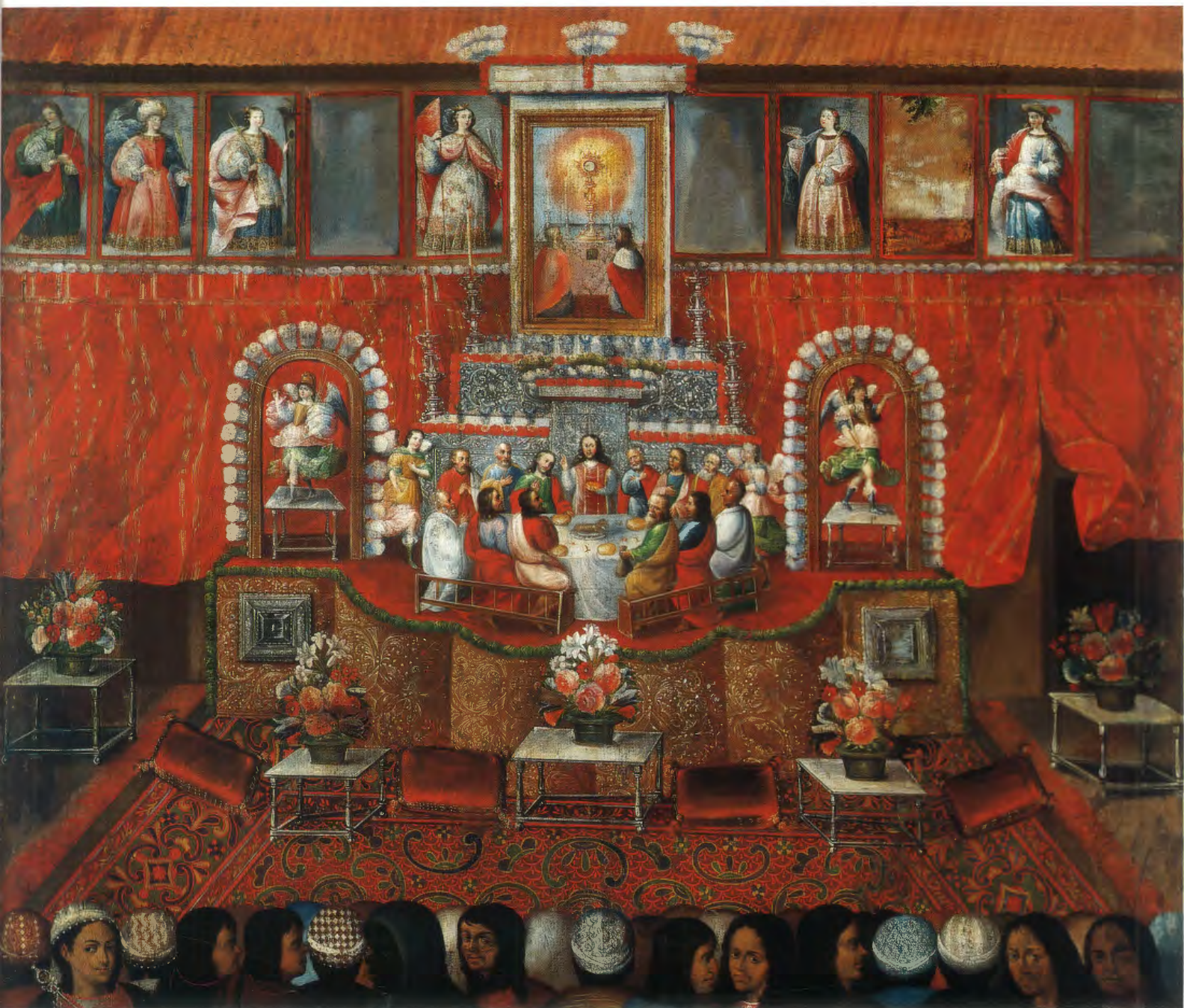
este cargo honorífico, tan disputado entre la nobleza aborígen<sup>13</sup>. La expresión de origen latino *vítor* (o *victor*) quiere decir “vencedor”, y era voz de aclamación usada con frecuencia en el virreinato. En este caso, el alférez electo pertenecía a la línea hereditaria de Sayri Túpac —uno de los “incas vasallos”, que actuaron al servicio de los conquistadores—, hermano de Atahualpa y de Cristóbal Paullu Inca, quien había fundado esta parroquia en los años inmediatamente posteriores a la conquista. Tal identificación es corroborada por la heráldica de su tocado y por el guacamayo posado en el muro —exactamente sobre la cabeza del curaca—, que hacía referencia a su linaje imperial, pues éste era considerado como legítimo sucesor del inca Huayna Cápac, último monarca no cuestionado del Tahuantinsuyo. Al igual que en otros casos, el traje de don Carlos constituye una recreación del atuendo incaico en clave barroca. Una seña distintiva del personaje es la falta del ojo derecho —que se ve ostensiblemente cerrado—, detalle que el pintor no ha podido disimular u ocultar<sup>14</sup>.

El segundo personaje identificado por su nombre aparece en una escena de impactante realismo, denominada por la historiografía moderna como *Las cofradías de Santa Rosa y la Linda* (fig. 7). Allí, un grupo de nobles incas representa a la cofradía catedralicia encargada de rendir culto a una imagen de la Purísima conocida popularmente como “la Linda”, declarada patrona de la ciudad del Cuzco a partir de una real cédula expedida por Felipe IV en 1655<sup>15</sup>. Llama la atención la figura de un joven curaca vestido en traje inca, similar a los que llevan los alférezes en las procesiones parroquiales, aunque en este caso no lleva puesta la *mascapaycha*. Amado lo identifica como Miguel Pomayalli Guaypartupa, hijo de Baltasar Pomayal<sup>16</sup>. A su vez, la leyenda colocada en el lienzo incluye una frase coloquial que parece salir de la concurrencia popular congregada en la parte inferior de la composición: “Aquí ba el alférez con su padre, don Baltasar Tupa Puma...”<sup>17</sup>. El texto se refiere, con toda probabilidad, al hombre maduro, vestido de negro a la española, que aparece a su lado y mira directamente al espectador, configurando uno de los retratos más penetrantes y logrados de toda la pintura colonial andina.

Aunque los curacas mencionados podrían haber financiado la ejecución de sus respectivos cuadros, sólo en tres otros casos hallaremos retratos en actitud inequívoca de donantes. No es fortuito que se trate precisamente de aquellas pinturas donde las más altas autoridades españolas del Cuzco —el obispo y el corregidor— aparecen protagonizando la escena principal<sup>18</sup>. Dos de ellas corresponden al inicio y el final de la ceremonia, y muestran al obispo presidiendo el cortejo. En *La salida de la procesión desde la catedral* (fig. 8) se advierte una calculada coincidencia entre la aparición del sol sobre las montañas del Cuzco y la custodia, de forma solar, que contiene la sagrada forma. Si bien este motivo podría vincularse con alguna modalidad de superposición o sincretismo, la mayor parte de la concurrencia representada aquí —incluso la de los espectadores “populares”— no es nativa sino española o criolla. Además, los pocos personajes que podrían identificarse como indígenas son vistos de espaldas o en un plano alejado. Incluso parece ser criolla la donante retratada en primer plano, una mujer madura no identificada cuyo rostro emerge del hábito negro —de monja o quizá de beata terciaria—, que podría relacionarse con la orden dominica.

Este excepcional cariz hispánico es revertido en el *Regreso de la procesión* (fig. 9), donde la presencia indígena resulta dominante. Al igual que aquella escena, ésta aparece ambientada delante de la catedral, pero un punto de vista más cercano a la fachada deja esta vez al cielo cuzqueño fuera del espacio pictórico. Pese a ello, es evidente el momento vespertino en el que se desarrolla el fin de la ceremonia. El sol parece estarse ocultando y, simbólicamente, ocurre lo mismo con el sol de la custodia, del





▲ Fig. 6. *Altar de la Última Cena*.  
Serie del Corpus de Santa Ana,  
ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo.  
Museo de Arte Religioso, Cuzco.

► Páginas siguientes:  
Fig. 7. *Las cofradías de Santa Rosa*  
y *la Linda*. Serie del Corpus de Santa Ana,  
ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo.  
Museo de Arte Religioso, Cuzco.

cual solo vemos el centro con la hostia. A ambos lados de la puerta del Perdón se alinean las imágenes de todas las parroquias indígenas, para rendir honores al cuerpo de Cristo al terminar su recorrido por las calles de la ciudad. Ello implica el homenaje conjunto de las diversas panacas incaicas, representadas por sus portaestandartes y por los notables de cada pueblo. Paradójicamente, todos visten a la española y sólo pequeños detalles —como los *uncus* que asoman por debajo de sus capas— aluden a su filiación étnica. Han desaparecido también las carrozas ficticias que se veían en los cuadros parroquiales. Pero, además, ninguno de los personajes retratados coincide con las representaciones de aquellos alferoces incaicos. Ello mueve a pensar que las pinturas se hicieron en años distintos y no sólo en talleres diferentes.<sup>19</sup>

Visto en conjunto, el severo atuendo hispanizado de los nobles incas contrasta con la presencia de un colorido batallón de arcabuceros indígenas, situado al lado izquierdo, que constituye el fragmento más vistoso de esta pintura. En cierto modo, el grupo





A quiba el Affres consupadre Dan...



◀ Fig. 8. *Salida de la procesión.*  
Serie del Corpus de Santa Ana,  
ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo.  
Museo de Arte Religioso, Cuzco.

▶ Fig. 9. *Regreso de la procesión.*  
Serie del Corpus de Santa Ana,  
ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo.  
Museo de Arte Religioso, Cuzco.

aporta aquella retórica fantasiosa y el gusto por lo “exótico” concurrentes en el ceremonial barroco europeo. Sus brillantes túnicas bordadas, además de los grandes penachos de plumas blancas que llevan sobre la cabeza, constituyen un atavío ciertamente llamativo. De hecho, el obispo y su comitiva parecen haberse detenido a contemplar las evoluciones coreográficas del batallón y todas las miradas se dirigen hacia él, en el preciso momento de rendir honores al paso del Santísimo. Mientras el niño que va delante pudiera estar ejecutando un redoble de tambor y los arcabuceros disparan salvas al aire, el abanderado, puesto de rodillas, ondea el estandarte inclinado hacia el suelo: está haciendo la “reseña”, una ceremonia caballeresca de orígenes medievales que todavía es posible ver en Huamanga, durante las celebraciones de semana santa. Todos los movimientos parecen dirigidos por el comandante del batallón, quien golpea rítmicamente sobre el suelo un largo bastón (o lanza) como símbolo de su autoridad. Sus rasgos se asemejan a los del donante retratado en primer plano, con traje militar, y cabría preguntarse si se trata del mismo personaje, cuya probable identidad se discutirá más adelante, quien pudo financiar la factura del cuadro en testimonio de su contribución —y la de su grupo— al esplendor de la fiesta.

¿Quiénes eran estos guerreros indígenas, capaces de utilizar armas de fuego, que daban muestras públicas de acatamiento y reverencia a la Eucaristía en un momento culminante de la procesión? Dean los identifica como miembros de las etnias cañari y chachapoya que, según diversos testimonios, habían vivido asentados en la parroquia

de Santa Ana, en condición de *mitimaes*, desde el siglo XVI<sup>20</sup>. Su presencia festiva en el Corpus recordaría “la alianza histórica de estos nativos no-incas con los españoles”, luciendo “su diversa identidad étnica, importancia histórica y su estatus en la comunidad”<sup>21</sup>. Esta asociación entre los arcabuceros, los grupos de cañaris-chachapoyas y el pueblo de Santa Ana podría hallarse confirmada en el cuadro mismo, donde vemos al alférez representativo de esa parroquia sosteniendo en la mano un sombrero con el mismo penacho de plumas blancas que singulariza al batallón. Por su parte, tanto Mujica Pinilla como Gisbert se han referido a danzarines nativos ataviados al modo de los ángeles arcabuceros, en representación de alguna de las cofradías indígenas dedicadas a San Miguel Arcángel<sup>22</sup>. En apoyo de su hipótesis, Gisbert recuerda que similares batallones angélicos conformados por indígenas desfilaban en las procesiones de la capital. Habrían sido precisamente los integrantes de una de esas comparsas militarizadas quienes participaron en la abortada conspiración de los indios de Lima en 1750, “aprovechando los arcabuces que les dieron para la procesión a la que asistían vestidos de ángeles”<sup>23</sup>.

Por paradójico que pudiera parecer, ambas interpretaciones no serían excluyentes entre sí. Sobre todo si se considera la ambivalencia habitual en este tipo de represen-



taciones, y la consiguiente multiplicidad de lecturas que ellas suscitan. En efecto, la imagen pintada y la escénica o actuada podían llegar a confundirse en la práctica por muchas razones. Si, por un lado, los ángeles arcabuceros pintados —cuya exitosa invención iconográfica cristaliza precisamente por esta época— se habían inspirado en las vestimentas de gala y en las armas de fuego usuales entre las guardias de elite contemporáneas, por otro, las representaciones teatrales o la coreografía festiva tendían con frecuencia a la escenificación de “cuadros vivos”, recreando así las ficciones pictóricas más difundidas del momento ante un público ciertamente familiarizado con el lenguaje simbólico allí desplegado.

Por último, el cuadro conocido como *El corregidor Pérez* (fig. 10) incluye hasta tres retratos de donantes indígenas: una mujer anciana y dos niños —con toda probabilidad sus nietos—, que llaman la atención entre los espectadores populares colocados en la zona inferior de la tela. Por única vez dentro de la serie, se presenta al corregidor y justicia mayor del Cuzco como cabeza del cortejo procesional, llevando el estandarte del Santísimo Sacramento. El gobernador político de la ciudad ejercía tal privilegio de acuerdo con las normas establecidas para el caso por el virrey Toledo en 1572.<sup>24</sup> De ahí que esta escena sea considerada por varios autores como la que marca el inicio del desfile. Sin embargo, por razones de estrategia iconográfica ha sido concebida de manera independiente y no se relaciona directamente con aquellas otras comentadas antes, en las que aparece el obispo presidiendo la ceremonia. Mientras Mollinedo era visto delante de la catedral y claramente asociado al comienzo y al final de la procesión, el corregidor marcha aquí sin mayores indicaciones sobre tiempo y espacio. De esa forma, los autores del programa intentaban eludir las disputas sobre precedencias protocolares dentro de la procesión, que a menudo causaban interminables enfrentamientos entre la autoridad civil y la eclesiástica.

Basándose en la gran cruz de la orden de San Juan que se ve sobre su vestimenta, Dean identifica al personaje principal como el general Alonso Pérez de Guzmán —hijo del influyente duque de Medina Sidonia—, quien ejerció el cargo de corregidor del Cuzco entre 1670 y 1676.<sup>25</sup> De un modo significativo, la donante ocupa aquí el ángulo inferior izquierdo de la composición, por lo que su mirada se relaciona de manera directa con la figura del corregidor que marcha por el centro de la calle desde el lado opuesto, encabezando el cortejo. Esta disposición sin duda contribuía a evidenciar la adhesión de la retratada y de su familia al representante local del monarca. Su aspecto es el de una matrona inca, tal vez esposa o viuda de un curaca principal, cuya vestimenta aborígen —incluyendo la *lliclla* sujeta por un *tupu* de plata— contrasta con el traje plenamente hispanizado de los infantes, cuyos rasgos también parecen menos indígenas que los de la mujer. Por otra parte, el realismo que define el rostro de esta última, suscitando una instantánea atención por parte del espectador, se contrapone con los rasgos un tanto impersonales del corregidor. Todo parece indicar que este personaje no fue pintado “del natural”, ya sea porque no tuviera ocasión de posar, o porque el cuadro se hubiese terminado con posterioridad a su partida del Cuzco.

Muchos retratos más de nobles indígenas asoman en la parte inferior de los lienzos, distinguiéndose de la gente del común por su tratamiento directo y naturalista. Es probable que algunos hayan sido donantes, aunque no aparezcan en actitud de tales.<sup>26</sup> Por ejemplo, en *Las cofradías de los cuatro santos*, o en *La comunidad mercedaria* (fig. 12), donde se ven personajes de la elite indígena, reconocibles por sus rasgos

► Fig. 10. *El corregidor Pérez de Guzmán*. Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

étnicos y por el colorido de su vestimenta “mestiza” que asoma debajo de la capa española (fig. 11). Son efigies de busto particularmente cuidadas en su ejecución, sobre todo si las comparamos con la mayor parte de los rostros a su alrededor, donde es evidente que el pintor sólo se propuso captar tipos populares de carácter genérico. Casi siempre miran directamente al espectador, lo que ha movido a pensar en autorretratos, que nos pondrían frente a algunos de los reputados maestros indígenas constantemente favorecidos por el mecenazgo de Mollinedo<sup>27</sup>. Sea quien fuere el autor o los autores de estos cuadros, lo seguro es que salieron de ese emergente artesanado indígena, lo que explicaría también el grado de simpatía con



que fueron capaces de representar a los miembros de la elite incaica, quienes aparecen investidos de un aire de dignidad insólito en la iconografía europea sobre los pobladores del Nuevo Mundo.

Si la imagen ideal y armónica de la fiesta que construyen estos cuadros había sido cuidadosamente elaborada por el entorno ideológico del obispo Mollinedo, el marcado protagonismo de la elite indígena respondía a complejas negociaciones entre los curacas que patrocinaron la obra y la autoridad eclesiástica. No conocemos, sin embargo, las condiciones precisas del encargo y de momento sólo es posible barajar algunas hipótesis. Una de ellas propone que habría sido don Francisco Uclucana, indio acaudalado de la etnia chachapoya, quien financió los cuadros de su parroquia de Santa Ana, en estrecha colaboración con el cura Juan Herrera y Castro —quien ejerció el cargo entre 1670 y 1675—, como parte de una intensa campaña para obtener el alferazgo real incaico<sup>28</sup>. Uclucana Sahuaytocto había emparentado políticamente con la panaca de Huayna Cápac al casarse con Juana Guaypar Topa, madre de su hijo Francisco Uclucana. A partir de entonces, las pretensiones de Uclucana por usar la *mascapaycha* incaica habían logrado exasperar a los jefes de las panacas cuzqueñas, quienes protestaron contra él por el modo en que aspiraba al cargo de alférez real, “a través del soborno y corrompiendo a algunos nobles incas a quienes reunían y embriagaban con chicha o vino”<sup>29</sup>. Por medio de este testimonio temprano, se descubre el creciente prestigio de la descendencia de los incas, que obligaba a los notables de otras etnias —incluso algunas tradicionalmente enemigas— a identificarse con ella, usando a menudo caminos tortuosos, para conseguir el reconocimiento social que tanto buscaban.





## Las bodas del capitán y la ñusta

A diferencia del tono testimonial y del aire de contemporaneidad que recorren la serie del Corpus, los jesuitas diseñaron por la misma época (ca. 1670-1690) una compleja reinención del pasado andino. Se trata del matrimonio del capitán Martín García de Loyola —sobrino del fundador de la orden— con Beatriz Ñusta y de la hija de ambos, Ana María Coya de Loyola, con Juan Henríquez de Borja, biznieto de San Francisco de Borja (fig. 13). Con calculada arbitrariedad, este programa, elaborado por los teóricos de la Compañía, altera tiempos y lugares para presentar simultáneamente dos bodas que se efectuaron en el Cuzco y en Madrid, en fechas tan distantes entre sí como 1572 y 1611<sup>30</sup>. Si la serie del Corpus mostraba a los curacas en medio de la ciudad barroca del momento, a manera de un gran retrato de grupo, esta escena se sitúa en un tiempo ideal, en obvia contradicción de la dura realidad histórica. En lo más alto del cuadro resplandece el monograma jesuítico, nuevo emblema de Cristo como Sol de Justicia —en sustitución del culto “idolátrico” de los incas—, señalando el amanecer de una nueva era de concordia política. De este modo se buscaba poner en evidencia el papel tutelar ejercido por la Compañía de Jesús sobre las élites conquistadora y nativa en aquel momento fundacional de la sociedad peruana.

Aunque los jesuitas no estuvieron presentes en la conquista —circunstancia que era motivo de constante emulación entre las demás órdenes—, su llegada al Perú, en 1568, vendría a coincidir con el inicio de un período crucial para la definición de la organización política, social y religiosa en el joven virreinato. Acababa de instalarse el virrey Francisco de Toledo, gran amigo de la Compañía y promotor de su establecimiento en el Perú, cuya tenaz labor legislativa sentó las bases definitivas del Estado colonial. Simultáneamente, Toledo debió enfrentar con decisión la resistencia incaica asentada en Vilcabamba, que no había dejado de mantener en jaque a las autoridades españolas. Después de infructuosas negociaciones, a principios de 1571 Toledo declaró la guerra al inca Túpac Amaru y envió a sus mejores capitanes con la orden de capturarlo. Entre esos jefes militares se hallaba precisamente Martín García Oñaz de Loyola, quien condujo preso a Túpac Amaru y lo entregó al cadalso el 17 de agosto de 1572, pese a la oposición de los cuzqueños. De ahí que la muerte del último monarca del Tahuantinsuyo —reprochada a Toledo por el propio Felipe II— constituyera una huella traumática en la memoria colectiva de los Andes, e incluso podría remontarse a esta circunstancia histórica el origen del mito restaurador de *Inkarrí*.

De inmediato fueron desatadas duras represalias contra los orejones del Cuzco y se entregaron premios a los capitanes vencedores. Fue entonces cuando Beatriz Ñusta, hija de Sayri Túpac y sobrina del inca ejecutado, se vio obligada a casarse con Martín García de Loyola. Al momento de su boda, ella llevaba como dote no sólo la rica encomienda de Urubamba, sino que portaba también los derechos sucesorios del imperio del Tahuantinsuyo, que le correspondían de acuerdo con las normas hispánicas del derecho hereditario. En 1591, el capitán Loyola sería designado gobernador de Chile y allí murió a manos de los araucanos sublevados en 1598. Su viuda y su hija se trasladaron posteriormente a España, donde la familia permaneció rodeada de honores, pero lejos de sus antiguos súbditos por disposición expresa de las autoridades españolas que veían un potencial peligro en esta descendencia, cuya legitimidad no habían dejado de reconocer. Un siglo más tarde, en la ficción pictórica ideada por los propios jesuitas, todas estas circunstancias violentas quedarán desvanecidas al representar una armónica ceremonia nupcial, convalidada por los parientes incas, que asisten a la boda aun después de muertos. De un modo inequívoco, la república de

◀ Fig. 11. ¿Autorretrato del pintor? Detalle de fig. 12.

◀ Fig. 12. *Cofradías de San Cosme y San Damián y de San Crispín y San Crispiniano*. Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.

▶ Páginas siguientes:  
Fig. 13. *Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Clara Coya de Loyola*, ca. 1675-1690. Iglesia de la Compañía, Cuzco.



IHS

Adma Regula  
iorem  
Dei  
gloriam  
le. Ju

D. Diego Inca Tupac, D. Felipe Inca Tupac

D. MARTIN DE LOYOLA GO...  
VERN. DE CHILE. SORRINO DE N.P. S...  
YGN. HIJO DE SV HERM. MAYOR D. BEL...  
TRAN DE LOYOLA. CASO CON D. BEATRIS...  
NVSTA HEREDERA Y PRINCESA DEL PERU...  
COMO HIJA DE D. DIEGO YNGA SV ULTIMO...  
REY. POR HAYER MVERTO SIN HIJOS SV...  
HERM. D. PHELIPPE YNGA DE D. MARTIN Y...  
DE D. BEATRIS NACIO D. LORENSA NVSTA...  
DE LOYOLA QVE BASSO A ESPAÑA POR ORDEN DE...  
NROS REYES CAT. Y LA CASARON EN MADRID...  
CON EL EX. S. D. IV. DE BORJA HIJO...  
DE S. FRANC. DE BORJA Y ENBAJADOR DEL...  
S. REY PHELIPPE 2.º A ALEMANIA Y PORTV...  
GAL CON ESTE MATRIMONIO EMPA...  
RENTARON ENTRE SI Y CON LA REY...  
CASA DE LOS REYES YNGAS DE PERU...  
LAS DIX CASAS DE LOYOLA Y BORJA...  
YA SVESION ESTA OY EN LOS...  
EX. S. MARQUES DE ALCA...  
NISES GRANDES DE PRIME...  
CLASSE.

D. Martin De Loyola D. Beatris Huáscar Princesa del Peru.





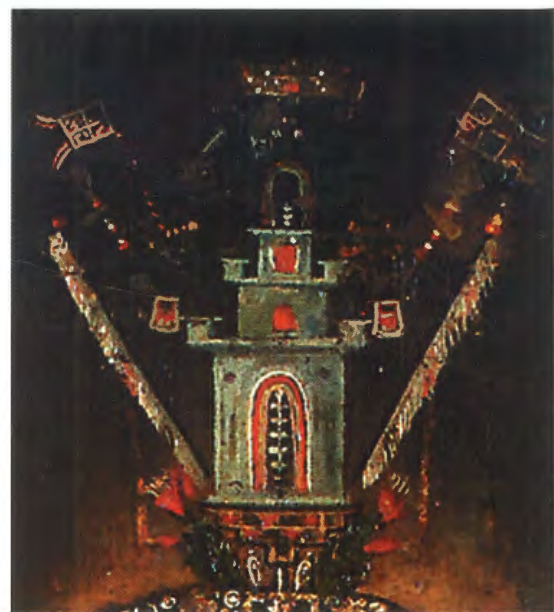
españoles y la república de indios aparecen aquí en pie de igualdad, como las dos mitades complementarias de un indisoluble cuerpo social.

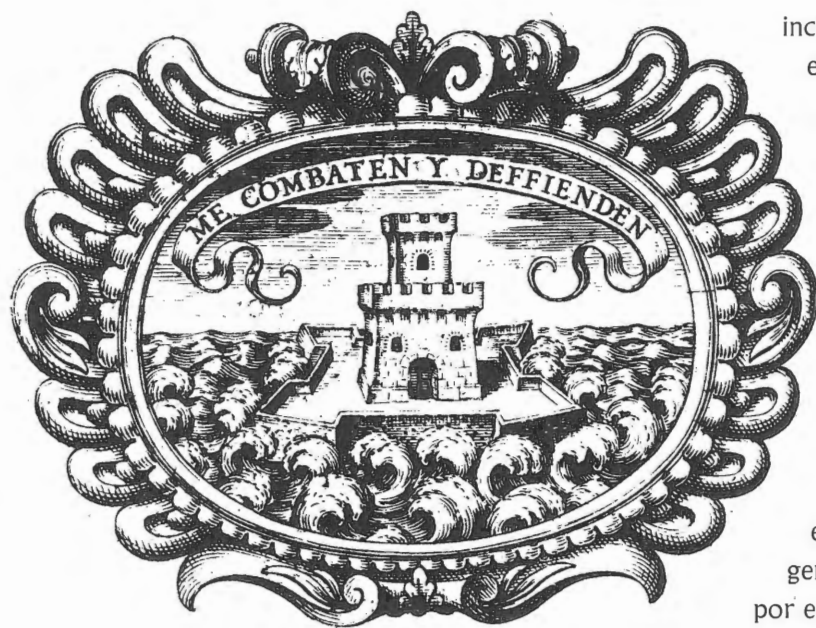
Esta idea de paridad o equivalencia se verá reflejada en una composición perfectamente simétrica, cuyo eje central son las figuras patriarcales de San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja, ancestros de los contrayentes<sup>31</sup>. Sobre el fondo de la pintura cabe distinguir dos campos netamente diferenciados en mitades exactas<sup>32</sup>. A la izquierda del espectador se representa la ciudad del Cuzco y, por extensión, el Perú, mientras que el lado derecho evoca la corte de Madrid, y por tanto simboliza lo hispano y europeo. En

último plano es posible divisar las aguas de un océano en calma —vínculo entre ambos mundos—, y detrás de él se vislumbra el perfil ideal de una urbe europea: acaso sea una alusión a Roma, centro del cristianismo y sede matriz de la Compañía<sup>33</sup>. El pintor distingue claramente ambos espacios geográficos por medio de contrastantes arquitecturas —de un carácter más bien teatral— que enmarcan las escenas principales. Se contraponen así las austeras edificaciones pétreas y monocromáticas de la capital incaica, con sus vanos rectangulares y techos pajizos, a la arquitectura europea caracterizada por el elocuente uso de arcos y bóvedas, así como por el colorido suntuoso de mármoles y jaspes.

En cada caso, el templo que acogió las ceremonias nupciales ha pasado a ser un edificio emblemático. La parte “nativa” está dominada por una versión imaginaria de la primera iglesia mayor cuzqueña, cuyo aspecto es el de un templo incaico transformado en iglesia católica; pero, a diferencia de la superposición de estilos propia del Cuzco colonial, esta se presenta como una edificación “mestiza”, al combinar los sistemas constructivos prehispánicos con una tipología eclesiástica europea, a juzgar por sus componentes principales: una portada central y dos torres simétricamente dispuestas a ambos lados. La única nota externa de color es el escudo del imperio del Tahuantinsuyo, pintado sobre la puerta de entrada de acuerdo con los conceptos heráldicos europeos. Entre ambos campanarios se alza una tercera torre almenada, cuya forma evoca las armas de la ciudad española del Cuzco, conferidas por Carlos V en 1536 (figs. 14, 15). Pero no queda claro si este elemento pertenece a la misma iglesia o si asoma por detrás de ella. Induce a pensar esto último el que otra torre parecida, aunque de planta cuadrada, se emplace delante del templo, en clara referencia a las defensas militares de la antigua capital incaica<sup>34</sup>.

A su vez, el trasfondo de la mitad “hispana” recrea idealmente la iglesia madrileña donde la hija mestiza del capitán y la ñusta, convertida en marquesa de Santiago de Oropesa, contrajo matrimonio con el marqués de Alcañices. Su fachada de aire renacentista se ve recubierta por ricas columnas de colores, en abierto contraste con lo incaico, mientras volutas y curvaturas se contraponen al trazo rectilíneo de los muros andinos. Estas diferencias seguramente resultaban familiares al espectador cuzqueño contemporáneo. A fin de contrapesar los torreones militares incaicos, se ha





incluido a este lado una torre de dos cuerpos que, como en el caso anterior, tiene un carácter más simbólico que real. De hecho, su forma y su planta cuadrada aparecen bastante similares en el número 83 de las *Empresas Políticas*, célebre obra de Diego de Saavedra Fajardo publicada en 1648, en la que el autor hacía referencia —bajo el lema “me combaten y defienden”— (fig. 16) a la fortaleza de las monarquías, que “en el contraste de las armas se mantienen más firmes y seguras”, como aquellos castillos inexpugnables fundados entre la furia de las olas. La obra de Saavedra había tenido enorme difusión en la península y se sabe que circuló con cierta frecuencia en el Perú, por lo que bien pudieron encontrarse las imágenes de este libro entre las fuentes gráficas utilizadas por el pintor<sup>35</sup>.

En relación directa con los fondos escenográficos se emplazan sendas agrupaciones de figuras: por un lado, la familia incaica de la ñusta y, por el otro, la boda de su hija mestiza plenamente incorporada a la cultura y al mundo social europeos. Ambos grupos se presentan en un segundo plano elevado respecto del primero, aunque la familia imperial incaica es vista en una posición notoriamente más cercana al espectador. Están sentados sobre un estrado y llevan atuendos imperiales de gala. Su cuidado vestuario de apariencia teatral seguramente se basa en los trajes de evocación incaica exhibidos por los curacas durante las grandes festividades religiosas. El pintor ha procurado construir una versión “purista”, eliminando los añadidos barrocos más obvios, pero ha tenido el cuidado de mantener, en cambio, el tocado heráldico que los identifica como “incas coloniales”. Aunque llevan armas y algunos símbolos guerreros, estos cumplen una función meramente ornamental, en consonancia con la conducta escénica de los incas, cuya actitud digna y sosegada es la misma que podría esperarse de cualquier corte europea en medio de una solemnidad ceremonial.

Al otro extremo, la boda se desarrolla sobre el atrio de la iglesia. Aquí el grupo es visto de pie, pero resulta menos llamativo que el de los incas. Ello se debe no sólo a la sobriedad cromática de sus vestimentas —acorde con la moda imperante bajo Felipe II—, sino también a una distancia visual mayor, sin olvidar el formato convencional del acontecimiento narrado, que de inmediato evoca en el espectador las representaciones clásicas de los *Desposorios de la Virgen*. Otro factor que induce a una cierta sensación de monotonía es la reiteración de las figuras de los novios en dos planos distintos, aludiendo a tiempos sucesivos. El pintor apela así a un recurso narrativo tradicional, heredado del arte religioso del medioevo. Sin embargo, este sector podría contener algunas claves significativas para la lectura del conjunto. Por ejemplo, el oficiante quizá sea un retrato “disimulado” del célebre obispo Mollinedo, quien como se sabe era de origen madrileño. Junto a él se reconoce a un personaje de rostro rollizo y rasgos definidos que asoma bajo la puerta del templo, a la izquierda, mirando directamente al espectador. Podría pensarse en un probable autorretrato, o en la efigie del jesuita creador del programa iconográfico: este detalle no es repetido por ninguno de los diversos copistas posteriores, lo que vendría a reforzar una hipótesis en tal sentido.

En el primer plano, las dos parejas parecen estar posando ante el pintor. Aunque recuerdan los retratos nupciales de fines de la edad media, no hay en sus rostros

◀ Fig. 14. Torre almenada española. Detalle de la *Boda del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta*. Iglesia de la Compañía, Cuzco.

◀ Fig. 15. Torre alusiva de la fortaleza incaica del Cuzco. Detalle del *Niño Jesús Inca*. Cuzco, siglo XVIII. Colección particular, Lima.

▲ Fig. 16. Emblema 48: “Me combaten y defienden” en *Idea de un Príncipe Político Cristiano*, Juan de Solórzano Pereyra. Milán, 1642.



LA S<sup>ra</sup> D<sup>na</sup> VSEÑADA LOAIZAY BASAN.



- ▲ Fig. 19. Martín de Loyola con Beatriz Ñusta, detalle fig. 13. Compárese el traje de la ñusta con el de doña Usenda de Loayza (fig. 18).
- ▲ Fig. 20. Juan Henríquez de Borja y Ana de Loyola Ñusta, detalle fig. 13. Compárese las figuras de ambos con las figuras 18 y 21.
- ▶ Fig. 21. Retrato de don Diego de Vargas y Carvajal. Pedro de Reynalte Coello (atribuido), ca. 1600-1615. Convento de la Merced, Cuzco.

En cada caso, las pequeñas variantes formales que separan a una copia de otra parecen relacionarse con sus destinatarios específicos. Así, por ejemplo, en la pintura de Copacabana la alteración del orden compositivo otorga a la ñusta un lugar más visible en el extremo izquierdo (fig. 22). Es también significativo que su mano cobriza aparezca en primer plano, colocada sobre la del novio y no al revés. Asimismo, el capitán no lleva aquí un bastón de mando mimetizado ingeniosamente con el *champi*, símbolo del poder de los incas en forma de hacha —como se aprecia en la versión del Cuzco—, sino que adopta la forma inequívoca de una bengala europea. Tal vez por pudor monacal, el detalle del índice extendido de la ñusta resulta disimulado discretamente bajo un paño. Por último, el pintor muestra la diferencia de pigmentación entre la hija de la princesa incaica y su



novio español, con el obvio propósito de enfatizar su condición mestiza. En ello se distingue de su modelo cuzqueño, que parecía insinuar el “blanqueamiento” progresivo de la estirpe real nativa al contacto con la aristocracia europea. Tales modificaciones al programa iconográfico original se explican en razón de que este beaterio limeño —abierto en 1691, después de largas gestiones de la elite nativa y sus procuradores ante la corona—, se estableció con la finalidad de acoger en sus claustros a las hijas de la nobleza indígena, que en su mayor parte ya tenían condición de mestizas, aunque siguieran perteneciendo en teoría a la “república de indios”.

Es posible detectar otro género de cambios en la copia del Museo Pedro de Osma (fig. 23), realizada en 1718, tal vez por encargo de un curaca cuzqueño. Esta versión patentiza un definido afán suntuuario en el abundante uso de reales dorados o “brocateados” que distinguía a la pintura fina de la lana u ordinaria.<sup>41</sup> Sus dimensiones y su formato vertical obligaron al pintor a comprimir la composición y a aproximar entre sí a los personajes del primer plano. No obstante, es indudable la atención otorgada al grupo de los incas, que destaca por sus adornos de oro macizo. También se advierte cierto “purismo” historicista en la elaboración de las “coronas” incaicas, adornadas con las plumas blanquinegras del *corequenque* que mencionan el Inca Garcilaso y otros cronistas. Finalmente, quizá sea ésta la variante que mejor conserva el planteamiento original del fondo arquitectónico, en el cual es posible reconocer aún la contraposición inca/español, aunque se han omitido las cruciales diferenciaciones cromáticas, y ello hace que el templo europeo sea visto con el mismo aspecto pétreo que los edificios cuzqueños colocados en el lado opuesto.

En las versiones no cuzqueñas (fig. 24), el fondo arquitectónico perderá el significado simbólico que hemos analizado en la primera pintura, para adquirir un carácter de mera ambientación circunstancial, ya que estas obras se dirigían a públicos no familiarizados con la superposición arquitectónica propia de la antigua capital de los incas. El lienzo de Copacabana, por ejemplo, deja apenas indicado el exterior de la iglesia europea, mientras que el edificio cuzqueño abandona todo su valor emblemático al verse coronado por un tímpano triangular de inspiración clasicista, ciertamente extraño a las tradiciones arquitectónicas incaica y colonial. Al mismo tiempo, el paisaje que sirve de escenario habrá de adquirir una serena horizontalidad, así como cierto aspec-

▲ Fig. 22. *Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola*, ca. 1725. Beaterio de Copacabana, Lima.

▶ Fig. 23. *Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola*, 1718. Museo Pedro de Osma, Lima.





to de aridez telúrica, al parecer de intención “verista”, en medio de la cual el emblema jesuita —en palabras de Stastny— resplandece “de modo parecido al sol del paisaje descarnado detrás de la Catedral en la serie del Corpus”<sup>42</sup>.

Una vez más, las transformaciones experimentadas por la invención jesuita nos confirman la vitalidad y el arraigo que disfrutaban estas imágenes dentro del imaginario andino. Inspirado seguramente por el repertorio dramático y ceremonial promovido por la elite cuzqueña, el lienzo de las bodas sirvió, a su vez, de prototipo ideal para ese mismo tipo de manifestaciones públicas durante mucho tiempo. Hay al respecto anécdo-



tas curiosas, como la recogida por el cronista Diego de Esquivel y Navia en 1741. Sus *Noticias cronológicas* registran ese año una escenificación de la boda, a manera de “cuadro vivo”, llevada a cabo en el templo de la Compañía, durante la fiesta de San Francisco de Borja. Se había escogido precisamente a la hija de un curaca, “llamada Narcisa...”, para encarnar a Beatriz Clara Coya en un acto que Esquivel califica de “pueril”, haciéndose eco del rechazo que esta iniciativa de los jesuitas había despertado entre los criollos del Cuzco<sup>43</sup>. Sin embargo, estos lienzos seguirían ejerciendo una constante fascinación sobre la imaginación colectiva. Debido al ascendiente ejercido por los miembros de la Compañía como educadores exclusivos de la aristocracia nativa, su programa iconográfico gozó de una audiencia privilegiada que se hacía eco de su ambiguo mensaje conciliador.

En poco tiempo, los protagonistas de esta escena habían pasado a constituir —como veremos en los retratos de ñustas y curacas a lo largo del siglo XVIII— modelos perdurables de comportamiento señorial y la mejor prueba del digno papel que, a partir de la conquista, había otorgado la providencia a los descendientes de los incas en la periferia de un imperio cristiano de dimensión universal. El escritor criollo fray Francisco del Castillo da testimonio de la trascendencia de estas imágenes en la obra teatral *La conquista del Perú*, escrita en 1746 por encargo de los curacas de Lima, con motivo de las fiestas por la proclamación de Fernando VI. Apelando a la memoria visual del espectador con respecto a esta escena, el personaje que encarna la Nobleza

▲ Fig. 24. *Bodas del capitán* Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola, ca. 1720-1740. Iglesia de la Compañía, Arequipa.

▶ Fig. 25. Dintel del antiguo colegio jesuita de San Borja, con los escudos de la corona española, la orden jesuita y la nobleza incaica (copia moderna).

le dice a Europa, en tono de orgulloso reclamo, que la nación peruana no sólo es india y noble sino que está indisolublemente ligada al Viejo Mundo, gracias a que “Un don Martín de Loyola/ [...] fue quien unió los dos reinos/ recibiendo en matrimonio a una india de nuestro imperio/ doña Beatriz Clara Coya,”<sup>44</sup>. Por esta vía, los nobles incas proclaman el carácter mestizo de la sociedad peruana y por tanto la injusticia de cualquier medida que suponga desigualdad de derechos entre indígenas y españoles.

## Hacia una heráldica “mestiza”

Ese mismo sentido de equidad ideal entre la metrópoli y la antigua monarquía de los incas reaparecerá en la portada de piedra del colegio jesuita de San Francisco de Borja (fig. 25), abierto en 1621 como centro de formación para hijos de curacas. Sobre el dintel de la entrada principal, quizá a mediados del XVII, fueron labrados tres símbolos, cuya equidistante disposición hace recordar el esquema básico del cuadro matrimonial. A la izquierda se ven las armas de la monarquía española y a la derecha un escudo “reinventado” del Tahuantinsuyo —ambos del mismo tamaño y a idéntica altura—, mientras que al centro preside el conjunto el monograma de Jesús dentro de un disco solar semejante al de la pintura. Una variante de este esquema lo encontramos en Juli, antiguo centro misional de los jesuitas, donde se conserva otra portada institucional fechada en 1734 (fig. 26). Ambos escudos han sido fusionados aquí en uno solo, pero partido por la mitad en dos campos de importancia equivalente. Como ornamento exterior se ven los cascos y las armas defensivas de los incas dispuestos en condición similar que la orden del toisón de oro, que identificaba a la casa real española.

Un tercer emblema, en la puerta lateral de la Compañía del Cuzco, lleva a sus consecuencias extremas el concepto de unidad en lo diverso bajo el patronazgo de la orden. Se reúnen todos estos elementos en un solo escudo de tres campos. Arriba, a la izquierda las armas de España y a la derecha la imagen arquetípica de San Ignacio de Loyola con una filacteria que, al parecer, contiene inscrito el lema latino de la orden jesuita: “ad maiorem dei gloriam” (para mayor gloria de Dios). Abajo, pero en un campo más grande, aparecen los blasones del Tahuantinsuyo: una torre, estandartes incaicos y la borla colorada o *mascapaycha* del *Sapa Inca*. Como en el cuadro de las bodas, el monograma de Jesús se superpone a todos ellos en forma de sol resplandeciente, debajo de la corona real española.

A través de esta heráldica “mestiza”, los jesuitas contribuyeron decididamente a potenciar un mecanismo de manipulación simbólica que había sido puesto en marcha





muchos años antes por la aristocracia nativa. Su repertorio era limitado, y se basaba en los pocos escudos que efectivamente fueron concedidos por la corona española a la nobleza incaica, durante los años que siguieron a la conquista. Había sido precisamente Paullu Inca, un gobernante “títere” de los conquistadores, el primero en obtener este tipo de mercedes. Se sabe que, en 1545, el emperador Carlos V otorgó a Paullu un escudo compuesto de dos partes,

que en la una dellas está un águila negra rampante en campo de oro, y a los lados dos palmas verdes, y en la otra parte debaxo un tigre de su color y ensima una borla colorada, que solía tener por corona Atabaliba vuestro hermano, y a los lados del dicho tigre culebras coronadas de oro en campo azul, y por orla unas letras que diga AVE MARIA, y entre medio de las dichas letras ocho cruces de oro de Hierusalem en campo colorado con perfiles de oro, y por timbre un hielmo cerrado y por divissa un aguila negra rampante con sus tres colores, y con dependencia a follajes de oro y azul <sup>45</sup>.

Ese mismo año, al parecer, dos descendientes del inca Túpac Yupanqui recibieron otro escudo de armas que reiteraba algunos elementos del anterior y del propio escudo de la ciudad del Cuzco <sup>46</sup> (fig. 27).

Se sabe también de los blasones concedidos a los descendientes del inca Huáscar, que se vieron en la sucesión de los monarcas escenificada en Lima por el año de 1725, en homenaje a Luis I. De acuerdo con la descripción de Fernández de Castro, estas armas contenían “en la derecha o cuartel principal las armas de Castilla y León, y en el segundo lugar en campo azul, un tigre andante entre árboles a cuyos lados se pintan

◀ Fig. 26. Casa "jesuítica" de Juli, 1734. Detalle de la coronación de la portada con armas "mestizas".

▼ Fig. 27. El inca Túpac Yupanqui y el escudo de sus descendientes, ca. 1600-1630. Manuscrito iluminado, 348 x 433 mm. Archivo General de Indias, Sevilla.

▼ Fig. 28. Escudo de la familia Fernández Guarachi, siglo XVIII. Colección particular, La Paz.

dos sierpes que reciben en sus vocas las puntas de un Iris; coronado todo del llauto y Mascapaiccha Imperial, y en otro cuartel dos Toisones de oro"<sup>47</sup>

A partir de estos elementos, los nobles andinos fueron construyendo para sí una caprichosa heráldica, sea copiando literalmente algún escudo preexistente sin derechos legales para usarlo, o mezclando arbitrariamente elementos de uno u otro, a fin de crear una identidad nobiliaria distinta. Ya hacia 1613, Guaman Poma ideó unas "armas propias" para identificar a su familia de curacas provincianos con relación al poder cuzqueño, e hizo lo mismo con los incas y las coyas, cuyos retratos, de cuerpo entero y ataviados con las galas de la monarquía, podían compararse con los de cualquier casa real europea<sup>48</sup>. La inventiva en este campo llegó a un punto culminante en la primera mitad del siglo XVIII, cuando los caciques altoperuanos Fernández Guarachi hicieron pintar un escudo familiar de gran complejidad formal, que combina el águila bicéfala y las columnas de Hércules del imperio español con las armas incaicas coloniales de Paullu, incluyendo un puma dorado en reemplazo de la orden del toisón de oro, lo que ofrece un indicio sobre las pretensiones de esta familia de origen colla, que proclamaba una antigüedad anterior al imperio del Tahuantinsuyo<sup>49</sup> (fig. 28).

Esta inusual libertad en el uso de la heráldica por parte de los nobles andinos —y eventualmente también de los criollos— derivaba de la situación periférica del virreinato con respecto a los mecanismos oficiales de control que regulaban la ostentación de distintivos nobiliarios. Los descendientes de los incas habían comprendido la importancia de este lenguaje de la aristocracia europea y lo utilizaron con gran habilidad, tanto en las probanzas de méritos como en el adorno de las portadas de sus casas, sobre todo en el ámbito de los "pueblos de indios". Por medio de la heráldica pudieron también otorgar timbres nobiliarios a sus retratos familiares e incluso a sus objetos de uso personal. De hecho, este repertorio formal se introdujo en géneros de origen tan indudablemente autóctono como el *sunturpaucar* y la *mascapaycha* —que conformaban la "corona" incaica colonial—, en la pintura de qeros y en la decoración de prendas étnicas de *cumbi*, donde los tocapus de raíz incaica suelen dialogar con los símbolos heráldicos europeos, en prueba de una antigua identidad andina redefinida por la conquista<sup>50</sup>.



En cuanto al uso público de la *mascapaycha*, hubo una constante pugna entre quienes se consideraban con derecho a ello, y por tanto cuestionaban su empleo extendido por quienes no eran descendientes directos de los monarcas prehispánicos. El propio Inca Garcilaso de la Vega se quejaba ya hacia 1609 de que estas altísimas insignias “las traen muchos indios diciendo que son descendientes de la sangre real de los Incas; y los más burlan, que ya aquella sangre se ha consumido casi del todo. Mas el exemplo extranjero con el cual han confundido las divisas que en las cabeças traían, por las cuales eran conocidos, les ha dado atrevimiento a esto y a mucho más, que todos se hazen ya Incas y Pallas”<sup>51</sup>. El abuso continuó, debido a las exenciones tributarias que este tipo de privilegios protocolares implicaba. De ahí que los principales curacas, miembros del núcleo de los “veinticuatro electores”, hicieran constantes esfuerzos legales para impedirlo, sobre todo en los años finales del siglo XVII.<sup>52</sup>

▼ Fig. 29. Escudo de armas de la familia Betancur, en el documento del juicio contra José G. Condorcanqui. Archivo Departamental del Cuzco.

▶ Fig. 30. Dintel de una portada de Maras con la leyenda “Armas del gran Tupac Sinche Roca Inga, año de 171...”. Según la tradición, ésta habría sido la casa natal del pintor cuzqueño Antonio Sinchi Roca.





En el campo de la arquitectura doméstica, los jesuitas también parecen haber sugerido a los curacas la exhibición pública de sus armas de nobleza en las portadas de sus casas, género que se difundió con éxito, sobre todo en los pueblos indígenas situados en los alrededores del Cuzco, desde fines del siglo XVII. Ello explicaría la constante presencia del monograma de la Compañía en muchas de esas fachadas, alternando con los blasones familiares. En el pueblo de Maras, por ejemplo, los descendientes de las panacas incaicas allí asentados labraron los exteriores de sus viviendas a imagen y semejanza de la casa del fundador de la villa, el encomendero Pedro Ortiz de Orué. Se ha conservado aquí un número importante de escudos de nobleza indígena en los dinteles, como el de Túpac Sinchi Roca —con la *mascapaycha* y el monograma de Cristo—, fechado en la década de 1710, y el de Sancho Marcos Cusi, que indica el año 1754, de donde se deduce que el auge de este tipo de distintivos coincide exactamente con el florecimiento del incaísmo en otros géneros artísticos y precede a la expulsión de la orden jesuita<sup>53</sup> (fig. 30).

Sin embargo, el uso de blasones “mestizos” no fue interrumpido al llegar la segunda mitad del siglo XVIII y, de hecho, tuvo un fuerte protagonismo como elemento de afirmación localista durante la gran rebelión acaudillada por el curaca José Gabriel Condorcanqui. Como complemento a las campañas iconoclastas que siguieron a la total debelación del movimiento en 1781, una real pragmática de abril de 1782 prohibía a los indígenas, de ahí en adelante, “usar de armas de nobleza que no estuviesen examinadas y pasadas por la Cámara de Indias”. También se dejaría de admitir a trámite las “pruebas de nobleza, ni declarar este privilegio a los indios de cualquier clase que sean”<sup>54</sup>. No obstante, debieron seguir circulando distintivos de nobleza y la administración española se vio obligada a ratificar su disposición anterior en 1795<sup>55</sup>. Una prueba de que ninguna de estas medidas consiguió desterrar por completo esta arraigada costumbre se encuentra al constatar que, paradójicamente, aun después de la Independencia, los escudos nobiliarios creados en el virreinato siguieran siendo un argumento recurrente utilizado por las familias de los curacas para demostrar ascendencia incaica.

## La conquista “reinventada”

En abierto contraste con la memoria histórica conciliadora de lo incaico promovida por los jesuitas a través de sus invenciones heráldicas o sus programas iconográficos, la Iglesia secular y las grandes órdenes regulares habían empleado tradicionalmente un tono violento y de abierta confrontación en las recreaciones pictóricas que plasmaban el choque de la conquista. De este modo, las autoridades eclesiásticas y las congregaciones llegadas en los primeros años de la dominación hispánica procuraban competir entre sí, resaltando su primacía histórica y su protagonismo dentro de los acontecimientos que llevaron a la caída del Tahuantinsuyo. Todo ello era asociado con los primeros esfuerzos evangelizadores, ya que ese sería el fin primordial y la justificación última del proceso conquistador.

Una de las escenas de conquista más difundidas se relaciona con el sitio del Sunturhuasi y recuerda un episodio del cerco del Cuzco en 1536, cuando la Virgen y Santiago habrían acudido en auxilio de los españoles ante el ataque de las tropas rebeldes de Manco Inca que estaban prendiendo fuego a los techos pajizos de esa zona de la ciudad, con el propósito de acabar con el grupo de soldados españoles allí refugiados. Según este relato, María descendió derramando un “copioso rocío” que apagó el incendio provocado por las fuerzas indígenas, mientras que Santiago a caballo arremetió directamente contra ellos, empleando todas sus armas como lo había hecho en la reconquista española. Estenssoro puntualiza que este acontecimiento legendario no aparece registrado con precisión en las primeras crónicas de la conquista y sólo empezará a perfilarse con claridad —a “construirse”— en la década de 1550, a partir del relato de Juan de Betanzos<sup>56</sup>. Por tratarse de una doble hierofanía, sus representaciones pictóricas solían mostrar aisladamente la aparición de la Virgen o la de Santiago<sup>57</sup>. Precisamente el Inca Garcilaso vio antes de 1560 una representación del Santiago Mataindios pintada en el muro exterior de la catedral cuzqueña, donde aparecía el apóstol a caballo, pisoteando a los soldados de Manco Inca en medio de la batalla, motivo que sin duda sirvió de fuente directa o indirecta a las versiones posteriores<sup>58</sup>.

Desde tiempos de Guaman Poma de Ayala —quien le dedicó una de sus láminas—, los milagros del Sunturhuasi fueron representados con frecuencia por artistas indígenas, pese a su contenido abiertamente anti-incaico. Ello no parece haber variado en el momento inicial del “renacimiento inca”, cuando la recreación del vestuario prehispánico se hacía evidente tanto en la pintura de retratos como en el repertorio ceremonial de la época: una razón adicional para que se encargase a estos artífices la representación del milagro de la conquista, aunque no existen suficientes referencias documentales al respecto. En el año de 1701 se registra el caso del maestro nativo Felipe García, quien había pintado un “lienzo de la batalla del Cuzco” como parte de las cincuenta y cinco obras ejecutadas entre 1697 y 1706 para decorar la iglesia parroquial de Santiago de Yucay<sup>59</sup>. Dada la advocación titular del templo, cabe suponer que esta pintura —hoy desaparecida— representaba la intervención del apóstol Santiago en el Sunturhuasi: la cual haría pareja con la escena de “Santiago en la batalla de Clavijo” que el artista había realizado con destino al mismo edificio en el año anterior<sup>60</sup>.

Por su parte, los dominicos capitalizaron a su favor la actuación de fray Vicente de Valverde minutos antes del trágico desenlace de Cajamarca, el 16 de noviembre de 1532. Como cuentan los primeros cronistas, el fraile Valverde fue el primero en salir al paso de la litera que conducía al inca Atahualpa para intentar persuadirlo de que aceptara la fe cristiana y, junto con ella, la autoridad del rey de España. Hacia fines del siglo XVII, por encargo de la orden, un pintor cuzqueño —quizá del círculo de Juan Espinosa de los Monteros— recreó aquel momento en un lienzo que cuelga hasta hoy en el convento dominico erigido sobre el antiguo Coricancha (véase pág. 120, fig. 26). De acuerdo con la leyenda inscrita al pie de esta obra, los hechos de Cajamarca se habrían producido —providencialmente— en “el día de la invención de la cruz de 1530”, con lo que comprobamos una vez más la irrelevancia que tenía el apego a la estricta veracidad histórica entre los autores de estos programas iconográficos<sup>61</sup>. Al centro de la pintura, el inca Atahualpa aparece con el casco guerrero y rodeado por sus tropas, enfrentado a la disyuntiva que le plantea su encuentro frontal con los españoles. Mientras a la izquierda los dominicos llevan el estandarte de Cristo y el fraile Valverde enarbola la cruz asumiendo su papel de “pregonero del evangelio y segundo Vicente del Ferrer primero”<sup>62</sup>, a la derecha se ve a Pizarro y a sus huestes con el estandarte de la monarquía española, en actitud caballeresca y mostrando apenas las armas que definirán el encuentro, con la finalidad de subrayar así la voluntad conciliadora de los

► Fig. 31. *Nuestra Señora de la Descensión*. Marcos Zapata (atribuido), ca. 1740-1750. Iglesia del Triunfo, Cuzco.





misioneros dominicos y, al mismo tiempo, la intención primera de buscar un rendición pacífica del inca por parte de los conquistadores.

Es probable que el protagonismo de Atahualpa y de su colorido cortejo —ya sea por constituir el centro físico de la composición, o por no mostrar explícitamente la circunstancia de su derrota— despertara suspicacias entre algunas autoridades religiosas y políticas de la época. Se explica así que este mismo relato haya sido reformulado poco después en otra pintura (véase pág. 121, fig. 27) de estilo parecido y apariencia similar a primera vista, que combina lo esencial del programa iconográfico dominico con algunos aspectos del Milagro del Sunturhuasi. Superpone, por tanto, en un mismo momento narrativo la toma de Cajamarca —y la consiguiente caída de Atahualpa— con el sitio indígena del Cuzco, ocurrido unos cuatro años más tarde. En esta segunda versión, el cortejo del inca aparece minimizado al fondo del cuadro, para privilegiar el primer plano con los protagonistas españoles. Así, la distancia física entre los grupos contrapuestos patentiza mejor sus diferencias ideológicas, sugiriendo así la superioridad moral de los conquistadores. Pero el cambio mayor se percibe en la parte superior del cuadro, que ha incluido a los *Deus ex machina* de la conquista: al centro, la Virgen del Triunfo y a los extremos San Miguel Arcángel venciendo al demonio y Santiago a caballo, arremetiendo contra los infieles. El sentido admonitorio y a la vez providencialista de la escena se percibe ahora de una forma inequívoca.





◀ Fig. 32. *Anunciación con donantes indígenas* (detalle). Marcos Zapata (atribuido), ca. 1740-1750. Iglesia del Triunfo, Cuzco.

▲ Fig. 33. *El sueño de San José* (detalle). Marcos Zapata (atribuido), ca. 1740-1750. Iglesia del Triunfo, Cuzco.

Al avanzar el siglo XVIII, los curacas del Cuzco consiguieron articular una eficaz respuesta frente a aquel programa iconográfico y colocarla en la propia iglesia del Triunfo, supuesto escenario histórico del principal milagro de la conquista. Durante muchos años hubo en este lugar un templete abierto, de piedra, que conmemoraba el acontecimiento, hasta que en 1729 el obispo fray Bernardo de Serrada decidió construir un templo cerrado para que sirviese como Sagrario o templo parroquial dependiente de la iglesia mayor.<sup>63</sup> Al estrenarse la nueva iglesia, en 1733, fue colocado en ella un cuadro de la *Descensión de la Virgen en el Sunturhuasi* (fig. 31) que, según todos los indicios, es el mismo conservado hoy en el Museo Colonial de Luján (Argentina) (véase pág. 111, fig. 19).<sup>64</sup> Sólo unos diez años más tarde, en pleno auge del “renacimiento inca”, un grupo de prominentes miembros de la aristocracia quechua —tal vez impulsados por sus mentores jesuitas— consiguieron retirar aquel cuadro que mostraba a sus antepasados caídos o huyendo despavoridos en el momento mismo de la derrota —el cual se trasladó al trascoro de la catedral—, y sustituirlo por una iconografía conciliadora, que muestra a los incas —personificados por sus descendientes— como devotos fervorosos de la Virgen del Triunfo y como vasallos fieles pero dignos de la corona española.

Es muy probable que el artista comisionado para ello haya sido Marcos Zapata, maestro indígena que ya se perfilaba como una de las figuras más influyentes de la pintura cuzqueña de su tiempo. Era de origen noble y se hallaba vinculado a los jesuitas, con quienes debió formarse.<sup>65</sup> Aparte de las escenas de la vida de Cristo y de la Virgen con donantes indígenas destinadas a cubrir los netos de los arcos, Zapata pintó en la nave del Triunfo una gran composición central en la que el milagro de la conquista es reformulado en términos favorables para la república de indios. A diferencia de sus precedentes, no hay en este lienzo ningún asomo de violencia ni menos de derrota. Colocados simétricamente en el nivel inferior; tres nobles indígenas y sus esposas aparecen de rodillas, espectando con unción devota a “Nuestra Madre y Señora de la Descensión” (véase pág. 167, fig. 74) —según reza la leyenda respectiva—, que “bajó de los cielos a este lugar sagrado de Sundorguaci”. Los incas no llevan ya las antorchas incendiarias de sus antepasados rebeldes sino cirios encendidos, en señal inequívoca de su acatamiento a la fe cristiana. Como prueba de esa definitiva conversión, visten una mezcla de prendas españolas e insignias incaicas, como la *mascapaycha* y el disco solar sobre el pecho, pero con la misma actitud de reverencia ante los símbolos del cristianismo que mostraban los incas coloniales en las fiestas del Corpus Christi.

Esta espontánea aceptación de la fe cristiana se ve plenamente correspondida en el nivel celestial, donde Santiago —esta vez presentado como pacífico peregrino— y el profeta Elías —patrono del obispo carmelita Bernardo de Serrada— flanquean a la Virgen con una postura orante similar a la de los nobles indígenas en la parte inferior. Aunque siga evocando de manera sutil el milagro de la conquista, la figura de María dejará atrás todo gesto combativo frente a los fieles indígenas. Sus brazos no son ya los que accionan providencialmente para apagar el fuego de los rebeldes y provocar su derrota, sino que se extienden con amoroso afán protector, retomando para ello la tradición iconográfica medieval de la *Virgen de Misericordia*. Propugnada en sus orígenes por algunas órdenes mendicantes europeas, desde el siglo XVI esta representación mariana había dejado de ser sólo protectora de las comunidades religiosas para acoger con su actitud “a toda clase de devotos suyos”, convirtiéndose —como aquí se ve— en la *Mater Omnium* (Madre de todos), “bajo cuyo manto se reúne la humanidad entera, ansiosa de salvación” (fig. 32).<sup>66</sup>

Por la misma época en que se pintaban cuadros como éstos, los curacas de Lima encomendaron al mercedario Francisco del Castillo escribir una comedia titulada *La conquista del Perú* (1747), para festejar corporativamente la ascensión al trono de un nuevo rey español. En esta obra se manipula el pasado histórico de una manera parecida a la que hemos



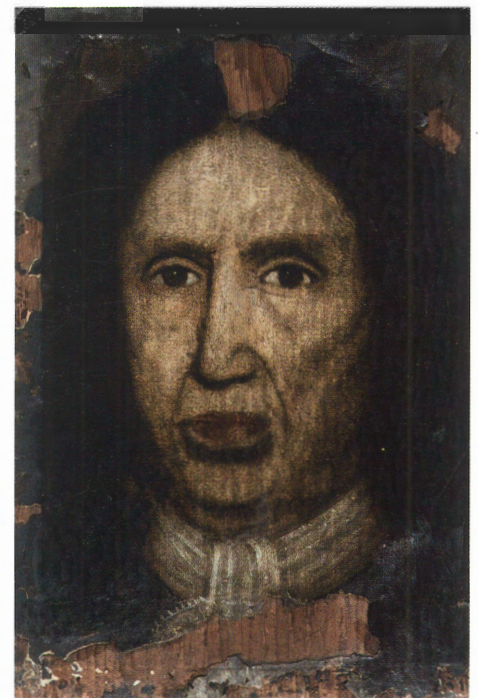
EL GRAN NUSTA CHAÑANCORICOCA  
QUE FUE LA DOZE<sup>TA</sup> INCAS DE REINOS DEL PERU

podido apreciar en las pinturas del Triunfo. Aquí también, la finalidad primordial buscada por los patrocinadores del texto era eludir el traumático recuerdo de la derrota de sus ancestros, que había dado origen a la situación colonial de la cual ellos ya formaban parte indisoluble. De acuerdo con la trama ideada por Castillo, los incas “se rindieron ante Dios y no a los españoles, éstos no mataron a un inca, sino destituyeron a un tirano” (el usurpador quiteño Atahualpa), con lo que se dejaba a entender implícitamente que la conquista, como empresa militar, nunca se habría producido <sup>67</sup> (fig. 33).

## Retratos de incas y su descendencia

Pero la memoria de los incas que sus descendientes coloniales buscaban poner en escena no era ciertamente la de su derrumbe traumático —aunque fuese atenuándolo—, sino la de un imperio mítico en plena edad de oro, que el Inca Garcilaso y otros cronistas habían llegado a comparar en más de una ocasión con las grandezas de la antigua Roma <sup>68</sup>. Sin embargo, las heroicas hazañas guerreras o las leyendas fundacionales del Tahuantinsuyo casi no tuvieron cabida en la pintura convencional, quedando reservadas para los qeros pintados, quizá porque el contenido de éstos —a la vez narrativo y simbólico— estaba menos sujeto a cualquier tipo de censura debido a su condición de objetos “decorativos” <sup>69</sup> (fig. 34). En el campo de la pintura, mientras tanto, el “renacimiento inca” promovía constantemente la ejecución de series de lienzos conformadas por retratos de cuerpo entero que representaban a los incas y a sus respectivas coyas, ordenados de acuerdo con el criterio de primogenitura adoptado por las sucesiones dinásticas europeas. Por tanto, comprendían desde el fundador mítico del imperio, Manco Cápac, hasta el último inca que por lo general no era Atahualpa sino Huayna Cápac o Huáscar, de acuerdo con las simpatías de quien concebía o encargaba el conjunto.

El origen de las series parece remontarse a 1571, año en que el virrey Toledo hizo pintar cuatro lienzos, hoy perdidos, donde se veían representados “en el uno la descendencia de los yngas que gobernaron el Pirú y en los otros tres los retratos de los doze yngas hasta Guacayna (sic) que fue el último” <sup>70</sup>. Estos retratos dinásticos, cuya veracidad era garantizada por el testimonio de los descendientes de los incas convocados para ese efecto, serían enviados a la corte de Felipe II junto con la crónica de Juan Sarmiento de Gamboa, con el fin de dar a conocer al rey la grandeza y antigüedad de los territorios del Tahuantinsuyo, conquistados en tiempos de su padre. No fueron demasiado diferentes las motivaciones de Guaman Poma de Ayala o fray Martín de Murúa, al incluir en sus crónicas la sucesión gráfica de los incas y sus coyas. Ambos procuraron fijar la imagen de los monarcas del Tahuantinsuyo en función de las expectativas de un destinatario europeo, no obstante el explicable empeño del primero por mantenerse fiel a ciertas categorías conceptuales andinas. De ahí la trasposición constante de los tópicos cortesanos o del lenguaje heráldico, a fin de trazar constantes



◀ Fig. 34. *Gran ñusta Chañan Coricoca*, ca. 1750. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

▶ Fig. 35. *Retrato de curaca no identificado*. Pintura sobre pergamino, ca. 1720-1740. Colección Barbosa-Stern, Lima.

equivalencias visuales entre la figura del inca y los reyes del Viejo Mundo. El propio formato de sus manuscritos, ilustrados por medio de dibujos en tinta o coloreados a la acuarela, sobre soportes de breves dimensiones, anuncia la preocupación “documentalista” de aquellos proyectos, dejando en un segundo plano cualquier propósito explícitamente artístico.

Al llegar el “renacimiento inca”, los lienzos genealógicos irán adquiriendo una pluralidad de significaciones en función de los diversos públicos locales. Para los curacas del Cuzco y el sur andino —sus principales comitentes y usuarios—, la posesión de pinturas de incas se había convertido no sólo en signo de estatus de nobleza dentro de la sociedad colonial sino en una prueba tangible de esa situación ante las autoridades españolas: eran descendientes de reyes y por tanto debían ser tratados como tales. En los muros de sus casas, las secuencias de retratos de incas y coyas se complementaban casi siempre con las imágenes de la descendencia colonial, lo que permitía acreditar una línea de continuidad no interrumpida que culminaba en el presente. A juzgar por los casos que conocemos, estas efigies solían desplegar una estudiada combinación de distintivos incaicos y españoles en señal de su ambivalente posición. Si los retratos de los incas eran por definición imaginarios, también lo fueron muchas veces los de sus descendientes coloniales: Al remontarse a ancestros cuyos rostros permanecían desconocidos, las convenciones figurativas suplantaban en tales casos la falta de información específica sobre el personaje como había ocurrido con las galerías genealógicas europeas.

Esa discutible veracidad debía ser compensada por una convincente verosimilitud en la construcción de las imágenes, lo que explica el buscado aire de arcaísmo que a menudo emana de ellas. Por lo demás, la inclusión de atuendos, blasones familiares u honores oficiales recibidos por el retratado o por sus ancestros obedecían a la necesidad de probar un pasado de nobleza prehispánica y, a la vez, acreditar leales servicios a la corona española. Como revelan algunos expedientes judiciales, la pinturas de incas y antepasados jugaron un papel clave en la argumentación probatoria desplegada por los curacas en sus reclamaciones. Un pequeño retrato de curaca no identificado, quizá de principios del siglo XVIII, pintado sobre pergamino (fig. 35), sorprende por su acucioso tratamiento realista y sugiere que en su momento formó parte de alguna probanza de carácter judicial. Para entonces, la utilización de las imágenes con fines legales y políticos era ya una costumbre ampliamente arraigada entre la nobleza nativa.

El testimonio más antiguo sobre retratos de incas en poder de curacas coloniales data de 1648. Ese año, el testamento del cerero y confitero cuzqueño Juan Quispi Tito —quizá pariente del célebre pintor Diego Quispe Tito— consigna entre sus bienes “ocho lienzos de diferentes figuras de retratos de Ingas”<sup>71</sup>. Investigaciones posteriores demuestran que su hija, Isabel Ulypa Coca Ñusta, heredó los cuadros —junto con la efigie del propio Juan Quispi Tito— y que a su vez los transmitió a sus descendientes, como consta en sus dos testamentos, dictados en 1662 y 1665<sup>72</sup>. Estas piezas podrían constituir el “eslabón perdido” con respecto al florecimiento del retrato incaísta, iniciado en sentido estricto a fines del XVII. Eran efigies obviamente imaginarias, pero a menudo interactuaron de diversos modos con la presencia ceremonial de los incas, encarnados por sus descendientes, en el aparato festivo contemporáneo, inspirándose mutuamente en los modelos propuestos por uno y otro género.

Es evidente la influencia ejercida por la Compañía de Jesús, desde mediados del siglo XVII, para que este género de pintura cristalizara y se difundiera. Sea a través del cuadro de la boda del capitán y la ñusta, que colgaba en el nuevo templo de la orden, o sea por medio de los retratos de incas que cubrían los muros del colegio de caciques de San Francisco de Borja poco después de 1644, o desplegando blasones y símbolos incaicos en sus principa-



▲ Fig. 36. *Retrato de Francisco Sinchi Roca Inga*. Cuzco, ca. 1720. Óleo sobre tela, 167 x 112 cm. Colección particular. De acuerdo con la leyenda, este personaje fue portaestandarte de Santiago en 1712, descendía de la panaca del inca Sinchi Roca y pertenecía al ayllu de Tantar Coscco. Foto cortesía de Thomas Cummins.

les edificios, los jesuitas no sólo proporcionaron modelos iconográficos a las familias nobles de la ciudad sino que promovieron la utilización de estos medios para obtener el reconocimiento social que aquellas buscaban. Es probable que las pinturas murales de los incas en el colegio de curacas subsistieran aun después de la expulsión de la orden, y en 1845, a su paso por el Cuzco, el conde de Castelnau daba noticias de los “retratos de los príncipes incas” que llegó a ver en total estado de deterioro sobre los muros del antiguo colegio, aunque manifiesta sus dudas con respecto a “qué grado de autenticidad debía darse a esos groseros bosquejos”<sup>73</sup>. No podemos saber si se trataba de las mismas pinturas que había en el local dos siglos atrás, pero es lógico suponer que aquel tipo de obras estuviera entre los modelos más accesibles para los curacas al momento de encargar los retratos de sus antepasados.

Al entrar el siglo XVIII, el volumen y la calidad de las series pictóricas de reyes incas habrían de alcanzar un notorio apogeo, potenciado por la consolidación de la escuela cuzqueña de pintura y por la creciente presencia pública de la nobleza indígena. Fue así como el rápido crecimiento de los obradores, junto con la aceptación generalizada del estilo impuesto por los maestros nativos y su expansión exportadora hacia el resto del virreinato favorecieron una especialización artística cada vez mayor. Caso emblemático es el de Agustín de Navamuel, cuya dedicación a la pintura de incas se deduce del contrato que suscribió en 1721 con el capitán Cristóbal de Rivas y Velasco. En esa ocasión, Navamuel se comprometía a realizar en veinticuatro lienzos,

los dose Reyes Ingas con todos sus atributos y los otros dose de las Ñustas Princesas correspondientes a cada Rey, así mesmo con todos sus atributos (...) dorados de realsse, de colores finos, y las camisetas bordadas de oro según lo natural en las vestiduras y traxes que usaron dichos Reyes Ingas y Ñustas (...) con sus rotulos al pie de cada lienzo según el que correspondiere (...) para lo cual se a conbenido y ajustado el otorgante de pintar la obra referida personalmente, con oficiales de su satisfacción, en casa propia del dicho capitan Christoval de Rivas y Velasco en un quarto de obrador que le diere y a de llevar cada lienzo dos varas y tersia de alto y de ancho vara y tres quartas.<sup>74</sup>

Aparte de las especificaciones anteriores, que nos hablan de una ejecución especialmente esmerada y acorde con el gusto de la emergente escuela, el contrato entre Rivas y el pintor hace una reveladora precisión. Se estipula en él que los incas “han de ir en la misma forma que los que se pintaron para el virrey por orden del marques de Valleumbroso”<sup>75</sup>. Así deducimos con casi absoluta certeza que fue el propio Navamuel quien pintó los cuadros obsequiados al gobernante y, con toda probabilidad, también era autor de las pinturas que colgaban en casa del marqués, las cuales habían servido de modelo para ambas versiones. Como se sabe, Navamuel era uno de los pocos maestros criollos que permanecían activos en el Cuzco, e integraba el reducido gremio de pintores españoles de la ciudad junto con Carlos Sánchez de Medina y Jerónimo de Málaga, después de la ruidosa escisión de los indígenas en 1688.<sup>76</sup> Por otros conciertos de obra nos enteramos de que trabajaban con Navamuel, aunque en condición dependiente, artífices nati-

vos como Sebastián Quispe Brillante y Martín Quispe Túpac —de probable origen noble—, quienes tal vez fueron los “oficiales de su satisfacción” que colaboraron en la ejecución de la mencionada serie de los incas<sup>77</sup>.

Del comitente, Cristóbal de Rivas y Velasco, se sabe que ostentaba el grado de capitán, y que desempeñó importantes actividades comerciales en el Cuzco hasta su muerte, ocurrida hacia 1734<sup>78</sup>. Era conocido por los vecinos de la ciudad ya que “a la cabeza de sus recuas de mulas, transportaba caudales entre el Cuzco y Lima”<sup>79</sup>. Esquivel y Navia deja entrever también algunos reveladores indicios sobre su relevancia social. Con parquedad sintomática, el cronista cuzqueño informa que el corregidor Juan de Armaza había quedado suspendido en sus funciones a fines de 1721 —el mismo año en que Rivas mandaba pintar los incas—, mientras un juez especialmente nombrado “hiciera información de las vejaciones hechas por don Juan de Armaza a Cristóbal de Rivas”<sup>80</sup>. Esquivel da cuenta del retorno de Armaza a sus funciones, pero no indica cómo terminaron las indagaciones, acaso por la relación de amistad o negocios que pudo haber entre Valleumbroso y el capitán Rivas<sup>81</sup>. De hecho, este último parece haber conocido las pinturas de incas que poseía el marqués, circunstancia que lo habría movido a encargar una serie similar. Cabe preguntarse, en todo caso, con qué finalidad lo hizo. ¿Acaso Rivas se sumaba así a una estrategia simbólica del poder local criollo, sea para refrendar sus alianzas con la elite indígena, o para negociar algún tipo de privilegios con la administración virreinal? ¿O, dadas sus actividades comerciales, se trataba simplemente de un encargo destinado al próspero mercado de exportación hacia la capital u otra ciudad del virreinato? En cualquier caso, todos los comitentes y usuarios de los lienzos mencionados fueron criollos o españoles de la más elevada posición social, lo que confirma la complejidad del fenómeno, en el que no cabe establecer una identificación automática entre pintura de incas y clientela indígena.

En comparación con la excepcional documentación relativa a los lienzos de Navamuel, casi nada sabemos de los pintores que trabajaron por encargo de la nobleza nativa. Ello se debe en parte a que, por entonces, los contratos notariales iban cediendo paso al acuerdo verbal entre artífice y cliente. Esta informalidad coincidía con el triunfo de un artesanado indígena cada vez menos sujeto a las prácticas tradicionales del gremio. Sin embargo, no todos los pintores al servicio de la elite nativa fueron indígenas, y hay al respecto una excepción reveladora. Se sabe que el curaca José Gabriel Condorcanqui, caudillo de la gran rebelión de 1780 bajo el nombre de su antepasado Túpac Amaru, se hizo pintar un retrato con las “insignias reales” de los incas, poco antes del estallido revolucionario. Esta efigie perdida, que debieron contemplar sus numerosos seguidores, era obra de un “mulato libre” como Antonio Oblitas, quien se plegó al movimiento desde sus inicios y en 1781 fue condenado a muerte por haber tenido participación activa en el mismo, que iba desde la pintura de símbolos incaicos hasta la muerte por envenenamiento del corregidor de Tinta<sup>82</sup>.

Hasta ese momento trágico, que señala un punto de no retorno para el “renacimiento inca”, la realización de retratos de nobles indígenas era habitual, y constituía la prolongación lógica de las series dinásticas de incas. Al igual que muchos plebeyos enriquecidos o hidalgos provincianos de España, los curacas surandinos habían intentado moldear su imagen pública de acuerdo con las convenciones establecidas, en última instancia, por los retratos reales. Para ello podían ampararse en una situación periférica, menos sujeta a controles, aunque este tipo de “abusos protocolarios” ya se registra con cierta profusión en la práctica artística de la propia península. Así, por ejemplo, en 1633, el pintor y tratadista Vicente Carducho se quejaba de que en los últimos tiempos

► Fig. 37. *Mama Ocllo*, ca. 1750. Colección particular, Lima.





hubiesen proliferado en España retratos de personas que no poseían estatus de alta nobleza, sobre todo porque se hacían

con modo, hábito e insignias impropísimas, que se debería remediar este exceso”<sup>83</sup>. En otro pasaje de su texto, Carducho afirma que había visto “retratados a hombres y mugeres muy ordinarios, y de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de traxe y postura que se debe a los Reyes y grandes Señores (sin que se le deva tampoco el retratarse por único en su ejercicio) otros armados, y con bastón, como si fuera un duque de Alva, o marqués del Vasto, que podrá ser que no se aya jamás puesto tales insignias, sino es en comedia o zuiza”<sup>84</sup>.

Esa artificiosidad teatral se hacía más notoria aún en los retratos de curacas, que a menudo los presentaban en atuendo inca (o parcialmente inca), en recuerdo de su participación en algún acto festivo, ya sea como alferez real, abanderado de su parroquia, o —en el caso de las mujeres nobles— como “ñusta imperial”. Aunque representen el papel de incas, la intrusión de elementos europeos en el atuendo, o la presencia de escudos nobiliarios anuncia que estamos ante un descendiente colonial. Aun en el caso de que vistiera por completo a la española, su identidad étnica se verá reflejada en los rasgos o en la tonalidad facial. Como advierte Cummins, en estos retratos el despliegue de lo “diferente” —sea en las insignias o en la propia fisonomía del personaje— contrasta a primera vista con su aparatosa formalidad iconográfica, ciertamente basada en la tradición de las efigies reales de la corte de los Austrias y por tanto familiar al espectador occidental<sup>85</sup>. Por otro lado, estas convenciones servían a los pintores locales para diferenciar ante el espectador las efigies de los incas y las coyas coloniales respecto de las representaciones ideales de sus ancestros prehispánicos.

Sin embargo, no sería posible llegar a ninguna conclusión definitiva al respecto debido al limitadísimo corpus de retratos que ha llegado hasta el presente, como consecuencia de la desaparición sistemática de las pinturas de tema incaico a partir de 1781. De ahí la importancia excepcional que revisten los cinco retratos conservados por el Museo Inka del Cuzco. Varios de ellos proceden de la familia Chiguan Topa y han servido de base a todos los estudios sobre la representación de la elite indígena colonial, desde los ensayos pioneros de Rowe en adelante<sup>86</sup>. Piezas como éstas lograron salvarse de la destrucción masiva porque fueron oportunamente recubiertas con otras pinturas de temática religiosa, como se ha comprobado en más de una ocasión<sup>87</sup> o quizá en consideración a la postura fidelista de la familia propietaria.

En el caso de los Chiguan Topa, su galería de retratos parece haber sido formada —o significativamente ampliada— en el segundo tercio del siglo XVIII por Marcos Chiguan Topa, curaca de Guayllabamba. La última referencia documental sobre estos cuadros se encuentra en el testamento de su hija, Martina Chiguan Topa de la Paz, suscrito en 1803, donde se mencionan “doce lienzos de los incas” distribuidos en el corredor de la mansión, aunque sin especificar nombres<sup>88</sup>. Con la llegada de la Independencia, obras como éstas pasarían a ser constante objeto de curiosidad por parte de los viajeros europeos que pasaban por el Cuzco, como lo demuestran los grabados que mandó hacer hacia 1854 el conde de Castelnau para ilustrar su libro sobre la América Meridional<sup>89</sup>. Dichas láminas son cuatro en total e incluyen retratos de ñustas hoy perdidos, que el grabador reproduce con cierta libertad en los detalles, quizá para acentuar el componente “exótico” de tales representaciones. Ese mismo interés debió ser la causa de que la galería Chiguan Topa se dispersara a fines del siglo XIX, al salir a la venta algunos de sus retratos en los mercados especializados de Estados Unidos y Europa.



Documentos del Field Museum de Chicago recientemente divulgados registran, en efecto, la oferta que hacia 1923/1925 hacía William Edwin Safford, de dos retratos de curacas adquiridos en Lima por el año 1892.<sup>90</sup> Uno de ellos representaba a Juan Marcel (sic) Chiguantopa, sin duda antepasado de Marcos y —de acuerdo con la defectuosa transcripción de la leyenda— “descendiente directo del Real Cápac Lloque Yupanqui. El excelentísimo Señor Duque de la Palata le otorgó el título de Cacique Principal y gobernador Propietario por descendencia de sangre del Pueblo de San Jerónimo de Colquipa de Palucereo y lo investió con su título el 2 de julio de 1684”<sup>91</sup>. En el segundo retrato, fechado en 1664, se veía a Xfero (Cristófero) Chiguantilo (¿Chiguantito?), con un atuendo de inca que recuerda los trajes de los abanderados indígenas en la procesión del Corpus, en contraste con la apariencia “mestiza” de la vestimenta en el retrato anterior. Pese a la diferencia de sus apellidos, Cummins considera que ambas obras podían haber formado parte de la galería familiar de los Chiguantopa.<sup>92</sup> De momento no nos es posible llegar a una conclusión sobre este asunto, que dependerá del examen de dichas piezas, al parecer ubicadas recientemente en una colección alemana.<sup>93</sup>

Otro problema pendiente de solución consiste en determinar cuáles fueron las representaciones de incas prehispánicos que figuraban entre los cuadros de la familia Chiguan Topa. No hay certeza de que el retrato de coya hoy existente en el Museo Inka pudiera ser una de ellas. Quizá esta pintura represente a Mama Ocllo (fig. 38), pese a la ausencia de una leyenda que la identifique. Sus atributos recuerdan a otra rara pintura de Mama Ocllo, en colección privada de Lima, que lleva una inscripción con el nombre de la esposa de Manco Cápac (fig. 37), fundador mítico del imperio. Al igual que ésta, la versión cuzqueña no se presenta como un retrato “del natural” sino

que es un rostro ideal, quizá inspirado en parte por los rasgos de Beatriz Ñusta en el cuadro de la Compañía. Todo hace pensar que esta efigie se hallaba al inicio de uno de los conjuntos perdidos de la sucesión de los monarcas incaicos, y que quizá no fue destruida por su aspecto cortesano y femenino, que pudo hacerla menos “peligrosa” a ojos de los encargados de erradicar esta clase de imágenes.

Como parece haber ocurrido con todos los retratos de monarcas del Tahuantinsuyo, la coya se emplaza en medio de un espacio abierto. Es un paisaje idílico de inspiración europea, similar en algún sentido a los que servían de fondo escenográfico a la pintura religiosa contemporánea. A diferencia de las ñustas coloniales, que aparecían con la cabeza descubierta, sus antecesoras son vistas siempre con el tocado de tela conocido como *ñañaca*. En sus manos, esta coya lleva la flor roja y alargada de *ñucchu*—símbolo sagrado del imperio, estampada también sobre su ropa— y un instrumento de hilado, en alusión de su laboriosidad y su misión “civilizadora” frente a los pueblos conquistados. Su ubicación en medio de un entorno bucólico, similar a los que ambientaban ciertas escenas de la historia sagrada incluye un elemento clave: la torre almenada, entrevista al lado izquierdo del lienzo, que representaba de un modo literalmente

▲ Fig. 38. Coya no identificada (¿Mama Ocllo?), ca. 1730-1750. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

emblemático las defensas militares del Cuzco imperial. Por medio de estos recursos, la pintura buscaba recrear el tiempo de los incas como una lejana edad de oro sin intrusiones modernas, esa utopía creada por los textos garcilasistas que remitía al “paraíso perdido” del antiguo imperio andino.

En cambio, los retratos de curacas y ñustas coloniales siempre emplazan al personaje en un interior y rodeado por objetos que se asocian con el lujo cortesano europeo. Es el caso de la ñusta colonial dentro de este mismo museo, o de los curacas Chiguan Topa. Uno de ellos —aunque no identificado, por estar en blanco su cartela—, se reconoce por el escudo familiar, y bien podría ser el padre de Marcos Chiguan Topa (fig. 40). Su *uncu* incaico mezclado con prendas “barrocas” y la *mascapaycha* heráldica —similar a la de don Marcos— que se ve ahora colocada sobre la mesa, en la que el retratado posa la mano derecha, lo señalan como uno de los electores de las parroquias indígenas, si bien la ausencia del estandarte podría indicar que no habría logrado el nombramiento honorífico de alférez real. Aunque de la mesa y el muro del fondo se deduce que el personaje está en un interior doméstico, llama la atención el paisaje que se abre a la derecha, dividiendo el cuadro de una manera algo extraña. Es probable que esta vista exterior haya sido añadida en tiempos más recientes, con la finalidad de contrarrestar el tono sombrío que pudo tener originalmente, y de paso asimilar la representación a los ambientes idílicos y “exóticos” que solían rodear la imagen de los incas prehispánicos.

### El tópico del “ancestro converso”

Dentro de la vasta galería familiar formada por el curaca cuzqueño Marcos Chiguan Topa en testimonio de su antigua nobleza, el retrato de Alonso Chiguan Inca debió constituir una pieza clave (figs. 39, 41). Se trata de una efigie ancestral, cuyos principales componentes iconográficos —la cortina y la mesa del fondo, los emblemas nobiliarios “mestizos”, así como la cartela elíptica sostenida por un paje enano— guardan tanta semejanza con el retrato del propietario que la ejecución de ambas obras debe situarse a mediados del siglo XVIII, y quizá en el mismo taller. Sin embargo, el personaje aquí representado habría vivido mucho tiempo atrás. Es un noble inca de la época de la conquista, ataviado todavía a la antigua usanza, aunque muestra los signos de su temprana conversión al cristianismo. No se ubica en el paisaje idílico de los legendarios reyes prehispánicos sino dentro de una estancia señorial europea, similar en todo a la que alberga a su descendiente. Don Alonso inicia así la secuencia de los Chiguan Topa coloniales, encarnando simbólicamente la invariable posición de privilegio que habría correspondido a su familia en las sociedades incaica y española.<sup>94</sup>

Este tipo de estrategias probatorias no era nuevo en el mundo andino. Similares argumentos habían sido esgrimidos por la



▲ Fig. 39. Retrato de Alonso Chiguan Inca, grabado por Champin. *Antiquités des Incas et autres peuples anciennes...* Conde de Castelnau. París, 1854.

◀ Fig. 40. Retrato de curaca no identificado, ca. 1700-1730. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

▶ Fig. 41. Retrato de Alonso Chiguan Inca, ca. 1740-1750. 211 x 126 cm. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.



aristocracia indígena, una y otra vez, desde la consolidación del régimen colonial. Ya a principios del siglo XVII Felipe Guaman Poma de Ayala, en su célebre *Nueva corónica y buen gobierno*, ensayaba razones parecidas con particular agudeza visual. A fin de acreditar la antigua fidelidad de su familia al rey de España —destinatario de su extenso memorial—, el cronista indígena dibujó allí las efigies de sus padres al momento de recibir la inspiración del Dios cristiano. Una de sus primeras láminas muestra, efectivamente, a Martín Guaman Mallque, señor de los Lucanas, a la mujer de éste Curi Ocllo coya, hija de Túpac Yupanqui, y a Martín, hijo de ambos —quien llegaría a ser sacerdote católico—, en el interior de una mansión incaica cuzqueña (fig. 42). El traje occidentalizado del presunto hermano mestizo de Guaman Poma contrasta con el atuendo prehispánico de sus padres. Todos llevan, sin embargo, sendos rosarios indicativos de su devoción cristiana, mientras son visitados por el Espíritu Santo en forma de paloma que les anuncia la redacción de la crónica. Este prodigio venía a confirmar la religiosidad de aquel noble indígena calificado por su propio hijo (o nieto) entre “los primeros que recibió a los cristianos en Caxamarca y el primero que recibió la nuestra Santa Fe Católica y primero que se bautizó...”<sup>95</sup>.

Tanto el tópico de la aparición divina como el de la primacía en la adopción del cristianismo concurren, de un modo parecido, en este retrato imaginario. Alonso Chiguan Inga es visto empuñando la cruz con decisión, mientras contempla deslumbrado la luz que ella irradia. Su expresión de arrobamiento místico lo asemeja a los santos misioneros y ascetas que aparecían con frecuencia en la pintura religiosa contemporánea. Y al igual que aquellos personajes extraídos de la historia sagrada o de la hagiografía, don Alonso presenta un rostro estereotipado, compuesto por rasgos “ideales” en un sentido europeo. Pero el pintor no ha olvidado dar una tonalidad intensamente oscura a su piel, subrayando así el origen étnico de quien se asegura es “el primero que recibió el agua del santo bautismo siendo gentil en la conquista”. Refuerza esa idea un detalle secundario pero crucial, como es la disposición de los pies colocados en escuadra, que parece anticipar la postura propia del caballero cristiano difundida entre los tratadistas de la cortesanía española.

Por su lejanía en el tiempo, los rasgos individuales de don Alonso —tan necesarios en el caso de su descendiente— han perdido aquí toda importancia. Dado el desconocimiento de su verdadero rostro, la pintura construye un arquetipo de fácil lectura visual. Su condición de converso reciente queda manifiesta en el atuendo étnico, exento en apariencia de añadidos europeos. Este aspecto, en principio “pagano”, resulta convenientemente contrarrestado por los elementos que enmarcan su figura y le confieren estatus de individuo incorporado al cristianismo y al sistema colonial: a un lado, el crucifijo; al otro, el escudo nobiliario supuestamente concedido por el monarca español. En realidad, el emblema era el mismo de Paullu Inca, que los Chiguan Topa —siguiendo una práctica extendida entre la más alta nobleza cuzqueña— habían asumido por entonces como propio. No es casual que tales blasones se vean superpuestos al retrato, tal vez con el objeto de refrendar una pretendida antigüedad. Por ello el águila bicéfala de los austrias sólo llega a cubrir parcialmente el disco solar del dios incaico, al tiempo que oculta la maza del guerrero “gentil”, en señal de haber abandonado éste las armas tras la conquista española.

Tales esfuerzos de reconstrucción de los antepasados, reales o supuestos, fueron posibles bajo el clima cultural del “renacimiento inca”. Sin duda, la vestimenta del retratado se basa en los trajes que usaban los curacas cuzqueños durante las grandes ocasiones festivas. Es del todo probable que las imágenes de la conocida serie del Corpus de Santa

▼ Fig. 42. Cómo Dios ordenó la dicha historia primer corónica. *Nueva corónica y buen gobierno*, Guaman Poma de Ayala, ca. 1613-1615 [folio 14]. Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

▶ Fig. 43. Retrato de Marcos Chiguan Topa, ca. 1740-1745, 199 x 130 cm. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.





Ana hayan inspirado al pintor más de un detalle. No es difícil descubrir marcadas semejanzas entre la figura de don Alonso y la del alférez Tupa Puma incluida, como vimos, en el cuadro del Corpus correspondiente a las procesiones de la “Linda” y Santa Rosa de Lima<sup>96</sup>. Son similares, por ejemplo, los motivos cuadrifolios distribuidos regularmente sobre el *uncu*, además de los *tocapus* con diseños escalonados y cruciformes, quizá considerados aquí como una prefiguración del emblema cristiano. En cambio, las mangas barrocas de encaje han sido eliminadas para mostrar los brazos desnudos del “bárbaro”, incluyendo el pesado brazaletes de oro, al parecer en busca de una mayor autenticidad histórica.

Otro elemento procedente de los cuadros del Corpus podría ser el tocado incaico, característico del ropaje ceremonial asumido por los aristócratas cuzqueños desde el siglo anterior. Como ha observado Dean, la fantástica “corona” neoinca del antepasado es exactamente igual a la que cubre la cabeza de Marcos Chiguan Topa<sup>97</sup>. Por lo demás, ambos aparecen rodeados por los mismos elementos decorativos, como si la estancia familiar se hubiese mantenido invariable por más de doscientos años. Tales anacronismos propiciaban una identificación automática entre el retratado y su descendiente, sin olvidar sus intencionadas diferencias. Por ejemplo, las joyas de cada uno servían para señalar eficazmente la enorme distancia temporal que había entre ellos. En su caso, las alhajas de don Alonso vuelven a remitirnos al imaginario incaista difundido por las pinturas de Santa Ana. Pudieron tomarse de esos lienzos las cabezas de puma que guarnecen hombros y piernas, o el disco solar sobre el pecho<sup>98</sup>. A diferencia del ilusionismo pictórico característico de las pinturas del Corpus, aquí los aditamentos metálicos han sido realizados por medio de láminas de oro que pretenden darles una apariencia más real, pese a la torpeza de su aplicación que termina por aplanar toda la imagen.

Estas y otras modificaciones visibles revelan, una vez más, el propósito “historicista” del retrato, cuyos detalles debieron adaptarse a los vaivenes judiciales de Marcos Chiguan Topa o de sus descendientes. Ello explicaría las vacilaciones formales, los borrones y enmendaduras del texto, así como las distintas manos visibles en toda la composición. Al igual que las genealogías hechizas o la manipulación de documentos históricos, tan frecuentes en las probanzas que emprendía por entonces la nobleza indígena, cuadros como el de Alonso Chiguan Inga —llamado “biznieto” de Huayna Cápac en la leyenda explicativa redactada con seguridad por el encargado<sup>99</sup>— proclamaban una antigüedad incierta, apoyada únicamente en la fuerza persuasiva de las imágenes. De hecho, sólo gracias a la ficción creada por la pintura, Marcos Chiguan Topa pudo acreditar dos siglos más tarde la existencia de un antepasado crucial, relatar los servicios de éste a la conquista española y, de paso, legitimar a todo su linaje como “cristianos viejos” y leales servidores de la corona.

### *Marcos Chiguan Topa*

En más de un sentido, la rara hibridez del retrato de Marcos Chiguan Topa (figs. 43, 45) demuestra hasta qué punto el género se iba transformando en el contexto colonial surandino. Este rico *curaca* cuzqueño aparece aquí rodeado por una combinación de emblemas del poder hispano e indígena cuidadosamente dosificados. Semejante dualidad resultaba indispensable a los propósitos de una élite cautiva, que debió construir su imagen pública asimilando los conceptos europeos de nobleza y dignidad. De ahí el aspecto artificioso que ofrece la figura resultante, concebida como una compleja construcción simbólica al servicio de un miembro bastante singular de la aristocracia nativa. Personaje controvertido e irascible, Chiguan Topa supo capitalizar así la creciente eficacia argumental de las imágenes en el mundo andino y se valió con astucia de



ellas para afirmar su autoridad —a menudo cuestionada— ante el gobierno español y frente a sus vasallos indígenas. De hecho, obras como ésta debieron tener validez probatoria en algunas de las intrincadas y tortuosas reclamaciones que el retratado sostuvo ante diversas autoridades virreinales por lo menos desde la década de 1710<sup>100</sup>.

Al igual que otros curacas de su tiempo, Marcos Chiguan Topa no había mandado pintar su retrato de manera aislada. Este formaba parte de una vasta serie que comprendía las efigies de todos sus predecesores en línea directa (fig. 46). A través de tales secuencias de lienzos —colocadas en lugar visible de sus casas y desplegadas con un claro sentido genealógico—, los curacas conseguían evocar su pasado imperial indígena y, al mismo tiempo, reafirmar una lealtad ancestral a la corona española. En su

caso, don Marcos era titular de una familia que se decía descendiente de Lloque Yupanqui —considerado entre los incas legendarios—, pero además alegaba provenir de aquellos primeros conversos al cristianismo que fueron aliados estratégicos de los españoles al momento de la conquista. Afortunadamente, como vimos, la galería de Chiguan Topa se salvó de la masiva destrucción de símbolos incaicos dispuesta por el bando del visitador Areche, y se conservó por una o dos generaciones más en la mansión familiar. Allí, los retratos de don Marcos y de su mujer —este último hoy perdido— eran las piezas culminantes y sin duda la razón de ser de todo el conjunto: ellos mostraban que los merecimientos de su antigua estirpe no sólo se habían mantenido vigentes durante los últimos doscientos años, sino que iban en aumento<sup>101</sup>.

Seguramente por ello mismo, el comitente decidió presentarse en el papel de alférez real, un cargo honorífico disputado con gran empeño por los hombres de la nobleza cuzqueña desde fines del siglo XVI. Cada año, para la fiesta del apóstol Santiago, los electores de las *panacas* incaicas correspondientes a las ocho parroquias indígenas del Cuzco designaban entre ellos a quien debía portar el estandarte real durante las celebraciones<sup>102</sup>. Cabe recordar que, según informa el mismo cuadro, Chiguan Topa habría sido elegido para esta responsabilidad en 1720. Al parecer, el curaca aprovechó la visita del flamante virrey Morcillo al Cuzco, hacia fines de 1719, de un modo algo distinto que el marqués de Valleumbroso. En esa ocasión Chiguan Topa se habría conseguido nombrar “alférez real” del marquesado de Oropesa, creando así un alferazgo paralelo al de la propia ciudad. Y aunque la redacción de la cartela es algo confusa, además de incompleta, parece ser que logró desfilar con la “bandera real en esta...” (¿ciudad del Cuzco?) para las fiestas del Corpus Christi de 1720<sup>103</sup>.

Junto con las insignias correspondientes a su peculiar alferazgo de Oropesa, el curaca luce aquí la medalla de la Purísima Concepción —un culto mariano promovido por la Compañía de Jesús y ligado de manera explícita a la monarquía española—,

◀ Fig. 44. Juan Henriquez de Borja, marqués de Oropesa, detalle de la fig. 23. Museo Pedro de Osma, Lima.

▼ Fig. 45. Retrato de Marcos Chiguan Topa, grabado por Champin. *Antiquités des Incas et autres peuples anciennes...* Conde de Castelnau. París, 1854.

▶ Fig. 46. *Retrato de Luis Guaman Titu Yupanqui Chiguan Topa*. Cuzco, ca. 1745. Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover. Según se desprende de la cartela parcialmente legible, el retratado fue alférez real y uno de los 24 electores de las 8 parroquias indígenas del Cuzco, gobernador del pueblo de San Jerónimo de Colquepata en la provincia de Paucartambo y descendiente de Lloque Yupanqui. Con toda probabilidad se trata del padre de Marcos Chiguan Topa, lo que explicaría el enorme parentesco formal entre ambos retratos. Fotografía cortesía de Thomas Cummins.







en recuerdo de su designación en 1730 como mayordomo de la cofradía de ese nombre, en el pueblo de Guayllabamba, hecho que omite la leyenda<sup>104</sup>. Pero ambos nombramientos se habrían producido con bastante anterioridad a la ejecución misma del cuadro, que John Rowe —basándose en los últimos acontecimientos relatados por la cartela— sitúa en torno a 1740-1745<sup>105</sup>. Estas incongruencias cronológicas eran deliberadas y hoy resultan cruciales para entender cómo la pintura manipulaba fechas y datos en favor del retratado.

Otra contradicción aparente proviene de la vestimenta escogida para la ocasión, pues ella no corresponde al uso neoinca en una época de creciente afirmación localista. Mientras casi todas las representaciones pictóricas de alferoces reales indígenas que han llegado hasta nosotros los muestran ataviados como “incas”, Chiguan Topa se presenta aquí en traje oscuro, de acuerdo con la moda cortesana imperante bajo el reinado de Carlos II. Luce sobre el pecho la doble cadena de oro colocada “en bandolera”, así como algunas de las pesadas joyas con las que solían retratarse únicamente los nobles con categoría de “grandes de España”. Una segunda cadena a manera de collar, con el ya mencionado medallón de la Inmaculada, traza un pretencioso paralelismo respecto del toisón de oro que adorna el emblema real de España. Por añadidura, su propio escudo de armas aparece en mayor tamaño que los blasones de Castilla y León<sup>106</sup>. Para realzar los detalles de lujo cortesano, el pintor ha recurrido al sobredorado o “brocateado”, una práctica extendida por entonces en la pintura religiosa cuzqueña. Pero, al mismo tiempo, el cuadro no deja lugar a dudas sobre la identificación precisa del personaje, que mantiene un elemento clave de su atuendo étnico: el tocado de los incas coloniales, en el que alternan emblemas heráldicos de raíz europea con la *mascapaycha* o borla imperial<sup>107</sup>. Todo ello, como veremos, guarda estrecha relación con un aspecto particularmente conflictivo en la biografía del curaca.

Si bien el alferazgo real de 1720 había significado para Chiguan Topa un momento de enorme protagonismo en la vida pública cuzqueña, su fortuna personal dependía de otros factores. Por ejemplo, del cacicazgo que ejercía en Guayllabamba, jurisdicción dependiente del marquesado de Oropesa. Como es sabido, los marqueses de Santiago de Oropesa eran descendientes directos de Huayna Cápac y, aunque vivían en Europa por decisión de las autoridades españolas, mantuvieron grandes propiedades de carácter feudal y vasallos indígenas en la región del Cuzco<sup>108</sup>. Para su administración tenían la potestad de designar caciques, a través de los superiores jesuitas. Haciendo uso de ese poder, en 1738 Pascual Enríquez de Cabrera, cuarto marqués de Oropesa, inició desde Madrid una revocatoria del mandato concedido a Chiguan Topa, ante el rector de la Compañía del Cuzco, en razón de las continuas quejas que recibía de los indios tributarios por “extorsiones, violencias y tiranías asta cometer la crueldad de errarlos como a mulas en las nalgas”<sup>109</sup>. No obstante, las sucesivas muertes del marqués en 1739 y de su hermana María de la Almudena en 1741 —ambos fallecidos sin sucesores— debieron crear una coyuntura providencial para Chiguan Topa, quien habría mandado pintar su retrato poco después de tales acontecimientos. Mediante él se propuso reforzar su identificación con la orden jesuita y con un prestigioso marquesado ahora acéfalo —que implicaba la legítima descendencia de los incas—, cuya sucesión habría de ser largamente disputada por importantes familias de la aristocracia indígena durante los decenios siguientes<sup>110</sup>.

En un gesto de audaz arrogancia, Chiguan Topa se presenta aquí nada menos que a imagen y semejanza de su lejano e ideal patrono, el marqués de Oropesa (fig. 44). Para ello se valió de un retrato imaginario que poseía gran valor simbólico y resultaba familiar a la audiencia cuzqueña, por estar incluido en el célebre cuadro de las bodas

de Beatriz Ñusta y el conquistador Martín García de Loyola, colocado a la entrada de la iglesia jesuita del Cuzco. En efecto, allí aparecía también Juan Enríquez de Borja al momento de contraer matrimonio con Ana María Clara Coya —hija de la pareja anterior—, unión que lo convirtió en primer marqués de Santiago de Oropesa. Sin duda ha sido ésta la figura modélica para el retrato del curaca, aunque cabe pensar que el pintor tuvo a la vista alguna de las copias o derivaciones posteriores, encargadas en su mayoría por nobles indígenas ligados a la Compañía. Es incluso probable que el propio Chiguan Topa, antiguo alumno de los jesuitas en el Colegio de San Borja, tuviera una de esas pinturas en su casa. De todas las versiones que han llegado hasta nosotros, la más cercana a este retrato es la que conserva el Museo Pedro de Osma, en Lima, obra fechada en 1718 que evidencia un parentesco formal y estilístico indudable —ya sea en la paleta “tenebrista” o en la manera de aplicar el brocateado de oro—, al punto de hacer pensar en un mismo taller o círculo de artistas para ambas pinturas.<sup>111</sup>

Cabe preguntarse, entonces, si el traje que aquí lleva Chiguan Topa existió en realidad o —como en el caso de los fantásticos carros triunfales de la serie del Corpus Christi— se trata de una mera ficción pictórica. El atuendo y la postura del personaje son semejantes casi en todo a su modelo, salvo ligeras pero cruciales modificaciones que le prestan actualidad y carácter local. Se han alterado, por ejemplo, la posición de las manos —a fin de permitirle sostener el estandarte y, quizá, disimular con el guante la espada colocada al cinto<sup>112</sup>— y algunos detalles relevantes de la vestimenta. Así, la golilla escarolada de la época de Felipe II ha sido sustituida por una valona correspondiente al reinado del último de los austrias, que mantuvo vigencia en los Andes hasta entrado el siglo XVIII. A su vez, la venera de Santiago que lucía el marqués aparece reemplazada por el distintivo de la mayordomía inmaculista de Guayllabamba. Otra alteración significativa está dada por las botas de montar y las espuelas, detalles poco usuales en un interior nobiliario, pero útiles en este caso para remarcar la condición excepcional de “caballero católico”—un privilegio vedado a sus hermanos de raza— que investía al retratado. Su rostro —de marcados rasgos indígenas y oscuro color de piel—, emplazado en medio de este denso aparato escenográfico, surge como un vigoroso fragmento realista que otorga a la figura una identidad precisa, seguramente reconocible de inmediato por sus contemporáneos. Ante ellos, la efigie de Chiguan Topa —transfigurado para la posteridad en sucedáneo local del marqués de Oropesa— se erguía como una sutil y desafiante respuesta a los continuos cuestionamientos que el curaca había enfrentado a lo largo de su vida.

### *La ñusta, arquetipo y realidad*

De acuerdo con su naturaleza genealógica, las series de retratos promovidas por la aristocracia indígena incluían ñustas y coyas en número equivalente al de incas y curacas. La pintura de una noble anónima en traje de ñusta (fig. 50), ejecutada al promediar el siglo XVIII, debió integrar uno de esos grandes conjuntos, seguramente haciendo de pareja a la efigie de algún curaca principal. Dean sugiere que pudo haber formado parte de la galería familiar de Marcos Chiguan Topa, aunque sólo cabría la posibilidad de un parentesco colateral dadas las grandes diferencias entre el escudo de los Chiguan Topa —similar al de Paullu Inca— y los blasones aquí representados.<sup>113</sup> Se trata, en todo caso, de una mujer de ascendencia imperial ataviada con las prendas neoincas que vestía la elite cuzqueña en demostración de su linaje. Al igual que sus padres y esposos, quienes desfilaban caracterizados como incas en las grandes ocasiones festivas, ellas representaron el papel de “princesas” como parte de un complejo lenguaje ceremonial que ponía en escena el estatus privilegiado de sus familias dentro de la sociedad colonial andina.

Una manera de perennizar esos roles sociales fueron los retratos de ñustas, cuyas convenciones iconográficas se hallaban plenamente establecidas al momento de realizarse esta obra. A diferencia de las representaciones de coyas o mujeres de los incas, las ñustas coloniales solían emplazarse en suntuosos interiores cortesanos semejantes a los que ambientaban los retratos de curacas. Aquí la princesa es vista de pie, junto a una mesa que hace referencia inequívoca a su dignidad y poder <sup>114</sup>. A su vez, el pesado cortinaje rojo establece frente al observador una distancia señorial, reforzada por la superposición de armas nobiliarias. Todos estos elementos protocolares, heredados de la pintura áulica española, establecen un marcado contrapunto con el “exótico” atavío, de evidente inspiración prehispánica, que lleva la mujer. Su ajuar está compuesto por prendas de *cumbi*, tejido finísimo cuyo uso seguía siendo privativo de la más alta nobleza incaica. A través de los *tocapus*, que decoran tanto el *anacu* como la *lliclla* —sujeta por medio de un gran *ttipqui* de plata—, se despliega un variado repertorio de emblemas relacionados con la heráldica familiar del personaje. Dean ha observado que estos *tocapus* se distinguen con claridad de sus precedentes prehispánicos —invariablemente abstractos—, por incluir ciertas representaciones de carácter figurativo, como “una luna creciente, un disco de oro y dos aves negras que sostienen una waraka (una honda andina)” <sup>115</sup>. Por lo demás, el resto de la vestimenta se adorna con versiones estilizadas de *ñucchu* o cantuta, flores simbólicas de los incas.

Pero los signos más evidentes de su jerarquía se hallan fuera de la figura misma: por un lado, en el paje que sostiene un parasol; y, por otro, en el tocado imperial con la *mascapaycha*. Ambos motivos tenían ancestros locales y, por ello mismo, desarrollaron una oportuna correspondencia con determinados tópicos europeos sobre la autoridad real. En primer lugar, el paje enano y jorobado —o *cumillo*, personaje cortesano de antigua tradición quechua—, podía ser visto como cercano equivalente de aquellos individuos “diferentes” que posaban junto a los monarcas españoles. Su parasol de plumas, descrito por los primeros historiadores de Indias, se asociaba con sus pares europeos y, simultáneamente, con una cierta visión metropolitana del exotismo americano que poseía definidas connotaciones femeninas <sup>116</sup>. Un segundo elemento es la *mascapaycha* de los antiguos gobernantes colocada sobre la mesa a manera de corona <sup>117</sup>, en donde posa su mano derecha la ñusta proclamando un legítimo derecho sucesorio, aun cuando su condición femenina le impidiera ostentar esa suprema insignia sobre la cabeza <sup>118</sup>. En contraposición a estas señales tan específicas de su investidura, los rasgos estereotipados del rostro de la princesa quechua

▼ Fig. 47. La postura de la mano en el retrato de doña Usenda de Loayza y Bazán (fig. 18) pudo haber inspirado las de Ana María Coya de Loyola y de Beatriz Ñusta, en el cuadro jesuita de las bodas (fig. 13). A partir de entonces, este detalle serviría como “canon icónico” para otros retratos de ñustas coloniales.

▼ Fig. 48. La postura de la mano de Ana María Clara Coya de Loyola (detalle de la fig. 13).

▼ Fig. 49. La postura de la mano de Beatriz Ñusta (detalle de la fig. 13).

▶ Fig. 50. Retrato de ñusta colonial no identificada, ca. 1730-1750, 205 x 124 cm. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.





no parecen corresponder a una persona concreta, quizá por tratarse de un retrato póstumo. Como era usual en tales casos, a falta de datos disponibles el pintor se limitaba a representar un tipo genérico, tomando como punto de partida una imagen prestigiosa cuya misma elección vendría a confirmar, una vez más, el papel rector ejercido por la Compañía de Jesús en las manifestaciones visuales del “renacimiento inca”.

El modelo explícito provenía, en efecto, del retrato de Beatriz Clara Coya, comprendido en el cuadro alegórico de los desposorios de la ñusta y de su hija que mandaron pintar los jesuitas para su iglesia cuzqueña en el último tercio del siglo XVII. Sin duda, las autoridades jesuitas intentaban reafirmar de ese modo el valor paradigmático



que la efigie nupcial de la ñusta había adquirido entre la elite nativa. Así lo demuestran los retratos de estas mujeres de la aristocracia cuzqueña, a menudo vistas como meros reflejos de un prestigioso arquetipo que sería reiterado con reveladora insistencia por los pintores locales. No obstante, el uso de esa misma fuente produciría resultados muy distintos en la práctica. Bastará para comprobarlo una somera comparación entre el presente retrato y, por ejemplo, el de Manuela Túpac Amaru<sup>119</sup> (véase pág. 255, fig. 2). Si las vigorosas facciones indígenas de doña Manuela parecen haber sido tomadas del natural, los dulcificados rasgos convencionales de la ñusta anónima nos hablan de una copia casi exacta del prototipo. De ahí que la identidad del personaje no dependiera de sus características faciales sino de un peculiar entorno simbólico, compuesto por joyas, insignias e incluso detalles menores del traje,

◀ Fig. 51. *San Miguel Arcángel con donante indígena*, ca. 1635-1640. Iglesia de San Pedro, Lima.

que seguramente aportaban claves significativas al espectador contemporáneo. En este sentido, es posible advertir aquí sintomáticas diferencias con relación a la imagen matriz. Una de las más notorias es la ausencia de la hispanizada capa negra, que en la escena de la boda servía para sugerir un parangón entre la heredera incaica y los patriarcas de la Compañía de Jesús. Este cambio permite apreciar mejor las prendas étnicas de la retratada, en tanto que la posición distinta de su mano derecha y el enfático gesto de ésta sobre la *mascapaycha* anuncian su elevado rango en la “república de indios”<sup>120</sup>.

Según han demostrado algunos estudios históricos recientes, los derechos ancestrales de la nobleza colonial andina recaían a menudo sobre mujeres, circunstancia que generaba conflictos con relación al ejercicio del poder local<sup>121</sup>. Mientras algunos aristócratas segundones aprovecharon este tipo de coyunturas para obtener cacicazgos y privilegios por vía de matrimonio, también se registran casos excepcionales de mujeres que llegaron a ejercer tales cargos directamente<sup>122</sup>. Pero el ejemplo paradigmático seguía siendo el de la descendencia imperial, simbolizada por los jesuitas en Beatriz Ñusta al casarse con el capitán Martín García de Loyola, acontecimiento que había fusionado a la legítima sucesión del Tahuantinsuyo con la nobleza europea patriarcal y con los fundadores de la Compañía. En ese contexto se podrá aquilatar la importancia que llegaron a poseer los retratos de ñustas: de un modo parecido a la escena nupcial ideada por los jesuitas, ellos ponían en evidencia el enorme peso específico que habían asumido las líneas sucesorias maternas en la transmisión y la preservación de los linajes incaicos después de la conquista.

## Los incas en Lima

En la capital del virreinato, la representación ceremonial y pictórica de los incas tenía una larga historia, no siempre coincidente con desarrollos similares en el sur andino. Ya desde fines del XVI o comienzos del siglo siguiente se tienen noticias sobre un cuadro perdido, en el que los incas formarían parte de un repertorio mayor de indígenas americanos<sup>123</sup>. Otras fuentes refieren la existencia de la pintura de un inca —al parecer Manco Cápac— en el propio cabildo de Lima a mediados del siglo XVII. Seguramente a causa del terremoto acaecido en 1655, este lienzo resultó deteriorado y en 1659 los regidores de Lima discutían sobre el “aderezo” de “un retrato del Inga que está en los corredores del Cavildo”<sup>124</sup>. Según todo indica, esta presencia simbólica de lo andino en la capital se incrementó de manera notoria en el siglo siguiente, cuando el jesuita Morghen, a su paso por Lima en 1755, mencionaba que el interior del cabildo tenía por principal adorno unos lienzos con “la historia de los indios y de sus Incas, de manos de pintores del Cuzco, que pasan por los más diestros del país”<sup>125</sup>. A ojos del visitante europeo, lo más sorprendente de estas representaciones se relaciona con su estilo francamente arcaico: “El gusto de estos pintores es del todo gótico, porque, para la inteligencia del tema que representan, hacen salir de la boca de sus personajes unos rollos sobre los que escriben lo que quieren hacerles decir”<sup>126</sup>.

Unos cuarenta años antes que Morghen, el ingeniero francés Amadée Frezier ya había percibido la presencia masiva de pintura cuzqueña en Lima, con parecido desconcierto. Hacia 1713, en efecto, Frezier comentaba los “malos cuadros hechos por los indios del Cuzco”<sup>127</sup>. Al mismo tiempo, las acuarelas que realizó durante su estancia nos irán revelando la curiosidad del viajero ante la pintura del inca fundador en el cabildo, o al visitar el salón principal de una mansión criolla decorado con pinturas de ángeles arcabuceros, sin duda procedentes del sur andino<sup>128</sup>. Aparte de constituir testimonios invalorable sobre el

triumfo de la pintura cuzqueña en Lima, todo ello conduce a preguntarnos cuál era el propósito del cuerpo edilicio limeño al colocar pinturas de tema incaico en lugar tan destacado. Se vislumbran así los orígenes de una suerte de “incaísmo criollo”, cuyos verdaderos alcances todavía no ha sido posible determinar. ¿Entrañaba esta adhesión a los símbolos incaicos una identificación afectiva de la elite criolla, basada en el componente mestizo —es decir, de sangre— que de hecho había entre sus miembros? ¿Respondía acaso a algún tipo de alianza estratégica con la nobleza indígena, en constante ascenso social y político durante la primera mitad del siglo XVIII? ¿O se trataba, en fin, de una utilización estrictamente simbólica de los incas como parte de una estrategia mayor de diferenciación y de afirmación localista frente a los españoles peninsulares?

Había también otras circunstancias que favorecieron ese acercamiento. Al menos desde el siglo anterior, Lima concentraba a un importante núcleo de curacas indígenas procedentes de los propios valles aldeaños, del Cuzco y de la costa norteña, que en gran medida encabezaron las reclamaciones corporativas frente a la administración virreinal y sobre todo ante la corte de Madrid. En términos de imagen pública, la presencia de este grupo social fue relativamente restringida al principio. Una de sus primeras manifestaciones fueron los retratos de donantes que consiguieron emplazar en el tercer y definitivo templo erigido por los jesuitas del Colegio Máximo de San Pablo, inaugurado solemnemente en 1638. En la capilla dedicada al Niño de Huanca —a cargo de cofrades indígenas—, una acaudalada “cacica” se hizo retratar como donante al pie de la imagen de *San Miguel Arcángel* (fig. 51). Era éste un privilegio que ni siquiera los fundadores españoles del establecimiento habían conseguido. Aunque el atuendo de la mujer es plenamente indígena, el estampado figurativo de su manto —compuesto por guacamayos, un típico motivo “incaico colonial”— patentiza las transformaciones que había sufrido la textilería surandina.<sup>129</sup> Es interesante comparar esta efigie con la de otra mujer más joven, retratada también como oferente en el cuadro de la *Virgen del Rosario* (fig. 52), dentro de la misma capilla. Quizá sea hija de la anterior, pero su vestimenta española y sus rasgos en apariencia mestizos testimonian la progresiva hispanización de las costumbres entre la elite indígena.

Durante el cambio de siglo, algunos acontecimientos revelan que los curacas de Lima tienden a unirse y a formular peticiones reivindicatorias conjuntas a la corona, por lo que —por encima de las diferencias étnicas entre ellos— la memoria visual y literaria de los incas pasará a ser un instrumento eficaz para apoyar tales reclamos. En estudio reciente, Estenssoro concluye que uno de los elementos catalizadores para este fenómeno de reivindicación indígena fue el paulatino reconocimiento oficial de las virtudes cristianas de Nicolás Ayllón (1632-1677) —Nicolás Puycum Faxollem era su nombre nativo—, sastre indígena de origen chiclayano afincado en Lima cuya vida virtuosa era de dominio público. Había un argumento poderoso para toda la nobleza nativa en la figura del denominado Nicolás de Dios, “cuyo estatus indiscutible de católico y fama de santidad pueden hacer retroceder las fronteras coloniales y probar que los indios deben gozar de los mismos privilegios que los cristianos viejos”<sup>130</sup>. Su proceso de canonización lograría movilizar a los miembros de la aristocracia nativa establecidos en la capital, quienes se organizaron con el fin de impulsar el proceso y, en paralelo, solicitar un conjunto de favores reales en su condición de descendientes de la monarquía incaica.

A partir de la década 1690, en efecto, la corona española dará inicio a una política de continuas concesiones respecto a los indios nobles del Perú que no tenía precedentes en toda la historia del Perú colonial. En 1693, Carlos II les reconocía el derecho de ser recibidos como miembros del tribunal de la Santa Inquisición. Esta era una cuestión fundamental para que la elite indígena finalmente pudiese equipararse en derechos espiri-

▼ Fig. 52. *Virgen del Rosario con donante mestiza* (detalle de la donante), ca. 1635-1640. Iglesia de San Pedro, Lima.

▶ Fig. 53. Cuadro alegórico de la real cédula de 1693 (1700). Beaterio de Copacabana, Lima.







tuales con su contraparte hispánica. Otra real cédula del mismo monarca, expedida en 1697, reafirmaba y ampliaba la anterior, al ordenar que los indios no fuesen excluidos de los cargos seculares y eclesiásticos. Y, pese al cambio dinástico y a la frustración final de la causa de Nicolás Ayllón —por intervención de la Inquisición—, todavía en 1725 Felipe V mandaba cumplir las reales cédulas de su antecesor. En un lapso relativamente breve se había producido una sucesión de disposiciones legales reiteradas a favor de los indios que tenían como eje su participación plena en la vida religiosa y en la burocracia eclesiástica.

Uno de los principales artífices de esos logros legales había sido el presbítero Juan Núñez Vela y Ribera, mestizo arequipeño afincado en la corte de Madrid entre 1691 y 1695, que se presentaba a sí mismo como descendiente de “Synchiroca Inga rey del Peru y de Caballeros españoles ganadores de America”<sup>131</sup>. Durante su estancia madrileña, Núñez Vela sirvió espontáneamente de vocero a los curacas de capital —a quienes trataba de “parientes y amigos”— por medio de varios memoriales impresos alentando sus peticiones. Al respecto les hacía recordar el papel del rey, designado por Dios como “padre” de ellos, para honrarlos y favorecerlos. De ahí que al momento de la conquista, el monarca español ha-

bría hecho “contrato con los indios de la estirpe Real de los Ingas y hombres nobles que como recibiesen el Santo Bautismo y se pusiesen debajo de su Católico dominio, los llenaría de onras a ellos y a sus descendientes”<sup>132</sup>.

Era evidente que, por su condición de mestizo, Núñez Vela había tenido acceso a ese estado eclesiástico al que muchos indígenas continuaban aspirando. Tal expectativa no era extraña, si se considera que la sociedad peruana estaba ya plenamente hispanizada por entonces. De acuerdo con una secular práctica social, muchos de los hijos segundos de la aristocracia peninsular tenían como opción segura el sacerdocio, que no sólo contribuía al prestigio de su clan familiar, sino que les daba acceso a la educación superior y a medios de vida dignos, cuando no a un salario considerable. Sobre la base de estas razones, el ingreso a la vida eclesiástica llegaría a constituir por mucho tiempo uno de los ejes centrales de la pugna reivindicativa de los curacas y, de hecho, figuraba entre los móviles principales que, a lo largo del tiempo, orientaron el accionar de los sucesivos procuradores de la causa indígena ante la corte de Madrid.

Es evidente, por ejemplo, que Núñez Vela había podido aquilatar el valor argumental de la memoria histórica de los incas, así como de las imágenes asociadas a ella. De ahí

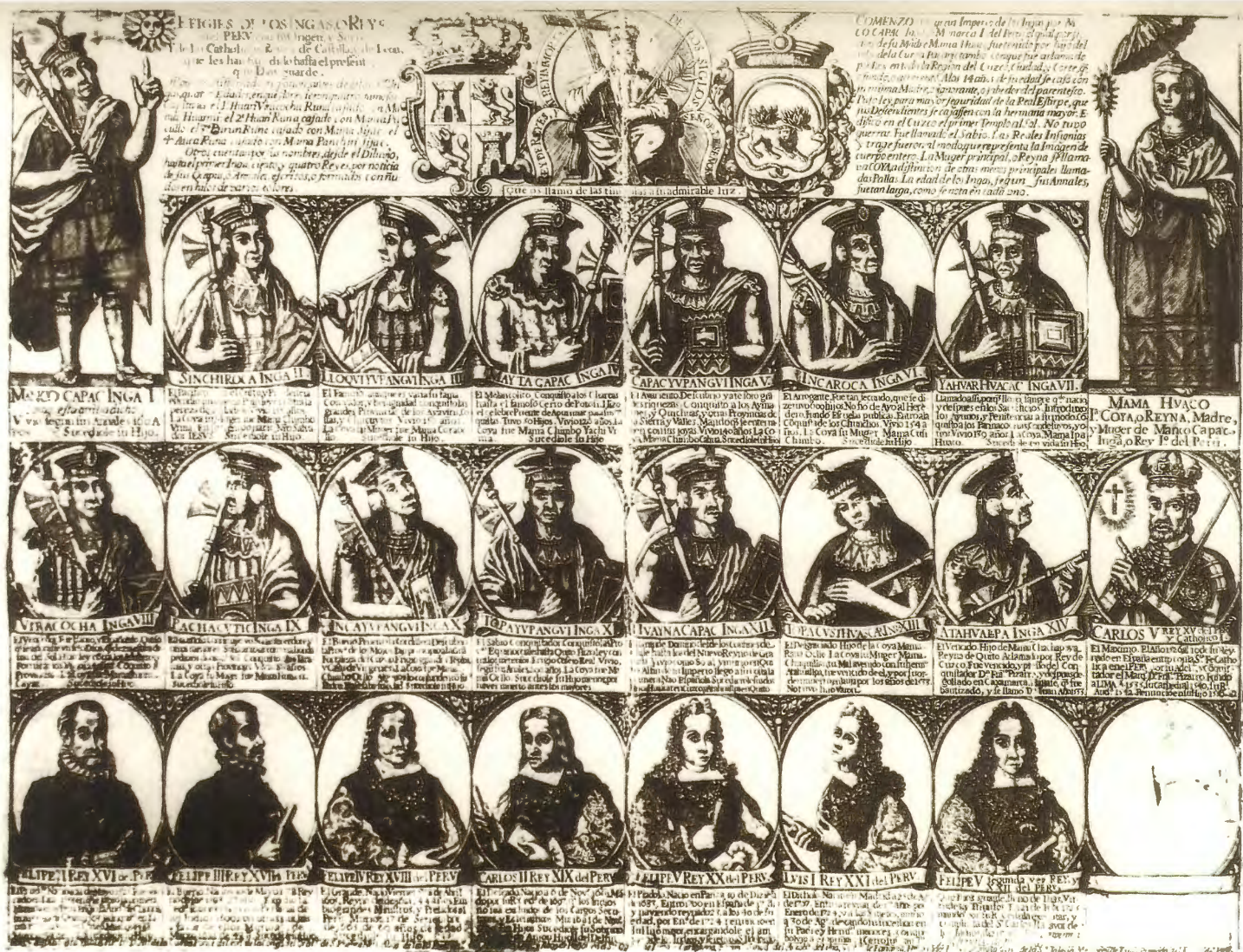
que apelara a la retórica del aparato ceremonial y de la pintura —armas barrocas por excelencia— como medios privilegiados para difundir sus ideas. Ya en su primera carta impresa de 1693, Núñez Vela instaba a sus representados a que colocaran en la iglesia del beaterio de Copacabana de Lima “una buena lámina, blasón de nuestro agradecimiento y desempeño de nuestra obligación”, donde figurasen los nombres de los inquisidores que apoyaron la expedición de la cédula a favor de los indios, presididos por el de “nuestro poderosísimo Inga D. Carlos II, Augustísimo Emperador de la America”<sup>133</sup>. Siete años más tarde, se pintaba este lienzo conmemorativo. En contraste con el título de “poderosísimo inga” que se da aquí al monarca español, la iconografía de esta composición alegórica es enteramente europea y de una cuidada ortodoxia doctrinal<sup>134</sup> (fig. 53). Bajo su aspecto protocolar asomaba, sin embargo, el propósito inocultable de hacer recordar a las autoridades virreinales y a la propia Inquisición del Perú la existencia de una disposición suscrita hacía siete años por el monarca que incorporaba a los indígenas en la vida religiosa, pero que en la práctica no se cumplía.

### *Incas y reyes españoles: el programa de Cueva*

Ese reiterado incumplimiento llevará a los nobles incas a impulsar la creación de un programa iconográfico basado en las ideas que el propio Núñez Vela había esbozado ya en 1694. A propósito de las peticiones de los curacas, su representante los instaba a investir con el título de “inga” a los monarcas españoles del Perú, añadiendo sus nombres a la “Real Serie de los Ingas Gentiles, Señores naturales del opulentísimo Reyno del Peru”<sup>135</sup>. En su memorial impreso, después de una secuencia comentada de los once incas nativos, su autor pasa —sin solución de continuidad— a Carlos V, a quien denomina “Don Carlos el Máximo Católico Inga XII” y prosigue con los siguientes reyes hasta llegar a “Don Carlos el Deseado Inga XVI”. El traslado de estos planteamientos a un lenguaje visual, en el que imagen y texto se ven mutuamente potenciados, fue obra del clérigo e historiador limeño Alonso de la Cueva Ponce de León (1684-1754) en el primer tercio del siglo XVIII, y daría lugar a una de las manifestaciones artísticas más elaboradas y significativas del renacimiento inca<sup>136</sup>.

Alrededor de 1725 habría que situar la gestación de este exitoso programa iconográfico, denominado *Efigies de los ingas o reyes del Perú con su origen y serie y de los católicos reyes de Castilla y de Leon que les han sucedido hasta el presente que Dios guarde*<sup>137</sup>. Se plasmó en una estampa calcográfica, así como en varias versiones pictóricas, tres de las cuales han llegado hasta nosotros. La autoría intelectual del clérigo Cueva es avalada por afirmaciones de personajes contemporáneos como Arzans y Llano Zapata. Al reproducir algunos textos sobre historia de los incas, el primero decía haberlos tomado del “licenciado Don Alonso de la Cueva Ponce de León GENEALOGÍA DE LOS REYES INGAS DEL PERU, EN la tabla que ideó de este asunto”<sup>138</sup> (fig. 54). Por su parte, Llano Zapata —amigo y corresponsal de Cueva, con quien vivió durante cinco años— decía que “fue el primero que hizo el dibujo y ordenó la serie de los Incas don Alonso de la Cueva, cronista de la Santa Iglesia de Lima”<sup>139</sup>. Este dibujo, según el propio Llano Zapata, habría sido llevado a la estampa en Quito por el jesuita Juan de Narváez<sup>140</sup>.

No obstante la enorme difusión que la estampa tuvo en su momento, actualmente sólo es conocida por una reproducción extraída del libro de José Imbelloni sobre *Pachacuti IX*, aparecido en 1946<sup>141</sup>. Todos los elementos distintivos del programa se encuentran aquí planteados. Preside el conjunto la figura del Cristo Justiciero, “Rey de reyes y Señor de Señores” —fuente de legitimidad para todas las monarquías—, flanqueado por los escudos de España y del Tahuantinsuyo, este último tomado de las armas que



▲ Fig. 54. Efigies de los ingas y reyes del Perú..., ca. 1725. Grabado ideado por el clérigo Alonso de la Cueva. Paradero desconocido.

el rey de España habría otorgado a los descendientes de Huáscar. En la primera línea, y a ambos extremos, aparecen las figuras en cuerpo entero de Manco Cápac y Mama Huaco, acompañadas por un recuento del mito fundador y por una cronología sumaria de los tiempos preincaicos. Debajo se encuentran retratados sobre tres hileras horizontales, en figuras de busto, los sucesivos gobernantes del Perú, desde los primeros incas hasta Felipe V en su segundo reinado. Bajo cada uno de ellos, sendas cartelas dan lugar a breves textos biográficos que, en el caso de los monarcas españoles, tienden a resaltar las iniciativas tomadas por algunos de ellos a favor de la raza indígena. Así entendida, la unión de las dinastías incaica y española servía para poner en evidencia “un nuevo pacto con la realeza, pero que los funcionarios coloniales no parecen estar dispuestos a aplicar”<sup>142</sup>

El pacto originario se había dado en el momento de la conquista, y aquí se plasma por medio de una pacífica *traslatio imperii* el paso de Atahualpa “el vencido” a Carlos V “el máximo”. Con similar naturalidad Cueva resolverá el tránsito entre la casa real de los Habsburgos y la de los Borbones, acaecido en 1700, que había dado origen a la guerra de Sucesión. Este conflicto se elude entablando una relación de identidad entre Carlos II y Felipe V, subrayada por lo parecido de sus gestos y atuendos, así como por el detalle crucial de que ambos son los únicos que portan —además del bastón real— un pliego de papel que ofrecen al espectador. En efecto, se trata de las reales cédulas a

favor de los indígenas cuya difusión y reivindicación es el propósito central del programa iconográfico. Es lo que se desprende de la lectura de los textos en las leyendas correspondientes. Carlos II, se dice allí, “Mandó por su Real Cédula de 1697 que los Indios no sean excluidos de los cargos Seculares y Eclesiásticos” (se trata de una norma que actualiza y extiende la de 1693). De Felipe V en su primer reinado simplemente se dice que “Renunció en su Hijo mayor encargándole el amparo de los Indios”. Pero dos recuadros más adelante este monarca aparece nuevamente en el trono, tras la prematura muerte de Luis I. De todos sus actos de gobierno en esta segunda ocasión se resalta el solo hecho de que “en 21 de febrero 1725 mandó por su Real Cédula Executar y cumplir la del Sr. Carlos II a favor de los Indios diciendo: Por convenir assí al servicio de Dios y mío”<sup>143</sup>.

Así en el fondo como en la forma, el planteamiento de esta sucesión genealógica se fundaba en arraigadas tradiciones iconográficas españolas. Núñez Vela y Cueva debieron conocerlas bien, a juzgar por la familiaridad de ambos con las retóricas visuales desarrolladas en la corte de Madrid. Al menos desde tiempos de Carlos V, imágenes seriadas de reyes y árboles genealógicos de las diversas monarquías abundaban en los palacios de la monarquía española. Un testimonio temprano de ese interés lo hallamos en la compilación emprendida por Alonso de Cartagena por medio de su célebre manuscrito *Genealogía de los reyes de España*, iluminado con miniaturas por Francisco Buitrago (fig. 55), que se obsequió a Isabel de Portugal —esposa de Felipe II—, en el que se presenta la sucesión de ochenta y cinco retratos de reyes y caudillos hispanos en un forma que prefigura claramente las convenciones iconográficas de series posteriores, incluyendo la de los incas: figuras de busto, facciones convencionales e insignias del poder bastante visibles. Al rodearse de este tipo de imágenes en su palacio, el titular del imperio hispánico buscaba presentarse a sí mismo “como colofón natural a un excepcional número de linajes representativos de otros tantos territorios”<sup>144</sup>. De ahí la destacada presencia en su entorno de aquellos cuadros que mostraban la sucesión de los monarcas del Tahuantinsuyo, remitidos por el virrey Toledo con esa finalidad en el último cuarto del siglo XVI.

A su vez, la recepción de estas efigies en la corte habría de suscitar lecturas muy diversas e incluso, en apariencia, contradictorias. Mientras a ciertos visitantes del Alcázar de Madrid, la contemplación de los diversos retratos de reyes —ya fuesen estos portugueses, napolitanos o aun incaicos— les permitía aquilatar visualmente la grandeza de la monarquía hispánica, a otros —como el valenciano Bernardo Catalá de Valeriola, quien lo visitó en 1603—, las figuras titulares de la monarquía de Valencia reforzarían su sentimiento de pertenencia a la misma. Textos e imágenes, procedentes de distintos puntos geográficos de Europa o de ultramar, contribuían a recordar constantemente al monarca su vinculación con un determinado territorio asimilado a sus vastos dominios. Se generaba de este modo una compleja relación de reciprocidad retórica entre el emperador y sus vasallos, ya que “así como el monarca se sirvió de las imágenes para vertebrar en torno a sí los distintos reinos de los que era titular, éstos las utilizaron para reafirmar su singularidad dentro de la Monarquía Hispánica”<sup>145</sup>. De hecho, la exhibición de rasgos peculiares y de la historia de un reino específico permitían a sus habitantes defenderse de una indeseable disolución de sus identidades locales, como consecuencia de la fuerza absorbente de un estado multinacio-



◀ Fig. 55. Página iluminada de la *Genealogía de los reyes de España* por Alonso de Cartagena, siglo XVI. Francisco Buitrago (atribuido). Biblioteca Nacional, Madrid.

▶ Páginas siguientes:  
Fig. 56. *Efigies de los ingas o reyes del Perú... y de los católicos reyes de Castilla y de León que les han sucedido...*, ca. 1725. Beaterio de Copacabana, Lima.

nal centralizado, y a la vez reclamar la preservación de ciertos fueros ancestrales dentro de la compleja estructura política del imperio.

Esa dinámica ambivalente fue hábilmente capitalizada por los curacas y sus voceros, quienes se valieron con frecuencia de las sucesiones dinásticas en pinturas, estampas y danzas como un medio para renovar ante al poder real —a través de sus representantes— el cumplimiento del pacto vigente entre la nación incaica y el imperio español. En tal sentido, interesa constatar la evolución que fueron experimentando las ideas planteadas por los documentos de Núñez Vela, al convertirse en el programa iconográfico de Cueva. Por ejemplo, mientras el primero convertía a los reyes españoles en “ingas”, Cueva —quizá por su condición de criollo y en busca de una difusión oficial para su diseño— optará por la fórmula más ortodoxa de “reyes del Perú”. Otra diferencia saltante se observa con relación a las semblanzas biográficas de los incas. Núñez Vela mantiene todavía en sus textos una versión enraizada en los historiadores toledanos, particularmente en el franciscano Buenaventura de Salinas y Córdova<sup>146</sup>. Aunque no olvide elogiar de manera explícita al Inca Garcilaso —sobre todo por ser éste “ilustre caballero mestizo”—, Núñez Vela no seguirá su nómina de incas (Inca Yupanqui no es considerado), prefiriendo la relación de Salinas. Cueva, en cambio, asumirá decididamente la tónica del relato garcilasista, haciéndose eco de la difusión que iba alcanzando la segunda edición de los *Comentarios Reales*, aparecida en 1723, cuya lectura tendría una importancia crucial para la evolución ideológica de los curacas durante esos años decisivos.

Sin abandonar del todo algunos datos procedentes de Salinas, el grabado de Cueva menciona desde un inicio al “gran imperio de los Ingas” y al mismo tiempo elude la inventada relación con el diablo de la que habría nacido Manco Cápac, según la versión toledana que trasmite el historiador franciscano. Otra enmienda importante se refiere a la conocida historia del incesto de Manco Cápac. Esta historia dinástica había sido reelaborada por las crónicas antiindígenas, durante mucho tiempo, e interpretada en clave moralizante, como una suerte de pecado original de la estirpe incaica y de su imperio. Allí donde Salinas escribe, por ejemplo, que el primer monarca “a los catorce años de su edad se casó con su propia madre Mama Huaco”<sup>147</sup>, el programa iconográfico de Cueva ensaya un significativo añadido: “se casó con su misma Madre o ignorante o sabedor del parentesco”. En numerosos otros detalles, el clérigo limeño seguirá muy de cerca el relato conciliador y encomiástico de los *Comentarios Reales de los Incas*, hasta el punto de reproducir textualmente alguna frase del cronista mestizo.

Cueva debió apelar también a otros escritos para “enriquecer” o hasta modificar la información reunida. ¿Puede Guaman Poma ser una de estas fuentes adicionales? Ciertamente es sólo en el cronista indígena donde hallaremos algunas de las versiones más puntuales de este programa, como aquella según la cual el nacimiento de Cristo habría coincidido cronológicamente con el de Sinchi Roca<sup>148</sup>. De igual modo es comprobable que en las obras discutidas los años de vida de cada inca y los nombres de sus respectivas coyas corresponden casi exactamente a los proporcionados por la *Nueva crónica*. Tales datos no interesaron mayormente a Salinas ni a su glosador. Pero hay otros en el programa iconográfico que no se encuentran en ninguno de los autores mencionados, a pesar de completar con gran precisión algunos de sus vacíos informativos. Ante la improbabilidad de que Cueva conociera el manuscrito de Guaman Poma, parece evidente que el erudito clérigo tuvo acceso a alguna fuente hoy desconocida pero antes compartida por el cronista indio y fray Buenaventura de Salinas. Ya en otro contexto Pierre Duviols ha sugerido que ese vínculo entre el *Memorial* y la



**MANCO CAPAC INCA**  
Vivio segun sus Anales 160 Años.  
Sucesiole su Hijo.

**EFIGIES DE LOS INCAS O REYES**  
del PERU con su Origen y Serie: Y de los  
Catholicos Reyes de Castilla, y de Leon, que les  
han sucedido hasta el presente que Dios guarde.  
Algunos Historiadores ponen antes de estos S.<sup>os</sup> Incas, quatro Edo-  
des, en que florecieron quatro famosos Capitanes: el 1.<sup>o</sup> Huari Viraca-  
cha Puma casado con Mama Huarmi: el 2.<sup>o</sup> Huari Runa casado con  
Mama Rucillo: el 3.<sup>o</sup> Purun Runa casado con Mama Sicac: el 4.<sup>o</sup>  
Auca Puma casado con Mama Lanchiri Sifac: Otros cuentan por sus  
nombres, desde el Diluvio, hasta el primer Inga, ciento, y quatro Re-  
yes, por noticia de sus Quipus Oficiales, escritos, y formados  
con nudos en hilos de varios colores.



que os llamo de las tinieblas



**SINCHI ROCA**  
Pacífico. Con el Culto y Prudencia  
fue el Imperio. Puso ley y castigo  
a la Pereza de los Indios. Vivio 15 años. La  
Coya fu su Mujer fue Mama Chimbo Vi-  
na En su tiempo nacio Nro Salvador  
IESVS Sucesiole su Hijo.



**TIOCAC**  
El Famoso: aunque es varia su fama.  
Con valor y benignidad conquisto las  
grandes Provincias de los Ayacucho, Co-  
llas y Chucuytos. Vivio 15 años. La  
Coya fu su Mujer fue Mama Cora Oello  
Sucesiole su Hijo.



**MAYTA CAPAC**  
El Melancolico Conquisto a los Charcas  
hasta el famoso Cerro de Potosi Hizo  
el celebre Fuente de Aspurimac para co-  
quillas. Tuvio 50 Hijos Vivio 12 años  
La Coya Mama Chimbo Yachi Yana  
Sucesiole su Hijo.



**VIRACOCHA**  
Fue vencedor. Fue blanco y Español  
nublo de dorado y tubo Dios, q dezia chi-  
ca de las del Sol Hizo ley contra los Adulte-  
rarios y Fomicarios Vivio 127 años Conquisto 8  
Provincias La Coya fue Mama Runtu Ca  
Sucesiole su Hijo.



**PACHACUTI**  
El Hazañero Confinco y un Suro-  
acerdote y otros menores Solia arrojar  
una honra pedazos de oro al Sol Conqui-  
stó las Provincias y otras Provin. Vivio 88 añ.  
La Coya fu su Mujer Mama Huaciu,  
Sucesiole su Hijo.



**INCA YUPANQUI**  
El Bueno Penetro la Cordillera Delcubi-  
la Provincia de los Mojos Dio princo, alabó  
Fortaleza del Cuzco Erigio grandes Tem-  
plos y Casas de Virgenes La Coya fue Ma-  
ma Chimbo Oello. Algunos lo confunde  
con su Pa, Nofabre Suedad Sucesiole su Hijo,



**TOPAYCAN**  
El Sabio Conquistador Conquisto las Pro-  
vincias Equinociales hasta Quito Hizo  
ley contra los mentirosos Erigio Colegio Re-  
al Vivio segun sus Anales, 200 años  
La Coya fue Mama Oello Sucesiole su Hijo,  
menor, por haber muerto los mayores.



**FELIPE I**  
Primo. Nacio a 21 de Mayo 1527 Fue  
nacido en Lina 1537 en que el labro la prin-  
toneta en el Peru Erigio la Audiencia de  
1550. lade Quito 1563 la Inquisi. en Lima  
70. la Vin versu. de S. Marcos 1588 Murio  
1598. de 71 años Sucesiole su Hijo.



**FELIPE II**  
El Bueno Nacio a 10 de Mayo 1578 Rey  
no desde 1598. 23 años Expido la  
Cedula sobre el vicio Personal de los  
Indios 1609. Con otras muchas cosas  
de ellos Murio a 31 de Marzo 1621  
de 43 años Sucesiole su Hijo.



**FELIPE III**  
El Grande Nacio Viernes 8.<sup>o</sup> 8 de Abril  
1603. Rey no desde 1621. 44 años Em-  
bio grandes Ministros y Prelados al  
Peru Nacio a 17 de Setiembre de 1665  
de 60 años de edad sucesiole su  
Hijo.



**CARLOS II**  
El Dechado Nacio a 6 de Nov 1661 Ma-  
do por su R. Céd. de 1697. q los Indios no  
sean excluidos de los Cargos Seculares  
y Eclesiasticos Murio a 1 de Nov 1700  
sin Hijos Sucesiole su Sobrino el S.  
Duq. de Anjou Hijo II del Del fin.

LOS SIGLOS.  
SEÑOR SEÑORES  
asu admirable Luz.



COMENZÓ este gran Imperio de los Ingas por =  
MANCOCAPAC Inga o Monarca del Peru, el qual.  
posicion de su Madre Mama Huaco fue tenido por hijo del  
Sol y de la Cueva Pacarictambo, con que fue aclamado por Rey  
en toda la Region del Cuzco, Ciudad y Corte q. ofiundo, o aca  
cento a los Páños de su edad se go. con su misma Madre, o ignorante  
o sabedor al parentesco. Puso leyes para mayor seguridad de la Real Es  
tirpe, q. sus Descendientes se casasen con la hermana mayor. Edifico en el  
Cuzco el primer Templo al Sol. Noturo guerra que se llamo el Sa. Las  
Reales Insignias. Hez se hizo al modo q. repr. la Imagen de cuerpo entero  
Languier principal, o Rey, y se llamava COYA, a distincion de otras me  
princ. llamadas Tallas. La edad de los Ingas segun sus Anales fue tan  
larga, como se nota en cada vno.



MAMA HUACO  
COYA o REYNA Madre y Mujer  
de Manco Capac Inga o Rey I.  
del Peru.



Capac Yupanqui. Descubrió y a  
riquezas. Conquistó a los A  
nahuas y otras Provincias  
ria y Valles. Mando q. se  
mil joyas vivió 140 años.  
Chimbo Cotina. Sucesor



El Arrogante Fue tan fecundo que se di  
zeturvo 600 hijos. Nació de Ayo al Her  
dero Fundo. Le escuelas publicas. Entró a la  
Conquista de los Chumchos. Vivió 15 años.  
La Coya su Mujer Mama Cusi Chim  
bo. Sucedióle su Hijo.



Llamado así por q. su sangre q. nació  
y des pues en los sacrificios hizo que los  
Ayunos y Penitencias a su modo. Con  
quisto a los Parimachas, Conde y sus  
otros. Vivió 139 años. La Coya Ma  
Ipa. Huaco Sucedióle en vida su Hijo.



grande, Dominó des de lo  
e hasta los 11 Nuevo Rey  
vivió como 80 años y mur  
de su Imperio llegó a su Co  
o Española. Sucedióle en el  
dear en Cuzco y Atahualpa



El Desgraciado Hijo de la Coya Mama  
Raua de Ulo. La Coya su Mujer Mama  
Chuquillanti. Mal averiado con su hermi  
Atahualpa fue vencido de el y por su  
orden muerto, en Jauja por los años de  
1533. Noturo hijo Varon.



El Vencido, Hijo de Mama Chachapo  
ya Reyna de Quito. Aclamado por Re  
y de Cuzco. Fue vencido y preso del  
Conquistador D. Fra. Pizarro y despu  
es degollado en Cuzco. Hallale que  
fue bautizado y se llama D. Juan Andiss



CARLOS V Rey de del PERU y Catholico  
El Maximo El Año 1526. Al to del Rey  
nado en España como con la S. Fe Catholica  
en el PERU por su Adelá. y Conquistador  
El Marq. D. Fra. Pizarro Fundo a LIMA  
A 1535. lu. el d. 15 de Jul. Real Aud.  
1542. Renuncio en su Hijo 1550.



Padro. Nació en Paris a 10 de Diz  
1583. Entró 1700 en España de 17 años.  
haviendo reynado 23 a los 40 de  
edad por Enero de 1724 renuncio en  
hijo mayor encargandole el ampa  
de los Indios y se retiró a S. Ildefonso



El Dichoso. Nació en Madrid a 23 de A  
o. de 1707. Entró a reynar de 17 años.  
Enero de 1724 y a los 8 meses mu  
rió a 30 de A. dexando su sucesion  
a su Padre y her. m. menores ra que  
no vio a cumplir el Cetro su Gran Pa.



Que Dios guarde lleno de dias Vir  
tudes y Trunfos. En 21 de Febr. 1725  
mando por su Real Cedula executar y  
cumplir la del S. Carlos II a favor de  
los Indios, diziendo. Por intervenir  
si al Servicio de Dios y mio.



El Justo Nació en Madrid a 23 de Septiem  
bre de 1713 entró en su reinado en 9 de  
julio de 1746 y fue proclamado Rey  
a 10 de Agosto del mismo año



*Nueva corónica* pueden ser los “cuadernos de mano” del licenciado Francisco Fernández de Córdova, a quien Salinas explícitamente alude como su autoridad principal en lo que a la antigüedad peruana se refiere<sup>149</sup>. Estos manuscritos se hallan hoy perdidos, pero no sería raro que Cueva llegara a ubicarlos en sus investigaciones de archivo.

Problema distinto de las fuentes históricas escritas son las diferencias formales que separan al grabado de las tres versiones pictóricas conocidas. Todo mueve a pensar que al menos dos de esos lienzos fueron pintados en Lima, pero por su estilo son obra de artistas cuzqueños, naturalmente considerados como los más idóneos para tales menesteres. A ese respecto conviene recordar los reproches dirigidos contra los incas del grabado de Cueva por José Eusebio Llano Zapata en 1761, al advertir que “la iconografía que dan de estos emperadores es arbitraria y sin más fundamento que pintar como querer”, y al mismo tiempo anunciaba su propósito de publicar “nuevas láminas de cada uno, corregidos los rostros de las desagradables facciones con las que nos los pintan”<sup>150</sup>. A esas alturas, sin embargo, los artistas indígenas ya habían ensayado una eficaz respuesta a tales críticas, procurando una versión más “purista” y ennoblecedora de los reyes incas, seguramente acordes con las series de retratos que llegaban a menudo del Cuzco y con la imagen idealizada del imperio que había terminado de arraigar en el imaginario colectivo a raíz de la historia garcilasista.

De un modo sintomático, las pinturas enmiendan detalles importantes del boceto de Cueva reproducido por la estampa. Tales cambios respondían, sin duda, a la expectativa de “veracidad” histórica —mayor aún entre los espectadores indígenas y mestizos— que el grabado de Cueva no había llegado a satisfacer. La diferencia más visible quizá se encuentre en los tocados. En la estampa, el dibujante parece haber seguido literalmente la descripción de Garcilaso acerca del *llautu*, una trenza “de muchos colores y del ancho de un dedo, y poco menos gruesa. Esta trenza rodeaba a la cabeza y daba cuatro o cinco vueltas y quedaba como una guirnalda”<sup>151</sup>. En cambio, los lienzos prefieren un tocado más cercano al usado por los incas coloniales. En ese sentido es instructivo comprobar que la representación de los atavíos incaicos combina algunos atuendos y



◀ Fig. 57. Efigies de los ingas o reyes del Perú... y de los católicos reyes de Castilla y de León que les han sucedido..., ca. 1725. Museo de la Catedral de Lima.

▶ Fig. 58. Efigies de los ingas o reyes del Perú... y de los católicos reyes de Castilla y de León que les han sucedido..., ca. 1725. Convento de San Francisco, Húamanga.

tocados descritos por Salinas y Núñez Vela con los ornamentos de oro usados por los nobles indígenas de Lima en la cabalgata festiva de 1725. No debe sorprender, pues, que en última instancia haya primado la imagen que de sí mismos y de sus antepasados —reales o pretendidos— cultivaron los curacas comitentes de tales obras.

En general, estos cuadros genealógicos infunden a los soberanos nativos una gracia y una dignidad mayestática en sus semblantes, ciertamente equiparables a las que muestran las efigies de los subsiguientes reyes españoles. Ello se acentúa en la versión de la catedral gracias al uso preciso de los sobredorados, que patentizan la relación de paridad entre los leones del escudo español y los pumas o las serpientes míticas (*amarus*) del emblema incaico. Este recurso decorativo también servirá para trazar un paralelo simbólico entre el sol áureo y el collar de la orden del Toisón de oro que unos y otros monarcas llevan respectivamente sobre sus pechos. Lo mismo se observa en sus *champis* y bastones reales, así como otros detalles de los atuendos sólo superados en lujo por el brocateado que recorre todo el manto de Jesucristo y su corona. Por añadidura, esta versión es la que más de cerca sigue al documento publicado en Madrid por Núñez Vela, incluso en detalles como los colores de los atuendos y tocados incaicos. Encontramos, por ejemplo, las “mantas salpicadas de mariposas carmesíes” y las “lagartijas” atribuidas a Maita Cápac y a Yahuar Huaca, respectivamente, o la solitaria “pluma de oro” —pintada con oro, justamente— que tanto el último de los nombrados como Pachacútec llevan sobre sus frentes<sup>152</sup>. Por todo ello, esta versión podría ser considerada como la más antigua.

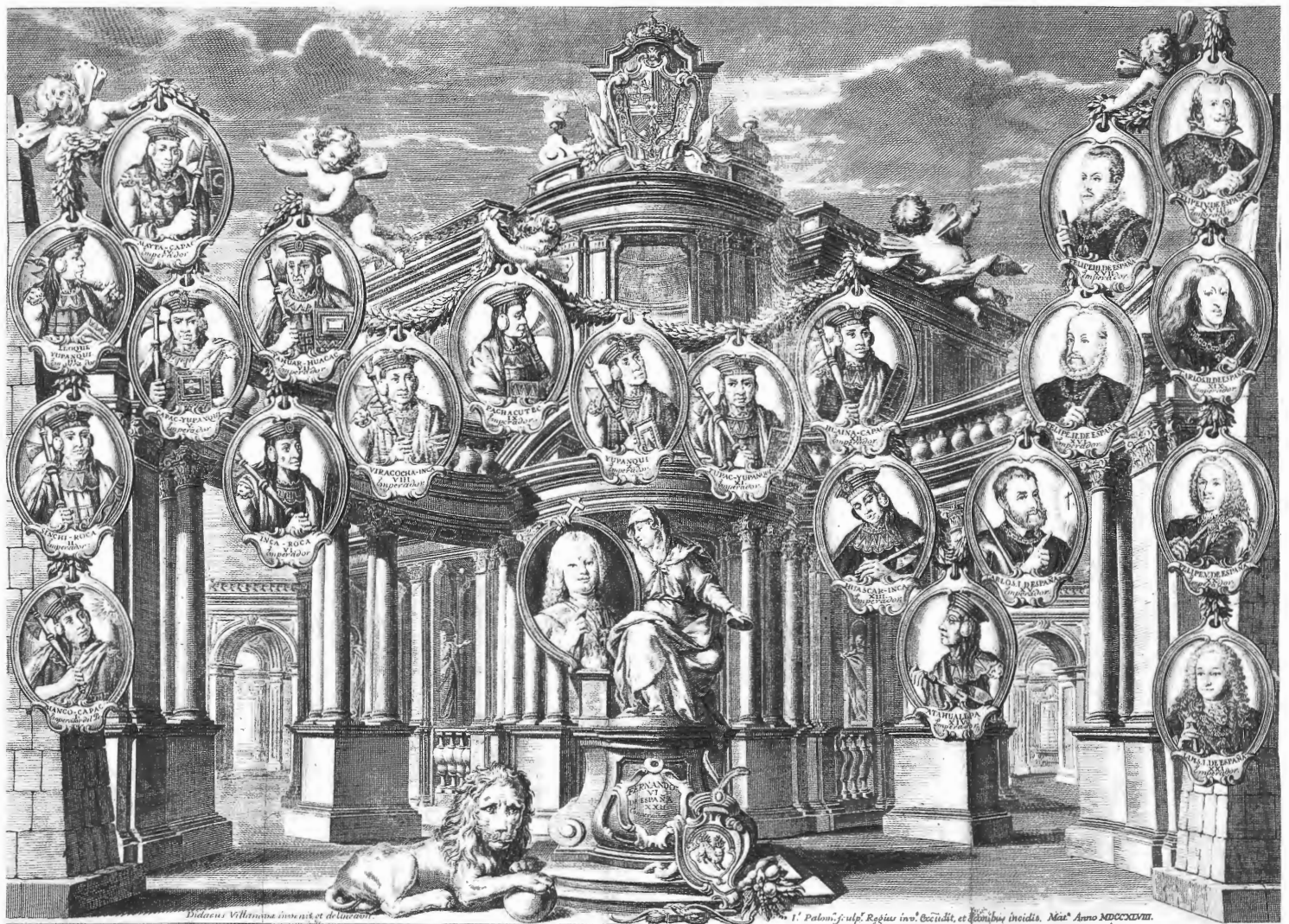


Debido a su intención reivindicatoria, todos estos cuadros dinásticos se ubicaron en lugares claves, relacionados con las prácticas religiosas de la población indígena. De hecho, la versión más conocida cuelga hasta hoy en los muros del beaterio limeño de Copacabana (fig. 56), donde ingresaban las hijas de la nobleza incaica. Por razones de factura y estilo podemos concluir que su anónimo autor es el mismo de la conocida copia del *Matrimonio de Beatriz Ñusta*, guardada en este claustro (fig. 22), y por tanto cabría pensar que ambas obras fueron realizadas contemporáneamente. Aunque no posee los realces dorados de la versión catedralicia, su factura es notable y ha merecido preferente atención como iconografía de los monarcas del Tahuantinsuyo. Si bien esta obra se ciñe estrictamente al programa de Cueva, añade la efigie de Fernando VI que en el boceto de 1725 aparecía en blanco, a la espera del sucesor de Felipe V. Una mirada atenta podrá deducir que esta imagen —cuyo tratamiento pictórico y textual son distintos— ha sido en realidad añadida con posterioridad a la terminación del cuadro. Cabría situar esta adición en 1747, durante los sonados festejos por la proclamación del nuevo monarca que constituyeron la última aparición pública importante de los incas en la capital.

Si bien los cuadros genealógicos tuvieron mayor presencia en Lima, se sabe de algunas versiones en el sur andino y el altiplano, significativamente perdidas. Una de ellas es la que consigna el testamento del cacique paceño José Fernández Guarachi, descrita en 1734 como “un lienzo grande de los reyes ingas y españoles con su chórchola”. Con toda probabilidad se trataba de una copia del programa iconográfico de Cueva, destinada esta vez al beaterio para mujeres indígenas fundado por los Guarachi en Jesús de Machaca a principios del XVIII<sup>153</sup>. Otra versión documentada sería la que declaraba poseer en 1725 don Pedro Saperó, cacique principal de la parroquia de Santa Ana en el Cuzco, que se menciona como un “lienzo... de retrato de yngas de dos baras”<sup>154</sup>. Piezas como éstas pudieron desaparecer después de 1781, mientras que las versiones limeñas parecen haber subsistido no sólo gracias a la tolerancia de las autoridades sino a su colocación en lugares sagrados que se mantuvieron ininterrumpidamente abiertos al culto.

En ese sentido, el cuadro de la catedral de Lima plantea una gran interrogante debido a que su procedencia sigue siendo un misterio (fig. 57). Durante mucho tiempo se llegó a suponer que ese era su emplazamiento original, hipótesis corroborada aparentemente por la vinculación entre el clérigo Alonso de la Cueva y el cabildo metropolitano. Pero, como expusimos en un trabajo reciente, ninguno de los inventarios catedralicios consigna esta obra a lo largo de todo el período virreinal<sup>155</sup>. Sólo se tiene noticias de ella a partir de junio de 1902, cuando fue colocada en la biblioteca del Cabildo, seguramente en consideración de su importancia histórica<sup>156</sup>. Su ingreso a este recinto, al parecer, formaba parte de la total renovación arquitectónica y decorativa del edificio emprendida en los años 1896-1901, que culminó al instalarse en la nave principal la serie de pinturas del *Vía Crucis* encargadas al taller de Baca-Flor. A lo largo de ese lapso, varias parroquias de Lima contribuyeron con la ornamentación del templo mayor donando algunas obras de pintura antigua, como la *Vista de la plaza mayor de Lima* entregada en esa ocasión por Santa Liberata<sup>157</sup>. Es del todo probable que haya sido otra parroquia la que ofreciese por esos años el cuadro de la *Dinastía de los Incas*, y creemos que pudo ser la de Nuestra Señora de Cocharcas que, al igual que Copacabana, albergaba una cofradía indígena de gran significación, y por tanto era uno de los lugares llamados a poseer y exhibir este tipo de imágenes<sup>158</sup>.

Menos atención ha merecido hasta ahora la última versión existente, propiedad del convento de San Francisco de Huamanga (fig. 58), quizá a causa de su tratamiento pictórico, más bien discreto, pero sobre todo por su menor carga textual. Aunque no



▲ Fig. 59. Sucesión de los incas y reyes del Perú, Juan Bernabé Palomino, según dibujo de Diego de Villanueva. Grabado calcográfico inserto en la *Relación histórica del viaje a la América Meridional*, por Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Madrid, 1748.

haya documentación acerca de la fecha o circunstancias de su encargo, resulta evidente la relación entre esta obra y las reclamaciones que algunos destacados miembros mestizos de la orden franciscana emprendieron decididamente a favor del derecho de los indígenas a abrazar la vida eclesiástica. Se trata de los autores de *Planctus indorum christianorum in America peruntina* y de la *Representación verdadera y exclamación rendida...*, identificados como fray Antonio Garro y fray Isidoro de Cala, si bien el texto de este último se atribuyó con cierta frecuencia a fray Calixto de San José Túpac Inca (pretendido descendiente de Túpac Inca Yupanqui), quien hizo un azaroso y secreto viaje a Madrid con intención de exponer la causa de los indios ante el rey<sup>159</sup>. Ambos textos circularon profusamente, primero en forma de manuscrito y luego impresos de manera subrepticia después de julio de 1750, al parecer con el fin de denunciar la represión desatada tras abortar la conspiración indígena de Lima, además de llamar la atención sobre las causas profundas del conflicto.

Para entonces, los nobles indígenas en su conjunto habían pasado del reformismo y las peticiones burocráticas —expresados en cuadros como los de la sucesión dinástica— a la franca rebeldía. Según se supo, el propio fray Calixto Túpac Inca se había reunido en 1748 con los curacas principales de la capital, en vista de que el descontento generalizado iba en aumento. El año anterior —como lo habían hecho en 1723 y 1725—, los nobles indígenas escenificaron con danzas la sucesión de los reyes incas, en reconocimiento de su tradicional sumisión y obediencia al monarca español. Precisamente en esa ceremonia





▲ Fig. 60a. *Procesión del Corpus Christi*, ca. 1720-1750. Museo Prado de Osma, Lima.

de 1747 Antonio Chayguaca, había sido invitado al balcón de palacio, para explicar de viva voz al virrey conde de Superunda la fastuosa evocación de los incas desplegada ante sus ojos por los demás caciques. Es interesante constatar que entre los implicados en la fallida sublevación de Lima y Huarochirí, ocurrida en 1750, se encontraban varios de los curacas que en esa ocasión habían encarnado a sus antepasados incas, haciendo simultáneos votos de lealtad al rey español Fernando VI.<sup>160</sup>

No debe sorprender, por tanto, que el conde de Superunda recomendara de manera explícita, en su memoria de gobierno, la suspensión de esas mascaradas. En opinión del virrey, no era en absoluto aconsejable que los indios se presentaran en las celebraciones públicas como nación aparte y segregada de los demás gremios. Menos aún, que se les permitiese la

reproducción de la serie de sus antiguos reyes con sus propios trajes y comitiva: memoria que en medio del regocijo los entristece, y pompa que les excita el deseo de dominio y el dolor de ver el cetro en otras manos que las de su nación. Tres de los que hicieron aquella figura fueron cabezas de las más altivas del levantamiento, y al tiempo de deponer las reales insignias manifestó alguno con sus lágrimas el dolor que ocultaba el corazón, lo que observó como natural ternura, y el tiempo descubrió que era un despecho, cuyos efectos le fueron tan infaustos.<sup>161</sup>

Más adelante, el gobernante resumirá así las motivaciones de los implicados en los sucesos de 1750: “Principalmente se exasperan de ser admitidos al sacerdocio en las religiones y a todas las dignidades eclesiásticas, oficios y gobiernos seculares, que se proveen en los españoles”<sup>162</sup>.

Esta mitad de siglo en marcará el fin de la presencia indígena en los fastos públicos de Lima y el ocaso de las representaciones pictóricas de tema incaico. A pesar de la disposición real de ese mismo año, ratificada en 1766 por el papa Benedicto XIII para que los indios pudieran “ascender al estado eclesiástico”<sup>163</sup>, se impone a los aspirantes, paradójicamente, una ruptura con el pasado y con sus ancestros que seguían constituyendo un escollo para su incorporación plena al estado eclesiástico: la represión oficial contra la memoria incaica había ya empezado.

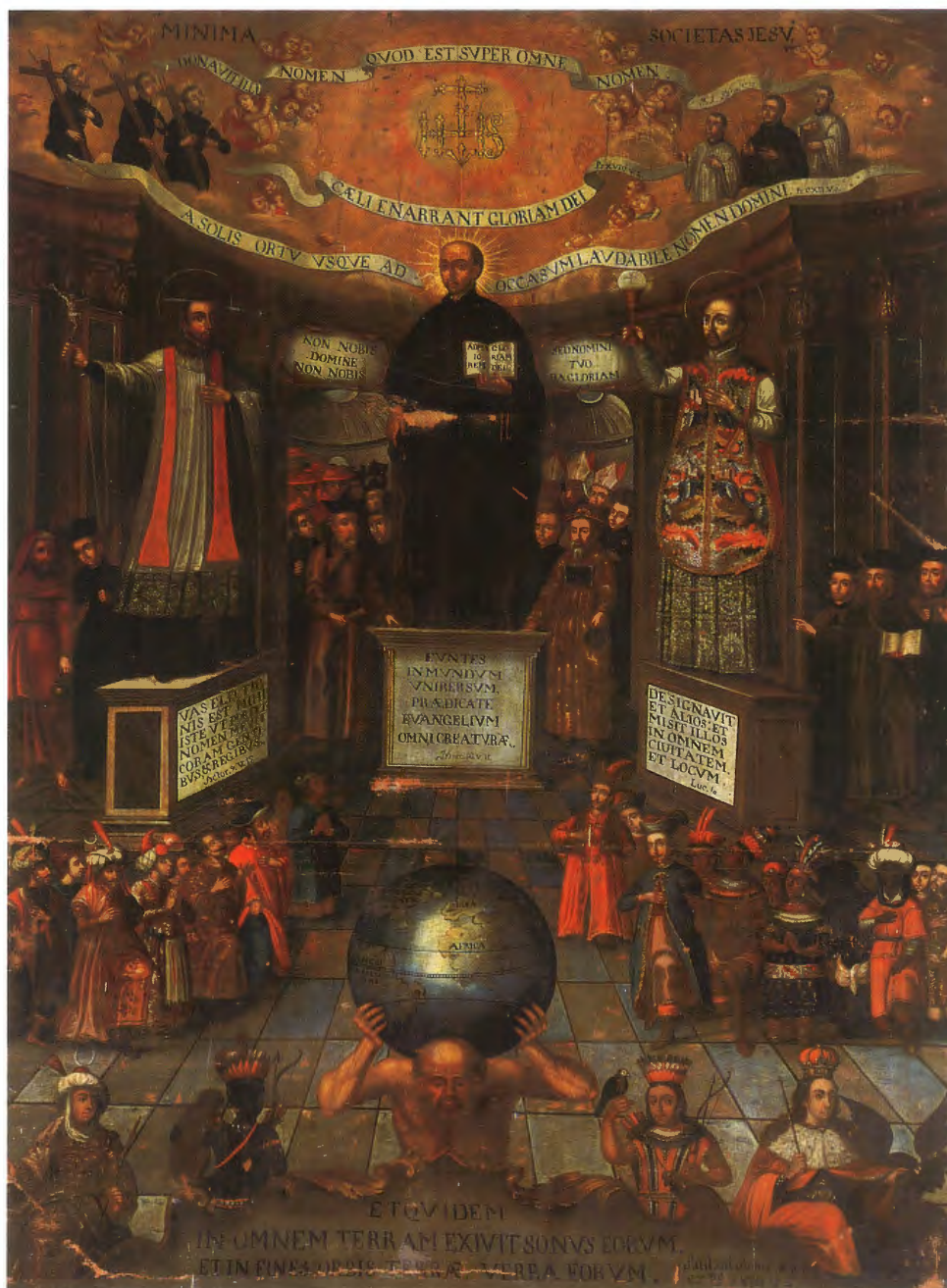
## Epílogo “ilustrado”

Un elocuente signo de los nuevos tiempos está dado por la reelaboración del grabado de Cueva que Diego de Villanueva y Juan Bernabé Palomino —dibujante y grabador respectivamente— realizan en España. Esta versión alcanzará una difusión internacional significativa al publicarse como lámina inserta en la conocida *Relación histórica del viaje a la América Meridional* por Jorge Juan y Antonio de Ulloa, aparecida en 1748.<sup>164</sup> (fig. 59). Su inclusión, al parecer, constituía una respuesta “fidelista” de los autores, quienes visitaron Lima en el momento de mayor auge de la iconografía incaica. Seguramente a su regreso, Juan y Ulloa llevaron ejemplares de la estampa de Cueva y encomendaron reelaborarla a dos de los artistas peninsulares más prestigiosos de la época.<sup>165</sup> Aunque para los detalles iconográficos —por, ejemplo las semblanzas indígenas o los tocados de los incas— los artistas españoles continúan basándose en la iconografía mencionada, su obra se aparta de cualquier sentido local, respondiendo casi por entero a la visión de la metrópoli. Sus textos han sido eliminados y las efigies de los incas y reyes se encuentran desigualmente reubicadas sobre un fondo que evoca la nueva arquitectura “cosmopolita” de inspiración clasicista, triunfante en la corte española de los Borbones. Esta definida ilusión espacial, inserta en una concepción “racionalista” de la perspectiva, contradice en

▼ Fig. 60b. Nobles indígenas con trajes incaicos (detalle).

▶ Fig. 61. Alegoría de las misiones jesuíticas en las cuatro partes del mundo; ca. 1750-1765. Iglesia de San Pedro, Lima.





principio el sentido esencialmente plano y primitivo del modelo cuzqueño: parece claro que los incas empiezan a ser vistos bajo el prisma moderno de la Ilustración.

Tanto como las formas, el grabado de Villanueva y Palomino replantea los contenidos del programa de Cueva en un sentido opuesto. Aquí el escudo real español corona la aparatosa composición, mientras el emblema incaico yace prostrado a los pies de un monumento alegórico de la fe católica. Este sostiene el retrato de Fernando VI al que Atahualpa parece ofrecer el *champi*, invirtiendo para ello su posición original. A un costado, el león ibérico vigila simbolizando el dominio indiscutido de la monarquía hispánica sobre los territorios del Tahuantinsuyo. Ante esta imagen de sumisión absoluta por parte de los reyes incas se pierde la ambivalencia garcilasista asumida por Cueva, pero ello no impide seguir aún más puntualmente a los *Comentarios reales* en otros aspectos más bien adjetivos, como las opciones ortográficas para los nombres incaicos.<sup>166</sup> La incorporación de esta iniciativa europea a la “guerra iconográfica” local se vería confirmada en los años siguientes, cuando algunos ejemplares de la estampa española fueron intervenidos para reemplazar a Fernando VI por su sucesor Carlos III, o para eliminar a los reyes de España sustituyéndolos por incas y coyas o, finalmente, colocar en el lugar culminante al Libertador Simón Bolívar.<sup>167</sup>

Entre tanto, en Lima, el resurgimiento de la ciudad después del terremoto de 1746, bajo el signo cultural de la Ilustración, pondrá término a un largo encierro cultural e impulsará la consiguiente apertura del país hacia el mundo exterior. En ese sentido, resulta interesante examinar las nuevas formas de representación de lo indígena adoptadas por el emergente arte “ilustrado” de la capital. Así, por ejemplo, en uno de los cuadros de mestizaje que el virrey Amat encargó en 1771 para enviarlos al gabinete de Historia Natural de Madrid, formado por el futuro rey Carlos IV,<sup>168</sup> se muestra precisamente a una mujer de la élite indígena casada con un español, con la finalidad de ilustrar el mestizaje por antonomasia: *Español e india serrana o cafetada, produce mestiso*. Ella viste prendas étnicas, complementadas por un *tupu* de plata que le alcanza su esposo del mismo modo como otros personajes de la serie sostienen las flores del país, simbolizando así el ideal de la curiosidad científica en manos del hombre común. Pese a la preocupación verista

del pintor, que ha procurado captar todos los detalles, se trata de una mujer anónima, cuya identidad precisa ha perdido todo interés para el comitente de la obra y para su destinatario real. No representa ya a una ñusta, heredera de la tradición incaica, sino que encarna un actualizado tipo etnográfico.

Pero aun la imagen de los incas habría de experimentar cambios importantes. En este sentido resulta instructiva la comparación entre los cuadros del Corpus pintados a fines del XVII y las vistas tardías que conocemos, al parecer ejecutadas en el segundo tercio del siglo siguiente. Un buen ejemplo de ello es la pintura que guarda el Museo Pedro de Osma, ejecutada en torno a 1720/1750. Se trata de una representación panorámica del encuentro de todas las andas

procesionales en la plaza mayor cuzqueña, en la que el pintor incluye, en torno a las imágenes patronales, una multitud de figuras diminutas, con la misma voluntad descriptiva y "costumbrista" que se aprecia en las narraciones contemporáneas de milagros y exvotos. Será preciso que el espectador afine la mirada para llegar a descubrir —entre las andas de Santa Ana y San Sebastián— las dos figuras de nobles indígenas vestidos en traje incaico (figs. 60a, b), que constituyen una comparsa más en medio de la multitud. A diferencia de las personalidades individuales que exhiben orgullosamente los curacas del Cuzco en el Corpus de Santa Ana, aquí sus figuras asumen un carácter genérico y pintoresco.

Al llegar la segunda mitad del siglo, las iniciativas en cuanto a pintura de series incaicas y retratos de curacas descenderá en una proporción dramática, y los inventarios de bienes correspondientes a esta época suelen aludir por lo general a obras encargadas por generaciones precedentes. Todavía en 1763, el curaca Alberto Chosop —oriundo de Lambayeque— habría de encargar su efigie con destino al beaterio limeño de Copacabana. Esta pintura conmemora el nombramiento de Chosop, refrendado por el virrey Amat, como procurador de los indígenas. Desde hacía muchos años, este descendiente de los antiguos gobernantes chimúes había gestionado ante la corte de Madrid el nombramiento de tales procuradores, hasta que en 1735 Felipe V suscribió al fin una real cédula por la que autorizaba oficialmente este cargo. Al llegar su designación, Chosop recurrió a un pintor limeño del momento para plasmar su imagen enteramente vestido a la española y dentro de las convenciones correspondientes a la representación de un alto funcionario de la administración colonial, sin hacer ya ninguna alusión simbólica a su ancestro indígena.

En el caso de los jesuitas, su apertura hacia las nuevas ideas se vio reflejada en una composición alegórica encargada para su iglesia de Lima, que seguramente se basa en cierta estampa de carácter propagandístico difundida por la orden. Se trata de una alegoría que hace referencia a las labores misionales de la Compañía de Jesús en los cuatro continentes (fig. 61). En torno a las figuras de San Ignacio, San Francisco Javier y San Francisco de Borja, se agrupan los misioneros jesuitas repartidos por el mundo y debajo se ve a los jefes de los distintos pueblos cristianizados de rodillas, adorando el nombre de Jesús que resplandece en la parte más alta de la composición. A diferencia del



▲ Fig. 62. Manco Cápac y Mama Ocllo, con la sucesión de los incas y la captura de Atahualpa. Dibujo a tinta, ilustración del *Epítome cronológico o idea general del Perú* (1778), por José Eusebio del Llano Zapata. ¿Ramón de Arechaga y Calvo? Real Academia de la Historia, Madrid.

► Fig. 63. Vista del cerro y fortaleza fabricada por los incas del Perú en la ciudad del Cuzco. Dibujo a tinta, ilustración del *Epítome cronológico o idea general del Perú* (1778), por José Eusebio del Llano Zapata. ¿Ramón de Arechaga y Calvo? Real Academia de la Historia, Madrid.



protagonismo otorgado a la dinastía incaica en el cuadro del Matrimonio del capitán conquistador y la ñusta, aquí se privilegia el sentido universal de la evangelización, representado por la figura de Atlas sosteniendo el globo terráqueo en primer plano, rodeado por sendas personificaciones alegóricas de las cuatro partes del mundo, junto con una cartela en latín, dentro de una orla definidamente rococó, un estilo “internacional” de reciente importación. Siguiendo esta lógica universalista, la figura del inca aquí incluida parece confundirse dentro de una multitud de etnias diversas, en la que predominan los atuendos orientales y turcos. Por otro lado, el distanciamiento de la orden respecto de su incaísmo inicial queda manifiesto en un nuevo cuadro de bodas, esta vez la de Beltrán García de Loyola con Teresa de Idíaquez y de Juan Idíaquez con Magdalena de Loyola, encargado al pintor Marcos Zapata para hacer de pareja al lienzo de las bodas de la ñusta en la Compañía del Cuzco. Bajo una apariencia similar en argumento y composición, el nuevo lienzo de Zapata (ca. 1740/1760) nos presenta una escena nupcial por entero europea, quizá buscando neutralizar el contenido localista de la composición anterior que empezaba a ser percibido como potencialmente peligroso.

Al mismo tiempo el descenso de la iconografía incaica producida por encargo de los curacas cuzqueños irá cediendo el paso a la iniciativa de personajes que encarnan el nuevo espíritu de la Ilustración. Parece haber sido precisamente en el Cuzco donde se ilustró el manuscrito —hasta hace poco inédito— de José Eusebio Llano Zapata, titulado *Epítome cronológico o idea general del Perú* (1778)<sup>169</sup> (figs. 62, 63). Aunque Llano Zapata se encontraba por entonces en Cádiz, todo indica que las láminas fueron añadidas a su texto al llegar al virreinato, tal vez por iniciativa del conde de Castañeda de los Lamos, quien en algún momento intentó atribuirse la autoría del texto. Una de esas láminas representa la sucesión genealógica de los incas, tomada literalmente de la portada de las *Décadas* de Antonio de Herrera. Esta elección no deja de ser sintomática, pues deja de lado la rica tradición local representada por la pintura de incas, para volver a las convenciones europeas, aunque en este caso supuestamente se basaran en los lienzos remitidos por el virrey Toledo a fines del siglo XVI. Sus retratos, reordenados de un modo distinto, rodean dos escenas narrativas: *Los fundadores del imperio* y *la Prisión de Atahualpa*. En ambos casos, una nueva preocupación “historicista” y un punto de vista europeo despla-

za el sentido utópico o de epifanía que había caracterizado a las representaciones del incario y la conquista hasta entonces en el arte del virreinato.

Pero, ¿quién era entonces el autor de estos dibujos, tan alejados de la convención pictórica cuzqueña? La respuesta podría estar en otra lámina del mismo manuscrito. Consiste en una *Vista del cerro y fortaleza de los yncas de la ciudad del Cuzco* —es decir, Sacsahuaman—, y coincide casi literalmente con un dibujo coloreado a la acuarela que se conserva en el Archivo General de Indias (Sevilla)<sup>170</sup> (fig. 64), fechado en 1778 y suscrito por el sargento mayor de infantería Ramón de Arechaga y Calvo, un militar de prolongada actuación en el Cuzco como topógrafo e ingeniero militar, desempeño profesional que





estaba obteniendo un inusitado protagonismo en el virreinato, ante la ausencia de constructores “calificados”<sup>171</sup>. Coincidentemente, el conde de Castañeda de los Lamos —probable encargante del dibujo— ostentaba también el rango de sargento de infantería, lo que podría explicar su relación personal con el militar dibujante. En ambas vistas la figura de los incas sirve para ambientar la descripción puntual de una ruina incaica, en testimonio de la curiosidad despertada por las nuevas disciplinas arqueológicas. Como guía para el lector se ha colocado al pie una escala métrica, y las letras distribuidas sobre el dibujo remiten a sendas explicaciones sobre las diversas partes del monumento. Teniendo como telón de fondo los restos reales de una arquitectura militar grandiosa, las figuras del inca y la coya se pasean, corroborando el origen histórico de la fortaleza. Todo ello es observado con atención por dos personajes vestidos a la moda dieciochesca que, desde el lado del espectador; contemplan con curiosidad el panorama. El punto de vista es ahora el del viajero ilustrado europeo, que a partir de entonces irá desplazando las rígidas tradiciones locales y será determinante para la construcción de una nueva imagen de los incas.

▲ Fig. 64. Vista del cerro y fortaleza fabricada por los incas del Perú en la ciudad del Cuzco, dibujo coloreado. Ramón de Arechaga y Calvo, 1773. Archivo General de Indias, Sevilla.

## NOTAS

1. Esquivel y Navia 1980, vol. II: 219. Era esta la segunda vez que el arzobispo se hacía cargo del gobierno virreinal. De acuerdo con los datos recogidos por el clérigo Esquivel –hijo natural del marqués de Valleumbroso–, el virrey Morcillo permaneció en el Cuzco entre el 23 y el 31 de diciembre de 1719. No menciona la visita a la casa de su padre, que revestía seguramente carácter privado.
2. Lavallé 1988: 112.
3. Ello se deduce del contrato suscrito en 1721 por Agustín de Navamuel para ejecutar otra serie similar, por encargo del capitán Agustín de Rivas. (Corno Bouroncle 1960: 287).
4. Véase, por ejemplo, Cossio del Pomar 1928: 127-132.
5. Este concepto fue enunciado por primera vez en 1928 por M. M. Valle, en un artículo publicado en *The New York Times*. Véase al respecto Valle 1957.
6. Rowe 1951
7. Véase, por ejemplo, Gisbert 1980, Stastny 1982 y 1993, Buntinx y Wuffarden 1991, Dean 2002, Cummins 2004 y Estenssoro 2004.
8. Es el caso de Andahuaylillas, donde en 1685 Mollinedo ordenó que al Niño Jesús allí venerado por la feligresía indígena "se le quite la mascapaycha y se le pongan o rayos o corona imperial". Citado en Marzal 1988: 364 y Estenssoro 2004:310. Lo mismo había ocurrido tres años antes en la parroquia de San Jerónimo, al mandar que "se quite al Niño Jesús que está en un altar del cuerpo de la iglesia la mascapaycha y el sol que tiene en el pecho y se le dexen solamente los rayos que están en la cabeza". Citado en Dean 1999: 199, nota 10. Es interesante constatar que, dentro de la serie del llamado "de los cuatro niños" –es mostrada llevando corona europea y con el orbe en la mano, es decir con el atuendo "ortodoxo" de emperador de Occidente dispuesto por el obispo.
9. Doce se encuentran en el Museo Obisposal del Cuzco y cuatro en dos colecciones privadas de Santiago de Chile. Existiría un lienzo más de la serie, dedicado a la parroquia de Belén en la Pinacoteca Municipal de Lima, que se reproduce en este volumen quizá por primera vez.
10. Como es sabido, el obispo Mollinedo había sido párroco de la iglesia de Nuestra Señora de la Almudena, en Madrid, y conocía el templo de Calderón de la Barca.
11. Valda 1663. La identificación de esta fuente se propuso por primera vez en Gisbert y Mesa 1985, y ha sido recogida después por todos los estudiosos de la serie.
12. Amado Gonzales 2002: 229. Sobre esta importante rama de la descendencia incaica puede consultarse Temple 1937-1940.
13. Véase al respecto Amado Gonzales 2002.
14. El curaca aquí retratado no es el mismo que aparece en el cuadro del *Regreso de la procesión*, lo que indicaría que fueron realizados en años distintos.
15. Esquivel y Navia 1980 II: 116-117.
16. Amado Gonzales 2002: 231.
17. Nótese que la inscripción no dice "alférez real", de lo que podría deducirse que el personaje sólo era abanderado de la cofradía de la Linda. Por desgracia, la leyenda está parcialmente borrada y no es posible leer su última o últimas palabras. Cabe aún la posibilidad de que el apellido completo fuese "Pumayal", lo que confirmaría la interpretación de Amado Gonzales.
18. Dean 2002: 62-63.
19. ¿Significaba esto un cambio protocolar, suscitado por la ortodoxia del obispo, o era la manera habitual en que se presentaban los curacas al llegar a este tramo final de la procesión?
20. De acuerdo con la autora, existe todavía la tradición oral entre algunos vecinos de la parroquia de Santa Ana entrevistados por ella, que se reconocen de origen cañari (Dean 2002: 173).
21. Dean 2002: 171.
22. Mujica Pinilla 1992: 297 y Gisbert 2003: 96.
23. Ibidem.
24. Toledo 1986:176-178.
25. Dean 2002: 203, n. 10. Véase Diego de Esquivel y Navia 1980, vol. II: 127-133. Por tanto, los tres primeros años de gobierno del obispo Mollinedo habrían coincidido con los tres últimos del mandato de Pérez de Guzmán. Es probable que las relaciones entre ambas autoridades fueran conflictivas, y que se vieran naturalmente agravadas en el contexto ceremonial del Corpus.
26. Así lo consideran Wuffarden 1996 y Stastny 2001.
27. Como es sabido, los bien organizados obradores comenzaban a dominar claramente el mercado artístico cuzqueño de la época. Ello se haría evidente en 1688, cuando los artifices nativos se apartaron del gremio tradicional, regido por españoles y criollos, justamente con ocasión de los festejos del Corpus. Aunque no hay conclusiones definitivas al respecto, la mayor parte de los investigadores recientes han coincidido en relacionar la serie de Santa Ana con el taller de Basilio de Santa Cruz Pumacallao o con su círculo inmediato de influencia, en el que había nombres de la talla de Juan Zapata Inca o Pedro Nolasco. Al igual que Diego Quispe Tito –otro gran maestro indígena de la época, a quien se ha relacionado a menudo con la obra–, Santa Cruz debió ser uno de aquellos miembros secundones o empobrecidos de la aristocracia indígena que optaron por las labores artísticas en busca de un ascenso social o económico que su propia familia no podía ofrecerles.
28. Lo probado es que Uclucana, como mayordomo de fábrica de la iglesia de Santa Ana, en compañía de Francisco Guarilloclla, alcalde ordinario, contrató en 1679 el dorado del retablo mayor y la hechura de varias imágenes de pasta con el maestro Juan Tomás Tuyru Túpac, afamado artífice indígena y miembro de la nobleza incaica, perteneciente a la panaca de Túpac Yupanqui. Véase Corno Bouroncle 1960: 81 y Amado Gonzales 2002: 229.
29. Amado Gonzales 2002: 228.
30. Sobre la boda de Ana María Clara Coya con Juan Enríquez de Borja, véase Gómez de Olea y Bustinza 1994. García Sáiz 2002 identifica correctamente a los protagonistas y llama la atención sobre el flagrante error de las leyendas del cuadro. Ello pudo deberse a la voluntad de acentuar la cercanía del parentesco. En cualquier caso, como veremos, la veracidad histórica no era una preocupación importante en este tipo de obras.
31. Así lo han señalado tanto Vandembroeck 1992 como García Sáiz 2002.
32. A su vez, el esquema se divide en cuatro partes similares. Por ello García Sáiz cree percibir en este esquema un vínculo con la cosmovisión tradicional andina de carácter cuatripartito. Argumentos parecidos son expuestos con respecto a la complementariedad entre los sexos, al analizar la recíproca correlación espacial entre las mitades derecha e izquierda del lienzo (izquierda y derecha del espectador) que, de acuerdo con esta línea de interpretación, encarnarían las características de lo masculino /fuerte y lo femenino /débil, respectivamente. Véase García Sáiz 2002: 212.
33. Esta ficticia condición "portuaria" del Cuzco ligaba a la antigua capital de los incas directamente con la metrópoli, sin la intermediación de Lima, su gran rival como "cabeza de los reinos del Perú".
34. Algunos autores identifican a esta fortaleza con Sacsahuaman, mientras otros señalan el Sunturhuasi; tampoco faltan quienes sostienen que el emblema alude a la ciudad en su conjunto. Se discute este problema de interpretación heráldica en Dean 2002: 130-134.
35. Saavedra Fajardo 1988: 572.
36. Tord 1978: 15.
37. Teófilo Benavente identifica al autor de esta obra con un desconocido Juan Osorio, aunque sin precisar las razones. Véase Benavente Velarde 1995: 24-25. Sobre la destrucción del convento de la Merced en 1650, véase Esquivel y Navia 1980, vol. II: 94. Acerca de la biografía del polifacético Pedro de Reynalte Coello (1568-1628) –pintor, alhambra y hombre de guerra–, véase consultar a Robinson Villena 2000. Cabe precisar que Coello y Diego de Vargas y Carvajal mantuvieron estrechas relaciones. Véase Lohmann Villena op. cit.: 285.
38. En realidad, las vestimentas de ambos personajes parecen corresponder a la moda imperante en los primeros años del reinado de Felipe III, período que introdujo mayores notas de color, así como el enorme cuello de lechuguilla. Ello es particularmente notorio en el retrato de doña Usenda. Su saya se ve recubierta por un menudo estampado de flores debajo del escapulario blanco con el escudo de la Merced, prenda que la identifica de manera inequívoca con dicha orden. Por lo demás, el hecho de que pose la mano sobre el respaldo de una silla fraileira alude a un privilegio sólo compartido por las mujeres de más alta jerarquía social
39. Al respecto véase Gisbert 1980. Referencias adicionales sobre las versiones de Juli y Combapata se encuentran en Gutiérrez et al. 1986.
40. Citado en Dean 2002: 110.
41. Mesa y Gisbert 1982, vol. I.
42. Stastny 2001: 231.
43. Esquivel y Navia. 1980, vol. II : 434.
44. Citado en Estenssoro 2004 : 506-507.
45. Citado en Rowe 1951: 267.
46. Véase al respecto Bérchez et al. 1999:216-217 (ficha de Rafael Ramos Sosa); y Cummins 2003: 38-39.
47. Fernández de Castro 1725. Citado en Romero 1936.
48. Guaman Poma de Ayala 1993, vol. II: 66-107.
49. Aguirre 1978 y Gisbert 1980. El escudo de esta familia se encuentra en colección particular de La Paz. De acuerdo con su leyenda, el lienzo contiene las "armas reales y particulares concedidas a los Novilísimos Ingas Tituatachis de la prosapia de Guayna Cápac". Véase Gisbert 1980: 161.
50. Cummins 2004: 388-399.
51. Garcilaso de la Vega 1943, vol. I: 62.
52. Ibidem. Así, por ejemplo, en 1679 varios nobles incas otorgaban poder a su abogado Diego Jiménez del Castillo, para que interpusiese una queja contra Pedro Quispe Amao, su hijo Francisco Quispe Amao y demás miembros de los ayllus Pomamarca y Ayarmarca, por llevar públicamente la insignia sin haber presentado ninguna prueba que acreditase su directa ascendencia real. Por la misma época, otro grupo de nobles entró a prisión por haber intentado despojar a viva fuerza una mascapaycha a Marcos Uña Cándor, quien acudió con ella a la procesión de Pascua "sin que presentase los títulos y recaudos por donde constase el que lexitimamente se la podía poner". Citado en Dean 2002: 105-106.
53. Benavente García 2003.
54. Citado en Gisbert 1980: 160.
55. Ibidem.
56. Estenssoro 2004: 447.
57. Este último reeditaba en el Nuevo Mundo sus batallas de Clavijo. Explicablemente, este tema fue preferido al de Santiago "Mataindios" en algunas iglesias indígenas, como puede comprobarse en la antigua pintura mural de la parroquia de Checacupe.
58. Garcilaso de la Vega 1944, vol. I: 182.
59. Mesa y Gisbert 1982, vol. II: 185.
60. Ibidem.
61. El calendario cristiano señala el 3 de mayo como el día de la Invencción de la cruz, en conmemoración

- del hallazgo de las reliquias de la cruz de Cristo por Santa Elena, emperatriz de Roma, en el siglo I.
62. Esta frase forma parte de una larga inscripción colocada al pie del cuadro.
  63. Esquivel y Navia 1980, vol. II: 245, 254.
  64. Existe una copia bastante similar en una colección privada de Lima, dada a conocer por primera vez en Mujica Pinilla 2002: 49. Sobre la obra de Luján, véase Bérchez et al. 1999: 179-180.
  65. Su verdadero apellido era "Sapaca", como consta en la firma de sus cuadros más antiguos.
  66. Trens 1947: 265.
  67. Estenssoro 2004: 503-504.
  68. Garcilaso utilizó constantemente el símil con el imperio romano, un recurso comparativo ciertamente influido para dirigirse a un público lector europeo, marcado por la cultura clásica del Renacimiento. Fue así como en alguna ocasión, para afirmar la importancia del Cuzco en el antiguo mundo andino escribió que la capital incaica era "Roma en lo suyo".
  69. En ese sentido sería un caso excepcional el lienzo que representa a la heroína incaica Chañan Curi Coca, en el Museo Inka del Cuzco.
  70. Sánchez Cantón 1956-59, II: 233 y 242. Aunque la transcripción es defectuosa, cabe deducir que la sucesión no concluía en Atahualpa, sino en Huayna Cápac o en todo caso en Huáscar. De acuerdo con la documentación aportada por Marco Dorta 1975, los retratos de los incas, en cambio, ocupaban tres lienzos y el cuarto era un mapa.
  71. Gisbert 1980: 126.
  72. Citado en Dean 2002: 111, 212. La autora llama también la atención sobre la presencia de "las insignias y armas del inga" entre los bienes de doña Isabel, que en su primer testamento dispone que sean entregadas a Joana Vichic, hija ilegítima de su padre, por expreso deseo de éste, acaso porque sus descendientes legítimos eran mestizos. Sin embargo, en el segundo testamento de 1665 ya no figuran los mencionados atributos, sea porque ya habían sido entregados o porque su destinataria hubiese muerto para entonces.
  73. Castelnau 1854. Por su parte, Dean (2002: 111) los considera como lienzos.
  74. Citado en Cornejo Bouroncle 1960: 287 y en Gisbert 1980: 125.
  75. *Ibidem*.
  76. Sobre este punto véase Mesa y Gisbert 1982, vol. I: 137-138.
  77. La presencia de Quispe Brillante y Quispe Túpac en el obrador de Navamuel está documentada en 1717, cuando recibió el encargo de los franciscanos de La Plata para pintar una serie de treinta y tres lienzos sobre la vida de San Buenaventura. Véase Mesa y Gisbert 1982, vol. I: 283.
  78. Se deduce la fecha de su muerte de la petición presentada en 1734 por Juan de Toledo y Mendoza, en nombre del general Simón Gutiérrez de Caviedes, corregidor de Abancay, en la que reclama la entrega de "3 pearas de azúcar y 200 cajas de conserva que tiene en los almacenes del capitán Cristóbal de Rivas, difunto". Véase Decoster y Bauer 1997: 126-127.
  79. Lavallé 1980: 5. Según aparece en el célebre pleito del marqués con el peninsular Jerónimo de Losada, originado por una confusa gresca en la calle cuzqueña de Plateros el 29 de diciembre de 1716. Uno de los testigos de esa gresca, D. Diego de Peralta, afirmó que, por ser corto de vista, había confundido a Losada con Cristóbal de Rivas, por ir embozado y con sombrero de ala ancha, además de llevar "bien visibles las pistolas que colgaban del arzón de la silla, así como las botas de viaje de caña alta".
  80. Esquivel y Navia 1980, vol. II: 227. Curiosamente, el marqués acusaba por su parte al corregidor Armaza, ante el virrey Morcillo, de la misma falta. Decía el virrey en carta al rey que "el correidor, que es un suxeto muy débil, ultrajó de palabra resiamente al marquez quien, sin responderle, pasó a contarme el caso, derramando algunas lágrimas; yo le consolé." Citado en Lavallé 1988: 89.
  81. En cualquier caso, el confuso incidente de 1716 demuestra la familiaridad entre el entorno del marqués y Rivas. Véase nota 79.
  82. Estenssoro 1993.
  83. Carducho 1979: 334.
  84. Carducho 1979: 334-336.
  85. Cummins 1991. Los pintores del Cuzco tuvieron a la vista algunos retratos de monarcas españoles, ya sea en grabados o en lienzos llevados por las principales autoridades de la ciudad. Es conocido el caso de un retrato de Carlos II niño, pintado por el madrileño Sebastián de Herrera Barnuevo que formaba parte de la pinacoteca personal del obispo Mollinedo. Con toda probabilidad es este mismo cuadro, o en todo caso una copia local del mismo, el que se ve colgado al paso de la procesión del Corpus Christi, en la escena que representa a la comunidad agustiniana (colección particular, Santiago de Chile).
  86. Véanse, por ejemplo, Rowe 1951, Gisbert 1980, Cummins 1991, 1993 y Dean 2002.
  87. Por ejemplo, el retrato de Manuela Túpac Amaru (Lima, colección privada) estuvo recubierta hasta la década de 1970 por una representación del Señor de los Temblores.
  88. Citado en Dean 1999: 111-112.
  89. Castelnau 1854.
  90. Citado en Cummins 2004: 59. Anota el autor que los cuadros fueron llevados desde el Cuzco por el coronel Sarmano, quien se había desempeñado como subprefecto de la provincia.
  91. Cummins 2003: 45-46.
  92. *Ibidem*.
  93. Debo esta información a una comunicación verbal del profesor Thomas Cummins.
  94. Algunas noticias sobre el propietario de la galería, Marcos Chiguan Topa Coronilla, pueden encontrarse en Rowe 1951: 264-267 y Dean 2002: 111-112.
  95. Guaman Poma de Ayala 1993: 159.
  96. Por una coincidencia que no deja de ser interesante, Tupa Puma –acaso pariente lejano de Chiguan Topa– aparecía en esa pintura debajo de una representación escultórica de la *Defensa de la Eucaristía*, en manifestación de acatamiento simultáneo al catolicismo y a la casa de Austria. Mujica Pinilla 2002: 30-31 señala, a su vez, las afinidades formales con respecto al curaca de la parroquia de San Sebastián, dentro de la misma serie.
  97. Dean 2002: 127.
  98. El artefacto dorado que aparece sobre la mesa no tiene una apariencia bien definida. Podría ser una suerte de cetro incaico, pero a la vez sugiere la forma de una custodia con el disco solar en la parte superior.
  99. El texto fue parcialmente transcrito en 1951 por John H. Rowe, gracias al empleo de rayos X. Es la misma versión que hemos empleado aquí.
  100. Véase la pormenorizada enumeración de honores y probanzas que contiene la cartela explicativa. Por sus dificultades de lectura, utilizamos aquí la transcripción que aparece en John H. Rowe 1951: 266.
  101. Tanto el retrato de Chiguan Topa como el de su esposa fueron reproducidos en grabados de Champin que figuran en Castelnau 1854. El segundo mostraba a una mujer en traje de ñusta, posando su mano derecha sobre la mesa donde descansan el estandarte real y el mismo tocado incaico que lleva don Marcos en su retrato. Ello sería un indicio del linaje noble de su cónyuge y de la importancia que éste tuvo para que el cargo de alférez real recayera en Chiguan Topa, quien fue acusado de ostentar privilegios por matrimonio. Véase, sobre este punto, Rowe 1951: 265.
  102. Sobre la historia del alferazgo real indígena puede consultarse Amado Gonzales 2002: 221-249.
  103. Precisamente en 1720 se produjo la "gran peste" en el Cuzco y su región, que afectó gravemente a la población indígena. Es probable que, en medio de la confusión reinante, Chiguan Topa aprovechara la acefalía de algunas *panacas* para realizar su participación en las ceremonias y presentarse como el tradicional "alférez real". Sobre este momento crítico puede consultarse Amado Gonzales 2002: 233.
  104. Véase Garret 2002: 298.
  105. Rowe 1951: 259.
  106. Se trata del mismo escudo concedido por Carlos V a Paullu Inca en 1545, que los Chiguan Topa habían asumido como propio, al igual que muchos altos miembros de la aristocracia nativa.
  107. Como señala Dean 2002: 127, el tocado es exactamente igual al que luce su antepasado Alonso Chiguan Inga cuyo retrato aparece incluido en este mismo catálogo.
  108. Sobre el origen y la genealogía de esta rama nobiliaria mestiza, pueden consultarse Lohmann Villena 1948: 5-116; y Gómez de Olea y Bustinza 1994: 129-139.
  109. Citado en Rowe 1951: 267-268, apéndice D.
  110. Como es sabido, esta larga controversia judicial fue en cierto modo el preludio de la gran rebelión de 1780, encabezada por uno de los contendientes, José Gabriel Condorcanqui. Sobre esta etapa crucial de la historia andina, véase los estudios recientes de Garret 2003: 9-51; y Cahill 2003: 9-35.
  111. Una de las principales afinidades consiste en la aplicación similar de un fino "brocateado" de oro que, en ambos casos, recrea las complicadas labores florales en el encaje de las mangas.
  112. Curiosamente, la copia grabada que se reproduce en Castelnau 1854, lámina 59, deja ver con claridad el detalle de la espada. Este confirma la licencia concedida por el virrey Ladrón de Guevara para portar ese tipo de armas.
  113. Dean 2002: 105, 112. El escudo de la ñusta comprende un águila con las alas extendidas en la parte superior y una torre almendra en la inferior. No coincide con ninguno de los escudos de armas indígenas conocidos hasta ahora.
  114. Otra de las características de las ñustas consiste en mostrar la cabeza descubierta, distinguiéndose así de las coyas incaicas que llevan el tocado nativo de tela denominado *ñañaca*.
  115. Dean 2002: 138.
  116. Así lo discute Carolyn Dean, poniendo como ejemplo algunas representaciones europeas del siglo XVIII sobre el Nuevo Mundo. Véase Dean 2002: 150-154.
  117. Acerca de la iconografía de este tocado colonial, Dean llama la atención sobre una figura estilizada de inca en miniatura y otros elementos simbólicos, ciertamente distintos de la insignia ostentada por los Chiguan Topa. Véase Dean 2002: 123.
  118. Esta convención iconográfica era usada con cierta frecuencia en los retratos oficiales del mundo hispánico. Por ejemplo, las efigies contemporáneas de los obispos solían colocar mitras sobre la mesa, para indicar así las dignidades episcopales para las que el personaje retratado fue electo pero no había llegado a ejercer. Sólo existe un retrato masculino (Cuzco, Museo Inka), en que el tocado no se ve sobre la cabeza del curaca sino encima de la mesa.
  119. Esta pintura fue dada a conocer por Stastny 1982: 43.
  120. En cambio, la llamativa posición de la mano izquierda, con el dedo índice extendido, es un detalle que repiten como una cita literal casi todos los retratos de ñustas, incluyendo el antes mencionado de Manuela Túpac Amaru.
  121. Véase, por ejemplo, Garret 2003: 9-51.
  122. Garret 2003: 30-33 analiza algunos casos particulares.
  123. Tord 1984: 18-19.
  124. Archivo Histórico Municipal de Lima. Libro XXVI de Cabildos. Transcripción inédita por Juan Bromley, p.

439. Aunque todo indica que el retrato correspondía a Manco Cápac, Guillermo Lohmann Villena considera que podría tratarse del retrato de Atahualpa pintado por el capitán conquistador Diego de Mora en Cajamarca. Véase Lohmann Villena 1940: 29.
125. Nieto Vélez 1982-1983.
126. *Ibidem*.
127. Frézier 1716. Citado en Porras 1965: 226.
128. Las acuarelas de Frézier se encuentran en la Biblioteca del Senado de París. Sirvieron parcialmente como modelos para los grabados que ilustran su libro de viajes. Agradezco esta información a los profesores Thomas Cummins y Juan Carlos Estenssoro.
129. Según Gisbert 1980: ilus. 105, se trata probablemente de una mujer aymara.
130. Estenssoro 2004: 493.
131. Archivo General de Indias, Lima 19 y Lima 20. Citado en Buntinx y Wuffarden 1991: 164.
132. Citado en Buntinx y Wuffarden 1991: 165.
133. Citado en Buntinx y Wuffarden 1991: 166.
134. Mujica Pinilla 2002: 236-238.
135. Núñez Vela, memorial de 30 de abril de 1694. Citado en Buntinx y Wuffarden 1991: 169.
136. Su iconografía y significados simbólicos han sido discutidos, entre otros, por Gisbert 1980, Stastny 1982, Buntinx y Wuffarden 1991 y Estenssoro 2004.
137. Esta fórmula se repite, a manera de título, en todas las versiones que conocemos.
138. Arzans 1965, vol. I: 265 y vol. III: 266.
139. Llano Zapata 1904: 106.
140. *Ibidem*. Rubén Vargas Ugarte sigue la información dada por Llano Zapata al incorporar a Narváez dentro de su repertorio de artifices virreinales. (Vargas Ugarte 1968: 434). Sin embargo, parece más lógico asignarlo a alguno de los grabadores activos en Lima por esa época, como el dominico fray Miguel Adame. De acuerdo con Gisbert, el origen común de los lienzos de la Sucesión de los incas sería el grabado, aunque no hay ninguna prueba definitiva que avale esa hipótesis. De hecho, una serie de diferencias formales entre la estampa y los cuadros asociados a ella permite sospechar que al menos uno de los lienzos –probablemente el de la catedral– se basa en el dibujo o boceto original proporcionado por Cueva, y es tal vez anterior a la elaboración grabado. Todo parecería sugerir que entre la estampa y los dos cuadros de Lima la relación no es de dependencia sino de una fuente compartida.
141. Imbelloni 1946.
142. Estenssoro 2004: 503.
143. Esta última frase aparece efectivamente en la real cédula recogida por Vargas Ugarte 1935-1957, vol. VI: 127 y ss.
144. Falomir Faus 2001: 61.
145. Falomir Faus 2001: 68.
146. Salinas y Córdoba 1957. Esto es notorio sobre todo en lo que se refiere a los supuestos "vicios" y "abusos" de los incas.
147. Salinas y Córdoba 1957: 15.
148. Guaman Poma de Ayala 1993, vol. I: 72.
149. Duviols 1983.
150. Llano Zapata 1904: 106-107.
151. Garcilaso de la Vega 1943, vol. I: 54.
152. En el lienzo catedralicio también Huáscar luce una pluma de oro, probablemente por iniciativa del pintor, ya que sobre el tocado de este inca no se pronuncian Salinas ni Núñez Vela.
153. Gisbert 1980: 167.
154. Citado en Dean 1999: 111.
155. Wuffarden 2004: 280-282.
156. Así lo consigna una nota periodística publicada en *El Comercio* de Lima el 2 de junio de 1902.
157. Wuffarden 2004: 284.
158. De hecho, en las actas capitulares consta que el párroco de Cocharcas ofrecía en 1902 "varias pinturas" para la decoración de la catedral, aunque sin especificar los títulos. Véase ACL.
159. Estenssoro 2004: 509-516. Sobre fray Calixto puede consultarse Bernales Ballesteros 1969.
160. Vargas Ugarte 1981, vol. IV: 231-232.
161. Superunda 1859: 98-99.
162. Loayza 1942: 161-178.
163. Esta expresión constituye precisamente el título de un esclarecedor ensayo de Scarlett O'Phelan. Véase O'Phelan 2002.
164. Juan y Ulloa 1748.
165. Tanto el dibujante Diego de Villanueva como el grabador Juan Bernabé Palomino (1692-1777) fueron miembros de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Carrete Parrondo considera este grabado como una de las obras más logradas y ambiciosas de Palomino, precisando que éste "copió directamente algunos retratos de los reyes por pinturas que se encontraban en la Casa de San Justo, el resto las grabó por dibujo de Diego de Villanueva". (Carrete Parrondo 1987: 402).
166. Así, por ejemplo, Pachacútic pasa a llamarse Pachacútec, Topa Yupanqui se convierte en Túpac Yupanqui y Topa Cusi Huáscar es simplemente Huáscar. Sobre este problema véase Rowe 1976: 26-27.
167. Gisbert 1980: 132. Para una discusión amplia de estas derivaciones, véase en este volumen el ensayo de Natalia Majluf sobre el incaísmo republicano.
168. Romero de Tejada et al. 1999.
169. Peralta Ruiz 2005. El manuscrito Llano Zapata en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid ha sido recientemente transcrito y editado por Víctor Peralta Ruiz. Debemos a la gentileza del profesor Peralta Ruiz los datos e imágenes relacionados con este texto.
170. AGI, MP, Perú y Chile, 220.
171. Macera 1953 consigna algunos mapas de haciendas cuzqueñas delineados por Arechaga. Sobre la importancia de la ingeniería militar en el siglo XVIII, véase por ejemplo Gutiérrez y Esteras 1992.

► Fig. 1. Inca y Coya, grabado de E. Riou que ilustra el libro de Paul Marcoy, *Travels in South America: from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean*. Nueva York, 1875.



---

# De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900

Natalia Majluf

**P**ocas imágenes de la tradición artística colonial contienen una carga política tan marcada como aquellas que se crearon para representar a los monarcas incas y a sus descendientes. En torno a estas representaciones se fueron construyendo los argumentos de legitimidad de la Corona española y de la nobleza indígena surgida a su sombra. Incorporadas a fiestas y celebraciones públicas, formaron parte de la retórica y del ritual político; desde los muros de iglesias y otros lugares oficiales, propagaron los argumentos de la justa sucesión de la monarquía católica. Los trajes e insignias incaístas fueron también los símbolos de distinción de la nobleza inca; sus retratos, piezas centrales del razonamiento genealógico en que se sustentaban sus derechos y privilegios. Eran imágenes que no solo representaban el poder, sino que también podían actuarlo, e incluso ejercerlo.

Esta tradición iconográfica sólo parecería posible en un estado de antiguo régimen, en una sociedad estamental presidida por la figura del monarca. Pero no desapareció con la Independencia y más bien su vida se extendió hasta finales del siglo XIX. Este

ensayo busca trazar precisamente la historia republicana de esta tradición, de sus usos políticos y sus funciones cambiantes, y de la transformación de sentidos que se operó en ella en el largo período que abarca desde la rebelión de Túpac Amaru hasta su ocaso definitivo en los albores del siglo XX.

## El comienzo del fin. Los nobles incas del Cuzco después de Túpac Amaru

La Gran Rebelión marcó un momento de quiebre decisivo en la historia de la nobleza andina y de sus representaciones incaístas. Quizás por primera vez desde la fundación del virreinato, pareció peligrar ese frágil pacto que sostenía la existencia misma de los curacas como grupo social. La rebelión demostró que era posible la fractura, que era también dable imaginar una legitimidad alternativa. Y si hoy los historiadores debaten sobre los móviles de la rebelión, la administración virreinal tuvo en cambio una interpretación clara y unificada. El inspector real José Antonio de Areche estaba convencido que el éxito de Túpac Amaru en la movilización de las poblaciones indígenas había derivado de su pretensión de descender “del tronco principal de los incas” y de ser, por tanto, “dueño absoluto y natural de estos dominios y su vasallaje”<sup>3</sup>. Esta convicción explica la vasta ofensiva emprendida contra los símbolos de la reivindicación política y cultural de los curacas. La sentencia de Areche contra Túpac Amaru dictada en mayo de 1781 significó así el comienzo del fin para la nobleza indígena, pues el edicto no se centró únicamente en las represalias al líder rebelde, sino que implantó todo un conjunto de medidas que afectaban a los curacas y a sus representaciones incaístas.

El foco central de estas prohibiciones fue el Cuzco. A diferencia de otras regiones, donde las élites indígenas formaban una “aristocracia de privilegio”, en el Cuzco aquellos que podían probar su descendencia directa de los gobernantes incas formaron una nobleza coherente y oficialmente reconocida. Organizados en torno a la institución de los veinticuatro electores que representaban a las doce panacas incas de las ocho parroquias de la ciudad, elegían cada año al alférez real encargado de llevar el estandarte de la corona española en las fiestas del día de Santiago<sup>4</sup>. La presencia de los símbolos del poder inca en estas y otras ceremonias públicas llegó a ser para Areche, como también lo fue para otras autoridades virreinales, la representación de una legitimidad alternativa.

Aunque los electores habían permanecido fieles a la Corona durante la rebelión, ellos eran los principales promotores de la perpetuación de la memoria histórica de los incas. Y era esa memoria, antes incluso que las prebendas específicas que podían reclamar, lo que Areche intentaba erradicar. Por lo mismo, sus prohibiciones se extendieron a casi todos los aspectos de la representación incaísta. Ordenó que los documentos genealógicos que sustentaban los privilegios de la nobleza inca fuesen quemados públicamente. Prohibió además que “usen los indios los trajes de su gentilidad, y especialmente los de la nobleza de ella, que sólo sirven de representarles los que usaban sus antiguos ingas, recordándoles memorias que nada otra cosa influyen que el conciliar más y más odio á la nación dominante...”. Las órdenes de Areche también obligaban a entregar a los corregidores “todas las pinturas ó retratos de sus ingas en que abundan con extremo las casas de los indios que se tienen por nobles para sostener o jactarse de su descendencia...”<sup>5</sup>.

No sabemos bien cómo fueron recibidas o aplicadas las prohibiciones de Areche, y aunque no lograron plenamente su cometido, fueron efectivas. La mayoría de las imágenes incaístas del período anterior a Túpac Amaru que han llegado a nosotros





► Fig. 2. Retrato de Manuela Túpac Amaru. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Colección Francisco Stastny, Lima.

son aquellas en que la autoridad española es explícitamente afirmada: las diversas versiones del matrimonio de Martín García de Loyola y Beatriz Clara Coya, una de las cuales se exhibe aún hoy en un lugar destacado de la iglesia de la Compañía del Cuzco, o las varias genealogías de incas y reyes españoles derivadas del programa de Alonso de la Cueva, que también colgaban en espacios públicos. La estampa de este tema dibujada por Diego de Villanueva y grabada por Juan Bernabé Palomino para ilustrar la *Relación histórica del viaje a la América meridional* de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748) también parece haber circulado sin limitaciones. Todo indica que fue el carácter evidentemente fidelista de estas imágenes lo que permitió que sobrevivieran a la campaña de extirpación de las tradiciones incaístas virreinales.

En cambio, sólo un puñado de retratos de incas y de curacas en traje tradicional sobrevivieron a las disposiciones de Areche. En respuesta a sus órdenes, el Obispo del Cuzco, Juan Manuel Moscoso y Peralta, dispuso la inmediata eliminación de las pinturas murales de los incas que existían en el Colegio de Indios Nobles de San Francisco de Borja, e hizo entrega a Areche de un retrato de Felipe Túpac Amaru que colgaba en el refectorio del colegio. El Obispo también mandó retirar otra serie de incas de la iglesia de Curahuasi en el partido de Abancay<sup>6</sup>. Pero no todas estas imágenes fueron destruidas. Muchas pudieron pasar desapercibidas en los interiores de las casas de quienes las poseían, mientras otras fueron deliberadamente ocultadas.

Antes que destruirlas, algunos optaron por esconderlas de la vista, sobrepintándolas con escenas religiosas. Es el caso del retrato de Manuela Túpac Amaru, de la familia Betancur, principales aspirantes a los títulos del Marquesado de Oropesa al que pretendía José Gabriel Condorcanqui. La imagen altiva de esta mujer vestida con *anaco* y *lliclla* había quedado oculta debajo de la escena religiosa que la encubrió y aseguró su supervivencia (fig. 2). Fue descubierta sólo dos siglos después, cuando el lienzo era restaurado bajo la dirección de Francisco Stastny, quien primero la diera a conocer. Este no fue, aparentemente, un caso aislado<sup>7</sup>.

Para las autoridades estas imágenes adquirirían mayor peligro en manos de los nobles que reclamaban descendencia de los antiguos monarcas incas. Eran ellos quienes servían de bisagra entre la población indígena y la administración virreinal. Y fue para ellos que estuvo principalmente reservada la atenta mirada de la Corona. Areche había recomendado una reducción en las funciones de los curacas y una estrecha supervisión de sus acciones, mientras pedía mayor rigor en la recepción de solicitudes de nobleza, incluso entre aquellos que se habían mostrado fieles a la corona. Se prohibió, además, que firmen como “ingas” y se exigió se presenten ante las autoridades “todos los que tengan árboles genealógicos o documentos que prueben en alguna manera sus descendencias con ellos [los incas]”. A pesar de los intentos por eliminar el alferazgo de los incas —cuya elección, en efecto, lograron dilatar o impedir a lo largo de la década de 1780—, la institución se mantuvo hasta la Independencia. Sea por el temor a enfrentarse con un grupo que había apoyado decididamente a la corona durante la rebelión, o por la naturaleza inherentemente fidelista de los actos públicos en que participaban, los nobles incas del Cuzco pudieron mantener ciertos privilegios legales e institucionales, aunque al parecer no lograron conservar sus prerrogativas simbólicas. En las fiestas organizadas en 1787 con ocasión de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco, ya no aparecieron, según Ignacio de Castro, vestidos “de sus antiguos trajes, sino del uniforme Español...”<sup>8</sup>.

El lento pero seguro camino hacia la disolución política y simbólica de la nobleza inca del Cuzco no se inició tras la derrota de Túpac Amaru. Su poder había sido debilitado incluso antes de la rebelión, cuando criollos y españoles empezaron a copar funciones que tradicionalmente habían sido propias de los curacas. El proceso recibió sanción oficial al abolirse los cacicazgos hereditarios e incrementarse los nombramientos de españoles y criollos al cargo. El decreto de 28 de abril de 1783 que suprimía los cacicazgos de hecho permitía sólo a los curacas que habían permanecido fieles a la corona mantenerse en el cargo hasta su muerte. A todo ello es necesario sumar las políticas tributarias que afectaron sus antiguos privilegios<sup>9</sup>. Así, el periodo que abarca desde la rebelión de Túpac Amaru hasta la Independencia marca el lento pero definitivo ocaso de la nobleza inca del Cuzco, de la que casi no quedarían rastros en los Andes republicanos.

## El otro incaísmo: Lima y la apropiación criolla

Las disposiciones de Areche otorgaban a los símbolos incaístas un poder especial. En el acto mismo de prohibirlos afirmaban su potencial político, así como la convicción sobre su capacidad para influir en la población indígena. Por ello, a pesar de las prohibiciones, los incas no desaparecieron completamente de la sociedad peruana tras la Gran Rebelión. Continuaron representando por mucho tiempo un elemento esencial en toda definición local de legitimidad política. Pero la gradual desaparición de los curacas como intermediarios privilegiados entre las comunidades indígenas y la administración virreinal dejó un importante vacío político y simbólico, que tanto las autoridades españolas como un sector de la elite criolla intentaron copar. A diferencia de lo que han mantenido algunos historiadores, los criollos no se replegaron ante el temor que les habría inspirado la rebelión<sup>10</sup>; más bien, intentaron nuevas estrategias de cooptación del incaísmo. Las formas que tomaría esta apropiación variarían notablemente entre Cuzco y Lima, afirmando una vez más el carácter marcado de esa división regional.

En Lima se percibe un intento de neutralizar el potencial político de la imagen de los incas. Juan Carlos Estenssoro ha rastreado la historia de un creciente gusto por las tradiciones musicales indias entre los criollos después de Túpac Amaru, y César Itier ha descrito un proceso similar con respecto a las actitudes de la élite criolla frente a la lengua quechua en el mismo periodo<sup>11</sup>. El *Mercurio Peruano* (1791-1795) fue el foro central de este indianismo reformado. Editado por el círculo de intelectuales agrupados en torno de la "Sociedad Amantes del País", y activamente apoyado por el virrey Gil de Taboada, el *Mercurio* se abocó a la promoción de un nuevo patriotismo criollo, centrado en la vindicación de la naturaleza y la cultura americanas, pero también en la elaboración de una nueva forma de relación con el pasado precolombino.

El incaísmo se convirtió en un motivo crucial aunque ambivalente del discurso criollo, en el cual el pasado local iría cobrando un lugar cada vez más significativo. El texto fundamental de este programa es sin duda la "Idea general de los monumentos del antiguo Perú", que Hipólito Unanue publicara en el *Mercurio Peruano* en 1791. Se trata de un texto programático, que define el estudio de la arqueología como una de las principales áreas de interés de la revista, y que pretende dar "una nueva luz capaz de esclarecer la obscuridad en que yace sumergida la parte histórica y civil de la Monarquía Peruana, en todo el tiempo que precedió a la conquista". Unanue reclama la escritura de una historia en la que no estuvieran ausentes "los tiempos heroicos del Perú"<sup>12</sup>. El pasado que busca rescatar es un mundo idealizado, en el que dominan la justicia, el orden y la sabiduría de sus gobernantes. Unanue evoca a Garcilaso al vindicar a los incas como una sociedad avanzada, que alcanzó progresos notables en todos los campos, desde la astrología y la medicina hasta la agricultura y la arquitectura. En el pasado distante, buscó los elementos que pudieran definir una antigüedad propia, comparable con las grandes civilizaciones de Grecia y de Roma. Se trataba de la postulación de un clasicismo local, de un pasado suficientemente grandioso como para servir de base a una nueva identidad criolla. Este propósito se revela igualmente en la larga carta escrita por Pedro Nolasco Crespo a solicitud de la revista, que tenía como objeto dar algunas noticias sobre el Perú precolombino, para desvanecer "la falsa idea de la brutalidad *Peruana*, o de su extrema barbarie"<sup>13</sup>. El énfasis tipográfico que el autor impone a la palabra "peruano" no es exclusividad de Crespo, y reaparece con frecuencia en diversos escritos publicados en el *Mercurio*.

Unanue proponía que aquello que la conquista había silenciado fuera reconstruido por medio del estudio de los objetos y monumentos antiguos. Aunque estos vestigios

llevaban invariablemente la marca de la destrucción causada por la conquista, el rescate criollo de este pasado no consideraba el descrédito de los españoles. Crespo pide expresamente que no se trate de “obscurecer la gloria Española por estas portentosas conquistas” y Unanue no deja de mencionar a figuras como Pedro de la Gasca, y “otros muchos que imitándolo no solo lavaron las manchas de la Nación en esta parte, sino que la han ilustrado con su valor y con sus hazañas”<sup>14</sup>. Este temprano patriotismo criollo buscaba definir así el perfil de una identidad cultural autónoma, diferenciada de la española, pero aún claramente inserta en su marco político.

La “Introducción a la historia de los incas del Perú”, pequeño poema publicado en 1792 por el cirujano mulato José Pastor de Larrinaga, define los elementos esenciales de este programa. Presentado como una contribución al servicio de la Patria, se trataba —según el autor— de un medio para enseñar a leer a los “jóvenes *Peruanos*”, para que, “con las nociones de los caracteres les ministrase las de la Historia de su Patria”. Posiblemente pueda considerarse como la primera historia de los incas destinada a la enseñanza escolar. No exento de humor, el texto sigue la secuencia establecida de los incas, para concluir con Huáscar y su muerte a manos de Atahualpa. Pero el nexo crucial con los criollos se establece a través de Huayna Cápac:

Murió en fin *Huayna-capác*, y en sus leyes  
Se contaron con él los doce Reyes:  
Y aunque dexó dos hijos soberanos,  
Mando en su testamento á los Peruanos,  
Que abrazaran con gusto y fe sincera  
Las leyes de otra gente forastera;  
Porque él con todos sus Incas, y vestigios,  
Cesaba por los siglos de los siglos<sup>15</sup>.

El propio inca anuncia el fin de su imperio e incita a sus súbditos, los *Peruanos*, a aceptar la conquista y la llegada de la fe católica al Perú:

Y como entre las Naciones que acrisola  
No hay ninguna mejor que la Española,  
Envió con la piedad de nuestros Reyes  
Las Armas, Letras, Religion y Leyes.

Larrinaga establece una narración de ruptura, que cancela toda posibilidad efectiva de continuidad con el pasado precolombino, pero no por ello deja de admitir a los incas como necesario punto de origen de la patria criolla y garante de la legitimidad de la conquista. Es enteramente lógico entonces que Larrinaga haya continuado este poema con otro, publicado en la misma revista, dedicado a la sucesión de gobernantes españoles después de los incas, “hasta el presente, en que felizmente Reyna Nuestro Católico Monarca el Señor Don Carlos IV...”<sup>16</sup>. El frágil incaísmo criollo surgido de los círculos ilustrados buscó vindicar una historia propia, pero no propuso o sugirió siquiera la posibilidad de una autonomía política. El interés por el pasado precolombino había sido también la respuesta criolla al discurso ilustrado europeo, una forma de asociarse a un debate intelectual que pudiera estar al día con los desarrollos internacionales. Era, por tanto, una empresa claramente divergente del incaísmo cuzqueño que, arraigado en una tradición local, convertía una memoria netamente política en el factor instrumental de opciones regionales y autonomistas. Paradójicamente, la Independencia vería derrotada la opción cuzqueña y afirmada la contradictoria alternativa de su contraparte limeña.

► Fig. 3. El juramento de Cora, ilustración a *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou*, de Jean-François Marmontel. París, 1777. Colección privada, Lima.



J. M. Moreau inv. 1770.

A. J. Duclos Sculp. 1770.

Ses lèvres tremblèrent en prononçant le vœu  
que son cœur devoit abjurer.

## Después del rey Fernando: la imagen de los incas en la crisis de la monarquía española, 1808-1816

La noticia de la abdicación de Fernando VII en 1808 generó lo que François-Xavier Guerra ha llamado “una crisis inesperada e inédita”: todo era posible ante la incertidumbre generada por la ausencia de la autoridad real, cabeza y ancla del sistema imperial<sup>17</sup>. Eran épocas inciertas, en que las noticias de levantamientos, constituciones, juntas, y batallas libradas dejaban la sensación de que cualquier desenlace era posible. Y esa incertidumbre estaba cargada de posibilidades: permitió incluso imaginar de manera amplia la ruptura con España y la independencia de las colonias americanas.

La rebelión de La Paz de 1809 materializó por primera vez esta posibilidad de ruptura. Un joven Bernardo Monteagudo, iniciado entonces en la lucha por la independencia, redactó un pasquín subversivo, *El Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Eliseos*, que le llegó a costar la prisión y luego el exilio en Buenos Aires. El texto traza un paralelo entre la situación de Fernando VII y la usurpación española del imperio inca. Cargado de ideas revolucionarias, el *Diálogo* cuestiona uno a uno los argumentos que justifican el dominio español en América, hasta convencer al propio Fernando VII que “ni el juramento del vasallaje que han prestado al español los americanos ni la posesión de trescientos años que ha logrado aquél en ella son título suficiente para deberlos dominar”. Pero si bien el texto exalta la idea de la libre determinación de los pueblos, es la vindicación del rey inca la que finalmente le permite a Monteagudo justificar la ruptura definitiva con España<sup>18</sup>.

Como representantes de una legitimidad originaria, los incas se convirtieron en un motivo reiterado del discurso independentista. La “leyenda negra” de la colonización española, que había ocupado un lugar menor en el temprano patriotismo criollo, fue recuperada por los movimientos libertadores en toda América Latina: aztecas, chibchas e incas fueron convertidos en los ancestros antiguos de estas naciones recién imaginadas. Era este un nuevo incaísmo, que debía más a la retórica lascasiana de los ilustrados franceses, de Jean François Marmontel o de Voltaire, que a los antecedentes locales, y su uso se extendió con vigor inusitado más allá de las fronteras del Perú<sup>19</sup>. La causa de la independencia se presentaba no sólo como una lucha por la autonomía política, sino también como una venganza por la destrucción de las sociedades precolombinas. “El Perú esclavizado”, escrita por Benito Laso en el fragor de las luchas iniciales por la Independencia, vincula tempranamente el sentimiento patriótico con la venganza de la conquista:

Peruanos; ay! fixad una mirada  
en el tablado barbaro Sangriento,  
De injusta ejecución, que se levanta  
en el gran Cuzco, Corte del Ymperio.  
Llorad conmigo, y en funesto coro  
la venganza eternal del Dios exelso  
contra el fiero Español pidamos juntos  
seguros de alcanzarla por momentos<sup>20</sup>.

Este ideario fue prontamente convertido en estrategia política por los insurgentes patriotas. Juan José Castelli, comisionado político de la Junta de Buenos Aires en la expedición al Alto Perú en 1810, desarrolló una agresiva campaña ideológica de claro sesgo incaísta orientada a ganarse a la población indígena. Su arenga del 25 de mayo, que declaraba la igualdad legal de los indios, el reparto de tierras, la abolición del tributo y de los servicios personales, fue estratégicamente escenificada frente a las

ruinas de Tiahuanaco. Para tomar el Perú desde el Río de la Plata era indispensable contar con el apoyo de las pobladores indígenas del sur andino, y fue a ellos a quienes Castelli se dirigió prioritariamente. De hecho, los patriotas argentinos inauguraron la costumbre de publicar sus proclamas y bandos en quechua al incursionar en el Alto Perú, un gesto que sería seguido primero por las autoridades españolas y luego también por los ejércitos patriotas<sup>21</sup>.

El incaísmo porteño se extendió por medio de pasquines e impresos, pero también a través de una amplia red de emisarios, muchas veces quechua-hablantes, que recorrieron el sur andino difundiendo las ideas insurgentes<sup>22</sup>. Es el caso de la amplia estela de rumores y predicciones revolucionarias que dejó en la región de Tarma un misterioso personaje llamado Antonio Rodríguez, que había pasado por la sierra central a mediados de 1811. Todo indica que fue un emisario de Castelli. A través de un consistente cúmulo de testimonios de quienes respondieron a una indagación hecha por el intendente al año siguiente, sabemos que traía “unos papeles, suponiendo eran del Ynca, y un estampa, o retrato de él, que decían venía a coronarse en estos Reynos...”<sup>23</sup>.

El espíritu de su prédica se trasluce en las declaraciones de los testigos, quienes coinciden en anunciar la pronta llegada de las tropas de Castelli. Un labrador que había acogido a Rodríguez en su casa manifestó que este le habría dicho a los indios de Tarmatambo que: “Fernando Septimo estava preso, y que en Jerusalem había renunciado el cargo de rey de España en el supuesto Ynca...”. Nuria Sala ha demostrado la forma en que la figura del inca se fue confundiendo con la de Castelli<sup>24</sup>. Igual ocurriría con las rebeliones que asolaron la sierra central en 1812, a todas luces surgidas como consecuencia inmediata del proselitismo argentino. En efecto, los inculpados en la rebelión de Huamalíes de 1812 declararon haber actuado por órdenes del “Rey Castel”. Según algunos testigos, los dirigentes los habrían instigado diciendo “que hacia mucho tiempo que los chapetones les estaban robando los Tributos, que iba a salir su Ynga, el Rey Castel, y que entonces, havian de acabar con los chapetones...”<sup>25</sup>.

Estos testimonios demuestran la extensión y arraigo de esta prédica revolucionaria, que introdujo un incaísmo de nuevo cuño al imaginario andino. Demuestran que ciertas variantes incaístas no fueron producto de una memoria histórica local o de un mesianismo arraigado en la población indígena, sino el resultado de la prédica revolucionaria surgida de los movimientos por la Independencia. Arrieros, viajeros y emisarios de la insurgencia, llevaban las noticias de pueblo en pueblo. Corriendo de boca en boca, los rumores se amplificaban y perpetuaban. Así, aún después de su derrota y caída en desgracia, incluso aún después de su temprano fallecimiento en 1812, el nombre de Castelli y su ideario incaísta continuó resonando en los Andes peruanos.

El Cuzco no fue ajeno a los eventos de Buenos Aires. Las comunicaciones con los insurgentes argentinos marcaron el inicio distante de la rebelión cuzqueña de 1814. Pero estas vindicaciones no se tradujeron inevitablemente en una propuesta incaísta, y contra todo lo que pudo creer la administración virreinal, el separatismo no surgió de la elite indígena de la ciudad. Scarlett O’Phelan ha demostrado el gran cambio ocurrido en la conformación de la dirigencia rebelde en el siglo XIX, que a diferencia de las rebeliones del siglo anterior —en que los criollos fueron incorporados a levantamientos iniciados por las élites indígenas— la situación se revierte, y son ahora los criollos quienes buscan el apoyo de los curacas tras haber definido los objetivos de la rebelión y asegurado su liderazgo<sup>26</sup>.

Fueron efectivamente los criollos, antes que la nobleza indígena, quienes parecen haber dado prioridad al uso de la imagen del inca. Así fue, en efecto, el caso de la

► Páginas siguientes:  
Fig. 4. Lienzo de la dinastía incaica, firmado en 1880 por Florentino Olivares. Pintura realizada en base a la obra del canónigo Sahuaraura. Museo de la Moneda, Potosí.

MANCO CCAPAC I.º



LLOQUE YUPANQUI III.



MAYTA C...



SINCHE ROCCA II.



YAHAR HUACCAC VII



PACHACUTEC INCA IX



HUIRACOTHA INCA VIII



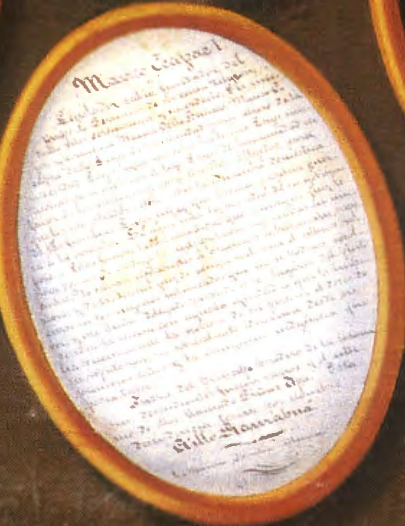
INCA YU...



FRANCISCO PIZARRO.



ATA HUALPA XIII.



# IMPERIO PERUANO



SAYRI T...





CAPAC III.



CGAPAC YUPANQUI V.



MAMA OGLLO HUACCO



INCA ROCCA VI.



PANQUI X.



TTUPAC YUPANQUI XI



HUASCAR INCA XIII.



HUAYNA CGAPAC XII.



TUPAC XV.



TUPAC AMARO.



EL S.D.D. JUSTO SAHUARAUÏ.



DINASTIA DE LOS INCAS.

conspiración cuzqueña liderada por los criollos José Gabriel Aguilar y José Manuel Ubalde en 1805. Si los sueños lo habían hecho pensarse escogido de Dios para asumir la corona y el trono inca, Aguilar llegó a entender sin embargo que su origen criollo no se condecía con esas pretensiones. Pensó primero en casarse con una mujer de ascendencia inca, y finalmente buscó un candidato con justos títulos; intentó incluso ganarse a los veinticuatro electores, quienes —significativamente— no se adhirieron a su plan<sup>27</sup>. Los rebeldes cuzqueños de 1814 aclamaron a Aguilar y Ubalde como precursores de su causa, pero no recogieron de la misma forma su propuesta incaísta. Liderada por los hermanos José y Vicente Angulo, hijos de una rica familia mestiza del Cuzco, el movimiento no llegó a incorporar de forma efectiva a la élite inca de la ciudad; Mateo García Pumacahua sólo sería incluido en el liderazgo del movimiento cuando la rebelión ya se había iniciado. Los rebeldes se refirieron al Cuzco como el “Imperio peruano” y utilizaron ocasionalmente imágenes incaístas, pero las arengas de la rebelión de 1814 revelan más bien un definido acento religioso y tradicionalista, que se explica por la alta proporción de cuzqueños en el clero de la región y también entre los líderes del movimiento<sup>28</sup>.

Extrañamente, uno de los principales ideólogos de la rebelión fue un clérigo español, el prebendado Francisco Carrascón y Solá, quien había sido consejero de Gabriel Aguilar en 1805, y quien se encargó luego de elaborar la imagen pública de José Angulo. Carrascón no dudó en apoyarse en la tradición inca de la ciudad. Así parece demostrarlo un curioso dibujo a tinta que presenta a Angulo portando la mascapaycha, como nuevo “inca”, al centro de una puerta trapezoidal de clara evocación precolombina, coronada por una imagen esquemática de la Catedral del Cuzco (fig. 5). El portal parece relacionarse con el encabezado en latín, que reza: “La piedra angular que despreciaran los constructores se ha convertido en piedra angular del Perú, hecha en el Cusco”<sup>29</sup>. El juego de asociaciones con el nombre de Angulo lo convierte en el eje de una argumentación retórica que busca hacer del Cuzco el centro de los movimientos insurgentes continentales. El dibujo es copia de un grabado presentado como prueba en el proceso contra Carrascón, en el que figuraba una leyenda que rendía cuenta de los sentimientos que habían animado su participación: “El Europeo Carrascón la delineó y ofreció a la Patria a sus expensas en desagravio de las injusticias que sus paisanos le hicieron”<sup>30</sup>. Pero no parece haber sido esta su única contribución iconográfica a la causa patriota. También habría mandado pintar un retrato de Angulo, que un testigo aseguró había comisionado y, “el cual se trajo desde su casa a la Puerta del Cabildo”, paseando en procesión “los jeroglíficos y motes de que estaba adornado”<sup>31</sup>. No tenemos más detalles de lo que pudo haber sido este programa de propaganda visual, pero los textos del dibujo remiten directamente a las arengas y sermones de Carrascón, en los que se impone el acentuado tono bíblico que otorgó al movimiento un claro signo providencialista.

Fue también un cura criollo, el cuzqueño José Agustín Chacón y Becerra —con cuya hermana había intentado casarse Gabriel Aguilar—, quien fuera acusado de proponer a José Angulo “un geroglífico de armas, para que más bien usase de ellas, que de las suyas, sólo por hallarse grabada la Mascaipaccha de los antiguos incas, para renovar la triste memoria del gentilismo cual era el objeto propuesto y seducir el incauto ánimo de los habitantes...”<sup>32</sup>. Pero esta información aparece en el proceso contra Chacón y no existen otras referencias que comprueben su veracidad. En efecto, hasta donde sabemos, no fue esa la bandera que habrían de levantar los rebeldes cuzqueños, quienes optaron por una divisa azul y blanca con cruz sajona. Es así que las referencias a los incas aparecen sobre todo como parte de los supuestos de la administración



estado independiente, pero no defender la instalación de otra monarquía. Quizás esto explique por qué el incaísmo, teniendo aquí un espacio aparentemente favorable para su desarrollo, no llegó a incorporarse a la retórica de la rebelión. Pero probablemente también los supuestos en que se basa esta pregunta no sean del todo pertinentes. En el proceso de la Independencia la idea de una monarquía inca no habría de surgir ni de las leales élites indígenas del Cuzco ni de los criollos del sur andino. Curiosamente, fue en realidad un planteamiento emanado de la dirigencia criolla en las márgenes del virreinato peruano.

## Coronar a un inca

Los insurgentes de toda la región manipularon astutamente el vacío de poder que dejaba la ausencia del rey de España, llegando a diseminar falsas noticias acerca del fallecimiento de Fernando VII. El estribillo de una extensa canción atribuida al mercedario quiteño Mariano de Aspiazú, cabecilla de la rebelión de Huánuco de 1812, proclamaba abiertamente la muerte del rey:

Nuestro Séptimo Fernando  
que entre sus zenisas ya hase  
nos á consedido el pase  
a otro Gobierno y mando...<sup>34</sup>

¿Pero cuál sería ese otro “Gobierno y mando”? Esa era la pregunta que se imponía tras todas las rebeliones, una interrogante para la cual no siempre hubo una respuesta anticipada o definida, pero que abrió las puertas a un amplio campo de posibilidades diversas. La definición final de los nuevos Estados a favor de la democracia liberal no podía ser prevista en la década que antecedió la independencia definitiva de las colonias americanas. El monarquismo tuvo por largo tiempo un lugar preponderante en la visión política criolla, y en ese marco, la posibilidad de restaurar a los incas no sólo no era una fantasía alucinada, sino en realidad una deducción de rigurosa lógica.

La idea se había gestado entre los intelectuales americanos en Europa en la década de 1790, cuando se empezaban a difundir los primeros aires revolucionarios. Surgido de las conferencias que Francisco de Miranda sostuvo con William Pitt en Hollwood, en 1798, el “plan del inca” fue descrito por el venezolano en una carta al presidente norteamericano John Adams, en que explicaba que la forma de gobierno proyectada para América sería “mixta con un jefe hereditario del Poder Ejecutivo bajo el nombre de inca y que quiero sea tomado de la misma familia dinástica”; un Senado compuesto de familias nobles pero no hereditarias, una Cámara de los Comunes elegida entre los ciudadanos que sean propietarios”<sup>35</sup>. Esta propuesta monárquico-constitucional, inspirada en el modelo inglés, sería la que la propia Inglaterra consistentemente propugnaría para América en los decenios siguientes.

Fue un proyecto que tardaría en afirmarse, pero que fue pronto apropiado por los insurgentes en los procesos revolucionarios iniciados en 1809. Los monarquistas se debatieron durante mucho tiempo sobre la elección de la casa que habría de representar la corona de América. El fracaso de la misión emprendida en 1815 por Manuel Belgrano, Manuel Sarraeta y Bernardino Rivadavia a Europa en búsqueda de un monarca extranjero debió convencerlos de la necesidad de buscar una alternativa local. Una monarquía constitucional podía imponer orden allí donde se percibía el peligro del caos político, pero una monarquía inca parecía tener la ventaja adicional de asegurar la adhesión de las masas indígenas. La idea alcanzó su momento culminante en el Con-

greso Constituyente de las Provincias Unidas de Sud América, instalado en Tucumán en 1816. En sesión secreta del 6 de julio de 1816, Belgrano lideró la propuesta de restaurar a los incas “por la justicia que en sí envuelve la restitución de esta Casa tan inicua y despojada del Trono, por una sangrienta revolución que se evitaría en lo sucesivo con esta declaración, y el entusiasmo general de que se poseerían los habitantes del interior...”. El proyecto concitó el apoyo de una parte significativa del liderazgo porteño, incluyendo a figuras principales como José de San Martín. Este consenso se iría disolviendo en los meses siguientes, en medio de un amplio debate periodístico. La polémica se desata al publicarse en Buenos Aires dos proclamas que adelantaban una opinión favorable a la idea cuando esta aún no había sido resuelta en el Congreso. La primera fue pronunciada por Belgrano al asumir el cargo de jefe del Ejército Auxiliar del Perú en Tucumán, el día mismo en que esa ciudad proclamó la Independencia. La segunda era de Martín Miguel Güemes, Gobernador Intendente de Salta quien, desde Jujuy, anunciaba a los ejércitos del interior que se vería “restablecida muy en breve la dinastía de los Incas”, y “sentado en el trono y antigua corte del Cuzco al legítimo sucesor de la corona”<sup>36</sup>. En la carta que acompañaba la publicación de ambas proclamas, Belgrano se oponía a la idea de elegir un monarca que no fuera de la casa de los incas:

¿pero sería justicia privar a la que sólo hizo bienes? ¿a la que aun los naturales que somos oriundos de españoles, hemos llorado luego que hemos leído la historia? ¿a la que se le quitó el cetro por nuestros antecesores con toda violencia, derramando la sangre de sus imperiales poseedores? ¿Cometeremos nosotros los naturales secundarios las mismas injusticias que hicieron nuestros padres? ¿las cometerán los naturales primitivos, afianzando en el trono a un Fernando, o eligiendo a otro? No es posible creerlo.<sup>37</sup>

No sabemos a quién habría coronado Belgrano, aunque se han sugerido los nombres de Juan Bautista Túpac Amaru, el hermano del rebelde de Tungasuca, y de Dionisio Inca Yupanqui, representante peruano ante las Cortes españolas de 1810. Algunos propusieron también una fórmula mixta, que contemplaba la unión de la casa de Braganza con la incaica. La ausencia de un heredero único y el temor a las disputas que podían surgir entre los posibles candidatos al trono fue uno de los puntos que preocupó a varios diputados del Congreso de Tucumán y que contribuyó a disipar el consenso inicial.<sup>38</sup>

Hubo también quienes se opusieron desde la defensa del ideal republicano. Fue el caso del intelectual mestizo Vicente Pazos Kanki, uno de los detractores más tenaces de la idea de los incas. Pero no fue sólo el republicanismo lo que lo llevó a condenar la iniciativa parlamentaria:

¿Pensamos engañar a los indios para que nos sirvan en asegurar nuestra libertad, y no tememos que nos suplanten en esta obra? ¿Será prudencia excitar la ambición de esta clase, oprimida por tanto tiempo y a la que la política apenas puede conceder una igualdad metódica en sus derechos? ¿No vemos los riesgos de una liberalidad indiscreta, cual sublevó a los negros de Santo Domingo contra sus mismos libertadores?<sup>39</sup>

No habla aquí el republicano admirador de la revolución norteamericana, sino el altoperuano, el defensor del orden criollo, cuyo temor a la plebe queda puesto de inmediato en evidencia. La reacción de Pazos Kanki explica por qué el monarquismo inca no llegó a prosperar en el Perú. La visión porteña estuvo definida por una mirada algo simplista e idealizada de la realidad peruana. Inspirados por la lectura de los ilustrados franceses, no habían tenido que confrontar las dificultades que la división

étnica imponía en el virreinato peruano, ni habían vivido directamente la violencia desatada por las rebeliones surandinas. A todo ello habría que agregar el claro desprecio de los criollos peruanos hacia las elites indígenas, que se deja ver, por ejemplo, en los lacerantes comentarios que Manuel Lorenzo de Vidaurre dedica a Mateo García Pumacahua. Vidaurre insiste con un énfasis revelador en el bajo estrato social de quien fuera una de las figuras más representativas de la nobleza indígena del Cuzco. Lo describe despectivamente como un simple “indio tributario del pueblo de Chinchero”, que había pasado sus primeros días “en la oscuridad correspondiente a su cuna...”. El “temerario restaurador de los Incas”, como lo describió Vidaurre, no habría sido rebelde “sino por ignorante”<sup>40</sup>.

Aún así, no resulta difícil imaginar la expectativa que la idea de un posible retorno a la monarquía incaica debió generar entre los curacas que se reclamaban descendientes legítimos de los antiguos reyes. Las imágenes que hasta entonces habían servido para sustentar sus privilegios ante la corona española podían, en teoría, servir ahora para justificar su propio derecho al trono. Un testimonio de estas pretensiones es una genealogía de los incas asociada a los Guarachi, caciques de Jesús de Machaca, en la provincia de Pacajes (Bolivia), una de las familias nobles más ricas e influyentes del Collao (fig. 5)<sup>41</sup>. Aunque resulte difícil de fechar, su estilo y la caligrafía de las inscripciones que contiene permiten ubicarlo en el temprano periodo republicano, posiblemente en los años inmediatamente posteriores a la Independencia. Presidido por Manco Cápac y Mama Ocllo, el lienzo presenta una secuencia de retratos de cuerpo entero de los incas, desde Sinchi Roca hasta Huáscar, organizados en una estricta cuadrilla. La pintura deriva del grabado de Cueva y sigue de cerca sus textos y su programa iconográfico. Es probable que se haya inspirado en la genealogía pintada de los incas y reyes españoles —a su vez seguramente derivada de Cueva— que se menciona en el inventario de los bienes de José Fernández Guarachi en 1734. Era una pieza apreciada, a la cual se le asignaba un valor que excedía al otorgado a otras pinturas en la colección y que, por lo tanto, debió mantenerse en la familia por varias generaciones<sup>42</sup>. Pero la similitud iconográfica no implica en realidad una continuidad de intencionalidad simbólica.

Y así lo confirman las modificaciones evidentes que se operan en el lienzo, como la exclusión de la figura de Atahualpa y la cuidadosa omisión de toda imagen o referencia escrita a los reyes españoles<sup>43</sup>. El cambio más significativo, sin embargo, es la inclusión en el texto de una frase que no aparece en el programa de Cueva. Tras listar los cuatro capitanes mayores y los ciento cuatro reyes que gobernaron la región antes de los incas, el texto es interrumpido por una frase que evoca a Apo Guarachi “...de mejor nota por su grandeza, y asañas”, “antededente e independiente de los Yngas”, que había dominado “desde el desaguadero hasta Charcas”<sup>44</sup>. La misma frase aparece en un manuscrito de 1805 que describe los méritos y títulos de los descendientes de José Fernández Guarachi. El texto evoca al ancestro local y asocia a la familia con los linajes de Cápac Yupanqui, Viracocha, Maita Cápac “y otros monarcas del Cuzco”<sup>45</sup>. Los Guarachi se presentan como descendientes y a la vez predecesores de los incas, reclamando así una doble legitimidad.

Se sabe poco acerca de los Guarachi en el último período virreinal, pero su fidelidad a la Corona española ha quedado sólidamente documentada. Al igual que muchos otros curacas, José Prudencio Fernández Guarachi participó en la represión de la rebelión de Túpac Amaru. Su hijo, Diego Fernández Guarachi, fue confirmado como cacique y heredero de los títulos de la familia en marzo de 1807. Esta lealtad se ve

► Fig. 6. Genealogía de los incas, ca. 1825-1830. Óleo sobre lienzo, 54 x 63 cm. Colección Alex Ciurlizza, Lima.



confirmada en un memorial escrito en 1811, en que pide retribución por la pérdidas económicas sufridas durante la ocupación del Alto Perú por las tropas de Buenos Aires<sup>46</sup>. La adhesión al gobierno virreinal les permitió preservar sus privilegios en un momento particularmente crítico para la nobleza andina. Pero esta fidelidad debió haber sido puesta a prueba con los cambios políticos surgidos con el proceso de la Independencia. En efecto, la genealogía concluye con la figura de Huáscar y la frase que recuerda que no tuvo hijo varón, dejando abierta la pregunta por la sucesión legítima. Los Guarachi, quienes reclamaban tanto una precedencia histórica como descendencia de los incas, se presentan aquí como los herederos legítimos del antiguo imperio. Pero sus pretensiones se fundaban sobre un sistema de privilegios que dependía totalmente de la Corona española: al eliminar toda referencia a los monarcas, el lienzo de los Guarachi paradójicamente anulaba también las posibilidades políticas que al parecer intentaba reclamar. La Independencia llegaría a comprobar las frágiles posibilidades que tendrían los curacas en el nuevo orden republicano. Efectivamente, cuando el movimiento por la Independencia se desplaza a las fuerzas extranjeras, se convierte en un movimiento de liderazgo criollo, en el que no habría ya un lugar para la nobleza andina.

## El sol de los incas y la “restauración” republicana, 1821-1825

No sé si fué un movimiento poético, en el que se tomaba por la nación el suelo; o si fué una de las verdaderas locuras, que no escasearon en la época de la emancipación: el hecho es que se proclamó la independencia del Perú, o la reconquista del imperio de los incas como una misma cosa. Y tan de buena fé creyeron esto muchos españoles peruanos, que hasta hoí están persuadidos de que pertenecen al imperio de los Incas; de que son indios; y de que los españoles europeos los conquistaron y les hicieron grandes daños.

Bartolomé Herrera, 1846<sup>47</sup>

Las estrategias retóricas de los movimientos por la independencia se basaron en el supuesto, no del todo comprobable, que la imagen de los incas era un recurso indispensable para movilizar a la población indígena. La Corona española lo creyó firmemente, y mantuvo una mirada atenta y temerosa a toda manifestación incaísta. Lo creyeron también los revolucionarios argentinos, quienes apelaron sistemáticamente a los incas, y lo asumieron finalmente los patriotas peruanos, quienes construyeron su programa retórico sobre la base del incaísmo argentino. Siguiendo el precedente sentado por la Junta de Buenos Aires, en octubre de 1822, los congresistas peruanos difundieron una proclama en quechua que buscaba demostrar que el Congreso tenía “la misma y aun mayor soberanía que la de nuestros amados incas”. El texto intentaba fojar también una nueva comunidad de criollos e indios, vinculados por un origen común:

Nobles hijos del sol, amados hermanos, a vosotros virtuosos indios, os dirijimos la palabra, y no os asombre que os llamemos hermanos: lo somos en verdad, descendemos de unos mismos padres; formamos una sola familia, y con el suelo que nos pertenece, hemos recuperado también nuestra dignidad, y nuestros derechos<sup>48</sup>.

La facilidad con que los congresistas pasan de la primera a la tercera persona, del “nosotros” al “ustedes”, deja ver claramente las divisiones que cuestionaban la unidad de esta nueva “comunidad imaginada”.





► Fig. 7. Genealogía de los incas. Tomás Rojas Negrón, 1868. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Así como la retórica independentista peruana se inspiró en fuentes porteñas, sucedería lo mismo con la política simbólica que José de San Martín impuso a su llegada al Perú. La nueva bandera peruana decretada en Pisco, el 21 de octubre de 1820, contenía, al igual que los símbolos patrios argentinos, la imagen del sol “saliendo por detrás de sierras escarpadas que se elevan sobre un mar tranquilo”. Un sol radiante apareció también en la medalla acuñada en julio de 1821 para celebrar la jura de la Independencia y en las primeras monedas de un cuarto de real (fig. 8)<sup>49</sup>. Este sería un tópico reiterado en toda la literatura y la emblemática surgida tras la declaración de la Independencia. Aparece en el encabezado de periódicos como *Los Andes Libres* (1821), *El Sol del Perú* (1822) o *El Sol del Cuzco* (1825-1827) (fig. 9). La imagen señalaba el comienzo de una nueva era, marcaba incluso el inicio de un nuevo calendario. Cuando no se representa directamente, otros símbolos y metáforas la evocan, como por ejemplo la figura del ave fénix que surge de las llamas, emblema del *Nuevo día del Perú* (1824). “Un nuevo sol brilló sobre este hemisferio”, anunciaba el diario limeño *Los Andes Libres*, en octubre de 1821. Era una nueva era que se abría, y a la que “los ojos por tanto tiempo acostumbrados a las tinieblas, no pueden abrirse sino por grados, a

su grande esplendor”<sup>50</sup>. Era también el astro de la ilustración, que disipaba “las nubes, que había amontonado sobre nuestro horizonte [sic] un tribunal tan fanático como ignorante”<sup>51</sup>. “Libre ya del eclipse de 300 años”, fue el lema que apareció bajo uno de los titulares de *El Sol del Cuzco* en 1825<sup>52</sup>.

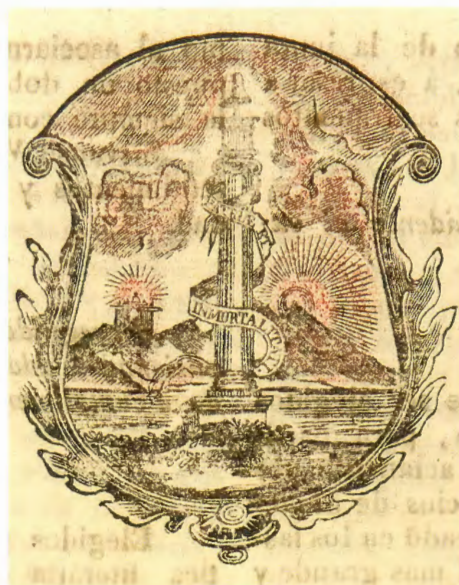
Pero el sol no era sólo una metáfora de la liberación política e intelectual ganada con la Independencia. Evocaba directamente el pasado precolombino. La imagen del sol pintada en el telón del teatro de Lima, reabierto en mayo de 1822, fue descrita por un periódico como el “padre de los Incas”, que salía “por tras unos elevados montes, cuya nevada cima salvaron las huestes vencedoras...”<sup>53</sup>. El sol naciente podía entenderse en este contexto como el sol renaciente, es decir, como el resurgir del Perú derrotado por la conquista. Así se difundió en los sellos y monedas patriotas. A partir de 1822 el lema “Renació el Sol del Perú” formó parte del escudo nacional, y todavía en 1825 el Congreso Constituyente ordenó la acuñación de una medalla en honor de Bolívar que llevaría al reverso la frase “El Perú restaurado en Ayacucho año de 1824”<sup>54</sup>. La idea de que la Independencia significaba la restauración de los orígenes distantes de la Nación no podía hacerse más explícita.

La imagen del sol permitía apelar al pasado sin necesidad de evocar directamente a los gobernantes incas. El sol era un dios antiguo, como lo habían sido los dioses de la antigüedad clásica para los revolucionarios franceses. “Los hijos del sol” era una frase que podía referirse de forma excluyente a la población indígena, pero pudo también asumirse en términos generales como sinónimo de todos los peruanos. Era una figura retórica que obraba una suerte de democratización de la antigüedad local, facilitando



◀ Fig. 8. Medalla de plata acuñada para celebrar la jura de la Independencia en julio de 1821. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú. Lima.

▶ Fig. 9. Portada del periódico *El Sol del Perú*, 4 de abril de 1822. Colección Félix Denegri Luna, Biblioteca del Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.



a los criollos una identificación con el pasado que evitaba la problemática noción de una identidad étnica, e incluso de una descendencia genealógica.

El movimiento por la Independencia generó una tradición emblemática centrada en la figura del sol, pero no logró gestar una iconografía incaísta. Son pocas las imágenes que han llegado a nosotros de esta época, ya que la mayoría formaron parte de arcos triunfales y decoraciones públicas de carácter efímero. Pero sabemos que los incas aparecieron ocasionalmente en estos rituales políticos, como en las celebraciones organizadas en Lima por el nacimiento de

Bolívar en octubre de 1825. En el vestíbulo de Palacio de Gobierno, sobre los transparentes iluminados por arañas de cristal, aparecían en uno el general Sucre, y en el otro, el

...genio del Perú, representado por el inca Viracocha revestido de los atributos del imperio y seguido de vírgenes del Sol, que llevaban en sus puras manos una ancha cinta blanca y encarnada, ofreciendo el templo, en que adoraban este astro, a BOLIVAR que, cabalgado en un sobervio caballo, pisaba un suelo sembrado de cadáveres españoles; viéndose a distancia parada la Libertad en un pico de los Andes<sup>55</sup>.

Descripciones como esta nos permiten suponer que la imagen de los incas evocada en estas representaciones y en la literatura patriota no era ciertamente aquella que la tradición regional andina había construido a lo largo de tres siglos. Prueba de ello es la descripción que Félix Devoti hace del “genio” de los incas que se le aparece en las ruinas de Pachacamac:

Vistasas plumas coronaban el trasquilado cabello ceñido del rojo cordon, que hacia caer en ambas sienes la sagrada borla, divisa de los Incas. Colgaban de sus oradadas orejas hasta la espalda dos grandes y brillantes argollas; y ceñido el cuerpo de una ligera túnica hasta su membruda rodilla, dejaba flotar en el suelo la Imperial YACOLLA<sup>56</sup>.

La descripción casi parece una traducción textual de las imágenes idealizadas que ilustraron las diversas ediciones de *Los Incas* de Marmontel y de la literatura derivada que había inspirado a los criollos americanos (fig. 3). Al igual que en los textos patriotas, las imágenes de los incas que produjo el proceso de la independencia carecían de una densidad histórica. Eran incas genéricos, sin rostro y, muchas veces, sin nombre propio, que no permitían establecer una relación genealógica con el pasado. La especificidad de la historia incaica se pierde, al diluirse también su sentido de narrativa programática: el inca podía ser ahora indistintamente Manco Cápac o Atahualpa, el fundador o el último emperador, pero podía también ser cualquier “inca”, o ninguno en particular. Las representaciones de los incas pierden por tanto también su carácter de retrato para convertirse en imagen alegórica: la exótica figura del indígena emplumado, que durante siglos había llegado a designar América en la iconografía europea, se impuso localmente como alegoría de la Nación, llegando a desplazar efectivamente a la imagen de los incas elaborada por la tradición local (fig. 11).

El incaísmo tuvo su mayor auge bajo el gobierno de José de San Martín. El Protector fue acusado de intentar imponer una monarquía, incluso de querer coronarse inca, aunque todos sus gestos monárquicos apuntaban a la instalación de un príncipe extranjero. Para muchos, y sobre todo para sus detractores, el establecimiento de una nobleza criolla con la institución de la Orden del Sol parecía ser el prólogo de un nuevo monarquismo. Allí donde aparecían los incas, los republicanos vieron el peligro del autoritarismo monárquico. Así ocurrió con “Las ruinas de Pachacamac”, texto fundacional de Félix Devoti publicado en *El Sol del Perú*, en momentos en que la Sociedad Patriótica debatía sobre la forma de gobierno que tendría el país. Ante una crítica de Hipólito Unanue, el autor respondió aduciendo una justificación literaria: los incas no serían más que un recurso retórico, o a lo sumo un ejemplo virtuoso:

Todos los escritores de la antigüedad están llenos de descripciones, pinturas y lamentaciones de ruinas, y de apariciones de génius y fantasmas, porque en lo triste y asombroso están las fuentes del verdadero sublime. Cuando se recuerda la monarquía de los Incas, no es para que ellos resuciten de sus huacas; ni los ilustrados pueblos que hoy tiene el Perú retrocedan a las primitivas ideas de los hombres ignorantes. Era una figura que debía hacer alta impresión para amar la libertad: pues no se puede recordar el gobierno pacífico y moderado de los antiguos indios, sin llenarse de indignación con la memoria de los atroces vándalos que se cebaron en sus bienes, y los despojaron de la libertad y del imperio... 57.

Los incas se habían convertido ya en un tópico literario antes que político, un simple contrapunto histórico para comentar los acontecimientos del presente. Así también, las ruinas de Santa permitieron a Unanue oponer la imagen idealizada del gobierno inca y de sus conquistas pacíficas al caos político del presente 58. Los incas eran parte del pasado distante, recuperables sólo como ejercicio histórico o literario, mas no como posibilidad política.

En “La Victoria de Junín, Canto a Bolívar”, José Joaquín de Olmedo otorgó un lugar de privilegio a Huayna Cápac, quien anuncia la victoria de Ayacucho. Pero ni el propio inca que aclama a los libertadores como vengadores de la historia de su pueblo imagina la recomposición del Imperio. El inca de Olmedo es hijo de la Ilustración, republicano y libertario: “Yo con riendas de seda regí el pueblo”, admite, “mas no quisiera que el cetro de los Incas renaciera...”. En su conocida carta a Olmedo, Bolívar cuestionó el uso que el poeta había hecho de la imagen de los incas:

No parece propio que [Huayna Cápac] alabe indirectamente a la religión que le destruyó; y menos parece propio aún que no quiera el restablecimiento de su trono para dar preferencia a extranjeros intrusos, que aunque vengadores de su sangre, siempre son descendientes de los que aniquilaron su imperio 59.

Bolívar no disfraza la percepción de ilegitimidad que se cierne sobre las emergentes repúblicas criollas; había expresado ya mucho antes preocupaciones similares en su famosa “Carta de Jamaica”. Pero esta fue una admisión recurrente en otros ideólogos criollos. El propio Belgrano había señalado ya esa distinción, que oponía a los “naturales secundarios” del país a sus “naturales primitivos”. “Los españoles americanos no somos conquista-

▼ Fig. 10. Escudo alegórico en honor a Bolívar. Santiago Juárez. Cuzco, 1825. Museo Histórico Regional, Cuzco.

► Fig. 11. Ilustración de José Joaquín de Olmedo, *Victoria de Junín. Canto a Bolívar*. París, 1826. Biblioteca Nacional del Perú, Lima.





dos”, diría a su vez Vidaurre, “nosotros somos los conquistadores, iguales en todo a las personas que nos dieron el ser”<sup>60</sup>. Era el fantasma de la conquista, que pesaba aún sobre la imaginación criolla y generaba una comprensible incomodidad frente a la imagen de los incas. Convertidos en los predecesores de esas “sociedades originarias”, los incas ponían en evidencia las exclusiones que se instalaban con la república criolla. Fue ese el eje problemático que impidió la recuperación de una antigüedad común. Si “los hijos del sol” llegó a significar metafóricamente a los ciudadanos peruanos, era una figura retórica que no evocaba directamente una filiación genealógica; los “padres de la patria”, en cambio, serían invariablemente los héroes republicanos de la Independencia criolla.

Por ello, el profético Huayna Cápac de Olmedo sería el último de los incas de la gesta emancipadora. Los años que siguieron a la Independencia vieron la gradual dispersión del incaísmo, que pronto perdió el lugar predominante que había ocupado en los discursos formativos de la nación. Después de 1825, desaparecen de la retórica política y de la emblemática oficial. Los incas continuaron apareciendo en textos, en producciones teatrales y poéticas e incluso en la pintura, pero habían perdido ya su carga política. Todo indica que el incaísmo criollo no había sido más que la expresión de un cierto oportunismo político. Pronto se vio que el orden republicano podía instaurarse casi al margen de la población indígena. Si era posible gobernar sin ellos, era también posible entonces relegar a los incas al olvido.

## El Cuzco: capital del imperio de los incas

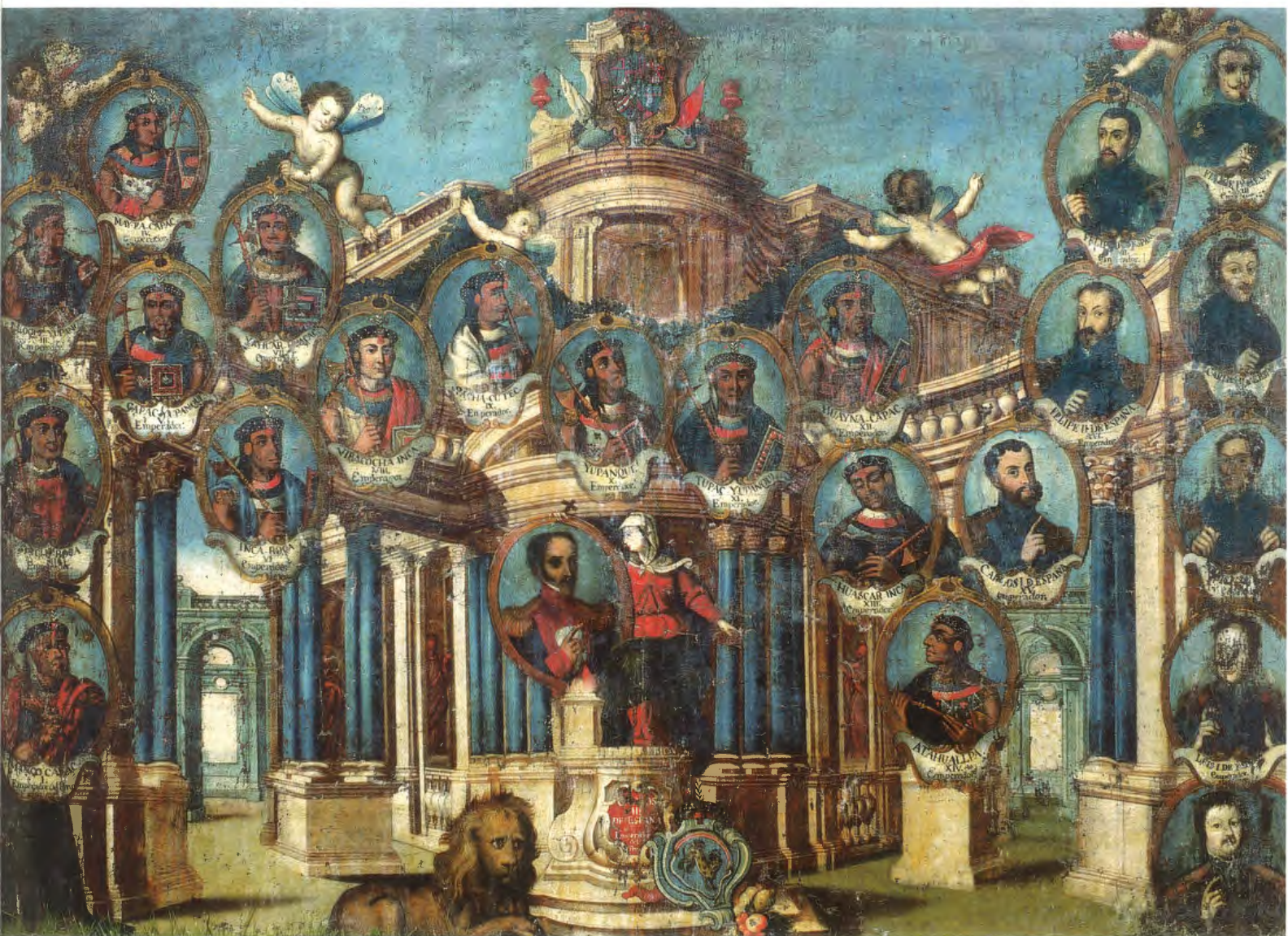
He llegado ayer al país clásico del sol, de la fábula y de la historia. Aquí el sol verdadero es el oro; los incas son los virreyes perfectos; la fábula es la historia de Garcilaso; la historia, la relación de la destrucción de los indios por Las Casas.

Simón Bolívar, Cuzco, 1825 <sup>61</sup>

La retórica que figuraba la Independencia como una vindicación de la conquista hizo que el Cuzco adquiriera para los patriotas una importancia simbólica particular. El General Miller rinde cuenta del entusiasmo incaísta en las festividades organizadas por la llegada de las tropas libertadoras a la antigua capital del imperio. El general inglés pudo sentirse gratificado de escuchar en el Cuzco esa antigua profecía atribuida a Walter Raleigh que el imperio de los incas sería restaurado por Inglaterra <sup>62</sup>. La Independencia favoreció en el Cuzco el resurgimiento de la memoria histórica de los incas, quizás con una vitalidad incluso mayor a la que había existido en la época virreinal. Bolívar fue aclamado como el vengador de la conquista, el héroe llamado a devolverle a la ciudad su antiguo esplendor <sup>63</sup>. Desde Lima, Unanue incitaba a Bolívar al estudio del pasado precolombino, recordándole que "...Alejandro, en sus marchas victoriosas hacía recoger las memorias caldáicas para remitírselas a Aristóteles" <sup>64</sup>. El Libertador estuvo en Sacsahuamán y llegó hasta a Ollantaytambo, a donde viajó para ver "personalmente los magestuosos e incomparables restos de los edificios de la antigüedad". Inspirado por *Los Incas* de Marmontel, libro que obsequió a Sucre tras la batalla de Ayacucho, Bolívar se permitió en el Cuzco lo que no había hecho en Lima.

Así como las imágenes de la conquista fueron pronto retiradas de los lugares públicos más visibles, las figuras de los incas que habían sido borradas de los muros del antiguo colegio jesuita tras la derrota de Túpac Amaru fueron también repuestas <sup>65</sup>. Era un cambio político drástico, que daba nueva vigencia a antiguas nociones de sucesión política: un lienzo inspirado en la estampa de reyes incas y españoles de Palomino incorporó a Bolívar como sucesor de los incas, en el lugar que antes había ocupado Carlos III (fig. 12). Para la recepción del Libertador en la ciudad, el pintor Santiago Juárez compuso un escudo pintado que incorporaba a los generales patriotas a un amplio repertorio de símbolos incaicos (fig. 10) <sup>66</sup>. Las ceremonias públicas también definieron una relación directa entre incas y libertadores. En febrero de 1825, la Municipalidad orquestó una gran procesión cívica para celebrar los recientes triunfos militares de los ejércitos independentistas. El recorrido se iniciaba, significativamente, en el "antiguo templo del Sol", desde donde el busto de Bolívar salía hacia la Plaza del Regocijo, para ser colocado sobre una pirámide construida frente al antiguo cabildo. Una descripción de las fiestas confirma el simbolismo evidente de la presencia del busto de Bolívar en el Coricancha, al imaginar a los incas saliendo de sus tumbas para bendecir "al Libertador de su paz" <sup>67</sup>. El héroe republicano quedaba así legitimado por los antiguos monarcas del Cuzco, en un ritual político que redibujaba el espacio urbano, tejiendo una densa red de relaciones entre el pasado y el presente.

Pero, al mismo tiempo, las pretensiones aristocráticas de los curacas y el aura monárquico que inevitablemente acompañaba la idea de los incas, se habían hecho inadmisibles en el marco del nuevo ideario republicano. Fue precisamente en el Cuzco que Bolívar decretó, el 4 de julio de 1825, la extinción de los cacicazgos y de todos los títulos hereditarios, porque la constitución "no conoce desigualdad entre los Ciudadanos". La legislación bolivariana demostraba un cierto grado de comprensión hacia los antiguos caciques, al prever que mantuvieran las tierras que tenían asignadas y que



▲ Fig. 12. Sucesión de reyes incas y españoles, con la imagen de Bolívar, ca. 1825. Colección privada, La Paz.

fueran “tratados por las autoridades de la República como Ciudadanos dignos de consideración, en todo lo que no perjudique los derechos e intereses de los demás Ciudadanos”<sup>68</sup>. Pero esta consideración no podía ocultar el hecho evidente de que el decreto marcaba el ocaso definitivo de la nobleza inca del Cuzco.

Esto no significó, sin embargo, el fin de su larga tradición iconográfica; el incaísmo marcó la pauta del discurso político cuzqueño en los años que siguieron a la Independencia. El recuerdo del pasado imperial ofrecía una suerte de compensación simbólica por la decadencia económica y política en que había caído la ciudad, al tiempo que permitía imaginar una nueva era de prosperidad. La exaltación incaísta logró uno de sus puntos más altos en el período de la Confederación Perú-Boliviana, que prometía devolverle al Cuzco su antigua capitalidad al crear “un Estado en el centro del antiguo Perú”. *La Estrella Federal*, del 10 de abril de 1836, anunciaba la fundación del Estado Sud-Peruano como la “declaratoria de la independencia del Cuzco”. En el primer aniversario de la Confederación, el Presidente del Consejo de Gobierno señaló la especial importancia que esa fecha tenía para el Cuzco, “por haber recuperado sus derechos de Capital soberana, arrebatados por las metrópolis de Madrid y Lima”<sup>69</sup>.

El retorno a este “tiempo heroico” se encarnó en el diseño de una nueva bandera, en que un sol radiante recordaba “el esplendor de sus antepasados, la gloria de su nombre, y el

culto político que ahora rinde la tierra de los Incas al planeta animador, fecundante y benéfico, y el padre de sus Reyes”<sup>70</sup>. El Estado Sud-Peruano acuñó también su propia moneda, en que la figura de un sol ocupaba todo el anverso, mientras al reverso aparecía en un lugar destacado la torre del Cuzco coronada por la mascapaycha (fig. 13). Era la materialización emblemática de una política orientada a apelar a los sentimientos de antiguos reclamos regionales, expresados a través de la recuperación del pasado imperial. Estas vindicaciones marcaron la pauta de las fiestas organizadas para la entrada de Santa Cruz al Cuzco, el 20 de mayo de 1836. La pieza central del recibimiento fue un gran arco triunfal, construido frente a la sede municipal en la Plaza del Regocijo. En cada frente, sobre la cornisa, figuraban dos composiciones alegóricas hechas en “transparente”, para ser iluminadas por detrás. En uno de los lados aparecía Santa Cruz como legislador; presentando al pueblo las tablas de su código civil, y al vencedor de Socabaya y Yanacocha, siendo coronado por la Victoria. Del lado que daba hacia el Cabildo se mostraba a Santa Cruz como protector del comercio y de la industria, premiando con la Legión de Honor a los cuzqueños laboriosos, y a la derecha, como protector de las ciencias y las artes, rodeado de sus ministros, observando los proyectos que le eran presentados. De este gran arco se salía, por la parte posterior, a una doble columnata de noventa varas, de orden jónico, formada por veintidós columnas con un entablamiento, de las que pendían flores y trofeos alegóricos. En las archivoltas de los arcos menores ubicados en los extremos de esta columnata aparecían las iniciales de Santa Cruz, y sobre las siete primeras columnas de cada lado fueron colocadas imágenes de los catorce incas<sup>71</sup>. El nuevo gobernante del Cuzco hacía su ingreso a la ciudad avalado por los antiguos monarcas peruanos.



Este despliegue incaísta acompañaría todos los actos del gobierno de Santa Cruz en el Cuzco y se impuso en otras celebraciones organizadas en su honor. En la corrida de toros ofrecida el 29 de mayo de 1836 por Narciso Chávez, Subprefecto de la provincia de Yanacocha, apareció un joven representando el “Jenio del Emperador Manco Cápac”, quien le dedicó una arenga y le hizo entrega de la llave del coso. Llevado en andas, y rodeado de “un numeroso grupo de danzantes, con caja, flautas y caracoles”, iba “pomposamente vestido, con manto real de lama de oro, salpicado de alhajas de perlas, y piedras preciosas; mascapaycha de brillantes en la cabeza, signo de dignidad imperial de los Incas, y sus pumas o mascarones de oro, en los hombros y en las rodillas”. Al igual que en los retratos de curacas que aun quedaban en la ciudad, aquí también “coronaba su solio un gran quitasol de plumas”<sup>72</sup>. No eran estos los incas de Marmontel o de los ilustradores librescos europeos. En los muros de la iglesia de la Compañía o de la iglesia de Santa Ana, así como en la tradición pictórica preservada por las familias nobles del Cuzco, quedaba una tradición de representación visual que habría de permitir a los cuzqueños la construcción de un nuevo imaginario incaísta.

El auge de la memoria histórica de los incas durante la Confederación no fue tanto una estrategia impuesta por Santa Cruz como una vindicación regional, promovida por los propios cuzqueños. De hecho se trata de un recurso que Santa Cruz, al igual

▲ Fig. 13. Moneda acuñada por el Estado Sud-Peruano, 1838. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



que Bolívar, no parece haber impulsado activamente fuera del Cuzco. Su persistencia en las décadas posteriores a la Confederación confirma que se había convertido en la expresión de vindicaciones regionales, que podía ser utilizado para movilizar sentimientos localistas o ganar adhesiones políticas. No debe sorprender entonces que la ciudad haya celebrado la derrota de Santa Cruz en 1839 con un acto público en el que un joven vestido de inca dirigió una arenga en quechua al victorioso general Agustín Gamarra <sup>73</sup>. El incaísmo cuzqueño había demostrado que tenía vida propia, y que no debía su existencia al faccionalismo político.

## Los últimos incas del Cuzco

Si patria tu ocupaste en esos momentos los corazones sencillos de tus hijos, pero que dolor en esos años en que escribimos estos apuntes, ver sepultados los servicios eminentes, olvidados los méritos, sus defensores frías senisas y los que aun tienen teñidas las manos con la sangre del fiel patriota, son los preferidos en los destinos de la República.

Justo Sahuaraura <sup>74</sup>

Mientras la ciudad renovaba su memoria histórica, iba desplazando a quienes habían sido en gran medida los responsables de forjarla a lo largo del periodo virreinal. La antigua nobleza andina, esos “curacas sin sucesiones” como los ha llamado O’Phelan, habían perdido su base de poder en las comunidades indígenas al ser progresivamente reemplazados por alcaldes de indios. Los pocos que lograron mantenerse en posiciones de poder en la República tuvieron un breve resurgimiento político durante la Confederación. Quizás el caso más destacado sea el de José Domingo Choquehuanca, mercedor de la Medalla del Libertador, diputado por Azángaro al primer Congreso Constituyente y senador de la República en 1832, quien fue nombrado por Santa Cruz subprefecto de la provincia de Huancané y prefecto del departamento de Puno. Similar suerte tuvo el canónigo cuzqueño Justo Sahuaraura, quien reclamaba descendencia por línea materna de Huayna Cápac, por la rama de los Tito Atauchí <sup>75</sup>. En 1825 Sahuaraura había sido recompensado por su contribución a la causa de la Independencia con la Medalla del Libertador, una canongía y el nombramiento a la Junta de Calificación del Cuzco. Ese mismo año fue electo al Congreso Constituyente y en 1827 recibió el nombramiento de tesorero de la Catedral del Cuzco. Santa Cruz, con quien tenía una relación cercana, lo nombró Visitador general del obispado en 1836 y luego arcediano de la Catedral en 1838, año en que también lo honró con la Legión de Honor Sud-Peruana <sup>76</sup>.

Precisamente entre 1836 y 1838, en pleno auge de la Confederación, Sahuaraura se volcó a la redacción de una serie de textos sobre la historia de los incas y sobre la lengua quechua. De su arduo trabajo han llegado a nosotros dos manuscritos y un libro impreso, todos relacionados entre sí, que tienen en común el objeto de elaborar una genealogía del autor. Al igual que las probanzas virreinales, los retratos de los incas fueron un eje central de su proyecto genealógico. El manuscrito de la colección Mindlin de Brasil, que puede verse como la versión definitiva de su trabajo, contiene una secuencia de diecisiete retratos de los incas, desde Manco Cápac hasta Túpac Amaru I <sup>77</sup> (figs. 14, 15, 16). Para la ejecución de estas acuarelas Sahuaraura se inspiró directamente en la portada de la “Década Quinta” de la *Historia general de los hechos de los castellanos* de Antonio de Herrera, a quien sigue de cerca hasta en la forma en que define los pliegues de los trajes. Sólo se separa de su modelo al representar los tocados de los últimos incas, que cambian los grandes cascos cónicos de Herrera por

I.



Manco Capac, legislador sabio, fué el fundador del  
Imperio Peruano, y de su vana Religión, culto, ritos, se-  
remónias, y sacerdocio, su muger y hermana, se llamo



◀ Fig. 14. *Manco Ccapac*. Manuscrito iluminado de Justo Apu Sahuaraura Inca, ca. 1836. Biblioteca Guita y José Mindlin. Sao Paulo, Brasil.

▲ Fig. 15. *Yahuar Huacac*. Manuscrito iluminado de Justo Apu Sahuaraura Inca, ca. 1836. Biblioteca Guita y José Mindlin. Sao Paulo, Brasil.

▲ Fig. 16. *Huascar Inca*. Manuscrito iluminado de Justo Apu Sahuaraura Inca, ca. 1836. Biblioteca Guita y José Mindlin. Sao Paulo, Brasil.

la “corona turbante” difundida por la estampa de Alonso de la Cueva<sup>78</sup>. Sabemos que Sahuaraura conoció esta imagen, ya que en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lima llegó a transcribir sus leyendas principales, describiéndola como “una lámina antigua preparada en la Europa”<sup>79</sup>, opinión que sin duda explica la razón por la cual dio prioridad al modelo de Herrera.

Pero Sahuaraura no se haría conocido por este manuscrito, sino por una versión impresa de su genealogía que, con el título de *Recuerdos de la monarquía peruana*, se publicó bajo su nombre en París en 1850. La edición contenía dieciséis retratos litografiados de los incas, un retrato del autor y una lámina con cuatro escudos nobiliarios (figs. 17-18). Curiosamente, estas imágenes difieren notablemente de las acuarelas del manuscrito y parecen en cambio remitirse a la estampa de Cueva. Como ha demostrado Javier Flores Espinoza, la edición tomaba como punto de partida un extenso manuscrito que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional y que no contiene ilustraciones. El cusqueño Juan Centeno, amigo personal de Sahuaraura, habría llevado el manuscrito a París para publicarlo en 1848. Centeno aducía que había sido él quien había arreglado el texto de Sahuaraura y quien había realizado una extensa investigación en diversos repositorios “para tener a la vista todas las estampas antiguas” y “tomar diseños de los objetos de uso de los Emperadores, *qqi*pos, momias y otras antiguallas curiosas”. Es muy probable entonces que Centeno haya elaborado los retratos que fueron utilizados para ilustrar el libro, lo que explicaría las grandes diferencias entre estas imágenes y las acuarelas contenidas en el manuscrito Mindlin. Pero Centeno no pudo supervisar la impresión final de la obra, responsabilidad que debió dejar “en manos extrañas”; Markham asegura que fue Andrés de Santa Cruz quien apoyó la publicación desde su exilio parisino<sup>80</sup>. Pero cuando Centeno anuncia la venta del libro en Lima, en junio de 1850, Sahuaraura ya había fallecido, sin llegar a ver la obra que llevaba su nombre.

Los trabajos de Sahuaraura, elaborados bajo la forma de las antiguas probanzas de nobleza, construían el argumento de que su autor era el último y único heredero legítimo de los incas. Siguiendo a Garcilaso, su genealogía excluye a Atahualpa, por considerarlo hijo bastardo y, como tal, gobernante espurio. El hecho de que Huáscar no



MANCO CCAPAC

Legislador sabio, fue el fundador del imperio Peruano.



HUASCAR INCA

tuviera hijos le permite a Sahuaraura argumentar que la sucesión legítima revertía a sus hermanos, Manco y Paullo Inca. Por ello incluye en su genealogía a Manco Inca y a sus dos hijos, Sayri Túpac y Felipe Túpac Amaru, que tampoco habrían dejado descendencia conocida. El derecho de sucesión revierte así a Paullo Inca y a su linaje, en una línea de sucesión que termina inevitablemente con el propio autor. En el Perú republicano, esta constatación no permitía reclamar privilegio o beneficio alguno, y no parece verosímil que Sahuaraura pudiera pensar seriamente en la posibilidad de verse algún día coronado. Pero sí es posible imaginar que haya buscado perpetuar su linaje. Ella Dunbar Temple señaló que en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, Sahuaraura menciona a sus hijos, Petrona, María Manuela, Isabel, Bernardina y Pedro, a quienes reconoció en 1838, acogiendo a la legislación dada por Santa Cruz, que permitía transmitir la herencia a los hijos naturales.<sup>81</sup> El nombre de Sahuaraura podría así perpetuarse y proyectarse hacia el futuro, aunque este razonamiento genealógico pudiera otorgar ahora poco más que una incierta aureola de grandeza. Fundamentalmente, al igual de lo que sucedería con otros incas republicanos, la nostalgia lo había convertido en erudito.

Otros descendientes de la nobleza inca también buscaron refugio en el pasado, convirtiéndose en aficionados y anticuarios. A ellos se debe en gran parte la conservación de obras dramáticas coloniales como *Ollantay* y *Usca Paucar*, consideradas entonces como piezas precolombinas. La legitimidad de sus conocimientos se basaba en su vinculación directa con la historia, en su inscripción personal en una antigua tradición. Algo de esto se puede percibir en una carta remitida por Sahuaraura a *El Museo Erudito* del Cuzco en 1837, donde señala los errores aparecidos en un artículo publicado en el periódico. Sahuaraura establece la autoridad de sus observaciones en el hecho de haber escuchado desde niño “las tradiciones antiguas” conservadas “entre los de la familia real” que, “cuando se reunían entre los suyos las mas vezes era, sobre las heroicas acciones de sus abuelos, los soberanos, sobre sus virtudes y conquistas y sobre la ruina del imperio...”<sup>82</sup>

Guiado precisamente por la búsqueda del manuscrito de *Ollantay*, el viajero e historiador inglés Clements Markham visitó a Pablo Policarpo Justiniani en el pequeño pueblo de Lares en abril de 1853. Lo encontró sumergido en sus papeles, rodeado de los retratos de los incas, como un anticuario olvidado inmerso en una búsqueda personal. En su detallada evocación de la casa, Markham describe la sala, pobremente amoblada,

▲ Fig. 17. *Manco Ccapac*, litografía publicada en Justo Apu Sahuaraura Inca, *Recuerdos de la Monarquía Peruana*. París, 1850. Colección privada, Lima.

▲ Fig. 18. *Huascar Inca*, litografía publicada en Justo Apu Sahuaraura Inca, *Recuerdos de la Monarquía Peruana*. París, 1850. Colección privada, Lima.

▶ Fig. 19. *Retrato de José Domingo Choquehuanca*, ca. 1830. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 20. *Retrato de Justo Sahuaraura*, Cuzco, ca. 1836. Óleo sobre lienzo. Museo Histórico Regional, Cuzco.



pero adornada con escudos nobiliarios y una secuencia de retratos de cuerpo entero de los incas, desde Manco Cápac hasta Túpac Amaru. Según Markham, los lienzos derivaban en parte del frontispicio de Herrera, pero los últimos incas le parecieron más “originales”; llevaban la borla colorada, un escudo con el arco iris, champi o asta, aretes de oro y dos plumas blanca y negra en sus turbantes <sup>83</sup>. Poseía también un retrato de la ñusta María Usca, de la cual reclamaba descendencia directa. El viejo cura le mostró entusiasta su árbol genealógico y le explicó el origen de su escudo, otorgado por el emperador Carlos V a los Ortiz de Orué, González, Carbajal y Justiniani <sup>84</sup>.

Es posible que buena parte de las pinturas poseídas por los descendientes de la nobleza inca hayan sido lienzos virreinales, pero todo indica que también pudieron ser más recientes. Así lo demuestra un gran biombo pintado fechado en 1837, una de las obras mayores del incaísmo pictórico surgido en el Cuzco tras la Independencia (fig. 21, 22). Compuesto por seis paneles verticales, el frente es dividido por marcos pintados en una cuadrilla de dieciocho secciones, en las cuales se inscribe la sucesión de los incas, que concluye con una figura ecuestre identificada como “El Libertador”. Aunque este título se asocia generalmente con Bolívar, no es improbable que en el contexto de la Confederación Perú-Boliviana esta figura haya evocado también a Santa Cruz, considerado por los cuzqueños como el “libertador” de la región <sup>85</sup>. El reverso combina elementos decorativos neoclásicos y escenas mitológicas.





▲ Figs. 21-22. Marcos Chillitupa Chávez, *Biombo con la genealogía de los incas* (anverso y reverso). Cuzco, 1837. Óleo sobre lienzo, 195 x 75 cm. Colección Celso Pastor de la Torre, Lima

En la fila superior, se repite el motivo de un pequeño pájaro que vuela sobre una guirnalda de rosas blancas y rojas, evocando los colores de la bandera peruana. Los recuadros intermedios están adornados con un florero característico de la ornamentación neoclásica cuzqueña. La última fila contiene una serie de escenas mitológicas: el laberinto de Creta, Ganimedes, Urania, Eros batallando con Anteros, Jano y una figura que podría identificarse con Marte<sup>86</sup>. Resulta difícil imaginar que este conjunto ecléctico pudiera tener un carácter programático. Más bien, su función decorativa parece evocar el difundido gusto por las alusiones clásicas en la sociedad cuzqueña de la época, las que permitían por entonces evocar a Sacsahuaman como “el Monte Sacro de la Capital de los Incas”<sup>87</sup>.

La firma de su autor, Marcos Chillitupa Chávez, aparece bajo la figura de Mama Huaco, pero el nombre del artista también se exhibe de manera prominente en las cintas que adornan el escudo peruano. Es poco lo que se sabe del pintor, pero su nombre evoca no sólo a uno de los linajes más prominentes de la nobleza inca del Cuzco, sino también a una destacada familia de pintores cuzqueños<sup>88</sup>. Los Chillitupa, relacionados con las *panacas* de Viracocha, Inca Roca y Sinchi Roca, tuvieron *cacicazgos* importantes en Oropesa y Zurite, y participaron en el consejo de los veinticuatro electores del Cuzco<sup>89</sup>. Defensores del orden virreinal durante la rebelión de Túpac Amaru, algunos miembros de la familia se adhirieron posteriormente a las rebeliones anticoloniales. En 1812 Marcos Pumaguallpa Garcés Chillitupa fue denunciado por haber predicado a los indios de Lucre que “en Quito se avía Coronado un Pumaguallpa” y que “acaso en breve sucedería lo mismo aquí”. Dos años más tarde tendría una activa participación militar como coronel al lado de Vicente Angulo<sup>90</sup>. El recuerdo de esa historia y de los derechos que el linaje incaico les permitió exigir debió haberse mantenido en el entorno familiar. Pero los tiempos habían cambiado, y los incas del biombo de Marcos Chillitupa sólo parecen poder sustentar ahora una suerte de nobleza honorífica, que apela al pasado como fuente de prestigio en el presente.

Para la debilitada nobleza andina, estas reminiscencias cumplieron un papel importante de distinción y afirmación social en una época cambiante. Al desaparecer las instituciones virreinales que les había dado forma como una colectividad definida, quedaron anulados también los privilegios que les permitían distinguirse del resto de la población. En la sociedad fundada con la Independencia perdieron su identidad diferenciada, para confundirse irremediabilmente con las élites criollas y mestizas del sur andino. Así, José Domingo Choquehuanca se retrató con la capa y capirote de becario del Colegio de San Antonio Abad del Cuzco<sup>91</sup>, sin ningún elemento que pudiera distinguirlo como representante de la nobleza andina (fig. 19). Sahuaraura, en cambio, buscará enfatizar la distinción que le podía prestar su ascendencia noble. Su retrato, formado sobre la base de una curiosa combinación de referentes emblemáticos y formales, construye un pastiche de estilos y figuras contrapuestas (fig. 20). Al igual que los incas de su manuscrito ilustrado, su retrato de busto se inserta en un marco ovalado resaltado por hojas de laurel. El espíritu republicano de esta ornamentación neoclásica —y de la medalla del Libertador, que cuelga de su pecho— contrasta con la notoria presencia de su escudo de armas, que evoca más bien el tono jerárquico de la tradición retratística virreinal. La tensión que genera la yuxtaposición de estos modos contradictorios se acentúa aún más por la forma en que esconde la mano entre los botones de su sotana, un gesto que recuerda al de Napoleón, cuya imagen sabemos adornaba los muros de la sala de su casa. Las alusiones incaístas del jorobado que sostiene la cartela y del buitre y la torre del escudo cuzqueño añaden un elemento adicional a este ecléctico conjunto de referencias visuales. Por la información conteni-



▲ Fig. 23. Manco Cápac, Cuzco, ca. 1835-1840. Óleo sobre lienzo. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.





▲ Fig. 24. *Mama Raua Ocllo*, Cuzco, ca. 1835-1840. Óleo sobre lienzo. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

da en la cartela, la obra debió ser pintada hacia 1836, precisamente la fecha en que Juan Centeno lo habría incitado a iniciar la escritura de sus memorias<sup>92</sup>. El lienzo casi parece una respuesta a los retratos de Manco Cápac y Mama Raua Ocllo, mujer de Huayna Cápac, pintados en la misma época y, con toda certeza, por el mismo artista (figs. 23, 24). Es muy probable que hayan sido también comisionados por Sahuaraura, pues el texto de la cartela de la coya, que reitera su alegato sobre la ilegitimidad de Atahualpa, guarda estrecha relación con sus escritos. Son imágenes en que se distingue todavía el cuidado y prolijidad de factura que pronto empezaría a desaparecer de la pintura cuzqueña; su notable parecido con el estilo del biombo de Chillitupa permite sugerir que ambas podrían ser obra de su mano.

Pero Choquehuanca y Sahuaraura fueron de aquellos pocos que pudieron forjarse un lugar en la nueva sociedad republicana. Otros, dispersos en pequeños pueblos andinos, debieron confundirse con los gamonales locales e incluso con los comuneros indígenas. Distantes del poder central y de la comunicación impresa, sus búsquedas quedaron circunscritas a un reducido entorno provinciano. Ese parece ser el caso de Tadeo Escalante, pintor muralista y autor de la conocida serie de incas pintada hacia la década de 1830 en un molino en Acomayo, en la provincia de Quispicanchi. Los catorce incas de cuerpo entero que se yerguen sobre los muros laterales de este breve recinto comparten el espacio con una escena escatológica del árbol de la vida, símbolos religiosos y otros elementos cosmogónicos (figs. 25, 26, 27). El pintor otorga un lugar prominente a un escudo de armas coronado por la mascapaycha, que ubica al final de la sucesión de incas, al lado de la figura de Atahualpa. Es una invención evidente, que incorpora emblemas hispánicos como coronas, leones rampantes y aves bicéfalas, mascapaychas y serpientes derivadas de la tradición local, e incluso figuras aparentemente surgidas de la imaginación del autor, como banderas, soldados y cañones. La presencia de un retrato al centro mismo de este fantástico ensamblaje heráldico sugiere una vindicación genealógica personal. Pero resulta sugerente también la escena que discurre bajo el escudo, en que se distinguen unas tropas que cabalgan hacia un pueblo o caserío, portando una corona en un asta. No es improbable que la imagen evoque una escena de la Gran Rebelión, en la que el pueblo de Acomayo y la familia Escalante tuvieron una participación decidida. Quispicanchi fue en efecto uno de los principales focos rebeldes



◀ Fig. 25. Escena con jinetes (detalle). Tadeo Escalante, ca. 1830. Pintura mural, Molino de Acomayo. Quispicanchis, Cuzco

▶ Fig. 26. Sucesión de los incas (detalle). Tadeo Escalante, ca. 1830. Pintura mural, Molino de Acomayo. Quispicanchis, Cuzco.

▶ Página siguiente:  
Fig. 27. Escudo (detalle). Tadeo Escalante, ca. 1830. Pintura mural, Molino de Acomayo. Quispicanchis, Cuzco.



en 1781. En Acos, Julián Escalante Tito Condemayta, sin duda emparentado con el pintor, recibió autoridad de Túpac Amaru y prestó apoyo decidido a su causa<sup>93</sup>. Su propio nombre demuestra la relación de parentesco que unía a la familia con la cacica de Acos, Tomasa Tito Condemayta, quien fuera ejecutada por la activa parte que tomó en la rebelión. Los pueblos de la región debieron recordar por mucho tiempo la terrible imagen de su cabeza puesta sobre la picota en la plaza de Acos<sup>94</sup>. No sería del todo aventurado pensar que la figura de la mujer indígena que sostiene el escudo pudiera ser una representación idealizada de la cacica rebelde. La Independencia había convertido a Túpac Amaru en héroe y precursor; no es improbable que los Escalante hayan querido reclamar para sí un honor similar.

La evidente vindicación incaísta debió también ser parte de la tradición de una familia con fuertes vínculos con la élite local. Sus ascendientes nobles no se limitaban a los Tito Condemayta, pues Juan Escalante, vecino de Acomayo hacia 1830, estaba casado con Ancelma García, descendiente de una importante familia de la nobleza indígena de Lampa<sup>95</sup>. La intención del conjunto mayor nos escapa, pero no podemos sino imaginar que su influencia debió limitarse al entorno inmediato del pueblo y de sus familias principales. Podemos suponer también que muchos curacas republicanos terminaron sus días en pueblos como Acomayo, lugares en las márgenes de la ciudad del Cuzco, que a su vez había perdido ya su antigua centralidad en la vida política y económica del país. Anulados sus privilegios por la legislación republicana, desprovistos de poder y generalmente desvinculados de cargos públicos de importancia, la nobleza inca del Cuzco encontró refugio en la historia. Al elaborar sus genealogías, rodeados de viejos papeles, estos curacas buscaron en el pasado una forma de forjar un prestigio en el presente. Fueron quizá los últimos en hacerlo por medio de iconografías pintadas.

## Entre el museo, la arqueología y la historia

Los descendientes republicanos de la nobleza indígena no parecen haber perdido la esperanza de que el nuevo Estado peruano pudiera compensarlos de alguna forma por sus privilegios perdidos; algunos incluso intentaron un reconocimiento oficial, como antes lo habían merecido de la Corona española. En 1861, Manuel Sixto Lasa, un joven militar cuzqueño que se decía descendiente de Huayna Cápac, apeló al Congreso reclamando el codiciado marquesado de Oropesa. Como en las antiguas probanzas, reunía documentos probatorios, incluyendo un cuadro genealógico legalizado. Lasa ofrecía entregar la mitad de su herencia a la ciudad como una contribución que





Atahualpa muerto el  
ca. p. el Conquistador



MANCO CAPAC YNGA I.

SINCHIROCA YNGA II.

LLOOVIYAPANOVI YNGA III.

MAYTA CAPAC YNGA IV.

CAPAC YUPANQUI YNGA V.

MAMA HUACO.

YNCAROCA YNGA VI.

YAHUARHUACAC YNGA VII.

VRACOCHA YNGA VIII.

PACHACUTI YNGA IX.

YNCAYUPANOVI YNGA X.

TUPAC YUPANQUI YNGA XI.

EFIGIES DE LOS INCAS REYES DE PERU

Algunos Historiadores ponen, antes de unos de los Incas, quatro Reinas, en que florecieron quatro famosas Capitales: el 1.º Xuarí Urubamba, la 2.ª Cuzco con Mama Xaurun el 2.º Xuarí Pucallpa con Mama Pucullo. el 3.º Purun Puma con Mama Anaco el 4.º Auca Rucari con Mama Tamayin Sina.

Otras quexen por sus nombres, desde el Diluvio hasta el primer Inca, quatro Reyes, por noticias de su Legado ó Anales, covistas ó firmados con nudos en hilos de varias Colores.



HUAYNA CAPAC YNGA XII.

ESPIRITO YACUBADO YNGA XIII.

ATAHUALPA YNGA XIII. ESPRITO YACUBADO EL ULTIMO IMPER.

Comenzo este gran Imperio de los Incas por Manco Capac Inca o a Honora el del Piru al qual por ficcion se le Madre Mama Huaco, fue tenido por hijo del Sol y de la Cueva Yncacurumbis o a que fue adorado por los Incas en toda la Region del Cuzco, Ciudad, y aca que estando o acaerente a los 14 años de su edad se Casaron su madre Madre a ygnorante, o acaerente del parentesco. Fue ley, para mayor seguridad de la real Estirpe, que sus descendencia se casaran con la hermana mayor Estirpe en el Cuzco. Al primer Emperador el 1.º Inca tubo guerra. Fue llamado el Inca. Le Anales Inguinas, y trae fuera al modo, que represento la Imagen de Cuerpo e cara. La Inca prin. ros. us. lo se llamaba Coya, a dos veces de otros mones principales llamados Pallac. La dos de los Incas segun sus Anales, fue tan larga, como se vela en cada uno de ellos.

▲ Fig. 28. Genealogía de los Incas, Cuzco, ca. 1835-1845. Óleo sobre lienzo, 102,9 x 102,9 cm. Museo Pedro de Osma, Lima.

permitiría revertir la decadencia en que se encontraba la región. Un periodista simpatizante con su situación preveía sin embargo que la “turba ignorante” lo miraría con desdén, como “utopista y visionario”, “cuando no le llamen loco”; era una admisión de lo anacrónico del gesto y de lo improbable de su acogida. Pero así como los reclamos de Lasa no podían ser ya de manera alguna viables, el periodista no era insensible a la tradición que representaba. Encontró en los documentos probatorios incluidos en el folleto un valioso conjunto de informaciones históricas que serían de interés para “los aficionados a la arqueología”<sup>96</sup>.

La tradición de pinturas de los incas resurgida a mediados del siglo XIX efectivamente apeló a la curiosidad de viajeros y anticuarios, atraídos por la historia antigua del Cuzco. Ya Sahuaraura advertía hacia 1838 que “los extranjeros eran los que mayor interés tenían en las cosas de los Incas”, y un cuzqueño informó al viajero Paul Marcoy que a Sahuaraura le “fascinaban” los extranjeros, especialmente quienes, como él, “se interesaban por los viejos papeles”<sup>97</sup>. La mayor parte de las noticias que se conservan sobre estas series en efecto provienen de los viajeros extranjeros que llegaron al Cuzco tras la Independencia, quienes recurrieron a los eruditos y pintores locales para satisfacer su interés por el pasado precolombino. El propio Marcoy basó las imágenes de los incas que aparecieron en su libro de viajes en una genealogía ilustrada de la colección de Sahuaraura, aunque resulta evidente que sus imágenes deben mucho también a la imaginación del autor (figs. 1, 31).

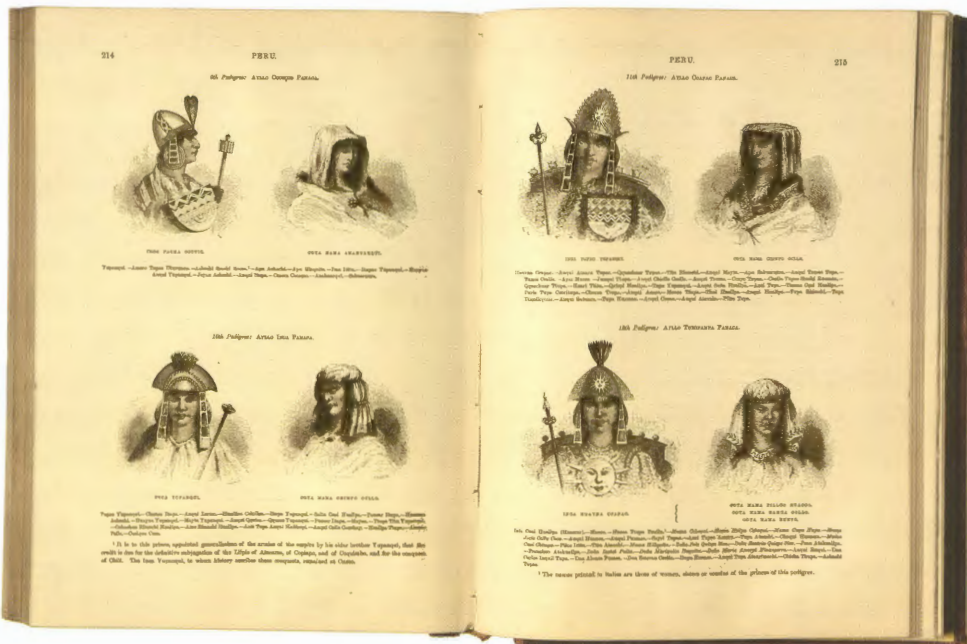
El Cuzco desarrolló una pequeña industria para satisfacer el interés anticuario de estos nuevos viajeros, convirtiendo los retratos de los incas en una especie de “souvenir” especializado. Para la década de 1830 esta producción era ya uno de los puntales del debilitado gremio de pintores del Cuzco. Eugène de Sartiges, quien estuvo en la ciudad a mediados de la década, se refería despectivamente a la pintura cuzqueña, entonces en plena decadencia, diciendo que “los únicos pintores del Cuzco son malos pintores indios que venden por algunos pesos, retratos verdaderos de los diez incas de la dinastía de Manco Cápac, copia certificada auténtica y según original”<sup>98</sup>. Max Radiguet se refirió en términos menos duros a aquellos

valientes obreros del Cuzco y Chuquisaca, ocupados sin tregua en reproducir, melancólicamente, la imagen de sus antiguos jefes incas. Siempre una docena de figuras, dispuestas irreprochablemente sobre una misma tela, con el orden de un tablero de ajedrez: están uniformemente revestidas de una especie de dalmática, llevan sobre la frente la bellota roja y la franja, signos distintivos del poder soberano; y tienen en la mano el bastón de mando...<sup>99</sup>.

Los lienzos que describe Radiguet, vistos por él en Lima entre 1841 y 1845, formaron parte de una producción hecha en serie, aparentemente destinada a la exportación, como parece comprobar su presencia en la capital. Conocemos algunas piezas cercanas a la descripción del francés, que muestran en un solo lienzo la secuencia de los incas, desde Manco Cápac hasta Atahualpa, y que tiene varios puntos en común con la conocida obra de Chillitupa (fig. 28). Su dependencia del programa de Alonso de la Cueva es a todas luces evidente, y el pintor reproduce fielmente las inscripciones que aparecen en su estampa. Al igual que el lienzo de la familia Guarachi, se suprime toda referencia a los reyes españoles y a la religión cristiana<sup>100</sup>. Una similar depuración de sentidos ocurre en otras variantes de esta iconografía republicana. En 1844, en la misma época en que Radiguet vio los lienzos de los incas en Lima, se ofrecía a la venta en una tienda de la calle Mantas una serie de “todos los Incas del Perú, sacados de los originales que existen en la ciudad del Cuzco”. La serie, que se iniciaba con Manco

Cápac y Mama Ocllo, incluía a los trece incas hasta Atahualpa y se cerraba con un retrato de Francisco Pizarro<sup>101</sup>. La representación de la secuencia de incas en retratos independientes se fue haciendo más frecuente, y la mayor parte de las obras del siglo XIX que han llegado a nosotros siguen esta tipología. Es el caso de una serie de dieciséis pinturas sobre lienzo de algodón de la colección del Museo Etnológico de Berlín, que se inicia con Manco Cápac y Mama Ocllo y se cierra con Francisco Pizarro<sup>102</sup> (fig. 32, 33). Se conocen varias series similares en diversas colecciones, incluyendo el Museo de Denver, Colorado, el Museo de la Recoleta en Arequipa (fig. 30) y el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, en Lima (fig. 34)<sup>103</sup>. Otras tantas genealogías incompletas de este tipo permiten suponer que formaron parte de una producción bastante intensa<sup>104</sup>. En algunos casos, como sucede con una serie tardía, incluso se llegó a adherir al lienzo cartelas litografiadas sobre papel para facilitar su fabricación (fig. 29). Pero la demanda por estas obras no debió ser ilimitada, y es muy posible que la opción por retratos independientes haya buscado generar un producto que pudiera alcanzar un mayor precio en el mercado. Sucede lo mismo con una variante de esta tipología que muestra a los incas de cuerpo entero en pequeños lienzos independientes (véase fig. 38).

Fueron obras producidas en serie, concebidas desde el inicio para satisfacer una demanda creciente. La propia rigidez compositiva que se instala en el género, así como la repetición constante de modelos, revela el carácter comercial de su producción. Aunque la mayoría se destinaron al mercado abierto, también fueron creadas a pedido. El viajero norteamericano Samuel Hill, por ejemplo, quien estuvo en el Cuzco hacia 1849, menciona haber comisionado una serie a un pintor indígena especializado en el género<sup>105</sup>. Quienes, como Hill, mandaban hacer directamente estas obras o conocían la forma en



▲ Fig. 29. *Sinchi-Roca II. Emperador*. Cuzco, ca. 1850-1875. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 30. *Manco-Ccapac Inca I*. Cuzco, ca. 1875-1900. Óleo sobre lienzo. Museo de la Recoleta, Arequipa.

◀ Fig. 31. Sucesión de los incas, grabados de E. Riou que ilustran el libro de Paul Marcoy, *Travels in South America: from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean*. Nueva York, 1875.

▶ Figs. 32-33. *Tupac Yupanqui Inca XI* y *Francisco Pizarro*. Cuzco, ca. 1835-1845. Óleo sobre lienzo de algodón, 64 x 48 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum.



que eran producidas, sabían que no eran pinturas antiguas; pero sí estaban convencidos que se basaban en modelos auténticos. En otros casos, como veremos, se pudo creer que eran obras de gran antigüedad. En efecto, las series republicanas suprimieron toda referencia hispánica o cristiana. A la intencionalidad política de esta transformación republicana de los modelos virreinales, señalada por Gisbert, se añade el deseo de dotarlas de un aura de originalidad. Sólo Pizarro servía en algunos casos como figura de cierre de la secuencia de los gobernantes incas. Su presencia no sólo permitía sugerir que databan de la época de la conquista, sino que serían retratos verdaderos basados en representaciones recogidas por los conquistadores. Cualquier referencia posterior podía poner en evidencia su origen reciente y cuestionar su autenticidad. Pero al concluir con la imagen de Pizarro estas secuencias generan también una narrativa trunca; establecen la conquista como el punto de cierre de la historia de los incas, convertida ahora en un ciclo cerrado, que no tiende puentes con el presente.

Las secuencias pintadas de incas formaban ya parte de la arqueología. Es de hecho significativo que aparezcan en la portada de un libro que marca el inicio de la disciplina en el Perú: el lujoso álbum que en 1851 acompañó la edición vienesa de *Antigüedades peruanas*, editada por Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi. Inscritas en una fantástica elaboración de la puerta del sol de Tiahuanaco, los retratos de los incas derivados del grabado de Palomino parecen avalar la sucesión de litografías de objetos y sitios precolombinos contenidas en el álbum que prologan (fig. 35). La asociación de la imagen de los incas al discurso arqueológico supuso el desplazamiento de sus significados, al imponerles ahora la exigencia adicional de una indispensable distancia temporal. Sabemos que estas obras fueron tomadas por piezas antiguas, que circularon en el comercio de antigüedades de Cuzco y de Lima y que se vendían con frecuencia junto con piezas precolombinas.<sup>106</sup>

La autenticidad se convirtió así en el elemento crucial de la recepción de estas series y de su nuevo estatuto como documentos históricos. De ello dependía ahora también su valor comercial. Cuando una importante serie de pinturas de los incas fue ofrecida en venta en Nueva York en 1871, el pintor Frederic Edwin Church fue llamado a dar su opinión y comprobar la autenticidad de las piezas, lo que hizo al declararlas como obras antiguas que habían sido pintadas por artistas indígenas.<sup>107</sup> No cabe duda que esta autenticación ayudó poco después a convencer a Federic de Peyster a adquirir-



► Fig. 34. Serie de retratos de los incas. Cuzco, ca. 1850-1875. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.





HUAINA CAPAC INCA XII.



CAPACYUPANGUI INCA V.



INCA YUPANGUI INCA X.



SINCHIROCA INCA II.



INCA ROCCA INCA VI.



TUPAYUPANGUI INCA XI.



PACHACUTIC INCA IX.



ATAHUALPA INCA XIV.



TOPACUSI HUASCAR INCA XIII.



las para la New York Historical Society, entidad donde permanecieron hasta pasar hace poco al Museo de Brooklyn [véase pág. 129]<sup>108</sup>.

Fue bajo el supuesto de que eran obras antiguas, y por lo tanto documentos verdaderos de los incas, que la mayor parte de las series conocidas fueron incorporadas a colecciones y museos arqueológicos en el último cuarto del siglo XIX. Una imagen de la célebre colección del cuzqueño Emilio Montes de Segura y Aldazábal, hecha hacia mediados de la década de 1870, muestra dos pequeños lienzos de un inca y una coya sobre un estante lleno de huacos y otros objetos precolombinos<sup>109</sup> (fig. 48). A lo largo del último tercio del siglo continuaron apareciendo en muestras arqueológicas. Aún en 1893, en la exposición organizada en Génova para conmemorar el quincentenario de Cristóbal Colón, se exhibió una serie de catorce retratos de los incas y uno de Pizarro, de la colección Pozzo, que, según algunos, habría sido tomada del Museo Nacional durante la invasión chilena de Lima<sup>110</sup>. Otro caso significativo es el de una serie incompleta, compuesta por seis lienzos de cuerpo entero de los incas, que hoy se conserva en el Museo de Quai Branly de París (fig. 38). Las pinturas habrían llegado a Francia antes de 1879, fecha en que fueron “descubiertas” en el Hôtel de la Rochelle en Rochefort, por Ernest-Théodore Hamy, quien las incorporó en 1891 al Museo de Etnografía del Trocadero. Hamy dedicó una erudita nota a estas obras, de cuya originalidad y antigüedad no tenía la menor duda. Llevado por el entusiasmo, incluso las identificó como obras de Martín de Murúa, lo que le permitió fecharlas a 1616. Hamy creyó encontrar en estos pequeños lienzos populares las informaciones precisas que buscaba sobre la apariencia de los incas y de sus símbolos de poder<sup>111</sup>.

La demanda creciente de objetos arqueológicos entre coleccionistas y museos, como todo auge del coleccionismo, estuvo acompañada por la creación de falsificaciones. Surgió un comercio paralelo de obras hechas expresamente para ser vendidas como antigüedades<sup>112</sup>. No sólo los objetos creados en metales preciosos, como el oro y la plata, tenían ahora un valor de cambio. Quizás por primera vez en la historia de la pintura de tema inca, es posible hablar de falsificaciones intencionales. Algo semejante

▲ Fig. 35. Portada del álbum *Antigüedades peruanas*, de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi. Viena, 1850. Biblioteca “Manuel Solari Swayne”, Museo de Arte de Lima.

▶ Fig. 36. *Retrato de Diego Apu Auque y Kqehuar*. Cuzco, ca. 1850-1870. Óleo sobre lienzo. Colección privada, Lima.



DIEGO APYAUQUE,  
i Kquevar Inga. Deser-  
diente de la nobelissima Sa-  
ngre, D. Anagnacas Ino-  
deudos y alcansados Des-  
de EL Prinsipe. S. Baro,  
En la Ciudad de los Reyes.  
del Peru año de 176 = y moi  
Servanos a los Señores Reyes

ocurrió con los retratos de curacas y nobles incas, que todavía se podían encontrar en algunas colecciones cuzqueñas. Francis de Castelnau dio a conocer algunos de ellos en las litografías que ilustraron su famosa publicación (véase pág. 218, fig. 39; pág. 222). También se incorporaron a las exposiciones internacionales en que participaba el Perú. En 1892 dos retratos del siglo XVII que representaban a miembros de la familia Chiguan Topa, hoy perdidos, fueron adquiridos en Lima por William Edwin Safford para exhibirlos en la Feria Mundial de Chicago <sup>113</sup>. Todo indica que estos lienzos, al igual que los que describe Castelnau, eran obras virreinales, pero existen indicios que los retratos de curacas se continuaron pintando en el siglo XIX.

Sería el caso de un retrato de cuerpo entero que representa a Diego Apu Auque y Kquear, un noble ayarmaca para nosotros del todo desconocido (fig. 36). Por su estilo y factura, el lienzo es a todas luces una obra producida en el siglo XIX, aunque sus referencias sean virreinales. David Garrett ha señalado que la información contenida en la cartela coincide con hechos históricos conocidos. Hacia 1767 los miembros del ayllu ayarmaca entablaron una disputa ante la corte en Lima con el corregidor del Cuzco, quien intentaba enrolar a los indios nobles de San Sebastián como tributarios. Garrett sugiere que un lienzo parecido pudo ser llevado a Lima entonces por un representante del ayllu <sup>114</sup>. Es posible suponer entonces que el autor de este lienzo decimonónico pudo basarse en un retrato virreinal relacionado con estos reclamos. Igual sucede con una pequeña plancha de cobre que representa a Diego Urcos Aurac, de una familia relacionada con los Sahuaraura, que también recoge informaciones precisas derivadas de fuentes virreinales <sup>115</sup>. A pesar de sus distintos formatos y soportes, la semejanza estilística y la similitud de algunos elementos permiten suponer que fueron hechos por el mismo pintor.

Quizás no exista demasiada diferencia entre estas reinventiones y sus precedentes virreinales. Luis Eduardo Wuffarden ha descrito las estrategias simbólicas de Marcos Chiguan Topa, quien fabrica en pleno siglo XVIII un retrato imaginario de su antepasado Alonso Chiguan Topa para autentificar su linaje y apuntalar sus pretensiones al marquesado de Oropesa (véase pág. 218, fig. 40). En su propio retrato, el curaca construye astutamente



◀ Fig. 37. "Promesas del inca para conseguir su libertad", 1853. Ilustración de la tercera edición de la *Historia de la conquista del Perú* de William H. Prescott. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig, Madrid. Colección privada, Lima.

▶ Fig. 38. *Huascar Inca XIII*. Cuzco, ca. 1850-1875. Óleo sobre lienzo, 30 x 40 cm. Ex colección Musée de l'Homme, hoy Musée du Quai Branly, París.



te un argumento visual de vindicación de sus derechos al cacicazgo sobre la base de la apropiación y manipulación de diversos elementos simbólicos [véase pág. 221]<sup>116</sup>. Estas pinturas, sin embargo, no tenían pretensiones de antigüedad; eran imágenes de naturaleza simbólica, el sustento visual de una narrativa genealógica. Los lienzos virreinales podían mentir, podían intentar justificar una genealogía manipulada, pero no eran en sí mismos fraudulentos. Los lienzos del siglo XIX son en cambio invenciones pictóricas, pastiches hechos con el evidente propósito de pasar por obras antiguas. Comprueban que es posible imaginar la existencia de una demanda también para retratos de caciques, hechos probablemente para satisfacer el comercio anticuario.

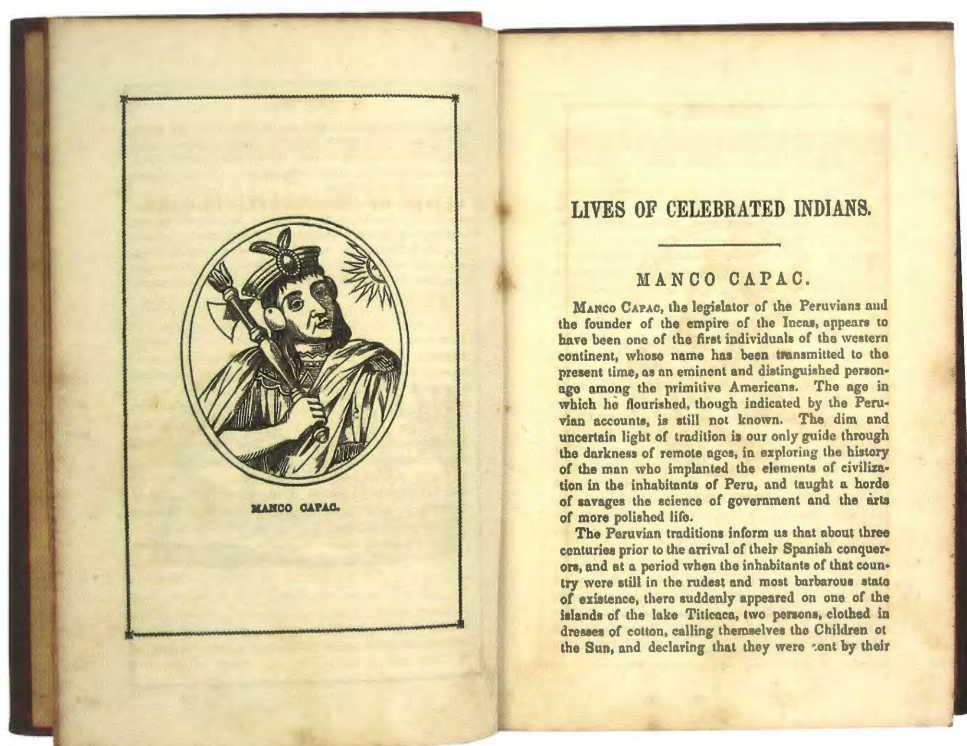
La historia de estas obras perfila con nitidez la notable transformación de sentidos que la República impuso a la memoria histórica de los incas y a las vindicaciones de quienes se reclamaban sus herederos. Las genealogías individuales habían perdido el carácter de elementos probatorios y agentes de una historia instrumental para incorporarse a las emergentes disciplinas modernas de la arqueología y de la historia. En

este tránsito, dejaron de ser el eje fundamental de una memoria política para convertirse en simples objetos de estudio, en los documentos eruditos de un nuevo saber académico. Pero la misma exigencia de autenticidad que había despertado el interés por las series pintadas de los incas contribuyó también a que fueran luego relegadas de las narrativas arqueológicas e históricas. Su origen virreinal o republicano se empezó a hacer evidente y el mayor conocimiento logrado con el progreso de la historia y de la arqueología hizo ver que no podían servir, como se había pensado, de fuentes fidedignas para conocer la imagen de los incas.

## Los incas en la ilustración popular

En el siglo XIX la sensibilidad romántica se apropió de la historia. A través de la novela y los folletines ilustrados, los temas del pasado escaparon al reducido mundo de los eruditos y pasaron a incorporarse definitivamente a la imaginación popular. El drama de la conquista, hecho célebre a través de *La historia de la conquista del Perú* de William Hickling Prescott, convirtió a los incas y a los conquistadores en las figuras preferidas de un público lector que cada vez se hacía más amplio y diverso. Con la difusión masiva de libros e imágenes, la iconografía de los incas se extendió y diversificó, y en ese proceso se amplió también el rango de sus significados, que se multiplicaron casi tanto como los nuevos contextos en que debieron habitar.

Algo de todo esto se percibe ya tempranamente incluso en el caso de Sahuaraura. En su casa, en los primeros años de la década de 1840, Marcoy vio dos pequeñas estatuillas representando a Manco Cápac y Mama Ocllo, "debidos al 'ciseau' naif de algún escultor del país". Estaban ubicadas en nichos de madera dorada a los extremos de la sala, y entre ambos se encontraban los retratos de Simón Bolívar, Napoleón, Santa Rosa y Madame Lafarge, "cuya triste celebridad daba en ese momento la vuelta al mundo". Una curiosa colección, que podía incluir la imagen de una dama francesa convertida en figura de rango internacional gracias a verse envuelta en un resonado caso criminal.<sup>117</sup>



◀ Fig. 39. Ilustración de *Lives of Celebrated American Indians*. Boston, 1849. Colección privada, Lima.

▶ Fig. 40. *Felipe Túpac Amaru I*, ca. 1850-1875. Óleo sobre lienzo, 83 x 56 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.



El Gran Señor Rey Inca del Peru  
Hijo del P. Inca de Mango Inca Yuran  
qui, hijo segundo del soberano Inca  
rodo. Guayna ceano con Juana  
Tupac Amaru I casado con Don Juan  
Quispe Casisa a quienes N. S. los haya.





Sahuaraura había reunido en su casa una verdadera galería de celebridades, un conjunto que nos dice más del auge de la idea moderna de la fama que de los propios incas que habían sido el objeto de su constante y sentido interés.

La prensa popular reprodujo las figuras de los más diversos personajes históricos a través de la estampa y de los libros destinados a la circulación internacional. Ilustradores europeos impusieron ahora nuevas imágenes de los incas, que vistieron con plumas, turbantes y faldellines, recreaciones fantasiosas cuyo único fin era ganarse el favor de los lectores y dar una plusvalía a las ediciones comerciales (fig. 37). La tradición local de imágenes de los incas se convirtió en una más de tantas otras imágenes equivalentes. Los retratos derivados de la estampa de Cueva se insertaron así en diversos libros norteamericanos y franceses (fig. 39). Pero la propia inconsistencia de la prensa popular también permitía la circulación de incas reinventados sobre la base de modelos de larga antigüedad. La estampa de Thevet, que había difundido uno de los más tempranos retratos de Atahualpa en el siglo XVI (véanse los ensayos de Cummins y Estenssoro en este volumen), pudo ser recuperada así por Tomás Rojas Negrón en 1847 para componer su propia versión de la efigie del último inca. Pero este pequeño lienzo no operaba en forma aislada, sino que formaba parte de una secuencia de figuras históricas americanas, que incluía a Américo Vesputio y Huenitozin (figs. 41, 42, 43), sin duda derivadas de alguna publicación europea. Cuesta imaginar el público al que pudo estar dirigida esta serie de lienzos, pero nos permite suponer que no sólo la pintura religiosa tuvo un lugar en los interiores populares. Rojas, pintor activo en Chachapoyas y en Lima, es también autor de una genealogía de los incas pintada en forma de árbol genealógico, fechada en 1868. Todavía se pueden distinguir en ella las formas de sus modelos cuzqueños, pero a la vez se evidencia aquí un claro espíritu didáctico y explicativo, que otorga al género un carácter enteramente nuevo (fig. 7).

En el Cuzco, la antigua tradición iconográfica local se iría renovando y adaptando a las nuevas exigencias de públicos cada vez más amplios. La segunda mitad del siglo vio una creciente profusión de imágenes populares de los incas. Algunas simplemente difundieron las viejas formas de la tradición pictórica local. Es el caso de unos grabados en plancha de cobre, de factura algo ingenua, que representan a

▲ Fig. 41. *Atahualpa XIV y último Emperador del Perú*. Tomás Rojas Negrón, 1847. Óleo sobre lienzo, 30,2 x 22,2 cm. Colección privada, Lima.

▲ Fig. 42. *Amerigo Vesputio*. Tomás Rojas Negrón, 1847. Óleo sobre lienzo, 30,7 x 22,2 cm. Colección privada, Lima.

▲ Fig. 43. *Huatimozin, último Emper. de Mejico*. Tomás Rojas Negrón, 1847. Óleo sobre lienzo, 29,7 x 22,2 cm. Colección privada, Lima.

▶ Fig. 44. Villroy Richardson, álbum con fotografías de los incas, formato tarjeta de visita, 1864. Colección privada, Lima.

trece incas y una coya, aparentemente creados para el consumo popular, en los que todavía se distingue un parentesco distante con la estampa de Cueva, cuyas inscripciones reproducen parcialmente (fig. 45)<sup>118</sup>. Pero en la pintura sobre lienzo aparecen pronto diferencias notables con la tradición precedente. Se empiezan a popularizar series de pequeños lienzos independientes de incas y coyas, que ya no forman parte de secuencias completas de la dinastía incaica. En muchos casos se limitan a la representación de la pareja fundacional de Manco Cápac y Mama Huaco, pero en otros aparecen figuras que escapan al género tradicional (figs. 46-47). Se multiplica la imagen de Felipe Túpac Amaru I, pero también de coyas menores y hasta exóticas como Mama Suoso y Mama Pucullo. Por la ingenuidad de su factura, parecerían ser obras tardías, asociadas al proceso de provincialización que afectó a la pintura cuzqueña en la segunda mitad del siglo XIX<sup>119</sup>. Otras imágenes cuzqueñas contemporáneas muestran el desarrollo paralelo de la tradición de pintura culta, que irá transformando el sentido simbólico del retrato para otorgarle visos de un naturalismo hasta entonces ausente. Un lienzo de Túpac Amaru, el último inca de Vilcabamba, fechable al tercer cuarto del siglo XIX, muestra este nuevo interés por crear imágenes veristas, que pudieran diferenciarse de las rígidas efigies que poblaban las series genealógicas republicanas (fig. 40). Personajes como Felipe Túpac Amaru permitían ahora evocar también una cierta beligerancia contra el enemigo externo, coincidente con el nacionalismo surgido del conflicto con España en la década de 1860<sup>120</sup>. Pero sobre todo, planteaban la definición final de ese regionalismo manifestado ya en las primeras décadas del siglo, que fundaba la identidad cuzqueña en el pasado inca.

Si en el Cuzco la imagen de los incas se fue asociando cada vez más al orgullo localista, en Lima la difusión de la imagen de los antiguos gobernanantes peruanos se inscribió más bien en otros medios y en otras narrativas. En un siglo obsesionado por el culto a la personalidad, el retrato fotográfico fue visto como un género capaz de captar el carácter de las grandes figuras históricas. Al mismo tiempo, la fotografía en el formato de tarjeta de visita difundió el retrato como producto de consumo y como artículo coleccionable. Los retratos de los incas encontraron también pronto un lugar en ese nuevo medio. En diciembre de 1862 el establecimiento fotográfico limeño de Emilio







Garreaud anunciaba "...una colección completa de los Incas del Perú", que basó en una de las tantas series pictóricas cuzqueñas de retratos de los incas. Estas imágenes formaban parte de un conjunto mucho más amplio, de más de cien "personas de las mas notables que han figurado en el Perú por su saber, virtudes y hasta maldades", que incluía retratos de personalidades contemporáneas como San Román, Bartolomé Herrera o el poeta Angel Fernando de Quiroz <sup>121</sup>. Dos años más tarde, el fotógrafo Villroy Richardson anunciaba también una "colección completa de los Incas", esta vez ofrecida junto a los "retratos de todos los héroes de Estados Unidos" <sup>122</sup>.



Richardson prefirió basarse en las litografías publicadas en el libro de Sahuaraura, que debió completar con la imagen de un lienzo de Atahualpa, ausente, como hemos visto, de la serie del cuzqueño (fig. 44). A partir de derivaciones de imágenes pictóricas o litográficas, estas series otorgaron a los incas esa singularidad multiplicada y anónima que caracterizó a los retratos de tarjeta de visita. Como imágenes coleccionables, desarticuladas de contextos narrativos precisos, los retratos de los incas pierden aquí también su carga significativa, quedando sujetos al ordenamiento personal que cada dueño de álbum le quisiera imponer.

Pero sobre todo, habían quedado insertas en esa lógica de la colección que la idea del museo aplica al mundo de la imágenes y de los objetos. Un comentarista de periódico describió el estudio de Richardson como "un taller museo" donde uno podía admirar "una galería completa de las notabilidades contemporáneas" <sup>123</sup>. En efecto, así recontextualizadas, ubicadas en un espacio que oscilaba entre lo exótico y lo familiar, los retratos de los incas se incorporaron a un nuevo mundo de imágenes, que las desvinculaba de la función instrumental que en el pasado habían tenido. Todo ello no hace sino poner en evidencia el dramático cambio que se había operado en la función de los retratos de los incas: de símbolos de legitimidad política habían pasado a convertirse en figuras anodinas y familiares de la ilustración popular.

## Las galerías de gobernantes: los incas entre la etnografía y la historia

La multiplicación de la imagen de los incas a través de la fotografía o de los libros de divulgación no significó necesariamente su incorporación a una historia visual de la sucesión política en el Perú. La accidentada historia de su inserción en las secuencias de gobernantes peruanos producidas desde mediados del siglo XIX, así parecen comprobarlo. Las galerías de retratos constituían secuencias visuales que condensaban una narrativa compleja sobre la historia del Perú en la imagen de sus gobernantes. Uno de los primeros intentos por establecer una galería de este tipo, proyectada por la revista ilustrada el *Ateneo Americano* en 1847, no llegó nunca

▲ Fig. 46. *Manco Cápac*. Cuzco, ca. 1850-1875. Óleo sobre lienzo. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

▲ Fig. 47. *Mama Huaco*. Cuzco, ca. 1850-1875. Óleo sobre lienzo. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

▶ Fig. 48. Imagen de la colección de Emilio Montes, publicada en *El Correo del Perú*, 1874.



ANTIGÜEDADES PERUANAS.—Propiedad del Sr. Don Emilio Montes de Segura y Aldazabal, Cuzco.—(Pág. 38.)



**EL INCAMANCO CAPAC ILA COIA MAMA OCLLO HUACO,  
SU ESPOSA, FUNDADORES DEL IMPERIO DEL PERÚ.**

a completarse al verse interrumpida la publicación. En el marco de esta iniciativa, promovida por Mariano Eduardo de Rivero, se publicaron retratos de cuerpo entero de los tres primeros incas acompañados de sus coyas, una secuencia que estuvo marcada por una innovación compositiva que, en algunos casos, parece remitir a las estampas incluidas en *Los Incas* de Marmontel (figs. 49, 450)<sup>124</sup>. El proyecto sería retomado sólo en 1874, cuando Trinidad M. Pérez, director de *El Correo del Perú*, anunció la aparición en su revista de una secuencia de biografías y retratos de "Incas, Conquistadores, Virreyes y Jefes de Estado"<sup>125</sup>. Aunque esta obra nunca se concretaría, la historia de su fracaso revela la posición ambigua y problemática que continuaron teniendo los incas en la imaginación criolla. Pérez había puesto un gran esfuerzo en la confección de la serie; había contratado en Inglaterra al grabador Joaquín Rigalt para que los dibujara y había consultado ampliamente con arqueólogos e historiadores. Pero cuando nueve retratos fueron exhibidos en la imprenta del *Correo* se abrió un agrio y polémico debate. Desde *La Patria*, periódico del cual era director, el pintor y crítico Federico Torrico cuestionó la inclusión de los incas:



◀ Fig. 49. *El Inca Manco Cápac i la Coia Mama Oollo Huaco*. Litografía de Mounié, dibujo de José Gabriel León, 1847. Ilustración aparecida en *El Ateneo Americano*, editado por Mariano Eduardo de Rivero, Biblioteca Nacional, Lima.

▼ Fig. 50. *Sinchi-Rocca, Inca II*. Litografía aparecida en *El Ateneo Americano*, editado por Mariano Eduardo de Rivero, 1848. Biblioteca Nacional, Lima.



Si la Galería fuese limitada a la reproducción de los retratos de los virreyes, desde Pizarro, y de los presidentes de la república, la obra del artista y del biógrafo no salvaría e dintel de lo auténtico y posible para aventurarse en la oscuridad de una mitología-pues tal es la tradición oral recogida por Garcilaso sobre la historia de los hijos del Sol...

Quizás sea la primera vez que se cuestiona la veracidad fisonómica de estas representaciones. En el contexto virreinal habían sido tratadas como figuras simbólicas antes que como "retratos verdaderos"; pero los imperativos del verismo historicista, unidos a las nuevas demandas impuestas por el naturalismo a la representación visual, cargaron de nuevas exigencias a estas antiguas imágenes, que no pudieron ya sostener su credibilidad histórica. Al comprobar la ausencia de modelos veraces, Torrico pudo rechazar como labor "ociosa y poco o nada seria", la de "presentarnos a los hijos del Sol, sin más que copiar las facciones del indio, degradadas por su actual condición social de raza conquistada"<sup>126</sup>. Tras la exigencia de veracidad se encontraban evidentes prejuicios raciales, que se revelan igualmente en la respuesta de Pérez quien, con argumentos comparables, se lamenta que las representaciones presentadas en la Exposición Nacional de 1872 mostraran a unos incas que "no solo tenían el armiño, sino la flor de los Borbones y la fisonomía del indígena del pueblo, á quien la intempérie, la humillación y el trabajo solo deja las huellas de la rusticidad"<sup>127</sup>.

El imaginar a los incas como pertenecientes a una casta superior, racialmente diferenciada de la plebe indígena, fue un lugar común del emergente discurso antropológico. Samuel Morton, figura fundadora de la craneometría comparada, había argumentado en su *Crania americana* que el ángulo facial (aquel tendencioso índice de medición de la inteligencia desarrollado por Peter Camper) de los incas era mayor a la del indígena contemporáneo (aunque el de los incas a su vez era menor que el de otras razas). Sus argumentos fueron popularizados por autores tan leídos como Prescott, quien incluso llega a explicar las conquistas incas por la superioridad racial de sus gobernantes. Para Markham también, por su tiempo en el poder, los incas habían adquirido una piel más blanca y rasgos más refinados que los del indio del común<sup>128</sup>. La ciencia afirmaba así una nueva forma de idealización del antiguo imperio de los incas.

Al plasmarse en imagen, los incas dejaban de ser una abstracción. Los rostros de los antiguos monarcas peruanos adquirirían los rasgos del indígena contemporáneo y, en consecuencia, podían atraer las expresiones del racismo más virulento. Los incas no podían ser indios, aunque en otras circunstancias se cuestionaría más bien que las representaciones de los incas no fueran suficientemente "indígenas". Para sus *Funerales de Atahualpa*, pintado en Italia en 1867, el pintor Luis Montero debió recurrir al rostro de un amigo mestizo para dar forma a una imagen de Atahualpa que pudiera parecer indígena para resultar verosímil<sup>129</sup>. O muy indígenas o muy blancos, los incas no podían satisfacer las contradictorias exigencias de la mirada criolla.



◀ Fig. 51. Monumento a Atahualpa en la plaza del Cabildo, Cuzco. Fotografía anónima, hacia 1900. Archivo Giesecke, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Este fue el eje fundamental en que se basaron los cuestionamientos hechos a los retratos de los incas, pero no el único. A estos prejuicios y a los criterios positivistas de rigor histórico se sumaban también nuevos criterios estéticos. Pérez había diseñado su galería de retratos con el expreso fin de hacer “desaparecer los mamarrachos que existen en los museos y bibliotecas nacionales”<sup>130</sup>. Pero según Torrico, Pérez no había logrado su cometido: “La antigua Roma, como la antigua Grecia, como Troya y otros pueblos monumentales, no han quedado en ridículo, sino en la verdad histórica del arte...”<sup>131</sup>. Los modelos del crítico de arte procedían de la tradición clásica europea y su cuestionamiento de las imágenes producidas por Pérez llevaba implícita una condena a la tradición local. La pintura había adquirido nuevos sentidos al insertarse en una concepción cosmopolita de las bellas artes, que reve-

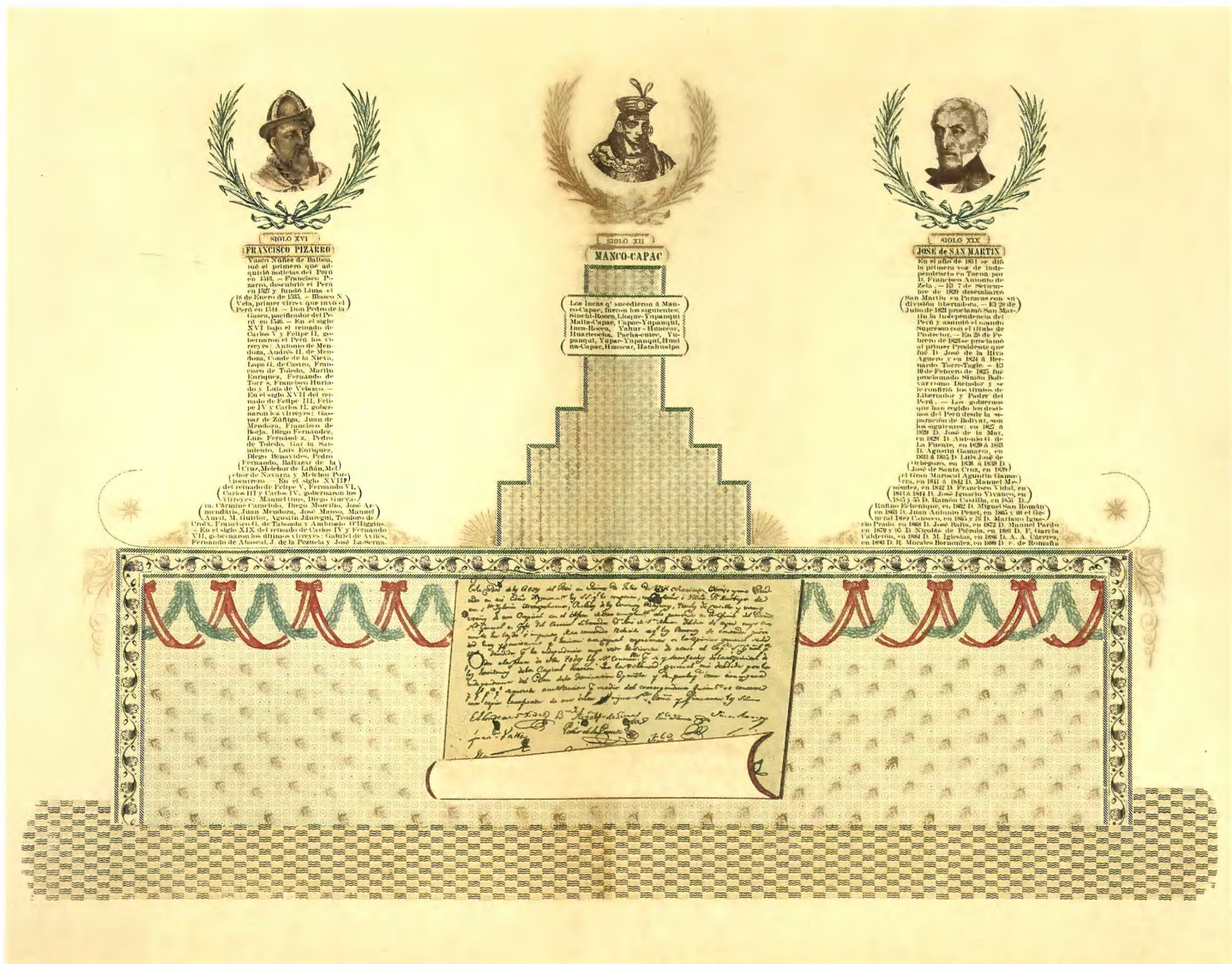
▼ Fig. 52. Atahualpa, ca. 1870. Escultura en mármol. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

laba claramente las gran distancia que separaba ahora a los artistas cuzqueños de la nueva generación de pintores como Francisco Laso, Ignacio Merino o Montero, formados en el rigor de las academias europeas. Torrico, propulsor de esa concepción artística en Lima, escribía desde la conciencia de esa diferencia, pero también desde el conocimiento de una obra paradigmática como los *Funerales de Atahualpa* de Montero.

Los incas también serían excluidos de una de las más importantes empresas editoriales del fin de siglo, las galerías de retratos editadas entre 1891 y 1893 por José Antonio de Lavalle y Domingo de Vivero, e ilustradas por los litógrafos Evaristo San Cristóbal y David Lozano. Su punto de partida fue la serie de retratos de los virreyes que aún hoy se conserva en el Museo Nacional. La *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*, que se iniciaba con la imagen de Pizarro, fue seguida por una *Galería de retratos de los arzobispos de Lima (1541-1891)*, y una *Galería de retratos de los gobernantes del Perú independiente (1821-1871)*. En sus tres tomos, la colección construía una narrativa de la historia peruana a través de sus gobernantes políticos y religiosos; la serie formaba una historia del poder en el Perú, pero establecía al mismo tiempo una genealogía étnica y cultural.

La dificultad de incorporar a los incas a una secuencia de la historia peruana se puso en evidencia nuevamente en la Exposición Nacional de 1892, en que se exhibió la antigua galería de retratos de los virreyes y gobernadores del Perú, que se iniciaba con Francisco Pizarro y concluía con los retratos de José de la Serna y Fernando VII. Los organizadores de la exposición intentaron continuar la serie, al incluir los retratos de los presidentes republicanos, desde José de San Martín hasta Andrés Bello Cáceres. Tras esta secuencia cronológica, seguía un grupo de retratos de personalidades diversas, que incorporaba a figuras históricas como Cristóbal Colón, héroes de la Independencia como José Olaya y Francisco Antonio de Zela, intelectuales y artistas como J.





▲ Fig. 53. Tres épocas del Perú, ilustración en *América literaria*, Lima, 28 de julio de 1903. Colección privada, Lima.

► Páginas siguientes:  
Fig. 54. *Funerales de Atahualpa*, Luis Montero, 1867. Óleo sobre lienzo, 3,50 x 4,30 m. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima.

B. Cabrera, la cantante Luisa Marchetti o el pintor Francisco Masías. Solo al final de la serie, tras unos lienzos de una gigante y una enana ecuatoriana, se incluyó a los incas, descritos sumariamente en el catálogo como: “supuestos retratos de 16 de estos en un solo cuadro y otros tantos separados, sin valor alguno artístico ni histórico”<sup>132</sup>. Se impuso aquí también el cuestionamiento de su calidad estética y de su credibilidad histórica. Pero además, la organización secuencial de las imágenes establecía una narrativa que revelaba la valoración relativa de cada uno de sus componentes con respecto a un orden mayor. La inclusión de los incas cerca de esas figuras de la fantasía etnográfica dicen mucho del valor que les fue asignado. Revelan también el consenso negativo que se consolida en torno a los incas en tanto *imagen visual*, y las dificultades que encontraron los proyectos por definir una efigie de los incas que pudiera satisfacer las complejas exigencias criollas.

Si las galerías de gobernantes no lograron fijar a los incas en una línea de continuidad histórica, fue porque tampoco pudieron establecer un hilo de continuidad en una historia del Perú que se multiplicaba en divisiones. Así como las galerías de gobernantes condensaban conjuntos discursivos complejos en secuencias simplificadas, en los libros escolares el pasado se dividió y representó a partir de las grandes rupturas históricas o, para plantearlo de otra forma, a partir de tipologías políticas.





Las “tres épocas del Perú” es la imagen abreviada de la secuencia histórica que se impuso a través de los libros de divulgación. Los incas se incorporaban así a una narrativa que imaginaba la historia peruana en compartimentos estancos, sin relación de continuidad entre ellos (fig. 53). Cada época tenía su comienzo y su fin, cada cual su propia línea de sucesión, independiente y nítidamente demarcada. Pero si algo demuestra la tradición de los retratos de los incas, desde el temprano período virreinal hasta finales del siglo XIX, es precisamente que esas divisiones nunca fueron ni tan rígidas ni tan claras.

## Coda

En 1868 Ignacio Manco Ayllón, quien se decía hijo legítimo de Santiago Manco Cápac y, como tal, descendiente de los incas, dirigió un recurso al Congreso solicitando se investigue el descubrimiento de un cadáver en el hospital de San Andrés que, se decía, pertenecía a Huayna Cápac<sup>133</sup>. Ayllón exigía se honrara el cadáver del último inca, como se hacía en América y Europa, donde “...los venerables restos de los Reyes, Emperadores ó grandes hombres de la antigüedad, son colocados en un lugar distinguido, erigiéndoseles mausoleos, estatuas ó pirámides, que immortalizen su nombre de generación en generación”. Refiriéndose a los grandes monumentos recientemente erigidos en Lima, Ayllón invocaba: “Huayna Cápac, Señor, no tiene menos merecimientos que Cristobal Colón y Bolívar”. Su petición sería sólo parcialmente atendida. En febrero de 1873 se instaló en la plaza del Cabildo del Cuzco una estatua de mármol que representaba a Atahualpa, posiblemente la primera que se haya erigido a un inca en la historia peruana<sup>134</sup> (figs. 51, 52). Era una señal más del regionalismo cuzqueño, que se había ido construyendo sobre la base de la memoria histórica de los incas. Pero pasaría mucho tiempo antes de que lo mismo ocurriera en ese urbanismo simbólico que se fue instalando en la capital del país. El primer monumento dedicado a un inca en Lima sería el de Manco Cápac, erigido en 1926 por la colonia japonesa en el Centenario de la Independencia.

No cabe duda que la ambivalente mirada criolla al pasado precolombino definió en gran parte la exclusión de los incas del imaginario político nacional. Por ello quizás no





sea del todo arbitrario recoger aquí un comentario de Pedro Dávalos y Lisson, quien al comentar la colección precolombina de María Ana Centeno de Romainville, insistía en esa “mezcla indescriptible de orgullo y admiración”, que evocaban esas obras en quien se sentía “descendiente de una generación que ha siete siglos, pisaba ya este suelo que es nuestro, e imputaba una civilización de la cual somos hijos, aun cuando no herederos”<sup>135</sup>. Quizás sea el más claro resumen de esa forma de la identidad criolla que puede rastrearse al menos hasta los primeros escritos de Unanue, una identidad que se apropia de una antigüedad sentida como ajena.

Por mucho tiempo la única imagen oficial del inca sería *Los Funerales de Atahualpa*

de Montero, acogida por el Estado, difundida en billetes, grabados y en imágenes publicitarias (figs. 54, 55). Hay quienes han argumentado que la imaginación republicana sólo podía aceptar a un inca fallecido y vencido. Pero el Atahualpa yacente de Montero no se ubicó tanto en el espacio de la historia como en el de la historia del arte. Fue su estatuto artístico como primera gran obra del arte peruano que alcanzaba prestigio internacional lo que en gran parte aseguró su lugar en la imaginación nacional. El lienzo parecía anunciar el ingreso de los incas a la pintura de tema histórico, pero no llegó a ser así. Salvo por algunos intentos menores debidos a artistas locales como José Effio o Juan B. Lepiani, el tardío desarrollo de la pintura de historia en la posguerra con Chile debió concentrarse prioritariamente en conmemorar a los héroes de la guerra reciente. Aparecerían luego como una vertiente menor del indigenismo de los años veinte en la obra de artistas como Francisco González Gamarra. Pero era tarde ya para un género que vivía sus últimos momentos. Una cierta aversión por el tema histórico en el arte del siglo XX cerró finalmente las puertas al ingreso de los incas a la pintura.

Peró antes que de una historia del arte, las imágenes de los incas habían sido parte de una historia política. Las cambiantes funciones de la pintura a partir del siglo XIX dejó a los incas sólo un espacio en la emblemática y en la ilustración popular. Dejaron de ser imágenes significantes al multiplicarse y repetirse con peculiar insistencia en los libros de divulgación. Aún en pleno siglo XX, la imagen de los incas en los textos escolares y de historia peruana continuará fijada en los modelos creados en el periodo virreinal (fig. 56). No variarían, como sí lo harían notablemente las narrativas que silenciosamente ilustraban<sup>136</sup>. Incluso hoy circulan imágenes cuya genealogía puede rastrearse claramente hasta los modelos fundacionales de Alonso de la Cueva y Antonio de Herrera. Pero, como hemos visto, esta persistencia iconográfica no implica una verdadera continuidad. Son imágenes que asumen un nuevo género de funciones discursivas, y a las que se van adhiriendo asociaciones y sentidos distintos. La idea de nación les impuso un papel incierto en la construcción de una herencia común: en ese marco, los incas terminaron por pertenecer a todos, lo cual finalmente significaba que ya no podían pertenecer a nadie en particular.

◀ Fig. 55. Billeto de 500 soles con imagen de los *Funerales de Atahualpa* de Luis Montero, 1874. Colección Banco de Crédito del Perú.

▲ Fig. 56. *Monografías histórico-americanas*, página de Juan Larrabure y Unanue. Lima, 1893. Colección privada, Lima.

## NOTAS

1. Una primera versión de este ensayo fue presentada en el coloquio "Indigenismos en el Perú. Historias e imágenes, siglos XVI-XX", organizado por Gabriela Ramos en el Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco, en agosto de 1994. Agradezco a Javier Flores y a Juan Carlos Estenssoro por sus generosos comentarios a este texto. Los artículos y notas periodísticas citados no se incluyen en la bibliografía general.
2. Gisbert 1980, Cummins 1991, Buntinx y Wuffarden 1991.
3. "Sentencia pronunciada en el Cuzco por el Visitador D. José Antonio de Areche, contra José Gabriel Túpac-Amaro, su muger, hijos, y demás reos principales de la sublevación", Cuzco, 15 de mayo de 1781, en Valcárcel y Durand Florez 1971-1972, vol. 2: 765-773.
4. Sala i Vila 1991: 602 y ss., Dean 1999: 100 y ss., Amado 2002, Garrett 2003: 18 y ss.
5. Valcárcel y Durand Florez 1971-1972, vol. 2: 765-773.
6. Cahill 2000: 107-108.
7. Stastny 1993: 139, nota 10. Cummins dio a conocer el caso del retrato del cacique Luis Guaman en su conferencia "Extraordinary Things: Art and Imagination in the Colonial Andes" dictada en el simposio "The Colonial Andes, Tapestries and Silverwork, 1530-1830", realizado en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en octubre de 2004. Véase pág. 223 en este libro.
8. Citado en Cahill 2000: 115. Véase también Sala i Vila 1991: 602-614.
9. Rowe 1954: 38, Cahill 1988 y 1993, O'Phelan 1997, Sala i Vila 1991.
10. Bonilla y Spalding 1972: 15-65.
11. Estenssoro 1990, vol. II: 525-537; Itier 1995.
12. Unanue 1791: 203, 208.
13. Crespo 1792: 256.
14. Crespo 1792: 258, Unanue 1791: 204.
15. Larrinaga 1792: 17.
16. Larrinaga 1793.
17. Guerra 2003: 122 y ss.
18. Castañón 1974: 68, 71.
19. Brading 1989: 76, König 1984: 394 y ss. Sobre la imagen de los incas en la literatura europea, véase Keen 1984.
20. Poema publicado por primera vez bajo el título de "El Perú Esclavizado, Poema", en *El Sol del Cuzco*, 18 de junio de 1825, pp. 3-4. Algunos fragmentos se incluyeron luego en Corpancho 1873: 14-16, quien lo fecha en 1812.
21. Chassin 1990: 157 y ss. Véase también Rivet y Créqui-Montfort 1951: N.º 198K, 200K-204K, 208K-209K, 211K, 213K, 218K-221K.
22. Es el caso de Mariano de Argandoña y Echeverría, agente de Castelli, quien recorrió el sur andino de Puno a Cuzco, entre 1810 y 1811. Véase Chassin 1990: 161, y la transcripción del informe de su misión en Fitte 1960: 94-103.
23. "Pesquisa secreta que mandó abrir en Tarma el Teniente Asesor y Gobernador Interino de la Intendencia de Tarma", 1812, en Temple 1971, vol. 3: 137.
24. Sala i Vila 1991: 616.
25. "Causa seguida sobre la insurrección del Partido de Huamalfes...", en Temple 1971, vol. 4, p. 591. Sobre la influencia de Castelli en la sierra central, véase el prólogo de Temple al primer volumen de esta obra y Demélas 2003: 211-218.
26. O'Phelan 1987.
27. Flores Galindo 1994.
28. Demélas 2003: 220-221.
29. Aparicio Vega (1974: 149-153) transcribe y traduce las inscripciones del dibujo.
30. Villanueva Urteaga y Aparicio Vega 1974, vol. 7: 565.
31. "Proceso contra el prebendado de la Catedral del Cuzco, Doctor Francisco Carrascón y Solá", en Villanueva Urteaga y Aparicio Vega 1974, vol. 7: 564.
32. "Sentencia contra el reo de infidencia José Agustín Chacón y Becerra", en Villanueva Urteaga y Aparicio Vega 1974, vol. 7: 598-599.
33. "Proceso de Pumacahua", Sicuani, 1815, en Villanueva Urteaga y Aparicio Vega 1974, vol. 7: 304 y ss.
34. "Autos criminales seguidos de oficio contra Don Mariano Cárdenas, y don Manuel Rivera, por revolucionarios en el Serro de Yauricocha...", Cerro de Pasco, febrero de 1812, en Temple 1971, vol. 3: 215.
35. Citado por Gianello 1966: 263. Para una de las pocas reflexiones sobre este tema en la historiografía peruana, véase Villanueva Urteaga 1958: 154-155.
36. "Proclama" en *El Censor* N.º 55, 12 de setiembre de 1816, Buenos Aires.
37. "Artículo comunicado" de J. G. [Manuel Belgrano], en *El Censor* N.º 55, 12 de setiembre de 1816, Buenos Aires. "Concluye el artículo pendiente en el número anterior", *El Censor* N.º 56, 19 de setiembre de 1816.
38. Gianello 1966: 258-262 y Astesano 1979.
39. Artesano 1979: 158.
40. Vidaurre 1973: 191-193.
41. Aguirre 1981: 31.
42. Gisbert 1980: 167, Fane 1996: 238.
43. Un fragmento de otra versión de este lienzo, también asociada a los Guarache (Brooklyn Museum of Art), incluye a Atahualpa y omite las leyendas narrativas. (Véase Fane 1996: 238, N.º 93). Su tratamiento pictórico más prolijo permite sugerir que es anterior al lienzo que discutimos.
44. Salvo por algunas diferencias menores en la escritura de algunas palabras y nombres, las inscripciones se ciñen con exactitud a los textos que aparecen en el grabado de Cueva. La diferencia más significativa es el hecho de que Mama Huaco es identificada como hermana y no como madre de Manco Cápac.
45. Aguirre 1978: 131-133, Gisbert 1992: 86-87.
46. Aguirre 1978: 135-136.
47. Herrera 1929: 86.
48. "El Congreso constituyente del Perú a los indios de las Provincias interiores", 10 de octubre de 1822, en Rivet y Créqui-Montfort 1951, N.º 220. La proclama está firmada por Javier de Luna Pizarro, Francisco Javier Mariátegui y José Sánchez Carrión.
49. Pons Muzzo 1974: 3
50. "Educación", en *Los Andes Libres* N.º 1, 26 de octubre de 1821, p. 1, Lima. El diario lleva el encabezado: "Año segundo de la Independencia del Perú, y primero de la de Lima".
51. "Prospecto", en *El Sol del Perú* N.º 1, 14 de marzo de 1822, p. 1, Lima.
52. Véase *El Sol del Cuzco* N.º 10, 5 de marzo de 1825, pp. 1-2.
53. "El telón de la comedia", en *Correo Mercantil Político-Literario* N.º 28, 25 de mayo de 1822, pp. 5-6.
54. Decreto publicado en *El Sol del Cuzco*, 14 de mayo de 1825.
55. "Aniversario del 28 de octubre, día del nacimiento de S. E. el Libertador. Fiestas Cívicas", en *Gaceta de Gobierno de Lima*, 8, N.º 35, 30 de octubre de 1825, p. 1.
56. Devoti 1822a: 3.
57. Devoti 1822b: 3.
58. Unanue 1824.
59. Carta de Bolívar a Olmedo del 12 de julio de 1825, citada en Olmedo 1947: lvi.
60. Brading 1991: 595.
61. Villanueva Urteaga 1972: 57.
62. Rowe 1954: 25 y ss., Gisbert 1980: 203, Flores 2001: 43-45, Mujica 2003: 290.
63. Véase "Manco Cápac al Libertador" en *El Sol del Cuzco* N.º 29, 16 de julio de 1825.
64. Carta de Hipólito Unanue a Simón Bolívar, Lima, 20 de julio de 1825, en Arias Schreiber 1974, vol. 7: 586.
65. Sobre este lienzo véase Gisbert 1980: 132, fig. 120-121. Desconocemos la fecha exacta en que los murales de San Francisco de Borja fueron repuestos, pero el padre Blanco las pudo ver ya durante su visita al Cuzco a fines de 1834. Véase Blanco 1974, vol. I: 256; también Gisbert 1980: 127.
66. Sobre el lienzo de la sucesión de incas y reyes con Bolívar, véase Gisbert 1980: 179-180. Sobre el lienzo de Juárez véase Gisbert 1980: 158-159, 179-180 y Mujica 2003: 295-296.
67. "Cuzco", en *El Sol del Cuzco* N.º 7, 12 de febrero de 1825, p. 42.
68. Véase los decretos publicados en *El Sol del Cuzco* N.º 28, 9 de julio de 1825, pp. 127-128. Sobre la decadencia final de la nobleza inca véase O'Phelan 1997.
69. "Contestación del Ilustrísimo Señor Presidente del Consejo de Gobierno", en *La Estrella Federal*, N.º 31, 18 de marzo de 1837, pp. 4., Cuzco.
70. "Publicación y jura solemne de la declaratoria de la independencia del Cuzco", en *La Estrella Federal* N.º 2, 10 de abril de 1836, p. 4-5, Cuzco.
71. "Descripción de los adornos de la plaza del Regocijo", en *La Estrella Federal* N.º 7, 22 de mayo de 1836, p. 4, Cuzco.
72. "Relación de las fiestas con que se ha celebrado en el Cuzco el feliz arribo (sic) de S. E. el Supremo Protector del Estado", en *La Estrella Federal*, N.º 10, 10 de junio de 1836, pp. 3-4, Cuzco. Jóvenes vestidos de incas harían su aparición en otras ceremonias organizadas de la Confederación, como en la distribución de premios a los artesanos con que se celebró el primer aniversario del Estado Sud-Peruano. Véase *La Estrella Federal* N.º 31, 18 de marzo de 1837, pp. 1-6.
73. Walker 1999: 214-215, Amado 2002: 236.
74. Citado por Flores Espinoza 2001: 31.
75. Markham 1969: 1.
76. Véase el importante trabajo sobre Sahuaraura de Javier Flores Espinoza (2001) y el estudio genealógico que publica Temple (1949).
77. Véase la edición facsimilar del manuscrito (Sahuaraura 2001).
78. Creemos que no existen suficientes indicios para sustentar la sugerencia de Javier Flores Espinoza (2001: 38-39), para quien las imágenes de Sahuaraura se pudieron basar en una copia del árbol original enviado a España por los descendientes de Paullo en 1747.
79. "Escritos del Dr. Justo Apu Sahuaraura", ms. BNP N.º D1584C, f. 260. Pude consultar esta fuente gracias a la generosidad de Félix Denegri Luna, quien me permitió fotocopiar la copia de este manuscrito que conservaba en su colección.
80. Juan Centeno, "Recuerdos de la monarquía peruana", en *El Comercio*, 1 y 6 de junio de 1850, Lima. Sobre el apoyo de Santa Cruz, véase Markham 1856: 52-53.
81. Temple 1949: 73.
82. Justo Sahuaraura, "Artículo remitido", *Museo Eru-dito* vol. I, N.º 1, 15 de junio de 1837, Cuzco.
83. Markham 1991: 106.
84. Markham 1969: 145-146. Al igual que Sahuaraura, Justiniani preservaba el manuscrito del drama quechua junto con sus documentos nobiliarios.
85. No creemos que pueda ser San Martín, como lo sugiere Gisbert (1980: 178). Para una descripción más detallada del lienzo véase Majluf en Phipps et al. 2004.



86. Una interpretación distinta de estas escenas en Gisbert 1980: 176, 178.
87. Véase la descripción de las fiestas por el aniversario de la Confederación en *La Estrella Federal* N.º 31, 18 de marzo de 1837, pp. 5, Cuzco. Véase también las diversas referencias sobre el mundo clásico en *El Museo Erudito* (1837-1839).
88. Véase Mesa y Gisbert 1982, vol. I: 191, pl. XXIX; vol. II, N.º 265 y Gisbert 1980: 196.
89. Dean 1999: 100 y ss, Amado 2002, Garrett 2003: 13.
90. Citado en Sala i Vila 1996: 116. Véase también Cahill 1988: 144-146.
91. El lienzo es problemático, dado que Choquehuana realizó sus estudios en la Universidad de Chuquisaca. Altuve sugiere que al representarse en traje antonino Choquehuana buscó *desviar de sí las sospechas de boliviano con que sus enemigos fuertemente lo acosaban*. La inscripción en el lienzo efectivamente enfatiza su nacimiento en Azángaro: *El S.r D.n/Joseph Dn.go/Choquehuana./Nació en Asangar/ro en 4 de ag.to/de 1792. Vistió/la Beca del gran/de Antonio*. Véase Altuve 1991: 358-360.
92. La cartela menciona su nombramiento como Visitador General del Obispado, en 1836. No debe ser muy posterior puesto no se refieren los cargos que asumió en 1838.
93. Carta de Julián Escalante a Micaela Bastidas, Acos, 28 de enero de 1781, en Valcárcel y Durand Florez 1971-1972, vol. 2: 466-467. La participación de los Escalante en la rebelión fue señalada por Gisbert (1980: 174). Sobre Escalante véase también Macera 1993.
94. "Expediente de Tomasa Titu Condemayta", 1781, en Valcárcel y Durand Florez 1971-1972, vol. 2: 739-754.
95. Agradezco a David Garrett por haberme señalado esta crucial relación, proporcionándome informaciones precisas sobre los lazos familiares de los Escalante.
96. "Vástago ilustre", en *El Independiente*, 6 de mayo de 1861, Lima y Lasa 1861.
97. Marcoy 1861, vol. I: 50.
98. De Sartiges 1947: 68.
99. Radiguet 1971: 111. Véase también Gisbert 1980: 134-135.
100. Sobre el lienzo en la colección del Museo Pedro de Osma véase Sotheby Parke Bernet 1983, N.º 1. El lienzo fue adquirido por el británico Pierre de Lisle hacia 1973 de Anthony Gibbs. Este, a su vez, lo habría comprado en el Perú en la década de 1950. Véase "Subastarán cuadro de dinastía Inca", en *El Comercio*, 25 de abril de 1983, Lima. Sobre otra pieza comparable y de similares dimensiones (100 x 105 cm) en la colección Hayes en Essex, véase Gisbert 1980: 133. Este lienzo habría sido adquirido por los antepasados de la familia, quienes residieron en Chile y Perú entre 1825 y 1879.
101. "Aviso interesante a los amantes de los bellas artes y antigüedades", en *El Comercio*, 19 de diciembre de 1844, p. 4, Lima.
102. Es posible que la serie haya sido adquirida hacia fines de siglo pasado, quizás con la colección Centeno o Macedo, ambas parcialmente vendidas a esa institución. Agradezco a Manuela Fischer por la información brindada durante mi visita al museo.
103. Esta serie (63,5 x 48,2 cm) estuvo originalmente encuadrada en folio y sólo fue puesta en bastidores al momento de pasar a Denver. Había pertenecido a una colección inglesa y luego de pasar por varias manos fue adquirida finalmente por Belinda Straight, quien la presentó al museo en 1977. Información contenida en las fichas de la pieza en el archivo del museo.
104. Véase otra serie incompleta integrada por cuatro retratos de incas y uno de Pizarro, cuyo actual paradero desconocemos, en Sotheby Parke Bernet 1987, cat. N.º 64.
105. Gisbert 1980: 134.
106. En 1851 *un antiguo cuadro de los INCAS Emperadores Peruanos* era ofrecido en venta junto con una colección de piezas arqueológicas. "Aviso a los aficionados a Antigüedades", en *El Comercio*, 27 de mayo de 1851, Lima.
107. Carta de R[ichard] Ogden —de la Kimball Carriage and Car Manufacturing Co.— a Henry Meiggs, fechada en San Francisco el 11 de setiembre de 1871. (AGN, documento sin clasificar, procedente del archivo de ENAFER). Ogden había visto la serie en Nueva York y las ofreció al empresario de los ferrocarriles Henry Meiggs suponiendo que tendrían mayor interés en el Perú. La serie fue adquirida poco después por la New York Historical Society.
108. La serie fue presentada a la institución en abril de 1873. Véase la descripción de esta serie por María Manzari Cohen en Fane 1996: 239-241.
109. Véase "Antigüedades peruanas", en *El Correo del Perú*, Año IV, N.º V (1 de febrero de 1874), pp. 37-39. El grabado aparece en la página 37.
110. Hamy 1899b: 170. Por la descripción de Hamy, quien menciona estaban pintadas sobre una fina tela de algodón, es posible identificar esta serie con la que hoy se encuentra en el Museo Etnológico de Berlín.
111. Hamy 1899a. Las pinturas al óleo sobre algodón miden 30 x 40 cm. La numeración en las cartelas de los lienzos indican: "Lloque Yupanqui Inca III" (71.1891.64.1), "Pachacutec Inca IX" (71.1891.64.2), "Inca Yupanqui X" (71.1891.64.3), "Tupac Yupanqui Inca XI" (71.1891.64.4), "Huayna Cápac Inca XII" (71.1891.64.5), "Huascar Inca XIII" (71.1891.64.6). Véase también Gisbert 1980: 127, fig. 144-145.
112. Sobre la creación de quipus falsos en Europa, inspirados por las famosas Cartas de una peruana de Françoise de Graigny, véase Loza 1999.
113. Cummins 2003: 44-46, 59, nota 15.
114. David T. Garrett, comunicación personal. En la cartela del lienzo se lee: *DIEGO APV, AUQUE/IKQUEAR. Ynga. Desen/diente Dela. Nobelisima, Sa./ngre, [DE,] Ayarmacas Yng/a deudas alcansados. Des/de. El Prinsepe, S.a Bono, En la. Ciudad, de los Reyes./del Pero año de 176.= y mui/ercanos a los señores Reyes.*
115. La cartela de la plancha reza: *DON DIEGO (U)RCOS AURAC (LO)/(C)AHVA RinCIPE QUE/FUE TRONCO De LOS (SE)ÑORES ACIQVUES (DE) CASA CADE(-) AHVARAU/RAS YNCAS TAVCHIS/ACIQVES De OCO(S)/Y CACHONA De LA ARROQUIA DeL ATRÓN (—) —iAGO QUE (PRO—) DeL r. - ATOLOME/VISPE TAVCHI/ TERCER VISNIETO/(DEL) MAGNO EMPE/RADOR VAINA A/PAC.*
116. Véase Wuffarden en Phipps et al. 2004: 200-201, 319-321, N.º 43, 118.
117. Marcoy 1861, vol. I: 52-53. Se trata de Marie Cappelle, hija ilegítima de un miembro de la casa real, acusada en 1840 de asesinar a su marido. Fue un caso largo y complejo que se convirtió en un suceso periodístico.
118. Valcárcel 1964: 637-638, fig. 190-203. Véase también Gisbert 1980: 135, fig. 137. Francisco Stastny tuvo en sus manos algunas de estas planchas originales de las cuales hizo un tiraje nuevo (Stastny 1993: 151, nota 31, fig. 8).
119. El conjunto de cinco lienzos de similares dimensiones existente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, formó parte de una donación hecha por Rodolfo Peña antes de 1910. Los cinco lienzos representan a "Mama Huaco", "Manco Cápac", "Felipe Tupa Amaru", "Mama Suoso" y "Mama Puculla". Información tomada de las fichas de las obras en el museo. En la misma línea, aunque de mejor factura, véase los lienzos de Manco Cápac y Mama Ocllo del San Antonio Museum of Art, Texas, publicados recientemente en Oettinger et al. 2004: 16, fig. 1; 39, fig. 2.
120. Wuffarden en Phipps et al. 2004: 165-166, N.º 23.
121. "Retratos de E. Garreaud y Ca.," en *El Comercio*, 29 de octubre de 1862, p. 4, Lima.
122. "Avisos", en *El Mercurio*, 13 de octubre de 1864, p. 2, Lima.
123. "Gacetilla. El taller de Richardson", en *El Mercurio*, 22 de octubre de 1864, p. 3, Lima.
124. *Ateneo Americano*, Año I, N.º 2, 20 de noviembre de 1847; N.º 4, 20 de enero de 1848 y N.º 5, 1 de febrero de 1848, Lima.
125. El proyecto demoró en ser desechado y siguió anunciándose en la revista hasta fines de setiembre. Véase "Avisos generales" en *El Correo del Perú*, Año IV, N.º 39 (27 de setiembre de 1874), p. 311, Cuzco.
126. Federico Torrico, "La galería histórica del Correo del Perú", en *La Patria*, Año III, N.º 923, 27 de junio de 1874, p. 2, Lima.
127. [Trinidad M. Pérez], "Galería Histórica", en *El Correo del Perú*, Año IV, N.º XXVI (28 de junio de 1874), p. 1, Lima. Aunque no aparece en el catálogo de esa exposición, es muy probable que Pérez se refiera aquí a la estampa de Palomino.
128. Prescott 1853: 15, Markham 1969: 121. Sobre otros aspectos de esta oposición entre lo inca y lo indígena véase Méndez 1993.
129. Majluf 2004.
130. [Trinidad M. Pérez], "Galería Histórica", en *El Correo del Perú*, Año IV, N.º XXVI (28 de junio de 1874), p. 1, Lima.
131. [Federico Torrico], "La galería histórica", en *La Patria*, Año III, N.º 925 (1 de julio de 1874), p. 2, Lima.
132. Exposición Nacional 1893: 10.
133. Carta manuscrita fechada en Lima, el 4 de noviembre de 1868, 2 ff. BNP, documento N.º D2632.
134. "Crónica de la ciudad. 7 de febrero", en *El Ferrocarril*, Año IV, N.º 144 (1 de febrero de 1873), p. 4, Cuzco. Sobre el discurso inaugural del monumento véase "Crónica de la ciudad. Aniversario de Abtao", en *El Ferrocarril*, Año IV, N.º 145 (9 de febrero de 1873), p. 4. Al año siguiente de su instalación había ya quienes pedían *arrancar la estatua del salvaje, colocada por él mismo en la plaza del Cabildo*. Véase "Crónica de la ciudad. Monumento", en *El Ferrocarril*, Año V, N.º 224 (16 de noviembre de 1874), p. 4.
135. Dávalos y Lisson 1914, vol. I: 131.
136. Sobre la historia de los incas en los libros de divulgación véase Portocarrero 1987.

► Página siguiente:  
*Adoración de los reyes magos* (detalle).  
 Anónimo. 1680. Iglesia de llave, Puno.



# Bibliografía

- ACOSTA, José de  
1590 *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas; y los ritos, y ceremonias, leyes, y gobierno, y guerras de los Indios.* Sevilla, Casa de Juan de León.
- 1954 *Historia natural y moral de las Indias.* En: *Obras del P. José de Acosta* Francisco Mateos editor, pp. 1-247. Madrid, Ediciones Atlas [1590].
- ADELSON, Laurie y Arthur TRACHT  
1983 *Aymara weaving.* Washington, D. C., Smithsonian Institution.
- AGUIRRE URIOSTE, Martha de  
1978 Los caciques Guarachi. En: *Estudios bolivianos en homenaje a Gunnar Mendoza L.*, Martha Urioste de Aguirre et al., pp. 131-140. La Paz, s. e.
- 1981 Los caciques Guarachi. *Arte y Arqueología* 7: 31-39. La Paz.
- AGUSTINOS  
1992 *Relación de los agustinos de Huamachuco.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú [ca. 1560]
- ALAPERRINE-BOUYER, Monique  
1994 *La vierge et la guerrière. Rencontres de deux imaginaires dans le Pérou des XVIe et XVIIe siècles.* Tesis de Doctorado, Université de Bordeaux III, Département d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines.
- ALBERTI, Leone Battista  
1435-36 *Della Pictura.*
- ALCALÁ, Luisa Elena  
1999 Imagen e historia. La representación del milagro en la pintura colonial. En: *Los siglos de oro en los virreinos de América*, pp. 107-126. Madrid, Museo de América-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- ALTIVE CARRILLO, Leonardo  
1991 *Choquehuanca y su arenga a Bolívar.* Buenos Aires, Editorial Planeta.
- AMADO GONZALES, Donato  
2002 El alferez real de los incas: resistencia, cambios y continuidad de la imagen indígena. En: *Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales.* Jean-Jacques Decoster editor, pp. 221-249. CBC-Asociación Kuraka-IFEA.
- AMERICA  
1992 *America. Bride of Sun. 500 years Latin America and the Low Countries.* Amberes, Royal Museum of Fine Arts.
- ANÓNIMO  
1534 *La Conquista del Peru.* Sevilla, Bartolomé Pérez [atribuido a Cristóbal de Mena].
- 1995 Dominio de los yngas en el Perú y del que su majestad tiene en dichos reinos. En: *El anónimo de Yucay frente a Bartolomé de las Casas.* Edición crítica del parecer de Yucay. Edición de Isacio Pérez Fernández. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas [1571].
- 1911 *Relación de las Fiestas que celebraban en la corte de Paussa por al nueba del poulymineto de virrey en la person de marques de monte claros cuyo grande aficionado es el Corregidor deste partido, que las hiszo y fue mantenedor de una sortija çelebrada con tanta majestad y pompa, que a dado motivo a no dejar en silencio sus particularidades.* En: *El "Quijote" y Don Quijote en América.* Francisco Rodríguez Marín, pp. 97-118. Madrid. Librería de los Sucesores de Hernando [1607].
- 1923 Festividades del tiempo heroico de Cuzco. C. Romero editor. *Inca* 1 (2): 447-54. [atribuido a Francisco de Ávila 1610].
- 1936 Una supervivencia del Inkanato durante la colonia. C. Romero editor. *Revista Histórica* 10: 92-93.
- 1977 *Drama de los palanganas veterano y bisoño.* Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez, Lima [1776].
- APARICIO VEGA, Manuel Jesús  
1974 *El clero patriota en 1814.* Cuzco, s. e.
- ARES, Berta  
1992 Representaciones dramáticas de la Conquista. El pasado al servicio del presente. *Revista de Indias* 195-196: 231-250.
- ARIAS SCHREIBER Pezet EDITOR  
1974 *Hipólito Unanue.* Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo 1, vols. 7-8. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- ARRIAGA, Padre Pablo Joseph de  
1968 *The Extirpation of Idolatry in Peru.* Traducción de L. Clark Keatinge. Kentucky, University of Kentucky Press.
- 1999 *La extirpación de la idolatría en el Pirú.* Henrique Urbano editor. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.
- ARZÁNS DE ORSUA Y VELA, Bartolomé  
1965 *Historia de la villa imperial de Potosí,* 3 vols. L. Hanke y G. Mendoza editores. Providence, Brown University [1735].
- ASSADOURIAN, Carlos Sempat  
1994 *Transiciones hacia el sistema colonial andino.* Lima, Instituto de Estudios Peruanos-Colegio de México.
- ASTESANO, Eduardo B.  
1979 *Juan Bautista de América. El Rey Inca de Manuel Belgrano.* Buenos Aires, Ediciones Castañeda.
- ÁVILA, Francisco de  
1648 *Tratado de los Evangelios que nuestra Madre la iglesia propone en todo el año desde la primera dominica de adviento hasta la última missa de Difuntos, Santos de España y añadidas en el nuevo rezado...* 2 vols. Lima, Jerónimo de Contreras.
- BATAILLON, Marcel  
1975 Plus oultre: La cour découvre le Nouveau Monde. En: *Les fêtes de la renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint.* Paris, CNRS.
- BENAVENTE GARCÍA, L.  
2003 *Portadas de la villa de San Francisco de Maras.* Programa Patrimonio, Ciudadanía y Desarrollo. Cuzco, UNESCO, INC & Municipalidad de Maras.
- BENAVENTE VELARDE, Teófilo  
1995 *Pintores cusqueños de la colonia.* Cuzco, Municipalidad del Qosqo.
- BÉRCHÉZ Joaquín y otros  
1999 *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700.* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge  
1969 Fray Calixto de San José Túpac Inca, procurador de indios, y la Exclamación Reivindicacionista de 1750. *Historia y Cultura* 3: 5-35. Lima.

- BERTONIO, Ludovico  
1984 *Vocabulario de la lengua aymara*. Edición facsimilar. Cochabamba, CERES, Instituto Francés de Estudios Andinos & Museo Nacional de Etnografía y Folklore [1612].
- BETANZOS, Juan de  
1987 *Suma y narración de los Incas*. María del Carmen Martín Rubio editora. Madrid, Ediciones Atlas [1551].
- BLANCO, José María  
1974 *Diario del Viaje del Presidente Orbegoso al Sur del Perú*. Edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna. 2 vols. Lima, Instituto Riva-Agüero-PUCP.
- BOORSCH, Suzanne  
1976 America in festival presentations. En: *First Images of America. The impact of the New World on the Old*. Edi Chiapelli editor, 2 vols. Berkeley, University of California.
- BOUREAU, Alain  
2000 *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français. XVe-XVIIIe siècle*. Paris, Les Editions de Paris.
- BRACK EGG, Antonio  
1999 *Diccionario enciclopédico de plantas útiles del Perú*. Cuzco. CERA Bartolomé de las Casas.
- BRADLEY, Peter T. y David CAHILL  
2000 *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*. Liverpool, Liverpool University Press.
- BRADING, David  
1989 *Los orígenes del nacionalismo americano*. Colección Problemas de México. México D.F., Ediciones Era.  
1991 *De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica
- BONILLA, Heraclio y Karen SPALDING  
1972 La independencia en el Perú: Las palabras y los hechos. En: *La independencia en el Perú*, Heraclio Bonilla et. al., pp. 15-65. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- BOYD, James P.  
1893 *Portfolio of World's Photographs*. Filadelfia, Manufacturer's Book Co.
- BUBBA, Cristina  
1997 Los rituales a los vestidos de María Titiqhawa, Juana Pallá y otros fundadores de los ayllus de Coroma. En: *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*. Thérèse Bouysson-Cassagne editora, pp. 377-400. París, CREDAL-IFEA.
- BUNTIX, Gustavo y Luis Eduardo WUFFARDEN  
1991 Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso. *Márgenes* 4 (8): 151-210. Lima.
- BUSTO DUTHURBURU, José Antonio del  
1964 Una relación y un estudio sobre la conquista. Pedro Cataño y la coacción de Belalcázar a Pizarro y los favorecidos de Puerto Viejo. *Revista Histórica* 27. Lima  
1965 La mestiza del capitán Hernando de Soto, su familia y los lienzos del Virrey Toledo. *Revista Histórica* 28: 113-117.
- CABELLO, Paz  
1994 Los inventarios de objetos incas pertenecientes a Carlos V: estudio de la colección, traducción y transcripción de los documentos. *Anales Museo de América* 2: 33-61.
- CAHILL, David P.  
1988 Una visión andina: El levantamiento de Ocongate de 1815. *Histórica* 12 (2): 133-159.  
1993 Independencia, sociedad y fiscalidad: el sur andino (1780-1880). *Revista Complutense de Historia de América* 19: 249-268.  
2000 The Inca and Inca Symbolism in Popular Festive Culture: The Religious Processions of Seventeenth-Century Cuzco. En: *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Peter Bradley y David Cahill editores, pp. 85-162. Liverpool Latin American Studies, New Series 2. Liverpool, Liverpool University Press.  
2003 *Primus inter pares: La búsqueda del marquesado de Oropesa camino de la Gran Rebelión (1741-1780)*. *Revista Andina* 37: 9-35. Cuzco.
- CARDUCHO, Vicente  
1979 *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner.
- CARRETE PARRONDO, Juan  
1987 El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada. En: *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*. *Summa Artis XXI*. Carrete-Checa Cremades-Bozal. Madrid, Espasa-Calpe.
- CASTAÑÓN BARRIENTOS, Carlos  
1974 *El "Diálogo" de Bernardo Monteagudo. Estudio literario seguido del texto de dicho Diálogo*. La Paz, el autor.
- CASTELNAU, Francis de  
1854 *Antiquités des Incas et autres peuples anciens, recueillies pendant l'Expédition dans les parties centrales de l'Amérique de Sud...pendant les années 1843 à 1847*. Paris, P. Bertrand.
- CAVALLO, Adolph  
1967 *Tapestries of Europe and Peru in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston, Museum of Fine Arts.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de  
1984-85 *Obras completas*. 2 vols. Edición de Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1553-1554].  
1987 *Crónica del Perú. Tercera parte*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú [1554].
- COBO, Bernabé  
1890-95 *Historia del Nuevo Mundo*. Edición de Marcos Jiménez de la Espada. Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces [1653].  
1956 *Historia del Nuevo Mundo*. 2 vols. Madrid, Atlas [1653].
- CODEX MENDOZA  
1987 *Colección Mendoza o código mendocino: documento mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford*. Edición facsimilar. México D. F., Innovación. [s.XVI].
- COLÓN, Cristóbal  
1995 *Textos y documentos completos*. Edición de Consuelo Varela. Madrid, Alianza Universidad.
- CORNEJO BOURONCLE, Jorge  
1960 *Derroteros de arte cuzqueño*. Cuzco, Editorial Garcilaso.
- CORTÉS, Hernán  
2000 *Cartas de relación*. Edición de Mario Hernández Sánchez Barba. *Serie Crónicas de América* Madrid, Dastin [1519-26].
- CORPANCHO, Godofredo  
1873 *Lira patriótica o colección escogida de poesías sobre asuntos patrióticos para ejercicios de declamación*. Lima, el autor.
- COSSIO DEL POMAR, Felipe  
1928 *Pintura colonial (escuela cuzqueña)*. Cuzco, H. G. Rozas.
- CRESPO, Pedro Nolasco  
1972 Carta escrita a la Sociedad por el Doctor Don Pedro Nolasco Crespo. *Mercurio Peruano* N.º 170 (19 de agosto): 254-261; N.º 171 (23 de agosto): 262-266. Lima.
- CUMMINS, Thomas B. F.  
1991 We Are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakakuna. En: *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Kenneth J. Andrien y Rolena Adorno editores, pp. 203-231. Berkeley, Los Angeles y Oxford, University of California Press.
- 1993 La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca. En: *Mito y simbolismo en los Andes, la figura y la palabra*. Enrique Urbano compilador. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.  
1994 De Bry and Herrera: "Aguas Negras" or the Hundred Years War over an Image of America. En: *Art, History, and Identity in The Americas: Comparative Visions*, pp. 17-31. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.  
1995 From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation. En: *Cultural Migrations: Reframing the Renaissance*. Claire Farago editora. Yale University Press.  
1998 Let me See! Writing is for Them: Colonial Andean Images and Objects 'como es costumbre tener los caciques señores'. En: *Native Traditions in the Postconquest World*, E. Boone y T. Cummins editores, pp. 91-148. Washington D.C., Dumbarton Oaks.  
2002 *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor, University of Michigan Press.  
2003 Imitación e invención en el barroco peruano. En: *El barroco peruano* vol. 2, Ramón Mujica coordinador, pp.27-59. Lima, Banco de Crédito del Perú.  
2004a Silver Threads and Golden Needles: The Inca, the Spanish, and the Sacred World of Humanity. En: *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Elena Phipps, Johanna Hecht, y Cristina Esteras Martín editoras. Nueva York y New Haven, The Metropolitan Museum of Art & Yale University Press.  
2004b *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima, UNMSM.
- CHASSIN, Joëlle  
1990 Comment rallier les foules à la Révolution? Les discours de Juan José Castelli dans l'expédition liberatrice du Haut-Pérou (1810-1811). *Caravelle, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasílien* 54: 153-163. Toulouse.
- CHASTEL, André  
1975 Les entrées de Charles Quint en Talie. En: *Les fêtes de la renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. Paris, CNRS.
- CHECA CREMADES, Fernando  
1987 *Carlos V y la imagen del héroe en el renacimiento*. Madrid, Taurus
- D'ALTROY, Terence  
1992 *Provincial Power in the Inka Empire*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
- DÁVALOS Y LISSON, Ricardo  
1914 El museo de la señora Centeno. En: *Artículos literarios* 1:113-134. Lima, Librería e Imprenta Gil [1875].
- DEAN, Carolyn  
1999 *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham, Duke University Press.  
2002 *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- DE LA FLOR, Fernando R.  
2003 Planeta católico. En: *El barroco peruano* vol. 2, Ramón Mujica coordinador, pp. 4-28. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- DEMÉLAS, Marie-Danielle  
2003 *La invención política: Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*. Traducción de Edgardo Rivera Martínez. Lima, IEP & IFEA.
- DECOSTER, Jean-Jacques y Brian S. BAUER  
1997 *Justicia y poder. Cuzco, siglos XVI-XVIII. Catálogo del Fondo Corregimiento. Archivo Departamental del Cuzco*. CERA Centro Bartolomé de las Casas.
- DESROSIERS, Sophie  
1986 An Interpretation of Technical Weaving Data Found in an Early 17th Century Chronicle.

- En: *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles 1984*. Ann P. Rowe editora, pp. 219-41. Washington, D.C., The Textile Museum.
- DEVOTI, Félix  
1822a Las ruinas de Pachacamac. *El Sol del Perú* 1 (14 de marzo): 2-4. Lima.  
1822b Respuesta al Censor de las Ruinas de Pachacamac. *El Sol del Perú*, 4 (12 de abril): 3-4.
- DIÁZ DEL CASTILLO, Bernal  
1632 *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España Escrita por el capitán Bernal Díaz del Castillo, vno de sus conquistadores. Sacada a luz, por Alonso Remon*. Madrid: Empronta del Reyno.
- DORTA, Enrique Marco  
1975 Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo. *Historia y Cultura*, 9: 67-78. Lima.
- DURÁN FLÓREZ, Luis EDITOR  
1981 *Los procesos a Túpac Amaru y sus compañeros*. 3 vols. Lima, Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru, *Colección Documental del Bicentenario de La Revolución Emancipadora de Túpac Amaru*, vols. III-V.
- DUVIOLS, Pierre  
1962 Les traditions miraculeuses du siège de Cuzco (1536) et leur fortune littéraire. En: *Travaux de l'Institut d'études latino-américaines de l'Université de Strasbourg II*. Estrasburgo.  
1983 Guaman Poma, historiador del Perú antiguo: una nueva pista. *Revista Andina* 1 (1): 103-114. Cuzco.
- ESCANDELL-TUR, Neus  
1997 *Producción y comercio de tejidos coloniales*. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.
- ESPINOSA, Carlos  
1989 La mascarada del inca: una investigación acerca del teatro político de la colonia. *Miscelánea Histórica Ecuatoriana. Revista de Investigaciones Históricas de los Museos del Banco Central del Ecuador* 2: 2-39. Quito.  
2002 El retorno del Inca: Los movimientos neoincas en el contexto de la intercultural barroca. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* 18: 3-29.
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de  
1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. 2 vols. Lima, Fundación Augusto N. Wiese. [1750]
- ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos  
1989 *Música y sociedad coloniales. Lima, 1680-1830*. Lima, Colmillito blanco.  
1990 *Música, discurso y poder en el régimen colonial*. 3 vols. Tesis de Magister en Historia presentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.  
1991 La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión. *Revista Andina* 18 IX/2. Cuzco.  
1993 La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión. En: *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. H. Urbano compilador, pp. 157-182. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.  
1994 Los incas del cardenal: las acuarelas de la colección Máximo. *Revista Andina* 24 XII/2. Cuzco.  
2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos & Instituto Riva-Agüero-PUCP.
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de  
1980 *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. Edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna. Lima, Fundación Augusto N. Wiese.
- EXPOSICIÓN NACIONAL  
1983 *Objetos exhibidos en las secciones de Bellas Artes, Minería e Industrial*. Lima, Imprenta de "El Comercio" por J. R. Sanchez.
- FALOMIR FAUS, Miguel  
2001 Imágenes y textos para una monarquía compleja. En: *El linaje del Emperador*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V [Catálogo de la exposición].
- FANE, Diana EDITORA  
1996 *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*. Nueva York, Brooklyn Museum & Harry N. Abrams.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo  
1959 *Historia general y moral de las Indias*. Biblioteca de Autores Españoles vols. 117-121. Madrid, Atlas [1549].
- FITTE, Ernesto Juan  
1960 Un agente secreto de Castelli. *Historia* 5 (21): 94-103. Buenos Aires.
- FLORES ESPINOZA, Javier  
2001 Justo Sahuaraura Inca y sus recuerdos de la monarquía peruana. En: *Justo Apu Sahuaraura Inca, Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los Incas. Compendio breve vol. I*, pp. 13-58. Edición facsimil. Lima, Fundación Telefónica. [1838].
- FLORES GALINDO, Alberto  
1994 *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima, Editorial Horizonte. 4ta edición.
- FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON ARCE y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO  
1998 *Qeros: Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- FREZIER, Amedée François  
1716 *Relation du voyage de la mer du Sud aux cotes du Chili et du Pérou, fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*. Paris, Chez Jean-Geoffroy Nyon, Étienne Ganeau y Jacques Quillau.  
1995 *Voyage de la mer du sud aux côtes du Chili et du Pérou*. Paris, Utz. [1716].
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción  
2002 Una contribución andina al barroco americano. En: *El Barroco Peruano*, vol. I, Ramón Mujica Pinilla coordinador, pp. 201-217. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca  
1609 *Primera Parte de los Comentarios Reales* Madrid, Nicolás Rodríguez Franco Impresor de Libros [1723].  
1723 *Comentarios Reales de los Incas*. Madrid, Imprenta de Ángel González Barcia.  
1944 *Historia general del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas*. Edición al cuidado de Ángel Rosenblat. 3 vols. Buenos Aires, Emecé Editores [1617].  
1959a *Comentarios reales de los Incas*. Lima, Librería Internacional [1609].  
1959b *Historia general del Perú*. 2 vols. Lima, Librería internacional [1617].  
1960 *Comentarios Reales de los Incas*. En: *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Estudio preliminar de Carmelo Sáenz de Santa María. Biblioteca de Autores Españoles 3 vols. Madrid [1609].  
1966 *Royal Commentaries of the Incas*. Traducción de Harold V. Livermore. Austin, The University of Texas Press.  
1976 *Comentarios Reales de los Incas*. Prólogo, edición y cronología por Aurelio Miró Quesada Sosa. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- GARRETT, David T.  
2002 La Iglesia y el poder social de la nobleza indígena cuzqueña, siglo XVIII. En: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Jean-Jacques Decoster editor, pp. 295-310. Cuzco, CBC- Asociación Kuraka-IFEA.  
2003 Los incas borbónicos: la élite indígena cuzqueña en vísperas de Túpac Amaru. *Revista Andina* 36: 9-51. Cuzco.
- GIANELLO, Leoncio  
1966 *Historia del Congreso de Tucumán*. Biblioteca de Historia Argentina y Americana. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- GISBERT, Teresa  
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cia.  
1992 Los curacas del Collao y la conformación de la cultura mestiza andina. En: *500 años de mestizaje en los Andes*. Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda editores, pp. 75-119. Lima, Museo Etnológico de Japón, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.  
1994 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Fundación BHN, Gisbert y Cia. 2da edición. [1980]  
1999 *El paraiso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural-Universidad Nuestra Señora de La Paz.  
2003 Del Cuzco a Potosí. La religiosidad del sur andino. En: *El barroco peruano vol. 2*, Ramón Mujica coordinador, pp. 61-99. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- GISBERT, Teresa y José de MESA  
1985 *Arquitectura andina: 1530-1830, historia y análisis*. La Paz, Embajada de España en Bolivia.
- GÓMEZ DE OLEA Y BUSTINZA, Javier  
1994 Los marqueses de Santiago de Oropesa. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas* 20: 129-139. Lima.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego  
1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos [1608].
- GRIFFIN, Clive  
1988 *The Crombergers of Seville: The History of a Printing and merchant Dynasty*. Oxford, Clarendon Press.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe  
1980 *Nueva corónica i buen gobierno*. J. Murra y R. Adorno editores. México, Siglo XXI [1615].  
1936 *Nueva corónica y buen gobierno* [Codex Péruvien illustré]. Paris: Institut d'Ethnologie [1613].  
1989 *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición facsimilar. Paris, Institut d'Ethnologie [1615].  
1993 *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease G. Y. México, Fondo de Cultura Económica, 3 vols.
- GUERRA FRANÇOIS-Xavier  
2003 El ocaso de la monarquía hispánica: revolución y desintegración. En: *Inventando la nación: Iberoamérica. Siglo XIX* Antonio Annino y François-Xavier Guerra editores. pp. 117-151. México, Fondo de Cultura Económica.
- GUILLÉN GUILLÉN, Edmundo  
1970 Una contribución para el estudio de la visión peruana de la conquista. *Cantuta* 5-6. 151-191. Lima.  
1974 *Versión Inca de la conquista*. Lima, Milla Batres.
- GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, Pedro  
1904-29 *Historia de las guerras civiles del Perú (1544-1548)*. 6 vols. Madrid, Victoriano Suárez.
- GUTIÉRREZ, Ramón y otros  
1986 *Arquitectura del altiplano peruano*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica.
- GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS  
1992 *Arquitectura y fortificación. De la Ilustración a la independencia americana*. Madrid, Ediciones Tuero.
- HAMY, E.-T.  
1899a Note sur six anciens portraits d'Incas du Pérou conservés au Musée d'Ethnographie du Trocadéro [1896]. En: *Décades Americanae. Mémoires d'archéologie et d'ethnographie américaines. 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Décades*. Ernest Leroux editor, pp. 198-204. Paris [1899].  
1899b Étude sur les collections américaines réunies à Gênes a l'occasion du IV<sup>e</sup> Centenaire de la Découverte de l'Amérique [1894]. En *Décades Americanae. Mémoires d'archéologie et*

- d'ethnographie américaines. 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Décades.* Ernest Leroux editor, pp. 153-178. París [1899].
- HEMMINGS, John  
1982 *La conquista de los Incas.* México D. F., Fondo de Cultura Económica [1970].
- HERRERA, Bartolomé  
1929 *Escritos y discursos.* 2 vols. Prólogo de Jorge Guillermo Leguía. Lima, F. y E. Rosay.
- HONOUR, Hugh  
1976 *L'Amérique vue par l'Europe.* París, Grand Palais, 17 de septiembre de 1976- 3 de enero de 1977. París, Secrétariat d'État à la Culture-Musées Nationaux.
- HOUSTON, Stephen y Thomas CUMMINS  
2004 *Body, Presence and Space in Andean and Mesoamerican Rulership.* En: *Palaces of the Ancient New World.* S. Evan y J. Pillsbury editores, pp. 359-398. Washington D.C., Dumbarton Oaks.
- IMBELLONI, José  
1946 *Pachacútec IX (El Incario crítico).* Buenos Aires, Editorial Humanior.
- IRIARTE, Isabel  
1993 *Las túnicas incas en la pintura colonial.* En: *Mito y simbolismo en los Andes.* Enrique Urbano editor, pp. 89-111. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.
- ITIER, César  
1995 *Quechua y cultura en el Cuzco del siglo XVIII: de la "lengua general" al "idioma del imperio de los incas".* En: *Del siglo de oro al siglo de las luces. Lenguaje y sociedad en los Andes del siglo XVIII.* César Itier compilador, pp. 89-111. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.  
2001 *¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la tragedia de la muerte de Atahualpa.* *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 30 (1). Lima.
- JACQUOT, Jean EDITOR  
1975 *Les fêtes de la renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint.* París, CNRS.
- JEREZ, Francisco  
1968 *Verdadera relación de la conquista del Perú y la provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla.* Biblioteca peruana 1. Lima, Editores Técnicos Asociados [1534].
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos  
1950 *Introducción.* En: *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas. Asunción del Paraguay,* Editorial Guarani [1879].
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos EDITOR  
1969 *Relaciones geográficas de Indias, Perú.* Biblioteca de Autores Españoles 183-185. Madrid, Atlas.
- JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús  
2002 *Una "reliquia" inca de los inicios de la Colonia: El uncu del Museo de América de Madrid.* *Anales del Museo de América* 10. Madrid.
- JOPPIEN, Rüdiger  
1978 *Étude de quelques portraits ethnologiques dans l'oeuvre d'André Thevet.* *Gazette des Beaux Arts.* París, abril, pp. 125-136.
- JUAN, Jorge y Antonio de ULLOA  
1748 *Relación histórica del viaje a la América Meridional...* 4 vols. Madrid, Antonio Marín.
- KANTOROWICZ, Ernst  
1957 *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge.* París, Gallimard (2000).  
1997 *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology.* Princeton, Princeton University Press.
- KEEN, Benjamin  
1984 *La imagen azteca en el pensamiento occidental.* Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica.
- KONIG, Han-Joachim  
1984 *Simbolos nacionales y retórica política en la Independencia: el caso de la Nueva Granada.* En: *Problemas de la formación del Estado y la Nación en Hispanoamérica.* Inge Buisson, Günter Kahle, Hans-Joachim König y Horst Pietschmann editores, pp. 389-405. Colonia y Viena, Böhlau Verlag.
- KOPYTOFF, Igor  
1986 *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process.* En: *The Social Life of Things.* Arjun Appadurai editor, pp. 64-91. Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press.
- LAPORTE, Dominique  
2000 *History of Shit.* Traducido por R. El-Khoury y N. Benabid. Cambridge, The MIT Press.
- LARREA, Juan  
1941 *El yauri, insignia incaica.* *Revista del Museo Nacional* 10 (1): 24-50. Lima.  
1960 *Corona incaica.* Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- LARRINAGA, José Pastor de [Joseph Torpas de Ganarrila]  
1792 *Carta remitida a la sociedad incluyendo la siguiente poesía.* *Mercurio Peruano* 6 (176) (9 de setiembre): 17-25.  
1793 *Sucesión cronológica de los Señores Gobernadores, Presidentes, Virreyes y Capitanes Generales, después de los Incas del Perú, por nombramiento de nuestros Católicos Reyes de España, desde el Emperador Carlos V, en cuyo tiempo se conquistó la América Meridional, hasta el presente, en que felizmente Reyna Nuestro Católico Monarca el Señor Don Carlos IV, escrita por el Autor del Mercurio núm. 176.* *Mercurio peruano* 7 (237) (7 de marzo): 159-166.
- LA ORDEN MIRACLE, Ernesto EDITOR  
1971 *Santiago en España, Europa y América.* Madrid, Editora Nacional.
- LAURENT, R.  
1992 *1492-1992. Évocation de la conquête de l'Amérique espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle. Commémoration du cinquième centenaire du premier voyage de Christophe Colomb en Amérique.* Bruselas, Archives Générales du Royaume.
- LAVALLÉ, Bernard  
1988 *El mercader y el marqués. Las luchas de poder en el Cusco (1700-1730).* Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
- LEIDEN, Brill  
1991 *Batallas rituales en el Cuzco colonial.* En: *Cultures et sociétés, Andes et Meso-Amérique: Melanges en hommage à Pierre Duviols, P. Duviols y R. Thiercelin editores,* vol 2, pp: 812-825. Aix-en-Provence, L'Université de Provence.
- LIETCH, Stephanie  
s.f. *Better than Prodigies: The Prints of Hans Burgkmair, Jorg Breu, and the Marvels of the New World.* Ph. D. Dissertation, University of Chicago.
- LEONARD, Irving  
1992 *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and the Settlement of the Sixteenth-Century New World.* Berkeley y Los Angeles, University of California Press [1949].
- LEVILLIER, Roberto  
1921 *Gobernantes del Perú.* Madrid.
- LOAYZA, Francisco EDITOR  
1942 *Juan Santos, el invencible.* Lima, Librería e Imprenta D. Miranda.
- LOCKHART, James  
1987 *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú.* 2 vols. Lima, Milla Batres.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo  
1940 *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII.* *Revista Histórica* 13: 5-30. Lima.  
1948 *El señorío de los marqueses de Santiago de Oropeza en el Perú.* *Anuario de Historia del Derecho Español* 19: 5-116. Madrid.  
2000 *Pedro de Reinalte Coello (156...-1634): artista, ingenio, arbitrista y hombre de guerra en el Perú.* En: *Homenaje al R. P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián,* pp. 261-293. Lima, Ada Olaya Guillinta.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco  
1979 *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés.* Caracas, Biblioteca Ayacucho [1552].
- LÓPEZ DE PALACIOS RUBIOS, Juan  
1954 *De las islas del mar Océano.* Biblioteca americana, México D. F., Fondo de Cultura Económica. [ca. 1514].
- LORANDI, Ana María  
1997 *De quimeras, rebeliones y utopías. La gesta del inca Pedro Bohorques.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LOZA, Carmen Beatriz  
1999 *Quipus and quipolas at the Museum für Völkerkunde, Berlin. Genesis of a Reference Collection (1872-1999).* *Baessler-Archiv,* nueva serie 47 (1): 39-75. Berlin
- LLANO ZAPATA, Jose Eusebio  
1904 *Memorias histórico-físicas apologéticas de la América Meridional.* Lima, Biblioteca Nacional del Perú.  
2005 *Epítome Cronológico o Idea General del Perú (1776).* Transcripción y estudio preliminar de Víctor Peralta Ruiz. Madrid, Fundación MAPFRE-Tavera.
- MACERA, Pablo  
1953 *Mapas coloniales de las haciendas cuzqueñas.* Lima.  
1993 *La pintura mural andina. Siglos XVI-XIX.* Lima, Editorial Milla Batres.
- MAJLUIF, Natalia  
2004 *El rostro del Inca: raza y representación en Los funerales de Atahualpa de Luis Montero.* *Illapa* 1 (1): 11-28.
- MARCO DORTA, Enrique  
1975 *Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo.* *Historia y Cultura* 9: 67-78. Lima.
- MARCOY, Paul  
1861 *Scènes et paysages dans les Andes.* 2 vols. París, Librairie de L. Hachette et Cie.
- MARIN, Louis  
1981 *Le portrait du roi.* París, Editions de Minuit.  
1988 *Portrait of a King.* Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MARKHAM, Clements  
1856 *Cuzco: A Journey to the Ancient Capital of Peru with an Account of the History, Language, Literature and Antiquities of the Incas, and Lima, a Visit to the Capital of the Provinces of Modern Peru.* Londres, Chapman & Hall.  
1969 *The Incas of Peru.* Nueva York: AMS Press [1910].  
1991 *Markham in Peru. The Travels of Clements R. Markham, 1852-1853.* Peter Blanchard editor. Austin, University of Texas Press.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José  
2000 *Obras artísticas de procedencia americana en la colección de Carlos V. En: Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial.* M. J. Redondo Cantera y M. A. Zalama editores, pp. 255-269. Valladolid, Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ CERECEDA, José L.  
1995 *Autoridades en los Andes, los atributos del señor.* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltazar  
1985 *Trujillo del Perú, volumen 2*. Edición facsimilar. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica [ca. 1780-89].
- MARZAL S.J., Manuel  
1988 *La transformación religiosa peruana*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MATIENZO, Juan de  
1967 *Gobierno del Perú*. Edición y estudio preliminar de Guillermo Lohmann Villena. Lima, Institut Français d'Études Andines [1567].
- MCDONALD, Mark P.  
2004 *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539.) A Renaissance Collector in Seville*. 3 vols. Londres, The British Museum Press.
- MENA, Cristóbal de  
1968 *La conquisista del Perú llamada Nueva Castilla*. Biblioteca Peruana vol. 1. Lima, Editores Técnicos Asociados [1534].
- MENDEZ, Cecilia  
1993 *Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de Trabajo 56. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- MESA, José de  
1978 Diego de la Puente, un pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile. *Arte y Arqueología* 5-6.  
1994 Iglesias dedicadas al apóstol Santiago en Charcas. *Historia y Cultura* 23: 91-115. La Paz.
- MESA, José de y Teresa GISBERT  
1977 *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Juventud.  
1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. Prólogo de Guillermo Lohmann Villena, 2 vols. Lima, Fundación Augusto. N. Wiese.
- MONTAIGNE, Miched de  
1993 *Essays*. Traducido por J. M. Cohen. Londres, Penguin Books.
- MUNDY, Barbara  
1996 *The Mapping of New Sapin: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago, University of Chicago Press.
- MUGABURU, Josephe y Francisco de  
1918 *Diario de Lima (1640-1694)*. Lima, Sanmarti.
- MUJICA PINILLA, Ramón  
1992 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica.  
2002a Arte e identidad. Las raíces culturales del barroco peruano. En: *El barroco peruano* vol. 1, Ramón Mujica coordinador, pp. 1-58. Lima, Banco de Crédito del Perú.  
2002b El arte y los sermones. En: *El barroco peruano* vol. 1, Ramón Mujica coordinador, pp. 222-314. Lima, Banco de Crédito del Perú.  
2003 Identidades alegóricas: Lecturas iconográficas del barroco al neoclásico. En: *El barroco peruano*, vol. 2. Ramón Mujica, coordinador. Lima, Banco de Crédito del Perú.  
2004 El Niño Jesús inca y los jesuitas en el Cusco virreinal. En: *Perú indígena y virreinal*, Rafael López Guzmán director, pp. 102-106. Madrid, SEACEX.
- MUJICA PINILLA, Ramón COORDINADOR  
2002 *El Barroco Peruano, volumen 1*. Lima, Banco de Crédito del Perú.  
2003 *El Barroco Peruano, volumen 2*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego  
2002 *Historia de Tlaxcala. Crónicas de América*. Madrid, Dastin. [1583]
- MURÚA, Martín de  
1946 *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Inças del Perú, 2 vols*. Edición de C. Bayle. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
1987 Historia general del Perú. Libro del origen y descendencia de los yngas. Edición de Manuel Ballesteros. Madrid, Historia 16.
- MURRA, John V.  
1962 Cloth and Its Function in the Inca State. *American Anthropologist* 64 (4): 710-728.  
1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- NEBRIJA, Antonio de  
1926 *Gramática de la lengua castellana*. Londres, Oxford University Press [1492].
- NIETO VÉLEZ, Armando  
1982-83 Una descripción del Perú en el siglo XVIII. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 12. Lima.
- O'PHELAN GODOY, Scarlett  
1987 El mito de la "independencia concedida": Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y Alto Perú (1730-1814). En *Independencia y revolución, 1780-1840*. Alberto Flores Galindo editor, vol. 2, pp. 145-199. Lima, INC.  
1988 *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia*. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.  
1997 *Kurakas sin sucesiones. Del cacique al alcalde de indios. Perú y Bolivia, 1750-1835*. Cuzco, ERA Bartolomé de las Casas.  
2002 Ascender al estado eclesiástico. La ordenación de indios en Lima a mediados del siglo XVIII. En: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Jean-Jacques Decoster editor, pp. 311-329. Cuzco, CBC-Asociación Kuraka-IFEA.
- OCAÑA, Diego de  
1969 *Un viaje fascinante por la América Hispana del Siglo XVI* Madrid, Studium [1607].
- OETTINGER JR., Marion, Miguel A. BRETOS y Carolyn KINDER RARR  
2004 *Retratos: 2000 Years of Latin American Portraits*. New Haven y Londres, San Antonio Museum of Art, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, El Museo del Barrio, Yale University Press.
- OLMEDO, José Joaquín de  
1947 *Poesías completas*. Prólogo y notas de Aurelio Espinosa Pólit. México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ORTONA, Egidio  
1987 *Le Americhe. Storie di viaggiatori italiani*. Milán, Electa.
- OSSIO, Juan  
1998 El original del manuscrito Loyola de fray Martín de Murúa. *Colonial Latin American Review* 7 (2): 271-278. Nueva York.  
1999 "Tras la huella de Fray Martín de Murúa". Ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero. Harvard University. El 29 de abril de 1999. Hyperlink: [www.fas.harvard.edu/~icop/juanossio.html](http://www.fas.harvard.edu/~icop/juanossio.html)  
2000a Tras la huella de Martín de Murúa. *Revista del Museo Nacional* 49: 433-454. Lima.  
2000b Guaman Poma y Murúa ante la tradición oral andina. *Íconos* 4: 44-57. Lima.  
2002 Algunas reflexiones en torno a la historicidad del cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala: su ubicación en el tiempo. En: *El hombre y los Andes: homenaje a Franklin Pease G. Y. J.* Flores Espinoza y Rafael Varón Gabai editores, pp. 325-244. *Travaux de l'Institut Français d'Études Andines* 161. Lima, IFEA-PUCP-BCP-Fundación Telefónica.  
2004 *Código Murúa: Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercedario fray Martín de Murúa: Código Galvin*. Madrid, Testimonio, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- OSSIO, Juan EDITOR  
1985 *Los retratos de los incas en la crónica de fray Martín de Murúa*. Lima, COFIDE.
- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz  
1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos CERA. Bartolomé de las Casas [ca. 1610]
- PEASE, Franklin  
1980 Prólogo. En: *Nueva corónica y buen gobierno*, vol. 1. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- PERALTA RUIZ, Víctor  
2005 Estudio preliminar. En: *Építome cronológico o idea general del Perú [1776]*. José Eusebio Llano Zapata. Madrid, Fundación MAPFRE-Tavera.
- PEREÑA, Luciano  
1956 *Misión de España en América 1540-1560*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PHIPPS, Elena  
1996 Textiles as Cultural Memory: Andean Garments in the Colonial Period. En: *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*. Diana Fane y Kevin Stayton editoras, pp. 144-56. Nueva York, The Brooklyn Museum y Harry N. Abrahms.  
2001 Tornesol: a Colonial Synthesis of European and Andean Textile Traditions. En: *Textile Society of America 2nd Biennial Symposium, Santa Fe, Nuevo México 2000 Proceedings*, pp. 221-230. Earleville, Textile Society of America.  
2002 Colors in Inca Garments. *Dyes in History and Archaeology* 19: 51-59.  
2004a Garments and Identity in the Colonial Andes. En: *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. E. Phipps, J. Hecht y C. Esteras editoras. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.  
2004b *Cumbi to tapestry: collection, innovation and transformation of the colonial Andean Tapestry tradition*. En: *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. E. Phipps, J. Hecht y C. Esteras editoras. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.
- Ms. "Inca-style unkus in the Post-Inca Period: qompi weaving and royal garments in the Colonial Andes". Ponencia presentada en la Northeast Conference on Andean and Amazonian Archaeology and Ethnohistory, 19 de octubre de 1998.
- PHIPPS Elena, HECHT Johanna, y ESTERAS MARIN, Cristina  
2004 *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New Haven y Londres, The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.
- PILLSBURY, Joanne  
2002 Inka Unku: Strategy and Design in Colonial Peru. *Cleveland Studies in the History of Art* 7: 69-103.
- PIZARRO, Pedro  
1978 *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición de Guillermo Lohmann Villena. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. [1572]
- PONS MUZZO, Gustavo EDITOR  
1974 *Símbolos de la Patria* Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo X. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl  
1965 *Pequeña antología de Lima*. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl EDITOR  
1944-48 *Cedulario del Perú*, 2 vols. Lima, Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- PORTOCARRERO, Gonzalo  
1987 El Imperio de los Incas en la divulgación escolar. *Revista Peruana de Ciencias Sociales* 1 (1): 70-114.
- PRESCOTT, Guillermo H. [William Hickling].  
1853 *Historia de la conquista del Perú, con observaciones preliminares sobre la civilización de los Incas*. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores. 3ª edición.

- PRINCE, Carlos  
1874 *Almanaque peruano ilustrado para el año de 1875*. Lima.
- RADIGUET, Max  
1971 *Lima y la sociedad peruana* Traducción de Catalina Recavarren. Introducción de Estuardo Núñez. Lima, Biblioteca Nacional del Perú. [1856]
- RAMOS GAVILÁN, Alonso  
1988 *Historia del santuario de nuestra señora de Copacabana*. Lima, Ignacio Prado. [1621]
- RALEIGH, Walter  
1997 *The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Emphyre of Guiana*. Norman, University of Oklahoma Press.
- RAPPAPORT, Joanne y Thomas CLUMMINS  
1998 Between Images and Writing: The Ritual of the King's Quilca. *Colonial Latin American Review* 7 (1): 7-32.
- REINHARD, John  
2005 *The Ice Maiden*. Washington, D.C., National Geographic.
- RELACIÓN  
1610 *Relación de las fiestas que en la ciudad del Cuzco se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*. Lima, Francisco del Canto.  
1934 *Relación del sitio del Cuzco. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú*. Lima, Sanmarti. [1539].
- RIVET, Paul y Georges CREQUI-MONTFORT  
1951 *Bibliographie des langues aymará et kicua. Volume I (1540-1875)*. Paris, Institut d'Ethnologie.
- RODRÍGUES DE FIGUEROA, Diego  
1965 Carta y memorial de Diego Rodríguez de Figueroa al virrey don Martín Enriquez sobre cosas tocantes a este reino y minas de Potosí. En: *Relaciones geográficas de Indias*. Marcos Jiménez de la Espada editor, pp. 63-67. Biblioteca de Autores Españoles 184. Madrid, Atlas.
- RODRÍGUES MARIN, Francisco  
1911 *El Quijote y Don Quijote en América*. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
- ROMERO, Carlos A.  
1936 Una supervivencia del incanato durante la Colonia. *Revista Histórica* 10(1): 76-94. Lima.
- ROMERO DE TEJADA, Pilar y otros  
1999 *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima, Museo de Arte. (Catálogo de exposición).
- ROSENTHAL, Earl E.  
1973 The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36: 199-211.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María  
1983 *Estructuras andinas de poder. Ideología religiosa y política*. Lima, IEP.
- ROWE, John H.  
1951 Colonial portraits of Inca nobles. XXIX Congreso Internacional de Americanistas. Chicago.  
1954 El movimiento nacional Inca del siglo XVIII. *Revista Universitaria* 107: 17-47. Cuzco.  
1963 The Quechua in the Colonial World. En: *Handbook of South American Indians*, vol. 2, pp. 341, 376. Nueva York.  
1976 El movimiento nacional inca del siglo XVIII. En: *Túpac Amaru II - 1780*. Alberto Flores Galindo, editor, pp.13-66. Lima, Retablo de Papel Ediciones.  
1979 Standardization in Inca Tapestry Tunics. En: *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*. A. P. Rowe, E. Benson, A. L. Schaffer editores. pp. 239-261. Washington, The Textile Museum & Dumbarton Oaks.  
1984 Retratos coloniales de los inca nobles. *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 23: 109-128. Cuzco.
- ROWE, Ann P.  
1978 Technical Features of Inca Tapestry Tunics. *The Textile Museum Journal* 17: 5-28.
- 1992 Provincial Inca Tunics of the South Coast of Peru. *The Textile Museum Journal* 31: 5-52.  
1995-96 Inca Weaving and Costume. *The Textile Museum Journal* 34-35: 5-54 (1997).
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de  
1988 *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Diez de Revenga. Barcelona, Planeta.
- SAHUARAURA, Justo Apu  
2001 *Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los Incas. Compendio breve*. Edición facsimilar, transcripción de Javier Flores Espinoza y Lorena Toledo Valdez. Lima, Fundación Telefónica [1838].  
2002 *Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los Incas*. Paris, Rosa Bouret. Edición facsimilar. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés-Colegio de Historiadores de Bolivia [1850].
- SALA I VILA, Núria  
1991 De inca a indígena: cambio en la simbología del sol a principios del siglo XIX. *Allpanchis* 2 (35-36): 599-633.  
1996 *Y se armó el tole tole. Tributo indígena y movimientos sociales en el Virreinato del Perú, 1784-1814*. Huamanga, Ayacucho, IER José María Arguedas.
- SALINAS Y CÓRDOBA, Fray Buenaventura  
1957 *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú*. Introducción de Luis E. Valcárcel y un estudio sobre el autor de Warren L. Cook. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SÁNCHEZ, Luis (Impresor)  
1611 *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias y Orozco. Madrid.  
SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio  
1957 *España, un enigma histórico*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.  
SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier  
1959 *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, Real Academia de la Historia.
- SARTIGES, Eugène de [E. S. de Lavandais].  
1947 Viaje a las repúblicas de América del Sur [1851]. En: *De Sartiges-Botmillau. Dos viajeros franceses en el Perú republicano*, Raúl Porras Barrenechea, editor, pp. 1-128. Traducción de Emilia Romero. *Colección de Viajeros en el Perú*. Lima, Editorial Cultura Antártica.
- SEBASTIÁN, Santiago  
1992 *Iconografía del indio americano siglos XVI-XVII*. Madrid, Turo.
- SERLIO, Sebastián  
1990 *Tercer y cuarto libro de arquitectura*. Toledo, Juan de Ayala. Edición facsimilar. Barcelona, Alta fulla [1552].
- SCHNEIDER, Jane  
1987 *The Anthropology of Cloth. Annual Review of Anthropology* 16: 409-448.
- SCHRAMM, Percy  
1960 *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*. Traducción de Luis Vázquez de Parga. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- SIGLOS DE ORO  
1999 *Los siglos de oro en los virreinos de América*. Madrid, Museo de América-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- SOLÓRZANO Y PEREIRA, Juan de  
1648 *Política Indiana*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera.  
1672 *De Indiarum iure*. 2 vols. Lugduni, Lavrentii Anisson.
- SOTHEBY PARKE BERNET  
1983 *18th, 19th and 20th Century Latin American Paintings, Sculpture, Prints, Photographs and Haitian Paintings*. Sale N.º 5033. Nueva York, 12 y 13 de mayo de 1983.  
1987 *Latin American Art*. Sale N.º 5580. Nueva York, 19 y 20 de mayo de 1987.
- STASTNY, Francisco  
1982 Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal. *Cielo abierto* 7 (21). Lima.  
1993 El arte de la nobleza inca y la identidad andina. En *Mito y simbolismo en los Andes, la figura y la palabra*. H. Urbano compilador. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.  
2001 De la confesión al matrimonio. Ejercicios en la representación de correlaciones con incas coloniales. *Revista del Museo Nacional* 49: 213-232. Lima.
- STEVENSON, Robert L.  
1960 *The Music of Perú: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington [Lima], Panamerican Union.  
1994 Ethnological Impulses in the Baroque Villancico. *Inter-American Music Review* XIV/1. Los Ángeles.
- SUPERUNDA, Conde de  
1859 *Relación de gobierno*. En: *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú IV*. Manuel Atanasio Fuentes, Lima, Bailly [1761].  
1859 *Relación que escribe el Conde de Superunda, Virrey del Perú, de los principales sucesos de su gobierno, [...] y comprende de los años 9 de julio de 1745 hasta fin del mismo mes en el de 1756*. Manuel Atanasio Fuentes, editor. Lima, Librería Central de Felipe Baillo.
- TÁRRAGA BALDO, María Luisa  
1990 España y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del XVIII: corrientes recíprocas de influencia. En: *Relaciones artísticas entre España y América*, pp. 217-271. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TAURO DEL PINO, Alberto  
1987 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. 6 vols. Lima, PEISA.
- TEMPLE, Ella Dunbar  
1937-40 La descendencia de Huayna Cápac: Paullu Inca. *Revista Histórica* II: 233, 284; 12: 204-245; 13: 31-77. Lima.  
1949 Un linaje incaico durante la dominación española. Los Sahuaraura. *Revista Histórica* 18 (1): 45-77. Lima.
- TEMPLE, Ella Dunbar EDITORA  
1971 *La revolución de Huánuco, Panatahuas y Huamaldas de 1812*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo III, Conspiraciones y rebeliones en el siglo XIX, vols. 1-5. Lima; Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- TERCERO CATHECISMO  
1985 *Tercero catecismo y exposición de la Doctrina Christiana por sermones*. Lima, Antonio Ricardo. Edición facsimilar en *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de indios y de las demas personas que han de ser enseñadas en nuestra Fé*. Lima, Antonio Ricardo. Edición facsimilar. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1585].
- THÉVET, André  
1584 *Les vrais pourtraicts et vies des hommes illustres, grecs, latins et payens recueillis de leurs tableaux, livres, medailles antiques et modernes*. 2 vols. Paris, G. Chaudière.
- TOLEDO, Francisco de  
1986 *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú, 1569-1574*. Introducción de Guillermo Lohmann Villena y transcripción de María Justina Sarabia Viejo. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- TORD, Luis Enrique  
1978 La Casa de los Cuatro Bustos del Cuzco. Identificación de su blasón y altorrelieves. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 23: 9-33. Caracas.



- 1984 Una pintura desconocida: retratos de los reyes incas. *El Dominical [El Comercio]*. Lima, 25 de marzo, pp. 18-19.
- TRÉNS, Manuel  
1947 *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus-Ultra.
- UNANUE, José Hipólito  
1791 Idea general de los monumentos del antiguo Perú, e introducción a su estudio. *Mercurio Peruano* 22 (17 de marzo): 201-208.  
1824 Variedades [Apuntes sobre las ruinas del Valle de Santa]. *Nuevo Día del Perú*, Trujillo, N.º 1, 1er trimestre (1 de julio): s. p.; N.º 2 (8 de julio): s. p.; N.º 5 (29 de julio): s. p.
- VALCÁRCEL, Carlos Daniel  
1959 Documentos sobre Manuel y Dionisio Inca Yupanqui. *Revista Universitaria* 48 (117): 70-83. Cuzco.
- VALCÁRCEL, Luis E.  
1964 *Historia del Perú antiguo*. 3 vols. Lima, Editorial Juan Mejía Baca.
- VALCARCEL, Carlos Daniel y Guillermo DURAND FLOREZ EDITORES  
1971-72 *La rebelión de Túpac-Amaru*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo II, vols. 1-4. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- VALDA, Juan Bautista de  
1663 *Solemnnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de N. S. Pontífice Alexandro VII*. Valencia.
- VALLE, M. M.  
1957 *El período Transición*. Lima, Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- VAN DE GUCHTE, Maarten  
1996 Sculpture and the concept of the double among the Inca Kings. *RES* 29-30: 256-268.
- VAN LINSCHOTEN, Jan Huygen  
1604 *Icones et Habitu Gestusque indorum ac Lusitanorum*. Amberes, Cornelis Claesz
- VANDENDROECK, Paul  
1992 Amerindian Art and Ornamental Objects in Royal Collections. Brussels, Mechelen, Duurstede. 1520-1530. En: *America, Bride of the Sun: 500 Years, Latin America and the Low Countries*, pp. 99-119. Amberes, Museo Real de Bellas Artes.
- VANDENBROECK, Paul EDITOR  
1992 *America, Bride of the Sun: 500 Years, Latin America and the Low Countries*. Amberes, Museo Real de Bellas Artes [Catálogo de exposición].
- VARGAS UGARTE S. J., Rubén  
1935-57 *Biblioteca Peruana*. 11 vols. Lima, 1935-1957.  
1956 *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. 2 vols. Buenos Aires.  
1968 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos, imprenta de Aldecoa.  
1981 *Historia General del Perú*. Tomo 4. Lima, Editorial Milla Batres.
- VEYRIN-FORRER, Théodore  
1951 *Précis d'héraldique*. París, Larousse.
- VIDAURRE, Manuel Lorenzo de  
1973 *Cartas americanas*. Alberto Tauro editor. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo I, *Los ideólogos*, vol. 6. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú
- VILLANUEVA URTEAGA, Horacio  
1958 La idea de los incas como factor favorable a la independencia. *Revista Universitaria* 48 (115): 137-158. Cuzco.  
1971 Simón Bolívar en el Cuzco. *Revista del Museo Histórico Regional* 7 (7): 45-57. Cuzco.
- VILLANUEVA URTEAGA, Horacio y Manuel Jesús APARICIO VEGA EDITORES  
1972 *Revolución del Cuzco 1814*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo III, *Conspiraciones y rebeliones en el siglo XIX*, vols. 6-8. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- VORÁGINE, Jacques  
2004 *La légende dorée. Bibliothèque de la Pléiade*, París, Gallimard [ca. 1264]
- WACHTEL, Nathan  
1971 Sociedad e ideología. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- WALKER, Charles F.  
1999 *De Túpac Amaru a Gamarra: Cuzco y la formación del Perú republicano*. Traducción de Maruja Martínez. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo  
1996 La serie del Corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVII. En: *La procesión del Corpus en Cuzco*. Sevilla, Unión Latina [Catálogo de la exposición].  
2004 La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura. En: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 241-317.
- XEREZ, Francisco de  
1985 *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Edición de Concepción Bravo Guerreira. Madrid, Historia 16 [1534].
- ZÁRATE, Agustín de  
1995 *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición de F. Pease y T. Hampe. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú [1555].
- ZAVALA, Silvio Arturo  
1978-80 *El servicio personal de los indios en el Perú: extractos del siglo XVI-XVII*, 3 vols. México, El Colegio de México.
- ZIGHELBOIM, Ari  
2003 "Tocapus in Performance: Parading Incas in Viceregal Peru". Ponencia presentada en *Inka, pre-Inka and colonial Tukupu: A Symposium*, realizado en Harvard University (3-4 de mayo del 2003).  
2004 "Colonial Native Nobles in Inca Clothes". Manuscrito.
- ZIMMERN, Nathalie  
1943-44 *The Tapestries of Colonial Peru*. *Brooklyn Museum Journal* 27-52.
- ZUIDEMA, R. Tom  
1964 *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden.  
1991 Guaman Poma and the Art of Empire: Towards an Iconography of Inca Royal Dress. En: *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Kenneth Andrien y Rolena Adorno editores, pp. 151-202. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

► Página siguiente:  
*Parroquia de San Sebastián*. Serie del Corpus de Santa Ana, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cuzco.



# Índice onomástico y toponímico

## A

Abancay 256  
Acomayo 288  
Acosta, José de 46, 116, 149  
Adán 158, 161  
Aguilar, José Gabriel 264  
Ahuacqui 73, 81  
Alcañices 192  
Alcázar 16  
Alejandro VI 95, 98  
Almagro 15  
Alonso Chiguan Inca 218, 220  
Alto Perú 260, 270  
Amado 53, 180  
Amaru 128  
Amberes 170  
América 4, 10, 15, 18, 95, 108, 260, 266, 273  
América Central 80  
América Meridional 216  
Ampato 80  
Andahuaylillas 140  
Andamarca 27  
Andes 28, 36, 37, 49, 55, 61, 67, 77, 81, 89, 189  
Angulo, José 264  
Angulo, Vicente 264, 285  
Anteros 285  
Anti Viracocha Colla 149  
Anticristo 144  
Antisuyo 127, 149  
Apo Guarachi 268  
Apo Tampo 149  
Apu Auque, Diego 300  
Arechaga y Calvo, Ramón de 247  
Areche, José Antonio de 67, 89, 222, 254, 256  
Arequipa 33, 80, 195, 294  
Argentina 209  
Armaza, Juan de 214  
Arriaga, Pablo Joseph de 89  
Arzans 232  
Astete, Miguel de 52  
Atabalipa 15, 125  
Atahualpa 5, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 30, 39, 46, 49, 52, 69, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 114, 120, 122, 126, 127, 128, 129, 131, 138, 145, 149, 163, 166, 168, 169, 170, 180, 206, 208, 211, 233, 245, 247, 258, 260, 268, 273, 281, 288, 293, 294, 304  
Atapillo 27  
Atauchi, Tito 279  
Atuncuzcos 138  
Augsburgo II  
Austrias 216  
Ávila, Francisco de 1, 143  
Ayacucho 22, 276  
Ayllón, Nicolás 163, 230, 231

## B

Baca-Flor 240  
Balboa 18  
Bazán, Usenda de 194  
Beatriz Ñusta 240  
Belén 138, 158  
Belgrano 274  
Belgrano, Manuel 266  
Benedicto XIII 244  
Bertonio, Ludovico 84  
Betancur 171  
Betanzos, Juan de 46, 69, 70, 115, 116, 206  
Biblioteca de la Universidad de Oviedo 24  
Biblioteca Nacional 282  
Bolívar, Simón 245, 273, 274, 276, 283, 302, 316  
Borbones 311  
Borja, Juan Enriquez de 141, 194, 225  
Brasil 95, 97, 169, 281  
Brooklyn 129

## Bruselas 103

Bry, Teodoro de 10, 11  
Buenaventura de Salinas 235  
Buenos Aires 260, 270

## C

Cabrera, J. B. 312  
Cáceres, Andrés Avelino 312  
Cajamarca 5, 14, 17, 30, 49, 86, 99, 100, 110, 114, 119, 120, 125, 129, 131, 170, 206, 208  
Cala, Isidoro de 167, 241  
Calancha 149  
California 33, 36  
Cámara de Indias 205  
Camper, Peter 311  
Candia 14, 15  
Canincunca 150, 152  
Cápac Raymi 73  
Cápac Yupanqui 22, 24, 26, 81, 268  
Caquiaviri 144  
Carabuco 150, 152, 153, 157  
Cardenal Massimo 22  
Carducho, Vicente 214  
Carlos el Máximo Católico Inga XII 232  
Carlos Huayna Cápac Inga 179  
Carlos I 97  
Carlos II 142, 161, 194, 224, 230, 234  
Carlos III 67, 245, 276  
Carlos IV 245, 258  
Carlos Marx 14  
Carlos V 4, 11, 15, 18, 37, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 116, 125, 126, 163, 169, 170, 171, 192, 232, 283  
Carrascón y Solá, Francisco 264  
Casas, Bartolomé de las 108, 119, 157  
Castañeda de los Lamos 247  
Castelli, Juan José 260, 261  
Castelnau, Francis de 213, 216, 300  
Castilla 15, 94, 98, 99, 108, 115, 149, 202, 224  
Castillo, Francisco del 211  
Catalá de Valeriola, Bernardo 234  
Caxamarca 120, 220  
Cayo Inca, Diego 125  
Centeno de Romainville, María Ana 281, 317  
Centeno, Juan 281, 288  
Cervantes, Miguel de 3  
Chachapoyas 27, 304  
Chacón y Becerra, José Agustín 264  
Chalco Yupanqui Ynga, Luis 53, 57  
Charcas 142, 268  
Chayguaca, Antonio 244  
Chicagu 300  
Chiguan Topa 216, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 300  
Chiguan Topa, Martina 216  
Chile 27, 189, 317  
Chillitupa Chávez, Marcos 285, 288, 293  
Chimpo Ocllo Coya 24  
Chinchaycocha 27  
Chinchaysuyo 30, 58, 127  
Chincho 268  
Choquehuanca, José Domingo 279, 285, 288  
Choqui Xulca, Diego 125  
Chosop, Alberto 246  
Church, Frederic Edwin 295  
Cieza de León 49  
Cinchiroca 33  
Clara Coya, Ana María 225  
Clemente VII 104  
Cobo, Bernabé 46, 52, 68  
Código Mendoza 169  
Colegio de Indios Nobles de San Francisco de Borja 256  
Colegio de San Antonio Abad del Cuzco 285  
Colegio Máximo de San Pablo 230  
Collao 268

Colón, Cristóbal 14, 15, 18, 94, 95, 298, 312, 316  
Colón, Fernando II  
Colquipa de Palucereo, Jerónimo de 217  
Compañía de Jesús 138, 160, 212, 227, 229, 246  
Compañía del Cuzco 149, 201, 224, 247  
Condemayta, Tomasa Tito 289  
Condorcanqui, José Gabriel 168, 171, 205, 214, 256  
Confederación Perú-Boliviana 277, 283  
Copacabana 195, 197, 198  
Copenhague 24  
Corpus Christi 39, 85, 90  
Cortés, Hernán 4, 10, 15, 97, 102, 104, 122, 125, 126, 169  
Covarrubias 3, 5  
Coya Cusi Huarca 53  
Coya de Loyola, Ana María 189, 194, 195  
Coya, Beatriz Clara 141, 200, 201, 227, 255  
Cristo 38, 98, 108, 140, 141, 145, 149, 152, 157, 158, 160, 161, 206  
Cristóbal Carlos Inca 179  
Cristóbal Concha Auqui Ynga 58  
Cueva Ponce de León, Alonso de la 232, 238, 240, 245, 255, 268, 281, 293, 304, 317  
Cummins 47, 49, 55, 216, 304  
Curahuasi 256  
Curi Ocllo 220  
Cuzco 10, 14, 17, 25, 29, 30, 36, 38, 39, 44, 52, 55, 57, 60, 61, 68, 80, 89, 101, 104, 109, 114, 115, 118, 120, 123, 127, 137, 138, 140, 141, 143, 164, 166, 170, 171, 176, 179, 180, 186, 189, 192, 194, 195, 197, 200, 202, 205, 206, 208, 209, 212, 213

## D

Dávalos y Lisson, Pedro 317  
Dean 47, 184, 186, 221  
Der Kvnig von Guizin 10  
Devoti, Félix 273, 274  
Díaz del Castillo, Bernal 4, 5  
Dunbar Temple 282  
Duque de la Palata 217  
Durero, Alberto 97  
Duvols, Pierre 235

## E

Edad Moderna II  
Effio, José 317  
El Sol del Cuzco 271, 272  
El Sol del Perú 271, 274  
Enríquez de Cabrera, Pascual 224  
Enríquez, Martín 18  
Escalante, Juan 289  
Escalante, Tadeo 288  
España 3, 4, 10, 15, 17, 18, 24, 28, 36, 67, 95, 102, 107, 120, 123, 126, 128, 136, 157, 189, 206, 214, 216, 232, 261, 305  
Espinoza de los Monteros, Juan 206  
Esquivel y Navia, Diego de 200, 214  
Estenssoro, Juan Carlos 16, 29, 257, 304  
Europa 81, 104, 160

## F

Felipe II 15, 16, 17, 18, 36, 37, 49, 110, 143, 189, 193, 194, 225  
Felipe III 17, 37  
Felipe IV 180  
Felipe Tambo Rimache 60  
Felipe Túpac Amaru 256, 282, 305  
Felipe V 170, 171, 233, 234  
Fernández de Castro 202  
Fernández de Córdova, Francisco 238  
Fernández Guarachi, Diego 203, 268  
Fernández Guarachi, José 240, 268  
Fernando VI 200, 240, 244, 245  
Fernando VII 260, 266, 312  
Ferrer, Vicente 120  
Field Museum de Chicago 217  
Flores Espinoza, Javier 281  
Francia 169, 298  
Frezier, Amadée 229

## G

Galvin, S. 20, 22, 33, 127  
Gamarra, Agustín 279  
García de Loyola, Beltrán 194, 247  
García de Loyola, Martín 141, 189, 201, 225, 229, 255  
García Hurtado de Mendoza 142  
García Pumacahua, Mateo 264, 268  
García, Anselma 289  
García, Felipe 206  
Garcilaso de la Vega 5, 16, 20, 24, 52, 69, 115, 116, 161, 257, 281  
Garreaud, Emilio 305

Garrett, David 300  
Garro, Antonio 241  
Gasca, Pedro de la 108, 109, 258  
Gaspard Bouttats 169  
General Miller 276  
Gil de Taboada 257  
Ginés de Sepúlveda 157  
Gisbert, Teresa 46, 93, 185, 295  
Giulio Romano 107  
González Holguín, Diego 44, 84  
González de Oviedo 104  
González Gamarra, Francisco 317  
Guacayna 16, 211  
Guadalupe 28  
Guaina Capac 23, 27  
Guainacpac Inga, Vitor D. Carlos 179  
Gualpa Susco Ynga, Juan 55  
Guaman Chava, Cápac Capo 127  
Guaman Mallque, Martín 220  
Guaman Poma de Ayala, Felipe 14, 15, 20, 21, 22, 24, 28, 29, 30, 36, 44, 45, 46, 47, 75, 76, 77, 84, 116, 120, 126, 128, 136, 137, 145, 149, 152, 158, 160, 161, 203, 206, 211, 220, 235  
Guancavilca 27  
Guarachi 268, 270, 293  
Guáscar Inga 30  
Guatemala 80  
Guayllabamba 216, 224, 225  
Guaynacapa 128  
Guaypar Topa, Juana 188  
Güemes, Martín Miguel 267  
Guerra, François-Xavier 260

## H

Hamy, Ernest-Théodore 298  
Hans Burgkmair 10  
Henríquez de Borja, Juan 189  
Hércules II, 104, 107, 108, 134  
Herrera 128, 281  
Herrera y Castro, Juan 188  
Herrera, Antonio de 16, 20, 119, 247, 281, 317  
Herrera, Bartolomé 270, 308  
Hill, Samuel 294  
Hireonymi Benzoni, II  
Historia de su Patria 258  
Historia Natural de Madrid 245  
Hôtel de la Rochelle 298  
Huamachuco 69  
Huamanga 52, 158, 184  
Huarochiri 27, 125, 145, 166  
Huascar 101, 120, 127, 138, 163, 211, 258, 281  
Huayna Cápac 14, 15, 22, 38, 49, 53, 131, 180, 188, 211, 221, 224, 258, 274, 275, 279, 288, 289, 316  
Hurtado de Mendoza 52, 114

## I

Idiáquez, Juan 247  
Idiáquez, Teresa de 247  
Iglesia de la Compañía del Cuzco 255  
Iglesia del Triunfo 209  
Inca Garcilaso de la Vega 177, 204, 206  
Inca Roca 285  
Inca Yupanqui 235  
Inga Roca 22, 26  
Inglaterra 276, 310  
Inquiltopa, Florian Carlos 179  
Iriarte, Isabel 57  
Irlanda 22, 33, 36  
Isabel Ulypa Coca Ñusta 212  
Itier, César 257

## J

Jauja 27, 58  
Jesús 38, 158, 201  
Jesús de Huanca 138, 141  
Jesús de Machaca 268  
Joan Pascac Ynga 55, 57  
Jorge Alonso 95

## L

La Estrella Federal 277  
La Paz 3, 260  
Lasa, Manuel Sixto 289  
Laso, Benito 260  
Laso, Francisco 312  
Lavalle, José Antonio de 312

Leitch, Stephanie 10  
León Pinelo, Antonio de 16, 24, 106, 224  
Lepiani, Juan B. 317  
Lima 38, 158, 166, 175, 185, 195, 202, 211, 214, 217, 229, 240, 257, 273, 276, 277, 281, 294, 295, 298, 300, 304, 305, 316  
Linda 180, 221  
Llano Zapata, José Eusebio 232, 247, 238  
Lloque Yupanqui 22, 26, 29, 222  
Loayza y Bazán, Usenda de 194, 195  
López de Caravantes 14  
López de los Ríos, José 150  
López de Palacios Rubios, Juan 157  
Loyola, Magdalena de 247  
Lozano, David 312  
Luis I 202, 234

## M

Madame Lafarge 302  
Madrid 16, 17, 164, 166, 189, 192, 224, 241, 277  
Maíta Cápac 239, 268  
Málaga, Jerónimo de 213  
Mama Huaco 233, 235, 285, 305  
Mama Ocllo 69, 217, 268, 294, 302  
Mama Pucullo 305  
Mama Raba Ocllo 20, 21, 288  
Mama Suoso 305  
Manco Ayllón 316  
Manco Cápac 18, 21, 29, 33, 47, 76, 103, 149, 211, 217, 229, 233, 235, 268, 273, 281, 283, 288, 293, 294, 302, 305, 316  
Manco Cápac II 37  
Manco Cápac Inga 26  
Manco Inca 52, 114, 170, 206, 282  
Manco Inca Yupanqui 101  
Mango Capac 22  
Maras 122, 205  
Marchetti, Luisa 313  
Marcoy, Paul 293  
María Cusi Rimay 60  
María Manuela 282  
María Usca 283  
Markham, Clements 281, 282, 283, 311  
Marmontel, Jean François 260, 273, 276, 279, 310  
Marquesado de Oropesa 256  
Mascapaycha 44, 46, 47, 49, 52, 53, 55, 86  
Masías, Francisco 313  
Mataindios 164, 171  
Matamoros 116  
Mayo, Juan de 107  
Mayta Cápac 22, 26, 76  
Mediterráneo 104  
Mena, Cristóbal de 99  
Mercurio Peruano 257  
Merino, Ignacio 312  
México 5, 97, 122, 164  
Miranda, Francisco de 266  
Moctezuma 97, 99, 102, 104, 125, 126, 131, 166, 169, 170  
Molina, Cristóbal de 5  
Mollinedo 140, 141, 186, 187, 188, 193  
Monte Sacro 285  
Monteagudo, Bernardo 260  
Monteclaros 39  
Montero, Luis 311, 312, 317  
Montes de Segura y Aldazábal, Emilio 298  
Morcillo Rubio de Auñón, Diego 68, 134, 142, 175, 222  
Morghen 229  
Morton, Samuel 311  
Moscoso y Peralta, Juan Manuel 256  
Mujica Pinilla 185  
Muñoz Camargo, Diego 15, 125  
Murúa, Martín de 14, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 33, 36, 47, 49, 81, 103, 127, 128, 211, 298  
Museo Americano de Historia Natural de Nueva York 80  
Museo de América, Madrid 68, 163  
Museo de Brooklyn 86, 298  
Museo de Denver 294  
Museo de Etnografía del Trocadero 298  
Museo de la Recoleta 294  
Museo de Quai Branly de París 298  
Museo del Prado 16  
Museo Erudito del Cuzco 282  
Museo Etnológico de Berlín 294  
Museo Inka del Cuzco 86, 216, 217  
Museo J. Paul Getty 81  
Museo Nacional de Arqueología, Antropología 90  
Museo Pedro de Osma 195, 198, 225, 246

- N
- Navamuel, Agustín de 213  
 Nebrija, Antonio de 3  
 New York Historical Society 298  
 Niño Jesús 140  
 Nolasco Crespo, Pedro 257  
 Nuestra Señora de Cocharcas 240  
 Nueva Castilla 126  
 Nueva España 125, 145  
 Nueva York 295  
 Nuevo Mundo 3, 5, 10, 16, 17, 97, 108, 126  
 Núñez Vela 231, 232, 234, 235, 239  
 Núñez Vela y Ribera, Juan 231
- O
- O'Phelan, Scarlett 261, 279  
 Oblitas, Antonio 214  
 Ocaña, Diego de 20, 24, 28, 29, 30  
 Olaya, José 312  
 Ollantaytambo 276  
 Olmedo, José Joaquín de 274, 275  
 Oropesa 224, 300  
 Ortiz de Orué, Pedro 205, 283  
 Ortiz, Diego 150  
 Ossio 22
- P
- Pacajes 268  
 Pachacamac 163, 274  
 Pachacuti Inga Yupanqui 23, 27, 49  
 Pachacuti IX 232  
 Palacio Real 166  
 Palomino, Juan Bernabé 244, 255, 295  
 Pantoja de la Cruz, Juan 16  
 Parroquia de San Cristóbal 179  
 Pastor de Larrinaga, José 258  
 Paullu Inca, Cristóbal 52, 180, 202, 203, 220, 225, 282  
 Pavez Kanki, Vicente 267  
 Pereyra, Juan de Dios 171  
 Pérez de Guzmán, Alonso 186  
 Pérez, Bartolomé 5, 11  
 Pérez, Trinidad M. 310  
 Perú 5, 10, 11, 15, 16, 17, 30, 33, 38, 49, 67, 81, 99, 101, 102, 103, 106, 108, 110, 116, 122, 126, 136, 149, 164, 170, 175, 189, 192, 232, 257, 258, 261, 264, 267, 272, 273, 277, 282, 308  
 Peyster, Federico de 295  
 Pizarro 11, 15, 30, 39, 100, 101, 104, 122, 131, 169, 298, 311, 312  
 Pizarro, Francisca 125  
 Pizarro, Francisco 11, 18, 69, 99, 100, 115, 125, 294  
 Plaza del Regocijo 276, 278  
 Policarpo Justiniani, Pablo 282  
 Pomayal, Baltasar 180  
 Pomayalli Guaypartupa, Miguel 180  
 Pompeyo Leoni 106  
 Porras, Juan de 100  
 Portugal 95  
 Potosí 17, 18, 37, 68, 109, 110, 123, 142  
 Prescott, William Hickling 302, 311  
 Puente, Diego de la 149, 160  
 Pumacahua 265  
 Pumaguallpa Garcés Chillitupa, Marcos 285  
 Puyucum Faxolle, Nicolás 230
- Q
- Quiguar Topa, Alonso 53  
 Quijote 37  
 Quiroz, Ángel Fernando de 308  
 Quispe Brillante, Sebastián 214  
 Quispe Tito, Diego 144, 212  
 Quispe Túpac, Martín 214  
 Quispi Tito, Juan 212  
 Quito 27, 101, 109  
 Quiz Quiz 11
- R
- Radiguet, Max 293  
 Raleigh, Walter 15, 276  
 Ramos Gavilán 149  
 Real Cápac Lloque Yupanqui 217  
 Rey Castel 261  
 Reynalte Coello, Pedro de 194  
 Richardson 308  
 Rigalt, Joaquín 310  
 Río de la Plata 261  
 Rivadavia, Bernardino 266  
 Rivas, Cristóbal de 213, 214
- Rivero, Mariano Eduardo de 295, 310  
 Rodrigues de Figueroa 17, 18, 20  
 Rodrigues de León, Juan 24  
 Rodríguez, Antonio 261  
 Rojón Negrón, Tomás 304  
 Roma 123, 192, 211, 257  
 Rowe, Ann 72  
 Rowe, John H. 57, 73, 177, 224
- S
- Saavedra Fajardo, Diego de 193  
 Sacsahuamán 119, 276  
 Safford, William Edwin 217, 300  
 Sahuaraura, Justo 129, 279, 282, 285, 288, 293, 302, 304  
 Salamanca, Pedro de 39  
 San Bartolomé 28, 149, 150  
 San Cristóbal, Evaristo 312  
 San Francisco 22, 157  
 San Francisco de Borja 141, 189, 192, 195, 200, 201, 212, 246  
 San Francisco de Huamanga 240  
 San Francisco Javier 246  
 San Ignacio 37, 141, 195, 246  
 San Jerónimo 38, 140, 171  
 San José Túpac Inca 241  
 San Martín, José de 267, 271, 274, 312  
 San Miguel Arcángel 185, 209, 230  
 San Pedro de Juli 195  
 San Sebastián 38, 300  
 Sánchez Coello, Alonso 194  
 Sánchez de Medina, Carlos 213  
 Sancho Marcos Cusi 205  
 Sancho Panza y don Quijote de la Mancha 3  
 Santa Ana 68, 185, 220, 221, 240, 278  
 Santa Clara 118  
 Santa Cruz 278, 279, 281, 282, 283  
 Santa Cruz Pachacuti, Joan de 120, 145, 161  
 Santa Liberata 240  
 Santa Rosa 180, 302  
 Santa Rosa de Lima 221  
 Santángel, Luis de 94  
 Santiago 53, 107, 115, 116, 143, 153, 171, 194, 209, 222  
 Santiago Apóstol 114  
 Santiago de Oropesa 192  
 Santiago de Yucay 206  
 Santiago Mataindios 107, 116, 119, 150, 164, 170, 171, 206  
 Santiago Matamoros 107, 116, 118  
 Santo Domingo 120  
 Santo Oficio 137  
 Santo Tomás 149, 152, 160  
 Sapero, Pedro 240  
 Sarmiento de Gamboa, Juan 16, 211  
 Sarraeta, Manuel 266  
 Sartiges, Eugène de 293  
 Sayri Túpac 37, 52, 114, 115, 142, 180, 282  
 Septimo, Fernando 261  
 Serna, José de la 312  
 Serrada, Bernardo de 209  
 Simancas 103  
 Sinchi Roca 22, 26, 28, 76, 235, 285  
 Sociedad Amantes del País 257  
 Solimán el Magnífico 104  
 Soras Andamarca 27  
 Soto, Hernando de 17  
 Soto, Leonor de 17  
 Suntutur Huasi 116, 118, 143, 164  
 Suntuturhuasi 206, 208, 209  
 Superunda 166
- T
- Tahuantinsuyo 1, 2, 5, 11, 17, 36, 100, 101, 104, 110, 180, 201, 203, 205, 211, 217, 229, 232, 234, 245  
 Tambotoco 28, 29  
 Tarma 58, 261  
 Tarmatambo 161  
 Tenochtitlan 169  
 Thevet, André 16, 20, 169, 304  
 Tiahuanaco 261, 295  
 Tito Condemayta, Julián Escalante 289  
 Tlaxcala 15, 16  
 Tócapus 85, 86  
 Toledo, Francisco de 16, 17, 20, 28, 53, 67, 73, 120, 123, 131, 135, 137, 141, 169, 89, 194  
 Topa Cusi Gualpa Guáscar Inga 27  
 Topa Inga Yupanqui 27  
 Topaicinchipoca 138  
 Tordoya y Palomino, Leonor 194
- Torrice, Federico 310, 311, 312  
 Trujillo 131  
 Tschudi, Juan Diego de 295  
 Tumbes 100  
 Túnez 102  
 Tupa Cusi Gualpa 23  
 Tupa Inga Yupanqui 23  
 Tupa Puma 221  
 Túpac Amaru 37, 127, 129, 141, 145, 168, 170, 171, 189, 214, 254, 256, 257, 268, 276, 283, 285, 289, 305  
 Túpac Amaru I 281  
 Túpac Amaru II 170  
 Túpac Amaru, Juan Bautista 267  
 Túpac Amaru, Manuela 228, 256  
 Túpac Inca Yupanqui 241  
 Túpac Inca, Calixto 241  
 Túpac Sinchi Roca 205  
 Túpac Yupanqui 126, 220
- U
- Uayna Cápac 138  
 Ubalde, José Manuel 264  
 Uclucana Sahuaytocto 188  
 Uclucana, Francisco 188  
 Ulloa, Antonio de 244, 255  
 Ulloa, Jorge Juan 255  
 Unanue, Hipólito 257, 274  
 Urcos Aurac, Diego 300  
 Usca Paucar 282
- V
- Valcárcel, Luis E. 22  
 Valda, Juan Bautista 179  
 Valdés Bazán, Fernando de 194  
 Valleumbroso 175  
 Valverde, Vicente de 5, 99, 119, 120, 206  
 Vargas y Carvajal, Diego de 194  
 Vasco Fernandes 95  
 Vecellio, Cesare 24  
 Vespuccio, Américo 95, 304  
 Victoria de Junin 274  
 Vermeiren, Jan Corneliz 1071, 116  
 Vidaurte, Manuel Lorenzo de 268  
 Vilecabamba 52, 60, 102, 110, 114, 123, 150, 170, 171, 305  
 Villanueva, Diego de 244, 255  
 Villarobledo 135  
 Villegas Cusipáucar, Josefa 195  
 Villroy Richardson 308  
 Viracocha 17, 268, 285  
 Viracocha Inga 23, 34  
 Viracocha, Luis 53  
 Virgen de la Descensión 171  
 Virgen de Misericordia 209  
 Virgen del Triunfo 209  
 Vitoria, Francisco de 108  
 Vivero, Domingo de 312
- W
- Wellesley, Arthur 33  
 Wellington 33, 81  
 Wuffarden, Luis Eduardo 29, 300
- X
- Xaquixahuana 108, 109  
 Xerez, Francisco de 99, 100  
 Xfero (Cristófero) Chiguantilo 217
- Y
- Yahuar Huaca 239  
 Yahuar Huacac Inga 34  
 Yahuar Uácac Inga 27  
 Yauar Guacac 23  
 Yauyos 27, 58  
 Ynga, Carlos 58  
 Yrn garaga 11  
 Yucay 16, 52  
 Yupanqui Ynga, Francisco Chalco 60
- Z
- Zapata, Marcos 209  
 Zela, Francisco Antonio de 312  
 Zárate, Agustín de 44  
 Zuidema, Tom 73



---

# Registro de autores

## *Natalia Majluf*

Nació en Lima. Historiadora de Arte por Boston College, obtuvo la maestría en el Institute of Fine Arts, New York University (1990) y el doctorado de la Universidad de Texas en Austin (1995). Ha sido curadora principal del Museo de Arte de Lima (1995-2000) y actualmente dirige la misma institución. Ha participado en la organización de numerosas exposiciones y ha publicado extensamente sobre el arte peruano de los siglos XIX y XX en libros y revistas especializadas. Es autora de *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879* (1994) y editora de *El arte en el Perú: Obras de la colección del Museo de Arte de Lima* (2001) y de *Francisco Laso. Aguinaldo para las señoras del Perú y otros escritos (1854-1869)* (2003). En colaboración con Luis Eduardo Wuffarden ha publicado *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano, Elena Izcue: El arte precolombino en la vida moderna, y La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942*. Ha sido distinguida con los siguientes premios y becas: Marian Royal Kazen Endowed Presidential Scholarship in Art (1992), Outstanding Dissertation Awards, The University of Texas, Austin (1995), Inter-American Development Bank, The Andrew W. Mellon Foundation Visiting Senior Research Fellowship, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington (1998) y la J. Paul Getty Curatorial Research Fellowship (2005-2006).

## *Thomas Cummins*

Nació en Morristown, Nueva Jersey, Estados Unidos de Norteamérica. Historiador del Arte por la Universidad de Denison, Granville, Ohio. Maestría y doctorado por la Universidad de California de Los Ángeles. Es profesor de Historia del Arte Precolombino y Director del Centro de Estudios Latinoamericanos David Rockefeller, Universidad de Harvard. Ha sido profesor y Director del Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chicago; y profesor asistente en la Universidad Commonwealth de Virginia. Fue consultor en Arte Colonial Latinoamericano en el Museo de Arte de Filadelfia y Museo Metropolitano de Nueva York. Expositor en las principales universidades de su país, Latinoamérica y Canadá. Ha publicado *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Kero Vessels* (Universidad de Michigan, 2002). Participó en la edición de volúmenes y catálogos sobre temas de su especialidad, además de numerosos artículos y capítulos en libros, entre los que resaltan: *Los Quilcakamayoq y los Dibujos de Guaman Poma en Libros y escritura de tradición indígena: Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México* (México, El Colegio Mexiquense, 2002) y *El Lenguaje del Arte Colonial: Imagen, Ekfrasis e Idolatría en el I Encuentro Internacional de peruanistas: Estado de Estudios Histórico-Sociales sobre el Perú a fines del Siglo XX* (Universidad de Lima, 1998). Fue distinguido con los siguientes premios y honores: Senior Fellow, Dumbarton Oaks; J. Paul Getty Senior Research Grant (1995-96); Chicago Humanities Institute Faculty Associate (1995-96); Dickson Support Fellowship (1981-82); y Postdoctoral Fellow en Massachusetts Institute of Technology.

◀ *Santiago Mataindios* (detalle). Primera mitad del siglo XVIII. Lienzo en la Iglesia de Pujura, Cuzco.

### **Gabriela Ramos Cárdenas**

Nació en Lima. Es licenciada en Historia y Bachiller en Humanidades por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo la maestría en la Universidad de Columbia, Nueva York y el doctorado en Historia en la Universidad de Pensilvania. Es profesora de Historia de América Latina en la Universidad de Cambridge, Gran Bretaña y fellow de Newnham College, Cambridge. Ha dictado cursos de su especialidad en la Pontificia Universidad Católica del Perú y ha sido profesora invitada en la Universidad de Lille, Francia. Ha sido profesora igualmente en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, e investigadora en el Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco. Ha editado *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XX y Catolicismo y extirpación de idolatrías. Charcas, Chile, México, Perú. Siglos XVI-XVIII*, (coedición con H. Urbano) publicados por el Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco, institución donde también trabajó en la edición de la Revista Andina. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y ha sido distinguida con las siguientes becas: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú; University of Pennsylvania, Department of History, Wenner-Green Foundation for Anthropological Research, Center for New World Comparative Studies, John Carter Brown Library.

### **Elena Phipps**

Nació en Los Ángeles, California. Graduada en el Hampshire College, Amherst. M.A. Obtuvo la maestría en Historia del Arte y Arqueología, en la especialidad de Arte Precolombino en la Universidad de Columbia, Nueva York, y el doctorado en la misma universidad en la especialidad de Historia del Arte Precolombino y Conservación. Ha sido curadora del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York para la exposición "The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830", y co-autora del catálogo. Ha efectuado trabajos de conservación y restauración en el Museo Metropolitano de Nueva York desde 1977, y participado también en proyectos especiales de otros museo internacionales como el Museo de Brooklyn, Nueva York, Museo Pompidou, Francia y Museo Nacional de Kuwait. Asimismo, ha dictado cursos de arte y arqueología en la Universidad de Columbia, Nueva York, y fue consultora de la UNESCO en Lima, Perú y Caracas, Venezuela. Ha prestado servicios en la Organización de Estados Americanos, en Brasil y Guatemala, y participó en el programa "Conservación textil y almacenamiento" de la Universidad de Nueva York. Es autora de numerosos artículos publicados en revistas americanas y latinoamericanas, con énfasis particular en el arte textil. Ha sido distinguida con becas otorgadas por el Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, National Endowment for Humanities, American Philosophical Society Grant, Metropolitan Museum of Art, entre otras.

### **Juan Carlos Estenssoro Fuchs**

Nació en Lima. Doctor en Historia por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Ha ejercido la docencia en la Universidad Católica del Perú, el Conservatorio Nacional de Música, la Universidad de Burdeos III y la Universidad de Lille III donde es actualmente profesor titular. Sus investigaciones se han dirigido principalmente al estudio de la música y su contexto social en el virreinato del Perú así como a la historia de las transformaciones religiosas en los Andes durante el periodo colonial. Ha sido becario del Instituto de Cooperación Iberoamericana y de la École Française de Rome. Es autor, entre otras publicaciones, de los libros *Música y sociedad colonia-*



les (premio R. Stevenson de Musicología e Historia de la Música Americana) y *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo*. Director para el Perú del Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana y colaborador de The New Grove Dictionary of Music and Musicians y del Atlas mundial del barroco (UNESCO). Es investigador asociado al CERMA (París) y a REATHIS (Lille) y miembro del Instituto Riva-Agüero. Ha dictado conferencias como invitado en Alemania, Argentina, Bélgica, Bolivia, Brasil, Chile, Escocia, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Italia, México, Perú y Venezuela.

### **Luis Eduardo Wuffarden Revilla**

Historiador y crítico de arte. Estudios de Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Paleógrafo y Jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima en el período 1980-1997. Crítico de arte y editor de la página cultural del diario *La Prensa* de Lima. Ha tenido a su cargo las secciones artísticas en las *Historias Generales del Perú* editadas por Carlos Milla Batres y la Editorial Brasa. Miembro ordinario del Instituto Riva Agüero, del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima y Miembro del Comité de Expertos del Proyecto Arcodata Latinoamérica, Madrid. Ha obtenido los siguientes reconocimientos: Beca del convenio ICI-IRA (1989) para realizar un proyecto de investigación en España sobre "Fuentes gráficas hispánicas en la pintura colonial del Perú" y el Premio del CONCYTEC a la investigación sobre pintura peruana (1991). Redactor del *Allgemeines Künstlerlexikon* de Munich, Alemania; del libro *Arte y arquitectura en el virreinato del Perú*, Fundación Carolina, España; y participa en el proyecto de investigación "Painting in Spanish America from Conquest to Independence", que será editado por la Universidad de Yale. Es autor o coautor de los libros: *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (Lima, 1995); *Vinatea Reinoso 1900-1931* (Lima-Madrid, 1997); *Sérvulo* (Lima-Madrid, 1998); *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (Lima-Madrid, 1999); *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América* (Madrid, 1999); *Tilsa Tsuchiya* (Lima-Madrid, 2000); *Mario Urteaga. Nuevas miradas* (Lima-Madrid, 2003).

► Página siguiente:  
*Manco Cápac*. Cuzco, ca. 1850-1875.  
Óleo sobre lienzo. Museo Inka, Universidad  
Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.

CO

CAPACINO



---

# Créditos

## Edición

Banco de Crédito del Perú  
Relaciones e Imagen Institucional

## Diseño gráfico

Yolanda Carlessi

## Fotografías

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:

Thomas Cummins: 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 19, 21, 24 (fig. 24), 25, 32, 33, 34, 35, 37, 61, 98, 101 (fig. 9), 123, 126, 127 (fig. 27), 213, 223

Juan Carlos Estenssoro: 13, 94, 95, 103, 106, 107, 118, 125, 168, 170

Biblioteca Real de Copenhague (Dinamarca): 14, 26, 27, 28, 36, 60, 104, 109, 110, 119 (fig. 25), 122 (fig. 29), 134 (fig. 47), 137, 154 (fig. 62), 158, 220

Juan M. Ossio: 22, 23, 42, 127 (fig. 37), 128 (fig. 39), 134 (fig. 46)

Luis Eduardo Wuffarden: 38, 193

Pablo Balarín Benavides: 45, 46, 47, 48

Archivo BCP: 53, 119 (fig. 24), 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188

Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum: 58, 59

Museo Americano de Historia Natural (Nueva York): 66, 79, 81, 82, 83, 86 (fig. 23), 88

Museum of Fine Art (Houston): 70, 74

Museo Metropolitano de Arte (Nueva York): 71

Elena Phipps: 72, 78, 80, 84, 85, 89

D. E. Hurlbert: 76 (fig. 12)

The Textile Museum (Washington D. C.): 86 (fig. 22)

Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collections (Washington D. C.): 87

Peabody Harvard Museum: 90 (fig. 29)

Archivo Oronoz: 92, 248

Catedral de Visue (Portugal): 96

Museo Nacional de Arte Antigo (Lisboa): 97

Biblioteca Nacional: 99

Worcester Art Museum (Massachusetts): 105

Gustavo Sosa Pinilla (Argentina): 111

Museo de América (Madrid): 124, 141, 165

Museo de Brooklyn (Nueva York): 129

Héctor Schenone: 139

Fernando R. de la Flor: 142

Eduardo Lechuga: 148

Teresa Gisbert: 154, 162, 203 (fig. 28), 262, 263, 277

Natalia Majluf: 156, 164 (fig. 72), 233, 259, 272, 295, 299, 301, 302, 317

Pinacoteca Municipal Ignacio Merino: 174, 314, 315

Víctor Peralta Ruíz y Real Academia de la Historia de Madrid: 246, 247

Ramón Mujica Pinilla: 265

Fundación Telefónica: 280, 281

## Compilación bibliográfica

Glenda Escajadillo

## Producción

Ausonia S. A.

Supervisión: Pilar Marín

Pre-Prensa: Ana María Arone, Darío Corihumán, José Luis Pacherras, Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles, Maritza Gutiérrez, Adolfo Dextre, Pablo Viera, Celestino Robles.

Impresión: Heral Mol S.R.L.

Supervisión de la impresión: Lucas Pacherras F.