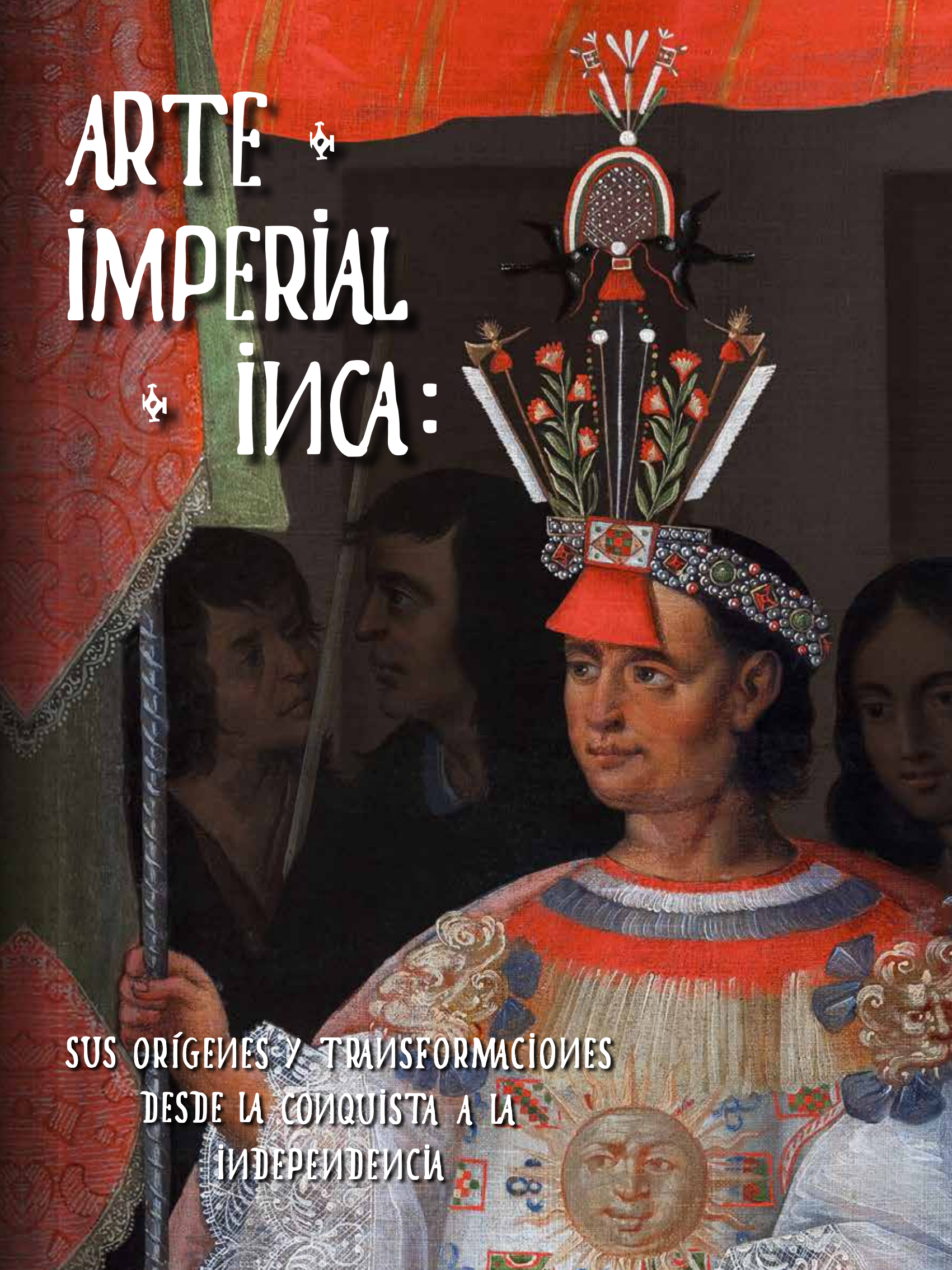


ARTE IMPERIAL INCA:

SUS ORÍGENES Y TRANSFORMACIONES
DESDE LA CONQUISTA A LA
INDEPENDENCIA









EN HOMENAJE
AL
BICENTENARIO
DEL PERÚ



ARTE IMPERIAL INCA:

SUS ORÍGENES Y TRANSFORMACIONES
DESDE LA CONQUISTA A LA
INDEPENDENCIA



»BCP»

Acceda a la versión digital de Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia, del Fondo Editorial del BCP, a través del siguiente QR o de la web www.fondoeditorialBCP.com

© Copyright

Banco de Crédito del Perú

Lima, Perú

Hecho el depósito legal

en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2020-08434

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ

Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia

La Molina, Lima 12

ISBN: 978-9972-837-36-4



9 789972 837364

ARTE IMPERIAL INCA:

SUS ORÍGENES Y TRANSFORMACIONES
DESDE LA CONQUISTA A LA
INDEPENDENCIA



Ramón Mujica Pinilla

John H. Elliott Tom Cummins

Manuel Burga Joanne Pillsbury

Mariusz Ziólkowski Luis Eduardo Wuffarden

Carolyn Dean Víctor Peralta Ruiz

Rolena Adorno Roberto Amigo







ÍNDICE

PRESENTACIÓN

AGRADECIMIENTO

INTRODUCCIÓN El Perú en la monarquía hispánica [John H. Elliott](#)

INTRODUCCIÓN Nobles indígenas y actitudes anticoloniales en el siglo XVII [Manuel Burga](#)



PARTE I

La cultura visual al servicio de la propaganda imperial inca

[Mariusz Ziólkowski](#)

La arquitectura sagrada y la albañilería de los incas después de la conquista

[Carolyn Dean](#)

Del bautizo del Inca al mapamundi de Guaman Poma

[Rolena Adorno](#)

Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo

[Tom Cummins](#)

El uncu inca: tradición y transformación

[Joanne Pillsbury](#)

La memoria de los incas en el Corpus Christi del Cusco*

[Luis Eduardo Wuffarden](#)

Las genealogías incas y su significado histórico y político entre los siglos XVIII y XIX

[Víctor Peralta Ruiz](#)



PARTE II

El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política

[Ramón Mujica Pinilla](#)

Los emblemas en tránsito y el incaísmo emancipador

[Roberto Amigo](#)



Con el entusiasmo que despierta en todos nosotros la proximidad del Bicentenario de la Independencia, tengo la satisfacción de entregar este año el tomo XLVII de nuestra colección Arte y Tesoros del Perú. Se trata del primero de dos volúmenes dedicados especialmente a conmemorar un acontecimiento tan importante para la historia del país. En este libro se aborda en profundidad el arte imperial inca, aunque bajo una perspectiva distinta de la que se suele asumir cuando pensamos en el legado cultural del Tahuantinsuyo. En efecto, los estudios aquí reunidos centran sus enfoques en aquella producción artística andina que surgió luego de la llegada de los españoles y se extendió durante los tres siglos del virreinato hasta los albores de la Independencia.

El encuentro entre ambas tradiciones culturales, es decir, la española y la autóctona, supuso un conflicto a la vez que un intercambio de cosmovisiones, un fenómeno que impactó en ambas sociedades y se reflejó en la obra de sus artistas. El imperio inca llegó a su fin cuando fue superado militarmente por las fuerzas invasoras, pero muchos aspectos de su cultura material subsistieron, aunque transformados, en un nuevo contexto político. Las presiones fueron múltiples y, además de la explotación como mano de obra de la población indígena, se emprendió un adoctrinamiento cristiano y una campaña evangelizadora destinada a extirpar las “idolatrías”. El resultado fue el surgimiento de formas originales de religiosidad local, que contribuyeron a enriquecer notablemente las tradiciones del cristianismo traído por los conquistadores. De ahí que no deba extrañarnos que apareciera la figura de un Niño Jesús inca, que ostentaba la *mascapaicha*, el símbolo máximo del poder en el Tahuantinsuyo, efigie que era venerada en las procesiones y otras ceremonias eclesíásticas.

El coordinador del libro, Ramón Mujica Pinilla, nos recuerda que el arqueólogo y antropólogo John Rowe, en un artículo precursor publicado en 1955, planteó la existencia de un “movimiento nacional inca” en el Perú del siglo XVIII. Este fue impulsado por caciques indígenas y mestizos de sangre real que reclamaron títulos nobiliarios ante la Corona española, escribieron “memoriales de agravios” en defensa de los indios y varios de ellos estuvieron ligados a insurrecciones políticas de diversa índole. Era un movimiento que carecía de un caudillo, pero que actuó en favor de la población nativa, reivindicando sus valores culturales y cuestionando la opresión colonial, actitud de oposición que a la larga hizo estallar la rebelión de Túpac Amaru en 1780. Después, serían los patriotas independentistas quienes llevarían adelante las iniciativas de aquellos intelectuales indígenas y mestizos virreinales.

Así, la influencia del movimiento “nacional” inca revitalizó las artes visuales y originó en muchos casos la producción de una cultura material híbrida, tanto en su forma como en su contenido. Al fin y al cabo, los artistas indígenas asimilaron los modos de expresión europeos y, junto con sus propios aportes, crearon nuevas formas de representación en la que predominaban los símbolos incaístas. Estos trabajos no solo resultaron innovadores –ya no eran copias de un arte inca extinto sino propuestas que se apartaban del canon estético al uso y que incluso recurrían a materiales europeos–, pues revelaban una ideología e implicaban una resistencia cultural. Esto permite hablar de una suerte de renacimiento inca que, en las postrimerías del virreinato, iba de la mano de un proyecto político, lo que no pasó desapercibido para las autoridades coloniales. En consecuencia, a raíz del levantamiento de Túpac Amaru, las expresiones culturales neoincas fueron tenazmente perseguidas por el visitador general español José Antonio de Areche. En realidad, este arremetió contra toda la cultura visual inca, “argumentando que en ella se anidaba el origen contaminante, utópico y subversivo de sus revueltas”.

Como se señala en la introducción a este volumen, el concepto de patria fue uno de los elementos del bagaje ideológico que los conquistadores trajeron a América. Con el tiempo, cuando estos soldados se convirtieron en colonos y arribaron otros españoles dispuestos a asentarse en estas tierras, los llamados criollos llegaron a experimentar un sentimiento de arraigo que los hizo identificarse con el país, el mismo que asumirían como su nueva patria. Sin embargo, pronto se hizo evidente que no sería posible mantener separados a un grupo étnico conformado por españoles y a otro por indios. Asimismo, la llegada de esclavos africanos fue otro aporte importante a la composición social. Finalmente, el proceso de mestizaje aumentó más aún la complejidad de la sociedad colonial.

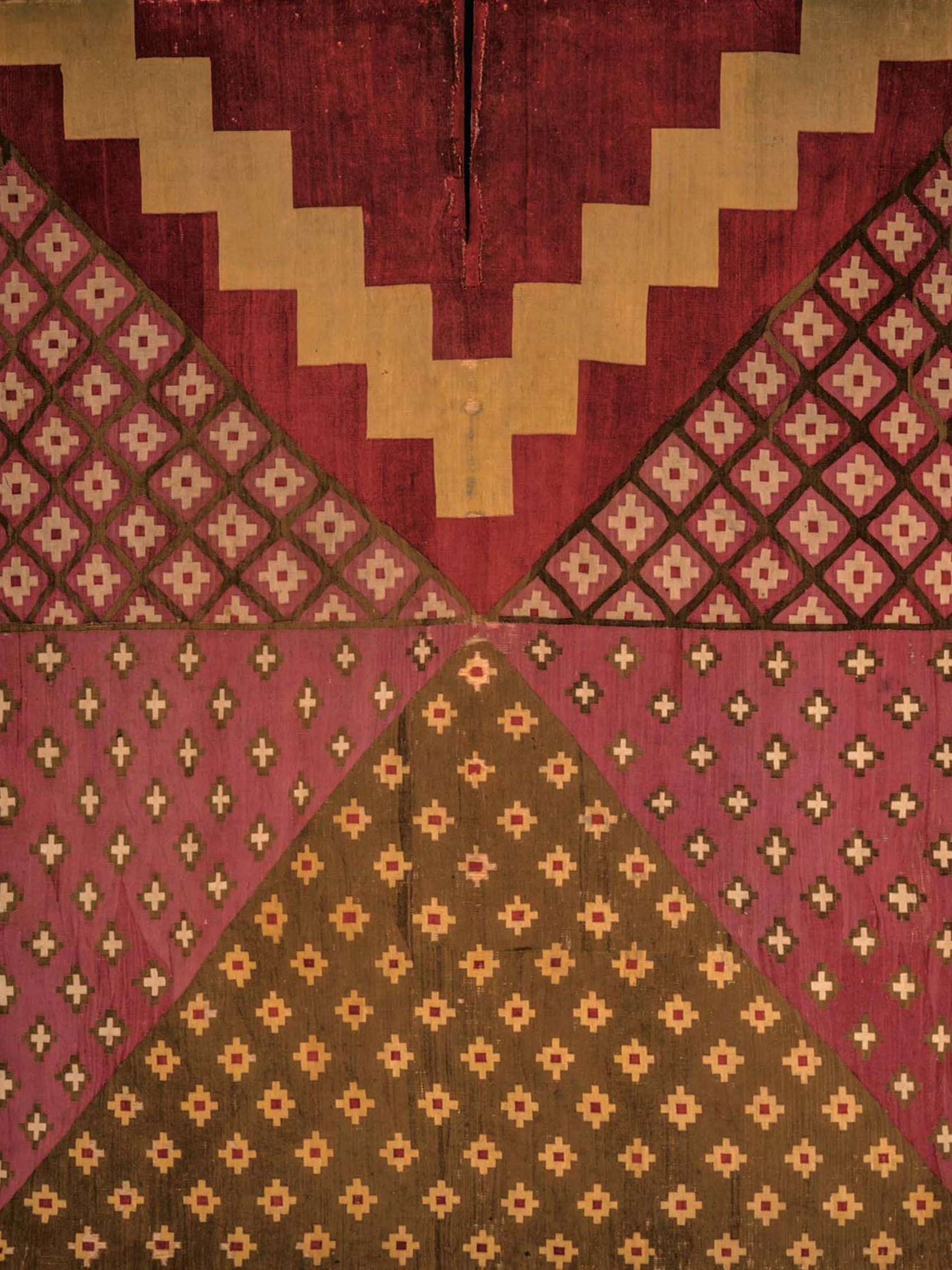
Todos estos aspectos adquieren una nueva luz ahora que se acerca el Bicentenario de la Independencia, ya que muchos de los problemas que aún afrontamos se remontan a hechos que la historia no siempre ha esclarecido y que debemos conocer en profundidad si aspiramos a consolidar una identidad y un espíritu de nación que hasta ahora se muestran frágiles, como lo prueban los constantes avances y retrocesos que han entorpecido nuestra vida republicana.

Quisiera expresar nuestro sincero reconocimiento al destacadísimo conjunto de estudiosos e investigadores, peruanos y extranjeros, que ha contribuido con su sapiencia

al éxito de este proyecto, así como al equipo editorial que ha logrado cristalizar sus ideas en este libro tan hermosamente ilustrado, como es ya costumbre en nuestra colección. Espero que esta publicación nos incite a reflexionar sobre un pasado tan grandioso como contradictorio, de modo que el conocimiento de la historia nos permita afirmar las bases de un futuro más esperanzador y coherente, capaz de unir a todos los peruanos en la senda de progreso compartido que impulsó la fundación de la República.

Dionisio Romero Paoletti

Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú





El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades, instituciones y a las personas vinculadas a los proyectos culturales por su generosa y renovada colaboración; algunas de ellas podrían involuntariamente no figurar en esta relación.

COLABORACIÓN INSTITUCIONAL

En el Perú

Ministerio de Cultura: Dr. Alejandro Neyra, Ministro, Arqueólogo Carlos del Águila Chávez, Director General de la Dirección General de Museos.

Arzobispado Metropolitano de Lima: Excmo. Mons. Carlos Castillo Mattasoglio; Arzobispado Metropolitano del Cusco: Excmo. Mons. Richard Daniel Alarcón Urrutia, Obispo; Iglesia Nuestra Señora de Copacabana: R.M. Hermila Duarez Montenegro.

Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú: Dr. Rafael Varón, Director; Municipalidad Provincial del Cusco: Dr. Víctor Boluarte Medina, Alcalde, Dra. Romi Infantas Soto, Teniente Alcaldesa; Museo de Arte de Lima – MALI: Juan Carlos Verme Giannoni, Presidente; Museo Pedro de Osma: Lic. Pedro Pablo Alayza, Director; Museo Inka (UNSAAC – Cusco): Dra. Edith Mercado Rodríguez, Directora; Museo Oro del Perú - Armas del Mundo: Dra. Camila Pérez Palacio, Directora.

En el extranjero

Embajada de la República Argentina: Excmo. Sr. Enrique Luis Vaca Narvaja, Embajador; Museo Etnológico de Berlín: Dr. Viola König, director, Dra. Manuela Fischer, Curadora; Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deportes: Dr. José Manuel Rodríguez Uribe,

Director; Museo de América de Madrid: Dra. Encarnación Hidalgo, Directora; Brooklyn Museum: Dra. Anne Pasternak, directora; Thoma Foundation: Carl Thoma, Presidente, Museo Nacional de Colombia: Dr. Daniel Castro Benites, Director; National Museum of The American Indian - Smithsonian Institution: Kevin Gover, Director; The George Washington University Museum: John Wetenhall, director; Museum am Rothenbaum: Barbara Plankensteiner, directora; The Metropolitan Museum of Art: Max Hollein, director; Denver Art Museum: Christoph Heinrich, Frederick & Jan Mayer, director; American Museum of Natural History: Lewis W. Bernard, Presidente; Dallas Museum Of Art: Agustín Arteaga, director; The Art Institute of Chicago: James Rondeau, Presidente; Museo del Prado: Miguel Falomir Faus, Director, Dr. Andrés Úbeda de los Cobos, Director Adjunto; The British Museum: Hartwig Fischer, Director; Dumabrton Oaks: Thomas Cummins, Director; LACMA - Los Angeles County Museum of Art: Elaine P. Wynn y Tony P. Ressler, Copresidentes de la Junta; Museo del Carmen de Maipú: Dr. Germán Domínguez, Director; Museo Histórico Nacional de Buenos Aires: Dr. Gabriel Di Meglio, Director; Archivo General de Indias (Sevilla - España): Dra. Pilar Lázaro de la Escosura, Directora; Museo Histórico Nacional de Chile: Dra. Macarena Ponce de León, Directora; Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc": Dr. Pablo Montini, Director; Museo Histórico Nacional del Cabildo y la Revolución de Mayo: Prof. Horacio Mosquera, Director; Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago de Chile): Arq. Fernando Pérez Oyarzún, Director; Museo Quinta de Bolívar (Colombia): Dra. Elvira Pinzón Méndez, Directora; Memorial de la Bandera del Ejército de los Andes (Mendoza-Argentina): Lic. Mariana Juri, Ministra de Cultura y Turismo del Gobierno de Mendoza.

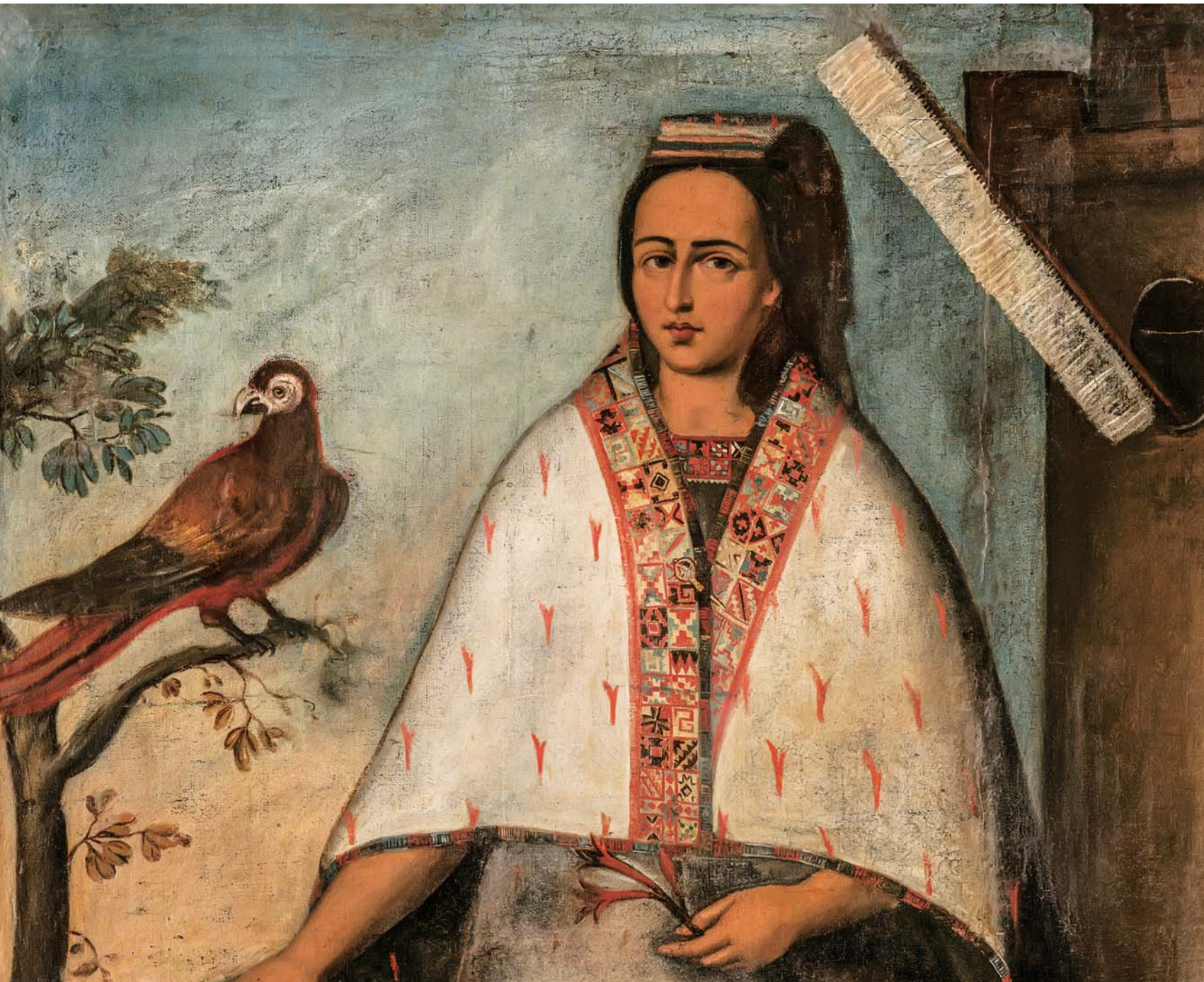
COLABORACIÓN PERSONAL

En el Perú

Juan Ossio Acuña, Alonso Valdez Prado, Andrés Álvarez Calderón Larco, Ariadna García-Bryce, Carlos Pareja Ríos, Carlos Rodríguez Pastor, Carmen María Valdez Prado, Cecilia Beytia Cendoya, Claudia Balarin Benavides, Fermín del Pino Díaz, Elizabeth Kuon Arce, Fernán Altuve Febres, Graciela Viñuales, Jaime Cuadriello, José Ignacio Lambarri Orihuela, Joaquín Liébana Evans, Jorge Frivas, José Luis Navarro, Lisseth Gavilán, Luis Elena Alcalá, Mateo Liébana Evans, Mariana y Eduardo Hochschild, Mónica Taurel, Napoleón Valdez Ferrand, Pedro Bariandarán, Ramón Gutiérrez, Roberto Samanez Argumedo, Suzanne L. Stratton-Pruitt, Talía Valdez Prado, Ulla Holmquist.

En el extranjero

Ana Isabel del Prado, Andrés Úbeda de los Cobos, Andrew Hamilton, Barry Landua, Carlos Aldunate, Cait Kennedy, Diego Anguita Castillo, Fernando Barona Tovar, Fernando Guzmán, Hernán Rodríguez Villegas, Juan Antonio Murro, Juan Manuel Martínez, Kate Weinstein, Isabel Cruz Ovalle, Marcela Alarcón Rodríguez, Marcos Schiavi, Mario López Olaciregui, Michelle Rich, Monica Park, Nancy Rosoff, Haydee Alvarez Ortuño, Nathan Sowry, Roberto Vega Anderson, Jaime García-Maíquez, Mario López Olaciregui, Marcelo Fernández, Diego Anguita Castillo, Graciela Viñuales, Susan Bergh, Paz Cabello Carro, Christine Giuntini, Andrew Hamilton, Julie Jones, Heidi King, Ann Pollard Rowe, Ryan Williams, Margaret Young-Sánchez, Jaquelyn Bernuy.



Guarda:

- ◀ Detalle de poncho con medallón central y pájaros de doble cabeza. Siglo XVII-XVIII, algodón y fibra de camélido, 1.92 x 1.57 mts. Image courtesy Dallas Museum of Art, 19775.61

Página I:

- ◀ Poncho con motivos virreynales y tocapus Museo Inka, Cusco.

Páginas VI-VII:

- ◀ Túnica con diseño de damero. Algodón (*Gossypium barbadense*) y lana de camélido. 196 x 78 cm. Colección de Industria Textil Piura.

Página VIII:

- ◀ El II Rey Guayna Ccapac, (detalle). Circa 1750-1780. Óleo sobre lienzo 78 x 56 cm. Colección Hochschild Correa.

Página X:

- ◀ Anónimo rioplatense. El rebelde Túpac Amaro. Acuarela sobre papel, fines del siglo XVIII. Colección particular.

Página XIV:

- ◀ Túnica inka de trama de lana y urdimbre de algodón, los diseños de textiles servían como símbolos de estatus y autoridad y su uso se controlaba cuidadosamente. American Museum of Natural History, Division of Anthropology B/1504.

- ▲ Mama Occllo, (detalle). Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Páginas siguientes:

- ▶ Bóveda del Salón de los Reinos, en el Palacio del Buen Retiro, donde el virreinato del Perú alternaba con puntos geográficos tan distantes entre sí como Flandes, Jerusalén y México. Madrid, España.



Cesión del Salón de Reinos
al Museo Nacional del Prado





“BÓVEDA DEL SALÓN DE LOS REINOS, EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO (1635) DONDE FIGURAN LOS “ESCUDOS DE ARMAS” DEL PERÚ, MÉXICO, CASTILLA, LEÓN, PORTUGAL, SICILIA Y FLANDES, ENTRE MUCHOS OTROS—COMO REINOS AUTÓNOMOS—NO “COLONIAS”—SOMETIDOS A UNA SOLA CORONA UNIVERSAL”



HOCSIC
MEST
R
F

EL PERÚ

Introducción

John H. Elliott



EL PERÚ EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

Desde la década de 1520, cuando entre los conquistadores de Centroamérica empezaron a circular rumores sobre un pueblo llamado 'Birú' que vivía más al sur, la historia del Perú ha sido un relato de múltiples invenciones y reinenciones. En el camino hacia Cusco, Pizarro y sus seguidores cayeron en cuenta de que se habían topado con una tierra cuando menos tan rica, civilizada y diestramente administrada como el 'imperio' azteca, aquel que diez años atrás Hernán Cortés había comunicado con grandilocuencia a su señor real, el Sacro Emperador Romano Carlos V, que ahora le pertenecía. Era evidente que el inca Atahualpa era un monarca tan poderoso como el 'emperador' Montezuma.

Al tratarse de conquistas españolas –y, más específicamente, castellanas– tanto la tierra de los Mexica (entonces llamada México o Nueva España) como 'Perú' (la tierra de los Birú) se encontraban bajo el *imperium*, o la autoridad soberana, de Carlos, en su rol como rey de la 'España' que había sido creada a raíz de la unión dinástica de las coronas de Castilla y Aragón hacia el final del siglo XV. Ya que Carlos era al mismo tiempo el Sacro Emperador Romano, las nuevas conquistas americanas asumieron su lugar dentro de los numerosos y diversos territorios que formaban parte de una entidad política admirada por algunos de sus contemporáneos y temida por otros, al estar bastante encaminada a convertirse en un imperio mundial, o 'monarquía universal'.

Incluso para un gobernante tan enérgico como Carlos, el peso de gobernar este imperio global era excesivo. Su abdicación en 1556-1558 resultó en la división de su herencia entre su hermano Fernando, quien asumió el título imperial y los territorios que este incluía, y su hijo, Felipe II de España. De hecho, se creó una nueva entidad política cuando Felipe asumió el gobierno de España, la herencia borgoñesa de su padre –que comprendía los Países Bajos– y las posesiones que España tenía en Europa y en el Nuevo Mundo. Sus contemporáneos no tenían claro cómo

Páginas XVIII-XIX:

- ◀ Vista panorámica del techo del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Madrid. En dicho recinto están pintados los escudos de los veinticuatro reinos que formaban la Monarquía Hispánica en tiempos de Felipe IV.

Páginas XX:

- ◀ Fig. 1. Escudo del Perú en el techo del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Madrid, circa 1635.

referirse a este nuevo sistema de gobierno. Así, se sugirió que, debido a la cantidad y extensión de sus dominios, se llamara a Felipe emperador, a fin de distinguirlo de los monarcas menores que entonces declaraban su *imperium* sobre sus propios reinos. Sin embargo, el Sacro Imperio Romano, al ser sucesor del antiguo Imperio Romano, era tradicionalmente el único imperio cuya legitimidad era universalmente reconocida por los europeos. Por esta razón –y sin duda también por deferencia a su tío como cabeza de la rama austríaca, con base en Viena, de los Habsburgo– Felipe no estaba convencido. Por ende, el nuevo sistema de gobierno fue llamado de diversas maneras: monarquía hispánica, monarquía católica o monarquía *universalis*. Es cierto que hubo una tendencia –incluso durante el reinado de Felipe II– a referirse a las posesiones transatlánticas de España como imperio de las Indias, y a llamar a Felipe y a sus sucesores del siglo XVII Emperador de las Indias, título que el gran jurista Juan Solórzano Pereira utilizó al escribir un tratado para Felipe IV en 1629.¹

Además de su extensión y dispersión, un atributo de esta monarquía –que de imperio tenía todo menos el nombre– era la diversidad de los territorios que la integraban. Las teorías constitucionales que habían promovido y fomentado la emergencia de instituciones representativas, particularmente las Cortes, en Castilla y Aragón durante el Medioevo habían establecido un principio de realeza basado en un contrato implícito –aunque en ocasiones explícito– entre el gobernante y sus súbditos, que calzaba con los requerimientos de una España en transición desde un país formado por una diversidad de pueblos y reinos hacia una monarquía global.

El acuerdo dinástico que se negoció para el matrimonio en 1469 de Fernando e Isabel se aseguraba de que las partes contractuales se comprometieran a conservar las leyes, instituciones y costumbres características de los reinos y territorios bajo su gobierno, y que ahora se unieran para crear la nueva monarquía española. Esta fórmula se podía aplicar con facilidad a futuras uniones dinásticas, como aquella que se negoció a raíz de la sucesión en 1580 de Felipe II al trono de Portugal, al extinguirse la dinastía Avis que hasta entonces gobernaba. Era, además, lo suficientemente flexible como para permitir las maniobras que fueran necesarias, incluso en caso de que un nuevo territorio se adquiriera mediante conquista y no por matrimonio, como ocurrió en 1515 con la incorporación del sur del reino de Navarra al sistema de gobierno español. A Navarra se le permitió conservar sus Cortes, además de sus leyes y fueros.

Sea que los nuevos territorios se incorporaran mediante uniones dinásticas, conquistas o una combinación de las dos, el resultado final fue la estructuración de la monarquía española bajo la forma que los historiadores conocen actualmente como ‘monarquía compuesta’.² Si bien muchos otros estados europeos del período moderno eran, en cierta medida, compuestos, la extensión y la diversidad de los dominios españoles hacían de esta la principal monarquía compuesta de su era. El principio regente del concepto de una monarquía compuesta era su reconocimiento y aceptación del carácter distintivo de cada una de las partes que la integraban. Solórzano Pereira lo expresó de forma sucinta en su obra magistral, *Política indiana*, publicada por primera vez en Madrid en 1647. “Los Reynos”, escribió, “se han de regir, y gobernar, como si el Rey que los tiene juntos lo fuera solamente de cada uno de ellos.”³

Una característica inevitable de las monarquías compuestas era que estaban gobernadas por reyes ausentes. En efecto, una vez que habían establecido su corte en un lugar permanente, los monarcas solo podían visitar muy ocasionalmente la mayor parte de sus dominios, si es que lo hacían. Carlos V había intentado mitigar los efectos negativos de la realeza ausente mediante viajes constantes. Sin embargo, desde que en 1561 Felipe II decidió establecer en Madrid –en el corazón mismo de Castilla– la residencia de su corte, y por ende la capital de su monarquía, la realeza ausente se convirtió, para la mayoría de sus súbditos, en una realidad. Inevitablemente, esto generó tensiones, mientras que las elites de reinos y provincias periféricos, privados del sol de la presencia real, empezaron a resentir la manera en que los castellanos estaban monopolizando los puestos en la corte

y los sectores de la monarquía en los cuales la ley no prohibía específicamente el nombramiento de extranjeros.

Sin embargo, a lo largo del siglo XVI se diseñó mecanismos que al menos servían para aminorar las tensiones resultantes, así no pudieran eliminarlas. En un sistema fundado en el principio de una relación contractual entre soberano y súbdito, el diálogo continuo entre elites regionales o locales y la administración central era esencial para el eficaz funcionamiento del gobierno.

Hacia el final del reinado de Felipe, en 1598, se había establecido mecanismos para facilitar el diálogo y permitir que todas las partes fueran escuchadas. En el centro del sistema de gobierno estaba el monarca, asesorado por el Consejo de Estado, que ejercía una supervisión general de los asuntos de estado en toda la monarquía. Debajo del Consejo de Estado habían surgido una serie de consejos. Estos estaban pensados ya sea para manejar diferentes aspectos del gobierno, como las finanzas reales, o, como en el caso de los Consejos de Castilla, Aragón e Italia, para asegurarse de que la autoridad real se respetase en reinos individuales o grupos regionales, a fin de proporcionar un vínculo entre estos y el gobierno central. El virreinato, una institución utilizada en el gobierno de los territorios de la Corona de Aragón durante la Edad Media, se extendió a otras partes de la monarquía en expansión, en las que se nombraba virreyes y gobernadores para que sirvieran durante un período de años como alter ego del monarca. Los tribunales conocidos como ‘audiencias’ eran responsables de administrar la justicia real en los diversos reinos, y rendían cuentas ante el consejo correspondiente en Madrid.

El Nuevo Mundo encajaba bien en este sistema. Un Consejo de Indias se estableció en 1523-4. Don Antonio de Mendoza fue nombrado primer virrey de Nueva España en 1535, mientras que Perú se convirtió en virreinato en 1543, aunque solo se convirtió en una institución estable una vez que Don Francisco de Toledo asumió las riendas del gobierno en Lima en 1569, puesto que mantuvo hasta 1581. A lo largo del siglo se estableció audiencias –entre ellas una en Lima y otra en Quito– en diversas regiones del imperio de las Indias. Arzobispos y obispos, por su parte, ejercían jurisdicción eclesiástica en nombre de un monarca que gozaba de un monopolio sobre los nombramientos clericales, a través del así llamado Patronato que le había conferido el Papado.

Este sistema de gobierno era probablemente el mejor que podía haber sido concebido ante el desafío que presentaba la tiranía de la distancia en una monarquía extensa. Era, en efecto, un sistema de gobierno de una elite bajo órdenes del rey, que creaba un equilibrio –por momentos precario– entre el centro y la periferia. Inevitablemente, estaba basado en una serie de ficciones. El monarca, como vicerregente de Dios en la Tierra y nombrado para custodiar la fe católica, era considerado sacrosanto e infalible. Se esperaba de él un gobierno benévolo sobre un conglomerado de territorios cuyas diferencias en carácter, costumbres y leyes respetaría indefectiblemente. Su relación con sus súbditos era contractual; rey y súbditos estaban sujetos a un acuerdo de respeto mutuo de los derechos de uno y otros. La ley y su primacía estaban en el núcleo de este sistema, que había emergido a lo largo de los siglos mediante el efecto conjunto de la teoría constitucional –tal como había sido enunciada por la escolástica de la Edad Media– y la práctica pura y dura de la realeza medieval.

Para que este modo contractual de gobierno funcionara era esencial que la autoridad del monarca, como defensor supremo de la ley, se mantuviera intacta en todo momento. Cualquier acto de injusticia o mala administración no era atribuido, por lo tanto, al monarca, sino a consejeros malvados o al comportamiento tiránico de oficiales reales. Del mismo modo, se asumía que los oficiales descarriados serían castigados en cuanto el soberano fuera informado de las injusticias cometidas. Para asegurarse de que esto ocurriera, los súbditos agraviados podían recurrir a la ley en caso de que sus quejas fueran ignoradas. Al mismo tiempo, los complejos mecanismos de la burocracia española presentaban numerosas oportunidades para manejar el asunto de manera más informal, especialmente aprovechando las rivalidades y divergencias entre las distintas partes

del gobierno para hacer peticiones y cabildear en distintos niveles de la administración. En el otro lado de la ecuación, existían mecanismos para que virreyes y otros oficiales reales presentaran su caso si es que no se sentían en capacidad de llevar a cabo una orden real. En el peor de los casos podían recurrir a la fórmula castellana medieval de “se obedece pero no se cumple”. Esta fórmula permitía aplazar toda acción ejecutiva hasta que llegaran nuevas instrucciones desde Madrid, sin dejar de respetar la autoridad real.⁴

El cabildeo y la prevaricación eran, evidentemente, esenciales para que este sistema funcionara sin sobresaltos. El sistema –al menos en teoría– mantenía el equilibrio entre la autoridad de la Corona y los derechos y requerimientos de los reinos y provincias que integraban la monarquía. Los habitantes de estos territorios, aunque aceptaban que compartían a su soberano con otros reinos en un sistema de gobierno al que pertenecían todos, eran intensamente conscientes de la particularidad de su tierra. Era su patria, que en primera instancia era su comunidad local o pueblo, pero que abarcaba una comunidad regional más amplia que se había desarrollado a través del tiempo mediante la convivencia que procedía de la proximidad geográfica y del lenguaje, las costumbres, las creencias y los recuerdos compartidos. Al menos en teoría, el monarca y la patria formaban una única entidad. Sin embargo, podían verse enfrentados cuando no era posible seguir resolviendo conflictos a través de la reciprocidad, como ocurrió en los Países Bajos en los 1560. Llegado este punto, los autoproclamados patriotas estaban listos para levantarse en rebelión a fin de salvar a su patria de la tiranía del poder arbitrario.

El concepto de patria era uno de los muchos elementos del bagaje ideológico que los conquistadores y futuros colonos llevaban consigo al cruzar el Atlántico.⁵ Como ocurría en otras partes de la monarquía, el imperio de las Indias estaba dividido en reinos, virreinos y gobernaciones. Poco a poco, a medida que los conquistadores se convertían en colonos, a los que se sumaban nuevas oleadas que llegaban desde España, estos criollos llegaron a sentir su región territorial particular, con su propia identidad, como su patria.

La idea de la patria estaba, cuando menos, implícita en el diseño decorativo del Salón de Reinos, el salón central del palacio del Buen Retiro, construido para Felipe IV en los 1630 en las afueras de Madrid.⁶ En la bóveda del salón se mostraban los blasones de los diversos reinos de la monarquía. Si un visitante llegaba a Madrid desde las Indias y miraba hacia arriba, sobre las ventanas del salón, podía enorgullecerse ante la inclusión, al lado de los blasones de Aragón, Valencia o Nápoles, de los escudos de armas del reino en el que nació y creció, fuera este Nueva España o Perú. Servían como un recordatorio de que la multiplicidad de reinos y provincias representada en la bóveda, y toda la lealtad debida a un único soberano, hacían de este el imperio más poderoso del mundo. Al mismo tiempo, su inclusión también servía como un reconocimiento de que, a pesar de su distancia de Madrid, los reinos americanos gozaban –al menos en apariencia– de un estatus equivalente al de los reinos europeos de su monarca, incluso si el hecho de que habían sido conquistados e incorporados a la Corona de Castilla significaba que, técnicamente, este no era el caso.

Si bien el estatus oficial de estos territorios era aparentemente similar al de los otros, eran profundamente diferentes en cuanto al carácter. Cuando los conquistadores pisaron las islas del Caribe, y luego el continente americano, fueron confrontados por pueblos que hasta entonces desconocían, a los que bautizaron colectivamente como ‘indios’. Cuando llegó a oídos de Isabel que los indios estaban siendo esclavizados y explotados, los declaró vasallos libres de la Corona española. Reconoció, al mismo tiempo, que su ignorancia del cristianismo y de los que los españoles llamaban ‘policía’, o civilidad, hacían necesario que recibieran tanto protección real como un tratamiento distinto del que se otorgaba a las poblaciones más o menos homogéneas de los territorios europeos de la Corona.

Con esta finalidad se introdujo diversas medidas. Entre ellas estaba el apoyo de la Corona a una gran campaña evangelizadora que extirpara la idolatría e instruyera a los indios en la fe verdadera.

Otra fue una pila de leyes que culminaron en las Nuevas Leyes de 1542, cuya finalidad era protegerlos de la excesiva explotación por parte de los colonos a los que habían sido asignados como tributarios y trabajadores forzados en sus encomiendas. Y finalmente, su separación, en la medida de lo posible, de los españoles, que se habían establecido principalmente en las ciudades y que de otra manera podrían fácilmente corromper con sus costumbres europeas a los indios inocentes e infantiles. Esta separación se alcanzaría mediante la división del imperio de las Indias en dos 'repúblicas' diferenciadas: una república de los españoles y una república de los indios.

En el mejor de los casos, estas medidas alcanzaron sus objetivos solo parcialmente, y el esquema de división en dos repúblicas pronto colapsó. La persistente necesidad de mano de obra, especialmente para las minas de plata y de mercurio, condujo a nuevos intentos –tales como la introducción de la mita en los Andes– de movilizar de manera más eficiente la potencial fuerza de trabajo de las comunidades de indios, para beneficio de la Corona y los encomenderos. Sin embargo, esta mano de obra se estaba reduciendo rápidamente, a medida que la catástrofe demográfica arrollaba a la población indígena. Así, se volvió necesario encontrar nuevas fuentes de trabajadores, y se encontraron en el oeste de África. La importación de esclavos africanos, en cantidades cada vez más descomunales, contrarrestó en cierta medida los efectos de la pérdida de indios debido a oleadas de pandemias como la viruela y el sarampión. Mientras tanto, la urbanización y lo atractiva que resultaba la vida en la ciudad para los indios que buscaban nuevas oportunidades, y nuevas formas de vida, desmantelaron progresivamente las barreras entre el campo y la ciudad. Estaba emergiendo, ya desde entonces, una vasta raza intermedia. Las uniones sexuales y los emparejamientos entre hombres criollos y mujeres indias produjeron un grupo racial diferenciado de mestizos, y cada vez más africanos esclavizados o libertos se entremezclaban con indios y mestizos. La complejidad que estaba adquiriendo la sociedad amerindia hacía imposible encajar estas nuevas castas en las categorías artificiales concebidas por clérigos bienintencionados y ministros reales.

Sin embargo, los rezagos de la república de los indios que quedaban bastaban para asegurar su supervivencia a lo largo de los siglos de gobierno español. Las comunidades indias se reagruparon y adaptaron sus vidas a los requerimientos políticos, sociales y religiosos de sus nuevos dueños. Los líderes comunales, los caciques y, en Perú, los *kurakas* pronto encontraron maneras de utilizar el sistema a su favor. En especial, aprendieron todos los trucos de petición y cabildeo que utilizaban los criollos, a fin de proteger a sus comunidades y promover sus propios intereses. Conscientes de que al ser indios gozaban, al menos nominalmente, de la protección especial de la Corona, enviaban delegaciones para exponer su caso ante el virrey, y cuando esto fallaba, a cabildear en el Consejo de Indias de Madrid. Aunque estas y otras actividades colectivas podrían hacernos pensar que las comunidades indias eran también patrias en ciernes, no parece que muchos indios hayan manejado el concepto de patria. Tan recientemente como en 1816 se reportó que los guerrilleros indios del Alto Perú no tenían idea de si la patria era hombre o mujer. Estaban luchando, y estaban preparados a morir, por su señor el rey; era a él, y no a la entidad misteriosa que los españoles llamaban patria, a quien debían su lealtad.,

El marco jurídico y administrativo que otorgaba cierta protección a los indios y regulaba el gobierno de las Indias durante los dos siglos de gobierno de los Habsburgo otorgó suficiente autonomía a las comunidades y corporaciones para que estuvieran legalmente en el mismo plano que sus pares europeos. Sin embargo, la historia de la conquista y colonización del Perú demostró que esto no garantizaba su buen trato por parte de los oficiales reales. La demoledora *Nueva Corónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala, escrita para ser presentada ante Felipe II, daba cuenta, al detalle y de forma vívida, de la devastación y el sufrimiento que había traído la conquista. No obstante, oficialmente los territorios conquistados eran llamados reinos, no colonias. Incluso si no había mayor diferencia entre los objetivos y métodos de los oficiales españoles y aquellos de los administradores imperiales a lo largo de los siglos, había una distinción importante entre estos dos términos.

Hoy en día, los términos 'colonia' y 'colonialismo' se suelen usar para describir un gobierno impuesto, foráneo y racista, que deja a las poblaciones subyugadas con poca o ninguna oportunidad de que se les reconozca reparaciones. Para los europeos modernos, en cambio, el nombre 'reino' otorgaba un estatus especial al territorio. Se esperaba que los oficiales reales que administraban reinos en nombre del monarca prestaran especial atención al bienestar de los pueblos que les habían sido confiados. Si fallaban en este deber, los súbditos agraviados tenían todo el derecho de cabildear y negociar hasta que sus reclamos fueran atendidos.

A lo largo del siglo XVII, sin embargo, circulaba la pregunta de cuánto tiempo podía seguir en pie el estilo negociado de gobierno que tradicionalmente habían preferido los Habsburgo españoles para su manejo de la administración de los reinos y provincias bajo su jurisdicción. El mundo estaba cambiando: surgían nuevas actitudes hacia el estado, y un estilo de realeza más autoritario, centralizador y 'vertical' presentaba un reto cada vez mayor para el sistema de gobierno 'horizontal' de la Casa de Austria.⁸ En 1640 ocurrieron dos eventos que fueron ominosos presagios de lo que estaba por venir. El principado de Cataluña –como otras partes de la Península Ibérica y el resto de las posesiones europeas de España– se encontró bajo una presión intensa y creciente por parte de Madrid, a medida que el régimen intentaba desesperadamente recaudar fondos e incrementar sus tropas para las guerras casi continuas en la que estaba involucrado. En la primavera y el verano de 1640 estalló la rebelión en el principado. Al final del año, las autoridades catalanas renunciaron a su lealtad a Felipe IV, argumentando que había roto su contrato con sus súbditos catalanes, y declararon a Cataluña república independiente. Esta demanda de independencia eventualmente fracasó, y Cataluña volvió al redil de la monarquía en 1652.⁹ Sin embargo, la revuelta catalana sacudió los fundamentos de la monarquía e inspiró otra revuelta al otro lado de la península, esta vez en Lisboa, en diciembre de 1640.

Los portugueses, a diferencia de los catalanes, lograron conservar la independencia de su patria a pesar de los pertinaces intentos españoles de reconquistarla. Es cierto que tenían una serie de ventajas sobre los catalanes. Por un lado, Portugal había sido un reino independiente hasta la unión de las Coronas en 1580. Por otro, era también un poder imperial, a raíz de su adquisición en los siglos XV y XVI de un número de territorios y dependencias de ultramar que iban de un lado del mundo al otro, desde India y el sureste asiático hasta Brasil. Gracias a su comercio de especias con el Lejano Oriente y a las crecientes ganancias de las plantaciones de caña de azúcar de Brasil, también contaba con inmensas reservas de riqueza.

El efecto de la unión de Portugal con la España de Felipe II fue la creación de una monarquía universal auténticamente ibérica, sujeta a un único gobernante, definida ideológicamente por su defensa del catolicismo tridentino.¹⁰ Diversos sectores de la sociedad portuguesa prosperaron debido a la inclusión del reino en esta monarquía global, y se vislumbraba una creciente integración ibérica a medida que la unión se volvía más sólida. Por ende, esta no estaba condenada al fracaso desde el inicio, como ha tendido a asumir la historiografía portuguesa, a pesar de que las relaciones entre portugueses y castellanos eran a menudo conflictivas, y se echaron a perder cada vez más a medida que España sumaba más derrotas que victorias en la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, las monarquías compuestas no estaban condenadas a la fragmentación por su propia naturaleza, y la secesión no era la única opción para sus territorios constituyentes en tiempos de descontento.

La monarquía española logró, en efecto, capear la gran tormenta de los 1640, una década en que los reinos de Nápoles y Sicilia también reaccionaron a las políticas fiscales del régimen con levantamientos. Se negoció acuerdos y, como en Cataluña, se restableció algo parecido al *status quo ante*, en parte porque Madrid no tenía alternativa; España, para sus contemporáneos y las generaciones siguientes, estaba en una caída irreversible, y esta percepción la debilitaba. A inicios del siglo XVIII, sin embargo, la estructura y el carácter de la monarquía española se transformaron

como consecuencia de la Guerra de Sucesión de España (1700-1714), que terminó con la derrota del candidato Habsburgo austríaco y la confirmación de Felipe V, el primer monarca de la dinastía Borbón en el trono español.¹¹

En los inicios de la guerra, el candidato Habsburgo había conseguido un apoyo considerable desde la Corona de Aragón, y en 1707 el gobierno de Felipe V, aún inseguro, tomó la medida drástica de castigar por su 'rebelión' a aragoneses y valencianos con la abolición de sus fueros ancestrales. A pesar de que los catalanes siguieron en la contienda, Barcelona se vio obligada a rendirse ante el sitio al que la sometió el ejército Borbón en setiembre de 1714. Dos años después, Madrid impuso en Cataluña la Nueva Planta, una nueva forma de gobierno que abolió las leyes, libertades e instituciones representativas del principado. Como resultado, se obligó a Cataluña – como al resto de la Corona de Aragón – a conformarse en lo esencial al sistema administrativo y jurídico de Castilla. Navarra y las provincias vascas fueron, por el contrario, recompensadas por su adhesión a la causa borbónica, permitiéndoseles conservar intactos sus fueros. Si esto significaba que la nueva España borbónica era aún asimétrica, en ciertos aspectos, el hecho era que la monarquía compuesta había sido remplazada por un estado autoritario y centralista.¹²

Por más dramáticas que hayan sido a nivel interno las consecuencias de la Guerra de Sucesión de España, los cambios que trajo a la monarquía en cuanto poder europeo y global lo fueron incluso más. En el acuerdo de paz de Utrecht de 1713, España perdió los Países Bajos y sus restantes territorios europeos. Todo lo que le quedaba, aparte de algunos puestos fronterizos en el norte de África, era España misma y su imperio de las Indias, e incluso esto corría peligro. Los franceses, los holandeses y los ingleses estaban construyendo sus propios imperios en el Caribe y en aquellas partes del continente americano donde lograran posicionarse. Todos ellos ansiaban hacerse con la plata americana a su llegada a Cádiz, y asegurarse un monopolio del lucrativo comercio transatlántico de esclavos. Una nueva era nacía a medida que las rivalidades entre poderíos europeos se extendían al otro lado del Atlántico. Madrid se vio obligada a aceptar que tendría que hacer frente a un enorme aumento en sus gastos de defensa imperial si es que quería mantener sus posesiones americanas a salvo de sus rivales.¹³

El hecho de que las rivalidades internacionales llegaran hasta América tuvo un impacto profundo en los virreinos y en sus poblaciones, especialmente después de la Guerra de los Siete Años, de 1756-1763, que expuso dolorosamente las deficiencias del sistema existente de gobierno. Como hizo evidente la captura de La Habana en 1762 por los británicos, una mejora drástica de las fortificaciones era necesaria. Por primera vez se tendría que establecer una suerte de ejército permanente en tierras americanas. Aún más, para los ministros en Madrid no quedaba duda de que España se había rezagado considerablemente frente a los demás poderes imperiales europeos en cuanto a la explotación de los recursos de sus territorios de ultramar para beneficio de la economía metropolitana.

Los borbones ya habían aumentado la capacidad militar y naval española, y habían dado inicio a proyectos tentativos de reforma en sus dominios del Nuevo Mundo durante la primera mitad del siglo. Sin embargo, fue solo durante el reinado de Carlos III (1759-1788) que Madrid se embarcó en una serie de reformas fundamentales que afectaron cada aspecto de la vida en las sociedades transatlánticas y cambiaron para siempre la relación entre España metropolitana y su imperio americano.¹⁴ Las reformas fueron concebidas con la intención de que el imperio fuera autosostenible y produjera un excedente para la economía española. Pero también las impulsaba la determinación de reducir el poder de las oligarquías criollas, que habían explotado las debilidades financieras de la Corona española en el siglo XVII para adquirir los numerosos oficios administrativos y judiciales que esta había puesto a la venta. El poder criollo estaba atrincherado en todos los aspectos de la vida en las Indias y los ministros lo veían como un gran obstáculo para el progreso, al menos en la acepción de este término en la Europa de la Ilustración.

La autonomía que estas oligarquías habían conseguido, tanto para ellas mismas como para sus reinos, gobernaciones y áreas jurisdiccionales, era anatema para los ministros reformistas de Carlos III. Sus instintos autoritarios, influenciados por el modelo francés de un poderoso gobierno central, hacían imposible que vieran con buenos ojos el enfoque pluralista que adoptaron los Habsburgo en el manejo de su abanico de reinos y provincias. Conscientes de lo insuficiente que era la narrativa nacional española del momento para sus propósitos, buscaron una nueva narrativa de nación, tal como lo estaban haciendo otros estados del siglo XVIII. En lugar de una monarquía compuesta, integrada por diferentes patrias, aspiraron a transformar España en un “cuerpo unido de nación”, en el que los pueblos españoles en ambos lados del Atlántico estarían unidos por lazos de sentimiento como ciudadanos, más que como súbditos, todos compartiendo una empresa común progresista bajo la mirada vigilante de un monarca benévolo.

La creación de una nueva visión de España como nación homogénea requeriría de toda la energía de los ministros de Carlos III. Este objetivo, alcanzado solo hasta cierto punto, sería consecuencia principalmente del involucramiento del país en las guerras del final del siglo XVIII, y sobre todo del impacto que tuvo la invasión de Napoleón de la península en 1808. El ritmo vertiginoso de los sucesos, sin embargo, iba más rápido que las mentalidades, que tardarían en cambiar; seguían en las garras del discurso de patria, a expensas del discurso de nación. Así, la nueva narrativa nacional española permanecía incompleta.¹⁵

A raíz de la pérdida de los territorios europeos en el tratado de paz de Utrecht, la atención de los ministros se enfocó en los virreinos americanos y en su potencial para restaurar la grandeza nacional española. Esto estaba alineado con la nueva corriente de pensamiento según la cual los reinos de las Indias eran ahora ‘La España de Ultramar’. Algunos ministros fueron incluso más allá, al menos en sus comunicaciones privadas; imitando otros imperios europeos, se referían a los ‘reinos’ como ‘colonias’.¹⁶ Sin embargo, había evidentes riesgos en llevar esto a su conclusión final. Las colonias británicas en América del Norte se encontraban en una lucha por la independencia de su madre patria, y era perfectamente posible que los criollos siguieran su ejemplo si se les sometía a demasiada presión. En estas circunstancias, Madrid se abstuvo de modificar el gran corpus legislativo para las Indias codificado en la Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias, de 1680, que reconocía el carácter particular de las sociedades del Nuevo Mundo y sus requerimientos. Cualquier intento de modificar estas leyes podría ser la gota que rebalsara el vaso.

Las elites criollas no se oponían a la totalidad del programa de reformas borbónicas, que en parte les podrían resultar beneficiosas. Aunque inicialmente los puestos de las nuevas milicias debían ser ocupados por soldados profesionales provenientes de la España peninsular, su establecimiento abría todo un panorama de posibilidades para los hijos menores de los criollos, que ansiaban el prestigio, la inmunidad legal y las oportunidades de negocios que venían con los altos rangos. En otros aspectos, sin embargo, las oligarquías criollas descubrieron que poco a poco se les estaba cortando las alas. A los intendentes del nuevo estilo, basados en el modelo francés, que se introdujeron a las Indias desde España a partir de los 1770 (llegaron a Perú en 1784), se les otorgó una autoridad militar, civil y judicial sin precedentes. Inevitablemente, el efecto fue la erosión del poder local y municipal que durante tanto tiempo habían gozado los oligarcas criollos, quienes también sufrieron, al igual que el resto de la población, del alza de tarifas como resultado de la creación de monopolios reales de bienes tan esenciales como el tabaco y la sal.

Las inspecciones invasivas de oficiales reales sobre el contrabando y otras actividades ilegales amenazaban aún más las costumbres enraizadas, en un momento en que las antiguas fronteras administrativas se estaban volviendo a trazar de forma radical. El virreinato de Nueva Granada, que incluiría las audiencias de Santa Fe de Bogotá y Quito, se estableció definitivamente en 1739. El virreinato del Perú sufrió una amputación aún más drástica en 1776, cuando se estableció el virreinato de Río de la Plata, o Buenos Aires. Alto Perú, con sus minas, se incorporó al nuevo virreinato,

convulsionando antiguos vínculos y sistemas; esto alejó de Lima y de la costa del Pacífico, además, a la región productora de plata de Potosí, que se acercó al sur y al Atlántico.

Las presiones que imponían todos estos cambios sobre la población criolla desencadenaron enormes y crecientes tensiones con las autoridades reales. Los criollos seguían pensando en términos de la monarquía pluralista de la Casa de Austria, a diferencia de la nueva generación de oficiales reales. Negociar y transar, como había sido costumbre, ya no era una opción, y cuando no consiguieron una respuesta adecuada por parte de las autoridades reales, los criollos reaccionaron como lo habían hecho los catalanes un siglo y medio antes. Las patrias estaban bajo amenaza y era momento de ir en su defensa. En 1781, el descontento que reinaba se convirtió en franca insurrección en la región de Socorro en Nueva Granada. El grito de guerra de los autoproclamados Comuneros era el grito tradicional de los insatisfechos en la vieja monarquía pluralista: “¡Viva el Rey y muera el mal gobierno!”. Los rebeldes aseguraban que se estaban levantando en defensa del bien común. Desde todo punto de vista, esta era una revuelta en el viejo estilo. No había sido tocada por las nuevas ideologías que se estaban expandiendo a lo largo del mundo atlántico; era una revuelta que esperaba del rey que resolviera las injusticias que oficiales crueles y equivocados habían infligido sobre sus leales vasallos.¹⁷

Irónicamente, la revuelta terminó también de forma tradicional. La fuerza del ejército Comunero forzó a las autoridades reales a firmar un pacto con los rebeldes, regresando a los viejos métodos de negociación y transigencias que habían esperado dejar atrás. Se restableció la paz y se emitió un perdón general, que solo excluía –con el objetivo de evitar la deshonra de los oficiales reales– a un manojo de líderes rebeldes, a los que se hizo un juicio sumario y que fueron ejecutados brutalmente. La finalidad de este levantamiento no había sido derrocar el régimen, sino defender la autonomía local frente a interferencias externas.¹⁸ La masa de la población criolla continuó leal a la Corona durante la siguiente generación. Sin embargo, bajo la influencia de las revoluciones de América del Norte y Francia, una minoría pequeña, aunque creciente, estaba empezando a pensar lo que antes había sido impensable y a soñar con la independencia.

Cuando la crisis llegó, fue como consecuencia de eventos en Europa, no en América del Norte. La invasión de España en 1808 por parte de Napoleón y la abdicación forzada de Carlos IV, seguida por la de su hijo Fernando VII, dejó un vacío en el corazón de la monarquía.¹⁹ Las elites criollas ahora tenían que vérselas por sí mismas, y en un intento de llenar este vacío siguieron el ejemplo español de formar juntas para tomar control en el nivel regional. Para justificar sus acciones recurrieron a la teoría medieval de que, en caso de ausencia temporal de un gobernante legítimo, la soberanía era revertida al pueblo. Así, asumieron el papel de guardianes de esta soberanía popular. En España la Junta de Cádiz, la única ciudad importante que no estaba ocupada por los franceses, convocó a Cortes. Estas se reunieron en setiembre de 1810 para planear el gobierno representativo que esperaban que se estableciera una vez que Fernando regresara al trono. El 22 de enero de 1809 la Junta había emitido un decreto según el cual los dominios españoles en las Indias no eran “colonias, o factorías como los de otras naciones, sino una parte esencial e integrante de la monarquía española”. En conformidad con el decreto, se reservó lugares en las Cortes para representantes americanos.²⁰

Se celebró elecciones para las Cortes en gran parte de Hispanoamérica. La Constitución de Cádiz que finalmente se acordó en 1812 incorporó, al cabo de feroces debates y disputas, muchas de las exigencias de los diputados americanos. Se había abierto el camino, en principio, para la creación de una novedosa entidad política, una asociación atlántica de estados, como las que muchos políticos británicos habían promovido en un intento tardío y fallido de prevenir la secesión de las 13 colonias. Sin embargo, posiblemente era demasiado tarde. Entre 1810 y 1812, estallidos de violencia habían precedido guerras civiles en Buenos Aires, Venezuela, Quito y otras partes de América, con enfrentamientos entre partidos pro España y los revolucionarios. Las juntas estaban luchando por repeler

a sus rivales, imponer su propia autoridad y crear nuevas instituciones estatales que se adaptaran a las necesidades de la nueva era en la que se hallaban.

La última estocada para la comunidad atlántica española fue el regreso triunfal de Fernando de su exilio en 1814 y su restauración del gobierno absolutista en todos sus dominios. Aunque algunos criollos lo apoyaron, otros no lo hicieron; sus esfuerzos por reconquistar el territorio perdido no hicieron sino exacerbar las divisiones y prolongar el sufrimiento. Mientras tanto, líderes de la talla de Bolívar y San Martín estaban armando sus ejércitos y llevando a cabo campañas contra las fuerzas reales en grandes áreas del territorio. Las arcas reales habían sido arruinadas por enormes gastos, sin que con esto se lograra recuperar el territorio perdido para Fernando. Para fines de los 1820 el imperio de las Indias se había fragmentado en 18 estados independientes, entre ellos Perú, que proclamó su independencia en julio de 1821.

La autonomía, o semiautonomía, de un sistema quimérico de gobierno atlántico había sido desplazada por la independencia. Presidentes y caudillos se embarcaron en la difícil labor de convertir sus patrias en estados-nación modernos. Tenían que llevar a cabo esta tarea en una Hispanoamérica que para 1800 tenía una población de más de tres millones de criollos o ‘españoles’, 13 millones de indios y castas y unos 776 000 africanos, muchos de ellos esclavos.²¹ A pesar de estar en desventaja numérica –y en gran parte debido a esto– los criollos estaban decididos a mantenerse en el poder. Los nuevos estados-nación habrían de ser gobernados por las elites criollas e hispánicas que habían dominado la vida de sus comunidades durante los siglos de gobierno español, y esta vez no habría ninguna mano real que los contuviera en el trato que daban a las grandes poblaciones indias. En el pasado, estas habían recurrido a la Corona, como era tradición, para que las protegiera e impidiera que sus tierras y propiedades fueran tomadas por colonos y terratenientes despiadados.

Muchas de estas poblaciones, sin embargo, habían elaborado tiempo atrás sus propias estrategias de supervivencia, y se aferrarían a ellas, aunque fuera bajo distintas formas, a lo largo del siglo XIX e incluso entrado el siglo XX. Esta vez, sus delegaciones pedirían audiencia al presidente de la república, en lugar de al virrey. Las estrategias de supervivencia se hacían necesarias principalmente en los Andes, donde durante las décadas finales del siglo XVIII las comunidades indias se encontraron bajo intensa presión. Esto se debía a la exigencia del cumplimiento de cuotas de mano de obra para las minas y los obrajes textiles, y a la distribución forzada de bienes al campesinado (el detestado reparto de mercancías). Estas comunidades se aferraron a recuerdos de tiempos mejores bajo el gobierno de los incas o de sus predecesores. Estos recuerdos, transmitidos de generación en generación, mantuvieron viva la esperanza, y con ellos se tejió el ‘sueño andino’ de la eventual restauración de un universo armonioso.²²

Por si fueran a hacerse realidad el sueño y las profecías que lo acompañaban –el mito del Inkarrí, el eventual retorno del Inca que devolvería el orden al mundo– la antigua capital Inca del Cusco se convirtió en un imán para la población quechua del Norte del Perú. Su elite de criollos, indios y mestizos se posicionó a sí misma y a su sociedad dentro de la historia evolutiva del Perú que había construido el Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales* (1609, reeditado en 1722). Al representar a los incas como portadores de justicia, orden y civilidad a un mundo sin ley, Garcilaso convirtió el Imperio Inca en digno sucesor del Imperio Romano y antecesor del Imperio de España. De la misma manera, según su representación, los incas, con su adoración monoteísta del sol, habían allanado el camino para la evangelización del Nuevo Mundo por los españoles. Orgullosa de su pasado, la elite cusqueña se vanagloriaba de su presumido abuelo inca, conservando las tradiciones de los incas y usando vestimenta inca.

Fue a esta elite a la que recurrió un lector ávido de Garcilaso, el *kuraka* y mulero José Gabriel Condorcanqui –quien aseguraba ser él mismo un descendiente de los incas–, cuando, bajo el nombre de Túpac Amaru II, lanzó su rebelión en 1780. Su objetivo era construir una coalición lo

suficientemente fuerte como para repeler cualquier intento de reconquista de la región por parte de las tropas que pudiera reunir el virrey. Esto no sería tarea fácil en una sociedad mixta y dividida étnicamente, compuesta por españoles, criollos, mestizos e indios, desgarrada por rivalidades internas y por la desconfianza.²³

Más al sur, en la región aimara del Alto Perú, Tomás Katari, otro *kuraka*, había puesto en marcha tres meses antes su propia revuelta, cerca del Lago Titicaca. Si bien ambas revueltas eventualmente fracasaron, la de Katari y sus sucesores fue la que más territorio abarcó, la más duradera y la más salvaje de las dos. Su fracaso se explica parcialmente por la incapacidad de los líderes rebeldes quechua y aimara de colaborar de forma eficaz, pero ya desde el inicio de su rebelión Túpac Amaru se había sentido decepcionado cuando recurrió a la elite cusqueña –que siempre lo había visto como un foráneo– y esta se mantuvo indiferente. Por otro lado, los mensajes ambiguos que enviaban los rebeldes en sus intentos de apelar a diferentes grupos entre sus comunidades regionales no les fueron de ayuda. En efecto, no quedaba claro si los rebeldes apuntaban a poner fin a las injusticias cometidas por los oficiales españoles o si buscaban algo más.

Los líderes rebeldes utilizaban diferentes lenguajes al dirigirse a diferentes públicos; por esto, no es posible saber a ciencia cierta cuáles eran sus intenciones finales. Es posible que ni siquiera ellos mismos lo hayan sabido con certeza. En un extremo del espectro, exigían que se derrocaria al régimen colonial opresor y que se matara a todos los ‘españoles’ y europeos que defendían al gobierno español.²⁴ En el otro extremo, parecía que no estaban haciendo más que seguir el patrón convencional de la rebelión en el mundo hispánico, apelando al monarca lejano para que despidiera y castigara a los oficiales malvados. En medio, y principalmente en la región quechua del Norte del Perú, el mito del Inkarrí alimentó visiones de un nuevo orden andino. Sería una sociedad cristiana purificada en la que, como había propuesto Guaman Poma de Ayala en el tratado que escribió para Felipe III, un rey español y un inca compartirían armoniosamente el poder.

Si bien las rebeliones fracasaron, la de Túpac Amaru en particular dejó un legado que perdura hasta nuestros tiempos. No es casual que a un Perú dominado por elites poderosas le haya inquietado la posibilidad del fin del gobierno español. Durante las últimas tres o cuatro décadas del siglo XVIII el virreinato había visto una afluencia de peninsulares que habían dejado su tierra española para establecerse en Lima y sus regiones costeras, a fin de aprovechar las nuevas oportunidades comerciales y de negocios generadas por el auge que había traído la apertura de la economía del Pacífico a comerciantes británicos y de otras naciones. En el virreinato estos peninsulares unieron fuerzas con los criollos, añadiendo un fuerte componente español a la población ‘blanca’. Los aterrorizadores eventos de los 1780 –las insurrecciones andinas y la rebelión de los Comuneros– obligó a la crema de esta sociedad mixta de españoles y criollos a darse cuenta de que estaba viviendo al borde de un volcán social y étnico. Las estadísticas poblacionales para el virreinato recogidas en 1795 nos permiten comprender sus temores. Los que estaban clasificados como españoles eran 140 890 (un mero 13%) en una población peruana total de 1 076 122. Un 58% (608 000) estaba categorizado como indios y castas, mientras que mestizos y africanos completaban el total.

En estas circunstancias, no es de sorprender que Perú –junto con su semejante, el virreinato de Nueva España, que tenía un desbalance racial similar– haya sido una de las últimas regiones de Hispanoamérica en buscar la independencia. La oligarquía que había dominado Lima y las ciudades costeras valoraba enormemente la continuidad de la conexión con España, de la cual había obtenido tantos beneficios. Los comerciantes y empresarios de México y Perú no solo dominaban sus propias economías locales; además, se habían servido de sus habilidades y sus riquezas para hacerse cargo de áreas importantes de la economía de la misma España. Muchos entre la elite tenían intensos vínculos personales y psicológicos con su madre patria y, como firmes creyentes en la jerarquía social, se alineaban instintivamente con los sectores de la sociedad española que

rechazaban las doctrinas de la Ilustración y las ideas modernas de igualdad. Sobre todo, veían en la España de Fernando VII el último, y tal vez el único, garante del orden político que ahora estaba amenazado con la extinción.

La elite limeña siempre había sospechado del mundo de los Andes, tan distinto al suyo, y las rebeliones de los 1780 no hicieron sino atizar sus temores. Seguían añorando un arreglo constitucional que se remontara a los días de la semiautonomía peruana en una monarquía hispánica construida libremente, y hasta el final urgieron a España a que les enviara un príncipe para que los gobernara. Su objetivo era la autonomía, no la independencia. Sin embargo, cuando San Martín, el comandante del Ejército de los Andes, entró en Lima en julio de 1821 se encontraron ante un dilema.

La anarquía había llegado a sus puertas. Las revueltas urbanas de los numerosos esclavos negros y de color se habían convertido en un peligro real, tanto en Lima como en las otras ciudades costeras. Al cabo de conversaciones con San Martín –y a pesar de que la elite era mayoritariamente realista– se logró persuadir a un cabildo abierto, como su cuerpo representante, a que optara por la independencia. Tomada esta decisión, se proclamó la República del Perú, con San Martín como su Protector oficial, el 28 de julio en la Plaza Mayor.²⁵

El altiplano andino y el resto del Perú seguían sin conquistar, y San Martín no tenía el apoyo local ni las fuerzas para llevar a cabo esta ardua tarea. Quienes habían nacido en España, cada vez más susceptibles a la persecución, huyeron de Lima. Algunos volvieron a España y otros se unieron al gran ejército realista que todavía controlaba grandes extensiones del virreinato. Al final fue Bolívar, no San Martín –quien para entonces estaba exhausto y decepcionado– quien sería aclamado como Libertador del Perú.

La determinación de las fuerzas realistas y españolas, que continuaron en la lucha con el apoyo –abierto o tácito– de muchos criollos, mestizos y ‘pardos’ hasta su derrota definitiva en Ayacucho en 1824, pospuso por tres años el establecimiento de la república a la que los revolucionarios habían dado tan entusiasta bienvenida en 1821. Los retrasos y las dificultades que enfrentaron a lo largo de esos tres años –en los que muchos indios, criollos, mestizos y pardos permanecieron neutrales y muchos otros seguían el curso de los acontecimientos con creciente temor y turbación– ponen en duda la existencia de una carretera claramente señalizada, que empezara en la revuelta de Túpac Amaru y culminara en la llegada de la independencia. Los sucesos eran demasiado complejos, las lealtades estaban demasiado divididas y las opiniones eran demasiado cambiantes como para que haya sido así.²⁶

El motivo de que en la actualidad estos asuntos sean parte de un debate nacional histórico se debe buscar en la historia política y social del Perú en sus dos siglos de independencia, y en la interpretación de esta historia por generaciones sucesivas de políticos y líderes de opinión. Con la llegada de la independencia, sucesivos presidentes de la nueva república tomaron consciencia de la necesidad de crear, tal como ocurría con otros estados de Hispanoamérica, una narrativa nacional que legitimara el rechazo al gobierno español. Naturalmente, para consumo tanto doméstico como extranjero, esto se presentaría como la historia de la opresión colonial y de la lucha heroica de poblaciones subyugadas por su libertad. Sin embargo, esta narrativa adquiriría distintas formas entre un país y otro, según las circunstancias locales y la historia. La revuelta de los Comuneros en 1781, por ejemplo, se podría interpretar como un preludio protonacional de la independencia y de la transformación de la patria peruana en un estado-nación.²⁷ Sin embargo, la decisión que tomó la región en torno a Santa Fe de Bogotá de liberarse del Perú y unirse a la nueva República de Colombia le había quitado toda utilidad para la historia nacional peruana. Por otro lado, la inclusión de la revuelta de Túpac Amaru aparentemente podría proporcionar un equivalente adecuado, pero su carácter violento y polarizador planteaba incómodas interrogantes acerca de su utilidad en cuanto punto de referencia esencial.

La construcción de una narrativa nacional se hacía aún más difícil por la cuestión india, en términos generales. El tamaño y la distribución de la población india, altamente concentrada en el altiplano andino, presentaba un desafío particular. Si la nueva república habría de convertirse en un estado unitario, no sería posible excluir de la narrativa a las comunidades indias de la región ni al campesinado indio en general. Sin embargo, los criollos que manejaban el país en los inicios de la república no estaban dispuestos a considerar a los indios ciudadanos activos en su mismo nivel. No obstante, el gobierno de los incas estaba fuertemente arraigado en la memoria y la imaginación de muchas comunidades indias, especialmente en Cusco y alrededores. Como símbolo perdurable de resistencia y renacimiento, el Imperio Inca tenía un evidente atractivo, al menos para parte del campesinado indio, y podría ser utilizado con fines políticos.

Si bien la figura de Túpac Amaru II era problemática, tanto él como los incas tuvieron apariciones tempranas en la prensa y en el debate político durante los intentos de forjar una amplia ideología nacional.²⁸ No fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, con el ascenso de los movimientos indigenistas a lo largo de América Latina, que se le permitió la entrada en el panteón nacional. Fueron varios los motivos para esta eventual admisión. Para empezar, el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-75) estaba involucrado en un programa de reforma agraria, y Túpac Amaru era un símbolo oportuno del compromiso del régimen con la defensa de los derechos de un campesinado indígena, en un proceso que se podía concebir como un paso hacia la eventual restauración de la utopía andina. Por otro lado, el gobierno necesitaba un símbolo de resistencia nacional a los extranjeros con designios imperialistas. Túpac Amaru respondía a estos dos propósitos, por lo que fue elevado por el régimen hasta convertirlo en la figura icónica de una nación modernizante y progresista. Pero la iniciativa no vino solamente de un gobierno con tendencia de izquierdas. En 1980, cuando surgieron grupos terroristas que se presentaron como movimientos revolucionarios del pueblo, nuevamente Túpac Amaru, con su piel oscura, fue el candidato natural para convertirse en el símbolo de la resistencia –no solo nacional sino también internacional– a las fuerzas del capitalismo, el colonialismo y la opresión.²⁹

Hay una persona que brilla por su ausencia en la ideología imperante: el líder aimara Tomás Katari, cuya revuelta tal vez haya sido más importante que la de su contraparte quechua. Sin embargo, tuvo lugar en el Alto Perú, que había sido asignado por los reformistas borbónicos al virreinato del Río de la Plata. Durante las luchas militares de la segunda década del siglo XIX fue reconquistado por el virreinato del Perú, y la Constitución Peruana de 1823 lo declaró parte del territorio nacional peruano. En 1825, sin embargo, el Alto Perú se convirtió en la República de Bolivia, cuya independencia el Perú reconoció el año siguiente.³⁰ Bolivia se apropió de Katari, lo cual impidió que Perú lo incorporara en su narrativa nacional, aunque tampoco fue integrado con mayor entusiasmo en la de su nueva tierra boliviana. Fue solo una vez que Evo Morales se instaló en el palacio presidencial de La Paz en el 2006, como el primer presidente indígena democráticamente electo, que Katari pudo ocupar un lugar central en la narrativa boliviana.

La historia de la llegada de la independencia y la complicada transición de patria a estado-nación es un ejemplo revelador de la apropiación del pasado con fines políticos como una respuesta a los problemas del momento. Es también un ejemplo del reduccionismo histórico que acompaña este proceso. El imperio de las Indias español era una construcción compleja, llena de contradicciones. En diferentes puntos a lo largo de su extensa historia, este mundo amalgamado de patrias mutables podría perfectamente haber tomado un camino distinto. Las revoluciones de Francia y América del Norte permitieron por primera vez que la independencia fuera una elección posible, pero no era para nada una opción predeterminada. Para muchos, tanto en el Perú como en otros lugares, la así llamada 'Guerra de Independencia' fue una guerra que se luchó en nombre de una independencia que no querían. El azar y la contingencia estuvieron presentes en cada una de las etapas de esta historia. Es una historia que aún no ha terminado, y la utopía andina sigue tan lejana como siempre.

Páginas siguientes:

- Fig. 10. Las bodas del capitán Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz y de Ana María Coya de Loyola con Juan Henríquez de Borja. Beaterio de Copacabana, Rímac (Lima).



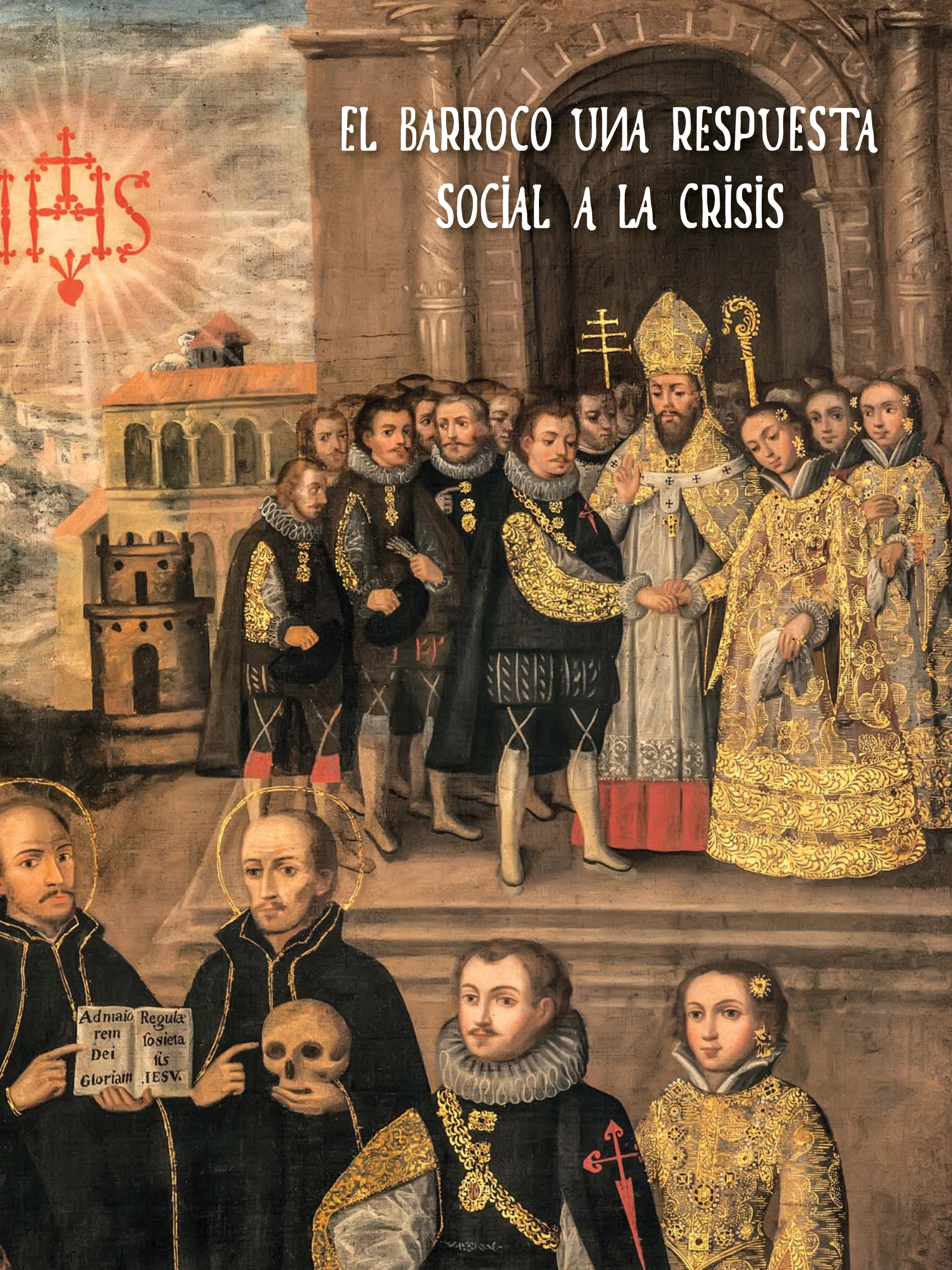
Lanusta

D Diego savi tupa D Felipe tupa amare

D. Martin de Loiola Governador de Chile sobrino de N. P. S. Ygnacio hijode su herm. maior D. Beltran de Loiola caso con D. Beatris Nusta hered. y Prinç. del Peru como hija de D. Diego ynga su ultimo Rey p. aver muerto sin hij. su herm. D. Phel. ynga de D. Mart. y D. Beat. nacio en Lorenza nusta de Lo

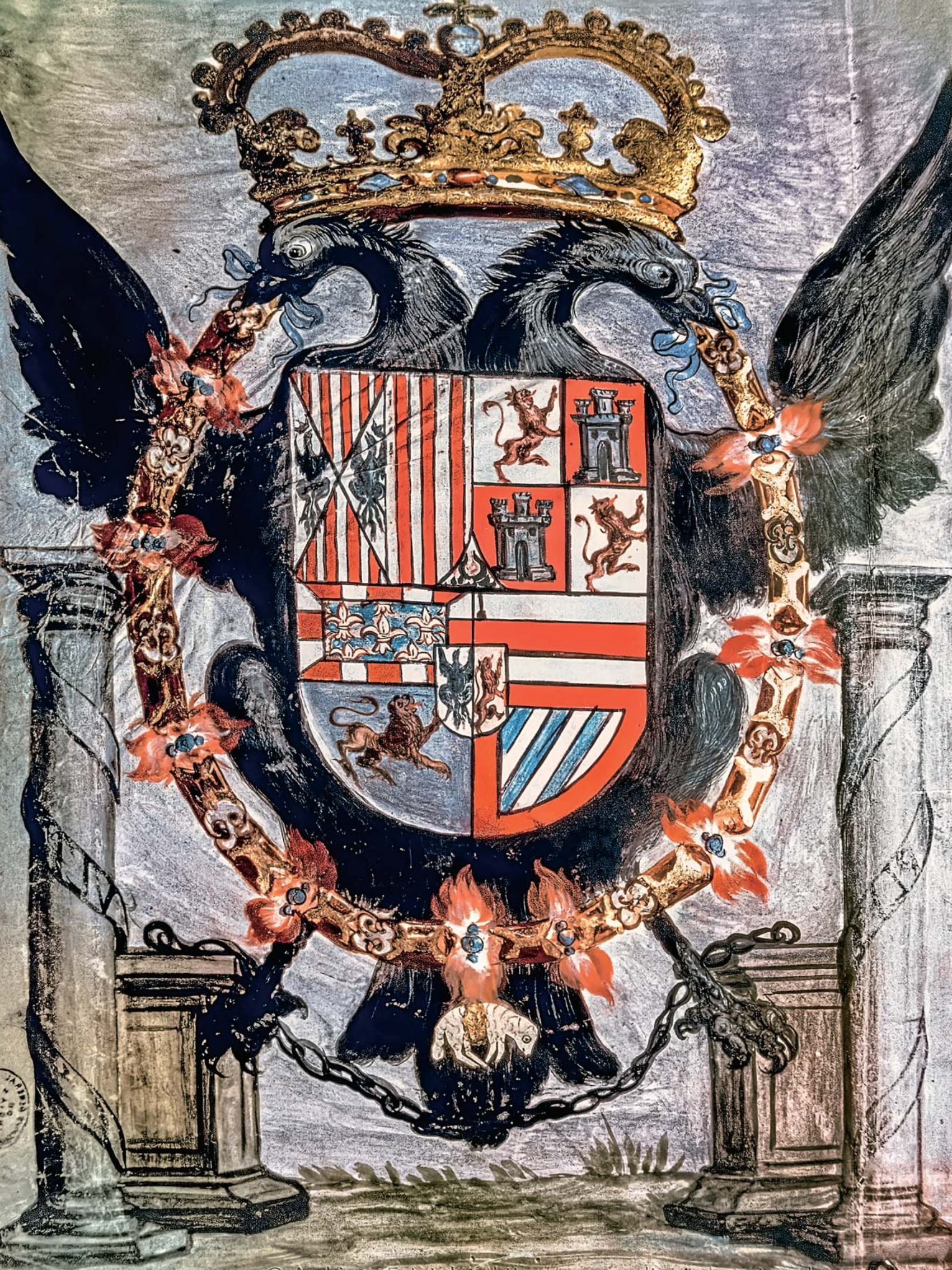


EL BARROCO UNA RESPUESTA SOCIAL A LA CRISIS



Ad maiorem
rem
Dei
Gloriam

Regulae
societatis
Iesu



Introducción

Manuel Burga



NOBLES INDÍGENAS Y ACTITUDES ANTICOLONIALES EN EL SIGLO XVII

El libro clásico del hispanista e hispanófilo Roberto Levillier, *D. Francisco de Toledo*,¹ de 1935, fue muy celebrado entonces por la calidad de sus conclusiones sobre este periodo crucial del virreinato de Perú, 1569-1581, en el que se impone un nuevo orden colonial en los Andes: la mita minera (Potosí y Huancavelica), el reordenamiento poblacional en reducciones, un estudio de la memoria de los *quipocamayos* indígenas, a partir de lo cual el autor promueve, con Pedro Sarmiento de Gamboa, una nueva crónica de la historia inca, crítica, que presenta a los incas como gobernantes tiránicos y conquistadores. Esto, en palabras de Raúl Porras Barrechenea,² se comenzó a llamar la versión toledana de la historia inca. Aunque ahora sabemos, por estudios recientes, que el otro cronista toledano, Polo de Ondegardo, más bien recomendó conservar “el orden del inca”, fiscal por supuesto, como lo indican Andrés Chirinos y Martha Zegarra,³ y ponerlo al servicio del sistema colonial, un orden que encubría o disimulaba la explotación de los súbditos.

El siglo XVII: aristocracia en crisis

Según Earl J. Hamilton, las dificultades económicas que afectaron a España impactaron seriamente en el comercio colonial: “Desde el último cuarto del siglo XVI hasta el último del XVII, el tonelaje de los buques que hacían la carrera entre España e Indias bajó aproximadamente en un 75% y en el último periodo citado el comercio había pasado virtualmente a manos de extranjeros, que suministraban «las 5/6 partes de los cargamentos de las flotas de altura» (...). La construcción de buques cesó virtualmente en España, pese a los intentos de Felipe IV y de Carlos II para estimular la restauración de la marina.”⁴

Páginas XXXIV-XXXV:

- ◀ Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola, nobleza inca. 1718. Museo Pedro de Osma, Lima.

Página XXXVI:

- ◀ Fig. 1. Escudo con las armas reales que, juntamente con la cadena real, podrán usar los descendientes de los incas en los respaderos y puertas de sus casas, según privilegio concedido por el Emperador Carlos V a Alonso Tito Atuche Inga, hijo de Guascar Inga. Archivo General de Indias. España.

Este autor agrega otros signos importantes de esta crisis: despoblación rural, descenso de la ganadería, creciente dependencia de los mercados extranjeros y la despoblación urbana. En este mismo siglo XVII, entre los años 1600 y 1675, aproximadamente, según José Antonio Maravall, predominó el barroco y los elementos esenciales del siglo fueron los siguientes: el catolicismo tridentino, el monarquismo civil, el absolutismo pontificio y la enseñanza jesuítica. Este mismo autor nos invita a considerar al barroco como una respuesta social a la crisis: “Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo periodo”.⁵

Hay, por lo tanto, una crisis y, paralelamente, una toma de conciencia de las dificultades que se expresan, por ejemplo, en los escritos de los arbitristas que proponían remedios diversos –y a veces desesperados– para salir de esta situación.

La sociedad española de dicho siglo era sumamente autocrítica –la narrativa de Francisco de Quevedo la encarna muy bien– y presentaba la complejidad de esta crisis, dominada por muchas fuerzas aparentemente poco racionales: “Nos hallamos –no solo en España, sino en toda Europa– ante una época que, en todas las esferas de la vida colectiva, se ve arrastrada por fuerzas irracionales, por la apelación a la violencia, la multiplicación de los crímenes, la relajación moral, las formas alucinantes de la devoción, etc., etc. Todos esos aspectos son resultado de la situación de patetismo en que se exterioriza la crisis social subyacente y que se expresa en las manifestaciones de la mentalidad general de la época”.⁶

La apuesta por el inmovilismo, la eternidad de las aristocracias, por otro lado, los llevó a consagrar el principio de la «limpieza de sangre»: “Ahora bien, la manera que se juzgaba como más eficaz en todas partes de afianzar definitivamente ese orden de la sociedad era atribuir a la sangre las determinaciones estamentales. Toda Europa se apoya entonces en ese principio que en nuestro barroco se enuncia una y otra vez como principio constitutivo del orden social. A través de la sangre actúa la naturaleza y, por detrás de esta, Dios. Las sociedades jerarquizadas de Europa barroca se apoyan en esta escala”.⁷ Desde esa perspectiva, este principio encarna más una proclividad aristocrática a la inmovilidad de los estamentos sociales que a un racismo primitivo. Todas las sociedades aristocráticas del mundo, incluidas las del mundo andino prehispánico, se apoyaron en un principio similar, para evitar el ascenso o descenso de los miembros que conformaban los diferentes estamentos de sus rígidas estructuras sociales.

Asimismo, ahora sabemos que la decadencia que afectó a España en este siglo no la podemos ni debemos trasladar, ni al resto de Europa, ni al Nuevo Mundo americano. Además, las aristocracias, en todas partes, ingresaban ya en su época crepuscular. Contrariamente, en la economía de los Países Bajos, mientras se producía la descomposición del mundo hispano, sobre todo durante los gobiernos de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), podemos observar un gran desarrollo naviero y mercantil de Holanda, que se lanza, en competencia con Inglaterra y Francia, a la conquista de los mercados del Nuevo Mundo a través del contrabando y el comercio ilícito.⁸ En consecuencia, podemos decir que, de manera general, se observa una recomposición de las economías europeas: mientras unas caminan hacia la modernidad capitalista (mediante el comercio a distancia y la industria), otras se quedan atrapadas –como la española– en el tradicional mercantilismo y en sus viejas estructuras terratenientes de carácter medieval.

¿Qué sucede realmente en los territorios americanos y, en particular, en los andinos, durante este siglo XVII? ¿La crisis, o el barroco, o las mentalidades o el tipo de sociedad de la época, se pueden transferir tan fácil o mecánicamente a otros territorios y a otras realidades? Nuestra primera respuesta es que no conocemos bien lo que sucedía en el nivel de las actividades económicas y mercantiles. Muchos opinan hoy que la crisis no pudo ser inducida, sino que, más bien, las dificultades españolas dejaron el terreno libre al comercio de contrabando practicado por holandeses, franceses e ingleses. Lo que, de alguna manera, probaría –por la capacidad de comprar y vender– la vitalidad de las economías americanas. En segundo lugar, aunque no se puede transferir una cultura y las mentalidades de una época, tampoco podemos olvidar que los territorios andinos estaban bajo la legislación española y, en este caso, tenemos que situarnos en una sociedad jurídicamente organizada desde la normativa metropolitana; muchas instituciones como el virreinato, la audiencia, el corregimiento, la hacienda, la mina, la moneda, el catolicismo, la escritura, los libros, los códigos y tantas otras cosas, se importaban. Interesa, por ejemplo, la aplicación que se hizo en estos territorios de la noción aristocrática de «limpieza», sea de sangre, cultural o religiosa, que así como en España buscó perpetuar la inmovilidad de las sociedades aristocráticas, aquí también tuvo la misma finalidad.

Según Burkholder y Chandler, el gobierno del monarca español Carlos II (1665-1700) corresponde a una época de débil presencia de España en América: “El real control económico y político del imperio americano también sufrió durante el reinado de Carlos II. Las malas comunicaciones y las incursiones de las fuerzas de otras naciones europeas y de los piratas fueron un factor, pero este debilitamiento se debió en mayor medida a las condiciones en que se hallaba la economía española”.⁹

Al mismo tiempo, estos autores reconocen que a fines del siglo XVII la economía americana era más sana que la española. El contrabando es un signo de esta diferencia: “...la mayor parte del comercio hispanoamericano beneficiaba a los enemigos de España. (...) los funcionarios, desde el virrey hasta los más bajos administradores de provincia, se aprovecharon de la falta de vigilancia, y al igual que en España también en América, el gobierno comenzó a ser reflejo no de los intereses imperiales, sino de las fuerzas locales y regionales”.¹⁰

Es indiscutible que no se puede hablar a secas de crisis del XVII, sino más bien que tenemos que aislar la decadencia española de este siglo de la recomposición de la economía mundial en dicha época: los competidores de España, ante las trabas que impuso el monopolio mercantil, inventaron y potenciaron el comercio –a través de la acción de piratas, corsarios y filibusteros– de contrabando.

La decadencia, los malos gobernantes, como Felipe IV y Carlos II sobre todo, trajeron consigo la elevación de los validos (primeros ministros) y de la nobleza de los grandes de España al control directo del gobierno. Al mismo tiempo, las dificultades económicas, sin duda, generaron problemas sociales como la intolerancia cultural y religiosa, en respuesta, probablemente, a que moros y judíos controlaban tradicionalmente las esferas de la vida económica, estimándose que eran los causantes de todos los males. Esto explica –tal como afirman algunos autores– que a medida que la crisis se profundiza, el descontento popular se transforma en un rechazo –casi al estilo *pogrom*– a los marranos y a los moros.

En consecuencia, la intolerancia de la sociedad barroca que pretende uniformizar a sus miembros, apoyada en el principio de limpieza y a través de la catequesis cristiana, termina alentando procesos de recuperación de identidades prohibidas, aun perseguidas, y dinamizando culturas prácticamente arrasadas por la catequesis universal emprendida

desde Europa. Así, la élite indígena intentará promover un renacimiento cultural inca en los Andes.

Igualmente, tenemos que establecer las diferencias más importantes que podemos encontrar en los diversos territorios o regiones de América andina colonial. En el virreinato de Nueva Granada, por ejemplo, en Cartagena de Indias,¹¹ donde habitaron grupos indígenas que no conocieron una organización estatal como la inca, la conquista fue diferente de la que se desarrolló en el Perú, Ecuador y Bolivia, donde, con la derrota del Inca y la toma del Cusco, se comenzó a controlar sin mayores dificultades casi todos los territorios del Tahuantinsuyo. En Colombia, tal como lo han demostrado Juan Friede y otros autores,¹² la resistencia indígena tuvo un nivel de beligerancia mayor que en los territorios nucleares del mundo inca; lo que, consecuentemente, originó que numerosos grupos indígenas fueran prácticamente aniquilados, se extinguieran y otros migraran a las regiones selváticas.

Es decir, en estas regiones, como en el norte del reino de Quito, no encontramos élites indígenas que pudieran desarrollar estrategias de resistencia a través de alianzas con otras élites, fueran también indígenas, mestizas o criollas. En contrapartida, en estas regiones, la institucionalización de las economías mineras, mercantiles o terratenientes esclavistas o feudales alentó el desarrollo de grupos de criollos afortunados que tuvieron que formar parte de la administración colonial o colaborar eficientemente con ella durante el siglo XVII, como en Popayán,¹³ Lima, Quito o Santafé de Bogotá. Estas son algunas de las particularidades que hay que tener en cuenta cuando se mira la historia de América andina colonial en su conjunto: las noblezas reales incas, permitidas, legalizadas y utilizadas por los españoles en el siglo XVII, como habían hecho con la aristocracia siciliana, napolitana, catalana o la de los Países Bajos, crean situaciones muy propias –pero nada sorprendentes– en los territorios de Ecuador, el Perú y Bolivia.

Décadas maravillosas en los andes: 1580-1650

Utilizamos la palabra *maravillosas* para remarcar la originalidad, lo sorprendente, lo inaudito de estas décadas, en las cuales se produce la emergencia de esas sensibilidades garcilasistas que, según el historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, caracterizan a las crónicas de esta época, sean españolas, indias o mestizas, y escritas tanto en territorios andinos como en la península ibérica. La sensibilidad garcilasista puede ser definida como la propensión a describir favorablemente a la sociedad inca, su cultura, su gobierno y su historia, y a ocultar los aspectos negativos que había difundido la versión toledana.

Ahora ya sabemos que las sensibilidades proeuropeas, o toledanas, pierden gradualmente importancia hacia fines del siglo XVI y comienzan a ser reemplazadas por decididas actitudes proindígenas: se produce así una nítida inversión de los consensos colectivos. Surgen los que reivindicaban al indígena y los que elogian lo inca, tanto en la esfera española como en la criolla. Por eso es posible encontrar esta proclividad en los textos de cronistas españoles como Miguel Cabello Valboa (c. 1535-1608), Martín de Murúa (s. XVI-s. XVII) o Anello Oliva (1572-1642). Pero, en las crónicas de Juan Santacruz Pachacuti, Guaman Poma de Ayala (1614) y el Inca Garcilaso de la Vega (1609), estas tendencias adquieren mayor coherencia y elaboración históricas. Estos tres últimos cronistas representan, además, estereotipos sociales a través de los cuales se expresan las singulares voces de las diferentes élites indígenas. Ellos también comparten características sociales similares, pues pertenecían a viejas noblezas andinas, se consideraban despojados de sus antiguos privilegios y vivían en una situación de exilio personal, trashumancia y marginalidad social. Estos tres rasgos

esenciales definían, al mismo tiempo, un tipo social bastante popular y fácilmente reconocible en la época: el noble indígena caído en la pobreza, la trashumancia y la marginalidad.

Uno de los mejores estudios sobre el Inca Garcilaso de la Vega lo realizó, indudablemente, José de la Riva Agüero en su monumental tesis de 1912 denominada *La historia en el Perú*. En ella describe, de manera magistral, los tres mecanismos de idealización o alteración de la historia inca en los *Comentarios Reales* de 1609:

*La materia histórica contenida en la primera parte de los Comentarios Reales, ha recibido una triple idealización, o, lo que es lo mismo, una triple alteración: la primera de manos de los propios quipocamayos y oficiales reales, que no han podido consignar en los quipos y en los cantares los hechos desfavorables y dañosos al prestigio del trono y de los príncipes, que se han visto obligados a disfrazar las faltas y a ocultar las usurpaciones y las derrotas, que han formado, en suma, como ministros del más absoluto de los gobiernos, una perfecta historia cortesana; la segunda, de mano de los incas parientes de Garcilaso y de los indios en general, los cuales, después de la destrucción de la monarquía peruana, se han sentido inclinados, por muy explicable sentimiento, a amar sus leyes e instituciones mucho más desde que las habían perdido, y a imaginarlas todavía más suaves y bienhechoras de lo que en realidad fueron; y la tercera, de manos de Garcilaso, que inconscientemente ha embellecido también el cuadro, llevado del amor a su patria y a su sangre, y del encanto que en la senectud ejercen las memorias de la niñez. Hay que levantar, con sucesivos esfuerzos estas tres capas superpuestas para descubrir la verdad; pero no es empresa imposible. De las tres deformaciones dichas que ha padecido la historia incaica, la primera y la segunda son comunes a todos los cronistas sin excepción; la tercera, privativa de Garcilaso, es la menos importante y hoy las más fácilmente reparable con la ayuda de los restantes autores.*¹⁴

Esta es una hermosa formulación de lo que estamos tratando de explicar y casi no necesitamos ningún desarrollo adicional. Podríamos asumirla en su totalidad.

Esa mitificación de la historia, que era oficio cotidiano de los funcionarios incas encargados de conservar la memoria de los hechos o biografía de los reyes incas, respondía evidentemente a los intereses de la aristocracia cusqueña. Era, sin lugar a dudas, una versión ideologizada de la historia en función de sus intereses, de su permanencia en el poder y de su legitimidad frente a las mayorías de los linajes u otras aristocracias andinas, sometidas como consecuencia de la expansión inca. Esta era la historia conservada por el trabajo de ciertos especialistas en memoria oral, quienes frecuentemente la convertían en breves relatos versificados que se recitaban durante los grandes rituales político-religiosos en el Cusco. Ellos eran los profesionales en «dorar» la historia, en mitificarla. ¿Podríamos acaso imaginar lo que le sucedió a las noblezas derrotadas luego del colapso y conquista de este imperio por la extraña gente venida de Occidente? Riva Agüero, de nuevo, nos da una respuesta llena de sugerencias en la línea de nuestra reflexión:

*Todas las aristocracias propenden a encarecer y hermostear lo pasado, porque en él tienen los títulos de su poder y su consideración, y las aristocracias depuestas y arruinadas, con mucho mayor empeño y ahínco, porque en él encuentran consuelo para sus desgracias y humillaciones y satisfacción para el herido orgullo. (...) Júzguese cuáles serían las ponderaciones de aquellos incas, aficionados por carácter a lo extraordinario y sobrenatural, y caídos de tan alto a tan bajo, de la situación de seres, no ya privilegiados, sino semidivinos, a la de pobres y vejados súbditos.*¹⁵

Indudablemente, las aristocracias arruinadas, como la conformada por los descendientes de las doce panacas que envían memoriales al Inca Garcilaso para solicitar estérilmente la restitución de sus derechos, fueron un importante mecanismo de idealización de la historia inca. Él mismo, viviendo en España, lejos de un mundo indígena en ruinas y sumido en la nostalgia y contemplación admirativa del pasado, también fue afectado por una propensión utópica que, más bien, provenía de las profundidades de la historia occidental. No es solamente la nostalgia, la melancolía, la marginación social, la vejez, lo que conduce a Garcilaso a una irracional alteración de los hechos históricos para presentarlos idealizados.

Si los incas trajeron la civilización a los Andes, entonces ¿qué pudo haber significado la expansión cusqueña? De acuerdo al Inca Garcilaso, bienestar, mejoramiento y un sistema de vida más justo. Por eso afirma que la expansión incaica, en la casi totalidad de los casos, se realizó pacíficamente. Antes de atacar y conquistar, persuadían a las otras noblezas gobernantes para que se sometieran pacíficamente y así se beneficiaran de la civilización inca. Para Garcilaso como para los europeos, la expansión ultramarina era, en primer lugar, religiosa y, finalmente, política. Aquí el cronista mestizo, como demostrando su manejo y conocimiento de la historia europea, hizo del imperio inca la Roma de los Andes, lo imaginó desempeñando también una labor preparatoria para la difusión del cristianismo y hasta describió los signos, anuncios y profecías que, igualmente, se observaron a la caída del mundo antiguo.

Por último, hay que indicar que en estas décadas vivieron dos santos peruanos que más tarde tendrían una difusión americana: San Martín de Porres (1579-1639) e Isabel Flores de Oliva (1584-1617), conocida luego como Santa Rosa de Lima, ambos dominicos. La confluencia de todos esos eventos, cronistas indios y mestizos que idealizan a las sociedades indígenas, cronistas criollos que elogian los territorios donde habían nacido y la aparición de santos criollos en la ciudad de Lima, convierten a estas décadas en verdaderas *décadas maravillosas*, donde los intelectuales se reencuentran con sus raíces y donde lo propio americano adquiere un valor que nunca antes tuvo.

Élites indígenas y élites criollas

No en Lima, ni en Santafé de Bogotá, pero sí en Quito, La Paz, La Plata, Cusco y otras ciudades medianas de las provincias andinas, las élites indígenas vivieron muy cerca de las élites criollas, a menudo en relaciones de cooperación, solidaridad y parentesco. Habría que remitirse a toda la bibliografía existente, desde Marcel Bataillon hasta Bernard Lavallé, para entender ese largo proceso político de marginación progresiva que afectaría a los descendientes de los conquistadores y que obedecería a la permanente preocupación de la metrópoli por liquidar cualquier intento de constitución de una aristocracia terrateniente con características feudales y ambiciones autonomistas. Esta contradicción creó las condiciones para que los criollos comenzaran a criticar a la metrópoli, sus métodos coloniales y, finalmente, terminaran elogiando las tierras americanas y de alguna manera también a sus poblaciones originales.

Las doce casas reales yngas del Cusco

Es importante destacar que en el último cuarto del siglo XVII, aproximadamente, cuando varias líneas de descendientes de los Incas habían obtenido sus reconocimientos de nobleza, aparece la institución de las *doce casas reales yngas* del Cusco. Los inicios no los hemos podido determinar todavía, pero sí se han analizado las elecciones anuales del Alférez Real, realizadas cada año entre 1721 y 1820, y la información es sorprendente-

mente rica y novedosa. Estas doce casas reales yngas se ordenaban aparentemente de acuerdo a su antigüedad: 1) Manco Cápac; 2) Sinchi Roca; 3) Lloque Yupanqui; 4) Cápac Ynga Yupanqui; 5) Mayta Cápac; 6) Ynga Roca; 7) Yahuar Huacac; 8) Viracocha Ynga; 9) Pachacuti Ynga; 10) Gran Túpac Yupanqui; 11) Tupa Ynga Yupanqui; y 12) Huayna Cápac, o del ayllu Tomebamba.

La décima casa aparece algo tardíamente y es la única ambigüedad en esta organización aristocrática. Cada una, generalmente, tenía tres miembros inscritos y dos de ellos pasaban a formar parte del Cabildo Indio de los veinticuatro electores, quienes, al mismo tiempo, elegían cada año al Alférez Real de los incas de las ocho parroquias de la ciudad del Cusco.¹⁶ Este cargo lo ocupaban, de manera rotativa, los miembros de las diferentes casas reales, existiendo algunos que ocupaban el cargo varias veces, con intervalos de uno o dos años. El Alférez Real indio, junto al Alférez Real español, desfilaban el día del apóstol Santiago (25 de julio) en la plaza principal del Cusco (Haucaypata) para expresar público reconocimiento, obediencia y fidelidad al monarca español. En esta ocasión, el Alférez Real indio era acompañado por los miembros de las once casas reales restantes, que desfilaban en orden de antigüedad, los más antiguos adelante, exhibiendo sus símbolos, su heráldica propia, caminando en persona frente a todo el público asistente.

Deberíamos indicar que esta institución de las doce casas reales yngas, reconocidas por las autoridades españolas, se legalizaba a través del cumplimiento de estos tres principios fundamentales para ganar y conservar la nobleza en cualquier aristocracia del mundo de entonces: a) fidelidad y obediencia al monarca; b) piedad cristiana verdadera; y c) auténtico linaje de sangre. Lo primero se cumplía cabalmente desfilando el 25 de julio de cada año.¹⁷ Lo segundo, organizando las festividades religiosas en sus respectivas parroquias y desfilando a la cabeza de sus procesiones durante el Corpus. Lo tercero, el auténtico linaje noble, lo demostraban guardando la memoria de las hazañas del Inca fundador de la casa real y reconstruyendo las complicadas sucesiones de sus ascendientes entre los siglos XVI y XVII. Esta era la memoria aristocrática, de la cual nos hablaba José de la Riva Agüero, elaborada y reelaborada constantemente, utilizando a los cronistas de los siglos anteriores y en particular a los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso. Las versiones garcilasistas de la historia inca, por la intermediación de estas noblezas, fueron ampliamente difundidas entre la población indígena del Cusco.

También es interesante comprobar, al estudiar los testamentos de estos nobles descendientes de los incas, la cantidad de vestimentas especiales de lana de vicuña (*cumbi*), objetos ceremoniales (como q'eros), lienzos, retratos de los Incas de los cuales descendían, pinturas con motivos religiosos y otras propiedades que poseían, tanto en la ciudad como en las zonas rurales. Estos nobles se dedicaban a las actividades agrícolas, mercantiles y, algunas veces, artesanales. No eran la gente más adinerada de la ciudad, pero sí gozaban de un gran prestigio dentro de la población indígena y habían establecido numerosos lazos de consanguinidad con muchas familias criollas o españolas.

Esto, por lo demás, era muy frecuente desde el mismo siglo XVI y prosiguió durante los dos siglos siguientes: constituía la forma más fácil de ennoblecimiento para muchas familias criollas. Como ocurrió con los Esquivel, los Maldonado y hasta con el archiconocido Betancur que entabló un sonado litigio contra José Gabriel Condorcanqui Noguera, más tarde, Túpac Amaru, para disputarse la propiedad del Marquesado de Oropesa y que despertó muchas intranquilidades en el Cusco entre 1770 y 1779. Es muy significativo ver aquí el proceso de constitución de una aristocracia andina a través de este sistema de las doce casas reales yngas y constatar la incorporación dentro de esa aristocracia indígena de muchos criollos,

mestizos o españoles, que muy pronto se convierten en activos reclamantes de privilegios de nobleza: escudos en sus casas, títulos nobiliarios o puestos de distinción en lugares públicos.

Renacimiento cultural y actitudes anticoloniales

Es evidente que no podemos hablar de una historia andina al margen de la historia del imperio español. Igualmente, es necesario tener presente, al hablar de una historia andina, las diversas particularidades regionales. Venezuela y Colombia tienen muchas semejanzas; sus poblaciones indígenas fueron violentamente sometidas, muchas aniquiladas y otras empujadas a las regiones selváticas, y sus lugares fueron ocupados por poblaciones negras esclavas. Los españoles y los criollos, a pesar de las contradicciones de las que nos hablan Juan Friede y Germán Colmenares, estaban muy comprometidos con mantener el orden colonial. Tanto en Popayán como en Quito, se constituyen importantes élites criollas dependientes de la minería, el comercio y las actividades agropecuarias durante todo el siglo XVII. Al igual que los criollos de Lima, todos ellos estaban muy interesados en ocupar cargos públicos, tanto como corregidores u oidores de las audiencias. Los criollos limeños siempre ocuparon la mayor parte de los cargos que la administración ofrecía a los criollos de América del Sur. Esa época, que Burkholder y Chandler llaman de la impotencia, fue aprovechada por los criollos para, literalmente, aferrarse a esos cargos, mostrar que no eran un peligro ofreciendo buenos servicios a la Corona y ganando, al mismo tiempo, beneficios económicos nada despreciables.

En cambio, donde hubo una gran nobleza india, como en la ciudad del Cusco, la situación parece haber sido algo diferente. Aquella se preocupó –en función de sus propios intereses– de transmitir una memoria, una visión del pasado indígena y, además, con la finalidad de legitimarse y construir una identidad propia, de conservar usos y costumbres tradicionales. Por este camino, como es lógico, alentaron –con sus demandas y exigencias– el renacimiento de una cultura andina que buscaba enraizarse en el pasado inca.

Este renacimiento cultural ha sido escasamente estudiado en la arquitectura urbana local pero, según Teresa Gisbert,¹⁸ se sabe que muchas casas de familias nobles incas cusqueñas se construyeron respetando patrones supuestamente prehispánicos o utilizando piedras o dinteles de las antiguas construcciones incas. Esto, de acuerdo a los estudios de John H. Rowe, es igualmente notable en la vestimenta y en los vasos ceremoniales incas denominados qeros.

Lo mismo podemos encontrar en las pinturas de la llamada Escuela Cusqueña, que se desarrolló desde el último cuarto del siglo XVII: “Este proceso arranca en el siglo XVII que es cuando empieza a existir una diferenciación entre los modelos importados y la pintura local que los interpreta, creándose obras que responden a principios bien diferentes del barroco europeo de entonces”.¹⁹ Esta pintura, que la encontramos en el Cusco, La Paz, Potosí y Quito, comienza a tener características muy definidas: “Los caracteres que definen la pintura andina son decorativismo con uso del sobredorado, arcaísmo, formas repetitivas, falta de interés por la perspectiva, falta de interés por los juegos de luz y sombra, rechazo al realismo, idealización y persistencia de la estética manierista”.²⁰

En numerosos lugares de las regiones andinas, como ya hemos visto, se inició un proceso de reconstrucción de los linajes nobles indios, que buscaban su legitimidad emparentándose real o ficticiamente con los Incas. El vacío creado por las extirpaciones de idolatría, como en el caso del Perú central, donde al prohibirse los rituales se dejaron de lado los viejos mitos y las viejas memorias, empieza a ser llenado por la invención de parentescos entre los grandes

curacas de provincias y las noblezas cusqueñas. Así tenemos que algunos descendientes de viejos linajes *huancas*, como los Apoalaya, tradicionales enemigos de los incas y auxiliares de los conquistadores en el siglo XVI, se reclaman sorprendentemente descendientes de determinados linajes incas. Esto se generaliza y se extiende a muchas provincias, como Cajatambo, Ancash, Huánuco, donde varios curacas de *huananca* comienzan a usar patronímicos quechuas cusqueños.

Pero lo más sorprendente es que algunos españoles, en regiones periféricas con respecto al Cusco, se presentan como Incas. Así lo hizo Pedro de Bohórquez en Tucumán, ante los indígenas *calchaquies* y *pulares*, y logró recibir un trato especial, desafiando incluso a las autoridades españolas y reclamando la autonomía de estas poblaciones, para luego terminar derrotado en 1656 y morir ahorcado en Lima en 1659. En cuanto a don Alonso de Arenas y Florencia Inga, conocido como Alonso Inga, se trata, al parecer, de un descendiente real de los linajes incas quiteños,²¹ quien al ser designado como corregidor de Ibarra (1666), recibe de los indígenas locales un trato especial, como de Inca, lo que despertó la intranquilidad de las autoridades coloniales. Prestamente, en 1667, fue destituido para evitar mayores complicaciones: “Subsecuentemente fue detenido en la cárcel real de Quito, y en junio de 1667, solo seis meses después de haber tomado el cargo, fue sentenciado a ser deportado bajo escolta armada hacia la cárcel real de Lima”.²²

Por esos mismos años, en Lima, había rumores de conspiraciones en las que participaban parientes de los Incas que pretendían invadir la ciudad. Por otro lado, se tienen datos fidedignos de que, en el año 1663, en la provincia de Cajatambo y específicamente en el obraje de Churín, numerosos indios se alzaron, lo destruyeron y lanzaron gritos contra los españoles. Un testigo que los escuchó dejó el siguiente testimonio: “...vinieron dichos indios de ensima del cerro que cae a la plaza con banderas y pututos dando alaridos y gritos y disiendo españoles veos (sic, ¿idos?) de nuestra tierra que esta tierra es de nuestro rey inca...”.²³

Esta sensibilidad por mantener vivo el recuerdo del Inca también podríamos encontrarla manifiesta en algunas piezas de teatro de fines del siglo XVII, como *Uska Paucar, el hijo pródigo o el pobre más rico*, donde el tema central constituye las peripecias que tiene que pasar algún descendiente de los Incas, quien ha perdido todo y que para sobrevivir como simple mortal se ve obligado a vender su alma al diablo. El diablo atiende sus demandas mundanas y él goza momentáneamente de una buena vida, pero, cuando debe entregarle su alma, busca perdón, ruega a la Virgen María, quien finalmente atiende sus plegarias, de modo que el príncipe logra atravesar ese trance. Aquí encontramos de nuevo aquel paradigma que se encarna en las vidas de Santacruz Pachacuti, Guaman Poma y el Inca Garcilaso de la Vega, también descendientes de noblezas andinas, obligados a deambular por el mundo y sumidos en la pobreza, denunciando las injusticias, elogiando a los Incas y reclamando viejos privilegios perdidos.

Algo parecido ocurre cuando escuchamos hablar a los testigos en el juicio a don Alonso Inga de Ibarra, dando a entender que no se trataba de un regreso mítico, ficticio, sino de un regreso real de los parientes legítimos de los Incas. Parientes que estaban litigando constantemente por recuperar sus tradicionales privilegios. Las miradas de los indígenas, en busca de justicia y esperanza, se vuelven hacia sus tradicionales jefes étnicos. Habían perdido el entusiasmo por los españoles, los vencedores del siglo XVI, en el momento en que el fenómeno de la explotación comenzaba a pesar visiblemente sobre las poblaciones indígenas y cuando era necesario buscar la salida de una situación agobiante. La historia pasada se convierte en una alternativa. Reconstruir esa sociedad inca derrotada era una forma de oposición anti-colonial, pero también un programa político utópico, imposible de realizar.

Páginas siguientes:

- ▶ Retratos de los Reyes incas (genealogía de 14 incas). Medios del siglo XVIII (probablemente). Óleo sobre lienzo, (59,7 x 55,1 cm). Museo de Brooklyn.





PARTE I



LA CULTURA VISUAL INCA VIRREINAL: UN VOCABULARIO DE RESISTENCIA CULTURAL



Lacachigu.

guascae
yngha

guisqui



LA CULTURA VISUAL AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA IMPERIAL INCA

mandó que los prisioneros fuesen llorando y diciendo en alta voz sus culpas y delitos y como eran sujetos e vasallos del hijo del Sol, y que para contra el tal no había fuerzas, comenzando los de los Soras primero y luego los demás por su orden. Y así entró el Ynga en el Cuzco (...)

(Betanzos 1987 [1551], parte I, cap. XIX)

Mariusz Ziótkowski

El mundo gobernado por el Inca fue creado por la guerra. Sin embargo, no era una guerra ordinaria, como la que se libraba, por ejemplo, por la posesión de tierras o de rebaños de llamas; era, más bien, una guerra conducida bajo el mando de los dioses. El Inca tenía el deber de ampliar la esfera del orden, es decir, su propia dominación sobre los seres humanos, lo que hace que la historia del imperio incaico se confunda con la historia de sus conquistas. Algunas de estas guerras jugaban también otro rol, como el del “juicio divino”, para decidir qué estado o qué dinastía andina encabezaría el imperio. Entre estos conflictos, el de la guerra con los chancas, que habría tenido lugar desde el tiempo del reinado de Viracocha Inca (el octavo de los soberanos según la lista tradicional), cumple un rol muy particular. Esta imagen “canónica” (es decir, la de una sola guerra) parece en realidad una compilación de tradiciones relativas a diferentes conflictos entre los incas del Cuzco y sus competidores de Antahualla llamados chancas; tal vez, como piensa Jan Szemiński, todas aquellas tradiciones recordarían rivalidades mucho más antiguas entre los soberanos de Tiahuanaco y sus adversarios de Wari.²

En el transcurso de esas guerras, que las tradiciones reunieron en una sola,³ se produjeron hechos extraordinarios con la intervención directa de los dioses, en provecho de los incas evidentemente.

El desarrollo de la guerra con los chancas, convertida en mito, dejó huellas materiales en el paisaje de los alrededores del Cuzco bajo la forma de huacas. Aquella constituía, sobre todo, un tipo de modelo inca de “guerra justa”, con su repertorio de acciones concretas para la legitimación ideológica, las técnicas sociales y los procedimientos que serían puestos en práctica, más tarde, en las conquistas, esta vez históricas.⁴

La guerra era entonces una manera de constatar que el Inca seguía siendo “muy camac”, una prueba concreta del apoyo proporcionado por las divinidades. Pero, al igual que otros poderes

◀ Figs. 1a.b (pág. 3). Representación de una batalla “estilo andino”. Martín de Murúa. *Historia General del Perú*, 1613, Manuscrito Getty, fol. 81.



atribuidos al soberano, también su “atau” o “buena suerte guerrera” tenía que ser periódicamente reconfirmada, puesto que para ello no bastaban las victorias de los generales del Inca. Podríamos resumir los principales componentes simbólicos de la actividad militar del soberano Inca en torno a los siguientes puntos:

- Gran parte de las conquistas de los tiempos desde Pachacuti Inca Yupanqui fue realizada por los “capitanes” del Inca, mientras este permanecía en el Cuzco u otro centro (como To-mebamba en el caso de Huayna Capac).
- Las salidas a la guerra del soberano Inca en persona se hacían en situaciones consideradas como especialmente importantes. En el caso de Pachacuti Inca Yupanqui, Betanzos menciona explícitamente un ciclo de “veinte años”, cumplidos los cuales el Inca estaba, en cierta manera, obligado a llevar personalmente el ejército imperial a la batalla para así demostrar y reconfirmar, mediante la victoria, su “atau” o buena suerte guerrera. Este aspecto se ve muy claramente en el relato que narra la reacción del Inca a la nueva de que el señor de los collas quiere oponérsele en el campo de batalla:

[Ruquicapana] que así mismo se nombraba Capac ϕ apaapoyndichori que dice rey y solo señor hijo del sol y que era muy poderoso y que tenía gran poder de gente y que la tal gente era muy guerrera y belicosa y como él (Ynga) tuviese esta nueva holgóse mucho porque lo que él deseaba era ver que en su tiempo hubiese otro señor que tuviese la presunción del para irse a ver con él y con el tal probar sus fuerzas y poder...”.⁶

Vale la pena subrayar que el Inca podía enfrentarse tanto con los humanos como con las “huacas”, por ejemplo, Atahualpa con Apocatequil.⁷

- La actuación del Inca en la guerra estaba altamente ritualizada: el Inca, al que se consideraba “Hermano del Trueno”, tenía que imitar las “gestas” de su “pareja divina”. Este aspecto simbólico se ve confirmado por la presencia, en compañía del Inca (y/o la de sus “generales”), de las figuras de las divinidades:

“Solía el Ynga, quando embiaua a la guerra o yba él en persona, llebar la ymagen del sol y del trueno, y otras estatuas y ydolos, como para su defençã y amparo, y con ellas de hazer la fuerza de de las huacas e ydolos de sus enemigos, y arruinallas y destruiillas...”.⁸

Pero también hay que tener en cuenta el hecho de que la palabra “conquista”, con la que en las fuentes hispanas se denomina la sumisión de un territorio/entidad sociopolítica, es una traducción algo aproximada de tres distintos tipos de acción militar, claramente diferenciados en el vocabulario quechua. Como lo ha demostrado Amnon Nir en su análisis de la guerra de los incas contra los chancas, se trataba de:

- *Llassa* se refiere a una conquista cuyo objetivo es saquear, despojar, robar y hurtar los recursos del enemigo.
- *Ati* evoca una conquista cuyo objetivo es vencer, triunfar, derrotar y superar al enemigo para establecer relaciones de subordinación en un espacio político jerarquizado.
- *Runa-cha* y su equivalente exacto en aimara *jaqi-cha* reflejan una conquista cuyo objetivo es convertir al enemigo en un “ser humano” (*runa* y *jaqi* designan el ser humano, el primero en quechua, el segundo en aimara); es decir, se lo incorpora a la cultura de los vencedores obligándolo a adoptar la religión de estos y a asimilar su lengua, leyes y forma de gobierno.⁹

Al parecer, los relatos de las “conquistas” realizadas por el Sapan Inca en persona aludían principalmente a esta última categoría de gestas (y, quizás, a algunos casos de la segunda categoría).

Aquí tocamos el punto clave del problema analizado, a saber: ¿en nombre de quién se llevaban a cabo las conquistas incas? Y, por consiguiente: ¿quién, desde el punto de vista “legal” (según las

reglas andinas de la época) era considerado dueño de lo conquistado? La respuesta no es ni tan simple ni evidente como podría pensarse.

Aparentemente, se consideraba consumada y legalizada la conquista en el momento de la ceremonia del triunfo, que se realizaba en el Cuzco, o, más precisamente, una vez cumplido el ritual de “pisar el despojo”:

*“[...] tenían una usanza estos señores que cuando algún capitán o capitanes venían victoriosos de la guerra traían las insignias y adornamientos de los tales señores que en la guerra mataban e prendían y a sus capitanes que así en la guerra prendían y como entrasen los tales capitanes por la ciudad del Cuzco victoriosos e traían delante de sí las tales cosa e prisioneros e poníanlas delante de sus señores e los señores viendo el tal despojo e insignias e prisioneros delante de sí levantábanse el tal señor e pisábalo e daba un paso por encima de los tales prisioneros y esto lo hacían los tales señores en señal de que rescibían los tales que lo traían triunfo e favor del señor y era aceptado en servicio el triunfo que así habían pasado en sujetar e vencer los tales enemigos y así mismo el señor a quien era pedido que pisase las tales cosas e prisioneros rescibía y había haciendo aquello posesión y señorío de las tales tierras que así eran ganadas y vasallos que en ellos vivían...”*¹⁰

De esto resultaría que el dueño “legal” de lo conquistado era el “señor” que pisaba el despojo; este acto era también a su vez el reconocimiento de los servicios (y, por consiguiente, de la posición) del (o de los) “capitán/es” victorioso/s.

Uno de los cambios importantes en el sistema político inca establecido por Pachacuti Inca Yupanqui fue que, a nivel ideológico, las conquistas empezaron a realizarse en nombre del Sol, y este era considerado el dueño de los terrenos y de la gente conquistada. El Inca, en su calidad de “Hijo del Sol”, tenía el deber de ordenar el mundo conforme a las “ordenanzas” de su “Padre, el Sol”, frente al cual no era más que un súbdito (“hijo”). A esta realidad religioso-jurídica hacían referencia los rituales y actos en la toma de posesión tales como la aceptación de la supremacía de la divinidad solar inca sobre las huacas locales, por medio de la construcción de una “casa del sol” con su “aclla huasi” correspondiente. Por consiguiente, las llamadas “tierras del Inca” en la mayoría de los casos no eran tierras “privadas” sino “estatales”, es decir, desde el punto de vista formal eran también “propiedades del Sol”. El soberano gobernante, al ser solo un “administrador” de estos bienes, no podía, por ejemplo, regalarlas directamente a un familiar.¹¹

Este importante cambio del carácter de las conquistas incas, convertidas en “guerras santas” por mandato de los dioses, era simbolizado por la modificación de la ceremonia de triunfo que, si le creemos a Sarmiento de Gamboa, pasó a realizarse ante la “estatua del sol”, es decir, el llamado Punchao, en cuya representación actuaban sus sacerdotes (fig. 1):¹²

*“[...] Llegado á la Casa del Sol, ofreció los captivos y despojos al Sol, el cual, digo su estatua ó su sacerdote por él, pisó todo del despojo y presa, que Pachacuti hobo de los Collas, que fué dar una gran honra al inga”*¹³

Lo que hemos referido hasta aquí puede ser expuesto a la siguiente objeción y crítica: ¿por qué Pachacuti Inca Yupanqui y sus sucesores, autores de conquistas a enorme escala, hubieran otorgado tanto poder “legal” (y práctico) a la representación del Sol y sus sacerdotes, y en particular al Sumo Sacerdote, en vez de, por ejemplo, fortalecer la administración “civil” y militar dependiente directamente del soberano?

La respuesta podría ser la siguiente: porque la institución del Sumo Sacerdote, portavoz de la divinidad (y sus amplias prerrogativas), servía de garante de un mínimo de estabilidad y continuidad en los complicados lazos de dependencia que cimentaban todo el edificio estatal, especialmente en los momentos críticos de “interregno”. Recordemos que toda la red de relaciones, basadas en el concepto de “reciprocidad”, que unían las diferentes entidades políticas en un





solo organismo estatal, se centraba en la persona del Inca reinante. En consecuencia, las condiciones de incorporación de uno u otro “curacazgo” al Tahuantinsuyu podían (al menos en teoría) renegociarse a cada cambio de poder en la capital. El miedo a una revuelta generalizada de los súbditos hacía ocultar la muerte de un Sapan Inca hasta que su sucesor hubiera tomado pleno control de la situación. Pero, no obstante estas medidas de seguridad, cada nuevo Inca tenía que, de cierta manera, “reconquistar” las adquisiciones de sus predecesores, restableciendo (por vía de negociaciones y/o fuerza) la red de relaciones “personales” que lo unían a las élites dirigentes de las etnias súbditas. Y esto hubiera sido imposible de no existir una base de poder (de carácter a la vez ideológico-religioso, militar y económico) estable, independiente de estos cambios personales. He aquí probablemente el origen de la importancia del Sumo Sacerdote (o, mejor dicho, de la divinidad que representaba): este parece haber encabezado una red paralela de dependencias, establecidas entre determinados sectores del Tahuantinsuyu no con el Sapan Inca reinante, sino con la divinidad solar. Los hombres pasan, pero la divinidad queda, entonces los “arreglos políticos” establecidos con ella no estarían sujetos a ninguna clase de cambios personales y/o renegociaciones.¹⁴

Hasta aquí la descripción resumida de los mecanismos de legitimación de las conquistas incas y, por extensión, de la legitimación a nivel ideológico-religioso de la posición del soberano. Pasemos ahora al problema de la transmisión de este mensaje por vía de los mecanismos de la propaganda imperial.

¿Quién merece ser recordado? (O del “ministerio de la verdad” inca)

La referencia en el título de esta sección a la obra 1984 de George Orwell no es casual, ya que la élite de poder inca aplicaba una estricta censura al contenido de los mensajes que iban a formar parte de la “historia oficial del imperio”. Este era transmitido por diferentes medios como elemento constituyente del discurso legitimador de la supremacía de los Incas y estaba dirigido a sus súbditos. Aparentemente, Pedro Cieza de León tuvo la suerte de poder comunicarse con informantes incas que conocían bien este mecanismo:

*“Entendí, quando en el Cuzco estuve, que fué uso entre los reyes Incas, que el rey que entre ellos era llamado Inca, luego como era muerto, se hacían los lloros generales y continos, y se hacían los otros sacrificios grandes, conforme á su religión y costumbre; lo cual pasado, entre los más ancianos del pueblo se trataba sobre qué tal había sido la vida y costumbres de su rey ya muerto, y qué había aprovechado á la república, ó qué batalla había vencido que dado se hobiese contra los enemigos; y tratadas estas cosas entre ellos, y otras que no entendemos, por entero, se determinaban, si el rey difunto había sido tan venturoso que del quedase loable fama, para que por su valentía y buen gobierno mereciese que para siempre quedase entre ellos [...] y si entre los reyes alguno salía remisio cobarde, dado á vicios, y amigo de holgar sin acrescentar el señorío de su imperio, mandaban que destos tales hobiese poca memoria ó casi ninguna; y tanto miraban esto, que si alguna se hallaba, era por no olvidar el nombre suyo y la sucesión; pero en lo demás se callaba, sin contar los cantares de otros que de los buenos y valiente”.*¹⁵

Es de suponer que este tipo de censura ya se ejercía durante el reinado de un soberano y que este hacía callar eventos poco favorables a la fama y prestigio de la dinastía. Betanzos describe una ceremonia llevada a cabo en presencia de Pachacuti Inca Yupanqui, durante la cual se entonaron los cantares relativos a sus victorias:

“Y, después de haber bebido, el Ynga mandó sacar cuatro a tambores de oro; e siendo allí en la plaza, mandáronlos poner a trecho en ella, e luego se asieron de las manos todos ellos, tantos a una parte como a otra, e tocando los atambores, que ansí en medio estaban, empezaron a cantar todos juntos, comenzando este cantar las seño-

ras mujeres que detrás de ellos estaban, en el cual cantar decían e declaraban la venida que Uscovilca había venido sobre ellos e la salida de Viracocha Ynga e como Ynga Yupangue le había preso e muerto, diciendo que el Sol le había dado favor para ello como a su hijo, e como después, ansimismo, había desbaratado y preso e muerto a los capitanes que así habían hecho la junta postrera”.¹⁶

Indudablemente, tales manifestaciones públicas y los mensajes transmitidos durante estas debieron haber contado con el “visto bueno” previo del Inca.

Pero esto no significa que solo existiera una versión de la tradición histórica, centrada en las gestas personales de los soberanos. Según el mismo Betanzos, también los comandantes subalternos tenían el derecho de presentar al público el relato de sus hazañas individuales:

“Y éstos, ya que habían acabado, comenzaron los otros capitanes a cantar lo que ansí les había acaecido en la provincia de Condesuyo; e lo mismo hicieron los otros capitanes que ansí habían sujetado los Andes”.¹⁷

Por tanto, es posible que estas narraciones formaran parte de las tradiciones orales vigentes entre los familiares y descendientes de los mencionados militares.

Esta era la parte que podemos denominar “tradición oficial”, de aplicación propagandística. Sin embargo, también existía otra, de muy restringida difusión: la “tradición secreta”. De ella habla Cieza de León:

*“Es también de saber que, sin esto, fue costumbre dellos y ley muy usada y guardada de escoger a cada uno, en tiempo de su reynado, tres o cuatro hombres ancianos de los de su nación a los cuales, viendo que para ello eran hábiles y suficientes, les mandaba que todas las cosas que sucediesen en las provincias durante el tiempo de su reynado, ora fuesen prósperas, ora fuesen adversas, las tuviesen en la memoria y dellas hiciesen y ordenasen cantares, para que por aquel sonido se pudiese entender en lo futuro haber así pasado, con tanto que estos cantares no pudiesen ser dichos ni publicados fuera de la presencia del Señor; y eran obligados éstos que habían de tener esta razón durante la vida del rey no tratar ni decir cosa alguna de lo que a él tocaba, y luego que era muerto al sucesor en el imperio [...] con gran humildad le daban cuenta y razón e todo lo que ellos sabían”.*¹⁸

Entre estas dos, la “oficial” y la “secreta”, se sitúan las tradiciones de los linajes (panacas), es decir, de las familias constituidas por los descendientes de un determinado soberano inca. Incluso los soberanos marginados o hasta borrados de la lista dinástica oficial eran recordados en las memorias históricas de sus respectivos grupos familiares.

En consecuencia, las divergencias en cuanto a las “gestas” de tal o cual soberano que notamos en las crónicas del tiempo de la colonia pueden derivarse de un acceso diferenciado de los autores a los informantes, portadores de distintas tradiciones: la “histórica oficial propagandista” versus las “genealógicas de las panacas” y hasta, en algunos pocos casos, la “secreta”. Por otro lado, estas discrepancias también pueden evidenciar los conflictos existentes entre los representantes de diversas panacas y grupos de intereses.¹⁹



▲ Fig. 2. Escultura lítica realista que representa una cabeza antropomorfa. El personaje lleva un adorno frontal y un tocado en la parte derecha. Se trata de la representación de un monarca ya que porta dos de los símbolos de la realeza incaica: el “llautu” y la “mascaipacha”. Inca-Perú. Museo de América.



La rivalidad entre diferentes grupos de la élite inca por la “apropiación de la historia” se nota claramente en varias circunstancias, como, por ejemplo, en la controversia en torno a la atribución del mérito de la emblemática victoria de los incas sobre los chancas: Betanzos –es decir, sus informantes– figura entre los cronistas que atribuyen esta gesta a Pachacuti Inca Yupanqui, mientras que el Inca Garcilaso de la Vega sostiene que esta hazaña corresponde a Viracocha Inca.²⁰

Estas diferentes (y a veces hasta en parte contradictorias entre sí) tradiciones orales tuvieron su expresión no solo en los relatos de los cronistas, sino en ciertas manifestaciones de la cultura visual, de las que se hablará a continuación.

Finalmente, hay que mencionar también algunas tentativas de una reinterpretación total de la mitología y de la versión oficial de la historia, con la eliminación de todo el contenido de la tradición anterior. Una iniciativa de este tipo, registrada en algunas fuentes, fue la orden, dada por Atahualpa, de liquidar físicamente a todos los maestros de los quipus. Pero no a los simples especialistas de las cuentas, sino a los que eran guardianes de las tradiciones históricas. El mundo y la historia debían recomenzar con el reinado de Atahualpa, o, más bien, de acuerdo al nuevo título real, de Caccha Pachacuti Inca Yupanqui, o aun, según otra versión, de Ticci Capac Inca:

*“[...] todos los Ingas pasados tuvieron sus quipocamayos, así del origen y principio dellos, como de los tiempos y cosas acontecidas en tiempo de cada señor dellos; e dieron razón que con la venida del Challcochima e Quisquis, capitanes tiranos por Ataovallpa Inga que destruyeron la tierra, los cuales mataron todos los quipocamayos que pudieron haber a las manos y les quemaron los quipos, diciendo que de nuevo habían de comenzar [nuevo mundo] de Ticcicapac Inga, que así le llamaban a Ataovallpa Inga...”*²¹

Como vemos, el hecho de considerar a los historiadores como individuos potencialmente subversivos, peligrosos para el grupo en el poder, no es una invención de los medios políticos de nuestra época. Pero el curso de los acontecimientos no dejó a ninguno de los rivales en la guerra fratricida inca la posibilidad de crear su propia y nueva “versión oficialmente reconocida” de la mitología e historia del Tahuantinsuyu.²²

El haylli, “cantar de gesta inca”²³

aucap umanuan upyason, quironta ualcarisun, tullunuan pincullusun, caranpi tinyacusun, taquicusun

*Bebamos con el cráneo del traidor, nos adornemos con el collar de sus dientes, toquemos la melodía de pinkullu con las flautas de sus huesos, batamos el tambor de su cuero y cantemos la verdad.*²⁴



▲ Fig. 3. La procesión con el motivo de la “Cadena de Huascar” en un quero colonial inca, posiblemente del s. XVII, objeto de la colección de Museo “José María Morante” de la Universidad Nacional de San Agustín Arequipa. Fotos y elaboración de la imagen: Jacek Kościuk.

Una vez establecida tal o cual versión “canónica” de los hechos (condicionada por los intereses del grupo que la promovía), era el momento de darle la forma artística destinada a la divulgación. ¿Quiénes eran los autores de los “cantares” históricos incas?

En los diccionarios quechuas encontramos ciertos términos como “huacanqui runa, o machu”, pero estos parecen referirse principalmente a los ejecutantes y no a los autores de las obras.²⁵

Según Betanzos, estos últimos eran los “mayordomos” encargados de las momias de los soberanos:

*“cada uno destes [bultos tenía] un mayordomo de los tales sirvientes, que así les señaló. Que ansimismo mandó a estos mayordomos, e a cada uno por sí, que luego hiciesen cantares, los cuales cantasen estas mamaconas y yanaconas con los loores [alabanzas] de los hechos que cada uno de estos señores en sus días así hizo; los cuales cantares ordinariamente, todo tiempo que fiestas hubiese, cantasen cada servicio de aquellos por su orden y concierto, comenzando primero el tal cantar e historia e loa los de Mango Capac, e que así fuesen diciendo las tales mamaconas e servicio, como los señores habían sucedido hasta allí, y que aquella fuese la orden que se tuviese desde allí adelante, para que de aquella manera hubiese memoria de ellos e [de] sus antigüedades”.*²⁶

Aparentemente, los autores de los cantares se reclutaban entre los quipucamayos encargados de la tradición mito-histórica y formaban entre estos un grupo selecto²⁷ que gozaba de una posición privilegiada dentro de la élite inca:

*“Y estos indios que por mandado de los reyes sabían estos romances eran honrados por ellos y favorecidos y tenían cuidado grande de los enseñar a sus hijos y a hombres de sus provincias los más avisados y entendidos que entre todos se hallaban; y así, por las bocas de unos lo sabían otros, de tal manera que hoy día entre ellos cuentan lo que pasó ha quinientos años como si fueran diez”.*²⁸

Lastimosamente, a diferencia de la situación de la Triple Alianza azteca, donde se han conservado obras poéticas atribuidas incluso a los soberanos, como Nezahualcóyotl, tenemos muy escasa información acerca de actividades de esta clase desempeñadas por miembros de la élite inca. Aparte de las oraciones anónimas a las divinidades anotadas por el padre Cristóbal de Molina y el poema “Sumac ñusta...” copiado por el Inca Garcilaso de la Vega de los documentos del padre Blas Valera, podemos mencionar el corto poema que Pachacuti Inca Yupanqui habría compuesto a manera de un tipo de epitafio poco antes de morir:

“Desde que florecía, como la flor del huerto, hasta aquí he dado orden y razón en esta vida y mundo hasta que mis fuerzas bastaron y ya soy tomado tierra”.²⁹

Procesión, escenificación, teatro: la dinámica de la propaganda imperial

Los cantares históricos constituían el componente textual del mensaje propagandista, pero la importancia del mismo reposaba en la espectacular forma de su transmisión a un numeroso público: no es una casualidad que los ámbitos más impresionantes de los centros administrativo-ceremoniales incas, por su tamaño y ubicación, fueran las plazas donde se realizaban las fiestas y ceremonias, las cuales eran presenciadas por miles de participantes (fig. 3).

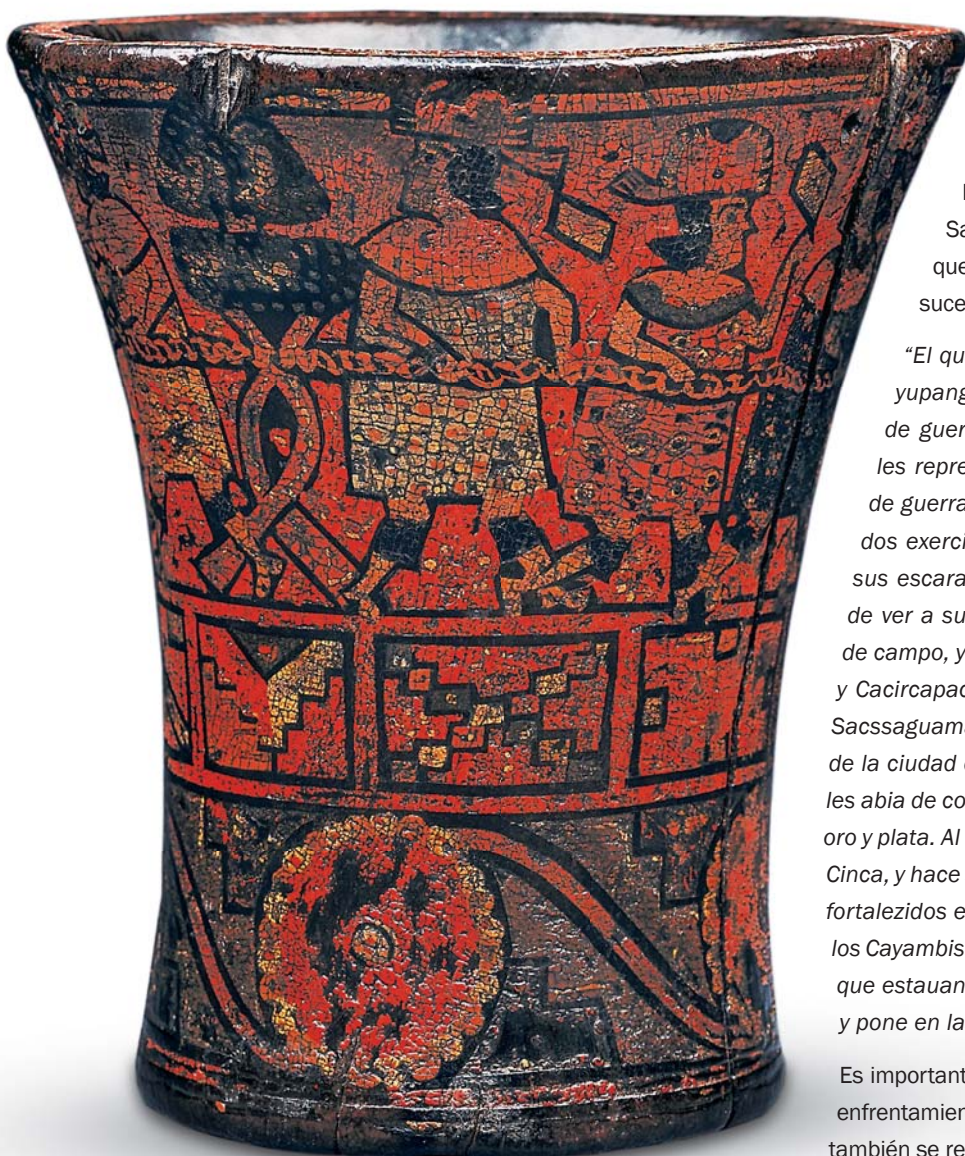
Como ya se ha referido antes, uno de los eventos más significativos para la difusión del mensaje ideológico a los súbditos del Inca era la ceremonia de triunfo, con su fastuoso componente artístico-teatral.³⁰ Pero hubo varias otras actividades que cumplían el mismo papel, como, por ejemplo, las ceremonias funerarias públicas en las que se alababa al Sapan Inca fallecido:

*“Y mandó que esto hecho, que todos los señores del Cuzco se saliesen a la plaza y allí le llorasen y llorando dijese en alta voz sus hechos famosos que él había hecho, ansí en hacer la ciudad, como en sujetar y adquirir tierras y provincias a su dominio, como en la orden que tuvo en regir y mandar en bien de su ciudad, como en todo lo demás de toda la tierra, y que su bulto fuese puesto después de curado con los bultos de los señores pasados que allí estaban. [...] Y, esto hecho, que saliesen dos escuadrones de gente de guerra, uno de la gente de Hanan Cuzco y otros de Hurin Cuzco, y que el un escuadrón saliese por la una parte de la plaza y el otro por la otra, y que batallasen y que se mostrasen vencidos los de la gente de Hurin Cuzco y vencedores los de Hanan Cuzco, significando las guerras que el Señor tuvo en su vida”.*³¹

El cronista indígena don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua relata un espectáculo muy interesante, el mismo que, según este autor, era organizado con el fin de legitimar la sucesión de Huayna Capac:

*“El qual llega al Cuzco, en donde el buen viejo Pachacutiyngayupangui aguarda con treynta mill hombres de guerra, a usso de guerra, viniendo el mismo en persona hasta Villcacongá, y les representa a manera de guerra, trayendo su gente en orden de guerra, y los apocuracas en sus andas y quitasol, en donde los dos exercitos, luzedissimos de oro y plata y ricas plumerías, haze sus escaramajos, caracoleando, y el buen biejo, de puro contento de ver a su hijo y nieto, se hace general y su hijo se hace maestre de campo, y los despacha metad del exercito con el Otorongoachachi y Cacircapac con todos los apocuracas, para que en la fortaleza de Sacssaguaman todos estuviesen a puntos de guerra, para la defensa de la ciudad de Cuzco; y que el nuevo infante Guaynacapac, su nieto, les abia de combatir con sus cinquenta mil hombres, todos armados de oro y plata. Al fin representa a manera de comedias; y entra por cima de Cinca, y hace sus varacauacos con llucos, y los vence a los que estauan fortalecidos en Sacssaguaman, y entrando a la fortaleza, saca a todos los Cayambis y Pastos y gente abido en guerras, y las cabeças cortadas, que estauan para esse efecto hechas, les unta con sangre de llamas y pone en las lanças”.*³²

Es importante resaltar el aspecto “teatral” de esta manifestación. Otros enfrentamientos ritualizados similares, con un componente incluso lúdico, también se realizaban a inicios del mes de camay quilla (enero).³³



Puede ser que estos antecedentes favorecieran el desarrollo, ya en tiempos de la colonia, del teatro quechua en diferentes modalidades, tanto una de carácter evangelizador como, posiblemente, otra de signo político.³⁴ Según Jean-Phillipe Husson, esta última tiene sus orígenes en la corte inca de Vilcabamba con la obra *Tragedia de la muerte de Atahualpa*, que, siguiendo su hipótesis, habría sido un mensaje político dirigido a la población de los terrenos controlados por los españoles.³⁵

La narración por vía de la imagen

Uno de los prejuicios muy arraigados en el campo de los estudios andinos es la convicción de que antes de la conquista española el arte inca, salvo escasas excepciones, carecía de representaciones figurativas y, más bien, se inclinaba por las abstractas (sea como fuere la interpretación exacta de este término). Conforme con esta visión de las cosas, la adquisición del dominio de lo figurativo por parte de los artistas y artesanos andinos correspondería al periodo colonial y resultaría del impacto de la cultura visual europea. Lo insólito de esta convicción, compartida por un buen grupo de estudiosos, es que las fuentes históricas de reconocida fiabilidad testimonian lo contrario, en particular la existencia de representaciones figurativas que, entre otras funciones, servían como registros históricos pictóricos. La referencia más conocida sobre “pinturas históricas” de los incas es, sin duda, la relativa a las famosas “tablas de Poquen Cancha”, hoy desaparecidas, pero que existieron y fueron consultadas hasta por lo menos mediados de los años 1560, a juzgar por los testimonios del padre Cristóbal de Molina y de Pedro Sarmiento de Gamboa, entre otros.³⁶

Aparentemente, el uso de tales representaciones pictóricas no se limitaba a Poquen Cancha, si consideramos las siguientes recomendaciones de la Real Cédula del 20 de diciembre de 1553:

“Y demas de la informacion que hubieredes de los testigos, hareis traer ante vosotros cualesquier pinturas o tablas o otra cuenta que haya de aquel tiempo por do se pueda averiguar lo que esta dicho; y hareis que los religiosos los busquen y soliciten entrellos, los que supieren lengua.”³⁷

Las características exactas y el contenido de estos registros siguen siendo motivo de discusión entre los especialistas, tema abordado en otros lugares.³⁸ Una de las cuestiones más debatidas en el marco de estas polémicas es el de las supuestas copias o reinterpretaciones (parciales o íntegras) de estos “tablones”, que habrían sido ejecutadas en el periodo colonial con distintos tipos de materiales. Entre los objetos estimados como posibles copias de los archivos de Poquen Cancha mencionemos en particular los «paños» genealógico-históricos realizados en 1571 (hoy desaparecidos) por artistas indígenas por encargo del virrey Toledo.³⁹

En estos “paños” se presentaban no solo la sucesión, sino también la relación jerárquica entre los diferentes integrantes de la élite inca (incluyendo las coyas): «[...] estaban escritos y pintados en los quatro paños los bultos de los ingas con las medallas de sus mujeres y ayillos [...]».⁴⁰

Parece que la disposición de los diversos retratos implicaba cierto tipo de orden jerárquico y de importancia, lo que escandalizó a la viuda de Sayri Tupac, la coya María Cusi Huarcai, durante la presentación oficial de los paños a los representantes de la élite inca en abril de 1572.⁴¹ Estos lienzos, que el virrey Toledo había enviado a España, se perdieron en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734, pero, aparentemente, fueron copiados en diferentes momentos. Sin embargo, no eran los únicos lienzos que se elaboraron para documentar por vía de representaciones gráficas tanto la historia de los incas como –lo que también es de importancia– los eventos de la conquista. Enrique Marco Dorta cita un pleito muy interesante en el que uno de estos lienzos desempeñó un rol de argumento legal:

“Estando en el Alcázar y Palacio Real de Madrid, a diez y ocho días del mes de nobiembre de mil e quinientos y ochenta y seis años, ante mi el escriuano público y testigos yuso scriptos, pareció presente don Pedro Carrillo de Soto, vezino de la ciudad del Cuzco en las yndias del mar oceano en los reinos del Pirú, y me pidió y requirió le dé por fée y testimonio cómo en unos lienços de pinturas de los reyes. que por tiempo antiguo fueron de

◀ Fig. 4. Quero colonial inca, posiblemente del siglo XVII. Colección de Museo “José María Morante” de la Universidad Nacional de San Agustín Arequipa.



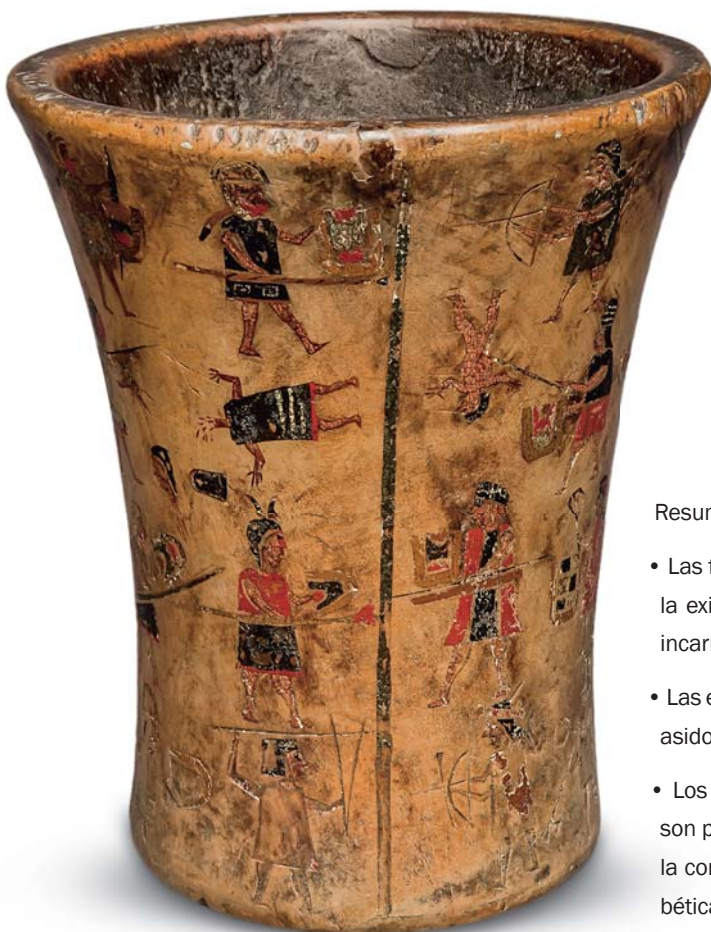
aquellas partes e ystorias dellos y relación de las Yndias, así de los conquistadores como de los reyes de aquellas partes que hubo en tiempo antiguo, que ynbió don Francisco de Toledo, visorrey que fue de aquellas partes, y le sacase un traslado del un capítulo de los dichos lienços, que es del tenor siguiente:

Año de mill y quinientos y treinta y tres años. El baleroso gobernador don Francisco Piçarro, que despues fue marqués, siendo rey de España el católico enperador Carlos quinto, por su persona y con ayuda del capitán don Hernando de Soto y pocos companeros espanoles dignos de perpétuo nonbre y notable fama, prendió Atagualpa, que se llamaba ynğa y señor del Pirú [...]. Otrossi yo el dicho escriuano doy fee que bi en el dicho lienço un cauallero del ábito de Santiago que ençima de su caueça, en la pintum del dicho lienço desçia: Soto; tenía asido y presso, a lo que aillí paresçia pintado, al dicho Atagualpa y le lleuaua presso, el qual dicho traslado e fee e ba bien e fielmente sacado de los dichos lienços que allí están escriptos y estaua en poder del guarda xoyas; y de pedimiento del dicho don Pedro Carrillo de Soto lo saqué para lo presentar ante los señores del supremo Real Consejo de Yndias [...].⁴²

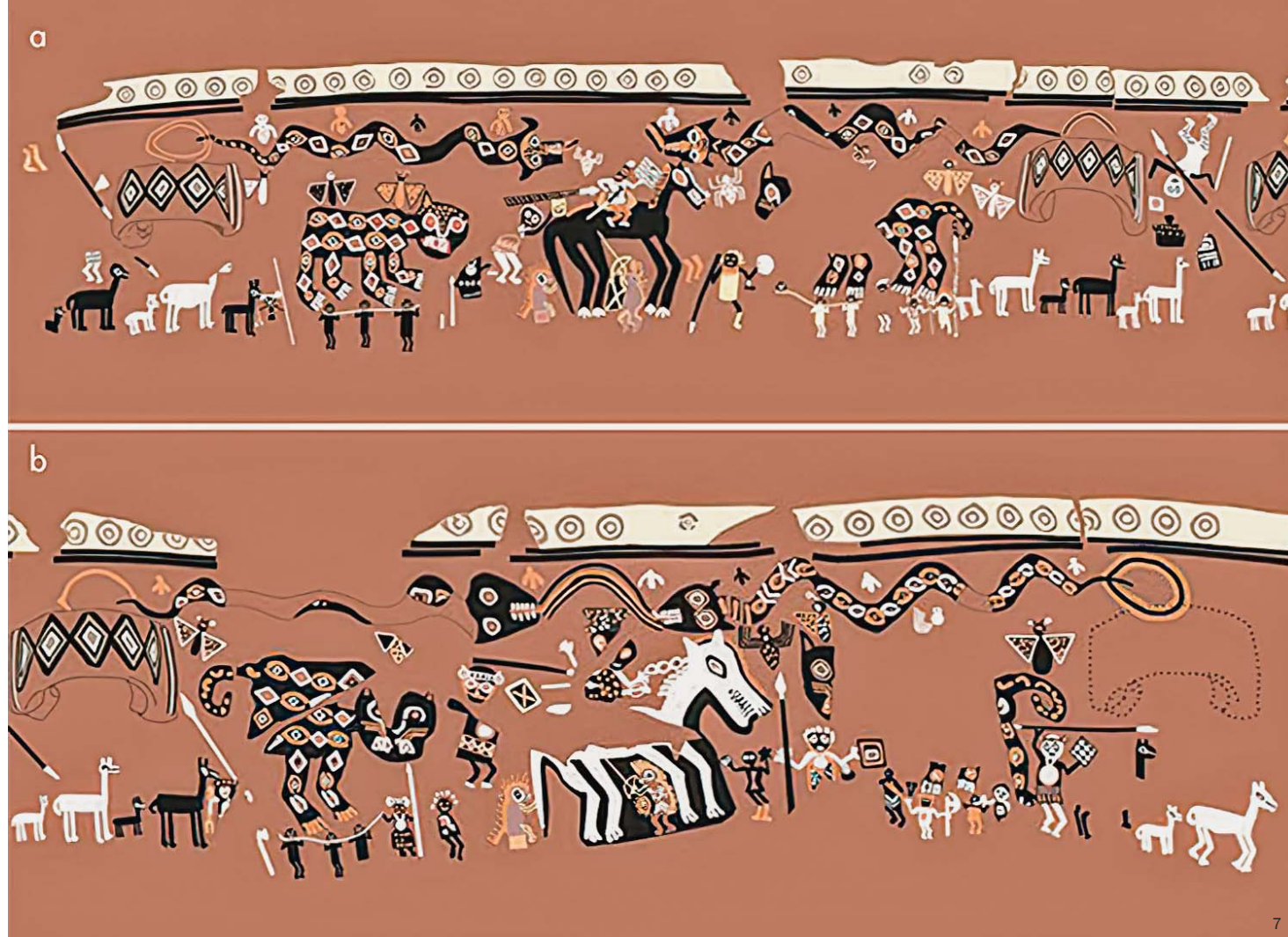
Es importante subrayar que los autores de los lienços eran, sin duda, pintores indios. Lo dice claramente el virrey Toledo en una carta a Felipe II, que si bien estos artesanos «no tienen la curiosidad de los de allá [Europa - MZ]... por la flema y poca pesadumbre de su naturaleza», podría ser de interés enviar algunos a España: “Creo que gustaría Vuestra Magestad tener algunos en las casas de Aranjuez y el Bosque y el Pardo [...] no los he osado ynbiar sin licencia, que no es gente con quienes menester hacer más asiento que dalles la comida y la manta con que se cubren”.⁴³

Resumiendo estas informaciones, señalaremos que:

- Las fuentes históricas, respaldadas por algunas evidencias arqueológicas, dan testimonio de la existencia de representaciones figurativas de los eventos históricos, tanto del tiempo del incario como de la conquista.
- Las escenas son de carácter narrativo y representan a los protagonistas en acción: “Soto; tenía asido y presso, a lo que aillí paresçia pintado, al dicho Atagualpa y le lleuaua presso”.
- Los orígenes de esta tradición pictórica son prehispánicos y los autores de aquellas obras son profesionales indígenas y no europeos. Sin embargo, transcurridos pocos decenios desde la conquista, las representaciones figurativas se ven complementadas por inscripciones alfabéticas, mediante las cuales se denominan a los protagonistas de los eventos retratados, así como por comentarios o precisiones acerca del sentido de las escenas representadas: “bi en



6



el dicho lienço un cauillero del ábito de Santiago que ençima de su caueça, en la pintura del dicho lienço desçia: Soto”.

- Las representaciones aluden a temas de máxima importancia tanto a nivel histórico (e. g. la captura de Atahualpa, la sucesión de los soberanos incas, etc.) como ideológico-religioso: “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 mi el presente secretario”.⁴⁴
- Finalmente, los tablonces de Poquen Cancha, así como lo “lienzos” mencionados, pudieron haber servido de modelos para al menos parte de los motivos históricos representados posteriormente en los queros coloniales. Además de la pajcha descrita antes, un ejemplo emblemático de esta clase de representaciones históricas de posible origen prehispánico es el objeto de la colección del MARKK Museum de Hamburgo que aparece en la figura 6. Sin embargo, habrá que reconocer que, no obstante el testimonio de las fuentes escritas, la evidencia arqueológica de la existencia de representaciones figurativas en el arte del Tahuantinsuyu es algo escasa, aunque perceptible. Los primeros datos al respecto proceden de las fuentes escritas en las que, cuando se describen los botines recogidos por los conquistadores, se enumeran varias representaciones figurativas elaboradas con metales preciosos y que se encontraban resguardadas en los templos: “En esta laguna ay una ysla que se dize Titicaca, donde tenían por ydolo una muger, de la çinta arriua de oro y de la çinta auaxo de plata, de la estatura de una muger mediana. Esta uide yo que la truxeron dallí, de quien dizen los yndios auía salido el primer señor deste reyno”.⁴⁵

El tipo de material con el que fueron realizadas esta efigie y otras parecidas contribuyó de manera decisiva a la pronta desaparición de esta clase de evidencias del arte figurativo inca.

En la actualidad, las pruebas más concretas de la existencia de una tradición pictórica figurativo/narrativa inca anterior a la conquista española proceden del estudio de la cerámica. Barraza Les-

◀ Fig. 5. Escena de enfrentamiento, posiblemente de los Incas con los Chancas, del quero inca n° 61.38.1. MARKK - Hamburg. Dibujo de Sylwia Siemianowska.

◀ Fig. 6. Quero inca. MARKK - Hamburg.

▲ Fig. 7. Reconstrucción gráfica de la decoración del cuenco de Tendi Pampa (Vilcabamba). Se aprecian escenas de enfrentamiento entre jinetes europeos y tropas andinas, algunas de las cuales también se enfrentan mutuamente. Dibujo Arturo Rivera (Artzi et al. 2019: 161). Tomado de: José Luis Martínez, 2020:5. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.



8

▲ Fig. 8. "Pajcha" o recipiente para libaciones ceremoniales, que representa a un jaguar en actitud de reposo, con la dentadura realizada mediante incrustaciones de hueso. Inca Colonial, 1532 - 1600. Museo de América.

▼ Fig. 9. Detalle, del mango o tubo por el que discurría el líquido de libación, donde se representan soldados españoles con indumentaria, armas y banderas, contemporáneas a la conquista. Inca Colonial, 1532 - 1600. Museo de América.

cano había demostrado la presencia de representaciones de cuatro tipos de akllas y un tipo de funcionarios o "acllas" masculinos en la cerámica de tipo Cuzco policromo figurado. El estudioso fecha los objetos analizados a fines del periodo prehispánico o en los primeros decenios de la colonia.⁴⁶

Recientemente, se ha interpretado la decoración de un cuenco excavado en Espíritu Pampa como representación de la conquista, desde la óptica y programa político de la corte inca de Vilcabamba.⁴⁷ El objeto analizado ha sido encontrado en un conjunto ceremonial deliberadamente quemado por los incas, hecho que, conjuntamente con dos fechados radiocarbónicos obtenidos a partir de las muestras sacadas de este contexto, permite adelantar una datación alrededor de la caída del reducto de Vilcabamba, es decir, hacia los años 1570. Debemos señalar que el objeto mencionado parece unas décadas más tardío que

los ceramios analizados por Barraza Lescano. Además, comparado con estos últimos, muestra una calidad sensiblemente inferior tanto en lo que toca al aspecto técnico como al estético/artístico (fig. 7). Esta constatación es de interés porque puede indicar que, al menos a inicios del periodo colonial, se observa un declive de la calidad de la producción artística/ artesanal andina, fenómeno sin duda ocasionado por factores sociopolíticos resultantes de la caída del aparato administrativo inca y de su sistema de organización y control del trabajo. De esto se puede sacar una conclusión bastante importante para el presente estudio: la calidad artística inferior de un artefacto, en comparación con otro, no se debe necesariamente a su mayor antigüedad; a veces puede ocurrir todo lo contrario.

Paz Cabello Caro estudió una escena figurativa en una pajcha (figs. 8 Y 9), al parecer procedente de la región de Trujillo, y llegó a la conclusión de que el desfile de soldados con armas de fuego y una bandera de Carlos V, representado en el objeto, corresponde a la ceremonia de entrega de las armas a la ciudad de Trujillo en 1538. La estudiosa propone una fecha bien temprana para la elaboración del objeto, entre 1538 y 1540,⁴⁸ lo que implicaría la existencia, ya por aquel entonces, de especialistas familiarizados con tal clase de representaciones figurativas. Acerca de este último punto hay que recordar que María Rostworowski de Diez Canseo, en su clásico estudio sobre oficios y profesiones tradicionales de los indígenas de la costa, cita documentos coloniales en los que aparecen enumerados los pintores como artesanos itinerantes.⁴⁹ Esta autora hace una vinculación entre dicho oficio particular y registros históricos como las mencionadas tablas de Poquen Cancha.⁵⁰ La existencia de dicha tradición pictórica también en la costa central, en



9

los periodos prehispánicos tardíos (cultura Ychma), se ve confirmada por los murales del Templo Pintado de Pachacamac, en los que aparecen, entre otras, representaciones de seres humanos en actitud de procesión.⁵¹

Finalizaremos esta presentación sumaria de ejemplos de representaciones narrativas del periodo colonial temprano (o prehispánico tardío) con un objeto único: un gran recipiente de piedra con decoración figurativa en sus paredes (fig. 10). De factura inca, el objeto puede ser fechado a fines del periodo prehispánico o en los primeros años de la colonia, siendo la cronología más antigua la de mayor probabilidad. Esta evaluación se fundamenta en el tamaño respetable del objeto, la excelente calidad técnica de su ejecución, el tema religioso inca de la escena, más algunos detalles de la misma (e.g. la figura *itifallica* del Inca).⁵²

La elaboración de una imagen sagrada

Un acto legitimador de particular importancia, promovido personalmente por el soberano inca, era la elaboración de un nueva “imagen santa” y el subsiguiente fomento de su culto. En esta categoría, la iniciativa más exitosa y referida con mayor detalle fue la creación de la efigie solar denominada PUNCHAO, el principal objeto de culto del Coricancha, que habría sido elaborada por orden de Pachacuti Inca Yupanqui:

*“.../ mandó que hiciesen un niño de oro macizo e vaciadizo e que fuese /.../ el tamaño de un niño de un año y desnudo porque dicen que aquel que le hablara cuando el se puso en oración y estando en el sueño que viniera a él después estando despierto la noche antes que diese la batalla de Uscovilca como ya os hemos contado que fue tanto el resplandor que lo que dél resultaba no le dejó ver que figura tenía y así acabado mandó Ynga Yupangue que aquel señor que había señalado por mayordomo del sol que tomase el ídolo...”*⁵³

Esta fue la representación para el culto elitista, para “los señores”, mientras que para la “gente común” el Inca ordenó elaborar una representación mucho más tosca, la “piedra enferrada de oro”, que sería ubicada en la plaza de Haucaypata.⁵⁴

El ejemplo que dio Pachacuti Inca Yupanqui como reformador religioso fue imitado por sus sucesores. Las reformas más importantes, casi revolucionarias, asociadas a los cambios del culto oficial del imperio, fueron formuladas y, en parte, puestas en práctica, por Huascar Inca y Atahuallpa. Parece que Huascar Inca quería, ante todo, limitar el culto a las momias de los soberanos muertos para despojarlos del poder de disponer de los bienes que él quería poseer:

*“[Guascar] como se viese Señor, luego salió a la plaza y mandó que luego fuesen quitadas las tierras de coca y maíz al Sol y a los demás bultos de los señores que eran muertos y las de su padre Guayna Capac, todas las cuales aplicó para sí diciendo que el Sol, ni los muertos, ni su padre, que ya era muerto, no comían y, no comiendo, que él las había menester; lo cual fue muy aborrecible a los señores y pesábales, viendo sus principios, de le haber consentido que fuese Señor”*⁵⁵



▼ Fig. 10. Vasija o lavabo cilíndrico de piedra labrada con dos asas redondeadas; inscritas con escenas figurativas. En un lado, un gran disco solar central con una cara. En el otro lado, una escena complementaria tiene una figura masculina y femenina en el centro, posiblemente el Inca y su reina. Inca Colonial. Cusco, Peru. British Museum, London.

► Fig. 11. Mochaban al sol y al inca. Martín de Murúa. *Historia del origen y genealogía real de los ingas reyes del Piru*, 1590. Colección privada de Sean Galvin. Fol. 99v.

Para legitimar cambios tan decisivos Huascar necesitaba el respaldo de una nueva autoridad divina, que le hubiera otorgado los poderes necesarios. Fue con ese fin que instauró el culto a una nueva representación del Sol:

“Y llega a Titicaca, y llegado, manda poner un ymajen del sol hecho de oro, y después lo adora deziendo que adoraba Uiracochan Inti, añadiendo el nombre con Inti”.⁵⁶

Con esto acaba la semejanza con la gesta de Pachacuti, pues el desenlace de los acontecimientos no le dio a Huascar la posibilidad de promover el culto de la nueva imagen sagrada. Cosa que años después, en tiempos de la colonia y en otro contexto religioso y político, lograron los descendientes de sus aliados, los incas de la *suscsu panaca* de Viracocha Inca: se trata de la instalación de la figura, cofradía y culto de la Virgen de la Candelaria en el antiguo santuario inca de Copacabana. Este tema ya ha sido profusamente debatido en la crónica del padre Alonso Ramos Gavilán,⁵⁷ así como en varios textos modernos. Por ello, en las líneas que siguen, se presentarán de manera resumida solo las principales conclusiones de estos estudios formuladas en la literatura de la materia, con especial hincapié en las similitudes formales (e ideológicas) entre el origen e instalación de la figura de Nuestra Señora de la Candelaria y los antecedentes prehispánicos mencionados antes.

La iniciativa en cuestión fue promovida por la parcialidad de Anansaya, del pueblo de Copacabana, constituido por mitmaes de origen cuzqueño, instalados como guardianes del santuario por Tupaq Inca Yupanqui. A esta acción, así como a la patrona escogida, se opuso la parte del “bando de Hurinsaya”, integrado por los lugareños collas del mismo pueblo. Estos últimos intentaron promover el culto (y la cofradía correspondiente) de San Sebastián.⁵⁸ El principal patrocinador de este proyecto y quien había elegido cuidadosamente a la patrona de la cofradía era don Alonso Viracocha Inca, gobernador de la parcialidad de Anansaya, personaje con título de nobleza reconocido por las autoridades españolas e integrante de la real *suscu panaca* inca. Si bien don Alonso había ideado el proyecto, el artífice de la figura santa fue su “deudo” Francisco Tito Yupanqui, también de ascendencia noble. El proceso de elaboración de la figura, complicado y lleno de contrariedades, todas superadas –lo que los autores de la época atribuían a la intervención divina–, es bien conocido,⁵⁹ pero vale la pena destacar la referencia al aspecto radiante de la figura de la Virgen, observada de noche, antes de su instalación en Copacabana:

“fray Francisco Navarrete, gran siervo de Dios y hombre contemplativo, todas las veces que entraba en su recogimiento a deshoras le deslumbraban unos rayos, que salían de la Santa Imagen, y viendo aqueste Religioso al don Francisco y a sus compañeros les decía: No sé hijos qué es esto que veo en vuestra Imagen, que me parece que echa rayos de fuego”.⁶⁰



Dicha singularidad permite establecer un interesante paralelo con la siguiente descripción de la luminosidad nocturna de la aparición de la imagen del Punchao a Pachacuti Inca Yupanqui:

“despierto la noche antes que diese la batalla de Uscovilca como ya os hemos contado que fue tanto el respWlandor que lo que dél [Punchao] resultaba no le dejó ver que figura tenía”.⁶¹

Los estudiosos del tema recalcan que la instalación del culto a la Virgen de la Candelaria no significó una ruptura con el ritual y el simbolismo prehispánico asociados al santuario de Copacabana, sino, más bien, una transición, puesto que en la nueva situación social y religiosa se conservaron varios elementos precristianos, entre otros la fecha tradicional de la principal fiesta organizada en el santuario, que, tanto antes como después de la conquista española, caía a inicios de febrero.⁶²

En el caso de la Virgen de Copacabana, los protagonistas incas lograron perpetuar parte de su tradición histórico-religiosa santificando, mediante el culto de la nueva santa imagen, no solo el antiguo santuario prehispánico, sino un momento del año que era especialmente significativo para ellos, ya que estaba asociado a la fecha del paso del Sol por el cénit del Cuzco y, aparentemente, al culto de la huaca Huanacauri, que, en cierta medida, era rival del Punchao.⁶³ Así, con este acto, hicieron revivir, a fines del siglo XVI, la antigua rivalidad entre los partidarios de Viracocha Inca y su hijo Pachacuti Inca Yupanqui. Esto corrobora la importancia que tenían para la nobleza andina, en su práctica social, política y religiosa dentro de la nueva realidad colonial, los antecedentes históricos prehispánicos anteriores hasta en seis o siete generaciones.⁶⁴

Conclusiones

El control efectivo por parte de la élite del poder de un territorio tan extenso y diversificado a nivel étnico, político y cultural, como lo era el Tahuantinsuyu, hubiera sido imposible sin el respaldo de un sistema eficaz de propaganda ideológico-político-religiosa (fig. 11).

Para la difusión de los mensajes correspondientes, los gobernantes incas utilizaron una serie de medios, entre los cuales alcanzaron particular relevancia los grandes eventos públicos que eran realizados, con una multitudinaria asistencia, en los espacios de las grandes plazas de la capital del imperio, así como en aquellas de los centros administrativo-ceremoniales ubicados en las provincias. Estos eventos se manifestaban de diversas formas, ya fueran procesiones triunfales, ceremonias con motivo de fiestas calendáricas, rituales funerarios, bodas de la pareja real y hasta ciertas escenificaciones, actos que pueden compararse con los juegos circenses que se celebraban en otras culturas.

En esas ocasiones se presentaba la versión oficial de la historia del imperio y se exhibían los símbolos y atributos de poder del grupo dirigente con el propósito de legitimar su posición dominante dentro de la sociedad de los *inca runan* (los “hombres del Inca”).

Aparte de estas manifestaciones públicas, otro mecanismo –pero esta vez dirigido a un grupo mucho más restringido– eran las representaciones pictóricas. En la exposición sumaria de argumentos que hemos hecho antes, tanto de carácter histórico como arqueológico, se ha podido demostrar (a mi modo de ver) la presencia en el arte inca de una tradición prehispánica de representaciones pictóricas de carácter narrativo. Esta tradición, complementada por el sensible aporte de la cultura visual de origen europeo, pudo haber contribuido al desarrollo de estas formas de arte colonial, las cuales servían a la nobleza andina para justificar y legitimar su posición privilegiada (frente a otros estratos de la población indígena) en la nueva realidad social, política y religiosa.⁶⁵







LA ARQUITECTURA SAGRADA Y LA ALBAÑILERÍA DE LOS INCAS DESPUÉS DE LA CONQUISTA

Carolyn Dean

En el siglo XV y comienzos del XVI, los incas forjaron el mayor estado indígena en la historia de las Américas, que comprendía los Andes desde la selva montañosa hasta la costa, y se extendía desde Colombia en el norte hasta Chile en el sur. A lo largo de su imperio, construyeron en piedra dondequiera que la roca estuviera disponible. En sus edificios más importantes, los incas implementaron una albañilería de alto prestigio caracterizada por unos bloques que encajaban entre sí con tanta precisión que el mortero era innecesario. Las marcas de pico visibles en la superficie de la cantería indicaban el impacto de los martillos de piedra usados por los albañiles especializados que trabajaban exclusivamente para el Estado (figs. 2.a.b.c.d.e.). Si bien resaltaban el proceso de ejecución –la labor de los albañiles–, no eran las cualidades personales o la creatividad de los canteros lo que se enfatizaba; más bien, las marcas de pico testimoniaban la capacidad del estado imperial que supervisaba la extracción, transporte, moldeado, levantamiento y ajuste de las piedras. Los recintos pétreos distintivos de los incas se mantienen como la principal evidencia de la presencia imperial en tierras distantes del núcleo central inca ubicado en la sierra sur del Perú. Sin embargo, pese a que la importancia de la albañilería de alto prestigio era manifiesta, las perspectivas que le dieron su significado se disiparon en su mayor parte con la colonización española, cuando los muros tallados con esmero fueron sometidos a un escrutinio basado en criterios foráneos. Este ensayo considera los cambios y modos disímiles de ver e interpretar la albañilería inca de alto prestigio, los muros de piedra que, con el paso del tiempo, infundieron asombro y suscitaban maravilla, pero que también tropezaron con imaginaciones más ávidas a las que no lograron impresionar ni satisfacer.

◀ Fig. 1. Gran portada en Saqsaywaman (Sacsahuaman), Cusco.

La cultura inca de la piedra

El recinto inca se caracteriza por sus estructuras cuadrangulares puntuadas por nichos, ventanas y portales trapezoidales. No obstante su vocabulario de formas arquitectónicas relativamente limitado, los edificios incas se diferencian radicalmente unos de otros por la calidad de la albañilería, desde aquella de menor nivel que apila piedras sin trabajar hasta la de alto prestigio, que se distingue por su exquisita cantería de piedra seca.¹ Debido a que en la albañilería de alto prestigio cada bloque es único, los muros son distintos, y no solo porque las rocas provienen de diferentes canteras y por tanto varían en color y composición mineral, sino también por la manera en que son trabajadas: algunas resultan más curvilíneas, otras rectilíneas, algunas tienen superficies más ahuecadas, otras son muy planas, algunas están bastante agujereadas, otras muestran superficies más pulidas, y así por el estilo. El producto final –el edificio de alto prestigio– es único en tanto se han cuidado las formas y el diseño de la albañilería. Las marcas de pico producidas por la técnica percusiva del trabajo con piedra no son meros derivados de la factura que deberían ser ignorados, sino, más bien, elementos fundamentales del significado de la albañilería.

Mientras que la construcción de un muro corriente era *pirqay*, los incas identificaban un muro de alto prestigio como *kaniq pirqa* (*canic pirca*), que un diccionario anónimo de 1586 definía como “pared hecha sin mezcla”.² Una traducción directa del quechua sería “pared mordida” (*kaniy* significa morder). La expresión “mordiéndose” describe claramente el proceso y las técnicas para elaborar una albañilería de piedra seca tallada. Una vez que un bloque de la cantera era cortado, se usaban los martillos de piedra, siempre en tamaño decreciente, para refinar su forma. Mientras que los golpes iniciales sacaban grandes pedazos de la piedra, eliminando sus excesos, el trabajo final rebajaba continuamente el bloque para lograr el resultado deseado. Los bloques eran desbastados en el sitio de la construcción hasta que encajaran con precisión junto a otros similares y también rebajados. Los muros en los que se han removido piedras revelan las juntas de apoyo obtenidas al cabo de un largo proceso –aunque sin dificultades técnicas– de picado, ajuste, picado, reajuste y demás.³ Las protuberancias y orificios que se han encontrado en los lados de algunos bloques de piedra también manifiestan el proceso de construcción, específicamente en lo que concierne al levantamiento y colocación de los bloques tallados en los lugares correspondientes (como se aprecia en las figuras 1 y 4).⁴ Las protuberancias también permanecen como una huella del contorno original de la piedra y aportan evidencias sobre cuanta sustancia pétreo fue extraída en el proceso (“mordiéndose”).

► Fig. 2. Albañilería Inca, con procesos técnicos de conversión y adaptación de rocas, provenientes de distintas canteras:

- Mampostería Inca de alto prestigio en Tarawasi.
- Mampostería Inca de alto prestigio en Machu Picchu.
- Mampostería Inca de alto prestigio en Pisac.
- Mampostería Inca de alto prestigio en Cusco.
- Albañilería Inca de alto prestigio en Saqsaywaman (Sacsahuaman).

Páginas 20 y 21:

► Fig. 3. Sólidos muros de piedra. Templo del Sol en Machupicchu.





26



26



26



26

Las superficies rebajadas de las piedras confirman el proceso de conversión de rocas sin trabajar en piedras bien labradas. Sin embargo, mientras que todas las *kaniq pirqa* eran prestigiosas, existe, en realidad, una variación peculiar entre ellas que se percibe en el tamaño y profundidad de las marcas de la percusión, así como en el grado del pulido. Compárese, por ejemplo, un muro toscamente rebajado de Wiña Wayna, cerca de Machu Picchu, con los muros finamente desbastados y pulidos del Qoricancha en el Cusco (figs. 4 y 7). Si se considera el hecho de que cada golpe de martillo en el acabado del bloque dejaba señales reveladoras, todos los muros de piedra tienen una textura, sin importar cuán finamente fueron pulidos. Incluso los escasos ejemplos de decoración en bajorrelieve de piedras canteadas aisladas no consiguen que desviemos la atención de las cualidades de las texturas de las piedras mordidas con las cuales se ha hecho un muro de alto prestigio. Como lo corrobora su propia factura, el buen trabajo inca con la roca resalta el éxito del proceso de transformar una piedra en su estado natural con el fin de insertarla en el orden cultural del incario.⁵ Cuanto más procesada era la piedra, mayor sería el estatus del muro. De ahí que los rastros visibles de la labor en la superficie de un muro de alto prestigio con una fina “mordida” constituyan su significado y expresen su valor dentro del sistema visual inca.

La albañilería sin mortero de los incas ha sido ampliamente estudiada en los tiempos modernos y se han propuesto muchas maneras de clasificar su variedad.⁶ La mayoría de autores identifican dos grandes “estilos” de paredes mordidas.⁷ En el primer estilo, la parte frontal del muro es de hiladas regulares, con paralelepípedos de lados rectangulares que han sido colocados siguiendo trayectorias relativamente uniformes. En el segundo estilo, el frente del muro es desigual, pues está compuesto por bloques poligonales que encadenan formas irregulares. Pese a estas diferencias visuales, hay que señalar que en cualquier pared mordida cada bloque de piedra es trabajado para que encaje con precisión en un espacio del diseño mayor del muro. Aunque la mayoría de paralelepípedos estándar de la albañilería de hiladas regulares a veces aparentan un tamaño y formas similares, cada uno es, en realidad,





- ▼ Fig. 4. Mampostería Inca de alto prestigio, Qoricancha.
- ▼ Fig. 5. Muros de piedra finamente labrados, en los claustros internos del Qoricancha.
- ▶ Fig. 6. Escaleras de piedra en Huayna Picchu.
- ▶ Fig. 7. Mampostería Inca de alto prestigio en Wiña Wayna.

único y visualmente diferente. Así era como concebían los incas cada una de sus piedras mordidas, cualquiera que fuera su forma final. Es posible que la diferencia entre los cursos rectos y el diseño poligonal no haya sido tan aguda como les parece a los espectadores de hoy. En ese caso, la clave de cómo veían los incas un muro de piedra bien podría estar en el concepto de “mordiéndose”, que destacaba el *proceso*, el constante trabajo de los bloques individuales, el conjunto de sus formas, y no simplemente el *producto* final.

Los trabajadores de la construcción inca eran, en general, llamados pirqakamayuq (pircacamayoc) o “fabricantes de muros”.⁸ No obstante, dada la variada calidad de los muros incas, deben haber existido diferencias entre ellos en cuanto a entrenamiento, rango y posición. En el siglo XVII, el jesuita Bernabé Cobo escribió que los canteros estaban entre los contados artesanos especializados que trabajaban exclusivamente para el Estado inca.





Sin duda, se refería los fabricantes de paredes mordidas.⁹ Debido al hecho de que la albañilería de alto prestigio estaba vinculada directamente al imperio del Tawantinsuyu y sus proyectos de construcción, el método para ejecutar una pared mordida decía mucho del control que el Estado ejercía sobre estos artesanos especializados y acerca de ciertos aspectos que consideraba importantes: orden, organización, tenacidad, determinación y capacidad para imponer y dirigir grandes fuerzas de trabajo. Asimismo, los mayores proyectos de construcción conmemoraban al gobernante bajo cuyo reinado eran realizados, así como sus acciones y conquistas.¹⁰ En el “mordiendo” de la roca también estaba implícita la aptitud del Estado para trabajar la piedra –un material durable y resistente–, así como para negociar con deidades naturales. Los incas tallaron y construyeron en piedra, pero también reverenciaron, alimentaron, vistieron y conversaron con ciertas rocas a las que consideraban sensibles y potencialmente animadas. La piedra, para los incas y otros indígenas de los Andes, era capaz de albergar esencias vitales, así como de adoptar formas humanas y animales. En consecuencia, construir en piedra evidenciaba exitosos tratos con la naturaleza. En general, cuanto más esmerado era el trabajo de la roca, más indicios había de la capacidad de los incas para procurarse la cooperación de la naturaleza y dominar el difícil terreno de los altos Andes.

Un conjunto de historias, ampliamente contadas en los Andes, tanto en la época precolombina como en la virreinal, destacaban la función de la piedra y subrayaban la necesidad de asegurar la cooperación de las rocas en los proyectos de construcción. Estas historias, registradas en los Andes entre 1553 y 1653, hablaban de las piedras cansadas, megalitos que eran transportados por los incas desde las canteras para su uso en la construcción y que se resistían a ser desplazados más lejos y comenzaban a soltar lágrimas de sangre.¹¹ Caracterizar a una roca como cansada en el contexto inca implicaba situarla dentro de una categoría específica de piedras denominadas *sayk’uskas* (las cansadas o agotadas), término que se refería a las rocas de la cantera que se obstinaban en rehusar su contribución a los esfuerzos de construcción imperial.¹² Las piedras cansadas que datan del periodo inca son sitios familiares en los Andes de hoy, particularmente en el Valle Sagrado, al norte del Cusco, donde fueron encontradas, no tan lejos de los caminos incas.¹³

▼ Fig. 8. Saqsaywaman (Sacsahuaman). Complejo arquitectónica Inca, cuyos muros megalíticos despiertan asombro y fascinación a los visitantes.

En casi todas las versiones de las historias sobre piedras cansadas recogidas por los cronistas (tal vez porque muchos de ellos acopiaron sus historias en el Cusco), se dice que la piedra estaba destinada a Saqsaywaman (Sacsahuaman), el complejo de edificios que mira sobre la ciudad y cuyos muros megalíticos aún sorprenden a los visitantes del sitio (fig. 8). Saqsaywaman fue construido entre fines del siglo XV y comienzos del XVI por peones reclutados en todo el imperio y que trabajaban periódicamente para los incas a manera de tributo. Sus imponentes muros manifestaban que había un estado con grandes recursos y que podía activar la labor que se requería para extraer rocas hercúleas de las canteras, transportarlas y construir edificios con ellas. Los testimonios registran las dificultades para trasladar las piedras, especialmente las recalcitrantes, inducir asombro y ratificar la grandeza de los muros terminados. Las historias sobre las piedras reticentes también hicieron notar el trabajo que demandaba mover *todas* las piedras y resaltan la labor de quienes, bajo la dirección del Inca, las extrajeron, moldearon, levantaron, martillaron y, finalmente, colocaron en los impecables muros de los edificios de



alto prestigio. Así, indudablemente, las piedras cansadas encarnaban y evocaban un espectro de acciones, todas las cuales, de alguna manera, atentaban contra los esfuerzos que el Inca ponía en la construcción, aunque este siempre acababa imponiéndose. Los obstáculos habrían cubierto todo el espectro, desde la sutil resistencia de los exhaustos peones que dilataban la labor hasta la rebelión abierta.

Dos historias sobre piedras cansadas, registradas en tiempos del virreinato, fueron ilustradas por el artista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala. En ambos dibujos, la piedra extraída es movida en los caminos con sogas que tiran los peones, de acuerdo con el método inca. En la primera imagen, que aparece en *Historia y Genealogía de Los Reyes Incas del Perú*, del fraile mercedario Martín de Murúa (c. 1590), Guaman Poma señala la condición sensible de la piedra al representarla con dos ojos (fig. 9).¹⁴ La orientación de los ojos nos ayuda a entender que la desafortunada piedra está de espaldas y mira hacia el comandante que vigila su extenuante desplazamiento. En su propia crónica, Guaman Poma muestra la piedra cansada con lágrimas que brotan en grandes





gotas de su pétreo superficie y una leyenda donde se lee: "lloro sangre la Piedra."

En Murúa, la piedra cansada es calificada como "saxum callacuncho", que significa "Callacuncho agotado". El texto de la parte superior de la página nos dice que no solo la piedra resistió los esfuerzos para moverla y lloró sangre, sino que también "hizo pedazos a mucha gente", refiriéndose a los peones que murieron mientras intentaban forzar su cooperación. Cobo, en su muy conocida lista de huacas del Cusco, registra una gran roca llamada "Collaconcho" –sin duda, el Callacuncho de Murúa–, que "se les cayó tres veces y mató algunos indios".¹⁵ La lista proporciona información bastante precisa que nos permite identificar la huaca Collaconcho como el megalito calcáreo tallado, el mismo que hoy es comúnmente conocido por el apelativo de Chincana Grande y está apostado sobre la ciudad del Cusco, al borde del complejo de Saqsaywaman (fig. 10). Aunque algunos han dudado sobre la identificación de Chincana Grande con Collaconcho, sus objeciones consisten principalmente en el hecho de que Collaconcho es un saliente rocoso y, por tanto, en coherencia con esta lógica, nunca podría haber sido movido.¹⁶ Sin embargo, dadas las creencias andinas sobre las rocas animadas y su disposición litomórfica, la situación de Collaconcho como un saliente era, para los incas, una condición provisional.

La leyenda de la homicida Collaconcho, ligada a una roca específica y considerada como huaca, junto con la presencia de otras piedras cansadas ubicadas al lado del camino, cerca de otros complejos de edificios, subrayan el hecho de que estas piedras, que eran partes de muros, estaban allí porque así lo querían. Las historias y los bloques de piedra se unían para acentuar la naturaleza recíproca de la construcción inca, un esfuerzo que no solo requería

trabajo humano, artesanía y sutileza técnica, sino también la colaboración del mismo material con el que los edificios eran construidos: las propias rocas. Las legendarias rocas desobedientes significaban que los incas tenían una capacidad especial para forjar alianzas con los elementos de la naturaleza más indoblegables. Si bien los recintos incas han sido acertadamente descritos como "la arquitectura del poder",¹⁷ también podrían ser identificados como una arquitectura de persuasión. Cuando se habla de las piedras cansadas y surge el tema de las piedras mordidas, estas últimas pueden ser entendidas como seres sociales que participaban voluntariamente en el orden cultural inca. Los muros sin mortero y de piedra tallada con esmero testimonian cuán exitosa puede ser esa cooperación y cuánto pueden contribuir al esfuerzo comunitario. En cambio, las piedras cansadas –hostiles e incluso antisociales– se mantienen aparte de aquellos sistemas incas donde las comunidades florecieron, como son sus caminos, almacenes, hidrología, tecno-

logía de terrazas y demás. Si las probadas demandas de rocas y los esfuerzos para disponer de poblaciones sometidas fueron de la mano, las piedras mordidas pueden ser consideradas como una articulación del orden impuesto en los territorios bajo el dominio inca. Aunque el Estado inca por lo general respetaba las lenguas, estilos de vestido y santuarios indígenas de quienes eran incorporados al imperio, también insistía en que se siguieran determinados comportamientos y prácticas que habían sido planeados para integrar a los grupos foráneos en la matriz sociopolítica de los incas. De ahí que los individuos fueran, desde el punto de vista del Estado, como bloques de piedra, algunos más cuidadosamente “mordidos” que otros, pero cada uno con las huellas del proceso de ajuste.

Los incas se asumieron y comprometieron como grandes civilizadores, llevando el orden a las tierras que integraban a su territorio. Se decía que, al igual que en el caso del medio ambiente, habían organizado a las diferentes poblaciones de sus dominios, siempre en constante expansión. Como ocurría con la tierra y sus elementos pétreos, había diversos grupos étnicos que podían resistirse a los incas. Extraordinariamente, unos cuantos, como las piedras que lloraban sangre, tenían éxito y hacían que esta brotara, pero la mayoría eventualmente transigía y encontraba su lugar (o este le era asignado) en el imperio. En consecuencia, el *kanik pirqá* expresa la condición de pertenencia a la sociedad civilizada de los incas. Sin embargo, la pared mordida no solo alcanza un triunfo retórico, pues también es eminentemente persuasiva. Así, le sugiere a cualquier espectador individual que pueden obtenerse grandes resultados sometiéndose al orden inca y cooperando con este. Un muro de piedras desbastadas revela, si no celebra, las faenas de cantería, transporte, corte y ajuste de los bloques individuales. Los bloques en sí mismos encarnan el ambiente natural del cual provienen y muestran las huellas de la labor que las ha insertado en la matriz cultural inca. Estos hablan con mucha persuasión acerca de las actividades del ordenamiento dispuesto por el Estado precisamente porque participaron totalmente en ellas. Las piedras mordidas no solo ilustran la civilización inca, sino que la ponen en marcha.

◀ Fig. 9. Capitán inca con una piedra cansada, en Murúa (2004: 37v), acuarela sobre papel, 1590; reproducción cedida por Testimonio Compañía.

▼ Fig. 10. Huaca Collaconcho, megalito calcáreo tallado, conocido como Chincana Grande, apostado sobre la ciudad del Cusco, al borde del complejo de Saqsaywaman.



- ▼ Fig. 11. Perfecta unión de piedras, Maukallacta, Cusco.
- ▼ Fig. 12. Unión de piedras, Ollantaytambo, Cusco.
- ▶ Fig. 13. Calle Loreto, Cusco. A la izquierda se aprecia el Amaru Cancha, al lado derecho figuran, los sólidos muros del Aclla Wasi.

Páginas 30 y 31:

- ▶ Fig. 14. Fachada colonial, Casa del Almirante, construida en el siglo XVII. Actualmente alberga al Museo Inca de la Universidad San Antonio Abad.



11



12

Perspectivas españolas

Los primeros conquistadores que llegaron al Cusco compararon favorablemente la albañilería inca con la de la antigua Roma y también con la de la España medieval y renacentista.¹⁸ A pesar de que estos visitantes tempranos, así como los colonizadores posteriores, alabaron aspectos del trabajo con piedra de los incas, no compartieron la visión andina de las rocas como potencialmente sensibles e incluso animadas. Las peculiares maneras en que las sociedades en particular interpretan la información visual se denomina visualidad. En fuerte contraste con la visualidad inca, los europeos, históricamente, han asociado la veneración de piedras sagradas con una superstición primitiva. Los antiguos griegos rendían culto tanto a los *argoi lithoi*, que eran piedras sin trabajar, como a las piedras negras meteóricas llamadas *baitulia* o *lithoi empsychoi* (piedras animadas). Desde los tiempos más remotos de lo que se tiene noticia, rocas como esas eran ungidas con aceites preciados y los devotos les hablaban.¹⁹ Más adelante, esas prácticas reverenciales fueron ridiculizadas por las autoridades cristianas, que las consideraban supersticiones irracionales. Los conquistadores españoles y los colonizadores que siguieron sus pasos heredaron aspectos de esta mentalidad y, en consecuencia, condenaron el trato reverencial a las rocas naturales de los Andes.²⁰

No obstante, en razón de su relativa permanencia, la piedra era un medio constructivo de alto estatus cuando se la comparaba con otros materiales de edificación comunes. En la tradición española y, mayormente, en la experiencia europea, los mejores edificios eran construidos con piedras trabajadas. La albañilería se consideraba una profesión honrada y los albañiles eran artesanos respetados. Los españoles, que trajeron sus nociones sobre la piedra cuando vinieron a América, iniciaron la construcción de iglesias, edificios públicos y residencias de la élite donde fuera posible. Aunque al principio se vieron obligados a levantar edificios de barro y paja, siempre tuvieron la intención de reemplazar estos materiales relativamente provisionales con piedra o ladrillo, e incorporar techos de tejas. El fuego era la mayor amenaza para las construcciones en Europa, donde la típica congestión del diseño urbano hacía que los inflamables edificios fueran altamente vulnerables a la combustión. En cambio, en los altos Andes, como el oxígeno es escaso, hay una probabilidad mucho menor de incendios accidentales. No obstante este hecho y aun cuando los terremotos plantean un riesgo más grande, la asociación de la piedra con la permanencia se quedó firmemente grabada en la mentalidad española. En lo que respecta a la construcción en el Virreinato del Perú, la historiadora del arte Valerie Fraser observa:

*A pesar de los terremotos y los costos, durante la segunda mitad del siglo XVI, se empezaron a construir varias iglesias de una escala ambiciosa, con grandes bóvedas de piedra o ladrillo. La tenacidad de las ideas acerca de la dignidad arquitectónica era tal que, aunque las bóvedas de esas iglesias llegaban a desplomarse con reiterada periodicidad, lo que causaba efectos devastadores abajo, en el mobiliario de la iglesia –y ocasionalmente en la gente también–, durante varias generaciones apenas se consideró utilizar materiales para el techado que fueran más ligeros y flexibles.*²¹

En Europa, las paredes y techos de materiales perecibles significaban baja calidad e ingeniería mediocre. Los españoles que migraban a los Andes se burlaban de las construcciones indígenas de materiales perecibles. Usaban, comúnmente, el término *bohío* (choza), que habían tomado en préstamo del Caribe y lo aplicaban a todas las construcciones indígenas hechas con paja u otros materiales precarios. Desde una perspectiva europea, un edificio importante no podía estar compuesto de barro y paja. Los signos de civismo y organización sociopolítica, denominada policía, demandaban edificios de piedra con arcos, columnas y molduras arquitectónicas; se creía que estas construcciones representarían la colonización, a la vez que facilitarían la inculturación.²²

Los españoles generalmente admiraban las procedimientos que empleaban los incas para instaurar el orden en sus territorios, algo que la retórica imperial inca también enfatizaba; los sistemas de caminos formales, los puentes, los almacenes y la construcción en piedra eran



todos signos de la policía inca. Los edificios de piedra de los incas constituían las marcas especiales de aquella policía, pues eran mucho más permanentes y relevantes que los bohíos que los españoles encontraron en otros lugares. Los colonizadores europeos también alabaron reiteradamente las juntas sin mortero que exhibía la albañilería inca de alto prestigio. Aun así, en contraste con la visualidad inca en la que el proceso de producción de una pared mordida era crucial, los españoles mostraron poco interés por los métodos de trabajo con piedra u otros aspectos de la construcción con albañilería de piedra seca. Cobo fue la única excepción, ya que describió la albañilería inca existente y observó que los trabajadores de construcción indígenas empleaban la tecnología nativa en la obra de los edificios virreinales del Cusco. Él usa la palabra *silliería* para describir la albañilería de hiladas regulares de los incas; sus paralelepípedos de lados rectangulares encajan bien dentro de las convenciones españolas. La albañilería poligonal, en cambio, con sus formas desiguales y la falta de hiladas regulares, atentaba contra las expectativas españolas referentes al trabajo con piedra de alta calidad. Cobo la clasificaba como *mampostería*, término que alude a la albañilería con piedra sin cantar o piedras rústicas, lo que sugiere poca pericia; por ello, tuvo que aclarar que la “*mampostería inca*” en realidad evidenciaba un considerable dominio de la albañilería.²³

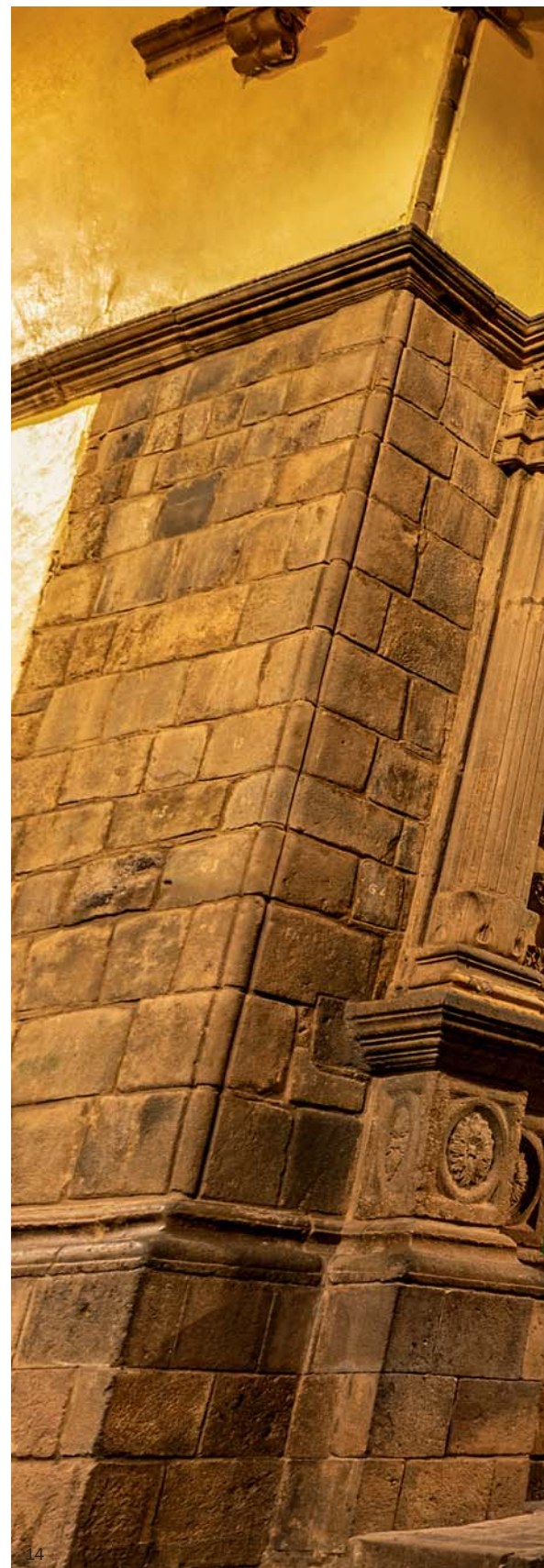
Sin embargo, el interés de Cobo por el trabajo con piedra no indicaba una admiración sin reservas. Él describe la manera de trabajar la piedra de los incas como “muy pesada y prolija”, haciendo hincapié en el arduo proceso que implicaba desbastar los bloques de piedra. Sus palabras de alabanza son minadas por su conclusión de que el afán de perfección que distinguía a los incas en su trabajo con las rocas restaba eficiencia e incide en su carencia de herramientas, es decir, herramientas de hierro. También señala que se necesitaba un número excesivo de peones para compensar la escasez de sofisticación tecnológica: “la falta de instrumentos, ingenios y maña forzosamente había de acrecentar el trabajo”.²⁴ De acuerdo con la visión europea que admiraba el gran tamaño de los bloques de piedra y apreciaba la calidad del trabajo pétreo en los muros incas, era inevitable

que se caracterizaran ciertas diferencias como deficiencias, en particular la ausencia de arcos y la falta de techos con tejas, los cuales eran el sello distintivo de la arquitectura española de alta calidad.²⁵ De este modo, la admiración era menguada por los supuestos “defectos” incas. Al igual que Cobo, muchos comentaristas virreinales limitaban sus elogios, pues, al final, después de sus alabanzas iniciales, se replegaban y hacían notar las fallas del Inca o lo que fue incapaz de hacer.

A pesar de las objeciones respecto a las tecnologías de construcción y las formas arquitectónicas incas, las piedras mordidas probaron ser enormemente adecuadas para la construcción de los edificios virreinales. Los nuevos residentes españoles de la ciudad ocupada del Cusco ya usaban piedras talladas incas –especialmente paralelepípedos– para construir edificios de estilo español y derruían muchos muros indígenas para levantar residencias, edificios administrativos, capillas e iglesias. Los peones indígenas, bajo la dirección de los españoles, sacaron bloques de piedra perfectamente desbastados de las construcciones precolombinas, los transfirieron a los edificios de estilo europeo que estaban en construcción y los fijaron con mortero en los muros de los edificios virreinales. La catedral del Cusco y muchas de sus iglesias, edificaciones administrativas y residencias de la élite prueban la reutilización de las piedras incas. Saqsaywaman, una de las construcciones más admiradas, era, en particular, una fuente de piedras ya trabajadas muy explotada. En 1571, Juan Polo de Ondegardo, el corregidor de la ciudad, comentó que Saqsaywaman podía suministrar suficientes piedras talladas para construir cuatro iglesias como aquellas de Sevilla.²⁶ Otros autores confirman el uso extendido de las piedras de Saqsaywaman en la edificación del Cusco español. Incluso, un testigo de la destrucción del sitio exclamó que la única razón por la que quedaban en pie algunas piedras era que mover estos megalitos habría sido demasiado costoso y habría demandado los esfuerzos de demasiados nativos.²⁷

Expertos albañiles indígenas, entrenados con las técnicas tradicionales del trabajo con piedra de los incas, realizaron la labor que requería construir el Cusco español. Ellos produjeron una albañilería de piedra encadenada idéntica a la albañilería de alto prestigio de los tiempos precolombinos, aunque sin la inclinación hacia adentro que era característica de las edificaciones incas, pero que a los ojos españoles implicaba inestabilidad. Las ventanas y portales en las construcciones del periodo virreinal asumieron formas rectangulares antes que trapezoidales, y se hicieron entradas que permitían que las puertas con bisagras se abrieran hacia el interior, de acuerdo con la costumbre europea. A veces las piedras talladas eran trabajadas con martillos de piedra, según la práctica precolombina, aunque también se usaban cinceles de metal, lo que dejaba significativas marcas de pico, pequeñas, agudas y regularmente espaciadas.²⁸ Solo se han hallado piedras mordidas en fachadas y dentro de los vestíbulos de los edificios virreinales (con mayor frecuencia se incluían en las portadas). Sin duda, fueron reutilizados algunos de los dinteles de las entradas incas. A menudo se añadían figuras y escudos de armas, lo que aportaba una decoración que los españoles consideraban muy atractiva, pero difería de los usos incas (fig. 14).

Los españoles se apoyaron en el trabajo nativo no solo porque estaba disponible, sino también porque valoraban el buen desempeño de los albañiles indígenas mientras estos acataran las normas de construcción europea. Para los residentes del Cusco que provenían del Viejo Mundo, las formas arquitectónicas familiares ayudaban a rehacer aquello que percibían como “nuevo”, convirtiéndolo en algo ya conocido. Esta reutilización del trabajo con piedra de los incas actualizaba la colonización. Cuando las piedras talladas de los muros sagrados incas eran incorporadas a los edificios cristianos, ello indicaba la conversión religiosa de los indígenas andinos al catolicismo romano. Pese a que tenemos escasa información acerca de las perspectivas nativas sobre la arquitectura virreinal, podríamos sospechar que una piedra mordida ayudaba a que las nuevas formas de las construcciones españolas resultaran un tanto menos extrañas. La roca puede haberse mantenido como un medio sensible, lo que sin duda originaba diversos –e incluso contradictorios– puntos de vista en torno a las edificaciones virreinales construidas con piedras mordidas.²⁹ Es probable que las visualizaciones incas persistieran en el siglo XVI, donde





tropezaban con las maneras europeas de ver e interpretar la realidad. La situación se volvió aún más compleja cuando la arquitectura inca fue introducida vicariamente a los residentes de Europa occidental, quienes nunca habían visto ni experimentado en persona lo que era una pared mordida, pero cuya imaginación adjudicaba una tercera vida a la albañilería inca, una vida extraordinaria, si no de fantasía.

▼ Fig. 15. “Escena del edificio”. En, *Primera parte de la Crónica del Perú* de Pedro de Cieza de León (Sevilla: Casa de Martín de Montedoca, 1553), 260.

► Fig. 16. *Sacsahuaman en ruinas*. Litografía basada en un boceto de campo. Rivero y Tschudui, 1851: Lámina L.

► Fig. 17. Ilustración Callo, Ecuador. Jorge Juan y Ulloa, Pt 1, bol.2 bk 6 ch1 Plate XVII po. 628-629

Figuraciones modernas

La civilización inca concentró la atención de Europa y suscitó una intensa curiosidad desde que los españoles retornaron del Perú con un inmenso tesoro en 1533, luego de la captura y el pago del rescate de Atahualpa. Los primeros testimonios sobre los incas circularon en español, italiano, francés, inglés y alemán. Muchos aspectos de la cultura inca representaron un desafío para la visión y talento descriptivo de los autores. A todos les costó detallar la albañilería de alto prestigio. Con frecuencia, destacaban las dos cualidades que la mayoría de los actuales visitantes de los Andes encuentran notables: el gran tamaño de muchos de los bloques y la calidad de las juntas de las piedras. Mientras que el tamaño podía referirse con medidas, el segundo aspecto planteaba un reto. Varios autores recurrían a un dicho, propagado desde los primeros tiempos hasta el siglo XIX (incluso hasta nuestros días): que ni siquiera la hoja de un cuchillo podía ser deslizada entre los bloques de piedra incas debido a sus impecables juntas. Otros apelaban a la punta de una aguja, al extremo de una pluma o a una hoja de papel para corroborar la misma observación.³⁰ Las descripciones del corte de las piedras y de los muros megalíticos incas desataron un gran interés en Europa occidental. Como consecuencia de ello, las piedras mordidas encontraron una nueva vida en la imaginación de los europeos, para los cuales aquellas “fallas” que hemos expuesto anteriormente y que a menudo eran descubiertas por quienes participaban implícita o explícitamente en la colonización, no frenaban la marea creciente de la curiosidad. Uno de los primeros testimonios acerca de los incas que se publicaron fue el del soldado español y atento observador Pedro de Cieza de León, quien escribió sobre los “fuertes edificios” incas, cuyos constructores “assientan las piedras bien grandes y crecidas, unas encima de otras: con tanto primor que casi no se parece la junta”.³¹ No obstante, cuando su crónica apareció en 1553, fue acompañada por ilustraciones sacadas de otras fuentes; sus descripciones de los asentamientos y arquitectura incas eran complementadas con grabados que representaban la construcción de lo que parecían muros europeos, a cargo de albañiles europeos que usaban herramientas europeas (véase, como ejemplo, la figura 16).³²

En beneficio del tiempo y el espacio, vayamos adelante, hasta el siglo XVIII, donde los libros sobre los incas incluían dibujos de la albañilería andina basados en bosquejos trazados en el terreno. Como se sabe, esos dibujos especializados de primera mano no resolvían las diferencias

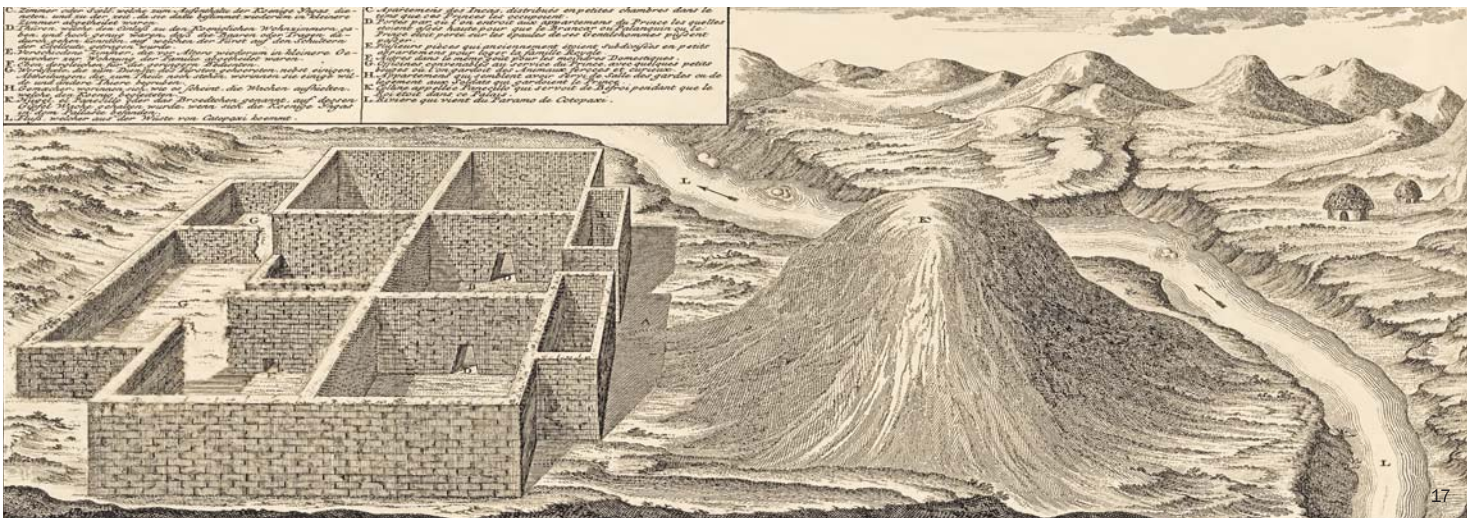
entre el texto y la imagen, ni llenaban los vacíos cuando las palabras faltaban a los autores.³³ Por ejemplo, Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes viajaron por Ecuador desde 1733 hasta 1746, se esforzaron bastante para describir las piedras mordidas del sitio inca de Callo (el pasaje que citamos a continuación, con sus curiosas tildes y rara puntuación, proviene de la publicación original):

“...estàn bien labradas, y ajustadas unas con otras, que entre ellas no se puede introducir el filo de un Cuchillo, ni compararse sus juntas con la hoja del Papel mas delgado; assi parece que solo sirven de dâr aviso à la vista, que son de diferentes Piedras las Paredes, y no de una sola pieza, ò composicion. En ellas no se percibe Mezcla alguna... y por la parte exterior estàn todas las Piedras labradas con convexidad: en las entradas de las Puertas tienen llanas sus caras; pero se repara no solo desigualdad en las hiladas, si tambien irregularidad en las Piedras; lo qual hace la Obra mas particular; porque inmediata à una pequeña sigue otra grande mal quadreada, y la de encima se acomoda à las desigualdades de las dos; no menos que à los resaltos, è irregularidad de las caras, que tiene cada una, con tanta perfeccion, que por todas las partes que se examinen, se percibe la unión con una misma exactitud y prolixidad.”³⁴





16



17

La ilustración que acompaña al texto muestra una kancha inca típica, una organización de edificaciones y patios cuadrangulares con muros de piedras talladas construidos en hiladas regulares (fig. 17). El artista incluye líneas finas e irregulares que corren verticalmente a través de los bloques de piedra individuales, que aparentemente intentan señalar las “desigualdades” de los lados de los bloques y sus uniones.

Lo que resultaba complicado para Jorge Juan y Antonio de Ulloa continuó incomodando a los autores en las siguientes centurias. Aun en los volúmenes de amplia circulación y hermosamente ilustrados del siglo XIX –incluyendo los de Humboldt (1814), Castelnau (1850-1859), Rivero y Tschudi (1851), Marcoy (1873), Raimondi (1876), Squier (1877) y Wiener (1880)– las ilustraciones de la albañilería inca por lo general no lograban estar a la altura de los panegíricos textuales. No con poca frecuencia los muros representados y sus descripciones diferían radicalmente. Así, aunque el volumen de 1851 de Rivero y Tschudi estaba copiosamente ilustrado con bonitas litografías, la imaginiería fallaba en tanto no satisfacía las expectativas alimentadas por la prosa descriptiva. La vista de Saqsaywaman, por ejemplo, es una bella composición que evoca la penetrante melancolía de las ruinas, pero las brechas entre los bloques y la apariencia descuidada de todo el conjunto difícilmente dan una idea de la tenaz consistencia y exquisitas



▲ Fig. 18. Portada Inca. Complejo arqueológico de Huanucopampa. Nótese la presencia de felinos tallados en la parte superior de las columnas.

► Fig. 19. Schmidt. "Vista de la Sala Peruana, Palacio de la Industria, 1877". En, *Las artes poco conocidas: los nuevos museos del Trocadero* de Émile Soldi (París: Ernest Leroux, 1881), 389.

junturas de la albañilería de piedra seca inca, la misma que es descrita por los autores en extenso (fig. 16).

En lugar de seguir criticando los intentos que se hicieron en el siglo XIX para representar el trabajo con piedra de los incas y señalar los defectos de las ilustraciones, observemos simplemente que la tarea era irrealizable dadas las tecnologías disponibles para los artistas en esa época. Las cualidades visuales de las piedras mordidas no podían expresarse mediante dibujos, acuarelas o grabados. Las piedras talladas incas tenían una gran textura, masa y volumen de alto nivel, atributos que aumentaban gracias al brillante juego de luces y sombras propio de las alturas. Tales cualidades superaban la capacidad de la técnica del lavado de la acuarela.³⁵ Los muros de piedra tallada también fueron diseñados para interactuar con una topografía particular y su dimensión resulta demasiado grande para la mayoría de las ilustraciones. Por ello, aun cuando podrían haber advertido defectos (la falta de techos permanentes, arcos y puertas con goznes), la mayoría de los estudiosos viajeros anteriores a 1880 encontraron que la albañilería inca de alto prestigio era verdaderamente impresionante y parecen haber hecho sinceros esfuerzos por describir y representar las admirables cualidades de la albañilería de piedra seca de los incas.³⁶

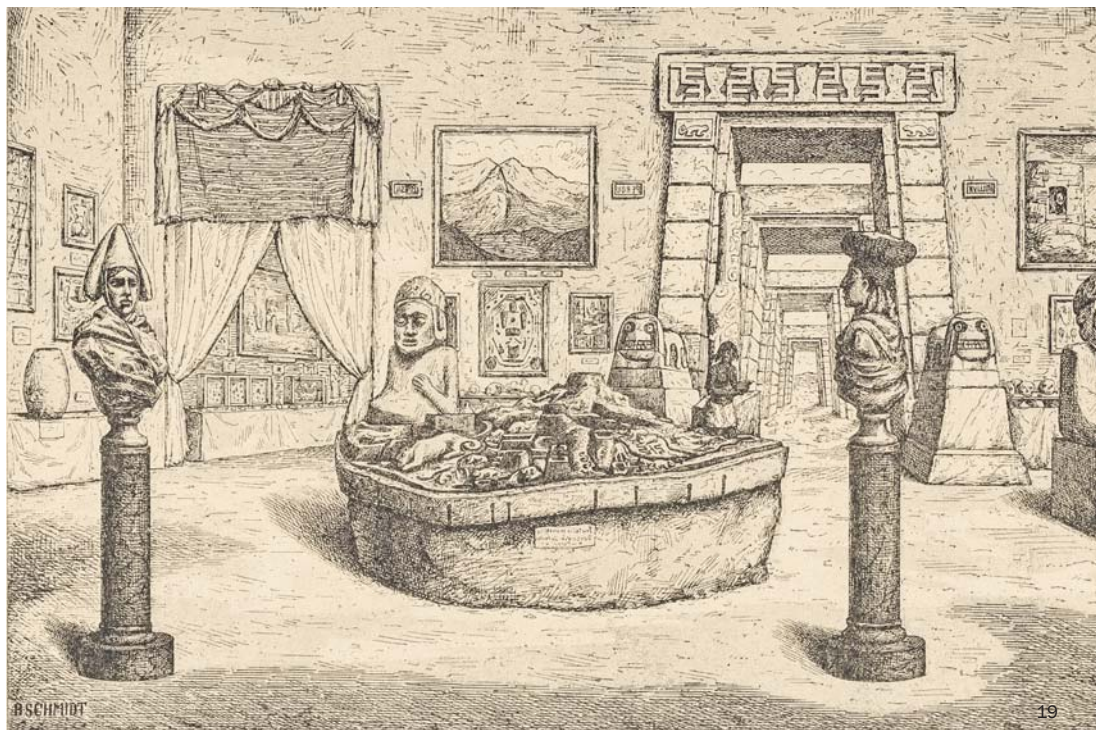
Las cualidades visuales de las piedras mordidas incas desafiaban la descripción y los procedimientos para elaborar imágenes que había en la época a un grado tal que resultaba consecuente con el siglo XIX, una era donde los nuevos métodos científicos de Europa occidental exigían que los logros incas fueran comparados con los de otras civilizaciones. Uno de los principales propósitos de las ferias mundiales, que estuvieron en la cima de la popularidad en el siglo XIX y comienzos del XX, era reunir los logros de todo el globo, para colocarlos uno al lado del otro con el fin de establecer niveles de civilización. Los monumentos arquitectónicos fueron parte de los retos de esta "era de la comparación" En 1878, como un anticipo de la Exposición Universal de París, se exhibió la colección del Louvre de los materiales andinos en el Palacio de la Industria de esa ciudad. La muestra fue curada por Charles Wiener, un americanista nacido en Viena que

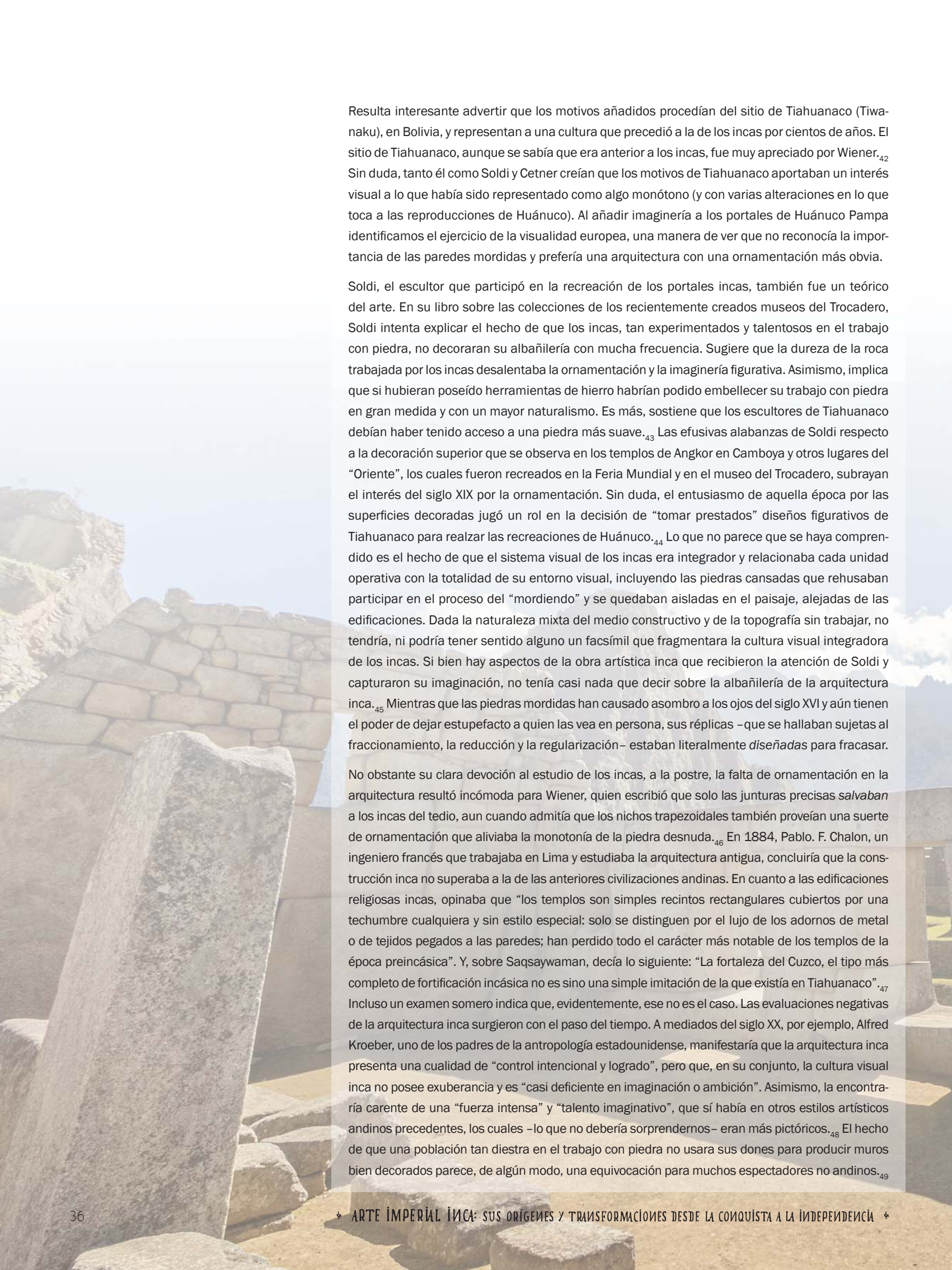
vivía en París, quien, bajo los auspicios del ministerio de Educación Pública de Francia, había viajado mucho por los Andes y había acopiado una gran colección de piezas naturales y otros artefactos, los cuales eran depositados en el Louvre.³⁷ En el Palacio de la Industria se exhibieron dichos artefactos, restos humanos y otros objetos recolectados en los Andes y que pertenecían al pasado precolombino. Estos eran expuestos junto con ilustraciones de los monumentos indígenas y de los paisajes andinos, y con estatuas de los pobladores y réplicas de aquellos monumentos.

Un grabado publicado en 1881 por el escultor parisino y defensor del “arte etnográfico” Émile Soldi-Colbert de Beaulieu ofrece una vista de la exposición del Palacio de la Industria. Además del famoso monolito Saywiti, incluye un *tromp l’oeil*, obra en técnica mixta de Soldi y de su colaborador el pintor de origen vienés Alexandre-Albert de Cetner, que recrea los portales del sitio inca de Huánuaco-Pampa (fig. 18). Soldi y Cetner trabajaron a partir de los bocetos hechos en el terreno por Wiener y de sus descripciones escritas.³⁸ En el simulacro, Soldi y Cetner mantuvieron las aberturas trapezoidales, pero regularizaron el tamaño de las piedras, las cuales fueron encuadradas y reducidas en cuanto a su tamaño real y escala. Las piedras talladas se representaron con sus juntas alineadas, como a menudo hacían los europeos que visitaban el Perú cuando ilustraban la albañilería de piedra.³⁹ Como se ha subrayado arriba, en la albañilería labrada de los incas cada piedra es única, incluso en la albañilería de hiladas regulares. Sin embargo, al efectuarse la réplica, las piedras talladas se estandarizaron y las juntas se espaciaron en intervalos regulares, transgrediendo las normas de la visualidad inca, aunque involuntariamente. De ese modo, los autores de la obra produjeron una imagen uniforme, que visualmente resulta menos interesante e impactante que los bloques únicos y de gran tamaño con sus juntas e inclinación de la albañilería original.

Como solo tenemos grabados de la reproducción de los portales no podemos conocer la textura de la superficie de la recreación y es probable que la versión parisina no simulara las cualidades singulares de la capa desbastada ni evidenciara la precisión de las juntas, aquellos detalles que le otorgaban a la albañilería inca sus espectaculares características táctiles. En la Exposición de París se utilizó bastante un material denominado *staff* –compuesto de escayola, cemento y agua mezclados con fibras de cáñamo o yute– para crear arquitectura provisional y otros monumentos.⁴⁰ En su reproducción, Soldi probablemente usó *staff* para el portal exterior, mientras que el mural que pintó Cetner ilustraba los portales interiores, con lo que produjo un efecto de prolongación del espacio. Así, Soldi y Cetner replicaron las formas integrales de la albañilería inca, imitando el aspecto de la piedra, aunque no su volumen, ni sus cualidades únicas. Recurrieron a una sola perspectiva para simular la profundidad, sin llegar a crearla.

Significativamente, en la réplica, uno de los portales secundarios de la serie fue colocado en primer plano, sin duda por ser uno de los pocos ejemplos de la albañilería inca que presenta una imaginería figurativa (en este caso, unos pumas).⁴¹ A diferencia del original, los animales de la réplica tienen ojos y, en general, fueron representados con una apariencia más naturalista; es decir, fueron “adaptados” para que concordaran mejor con los postulados de la representación mimética. Más aún, se decidió agregar imaginería al dintel, la misma que se extendía hasta el “primer” portal del monumento recreado. Por tanto, la réplica, con sus motivos incorporados, se convirtió en algo distinto de una reproducción, lo que genera preguntas respecto a su función y a los objetivos que su diseño pretendía alcanzar.





Resulta interesante advertir que los motivos añadidos procedían del sitio de Tiahuanaco (Tiwanaku), en Bolivia, y representan a una cultura que precedió a la de los incas por cientos de años. El sitio de Tiahuanaco, aunque se sabía que era anterior a los incas, fue muy apreciado por Wiener.⁴² Sin duda, tanto él como Soldi y Cetner creían que los motivos de Tiahuanaco aportaban un interés visual a lo que había sido representado como algo monótono (y con varias alteraciones en lo que toca a las reproducciones de Huánuco). Al añadir imaginería a los portales de Huánuco Pampa identificamos el ejercicio de la visualidad europea, una manera de ver que no reconocía la importancia de las paredes mordidas y prefería una arquitectura con una ornamentación más obvia.

Soldi, el escultor que participó en la recreación de los portales incas, también fue un teórico del arte. En su libro sobre las colecciones de los recientemente creados museos del Trocadero, Soldi intenta explicar el hecho de que los incas, tan experimentados y talentosos en el trabajo con piedra, no decoraran su albañilería con mucha frecuencia. Sugiere que la dureza de la roca trabajada por los incas desalentaba la ornamentación y la imaginería figurativa. Asimismo, implica que si hubieran poseído herramientas de hierro habrían podido embellecer su trabajo con piedra en gran medida y con un mayor naturalismo. Es más, sostiene que los escultores de Tiahuanaco debían haber tenido acceso a una piedra más suave.⁴³ Las efusivas alabanzas de Soldi respecto a la decoración superior que se observa en los templos de Angkor en Camboya y otros lugares del “Oriente”, los cuales fueron recreados en la Feria Mundial y en el museo del Trocadero, subrayan el interés del siglo XIX por la ornamentación. Sin duda, el entusiasmo de aquella época por las superficies decoradas jugó un rol en la decisión de “tomar prestados” diseños figurativos de Tiahuanaco para realzar las recreaciones de Huánuco.⁴⁴ Lo que no parece que se haya comprendido es el hecho de que el sistema visual de los incas era integrador y relacionaba cada unidad operativa con la totalidad de su entorno visual, incluyendo las piedras cansadas que rehusaban participar en el proceso del “mordiéndose” y se quedaban aisladas en el paisaje, alejadas de las edificaciones. Dada la naturaleza mixta del medio constructivo y de la topografía sin trabajar, no tendría, ni podría tener sentido alguno un facsímil que fragmentara la cultura visual integradora de los incas. Si bien hay aspectos de la obra artística inca que recibieron la atención de Soldi y capturaron su imaginación, no tenía casi nada que decir sobre la albañilería de la arquitectura inca.⁴⁵ Mientras que las piedras mordidas han causado asombro a los ojos del siglo XVI y aún tienen el poder de dejar estupefacto a quien las vea en persona, sus réplicas –que se hallaban sujetas al fraccionamiento, la reducción y la regularización– estaban literalmente *diseñadas* para fracasar.

No obstante su clara devoción al estudio de los incas, a la postre, la falta de ornamentación en la arquitectura resultó incómoda para Wiener, quien escribió que solo las juntas precisas *salvaban* a los incas del tedio, aun cuando admitía que los nichos trapezoidales también proveían una suerte de ornamentación que aliviaba la monotonía de la piedra desnuda.⁴⁶ En 1884, Pablo F. Chalon, un ingeniero francés que trabajaba en Lima y estudiaba la arquitectura antigua, concluiría que la construcción inca no superaba a la de las anteriores civilizaciones andinas. En cuanto a las edificaciones religiosas incas, opinaba que “los templos son simples recintos rectangulares cubiertos por una techumbre cualquiera y sin estilo especial: solo se distinguen por el lujo de los adornos de metal o de tejidos pegados a las paredes; han perdido todo el carácter más notable de los templos de la época preincásica”. Y, sobre Saqsaywaman, decía lo siguiente: “La fortaleza del Cuzco, el tipo más completo de fortificación incásica no es sino una simple imitación de la que existía en Tiahuanaco”.⁴⁷ Incluso un examen somero indica que, evidentemente, ese no es el caso. Las evaluaciones negativas de la arquitectura inca surgieron con el paso del tiempo. A mediados del siglo XX, por ejemplo, Alfred Kroeber, uno de los padres de la antropología estadounidense, manifestaría que la arquitectura inca presenta una cualidad de “control intencional y logrado”, pero que, en su conjunto, la cultura visual inca no posee exuberancia y es “casi deficiente en imaginación o ambición”. Asimismo, la encontraría carente de una “fuerza intensa” y “talento imaginativo”, que sí había en otros estilos artísticos andinos precedentes, los cuales –lo que no debería sorprendernos– eran más pictóricos.⁴⁸ El hecho de que una población tan diestra en el trabajo con piedra no usara sus dones para producir muros bien decorados parece, de algún modo, una equivocación para muchos espectadores no andinos.⁴⁹

Epílogo

La mayoría de estudios sobre arquitectura inca ponen énfasis en los extraordinarios logros de la ingeniería, pero también en la gran estandarización y repetición de las formas. El trabajo con piedra de los incas es alabado por la calidad de su artesanía y perspicacia técnica, mientras que poco se ha dicho acerca de las ideas que podría representar o sobre los significados que sus materiales e historias de producción podrían expresar. Los incas –a quienes imaginamos por las valoraciones modernas de sus monumentos– fueron ingenieros ejemplares y no filósofos profundos, ni creadores de gran arte. Desde el arribo de los conquistadores españoles en el siglo XVI temprano y hasta el presente, la admiración por la albañilería inca deriva casi exclusivamente de sus proezas en ingeniería vinculadas al traslado de las piedras y a la construcción con herramientas limitadas y bajo condiciones difíciles. Los logros incas en el transporte y manufactura son, en realidad, fenomenales, y nada que se haya escrito aquí debe apartarnos de ese hecho, como tampoco podemos subestimar, en modo alguno, los estudios de aquellos que han investigado para responder cuestiones relativas a los métodos de la ingeniería inca. Sin embargo, hay espacio para discutir el hecho de que una constante concentración en los aspectos tecnológicos de la albañilería inca hasta casi excluir todos los otros, nos ha desviado de una comprensión matizada del contenido simbólico de un muro de piedras secas bien ajustadas.⁵⁰

¿Por qué tantos espectadores modernos han mirado los muros incas de alto prestigio y apenas han visto algo más allá del dominio técnico? Reconsideremos, brevemente, la noción de “ornamentación”, o su ausencia, que parece haber confundido a muchos espectadores actuales de la arquitectura inca. Antes que caracterizar a los muros incas como desprovistos de aderezos, admitamos que los significados que los incas y otros andinos captaban en una pared mordida escapan a los espectadores de hoy, quienes “ven” según un régimen visual diferente. Aunque los muros incas son frecuentemente descritos como “sencillos”, los bloques de piedra no carecen de marcas, como hemos observado antes. Por el contrario, cada bloque presenta claras huellas del martillo de piedra usado para trabajar su parte exterior. Si consideramos el énfasis que los incas ponían en el proceso de manufactura, es particularmente preocupante que persista una variedad de hipótesis que incluyen el uso de extractos de hierbas que, supuestamente, suavizaban o disolvían la piedra, o de rayos láser que la cortaban como si fuese mantequilla.⁵¹ Igualmente desconcertante es la propensión actual a “descubrir” íconos o imágenes figurativas en las rocas de los muros incas. Pumas, camélidos, serpientes, aves, peces, cuyes, vizcachas y muchos animales más, incluso algunos no originarios de los Andes, han sido vislumbrados en los muros poligonales. El reputado historiador del arte E. H. Gombrich observó una vez que hay una tendencia universal en la humanidad que lleva a distinguir imágenes secundarias en la apariencia de las formaciones geológicas, nubes, cortezas de árboles y demás; esta tendencia se denomina pareidolia.⁵² Los propios incas, ocasionalmente, practicaban la pareidolia, e identificaban como huacas aquellas rocas que estaban, natural y accidentalmente, conformadas como animales, seres humanos o montañas sagradas. Es posible que, a veces y de manera casual, vieran imaginación en los muros de alto prestigio. No obstante, está perfectamente claro que los incas no necesitaban que la mayoría de sus trabajos en piedra tuvieran un carácter representacional o que describieran algo que no fueran las cosas en sí mismas. Debemos preguntarnos si, al rastrear los muros poligonales en pos de imágenes figurativas, como hacen ahora los turistas y estudiosos afines, en realidad no las estamos despojando de algunas cualidades fundamentales de la visualidad inca, pues esta no dependía de la imaginación. Hoy parece que hemos transformado la obra en piedra de los incas en algo que los visitantes de los Andes ya saben cómo valorar: pinturas y esculturas figurativas. La búsqueda moderna de formas zoomórficas o antropomórficas en la albañilería inca pretende convertir los muros de piedra no icónicos o no representacionales en galerías de pinturas al fresco, y a su sagrada topografía en un jardín escultórico. Las imaginaciones contemporáneas continúan por la senda de los trabajos de Wiener, Soldi y Cetner, ignorando las marcas de mordida, y, por lo tanto, en varios sentidos, se fomenta una manera de ver ajena que pasa por alto la de los incas.

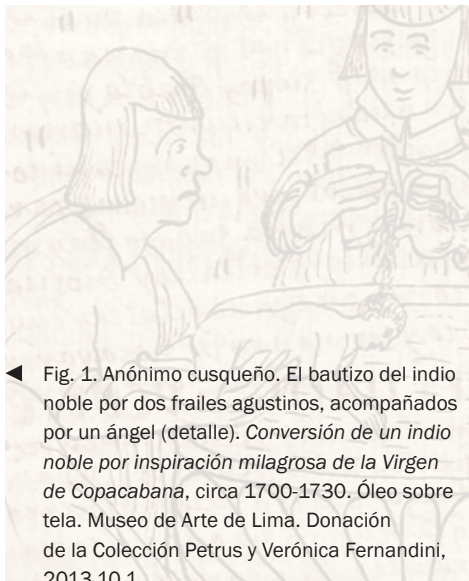




DEL BAUTIZO DEL INCA AL MAPAMUNDI DE GUAMAN POMA

Rolena Adorno

Este magnífico cuadro presenta una escena edificante: una figura arrodillada, vestida con el traje tradicional del Inca –una túnica con diseños geométricos de tocapu–, es bautizada por dos frailes agustinos acompañados por un ángel. En el registro superior su alma, guiada por otro ángel, asciende al cielo para ser recibida por San Agustín (figs. 1 y 2). En el lado opuesto, la Virgen de Copacabana aparece sobre un altar y en lo alto se ve a la Santísima Trinidad. El cuadro, un anónimo cusqueño, fue dado a conocer por Ramón Mujica Pinilla en 2006 y se conserva en el Museo de Arte de Lima, como una donación de la Colección Petrus y Verónica Fernandini. Es conocido por el título de “Conversión de un indio noble curaca inspirada por la Virgen de Copacabana”. La identificación del converso como curaca (en vez de Inca) es apropiada porque la escena representada tendría que ser posterior a 1583, año en que Francisco Titu Yupanqui talló la escultura de la Virgen de Copacabana, cuyo santuario fue custodiado por los agustinos desde su fundación en 1585. Dos pinturas murales anónimas de similar composición del Alto Perú ilustran el interés por el tema (figs. 3 y 4).



◀ Fig. 1. Anónimo cusqueño. El bautizo del indio noble por dos frailes agustinos, acompañados por un ángel (detalle). *Conversión de un indio noble por inspiración milagrosa de la Virgen de Copacabana*, circa 1700-1730. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima. Donación de la Colección Petrus y Verónica Fernandini, 2013.10.1.

Al juxtaponer el lienzo de la escena de Copacabana con el dibujo de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala titulado “Sacramento del bautismo” (fig. 5), que pinta el bautizo de un niño andino, se nota enseguida el contraste entre las dos imágenes: la serenidad de la expresión de los frailes agustinos y la muy devota del adulto bautizado, en el cuadro, versus la preocupación o duda en la cara del padrino andino que ofrece a la criatura que sostiene en sus brazos al sacerdote, en el dibujo de Guaman Poma. La pila de bautismo en sí, por la exageración de su tamaño y la posición precaria del bebé sobre ella, puede verse como amenazadora. Aquí Guaman Poma alude sutilmente a los problemas sobre el bautismo registrados por los concilios provinciales limenses de 1567 y 1582-1583 y, por consiguiente, a las dudas de los naturales



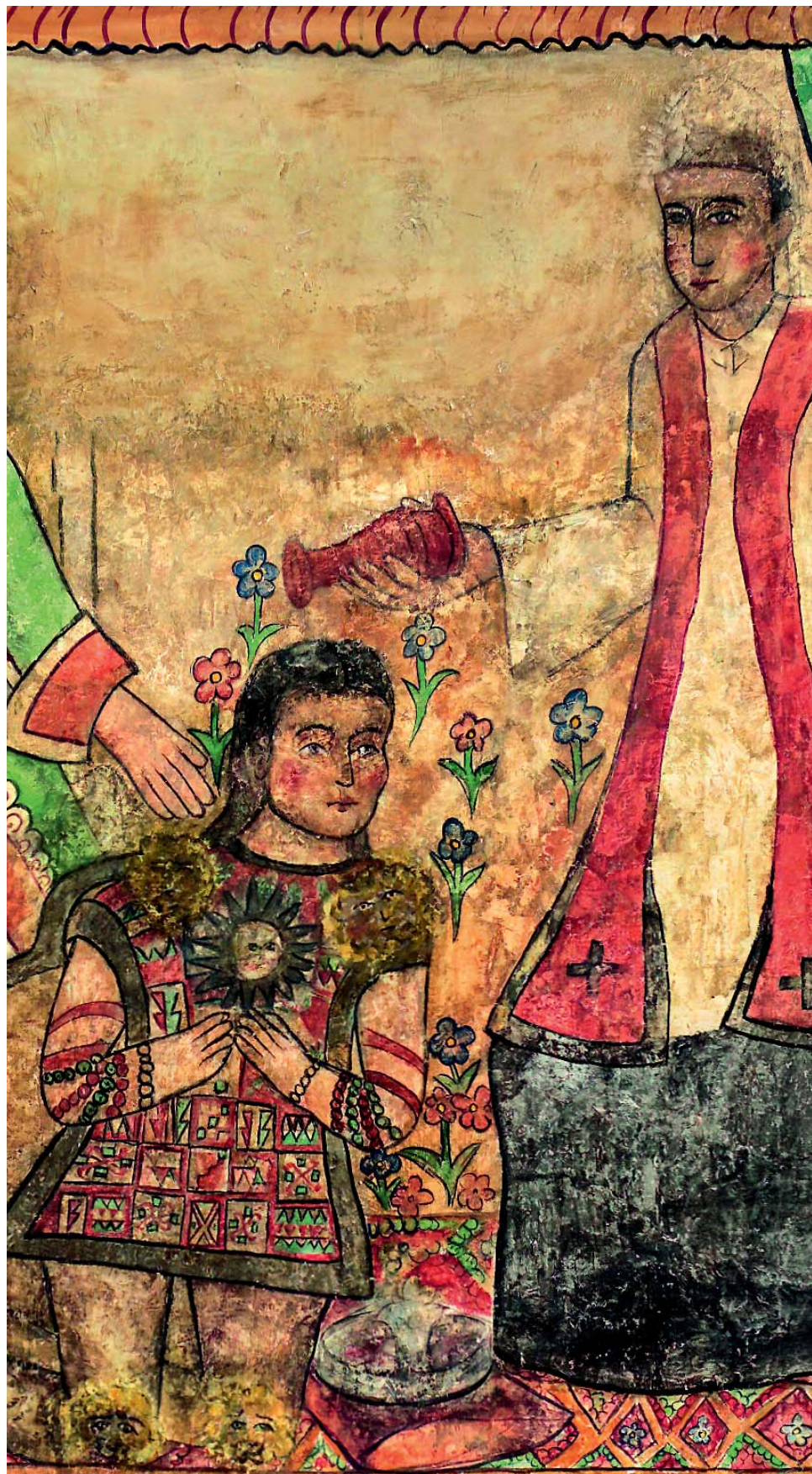


sobre dicho rito.¹ Sin embargo, otro dibujo de Guaman Poma (fig. 6), “Obligación de saberse acristianisarse y bautizalle entre ellos a necesidad y es foroso seruicio de Dios en el mundo”, presenta otra interpretación.

En este se expresa conformidad con el acto de bautizo en las caras del padrino y el andino que toma el papel de diácono. El bebé, incluso, parece disfrutar del evento al extender la pequeña mano para recibir las gotas de agua bendita. El texto de Guaman Poma (853; el énfasis es mío) que acompaña a este dibujo hace explícita la obligación de bautizar “en partes y lugares adonde no ayga sacerdote o algún español que sea cin ynterés para bautisalle a los niños y echalle agua porque no se uayan al ynfierno, linbo”. Así, conforme a los cánones de la Iglesia, les tocaba a los laicos, tales como el diácono que se pinta aquí, bautizar “en situación de necesidad”.² Guaman Poma probablemente conoció estos protocolos doctrinales a través de los decretos de los Concilios Limenses, pero sus fuentes fueron la definición del bautismo según los decretales y cánones del derecho canónico.³ En este recorrido “del bautizo del Inca al mapamundi de Guaman Poma”, el sacramento cristiano del bautismo es la puerta de entrada que nos permitirá alcanzar nuestra meta, ubicada en el centro mismo del mapamundi.



◀ Fig. 2. Anónimo cusqueño. *Conversión de un indio noble por inspiración milagrosa de la Virgen de Copacabana*, En la parte superior derecha el alma del indio noble sube al cielo para ser recibido por San Agustín. Circa 1700-1730. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima. Donación de la Colección Petrus y Verónica Fernandini, 2013.10.1.



El bautismo en tierras andinas

En la evangelización de América, el bautismo fue un tema candente.⁴ Las comunidades andinas fácilmente lo confundieron con los ritos tradicionales de poner el nombre: el *ruthuchiku*, que era administrado a niños y niñas al cumplir un año de edad, y el *warachiku* y *quikuchiku*, a muchachos y muchachas, respectivamente, a los trece años.⁵ A la vez, los términos “bautizar” y “rebautizar” fueron utilizados tanto por el clero misionero como por los andinos ladinos para referirse a dichos ritos.⁶ En Roma y Salamanca, la Iglesia debatía la cuestión del bautismo de adultos: ¿habría de ser administrado con o sin instrucción doctrinal previa? Los teólogos salmantinos, notablemente el dominico Francisco de Vitoria y sus colegas, juzgaron que era necesaria la instrucción “no sólo en la fe sino también en la moral cristiana”.⁷

En una de las primeras colecciones de sermones redactadas en castellano y en quechua para la evangelización de los andinos, *Tercero catecismo y exposición de la doctrina por sermones*, el bautismo fue el tema que inauguró la serie de sermones dedicada a los sacramentos, y se presentó como la puerta por la cual todos entraban para alcanzar el cielo⁸:

Así como todos los que entran en la iglesia, entran por la puerta; así también el número de los fieles e hijos de Dios, entran por el Bautismo, y no hay otra puerta para entrar en el cielo, por tanto dijo el hijo de Dios, Jesucristo, que el que no naciere por agua y por el Espíritu Santo, que es ser bautizado, no entrará jamás al cielo.

Para destacar el significado del bautismo los autores tuvieron que explicar el concepto de la gracia como la exención del castigo por el pecado.⁹ Para hacerlo, emplearon el ejemplo hipotético de un virrey o una audiencia real que daba al individuo una provisión (descrita por el término quechua *quillca*, o ‘representación gráfica’) que permitía al que la recibiera quedarse libre del tributo: “tomáis la *quillca* y la guardáis, y por ella quedáis libre del tributo,

y aun rico”.¹⁰ El sermón fue explícito con respecto a un criterio esencial: ninguno debía recibir el bautismo más de una vez, “como no [se] puede nacer dos veces del vientre de su madre. Porque el bautismo es un nacimiento espiritual, por el qual el christiano tiene a Dios por Padre, y a la Santa Iglesia por Madre”.¹¹

En la década de 1560, los diálogos ficticios creados por el misionero español Pedro de Quiroga en sus *Coloquios de la verdad* describieron tal error. Quiroga se compadecía de los naturales que inocentemente se habían dejado bautizar múltiples veces por culpa de los doctrineros indiferentes. Al comienzo del segundo de los cuatro diálogos (o coloquios), el personaje Tito se prepara para ahorcarse; dos pasajeros españoles lo salvan, cortando la soga de la que cuelga Tito, desmayado. Al volver en sí, este se identifica ante sus interlocutores:

*Bautismo de Jesucristo tengo y vuestra creencia y ley, aunque como malo la traspaso; Ante todas cosas, os quiero decir mi nombre y nación. Llámenme Tito, aunque por otro nombre me llamo Pedro, y de estos nombres de cristiano tengo más de una docena, que tantas veces he sido bautizado en el discurso de mi vida creyendo yo que iba poco en esto, y aun, por inadvertencia de los españoles a quien he servido, que de este yerro no me avisaron, y por mi malicia que muchas veces negaba el bautismo.*¹²

Quiroga dramatiza así uno de los problemas relacionados con la administración del bautismo que serían después identificados por los concilios provinciales.

Titu Cusi Yupanqui y la política religiosa

El caso histórico de Titu Cusi Yupanqui, el Inca reinante en el refugio de Vilcabamba en la década de 1560, ilustra esta política religiosa y los obstáculos para su imposición. En el Perú ocurrió algo que habría sido impensable en la Nueva España: el intento de atraer pacíficamente al Inca rebelde de Vilcabamba al cristianismo con el fin de que aceptara, una vez bautizado, la soberanía española.¹³ Esto ocurrió en los pocos años en que Titu Cusi Yupanqui permitió que sacerdotes cristianos entrasen en sus dominios. Los españoles habían puesto al mando a su hermano, Sayri Túpac, alrededor de 1545, sucediendo a su padre Manco Inca. Hacia 1557, Sayri Túpac aceptó abandonar Vilcabamba y recibió permiso para volver a sus territorios patrimoniales en Yucay, a cambio de que se bautizara y se sometiera al dominio español.¹⁴

Titu Cusi Yupanqui tomó la *masca paycha*, o borla real, y, luego de una larga resistencia, consintió en 1566 al bautizo de su hijo, Felipe Quispe Titu, y al matrimonio de este con la hija de Sayri Túpac, Beatriz Clara Coya.¹⁵ En 1568, Titu Cusi otorgó a los sacerdotes cristianos permiso para entrar directamente en su señorío de Vilcabamba.¹⁶ En 1570 Titu Cusi,¹⁷ con el fraile agustino Marcos García y el escribano mestizo Martín de Pando como “amanuenses”, “dictó” un relato dirigido al gobernador del Perú, Lope García de Castro, pidiendo que lo mandara al rey Felipe, para que, “vista la razón que yo [Titu Cusi Yupanqui] tengo de ser gratificado, me haga mercedes para mí y para mis hijos e descendientes, como quien su Magestad es”.

García de Castro le había escrito repetidamente a Titu Cusi pidiendo que recibiera la doctrina cristiana, y Titu Cusi afirmó que había demandado que le enviara “la persona más principal de los rreligiosos que en ella [la ciudad del Cuzco] auía, y qual religión más aprouada y de más tono”.¹⁸ Así, fray Juan de Vivero, el prior del convento de San Agustín del Cuzco, fue a Rayangalla el 12 de agosto de 1568. Recordó Titu Cusi “que me viniese a bautizar él [Vivero] en persona, porque me daua gusto ser bautizado de su mano, por ser persona tan principal, antes que por otro”.¹⁹ Según el relato, el fraile le dedicó a Titu Cusi dos semanas de instrucción en la fe, lo bautizó el día de San Agustín e impartió sus lecciones por ocho días más.²⁰ Bajo la instrucción de fray Marcos García, Titu Cusi también aprendió a referirse al rito andino de iniciación masculina de horadar las orejas y de “dar mucho nombre y nuevo nombre” como la acción de “rrebautizar”.²¹

Las cosas terminaron mal, sin embargo. Titu Cusi le negó a fray Marcos el permiso de volver al Cuzco, y este se percató de que había “algunas señales de mala voluntad” en Titu Cusi.²² Cuando se juntó con ellos fray Diego Ortiz (el agustino llamado a veces el “protomártir” del Perú por ser luego torturado y martirizado en Vilcabamba en 1571 o 1572), descubrieron que Titu Cusi “estaba ya mudado de la buena voluntad con que había recibido el santo bautismo”.²³ Titu Cusi mandó humillar a los dos frailes de varias maneras (incluso provocándolos con indias yungas



◀ Fig. 3. Anónimo altoperuano. *Bautismo del curaca Fernando Siñani*, circa 1766-1768. Temple sobre muro. Iglesia de Carabuco, La Paz, Bolivia.

▲ Fig. 4. Anónimo altoperuano. *San Francisco Javier convirtiendo a indígenas principales*. Temple sobre muro del baptisterio. Templo de Curahuara de Carangas, Oruro, Bolivia.

SACRAMENTO DEL BA



5

que vistieron como frailes “por hacer burla y escarnio dellos”) con la esperanza de que “no tuviesen deseo de quedarse allí con él, ni estar en aquella provincia”.²⁴

Sin embargo, la evangelización, cumplida o no, fue acompañada o anticipada por relatos de milagros. Sus protagonistas fueron un santo peregrino (San Bartolomé o Santo Tomás, sustituyendo a las figuras míticas precolombinas Viracocha y/o Tunapa) y la Virgen María (la castellana Santa María de la Peña de Francia y, mayormente, la Virgen de Copacabana alto-peruana). El fraile agustino Alonso de Ramos Gavilán interpretó el fenómeno: el Collao fue el escenario; Copacabana, su santuario, y Potosí, su gloria.

Tunapa y los apóstoles de Jesucristo

El dios aimara Tunapa, relacionado con el fuego y con el rayo, formó parte del panteón de las divinidades preincas de la zona del Collao (Collasuyo). Entre los cronistas que hablan de él, los principales fueron Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Guaman Poma, fray Alonso Ramos Gavilán y fray Antonio de la Calancha. Teresa Gisbert,²⁵ resume las fuentes sobre el mito de Tunapa para indagar en las cuestiones de su identificación con Viracocha, su relación con los elementos del fuego y del agua, y su identificación posterior con San Bartolomé y Santo Tomás. La historiadora de arte boliviana,²⁶ observa que, para algunos de los cronistas de los siglos XVI y XVII, Tunapa es un enviado de Viracocha, dios creador; para otros, son uno mismo, y advierte que los estudiosos modernos suelen estar igualmente divididos sobre si son “dos versiones de un mismo hecho ocurrido en Cacha, una colla con Tunapa y otra quechua con Viracocha”.

Thérèse Bouysson-Cassagne²⁷ plantea que no son representaciones contradictorias, sino que resultan de esfuerzos por mediar entre elementos “que de ambos lados corresponden a una parte escogida y fragmentaria de las dos tradiciones, y que se trata en realidad de un ‘double-bind’”. En manos de los evangelizadores, Viracocha pasó a ser un precursor del Dios cristiano y Tunapa fue su hijo pecaminoso, borrando así el aspecto dinámico de su relación, para crear la noción de jerarquía entre padre e hijo.²⁸ Fácilmente se confundieron los santos Bartolomé y Tomás, por varias razones: la vida de los dos en la India, la semejanza de sus nombres en lenguas romances (“en catalán Bartolomé se dice Bartomeu o Tomeu, en castellano es Tomás y Tomé en portugués”) y su semejanza en fuentes clásicas como el *De Ortu et Obitu Patrum* de Isidoro de Sevilla: Isidoro “citaba a los dos apóstoles, uno tras otro, sin tomar en cuenta las fechas de sus fiestas, valorando implícitamente sus similitudes”.²⁹

En las fuentes cronísticas, se habló por primera vez de la figura conocida como Tunapa hacia 1550. En su *Crónica del Perú, Segunda parte*, Pedro de Cieza de León³⁰ presentó a Tunapa como



◀ Fig. 5. Felipe Guaman Poma de Ayala. “Sacramento del bautismo”. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, 627. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

▲ Fig. 6. Felipe Guaman Poma de Ayala. “Obligación de saberse acristianisarse y bautizalle entre ellos a necesidad y es forsoso seruiuo de Dios en el mundo”. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 852. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.



▲ Fig. 7. Felipe Guaman Poma de Ayala. "Apóstol San Bartolomé, Santa Cruz de Carabuco. Anti Uira Cocha, Colla. Fue bautizado este indio". *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, 92. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

el Viracocha del Collao: un hombre blanco que podía transformar los cerros en llanuras y las llanuras en sierras, y al que llamaban hacedor de toda la creación, príncipe de ellas y padre del sol: "Generalmente le nonbran en la mayor parte *Tiseviracocha*, aunque en la provincia de Collao le llaman *Tuapaca* y en otros lugares della *Harnava*". En la misma década de 1550, fray Bartolomé de las Casas lo presentó en su *Apologética historia sumaria*, probablemente inspirado, como afirma Bouysson-Cassagne³¹, por el relato de Cieza de León o a través de los dominicos en el Perú, con quienes Las Casas tenía contacto. Las Casas cuenta que Pachacuti Inca y sus sucesores "tuvieron que había Dios que había hecho el cielo y la tierra, y al sol, y luna, y estrellas, y a todo el mundo, al cual llamaban *Conditi* [sic] *Viracocha*, que en la lengua del Cuzco suena 'Hacedor del Mundo'". Afirmaban que tuvo un hijo llamado Taguapica Viracocha, y que este contradecía al padre en todas las cosas y que "el padre hacía montes y él los hacía llanos, y los llanos convertía en montes; las fuentes que el padre hacía, él las secaba"³². Para Bouysson-Cassagne,³³ las figuras antagonistas de Conditi Viracocha y Taguapica Viracocha forman un solo fenómeno dentro del orden simbólico andino, que ella define con el concepto de "allqa, o sea una relación interdependiente de oposición y complementariedad que hacía que ambas entidades eran pensadas mediante un solo concepto".

En su *Suma y narración de los Incas* (circa 1551), Juan de Betanzos³⁴ hizo averiguaciones sobre la figura de este Viracocha con los indios del pueblo de Cacha, que hablaron de cómo "hizo que cayese fuego del cielo y que viniese quemando una cordillera de un cerro

hacia do[nde] los indios estaban". Betanzos³⁵ afirma que le decían que era un hombre alto de cuerpo "que traía el cabello corto y una corona hecha en la cabeza a manera de sacerdote" y "que traía en las manos cierta cosa que a ellos les parece el día de hoy como estos breviarios que los sacerdotes traían en las manos".

Dos retratos de San Bartolomé por Guaman Poma

Guaman Poma narra y dibuja algo parecido. Retrata dos veces a San Bartolomé. Al contar el nacimiento de Jesucristo, Guaman Poma³⁶ afirma: "Y acá cupo la suerte al santo apóstol San Bartolomé y salió al Collao. Y por sus santos milagros dejó la Santa Cruz de Carabuco". El primero de los dos retratos es "Apóstol San Bartolomé, Santa Cruz de Carabuco. Anti Uira Cocha, Colla. Fue bautizado este yndio. En la provincia del Collao, de cómo se quemó el pueblo de Cacha. De 1570 años de la Santa Cruz" (fig. 7).

El indio colla arrodillado, con el gorro de los collas al lado, levanta las manos para recibir la bendición del santo, que lleva el traje de fraile, tiene una aureola sobre la cabeza y lleva en su mano izquierda un libro y un cuchillo, mientras que con la derecha hace el gesto de bendición. Guaman Poma³⁷ explica el significado de esta escena: se produjo “una maravillosa cingular de obra de santa cruz y conberción de un yndio natural de Carabuco llamado *Anti*, que después se bautizó y se llamó *Anti Uira Cocha*”. Aunque Guaman Poma no lo dice explícitamente, el nuevo nombre del colla, *Anti Uira Cocha*, es el nombre que el santo (Bartolomé, antiguamente Viracocha, según la transformación del mito de Viracocha en el de San Bartolomé) le otorgó al bautizarlo.³⁸ Lo enfatiza más adelante: “Y en señal del santo milagro y *bautismo* dejó la santa cruz de Carabuco, la questá de presente por testigo del santo milagro y la llegada del bienaventurado apóstol de Jesucristo, San Bartolomé” (Guaman Poma 94; el énfasis es mío).³⁹ Para Guaman Poma, la cruz conmemora no solo el milagro de la visita del apóstol sino también el acto bautismal. El único relato en las fuentes sobre visitas apostólicas –y también la misión evangelizadora a Vilcabamba– que menciona el bautismo es, como se ha visto, el de Titu Cusi Yupanqui:⁴⁰ el bautizo de su hijo, el suyo propio y el de niños (“algunas criaturas”) en Rayangalla. Añade, además, que en el propio refugio de Vilcabamba no se había hecho ningún bautizo por ser “muy nueva la gente desta tierra”.⁴¹

El segundo de los retratos de San Bartolomé por Guaman Poma anuncia las “fiestas solenes que an de guardar los yndios en este rreyno” (fig.8). Aparece la Cruz de Carabuco detrás de Santa María de Peña de Francia y, a su derecha, figura Santiago Mayor con su bordón de peregrino y un libro. A la izquierda de la Virgen está San Bartolomé, vestido como en el dibujo anterior, con un cuchillo, un libro y, colgado de su brazo izquierdo, un nuevo elemento: una piel humana con su cabeza y la cara barbuda como la de San Bartolomé, cuyo martirio se conmemora con este detalle. El cuchillo que lleva en la mano derecha es otro símbolo de su martirio, como se puede ver en grabados que pintan la desolladura del apóstol y su crucifixión (figs. 9 y 10).





Las versiones de fray Martín de Murúa

La importancia que Guaman Poma atribuye a la visita apostólica se registra en la frecuencia con que la cita.⁴² Por no nombrar a la figura legendaria Tunapa, sino a Viracocha, su fuente habrá sido la versión quechua cusqueña del fenómeno, y no la del Collasuyo.⁴³ Por haber trabajado Guaman Poma en la primera versión de la historia de los Incas de fray Martín de Murúa, será pertinente ver su interpretación del asunto en relación con la de la *Nueva corónica y buen gobierno*. Murúa⁴⁴ narra cómo “un español en figura de pobre”, que identificó como un “bienaventurado Santo”, predicaba a los naturales el evangelio y bajó por el Collao para encontrarse con el Inca. (Ese Inca fue Túpac Inca Yupanqui). En el pueblo de Cacha, el santo reprendió los vicios y las borracheras de los naturales que comenzaban a apedrearlo “como bárbaros y gentiles, haciendo burla de lo que les decía”. Al salir del pueblo el santo, cayó fuego del cielo, abrasó a toda la gente y dejó en ruinas todos los edificios. Reedificaron el pueblo a “un cuarto de legua del otro que se abrasó en donde hay tambo real para los pasajeros que por allí pasan para el Potosí, Chuquisaca y otras partes”.

En la segunda versión de su historia de los Incas,⁴⁵ Murúa ofrece el mismo relato con más detalles, pero identifica a la figura no como un santo sino solo como “un español, vestido en traje y figura de pobre mendigante”.⁴⁶ En su primer relato de este episodio, el “santo” solo reprendió los vicios y borracheras de la gente; en el segundo, este “español, vestido en traje y figura de pobre mendicante” predicó entre la gente (pero no la convirtió). Por faltar en otras fuentes la mención, tanto de conversiones realizadas como del bautismo (ausente en todas ellas), el bautismo del indio resulta ser un elemento distintivo en Guaman Poma, que señala, una vez más, la importancia que este da al sacramento en su obra. En el pueblo de Cacha el indio colla fue bautizado por el santo, San Bartolomé, y así recibió su nuevo nombre: pasó de llamarse “Anti” a “Anti Vira Cocha”.⁴⁷

Otros testimonios

Aparte de Guaman Poma, el otro cronista indígena que habla de la visita en la época apostólica es Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, oriundo de la provincia de Canas y Canchis, al sureste del Cusco, que habrá también conocido la zona del lago Titicaca o Alto Perú.⁴⁸ Pachacuti Yamqui⁴⁹ identifica al foráneo como *Thonapa*, “un hombre barbudo, [...] hombre pasado, más que de moço, que trayeña las canas [...] que enseñaba a los naturales, con gran amor, llamándoles a todos hijos e hijas”. Hizo muchos milagros “bisibles, solamente con tocar a los enfermos los sanaban” y que “todas las lenguas hablava mejor que los naturales y le nombraban *Tonapa* o *Tarapaca* <a este barón les llamavan> *Uiracocham Pacha Yachachip cachan* o *pachaccan* y *bichchai camayoc*”, o predicador.⁵⁰ Pachacuti Yamqui lo identifica como Santo Tomás: “[P]ues, ¿no era este hombre el glorioso apóstol Sancto Thomás?”⁵¹ El cronista precisa, en cuanto al incendio de Cacha, que era el “cerro Cacha Pucara, donde había un ídolo en figura de mujer” y que este Thonapa le echó fuego y se abrasó, “que hasta el día de oy ay señales de aquel milagro espantable jamás oydo en el mundo”.⁵²

De los cronistas religiosos, Ramos Gavilán lo presenta, tal como lo hizo Murúa, como un santo, pero sin nombre.⁵³ En su *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), Ramos Gavilán lo llama “Santo Discípulo”⁵⁴ y “Tunapa, que así llamaron al glorioso Santo, por ser milagroso”.⁵⁵ En 1572, Ramos Gavilán, quien había viajado al pueblo de Santiago de Carabuco en busca de información sobre Tunapa y la tradición de la Cruz de Carabuco, contó que sus informantes principales eran un mitimae (*mitmaq*) que tuvo a su cargo la capilla en Copacabana y un español, secretario de visitas eclesiásticas, con el nombre de Antonio Martínez de Raya (Muñoz Reyes ix). Ramos Gavilán⁵⁶ cuenta su historia: los milagros hechos por el santo, sus predicaciones, su muerte martirizada según varias tradiciones, la santa cruz levantada por él en Carabuco,⁵⁷ las reliquias del “Santo Discípulo” (la túnica, los zapatos, el bordón, etcétera), otras tradiciones más sobre él y, al final, la enumeración de unos seis milagros hechos por la propia Cruz de Carabuco.⁵⁸

Página 47:

◀ Fig. 8. Felipe Guaman Poma de Ayala. “Fiestas solenes que an de guardar los yndios en este rreyno”. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 653. 1615. GKS 2232 4º. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

◀ Fig. 9. “Martirio de San Bartolomé crucificado”. Grabado en madera. *Leyenda de los Santos*, Sevilla, 1568.

◀ Fig. 10. A. Vega. “Martirio de San Bartolomé desollado”. Grabado en madera. *La vida de Nuestro Señor Jesu Cristo*. Zaragoza, 1544.

En cuanto a Tunapa, el mayor interés de Ramos Gavilán es por las reliquias y los restos –todas señales del paso del santo–, hasta el extremo de buscar el tercero de los tres clavos de la cruz carabuqueña que se había perdido. Resulta que fue hallado sepultado en la tierra y de allí pasó de mano en mano hasta llegar al presidente de la Real Audiencia de la Plata, que lo encontró en un escritorio y se lo llevó consigo a España; los otros dos clavos, asegura Ramos Gavilán “están en Carabuco y son de la misma hechura y forma que pintan los de Cristo Señor Nuestro”⁵⁹ (ver fig. 8). Sin embargo, sería inútil buscar en Ramos Gavilán mención de la administración de bautizos porque, según cuenta, el discípulo fue víctima continua de hostilidades por parte de los naturales. Como fray Marcos García sobre los naturales de Vilcabamba,⁶⁰ Ramos Gavilán podría haber dicho de los de Cacha que era “demasiada nueva la gente de aquella tierra”.

Piedras divinas: Santa María de la Peña de Francia y la Virgen-Cerro de Potosí

Para Guaman Poma, Copacabana y Potosí eran también pertinentes, y esto se aprecia no solo en su relato sobre la visita de San Bartolomé y el bautizo del natural del Collao, sino también en su retrato colectivo de la “Santa María de la Peña de Francia, Copacabana y de Nuestra Señora del Rosario” (fig. 11). En el santuario presidido por lámparas de aceite, la imagen de la Virgen rodeada por un rosario aparece como estatua sobre un pedestal. Se identifica como Santa María de la Peña de Francia, quien da el pecho al Niño Jesús; San Pedro está arrodillado ante ella y los dos son coronados por aureolas y, el Niño Jesús, por rayos de una luz brillante. Guaman Poma se refiere a la devoción a Santa María de la Peña de Francia en una parroquia y asentamiento en Suntunto (donde el cronista tenía su casa, en la provincia de Huamanga), así como en capillas en Choclococha y Castrovirreyna, y en la iglesia de Santa Clara en Lima; la menciona y dibuja muchísimas veces.⁶¹

El santuario de Nuestra Señora de la Peña de Francia se encuentra en la Sierra de Francia, en la provincia española de Salamanca; está situado sobre la cima del monte que se llama la Peña de Francia.⁶² La imagen de la Virgen fue encontrada en 1434, en una cueva en lo alto de la Peña de Francia, por un peregrino francés que iba a Santiago de Compostela: Simón Vela (antes Simón Roland);⁶³ desde 1436, con una interrupción en el siglo XIX, los dominicos se han hecho cargo de la imagen, su santuario y del convento que allí fundaron. Por su vocación misionera, los frailes de este convento promovieron la devoción a la Virgen de la Peña de Francia en América y también en las islas Filipinas.⁶⁴ Esto explica su presencia en la zona andina donde los dominicos mantuvieron una destacada actividad, ampliamente testimoniada por Guaman Poma.

Guaman Poma⁶⁵ también tenía muy presente la devoción a la Virgen de Copacabana: afirmó la ocurrencia diaria de milagros de esta advocación mariana y abogó por honrarla con “hazerse uigilia y muy gran fiesta en el mundo y en este rreyno”; la fiesta debía de ser tan grande y solemne como la de Corpus Christi, “que Dios lo quiere acá en esa ora, día, mes y año”. Contó una anécdota que tiene cierta resonancia con el relato que conocía de Murúa⁶⁶ sobre la visita del santo: al reconstruir el pueblo de Cacha destruido por intervención divina, lo reedificó “un cuarto de legua del otro que se abrasó, en donde hay tambo real para los pasajeros que por allí pasan para el Potosí, Chuquisaca y otras partes”. Guaman Poma cuenta en su capítulo sobre los “pasajeros españoles, criollos, mestizos, y mulatos que pasan por los mesones en la carretera real”, o tambos (*tanpu*), un relato que hace eco del de Murúa y que también recuerda la visita del santo.



▲ Fig. 11. Felipe Guaman Poma de Ayala. “Santa María de la Peña de Francia, Copacabana y de Nuestra Señora del Rosario”. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, 841. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.



▲ Fig. 12. Anónimo potosino. La Virgen-Cerro, circa 1720. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

▲ Fig. 13. Francisco Tito Yupanqui. "Terceravisión de Yupanqui: respecto de su imagen y de la villa de Potosí. Dibujo histórico. Fray J. Viscarra., Copacabana de los Incas: documentos auto-lingüísticos e isografiados del aymaru-aymara protogonos de los preamericanos, 138. 1901.

Guamán Poma y el peregrino español

Guaman Poma⁶⁷ refiere que había conocido en un tambo a un pobre español que iba en romería al santuario de la Virgen de Copacabana como peregrino (no, como el santo, al lago Titicaca para martirizarse). Al estar Guaman Poma en el "Tanbo Quemado" (¿cerca del Cacho quemado?), se le acerca este "pobre español a pie, enfermo" que le parecía que era ermitaño. Acompañado por su caballo y unas alforjas, el viajero preguntó por el tambero y el curaca y alcalde,⁶⁸ porque quería pedirles limosna. Pero dichos funcionarios no le dieron nada; solo Guaman Poma y otro viajero, "un yndio forastero y era sapatero y ladino", le dieron de comer y, a su caballo, yerba y agua. Aparte de señalar la cruel mezquindad de esas personas, que Guaman Poma achaca al "mal sacerdote" que no les enseñaba sobre la virtud de la caridad, subraya el deber sagrado y el sacrificio de los peregrinos que iban rumbo a Copacabana para "hacer vigilia", es decir, estar en vela para los oficios que se practican en la víspera de festividades religiosas. Es evidente que Guaman Poma tenía muy presente la importancia del santuario de Copacabana y el ejemplo de los peregrinos que se sacrificaban por su devoción.

El cronista andino habría conocido alguna versión de la fundación del santuario y, probablemente, de la creación milagrosa de la escultura de la Virgen de Copacabana por un artista indígena.⁶⁹ En todo caso, Guaman Poma⁷⁰ reconoce la importancia de los artistas autóctonos ("pintor, entallador, bordador") al crear obras de arte religioso porque "uiendo las santas hechuras, nos acordamos del servicio de Dios". Menciona al arzobispo Toribio de Mogrovejo al referirse a las "santas hechuras imágenes"; puede ser que conociera algo sobre cómo Mogrovejo había conferido el estatuto de imagen religiosa a una *wak'a*, postulando la eficacia de la imagen "sin negar del todo el carácter idólatra del culto a la piedra".⁷¹

La Virgen-Cerro o Virgen Montaña

En cuanto al escultor Francisco Titu Yupanqui, Teresa Gisbert⁷² estudió el dibujo atribuido a él por Fray J. Viscarra en 1901. Es una de las cinco composiciones identificadas por Gisbert⁷³ que tratan el tema de la Virgen-Cerro, o la Virgen Montaña,⁷⁴ que relaciona a la Virgen María con la Madre Tierra (la *Pachamama* andina). Viscarra⁷⁵ afirma que el dibujo es una "copia de la isografía en 1898 trasumptado [trasuntado] fielmente del famoso lienzo, de cuatro varas de largo por tres de ancho" que fue hecho por los tres hermanos Yupanqui, quienes "pintaron y primorosamente detallaron la aparición de la *Mamita de la Candelaria*". El dibujo aquí reproducido representa la tercera de las tres imágenes hechas por los hermanos Yupanqui en los años 1584, 1586 y 1588, según Viscarra⁷⁶, que la describe así (fig. 13):

Nra. Sra., sin su Niño, presentándose con los brazos abiertos por la cresta del cerro Potóxi; en cuya cuesta, entre castillejos y casitas que son de Yana-tuiris de las minas, hay más de diez casuchitas; en sus faldas hay cinco templos, que con el palacio de la mama Ttalla (regenta del ayllu), eran edificios de los Incas; éste es el castillo de Sancta Bárbara é iglesia matriz de la ciudad, que la componen cuarenta y tantas manzanas de casas, con calles muy vistosas, igual al estado presente de Potosí en 1618 años.

Gisbert⁷⁷ destaca que la Virgen está sobre el monte, no inserta en él, y así sugiere que este dibujo anticipa al cuadro anónimo del Museo de la Moneda de Potosí, en el cual la Virgen y el cerro son una sola cosa (fig. 14). Gisbert toma en cuenta otro cuadro semejante, el cual se conserva en el Museo Nacional de Arte de la Paz (fig. 12), y cita⁷⁸ al respecto a Ramos Gavilán:⁷⁹

aquella piedra divina MARÍA, tiene en sí todos los rayos, es el monte donde salió aquella piedra sin pies y manos, esto es CHRISTO, Señor Nuestro; [...] Sin pies y manos; esto es sin resistencia en las manos, ni huída en los pies, para evitar los golpes que habían de darle. Es piedra sin pies cortada de aquel divino monte de MARÍA, que como tuvo en sí al Sol presencialmente participó más luz que todas las demás piedras".



S. CARLO OTTO REYXV del catholico IEI MAXIMO ELAÑO

“Aquella piedra divina María” la asocia Gisbert con el culto andino a la *Pachamama*, la madre tierra. Ramón Mujica Pinilla ofrece otra lectura.

En su libro *Rosa limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Mujica Pinilla⁸⁰ reconoce que hay una probable alusión al culto andino de la *Pachamama*, pero identifica el origen de esta iconografía como criolla, no indígena. Presenta como testimonio la *Historia de la villa imperial de Potosí*⁸¹ de Bartolomé Arzáns de Orzúa. Arzáns cuenta que en 1608, para celebrar la llegada del nuevo corregidor Pedro de Córdoba Mejía a la villa imperial, las élites criollas organizaron fiestas para las cuales construyeron máquinas alegóricas efímeras. Uno de los carros alegóricos tuvo como tema el Cerro de Potosí que, para Mujica Pinilla,⁸² “era el mayor emblema político de los españoles americanos de esta zona”. Otros carros alegóricos representaron el mismo mensaje político: el cerro de Potosí como una de las siete maravillas del mundo, y –aquí Mujica Pinilla⁸³ cita a Arzáns– uno de los carros consistió en “un globo muy grande, ceñido con una faja azul, y en ella unas letras de oro que decían: ‘El Nuevo Mundo o América, cuarta parte de la tierra’”. Cuando se abrió el globo los espectadores vieron un mapa sobre tablas de cedro de “todo lo que hay en el Nuevo Mundo o Indias Occidentales”.⁸⁴ Un globo se encuentra en el cuadro de la Virgen-Montaña del Museo de la Moneda en Potosí, donde alude a la monarquía universal de los Habsburgo.⁸⁵

Más recientemente, Andrés Eichmann ha interpretado los dos cuadros anónimos de la Virgen-Cerro o Virgen-Montaña. En la línea de Mujica Pinilla, no los considera producto de la hibridación de creencias cristianas e indígenas; más bien, los ve como productos de la tradición emblemática europea que, en su estudio, se relaciona con textos patrísticos, la literatura del Siglo de Oro, tanto en España como en América, e incluso con una tradición iconográfica rusa.⁸⁶ En el cuadro del Museo de la Moneda potosino (ver fig. 14), Eichmann⁸⁷ identifica a los personajes de la franja inferior como el papa Paulo III, un cardenal y un obispo a la derecha del globo y, a la izquierda, Carlos V, “un personaje que por su aspecto (ojos rasgados, lampiño) no puede sino ser un indígena noble” y un tercero que no alcanza a identificar pero que lleva el traje de la Orden de Santiago. De esto concluye⁸⁸ que el cuadro transmite “la idea de la centralidad de Potosí en el teatro del mundo, representado por el globo azul, al que rodean los personajes, dos de los cuales tienen (al menos en las intenciones) dominio universal sobre él”.

Acerca del lienzo de la Virgen-Cerro del Museo Nacional de Arte de La Paz (ver fig. 12), Eichmann⁸⁹ comenta sobre las dos columnas que están suspendidas sobre la tierra, a ambos lados de la Virgen-Cerro (no visibles en la figura 14). Las dos llevan “una filacteria en la que el artista, poco diestro en el latín, pintó, dividida en tres sectores, la frase: ‘IAMN / IOSUL / TRA’” que debería decir *iam nunc plus ultra*. Anota que “Plus ultra”, “[hay] más allá”, fue el lema personal de Carlos V y que el emperador lo incorporó en el escudo de armas que concedió a Potosí como villa imperial. Las columnas ya no significan el fin del mundo, “*nunc plus ultra*”, sino, al contrario, su ampliación al oeste a partir de 1492, lo que correspondía con las aspiraciones mundiales del emperador. “En resumidas cuentas: en este cuadro se registra todavía la dimensión universal de Potosí. Lo que se echa en falta en la empresa (en los dos sentidos) es la inclusión del indio”⁹⁰.

La Virgen María en América

Eichmann⁹¹ afirma que la centralidad de Potosí en el mundo se relaciona con la acción de la Virgen María en América, según varios testimonios que reclaman para Potosí un rol fundamental en la evangelización del nuevo continente (ver fig. 32); cita al respecto el prólogo a la *Historia* de Ramos Gavilán que firma el 8 de septiembre de 1620 Francisco Fernández de Córdoba,⁹² abogado de la Real Audiencia de Lima y corregidor de Huamanga:

Bien le puso [Dios] al Oriente el árbol de la vida, y a este Occidente, riquezas y gloria. [...] CHRISTO y su madre tienen partido el mundo y entre los dos como entre dos polos, Ártico y Antártico, se sostiene CHRISTO en el Oriente y MARÍA en el Occidente.





Página 51:

◀ Fig. 14. Anónimo potosino. *La Virgen-Montaña coronada por la Santísima Trinidad*, circa 1740. Óleo sobre tela. Museo de la Moneda, Potosí, Bolivia.

◀ Fig. 15. Francisco Titu Yupanqui. “*La Virgen de Copacabana*”. 1584. Estatua policromada. Basílica de Nuestra Señora de Copacabana, Bolivia..

◀ Fig. 16. Anónimo cusqueño. *La Virgen de Copacabana*, circa 1730-1750. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado. Restaurado con el patrocinio de Cía. Ferreyros S.A. V-2.0-0020.

Páginas siguientes:

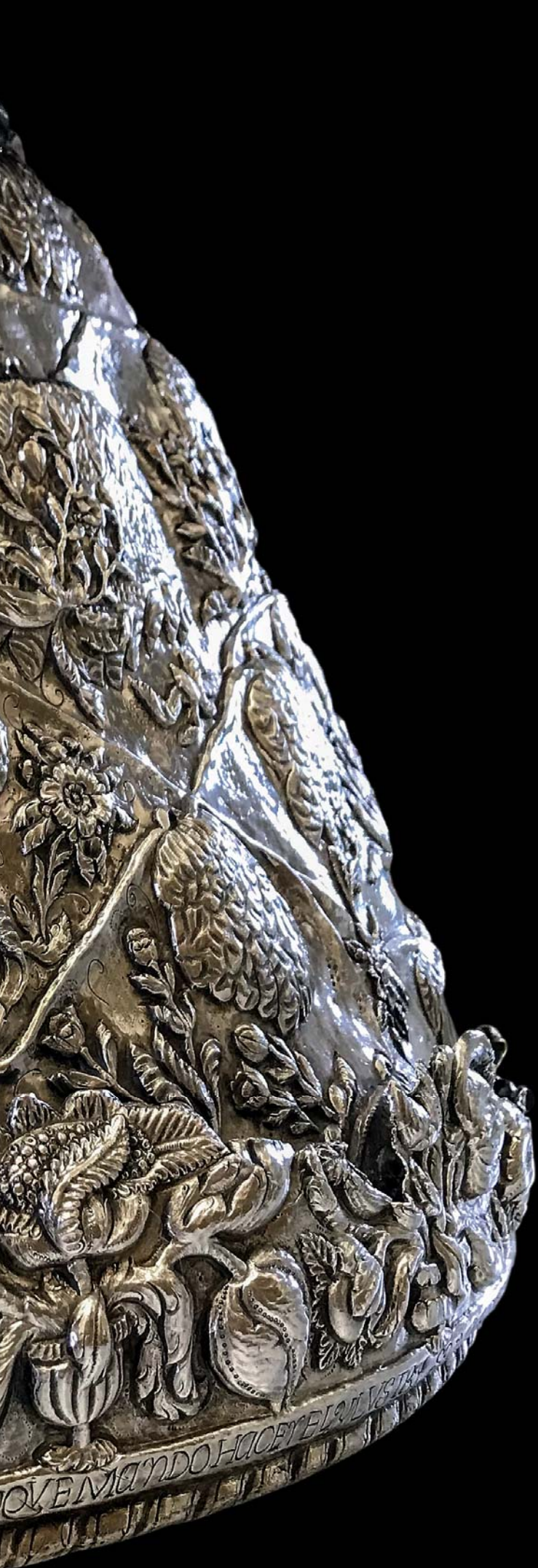
▶ Fig. 17. Anónimo. *Peana que representa el Cerro rico de Potosí, en la que descansa la imagen de la Virgen de la Caridad, patrona de Villarrobledo*, regalada por Fray Diego Morcillo, natural de esta ciudad en 1790. Plata maciza en alto relieve, traída expresamente desde el cerro del Potosí. Ermita de Nuestra Señora de la Caridad. Villarrobledo, España.

El máximo emblema de ese hito en la historia espiritual y temporal de América (e indirectamente del mundo, por la asociación de la Virgen María con el cerro de Potosí) es la “preciosa Imagen de Copacabana, [que] nació entre nosotros en este reino, y con su asistencia le ilustra, y ennoblece, acudiendo al consuelo de todos sus hijos”⁹³ (figs. 15 y 16).⁹⁴ Estas dos imágenes representan el momento inmediatamente posterior al abrirse las cortinas para revelar la escultura de Francisco Tito Yupanqui; en el cuadro del siglo XVIII los *putti* señalan la dimensión milagrosa del evento.

Es una figura doble, la de Santa María de la Peña de Francia y la de la Virgen de Copacabana, porque ¿no se habían constituido las dos –una románica encontrada en Castilla en el siglo XV y la otra, esculpida por un artista indígena en América en el siglo XVI– sobre la piedra, la peña en Castilla y el cerro en el Perú? “María aquella piedra divina”, “aquel divino monte de María”, declaró fray Alonso Ramos Gavilán. Guaman Poma hizo gráficamente la identificación (ver fig. 11), al igual que en su prosa, al hablar de “los milagros de la Madre de Dios de Nuestra Señora de Peña de Francia y de Copacabana en este rreyno”.⁹⁵ Aquí Guaman Poma enlaza elementos que no parecen relacionarse, lo que hace en más de una ocasión. El ejemplo más sobresaliente se encuentra en una serie de superposiciones en su mapamundi, porque es su manera de



...CORVA ORETRATO DEL CERORZCO DE POTOS...



relacionar el Cusco antiguo con el Potosí moderno. Sin embargo, para ver bien este fenómeno, antes habrá que considerar el tratamiento que Guaman Poma da a Potosí. (figs. 18 y 19)

Potosí en la Nueva corónica y buen gobierno

La *Nueva corónica y buen gobierno* anticipa las afirmaciones que se encontrarán más tarde en los grandes cuadros mariano-potosinos del siglo XVIII (ver figs. 12 y 14). Hay un folio sin número que aparece hacia el final de la obra; Guaman Poma lo insertó después de haber terminado su manuscrito y enumerado sus páginas⁹⁶ (fig. 18). “EGO FVLICIO COLLVMNAS EIVS” (“Yo fortifico sus columnas”) es el lema que él da a Potosí, “flor y ojo y por mejor decir es llamalle corasón deste rreyno”.⁹⁷ El lema escogido por Guaman Poma (ya sea *fulcio*, en presente, o *confirmavi*, en pretérito perfecto, quizás la fuente directa que citaba de memoria) coincide, como afirma Esteban Crespo-Jaramillo, “coherentemente con la proyección futura que impregna a la fuente bíblica del Salmo 75 (verso 3) y a la visión del artista-autor”. Este salmo, continúa Crespo-Jaramillo, “se ha interpretado como un diálogo litúrgico. Parte del diálogo es pronunciado en nombre de la congregación (el pueblo hebreo durante su cautiverio babilónico), según Lallemand,⁹⁸ parte en nombre del rey y, el versículo que nos ocupa, en nombre de Dios:⁹⁹ un tono justiciero lo atraviesa todo, así como los verbos en futuro, pues el tema central es la promesa de un juicio que restaurará los fundamentos del orden. Pese a los desastres que han assolado la tierra de Jerusalén y a sus habitantes, dice Dios, él reestablecerá

los pilares de la justicia”.¹⁰⁰ Así, Guaman Poma repite la operación de forjar una nueva Jerusalén en Potosí, y lo hace al actualizar estas palabras centrales del texto bíblico, pues las conjuga, literalmente, con su propio presente.¹⁰¹

Describe el contenido de la imagen para orientar al lector: en la franja superior, a la derecha (nuestra izquierda, como espectadores) se ve el cerro Apo Potocchi y en frente Guayna Potocchi; sobre este cerro pequeño se ven “las *uayrachinas*, unos hornillos en que funden metales de plata, en cada un yndio echando metales”. El cerro grande a la izquierda (nuestra derecha) lo identifica con el nombre Porgo Uroro. El artista-autor se refiere a la cruz sobre Apo Potocchi, que por sus clavos enormes recuerda a la Cruz de Carabuco, como una cruz de oro. En la franja inferior, Guaman Poma¹⁰² explica que puso “las armas rreales del enperio y quatro castillos, la uandera blanca y colorada” y, en el borde, “dies cauesas de los traydores”. Resulta que esta imagen es el escudo de armas de La Plata (Chuquisaca): los castillos y leones representan los cuatro años que la ciudad resistió la tiranía de Gonzalo Pizarro; las diez cabezas, a los diez tiranos que fueron castigados en la ciudad; y la mano que levanta la bandera, el primer acto del servicio al monarca español en los reinos del Perú, según el relato de Antonio de Herrera y Toledo.¹⁰³ Al tomar en cuenta el hecho de que el referente del lema es Potosí, se puede apreciar la importancia que Guaman Poma le da al usar el mismo lema para iluminar dos dibujos más: uno anterior a este y otro con el que da fin a su obra (figs. 19 y 20, respectivamente).

En medio del “teatro del mundo”

Es significativo el folio posteriormente agregado (ver fig. 18) porque con este Guaman Poma enfatiza algo que ya había hecho en el folio inmediatamente anterior, el mismo que integró su libro manuscrito

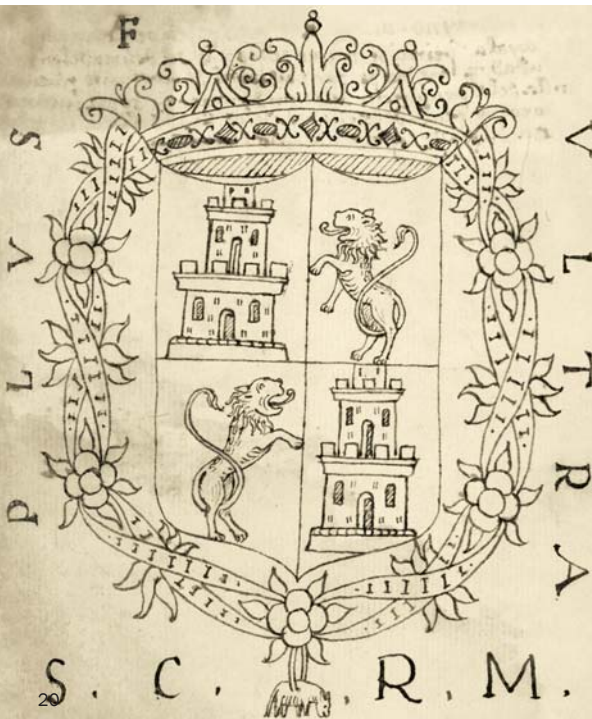
▼ Fig. 18. Felipe Guaman Poma de Ayala. “EGO FVLICIO COLLVMNAS EIVS”. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 1066. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

► Fig. 19. Felipe Guaman Poma de Ayala. “La villa rica enperial de Potocchi. PLVS VLTRA. EGO FVLICIO CVLLVNAS EIOS”. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 1065. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.





cosido, y que constituye su afirmación más tajante sobre el papel clave de Potosí (ver fig. 19):¹⁰⁴ “Por la dicha mina es Castilla,¹⁰⁵ Roma es Roma, el papa es papa y el rrey es monarca del mundo”. Aquí aparecen las columnas *plus ultra* que están sostenidas por “los quatro rreys de las Indias y por el enperador Ynga”. Con estas columnas, el lema “EGO FVLCIO CVLLVNASEIOS” (“Yo fortifico sus columnas”) aparece por primera vez, y, sobre ellas, Guaman Poma coloca el escudo de las armas de Castilla; las columnas están suspendidas sobre las “minas de Potocí de plata”. En la página en prosa que acompaña a este dibujo,¹⁰⁶ Guaman Poma¹⁰⁷ declara que



▲ Fig. 20. Felipe Guaman Poma de Ayala. "CORONA REAL. EGO FVLICIO CVLLVMNAS EIVS". *El primer Nueva coronica y buen gobierno*, 1189. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.



► Fig. 21. Fray Martín de Murúa. "Ego fulcio columnas eius". El Inca sostiene las columnas de plus ultra con las riquezas del Cerro de Potosí. Acuarela sobre papel. *Historia del origen y genealogía de los reyes Incas del Perú*, f141v [lib. 4, cap. 15], circa 1600. Códice Galvín, Irlanda.

"esta dicha uilla rica de enpereal de Potocí [es] miembro de Castilla y corona real del mundo", o sea, se encuentra en medio del "teatro del mundo" que señaló Eichmann¹⁰⁸ como el significado del globo azul en el cuadro del Museo de Moneda de Potosí (ver fig. 14).

Aquí recordamos los antecedentes de las imágenes y las descripciones que Guaman Poma ofrece sobre Potosí: el magnífico dibujo coloreado en la *Historia del origen* de Murúa¹⁰⁹ (fig. 21) que está acompañado por la declaración del autor mercedario¹¹⁰ sobre los "grandes bienes" con los cuales "nuestro Católico Rey sustenta toda la cristiandad, como se ve por esta pintura, pues dize el Ynga, *Ego fulcio collumas eius*, como señor y poseedor deste gran zerro, con lo qual el Pirú queda contento y España pagada"¹¹¹. La composición no es de la mano de Guaman Poma sino de otro artista. El Inca sostiene las columnas coronadas de Carlos V

y su cara expresiva comunica no solo su “gran dignidad, nobleza y potencia”, como afirma el texto adjunto,¹¹² sino también preocupación y el sentido de una gran responsabilidad. Está ubicado detrás del cerro, tal como Francisco Titu Yupanqui hizo en su dibujo de la Virgen María (ver fig. 13).

Al notar que la villa de Potosí fue fundada después de descubrirse sus minas de plata en la década de 1540, Guaman Poma¹¹³ no deja de enfatizar el hecho de que las minas de oro “de ueynte y quatro quilates” de Carabaya fueron conocidas en la antigüedad y que así “engrandeció [sic] la corona y magestad del *Ynga* en su tiempo”.¹¹⁴ Además, señala los nombres de los dos de los cuatro reyes que se presentan en primer plano en el dibujo, “Chinchasuyo” y “Collasuyo”; los identifica por sus respectivos tocados (ver fig. 19).¹¹⁵ Las columnas *plus ultra*, sostenidas por los reyes de los cuatro reinos del Tawantinsuyu y presididas por el Inca “coronado” por su *masca paycha*, o borla real, debajo de las armas de Castilla y León (estas apoyadas directamente en las columnas sostenidas por los reyes del incario), son una elaboración simbólica que reconoce el pasado, el presente y, por su lema, el futuro. El mapamundi de Guaman Poma se refiere a dos pasados: por su contenido, al de los Incas; por su formato, al de la Edad Media europea, y así a la época bíblica y evangélica. No obstante, el mapamundi de Guaman Poma, como los “prólogos” a todos los capítulos de su obra, se orienta hacia al futuro.

Los mapamundis de Guaman Poma

En su exposición sobre tiempos antiguos, Guaman Poma sigue la conocida tradición de la visita del santo (Bartolomé, en su caso) al Collao. Precisa –como no lo hace ninguna otra fuente cronística de su época– que un indio que escuchaba la predicación del santo fue bautizado por él. Es precisamente sobre ese antiguo Collao, o Collasuyo, que, en el tercero de sus mapamundis superpuestos, el moderno, Guaman Poma proyecta una visión del futuro según las cuatro partes geográficamente modernas del mundo (Europa, Asia, África, América). Así, Guaman Poma en su mapamundi pasa del antiguo centro de las Indias (el Cusco) al nuevo, que es Potosí.

En esta oportunidad, y con el estímulo de la lectura de Ramos Gavilán, se verá cómo Guaman Poma creó en su mapamundi una serie de tres mapas superpuestos: el mapamundi medieval europeo como modelo, el mapamundi de las Indias del Perú (el Tawantinsuyu cristianizado) como proyecto, y un tercer mapamundi descrito (el geográfico moderno, de las cuatro partes del mundo: Europa, Asia, África y América) en el que América se superpone al –y se identifica con– Collasuyo y Potosí. El eje alrededor del cual giran estos tres mapas superpuestos es el cristianismo y, así, el sacramento del bautismo. Pero, igual que los mapamundis orientados por la religión, Guaman Poma reconoce que el mundo moderno global es religiosamente heterogéneo, no universalmente cristiano.

Una gran constelación de imágenes e ideas

El *mapamundi* de la *Nueva corónica y buen gobierno* combina y celebra una gran constelación de imágenes e ideas (fig. 23).¹¹⁶ Tomémonos un momento para enumerar los elementos de esta composición. Una sirena aparenta saludarnos con la mano. Cerca de ella, sobre la tierra, en el bosque del Amazonas, vemos paseándose un unicornio, un hombre salvaje peludo y un hipogrifo, junto con otros animales. Hay, arriba, peces que parecen

▼ Fig. 22. Simón de Asto. *Sirena tocando charango*, 1757. Detalle de la portada principal de la Catedral de San Carlos Borromeo, Puno, Perú.

Páginas 60 y 61:

► Fig. 23. Felipe Guaman Poma de Ayala. “Mapamvndi del reino de las Indias”. *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 1001-1002. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

Página 62:

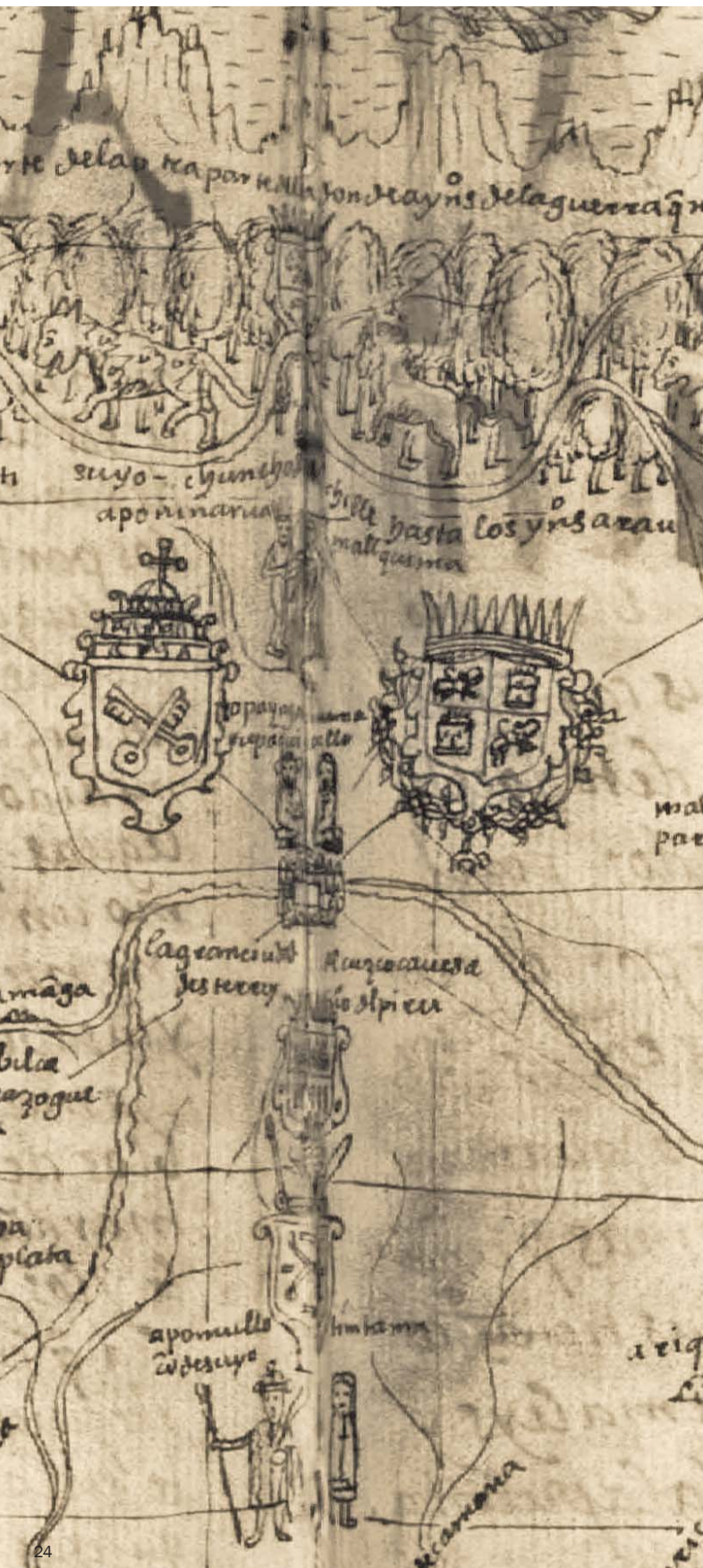
► Fig. 24. Felipe Guaman Poma de Ayala. El centro del mapamundi: Túpac Inca Yupanqui, Mama Ocllo y los escudos de la Iglesia romana y de Castilla y León (detalle). *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 1001-1002. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.



REINO DE LAS INDIAS HACIA EL DERECHO DEL ARDENORTE POR EL REINO LLAMADO COLLASVIVOSALES HACIA LA MAR DE SUR LLAVIA



REINO DE LAS INDIAS HACIA EL DERECHO DEL ARDENORTE POR EL REINO LLAMADO COLLASVIVOSALES HACIA LA MAR DE SUR LLAVIA



ser alados y un gran “pez de espada”, como lo identifica Guaman Poma. Abajo, dos carabelas conquistadoras, una de las cuales sale del puerto de Panamá, Portobelo. Vemos también una ballena, identificada como tal; tiene la cara y cuerpo de uno de los gatos dibujados por Guaman Poma (708) en otra oportunidad, pero con el detalle de las orejas convertidas en fuentes. Hay un animal que Guaman Poma identifica como “lobo”; querrá decir lobo marino, o foca (*Ccocha puma* o *açuka*).¹¹⁷

En total, vemos en su redondez el mundo natural: a la vez el cielo y el mar, el sol y la luna (es decir, el día y la noche), peces y animales cuadrúpedos, unos reales, otros míticos, y el mundo humano, habitado y ordenado por el hombre. Guaman Poma ha recreado a la perfección las fantasías que acompañaban a las obras cartográficas de su época (entre estas, la sirena, figura por excelencia del encanto y la tentación [fig. 22]). Gisbert¹¹⁸ explica que “según la mitología andina Quesintu y Umanto, seres femeninos con características de pez, habitaban en el lago Titicaca y por lo tanto formaban parte del reino del dios Copacabana. En cierta manera eran su imagen. Formalmente esta sirena tiene relación con la imagen de Deceta (o Dagón)”; la historiadora de arte nota que, en efecto, Ramos Gavilán y Calancha compararon al dios Copacabana con Dagón. Con o sin fantasías y fábulas, Guaman Poma ha creado su mapamundi con un propósito muy particular en mente. Se notan las líneas cuadradas que representan latitud y longitud, es decir, la proyección cónica de los mapas realizada a partir de Ptolomeo, tanto como las líneas divisorias diagonales del imperio del Tawantinsuyu. Estas dos líneas diagonales son tales que la primera división crea los campos altos y bajos (teniendo la posición alta el valor preferencial), mientras que la segunda, una intersección de la primera, simultáneamente determina el centro del diseño (el quinto sector), así como las posiciones de derecha e izquierda. Al coordinar las posiciones de derecha/izquierda –respecto al centro– con las de *hanan*, ‘arriba’, y *hurin*, ‘abajo’, como lo han hecho los investigadores Juan Ossio¹¹⁹ y Nathan Wachtel,¹²⁰ se produce como resultado una jerarquía de valores que está confirmada por la corroboración de otras fuentes andinas de la época: el dibujo en la pared del templo del Coricancha reproducido por Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui en su *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* y la descripción, por el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales de los Incas*, de la fundación y organización del Cusco imperial.

Las jurisdicciones del imperio inca

En su mapamundi Guaman Poma identifica las antiguas jurisdicciones del imperio inca, colocando el Chinchaysuyu a la derecha del centro, el Antisuyu en la parte de arriba, el Collasuyu a la izquierda del centro y el Cuntisuyu en la parte inferior, y dibuja a sus cuatro gobernantes, acompañados de sus esposas.¹²¹ El gobernador del Chinchaysuyu, Guaman Chaua, de quien Guaman Poma dice ser nieto, está con la princesa Poma Gualca a su izquierda; encima de ellos figura el escudo del Chinchaysuyu, compuesto por el halcón (*guaman*) y el puma (*poma*). La misma disposición la observamos en las

otras divisiones del imperio. El nombre del personaje aparece con el dibujo que lo representa, así como las armas de estilo europeo que Guaman Poma inventa. Podemos ver claramente el nombre del Collasuyo y, con menos claridad, el del Condesuyo; el del Antisuyo está escondido de nuestra vista por el cosido del manuscrito.

El conjunto constituido por “los cuatro rreys de las Indias y por el enperador Ynga” se completa con las imágenes del centro, ocupado por Túpac Inca Yupanqui y su esposa, la coya (‘reina’) Mama Ocllo; los acompañan los escudos de armas del pontificado romano y el de la monarquía española (fig. 24). Su resonancia se encuentra en las imágenes de Potosí (ver figs. 18 y 19) y, junto con las minas potosinas, en las otras del reino: las de azogue de Huancavelica, las de oro de Carabaya y las de plata de Choclo Cocha. El artista-autor¹²² identifica al Inca, Túpac Inca Yupanqui, como “mi señor, el rrey diez de su rreyno, mi agüelo”.

Las referencias de Guaman Poma a Túpac Inca Yupanqui son extraordinariamente frecuentes y se las puede resumir en tres categorías. La primera se refiere a la supuesta ascendencia del autor. A lo largo de su obra, Guaman Poma insiste en que su genealogía se remonta a Túpac Inca Yupanqui: sostiene que sus antepasados masculinos siempre lo habían servido en cargos de importancia (“segunda personal del Inca”, embajador),¹²³ después de ser incorporado al incario,¹²⁴ y que su madre, Juana Curi Ocllo, fue la “hija lexitima y menor” de Túpac Inca Yupanqui y su esposa Mama Ocllo,¹²⁵ (figs. 26 y 27). La segunda es sobre la gobernación de Túpac Inca Yupanqui: ejemplares fueron sus leyes y ordenanzas para el reino de las ‘cuatro partes’, o Tawantinsuyo.¹²⁶ La tercera categoría tiene como tema la espiritualidad de Túpac Inca Yupanqui: Guaman Poma le atribuye la creencia en un solo dios creador del universo y la profecía de la llegada de los españoles.¹²⁷ En cuanto al tema religioso, Murúa había dibujado a Túpac Inca Yupanqui con esmero, estableciendo en su reinado la visita de un santo evangelizador al Collao (fig. 25).¹²⁸

Visto el papel destacado que Guaman Poma (1065-1068) da a las minas de Potosí, no sorprende que el cronista andino ilumine el mapamundi con todas las minas de las “Indias del Perú” (ver fig. 23). Coloca, en el reino del Chinchaysuyo, las minas de azogue de Huancavelica; en el del Condesuyo las minas de plata de Choclo Cocha; y, en el del Collasuyo, las minas de oro de Carabaya y las de plata de Potosí. Al juntar en un solo mapa los emblemas simbólicos de la religión y de la corona cristianas, y la ubicación literal de las minas del Perú, el mapamundi anticipa y materializa la sentencia de Fernández de Córdoba:¹²⁹ “Bien le puso [Dios] al Oriente el árbol de la vida, y a este Occidente, riquezas y gloria”. El genio de Guaman Poma supo juntar en su mapamundi lo mundano y lo trascendente: las riquezas mineras y la gloria de la fe cristiana. Así, su mapamundi es moderno, e incluso actual. Para apreciarlo plenamente, hay que recurrir a la antigua tradición de la cual el artista-autor tomó su inspiración.



◀ Fig. 25. Fray Martín de Murúa. "Tupa Ynga Yupanqui, Capaca Ayllu". Acuarela sobre papel. *Historia del origen y genealogía de los reyes Incas del Perú*, f18v [lib. 1, cap. 15], circa 1600. Códice Galvin, Irlanda.

◀ Fig. 26. Felipe Guaman Poma de Ayala. "El décimo inga, TOPA INGA IVPANQVI". *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 110. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

◀ Fig. 27. Felipe Guaman Poma de Ayala. "La décima coia, MAMA OCLLO". *El primer Nueva corónica y buen gobierno*, GP 138. 1615. GKS 2232 4°. Cortesía de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

El concepto del mapamundi

Los teólogos cristianos de la antigüedad tardía y del periodo medieval coordinaron el concepto de la temporalidad con la organización del espacio, y le dieron forma en sus *mappae mundi*. El concepto gráfico del mapamundi de los siglos XIII y XIV consistió en comunicar información histórica dentro de un marco geográfico, a la vez que la crónica, con sus narraciones en prosa, lo hacía por medio de la cronología.¹³⁰ Luego los mapas comenzaron a introducirse en las obras de historia, lo cual fue una innovación que se debió al impacto del humanismo y el nuevo interés por interpretaciones no estrictamente alegóricas, sino también literales.¹³¹ El *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel,¹³² es un ejemplo (fig. 28). Se trata de uno de los primeros libros impresos que junta textos e imágenes, con unos 645 grabados en madera, repetidos para llenar el texto del libro con 1800 imágenes. La *Nueva corónica y buen gobierno* también ofrece ambas cosas: mapa y crónica. Así la lectura del mapamundi de Guaman Poma debe depender de una coordinación entre lo verbal y lo gráfico.

En cuanto a la conceptualización medieval cristiana del espacio, Alain Milhou¹³³ explica que los teólogos admitían la teoría griega de la Tierra como una "esfera cosmográfica", pero la conciliaban con las creencias veterotestamentarias sobre la tierra llana, con su centro en Jerusalén. Como resultado, el ecúmeno (o sea la tierra habitable), que representaba una mínima parte de la superficie de la Tierra, podía, por lo tanto, ser considerado como un disco llano, colocado encima de la esfera. Sobre ese "disco llano", Jerusalén era el centro del mundo y en ese centro comenzó y terminó la historia humana. Milhou¹³⁴ aclara:

Para ellos Jerusalén terrestre, Jerusalén mesiánica y Jerusalén espiritual se confundían. Allí donde habría muerto Adán, conservándose su cráneo a los pies de la cruz, allí donde



había muerto Cristo para la salvación de los hombres, en ese mismo sitio originario y primordial se acabaría la historia de la humanidad. El caminar hacia Jerusalén era por lo tanto como una vuelta a los orígenes, un retorno al paraíso perdido.

Aquí surge el concepto del *umbilicus mundi*, uno de los cuales se encuentra en el mapa alemán de Ebstorf.¹³⁵ Milhou¹³⁶ explica cómo la anatomía de Jesucristo forma e informa el modelo (fig. 29):

el ecúmeno se inscribe en el cuerpo crucificado y resucitado de Cristo: la cabeza, situada en la parte superior, o sea en el Este, junto al Paraíso terrenal, significa el Alfa (está inscrito el signo) [Fig. 30], comienzo del tiempo y del espacio; los pies, situados en el Oeste, significan el Omega (también representado), fin del tiempo y del espacio; mientras que las dos manos están situadas en el Norte y en el Sur, lugares menos “marcados” religiosamente que el Este y el Oeste, y que el centro [es] a la vez ombligo de Cristo, del mundo y Jerusalén (fig. 31).

En su mapamundi, Guaman Poma sustituye espacialmente a Jerusalén con el Cusco y, en cuanto a la temporalidad de la historia, postula un modelo de las edades del mundo en su capítulo de las “Conzederaciones”.¹³⁷ En este “Capítulo primero de las Conzederaciones”, Guaman Poma retoma y extiende las cinco edades andinas enumeradas en la *Nueva corónica*;¹³⁸ tal es la importancia para Guaman Poma de estas diez edades de “las Indias del Perú”. Las primeras cinco consisten en las cuatro épocas preincas más la inca.¹³⁹

La sexta es “la era de las luchas, la de la rebelión”, es decir, la guerra civil entre los hermanos incas Huáscar y Atahualpa.¹⁴⁰ La séptima es “la época de la conquista cristiana del Perú”;¹⁴¹ la octava se trata de la guerra civil entre los conquistadores: “la era de los hombres que se hicieron la guerra”.¹⁴² La novena se caracteriza como la de “la justicia cristiana”; en esta, Guaman Poma nombra a los reyes castellanos del Perú (el emperador Carlos V, los reyes Felipe II y Felipe III): “La justicia cristiana, el bienestar, el señor poderosos señor rey emperador Don Carlos, su hijo don Felipe segundo rey, su hijo don Felipe tercero, por quien vivimos y quien guarda nuestro bienestar cristiano con su señoría”.¹⁴³ Guaman Poma¹⁴⁴ llama a la décima edad la de la “conciencia cristiana”.

En este esquema de diez edades de las Indias del Perú, la décima es una proyección; no tiene contenidos históricos: “El décimo, cristiano *cayninchic yallin miran. Cayta yuyaycunqui soncoyqui ánimayquipe*”. Guaman Poma¹⁴⁵ traduce al castellano solo la segunda oración: “Aués de considerar en tu corasón y ánima, cristiano”. Urioste (en Guaman Poma. 925) traduce las dos frases: “Nuestra cristiandad emerge y aumenta. Esto debes ponderar, cristiano, en tu corazón y tu alma”. Szemiński¹⁴⁶ las precisa de esta manera: “Décimo: se multiplica y predomina nuestro ser cristiano. En esto pensarás en tu corazón y ánima”. En ambas traducciones se nombra el



◀ Fig. 28: Hartmann Schedel. *Liber chronicarum*, f13r. Mapa del mundo de las tres partes (Europa, África y Asia) presidido por los tres hijos de Noé y acompañadas por las razas monstruosas. Núremberg: Anton Koberger, 1493.

▲ Fig. 29: Gervasio de Ebstorf. *Mapamundi*, circa 1235. El mundo se forma por el cuerpo de Jesucristo con su cabeza arriba, sus manos a la derecha e izquierda y sus pies, abajo. Mapamundi mural en pergamino. Copia del original destruido en la Segunda Guerra Mundial.



presente y se anticipa el futuro: se pronostica la expansión del cristianismo en el Perú, o, por lo menos, se expresa esta esperanza.

La propuesta de Guaman Poma

Guaman Poma¹⁴⁷ contempla ese futuro al proponer que el rey don Felipe III sea “monarca del mundo”, para “el gobierno del mundo y defensa de nuestra santa fe católica, servicio de Dios”. Concretiza¹⁴⁸ su propuesta de esta forma:

El primero: Ofresco un hijo mío, príncipe deste rreyno, nieto y bisnieto de Topa Ynga Yupanqui, el décimo rey, gran sauio, el que puso ordenansas [...]. El segundo, un príncipe del rey de Guinea, negro; el tercero, del rey de los cristianos de Roma o de otro rey del mundo; el quarto, el rey de los moros de Gran Turco, los quatro coronados con su septro y tuzones.

El “monarca universal”, Felipe III, estará “en medio destos quatro partes del mundo”. En esta visión que parece alucinante, los cuatro reyes serán iguales uno con otro, bajo el señorío del monarca universal. Cuando este salga a pie, ellos también lo harán. Cuando salga a caballo, ellos igualmente lo harán, montados “con sus palios”. Se ordenarán alrededor del monarca universal en esta configuración: “En la mano derecha, el rey cristiano; detrás, el rey moro; en la mano izquierda, el rey de las Yndias; detrás, el rey de Guinea negro”.¹⁴⁹

Esta pompa y la ceremonia idealizadas son de estilo europeo, y el ordenamiento de las figuras, enfatiza Ossio,¹⁵⁰ es andino. Pero aquí el orden está trastornado: se habría esperado encontrar al rey de las Indias “en la mano derecha”, en la posición de *hanan*, pero Guaman Poma lo pone “en la mano izquierda”, en la de *hurin*. Identifica al rey de los cristianos y al de los moros con la categoría tradicional andina de *hanan*, la posición jerárquicamente superior, y al “rey de las Indias” y al de Guinea o África con la categoría inferior de *hurin*. Ossio¹⁵¹ opina que “esta



inversión guarda relación con su concepción de la conquista y con la idea de que su mundo presente está al revés". (De acuerdo, pero el hecho de colocar en este mapa imaginario del mundo moderno el reino de las Indias en el antiguo sitio del Collasuyo puede ser significativo en otro orden de cosas, como se verá.) Según Guaman Poma,¹⁵² este papel del monarca del mundo, con quien "ningún rey ni emperador no se puede engualar" y encarnado en la figura de Felipe III, es simbólico, no jurisdiccional:

Porque el rrey es rrey de su juridición, el enperador es enperador de su juridición, monarca no tiene juridición;¹⁵³ tiene debajo de su mano mundo estos rreys coronados. An de ser asalareados en la dicha corte para la grandesa de oniuerso mundo de todas las naciones y géneros de personas; yndios, negros y españoles cristianos, turcos, judíos, moros del mundo. Conzederación para la grandesa de su Magestad del rrey.

Es significativo que, en esta conceptualización del mundo, la conversión universal a la fe cristiana no forma parte del orden abogado por Guaman Poma,¹⁵⁴ quien imagina "la grandesa de oniver-so mundo de todas las naciones y géneros de personas; yndios, negros y españoles cristianos, turcos, judíos, moros del mundo".

Reitera este juicio en el folio posteriormente agregado sobre Potosí, ya comentado: "monarca del mundo sobre todos los enperadores, rreys, señores grandes cristianos, ynfielos del mundo".¹⁵⁵ Al revelarse el pensamiento abarcador y global de Guaman Poma, se elimina al mismo tiempo toda duda sobre su supuesta ambivalencia ante el gran debate sobre la legitimidad de los Incas. Es decir, para Guaman Poma,¹⁵⁶ no hay debate, porque no había rivalidades dinásticas; los Incas siguieron el mando de los antiguos reyes Yarovilca de Allauca Huánuco y los Incas instalaron al príncipe y herederos de estos: "Dándole una ues la corona, no se las quitaba jamás a sus hijos ni a sus nietos", es decir, no quitándoles jamás el privilegio.

◀ Fig. 30. Gervasio de Ebstorf. *Mapamundi*, circa 1235. La cabeza de Jesucristo preside el mundo (detalle). *Mapamundi* mural en pergamino. Copia del original destruido en la Segunda Guerra Mundial.

▲ Fig. 31. Gervasio de Ebstorf. *Mapamundi*, circa 1235. Jerusalén ocupa el centro del mapa, donde aparece la figura de Jesús resucitado (detalle). *Mapamundi* mural en pergamino. Copia del original destruido en la Segunda Guerra Mundial.



32a

Proponer a su propio hijo como “el rey de las Indias” es, en efecto, la repetición, pero con una diferencia significativa, de la propuesta de fray Bartolomé de las Casas para restaurar la soberanía del Inca, tal como lo había planteado en el *Tratado de las doce dudas* de 1562.¹⁵⁷ (Esto fue cuando Titu Cusi Yupanqui mandaba en Vilcabamba y ocurrió seis años antes de que este permitiera a la misión agustiniana entrar en su dominio; ver el apartado, “El bautismo en tierras andinas”). Su papel en la obra de Guaman Poma es puntual y a la vez abarcador. Sobre este punto, José Cárdenas Bunsen¹⁵⁸ ha identificado el manuscrito lascasiano al que la obra de Guaman Poma más se asemeja y ha profundizado nuestro conocimiento del significado escatológico y profético de la obra del cronista andino. Por un lado, la presentación de Guaman Poma de un candidato nuevo para ser el soberano indígena del Perú efectivamente reemplaza a los príncipes incaicos ya desaparecidos, el último de los cuales, Túpac Amaru Inca, había sido ejecutado por el virrey Francisco de Toledo en 1572. Por el otro lado, el que lo reemplazará, tal como Guaman Poma propone, representará a la vez la dinastía incaica y otra todavía más antigua; nomina para el puesto a su hijo, no solo como un “bisnieto y nieto” de Túpac Inca Yupanqui, sino también como descendiente de la dinastía anterior a los Incas, la de Yarovilca de Allauca Huánuco.



32b

Dejando aparte el carácter interesado del nombramiento de su propio hijo, Guaman Poma, en efecto, presenta la única alternativa razonable a la propuesta hecha en 1562 por Las Casas. La idea de Las Casas era evangelizar pacíficamente al Inca para poder llevar a todos los indios del Perú a la religión cristiana, porque el amor y la reverencia del pueblo andino por su soberano fácilmente podía efectuar entre sus súbditos la conversión al cristianismo; porque, dice el fraile dominico, los indios al Inca “le aman y le reverencian y obedecen tanto, aun allá dentro donde está [en Vilcabamba], que por no ser él cristiano no lo son los demás”.¹⁵⁹

La propuesta de Guaman Poma es la versión, actualizada cincuenta años más tarde, de la de Las Casas. El triunfo del cristianismo en los Andes (no lo pretende imponer Guaman Poma en el resto del mundo, como se ha visto) es una de las aspiraciones más frecuentemente expresadas en la *Nueva coronica y buen gobierno*. Esto añade otro nivel de significación al mapamundi: el futuro que proyecta es a la vez una vuelta a los orígenes y el logro del paraíso –un paraíso recuperado (el reinado de los herederos de las realezas andinas) y un paraíso prometido (la cristiandad, la salvación cristiana)–. Este sentido doble se advierte cuando Guaman Poma dibuja en el mapamundi al Inca Túpac Yupanqui junto con los escudos de Castilla y de la Iglesia romana.

Del mapamundi de las indias del Perú al mundo global de las cuatro partes

Así como los mapamundis medievales cristianos concibieron e hicieron converger el Jerusalén terrestre, el Jerusalén mesiánico y el Jerusalén espiritual, el Cusco del mapamundi de Guaman Poma conceptualiza un Cusco terrestre, un Cusco mesiánico y un Cusco espiritual. Esto es, un Cusco terrestre gobernado por el orden de las instituciones fundadas por Túpac Inca Yupanqui, un Cusco mesiánico orientado hacia la evangelización y la fe cristiana, y un Cusco espiritual, profetizado por Guaman Poma¹⁶⁰ para permanecer “en el archivo del cielo como en el del mundo”, es decir, para cumplir un destino a la vez temporal y trascendente, a la vez escatológico y profético.¹⁶¹ Porque estos cuscos del pasado, el presente y el futuro se complementarán –o lograrán realizarse– en un nuevo centro, en el Collao. Ese antiguo Collao donde Tunapa, el San Bartolomé

de Guaman Poma, bautizó y dio nuevo nombre al indio Anti, convirtiéndolo en Anti Vira Cocha; ese Collao donde el artista Francisco Tito Yupanqui esculpió milagrosamente la estatua de Nuestra Señora de Copacabana; ese Collao donde los agustinos custodiaban el santuario de la Virgen de Copacabana, destino de fiestas tan grandes como la del Corpus Christi; el Collao, como escribe Guaman Poma,¹⁶² que dio al mundo Potosí, ese “miembro del mundo, socorro del pueblo de Dios de Jerosalém, ayuda de Roma de la santa fee católica y gran seruidor de la corona enpereal”.

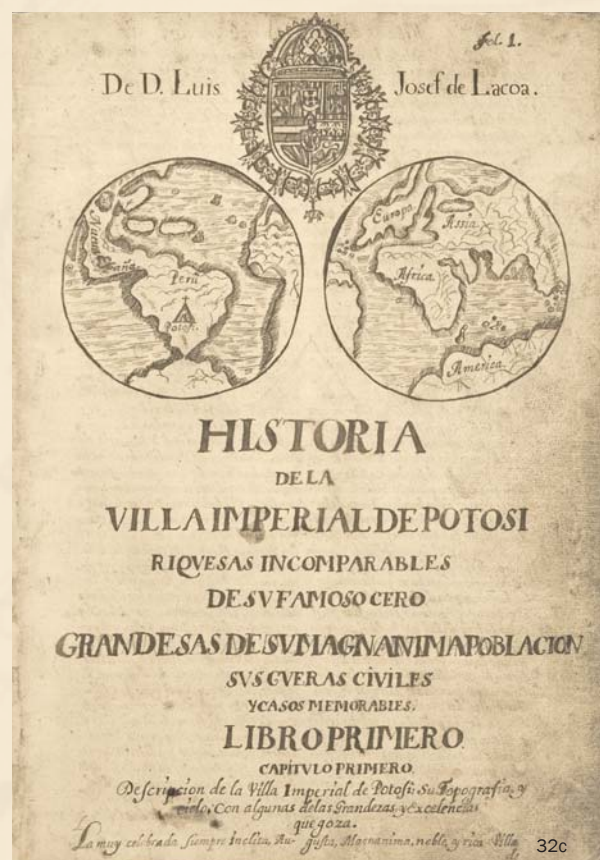
Todo esto puede ser la razón por la cual Guaman Poma colocó al nuevo príncipe de las Indias Occidentales, América, en la posición del Collaysuyo: “En la mano derecha, el rrey cristiano; detrás, el rrey moro; en la mano izquierda, el rrey de las Yndias; detrás, el rrey de Guinea negro”¹⁶³ La posición simbólica geográfica andina de *hurin* se transforma, en las manos de Guaman Poma, en un nuevo concepto moderno –geográfico, político y económico–, y el Collasuyo-Potosí llega a ser el nuevo centro del mundo andino (“corazón deste rreyno”) y del mundo mayor universal. En el modelo que plantea Guaman Poma, su hijo no será rey ni del Chinchaysuyo ni del Collasuyo, sino de “todas las Indias”, es decir, de “América”, en el nuevo orden global. Este rey de las Américas se encontrará al lado de los otros reyes autóctonos en sus dominios de África (“Guinea”), Europa (“los cristianos de Roma”) y el Medio Oriente y Asia (“los moros del Gran Turco”). América no es solo la nueva cuarta parte del mundo, según Guaman Poma, sino, de acuerdo con sus contemporáneos huamanguinos Alonso Ramos Gavilán y Francisco Fernández de Córdoba, la parte céntrica y principal.

Para Ramos Gavilán,¹⁶⁴ “aquella piedra divina MARÍA, tiene en sí todos los rayos, es el monte donde salió aquella piedra sin pies y manos, esto es CHRISTO, Señor Nuestro”. El prologuista del historiador agustino, Fernández de Córdoba,¹⁶⁵ vislumbró el papel de las Indias Occidentales no solo para sí, sino para el mundo entero, dividido en Oriente y Occidente: el Oriente, el árbol de la vida; el Occidente, riquezas temporales y gloria espiritual. En esa visión, la Virgen de Copacabana efectuó la evangelización de la cuarta parte del mundo, y Potosí la sustentaba económicamente (y también a las otras tres) (figs. 15 y 32). El mundo entero, dividido entre los dos reyes: Jesucristo y la Virgen María.

Una perspectiva diferente

Sin embargo, aquí es donde se diferencia la perspectiva de Guaman Poma, que se aparta de la de los criollos españoles americanos. Guaman Poma da por sentado –y reconoce explícitamente– las diversas castas raciales y de etnias en el mundo. (De hecho, al retratar en sus dibujos a los distintos grupos que habitan en el Perú virreinal, Guaman Poma, efectivamente, anticipa la creación del género de las pinturas de castas del siglo XVIII.) Si bien reclama cierto privilegio para sí mismo y para los suyos, no ignora el hecho de que el mundo es mucho más amplio (y más ajeno). Igual que los mapamundis medievales orientados por la religión cristiana, Guaman Poma reconoce que el mundo moderno global es religiosamente heterogéneo, no universalmente cristiano. En este aspecto, demuestra afinidad con la tradición de los mapamundis medievales que también tomaron en cuenta, geográfica y simbólicamente, territorios y lugares no-cristianos.¹⁶⁶

Es así que Guaman Poma creó en su mapamundi aquella serie de mapas superpuestos: el mapamundi medieval, el de las Indias del Perú (el antiguo Tawantinsuyu, ya presidido por la Iglesia cristiana) y un tercer mapamundi de las cuatro partes actuales (Europa, Asia, África y América) en el que América se superpone al –y se identifica con– Collasuyo y Potosí. Concibió una serie consecutiva de centros sagrados y unificadores: Jerusalén, donde Jesucristo fue crucificado y resucitó; el Cusco, donde Túpac Inca Yupanqui intuía la existencia de un único dios creador del mundo; el Collao, donde el santo evangelizador bautizó al indio colla y, dentro del Collao, el cerro de Potosí, que potenció que América tomara su sitio en el centro del “teatro del mundo” universal. Guaman Poma comprendía que la salvación cristiana no era el destino elegido por toda la humanidad (ni mucho menos para el Perú autóctono que conocía muy bien). De ahí su modernidad. Precisamente por eso habrá abogado tanto por el bautizo de los herederos de los Incas y de los pueblos andinos dentro del perímetro de un mundo que excedía por mucho los límites de “las Indias del Perú”.



◀ Figs. 32.a.b.c. Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la villa imperial de Potosí*. (Providence, R.I.: Brown University Press, 1965). Detalle que muestra a Potosí como lugar importate en el Virreynato del Perú.





DESDE EL ARTE INCA HASTA EL ARTE COLONIAL: DE LO ABSTRACTO A LO FIGURATIVO

Tom Cummins

Las formas de expresión visual andina, lo que manifestaban y cómo lo hacían, cambiaron con la llegada de los modos de expresión europeos. Pero eso también sucedió con estos últimos, lo que representaban y cómo lo hacían, especialmente cuando fueron adaptados por los andinos para su propio uso. Este ensayo presenta algunas imágenes y objetos andinos muy diferentes, sobre todo del siglo XVI y el siglo XVIII temprano, que manifiestan, de diversas maneras, las complejidades, contradicciones y controversias que representaban todas estas transformaciones. Es decir, no trato las imágenes como ilustraciones, sino, más bien, como imágenes que participan de varias maneras en la interacción entre la tradición y las nuevas condiciones de existencia. Así, esas transformaciones ocurren en distintos ámbitos socioculturales y, a causa de ello, adoptan manifestaciones diferentes, a veces radicalmente diferentes.¹ Uno de estos ámbitos es el político y el ejemplo más conocido es la adaptación, por los artistas andinos, de las convenciones europeas, para crear los retratos de los Incas encargados por Francisco de Toledo para ser enviados a Felipe II. Eran parte de su campaña política y el virrey Toledo pretendía que fueran una prueba visual de sus logros. Por último, el subgénero de los retratos del Inca y sus descendientes incidió en varios otros ámbitos de intención y recepción. Los retratos llegaron a integrar la colección real del palacio en Madrid y se expusieron junto con los retratos de la realeza pintados por Tiziano. Fueron usados como evidencia visual en un tribunal e iniciaron una larga tradición colonial de retratos incas que fueron presentados en diversos contextos legales y genealógicos, como se comentará más adelante.

Los retratos encargados por Toledo y aquellos que les siguieron fueron, sin embargo, solo una parte del legado artístico de los incas y de su transformación por los andinos de la colonia.² Y, al igual que los nuevos retratos eran utilizados como imágenes legítimas de los cuerpos propiamente

◀ Fig. 1 Detalle de tapiz colonial con mascaipacha estilizada. Fibra de algodón y camélidos. Siglo XVII-XVIII. Colección particular.



2



3

▲ Fig. 2. Platos de cerámica inca imperial (chua), circa 1500.

► Fig. 3. Plato de plata inca colonial encontrado a bordo del galeón "Nuestra Señora de Atocha" hundido en 1622. Mel Fisher Museum, Key West, Florida.

► Fig. 4. Detalle de la pintura de la Virgen de la Candelaria en cuya base figuran retratos de donantes y mascaipacha, circa 1680. Óleo sobre lienzo. Universidad de Chile.

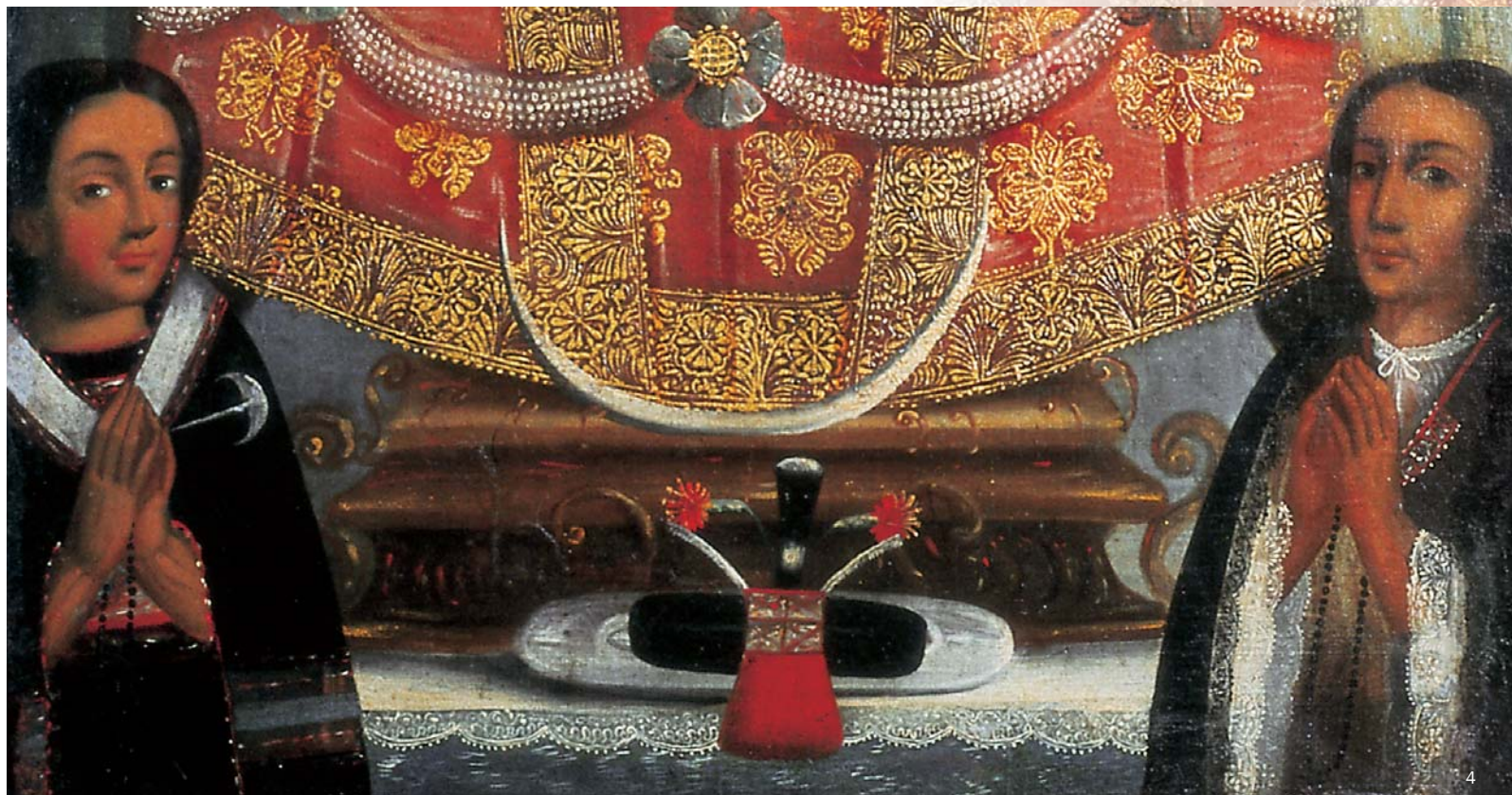
dichos, objetos y símbolos incas como la mascaipacha continuaron siendo parte del atuendo colonial y vistos como símbolos legitimadores de la autoridad tradicional en el Cusco colonial.³ Usadas por la élite de descendientes del Inca en Potosí, Cusco, Lima y otros lugares, las mascaipachas son exhibidas con ostentación en los retratos de la élite andina, como aquellos de los líderes de las parroquias mientras desfilan delante de las carrozas en las pinturas de la procesión del Corpus Christi de 1680.⁴ Al mismo tiempo, estos símbolos de la realeza se convirtieron en el tema de representación de obras en diversos materiales. Por ejemplo, un plato de plata de estilo inca colonial, creado antes de 1622, combina el esquema formal y decorativo de las piezas de cerámica inca imperial, como se aprecia en un par de piezas pintadas (fig. 2). Los platos están divididos en dos partes por una franja pintada que se extiende a través del interior y acaba en dos nódulos que se proyectan fuera del borde del recipiente.

Un plato de plata recuperado del naufragio de Nuestra Señora de Atocha en 1622, frente a la costa sur de Florida, tiene la misma forma oval con dos nódulos, uno en cada lado, que se observa en las piezas de cerámica inca imperial. Por supuesto, hay platos de plata inca imperial que no han sobrevivido, pero es evidente que se siguieron produciendo. De hecho, la pieza del Atocha tal vez fue hecha en el Cusco por plateros y era parte del equipaje de varios de los pasajeros que murieron en los naufragios del Atocha y la Santa Margarita, entre los cuales se encontraba Pablo Joseph de Arriaga, cuyo cuerpo fue recuperado y enterrado en La Habana.⁵

El virrey Toledo organizó y legisló. En 1571 organizó a un gran número de plateros indígenas en el Cusco, mandando que en la puerta de cada casa en donde trabajaran, se colocara una lista de precios firmada por el corregidor. Los precios básicos dependían del tamaño y peso del objeto, pero el costo podía subir si la pieza demandaba más trabajo. En este contexto de precios y artesanías, Toledo observó que los plateros nativos “pintan sus ídolos” en algunas piezas, especialmente cuando trabajaban con oro y plata. El virrey advirtió al supervisor que debía estar en guardia contra estas prácticas, pero no prohibió las imágenes totalmente, sino que estipuló que este tipo de decoración solo sería permitido si era solicitado expresamente por el cliente.⁶

Reparemos en un escudo o blasón español, con una franja grabada en el centro, que enmarca una composición heráldica de una mascaipacha flanqueada por dos aves de perfil (cóndores), las cuales la sujetan con su pico y sus patas (fig. 3).

De hecho, la mascaipacha se vuelve un tipo de objeto fetiche independientemente de su uso como prenda, es un objeto icónico independiente que representa toda una serie de conceptos interrelacionados sobre las genealogías reales andinas coloniales y el estatus político y social colonial. También se le llega a asociar con las creencias religiosas cristianas. Por ejemplo, en una hermosa pintura de la efigie de la Virgen de la Candelaria de finales del siglo XVII se ven los retratos de los donantes andinos rezando ante ella en la pose usual que adoptan en este tipo de representaciones, con las manos en gesto de oración y mirando hacia el espectador. Entre ellos y la base de la escultura, aparece en el centro una mascaipacha sobre una bandeja de plata (fig. 4).



▼ Fig. 5. Qero con escena de danza de chunchos en la parte superior y una banda de tocapus en la parte intermedia, lana y mopa-mopa, mediados del siglo XVIII. Colección Lábarri, Cusco.

► Fig. 6. Cruz con tocapus, madera y mopa-mopa, siglo XVIII temprano. Anónimo. Ethnologisches Museum Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

► Fig. 7. Cuenco de cerámica con figuras múltiples excavada en Vilcabamba, anterior a 1571. Reconstrucción de la pieza (CE 2506, JFS ESPA 2010) hecha por el Ministerio de Cultura del Perú. Altura: 30 cm; diámetro: 50 cm. Foto: Javier Fonseca Santa Cruz.

► Fig. 8. Vasija con cinco coyas bailando y sosteniendo loros sobre un fondo amarillo y una gran flor en el cuello, terracota, circa 1510. Museo Inka, Cusco.

Formas y materiales incas

El arte inca anterior al arribo de los españoles era decididamente no icónico. Asimismo, la manera en que participaba en la cultura inca era, sin duda, diferente del sentido de representación europeo que iba a llegar y que, en el siglo XVI, implicaba el concepto de ilusión mediante la perspectiva, etc. De hecho, aparte de unas pocas estatuillas incas de piedra, oro y plata que han sobrevivido, en ese tipo de arte casi no hay nada que podamos relacionar con lo que conocemos. El realismo en el sentido de mimesis o imitación – el intento de crear por medio de formas pictóricas o escultóricas imágenes que correspondan por su semejanza a las cosas de la naturaleza – no es un principio preponderante de la producción creativa o imaginación inca. En lugar de ello, los incas produjeron un cuerpo sofisticado y coherente de obras en arquitectura, cerámica, metal y textiles que otorgaban una expresión visual y una presencia física a sus conceptos religiosos, políticos, históricos y sociales, como analizaremos en este ensayo. En líneas generales, las imágenes y objetos que los incas crearon se basaron en formas geométricas abstractas ordenadas y sistemáticas. Por ejemplo, en la superficie de madera de los qeros se tallaron intrincados diseños lineales que a veces eran compuestos con tanta delicadeza que sus trazos rítmicos a través del borde exterior del recipiente crean un efecto óptico de movimiento dinámico, como se aprecia en un qero excavado en Huanco Pampa por Craig Morris. Este movimiento dinámico alrededor de la parte superior de la vasija es contrarrestado por las hileras verticales alternadas de cabrios y franjas simples.

Los ejemplos más conocidos y menos entendidos de abstracción inca son los diseños geométricos llamados tocapus. Poco se sabe sobre el tocapu en términos de cuánto se desarrolló en los antiguos Andes ni de lo que quería expresar. El único ejemplo mayor es una túnica real de exquisita confección en la cual diseños de tocapus aparecen discretamente a ambos lados dentro de una cuadrícula (ver página 106, fig. 7).

Como veremos, los tocapus proliferan en el arte colonial que tiende hacia el estilo pictórico europeo, al igual que en los medios andinos tradicionales. Por ejemplo, los qeros coloniales, vasos de madera, a menudo tienen tocapus, los cuales pueden estar combinados con escenas figurativas, que en su mayoría representan a Incas (fig. 5).

O las nuevas formas españolas que, como la cruz de las procesiones cristianas, estaban enteramente cubiertas de tocapus (fig. 6). Aquí se observa la interrelación de las propiedades icónicas y sinecdóticas de la cruz para la comunidad cristiana europea en combinación con los signos gráficos incas para los cristianos andinos, como el plano de ubicación del cuerpo de Jesús tal como aparece en la cruz.

Incluso las formas figurativas de las piezas incas de cerámica o metal y las pocas esculturas en piedra pueden ser reducidas a formas geométricas de lo más esquemáticas. El patrón repetido da la sensación de que las figuras están realizando algún gesto ritual o danza en



5

6



tanto levantan flores o pájaros. Lo que es significativo en la representación, tanto de las figuras humanas como animales, es que la composición constituye el elemento determinante del énfasis visual. Es decir, la disposición de las figuras –antes que los elementos pictóricos que los conforman (rasgos, anatomía, color, tonalidades, etc.) es lo que importa. No se intenta dar

ningún sentido narrativo; no se implica ninguna ubicación dentro de una escena de acción. Más bien, la relación de las partes con el todo es lo que da coherencia a la imagen en su conjunto. Es el estilo canónico de los incas lo que puede ser admirado. Por ello, aunque hay figuras representacionales, evidentemente, estas no son una condición necesaria ni el interés principal de la pintura/dibujo de la superficie de la cerámica inca. Es la composición del diseño lo que resulta fundamental; ya sea dibujada, rayada o pintada en la superficie, ya sea figurativa o abstracta, se designa en quechua con el término *quilca*.¹⁰ Lo más significativo es que no hay imágenes de los gobernantes incas que se les parezcan. Es decir, la famosa caracterización de Alberti del retrato que posee “una fuerza divina que no solo hace presentes a los hombres ausentes, como se dice que consigue la amistad, sino que, además, hace que los muertos parezcan casi vivos. Aun después de siglos son reconocidos con gran placer y admiración hacia el pintor... Ciertamente, el rostro de un hombre que ya ha muerto vive una larga existencia a través de la pintura”,¹¹ no atañe a la manera en que los gobernantes incas del pasado se hacían a sí mismos presentes. Como bien se sabe, el cuerpo y, por lo tanto, la esencia y presencia del Inca desaparecido se conservaban y estaban presentes en sus palacios y tomaban parte en las fiestas.

Casi de inmediato, el artista andino fue capaz de ajustar sus motivos figurativos dentro de una composición más o menos ordenada para expresar más elementos narrativos, con el fin de asumir la urgencia de lo que estaba ocurriendo en términos de cambio político y social, al igual que los nuevos elementos visuales. Uno de los mejores ejemplos de esta transición es un par de qeros encontrados en Ollantaytambo.

Cada uno de estos qeros integra los diseños geométricos compuestos por una serie de rectángulos concéntricos que se repiten, grabados con cuidado, en el centro de los cuales hay una figura



7

8



felina. Se ha empleado mopa-mopa para adherir los colores del jaguar perfilado y altamente estilizado.¹² Estas figuras son nuevas en los qeros, al igual que el material mopa-mopa. Sin embargo, el carácter estático y aislado de la figura concuerda con el uso inca de las imágenes figurativas que hemos comentado antes.

También apreciamos un cambio en la cerámica inca y sus imágenes. Por ejemplo, un fragmento de una vasija cuadrada o rectangular hallada en la restauración de la casa Concha (Museo Machu Picchu) tiene pintada en su cara interior una escena iconográfica muy específica. Dos figuras, en posición frontal, representan la caza y la pesca. Una de ellas sostiene un pez suchi mientras alza su brazo derecho para tocar una pecera larga y recta, aparentemente tejida, encima de la cual saltan dos suchis en poses arqueadas, uno frente al otro. La figura acompañante de la izquierda tiene una bola (ayllu) en una mano y el pájaro que ha abatido en la otra. Ambos personajes llevan uncus detallados y tocados característicos.

Otra de las piezas tempranas de la transición a una síntesis colonial de modos de representación andinos y europeos es una vasija de servicio, cerámico excavado en Espíritu Pampa (Vilcabamba) (fig. 7).¹³ Encontrada en pedazos dentro de una de las edificaciones (habitación 5), la cara exterior está dividida en dos mitades iguales y provistas de asas.

Cada mitad está decorada con un conjunto especular de figuras múltiples. Las figuras pintadas más grandes son una banda de serpiente, dos pares de jaguares de perfil que no difieren de los que aparecen en los qeros de Ollantaytambo, y llamas y pastores de llamas. La figura mayor es un caballo con su jinete envuelto en una batalla contra unas WUras más pequeñas, quizá pobladores de la selva (antiruna) o los propios incas, que pelean contra el jinete, presumiblemente un español. Lo que resulta significativo es que las figuras están representadas de perfil y de frente, apartándose de la imaginería inca figurativa en la cual las figuras esquemáticas masculinas y femeninas son presentadas frontalmente y se repiten, rítmicamente, en poses idénticas, o sea, de manera acorde con el diseño inca (fig. 8). Sin embargo, en esta pieza colonial muy temprana, los ceramistas incas han desplegado técnicas compositivas narrativas para representar la interacción entre las figuras como si estuvieran dentro de un espacio de acción ilusorio.¹⁴



Un modelo de cambio y estasis

El interés inmediato por representar lo nuevo, especialmente una figura ecuestre armada, también se advierte en algunos petroglifos coloniales tempranos, al igual que en obras hechas con otros materiales, incluido el metal. Así como en el plato de plata de estilo inca de 1622 con la mascaipacha enmarcada por un blasón de heráldica española, una banda de oro colonial temprana, ya sea un tocado o un brazalete chipana,¹⁵ en cualquier caso una pieza de adorno tradicional usada por los miembros de la élite social andina, demuestra la capacidad creativa de los artistas andinos para integrar nuevas formas e ideas en los diseños tradicionales (fig.9).¹⁶

A juzgar por su forma y diseño, probablemente fue hecha en la costa. El material precioso y los motivos tradicionales de la pieza colonial indican que pertenecía a un *curaca* o, al menos, a alguien que pretendía ese rango. Los curacas fueron los líderes tradicionales de las comunidades andinas denominadas *ayllus*, que estuvieron organizadas en mitades llamadas *hanan* y *hurin*. Los curacas bajo el Inca aportaban un liderazgo intermedio entre el Estado imperial y los grupos étnicos particulares que conformaban el imperio. Los españoles reconocieron el valor de estos líderes étnicos y también contaron con su autoridad en las respectivas comunidades para organizar el trabajo de corvea y recolectar impuestos para el Estado colonial. No obstante, el estatus de los curacas como *señores coloniales*, tal como fueron designados por los españoles, cambió en el periodo colonial y ellos tuvieron que ser reconocidos por la estructura del poder español. Algunos de los signos tradicionales de su estatus 'natural' también cambiaron con este nuevo reconocimiento legal, por lo que sugiero que el diseño indígena de la banda de oro fue modificado para representar este nuevo estatus colonial. El cambio formal fue de un diseño hierático y simétrico que aludía metafóricamente a asuntos sociopolíticos andinos a un diseño que incorporaba una imagen de estilo europeo que ilustraba pictóricamente aspectos del rol colonial del curaca. Sin embargo, así como la mascaipacha fue transformada ('capturada') para que opere dentro de un sistema de significación heráldico español, también la imagen del hombre a caballo es plasmada dentro de un sistema metafórico de representación andina. En ambos casos, esa captura y transformación debe ser considerada como un acto de apropiación. Pero, allí donde la imagen de la mascaipacha (re)presenta un símbolo andino

▲ Fig. 9. Banda de oro (¿chipana?). Español montando un caballo, acompañan la escena, felinos, aves y monos. Costa norte, circa 1550. 25.4 x 6.35 cm. Art Institute of Chicago, acc # 55.2608.

dentro de un marco europeo, la imagen de oro en reposo introduce una imagen occidental de poder en la cadena sintagmática de la metáfora andina.

La estructura compositiva principal de la banda se apoya en un diseño simétrico bilateral, pero la simetría no se logra completamente. Solo el lado izquierdo de la composición aparece como debe ser. Está conformado por dos filas horizontales en la que alternan monos y felinos, ocho animales en total, que miran hacia el centro de la composición. Los monos están enteramente de perfil y orientados verticalmente, mientras que los felinos figuran horizontalmente, con sus cuerpos de perfil y las cabezas vueltas hacia el espectador. Cada hilera vertical de animales está compuesta por miembros masculinos y femeninos de las especies, lo que se indica por la presencia o ausencia del falo y los testículos. En el caso de los monos, esta diferencia sexual es acentuada por el tipo de fruta que cada uno come. Las hembras comen lo que parece ser una guama, fruta que tiene una forma sin duda fálica, y los machos comen una chirimoya, fruta que puede tener connotaciones sexuales femeninas. Las figuras son imágenes metafóricas que pertenecen a un código simbólico prehispánico y, supuestamente, remiten al estatus político y sociorreligioso de quien fuera que usara la banda.¹⁷

Estas metáforas pueden referirse a los valores simbólicos de la división en mitades de una comunidad andina, o a los principios de equilibrio social que estas mitades representan. *Hanan* y *hurin* significan una cantidad de atributos complementarios mediante los cuales dichas mitades eran clasificadas, y, en un nivel de complejidad social y lenguaje simbólico, anclan la cadena sintagmática a la que están vinculadas las metáforas posteriores. Estos valores sociales pueden ser representados tanto por las figuras como por su disposición compositiva. Hanan se considera masculino y hurin femenino, y esta dicotomía está claramente expresada por las diferencias sexuales entre los miembros de las mismas especies. A la par, hanan y hurin pueden ser expresados en términos de alto y bajo. Este concepto puede ser representado por las diferencias entre las dos especies de animales. Los felinos parecen ser pumas, los cuales son oriundos de la sierra, mientras que los monos provienen de la selva. Es decir, los felinos significan el atributo de alto de hanan y los monos el atributo de bajo de hurin.

Se puede avanzar en esta línea de interpretación examinando la relación entre los dos grupos de animales. Si estos animales expresan valores de mitades, entonces son dos las representaciones de hanan y hurin: una conformada por miembros de la misma especie pero de sexo opuesto y otra por diferentes especies de distintas locaciones geográficas. Vistas en conjunto, estas pueden representar una tercera cualidad de hanan y hurin manifestada como *yanatin*. 'Yanatin' es un concepto que identifica a la vez la distinción entre las dos mitades, así como su complementariedad. 'Yanatin' expresa la noción de que la identidad social de uno tiene una imagen especular complementaria o mitad que es su contraparte, el opuesto social y sexual. Este aspecto de mitad identitaria ha sido estudiado por Tristan Platt, quien cita como ejemplos las batallas rituales que tienen lugar en las comunidades de los Andes entre dichas mitades.¹⁸ Estas batallas no solo escenifican la distinción entre las dos mitades, sino que también se considera que representan un coito simbólico entre los dos combatientes, aun cuando dichas batallas sean libradas por miembros del mismo sexo. Por lo tanto, existe la posibilidad de que el aspecto complementario de 'yanatin' sea expresado por la diferencia sexual entre miembros de la misma especie, mientras que el carácter opuesto de 'yanatin' es expresado por las dos especies diferentes, los felinos y los monos.¹⁹

Resulta imposible reconstruir una interpretación iconográfica específica de los valores simbólicos de los animales dentro de la comunidad en la cual era producida la chipana. Sin embargo, la opinión general es que se pueden encontrar paralelos cercanos entre el lenguaje metafórico de la estructura social andina y la manera en que estos animales son representados y organizados compositivamente.²⁰ Lo que deseo resaltar es que parte del diseño de la banda revela los ricos valores metafóricos que estaban enquistados en la imaginería figurativa andina tradicional, que aún funcionaba para expresar las etapas transicionales del estatus social en las comunidades de los Andes. Asimismo, aunque no puedo ofrecer una lectura precisa de las imágenes de la banda de oro, es bastante evidente que dicha imaginería animal podía tener referencias muy específicas. Garcilaso de la Vega registra que



había una roca monumental pintada en las afueras del Cusco, donde se contrastaba las imágenes de dos cóndores. Uno de estos era representado como un pájaro que intenta ocultarse con las alas plegadas y la cabeza debajo de una de ellas. El ave miraba hacia el sur y su espalda daba al Cusco. El segundo cóndor era bastante diferente. Su cabeza estaba claramente vuelta hacia la ciudad, con sus alas abiertas como en vuelo y lista para caer en picada sobre su presa. De acuerdo con Garcilaso, la composición conmemoraba los hechos de la derrota de los chancas, una victoria crucial del auge mítico-histórico del imperio inca. El primer cóndor con la cabeza bajo el ala representaba al soberano inca, quien, vergonzosamente, había huido del Cusco cuando los chancas atacaron la ciudad. El segundo cóndor simbolizaba a su hijo, quien defendió con éxito la ciudad ante el enemigo.²¹ Esta imaginería inca pintada en un paisaje sagrado refiere, metafóricamente, los acontecimientos mítico-históricos incas decisivos y es muy diferente de las pinturas que fueron enviadas a Garcilaso de la Vega en España.

Como se comenta a continuación, el Inca Garcilaso de la Vega concluye su historia de los incas anotando que había recibido en Córdoba un conjunto de retratos de busto de los gobernantes incas con sus vestimentas tradicionales, el cordón real con la borla roja real o mascaipacha y sus grandes orejeras. En lugar de sostener un cetro real, cada uno de ellos porta un tipo de alabarda en cada mano. Los retratos fueron dispuestos en un árbol genealógico que desciende de Manco Cápac y acaba con Huayna Cápac y su hijo Paullu. Estos retratos habían sido pintados en el Cusco sobre seda china blanca de un metro cuarenta centímetros y estaban destinados a ser presentados en la corte real ante el rey y su consejo como una “maior verificación, y demonstracion” de la legitimidad de los reclamos de catorce descendientes de Incas, en nombre de otros quinientos que provienen a través de la línea masculina, para ser exceptuados de pagar tributos, así como de realizar servicios, y obtener un ingreso, al igual que derechos de nobleza.²²

La descripción de Garcilaso revela que incluso acontecimientos históricos específicos estaban representados de una manera metafórica más amplia. Aquí los personajes ‘históricos’ están subordinados a un único tipo de figura animal cuyos hábitos instintivos sustentan valores culturales, es decir, la imagen del pájaro dormido es equiparada con la vergüenza y la imagen del vuelo es equiparada con el valor. El texto de Garcilaso también puede ser empleado para presentar el lado derecho del diseño de la banda de oro, donde el lenguaje puramente metafórico cede el terreno a una imagen descriptiva de estilo europeo. Al describir la pintura en la roca, dice que se encontraba en buen estado cuando abandonó el Perú, pero, en 1592, cuando le preguntó a un sacerdote que acababa de regresar del Perú sobre ello, este le dijo que esa imagen y otras similares apenas podían ser vistas porque habían sido descuidadas. En sentido tanto literal como figurativo, la importancia de la imaginería tradicional se estaba desvaneciendo y, lentamente, era reemplazada por formas de representación occidentales. Este reemplazo es lo que puede verse en el lado derecho de la banda de oro.

El extremo del lado derecho refleja el izquierdo mostrando un par de felinos (al parecer, originalmente había dos monos, que ahora han desaparecido). Sin embargo, el conjunto de cuatro animales del lado izquierdo es reemplazado por una figura que interrumpe la simetría total de la composición convencional. A primera vista, se reconoce la imagen descriptiva de un hombre que monta un caballo, una representación que identifica la pieza como obviamente colonial. El caballo en sí mismo podía haber estado sutilmente integrado a la composición si se replicaba en el otro lado, o, por lo menos, el caballo podía haber estado centrado en lugar de estar en la mitad izquierda de la imagen. La figura humana que aparece sobre el caballo revela otra diferencia en esta parte del diseño. Es decir, el caballo no está integrado en la composición como otro elemento metafórico en un sentido puramente ‘natural’ porque está combinado con una figura humana: es un hombre que monta un caballo. Solo los dos pájaros, uno encima del jinete y el otro debajo, indican un contexto representacional andino.

Al colocar la figura humana a horcajadas de un caballo, controlándolo con las riendas que lleva en la mano, se representa una relación física y se sugiere una forma de narrativa basada en la interacción espacial y temporal entre dos elementos pictóricos. Además, la narrativa que se sugiere deriva de observaciones solamente posibles en el mundo colonial. Por consiguiente, esta figura es una repre-

◀ Fig. 10. Monos, felinos, aves (detalle). Banda de oro (¿chipana?), costa norte, circa 1550. 25.4 x 6.35 cm. Art Institute of Chicago.

sentación de una experiencia contemporánea y, en un nivel inmediato de significación pictórica, no connota la clase de valores metafóricos implícitos en otros animales.

Pero ¿por qué es necesario imaginar una experiencia cultural contemporánea dentro de una composición tradicional basada en metáforas animales? Su inclusión quiebra la armonía de la composición y los dos códigos pictóricos, uno metafórico y otro mimético, están yuxtapuestos torpemente y no parecen tener mayor sentido en cuanto a la relación entre ambos. No obstante, si se admite el sentido de la metáfora de Ricoeur respecto a la imaginación como el proceso de 'ver' que incide en la distancia lógica entre entidades o categorías que están siendo conectadas, entonces se aprecia el comienzo del proceso metafórico por el cual el caballo y el jinete pierden un aparente valor mimético, y se reduce la distancia semántica y cultural entre esta imagen y las otras.²³

Sin embargo, el proceso no se lleva a cabo simplemente dentro de un ámbito cerrado de lenguaje simbólico, sino dentro de la esfera social y política de las prácticas coloniales tempranas. Si se presume que, por su material y forma, la banda de oro todavía significa un estatus de jerarquía para el usuario, entonces los dos tipos de imágenes se relacionan, puesto que establecen la conexión entre los antiguos privilegios acordados al curaca por su comunidad y los nuevos privilegios otorgados al curaca por los españoles para que pueda cumplir sus deberes tradicionales (fig. 11).²⁴

Como se ha señalado arriba, las imágenes metafóricas remiten, de alguna manera, a la posición social del usuario. Las asociaciones de estos símbolos han sido generadas e interiorizadas a través de generaciones de experiencias vividas. Las imágenes metafóricas fueron un lenguaje cultural compartido que comprendía múltiples asociaciones que volvían 'naturales' y autóctonas las relaciones político-sociales manifiestas de la comunidad.²⁵ La 'gramática' que funcionaba en un nivel profundo y le daba especificidad a estas asociaciones era la estructura de aquella sociedad. Estos significados, ahora perdidos para nosotros, estaban enquistados dentro de la sociedad como un todo y eran comprendidos 'intuitivamente'. En otras palabras, estas metáforas eran efectivas e incuestionables porque operaban dentro de una ideología que era completamente coherente y totalmente aceptada como verdadera. La figura del hombre a caballo representa aspectos del *socius* andino para el cual no había imagen autóctona, ni símbolo compartido, ni conjuntos de asociaciones. Por supuesto, alude a un aspecto del poder europeo que carecía de un precedente tradicional. Pero el poder que estaba representado por un hombre montado a caballo no era solo la fuerza de la superioridad militar, sino también el privilegio de acceder a un caballo en la sociedad colonial. Y es tanto el poder del privilegio como el poder de la fuerza lo que marca la presencia del caballo en la banda de oro.²⁶

Como se ha señalado, el curaca asumió en el periodo colonial una posición mediadora entre su cultura tradicional y la sociedad española. Para este rol se le asignaron por ley algunos nuevos privilegios, de modo que pudiera cumplir con sus deberes. En particular, a un curaca se le permitía tener un caballo con silla y riendas para sus funciones gubernamentales.²⁷ Este privilegio compensaba el hecho de que un curaca ya no pudiera ser transportado sobre una litera.²⁸ Es decir, un privilegio tradicional fue suplantado por uno nuevo, concedido para que el curaca desempeñara sus nuevas funciones. Por supuesto, el caballo, brida y montura simbolizaban el reconocimiento europeo de la autoridad del curaca dentro de su comunidad,²⁹ pero, en tanto símbolos de una sociedad extranjera, no había forma en que estos objetos nuevos significaran, para la sociedad andina, otra cosa que su presencia física o representación literal.

La intrusión de esta figura en la banda de oro ilustra con claridad los objetos inherentes al nuevo rol del curaca. Un hombre está a horcajadas sobre un caballo y agarra las riendas con una mano y sostiene con la otra ya sea un látigo o, con mayor probabilidad, una espada (la habilidad técnica del artista tal vez lo limita, pues este muestra el torso del hombre encima del caballo y sus pies justo abajo de la barriga).³⁰ El espacio imaginario entre la cultura y la naturaleza donde se generan muchas metáforas andinas se reduce a la domesticación y maestría en un sentido del poder prosaico e incluso profano. El único animal domesticado que sirvió como bestia de carga en los Andes fue la llama y quizá sea esta cualidad suya lo que las extrañas 'pezuñas' del caballo recuerdan.

▼ Fig. 11. El waranqa kuraka, administrador de mil indios tributarios, ha de servir al corregidor, cobrando tributo y supervisando la mano de obra indígena. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva corónica y buen Gobierno*, 1615: 767 [781]. Biblioteca Real Dinamarca, Copenhague.

► Fig. 12. Tejido de tapiz, telón litúrgico u ornamento de pared, circa 1580. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

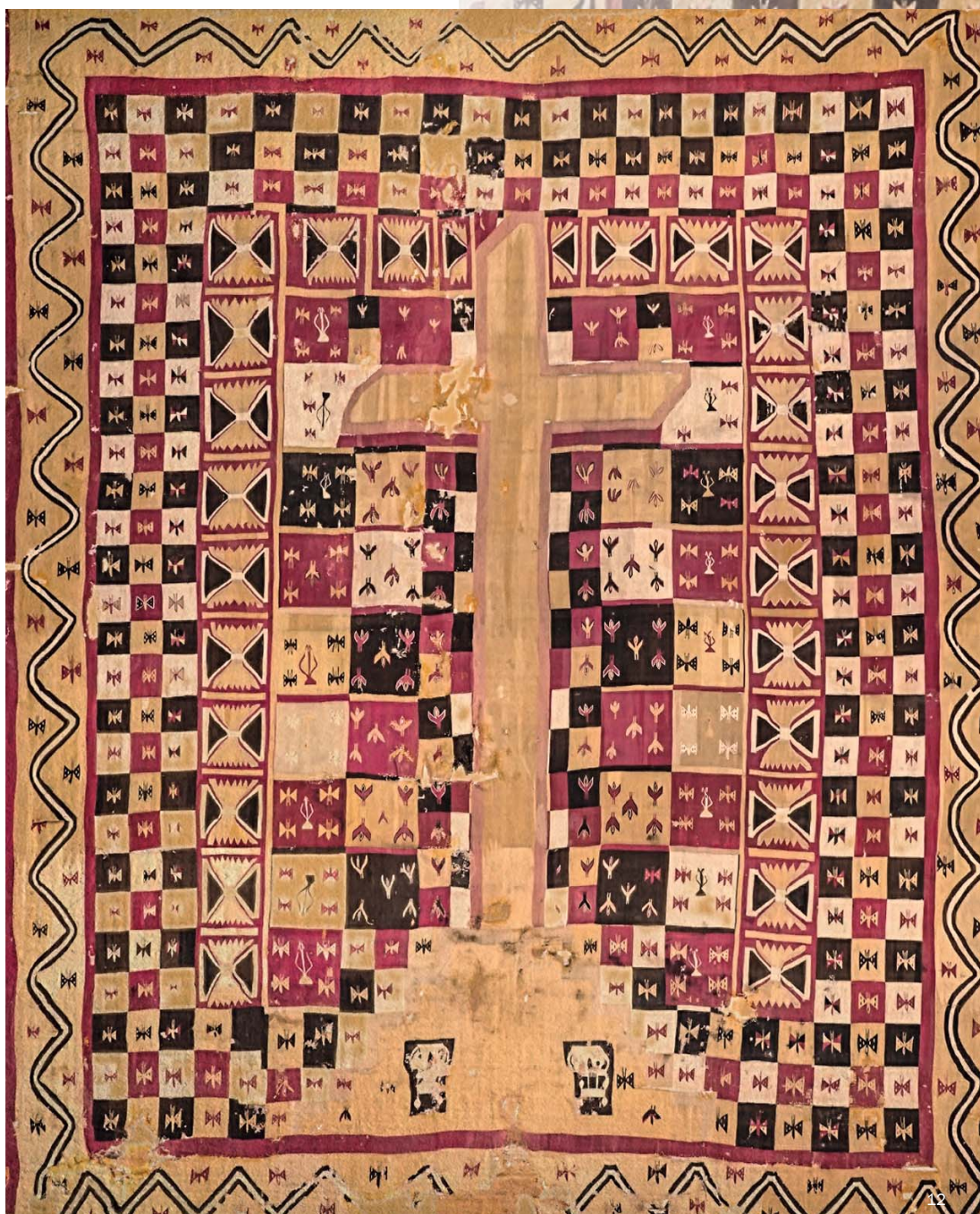


Por tanto, en este caso, no podía usarse una imagen metafórica andina, pues la relación que se expresaba era enteramente nueva y estaba fuera del dominio de la experiencia andina. Esta imagen parece expresar las nuevas relaciones solamente en el nivel de la ilustración literal.³¹ Es decir, los privilegios que codificaban la posición del curaca en la sociedad colonial tenían que ser representados, puesto que dichos privilegios no se extendían más allá de la presencia inmediata en una modalidad diacrónica que no se originaba dentro de la estructura de la cultura andina. No existía una tradición sincrónica que los acompañara porque estos habían sido impuestos desde fuera. De ahí que la imagen del jinete tome prestada no solo la fórmula occidental de ilustración, sino que utilice su contenido factual para reivindicar el derecho al privilegio casi del mismo modo como las pinturas que eran presentadas en los tribunales españoles por Toledo y tantos otros.

Una transformación conceptual diferente se produce en un tejido de tapiz (cumbi) colonial temprano, tanto en términos de combinación de iconografías inca y católica como en la forma en que esta síntesis iconográfica es presentada mediante la conjunción de dos sistemas de representación (fig. 12). En este objeto tridimensional se experimenta el diseño reticular llano de los uncus incas de tocapus y la ilusión de una tercera dimensión que destaca la iconicidad en el centro. Aquí se aprecia la contraparte textil de la cruz procesional de madera, cubierta con tocapus creados mediante la aplicación de mopa-mopa.

La orientación vertical del textil está claramente indicada por la composición, de modo que para el espectador resulta inmediatamente obvia la intención de que la obra sea suspendida o colgada.

Esta orientación y composición crean un tipo de representación pictórica que es evidentemente intencional. El motivo central es una cruz que se erige sobre una plataforma escalonada en la cual se ven calaveras blancas dentro de un “fondo” blanco, como para denotar el sitio del Gólgota. Este es el sentido occidental de lo pictórico en un nivel elemental en el que el foco del espectador está centrado en la cruz mediante técnicas tanto compositivas como de perspectiva, las cuales crean la ilusión de un objeto tridimensional que se encuentra delante de un diseño reticular que alterna diseños parecidos a tocapus de color negro, blanco, rojo y amarillo, con imágenes planas y esquemáticas de mariposas y flores. Dado el concepto de salvación implícito en la pasión de Cristo, los motivos de mariposas representan, de hecho, el sentido andino del “alma” o *pilpinto*.³² Esta parte central está enmarcada por una banda en forma de U que encapsula el área de la cruz y, luego, por un patrón reticular más reducido de tres cuadrados que alternan el rojo, blanco, amarillo y negro con pequeñas mariposas en el centro. Finalmente, un borde en zigzag delineado con rojo crea un aparente marco para el conjunto. A la cruz se le ha dado volumen y parece ligeramente tridimensional en tanto cuenta con un contorno rojo que sugiere profundidad y la ilusión de un filo sombreado. También



aparece superpuesta sobre la retícula de los tocapus y la parte superior del marco en U en torno a ella. Esto da la ilusión de que se encuentra en el primer plano de este diseño inca y resalta la presencia animada de la naturaleza cósmica de la cruz. Como en la chipana, se observa aquí tanto la adaptación como la reformulación del diseño y significado de un medio tradicional, para que exprese visualmente todo un nuevo mundo de poder y fe.

Retratos

Al mismo tiempo que las imágenes comentadas arriba eran creadas para responder a las necesidades de la sociedad andina, surgía un subgénero diferente de pintura colonial peruana como son los numerosos retratos dinásticos de los reyes incas y sus descendientes. Es significativo que en estos no haya indicios de que la apariencia del Inca fuera parte del repertorio inca. El retrato inca es un fenómeno colonial, el cual no tiene contraparte en el virreinato de México. Esto es importante en tanto la autorrepresentación de estatus, jerarquía y genealogía ya estaba presente en muchas partes de Mesoamérica en una variedad de medios y formas, y estos continuaron en el virreinato de diversas maneras y fueron reconocidos por los españoles como legítimos porque eran imágenes. Esa coincidencia en la representación no existía en el Tahuantinsuyo y, por eso, fue inventada con la llegada de los españoles y se quedó arraigada (fig. 13).

Sin embargo, algunos de los primeros retratos peruanos sobre los cuales existe un registro histórico importante no fueron producidos por la nobleza andina y, en realidad, tampoco eran retratos. La propia representación de un gobernante inca parece haber sido la imagen de Atahualpa que fue incluida en el nuevo escudo de armas otorgado por Carlos V a Pizarro en 1538. El soberano inca era mostrado con los brazos abiertos y las manos dentro de cofres de oro. Llevaba la corona inca (una borla colorada) en la frente, así como un collar de oro. En el contorno, había siete capitanes/caciques, identificados con sus nombres: Quiz Quiz, Cuchiman, Yncarabilpa, Yrn garaga, Unanchullo, Luminambi y Maitapopamque. Se encontraban conectados por una cadena de oro que rodeaba sus cuellos y tenían las manos atadas, lo que indicaba que eran prisioneros. El escudo estaba coronado por un yelmo sobre el cual un león sostiene una espada ensangrentada dibujada. Este nuevo diseño era para ser añadido al escudo de armas de sus ancestros y a los que Carlos V ya había otorgado, que incluían las columnas de Hércules y la divisa *Plus Ultra*. La Real Provisión le daba a Pizarro y sus descendientes licencia para ostentarlo, pintado y esculpido, en cualquier sitio que fuera apropiado.³³ Es decir, la primera imagen colonial pública del Inca en el Perú estuvo asociada a la derrota de Cajamarca y al símbolo triunfante de Carlos V (fig. 14).

El origen del retrato andino inca, como una adición nueva e importante al arte andino colonial, se debe a la función probatoria que cumplió dentro de la política del gobierno virreinal. Francisco de Toledo encargó, en 1571, las primeras pinturas coloniales registradas de los reyes incas y de la historia incaica.³⁴ El virrey había hecho que artistas nativos pintaran en tres paños, a la manera occidental, los retratos de los bustos de los doce Sapa Incas y de sus esposas. Alrededor de los bordes, se pintaron las historias de cada gobernante.³⁵ 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 descendientes selectos 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 la inspección de Felipe II.

El libro de Sarmiento es un texto polémico, destinado a probar que los incas eran usurpadores y tiranos, y que España tenía el derecho moral y legal de deponerlos. La conexión inmediata entre las pinturas y el libro señala que las pinturas estaban destinadas a demostrar las pretensiones de Sarmiento y Toledo. Toledo se refiere a esta intención real cuando le sugiere a Felipe II que el rey debería tener hechas las pinturas en tapices flamencos, para que “con más perpetuidad quedase la verdad que en ellos va”.³⁶

- ▼ Fig. 13. El cuerpo de Guayna Capac Ynga, llevado de Quito al Cusco para su entierro. Felipe Guaman Poma de Ayala. *Nueva crónica y buen Gobierno*, 1615: 377 [379]. Biblioteca Real Dinamarca, Copenhague.

- Fig. 14. Escudo de armas de Francisco Pizarro. Con los incas encadenados por el cuello rodeando a Atahualpa. Casa-Palacio del Marqués de la Conquista, Trujillo, España.



Este tipo de pintura no solo documentó la mayor parte de la historia política de España y del Perú,³⁷ sino que también fue requerida para probar la historia personal, con el fin de ganar derechos económicos y estatus social. Por ejemplo, Leonor de Soto –una hija mestiza de un matrimonio entre el conquistador Hernando de Soto y una hermana de Atahualpa– estaba en 1586 con su hijo en Madrid, buscando la concesión de un repartimiento por dos generaciones. Los procedimientos legales de la petición incluyen un documento 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 los procedimientos representaba la captura de Atahualpa en Cajamarca. Primero, el “Testimonio” registra el texto escrito en la pintura como prueba de la participación de Hernando de Soto en el evento. Luego, el escribano de la corte solicita la pintura misma como evidencia:

*Otrossí yo el dicho escriuano doy fee que bí en el dicho lienço un cauallero 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.*³⁸

Otras pinturas, retratos y mapas eran encargados en el Perú y usados allí, o enviados a España, para sustentar reclamos legales. En el valle de Yucay, unos veinte años antes de que Sarmiento encargara los cuatro paños pintados para enviarlos a Felipe II, se elaboró una especie de mapa de la región, diferente y más local. Fue encargado, junto con un documento, como parte de la respuesta a una *provisión real* concerniente a la posible redistribución de tierras vacantes para los españoles residentes en el Cusco. La imagen se hizo primero en el suelo, usando lodo, rocas y otros objetos, para registrar (*pintado*) las características topográficas del valle e indicar (*señalado*) las tierras dedicadas al cultivo.³⁹ El “mapa” fue creado por tres incas traídos del Cusco –Juan Caritopa, Tito Cogua y Quispe Gualpa–, todos los cuales, a juicio del *escribano* (notario), tenían alrededor de cuarenta y cinco años de edad.⁴⁰

El mapa dibujado en el suelo fue usado como medio para verificar, de inmediato, el testimonio oral. El documento registra que, en el interrogatorio a los residentes sobre algunas tierras, en esos momentos en posesión de Hernando Pizarro, “fueles preguntado si todo lo que han dicho y mostrado pintado es verdad los cuales dijeron que sí y que siendo necesario lo pintarán cada y cuando que se le mandare para enviar a la Real Audiencia”.⁴¹ Pero la naturaleza visual de la “pintura” en el piso no es clara. Cuando fue mostrada a don Francisco Chilche, *cacique principal* del valle, la describió como “figura y pintura”. Pero, cualquiera que hayan sido las formas vistas por don Chilche, las reconoció como fidedignas respecto a lo que era conocido como verdadero. Don Chilche admitió su acuerdo general por medio de un intérprete y corrigió el mapa, donde se observó que algunos campos estaban en lugares equivocados.

Un mes después, en el Cusco, cuando se estaba haciendo el borrador final del documento para enviarlo a Lima, el corregidor Alonso de Alvarado, quien había ido a Yucay y había visto el dibujo, pidió que ahora fuera pintado sobre paño, de tal manera que pudiera ser enviado a Lima como parte del documento. Pero ordenó que fuera glosado con texto escrito, para que lo que estaba representado fuera entendido claramente.⁴²

En el Perú colonial las imágenes adquirieron el estatus de evidencia, incluyendo la presentación de textiles antiguos de los antepasados como testigos de los derechos. Por ejemplo, Luis Jerónimo de Oré relata que un uncu fue conservado como testimonio del pasado y como prueba de derechos a cierta tierra: “Y en la provincia de los Collahuas conoci un indio que tenía guardada una camiseta, sembrada toda ella de uñas de indios que sus abuelos avian muerto y por memoria hazañosa se preciava tener prendas de tantas vidas como alli se vian que faltavan, y fue por defender las chacras de aquella provincia, que ellos posseyan”.⁴³

Más importante aún, este estatus fue experimentado de primera mano por Guaman Poma. Él no solo fue, probablemente, uno de los artistas empleados en 1571 por Toledo y Sarmiento para pintar la historia y los retratos de los incas que se enviarían a Felipe II, sino que creó un conjunto personal de dibujos que sirvieron como evidencia.⁴⁴ Antes de hacer la *Nueva corónica*, dibujó retratos tanto





de su padre como de otro indígena, junto con un mapa del área de Guamanga que presentó en una disputa legal personal sobre los derechos de tierras.⁴⁵ Posteriormente, copió el retrato de su padre en la *Nueva corónica*. Al mismo tiempo, entendió el uso y propósito de la imaginería devota, en la que se pueden unir el tiempo y el lugar, sagrado y secular. Guaman Poma fue, probablemente, el artista al que se encargó realizar varias pinturas religiosas en la región del Cusco. Una es un óleo sobre lienzo de la Virgen de San Cristóbal en el Cusco, que incluye los retratos de los españoles contemporáneos donantes. En los murales sobre el arco *toral* (el arco transitorio entre la nave y el coro) y la capilla lateral de la iglesia de Oropesa, los donantes son curacas. En ambos casos, el trazo fuerte de las figuras perfiladas, que no tienen sentido alguno del contorno, es muy similar al uso de la línea en la *Nueva corónica*. La capa plana de color también es una reminiscencia notable de las acuarelas que Guaman Poma realizó en 1590 para la *Historia del Perú* de Martín de Murúa.

Sin embargo, el manuscrito litigioso es único en el Perú, puesto que el artista y el demandante son la misma persona. Pero el trabajo de Guaman Poma todavía es parte de un giro epistemológico en la naturaleza de la imaginería, tal como fue usada por la élite nativa hacia finales del siglo XVI. Al recurrir a las imágenes de los reyes incas con la forma de retratos occidentales, los descendientes reales de los incas no estaban venerando las imágenes de sus ancestros como había sido tradicional. Por el contrario, estaban usando las imágenes para presionar reclamos sociales y legales dentro de una estructura colonial y con normas occidentales aceptadas. Guaman Poma utilizó los retratos de los reyes incas en un contexto similar, pero con un propósito diferente. Sus retratos de los incas no tienen relación con el tradicional culto a los ancestros. En vez de ello, se vale de lo que estos retratos representan social y políticamente para reclamar autonomía para la autoridad nativa bajo la soberanía española. Esta es una verdadera ruptura epistemológica en la cognición nativa de la imaginería y, como mostraré, este giro es también una parte de la intrusión del contenido occidental en la imaginería de los qeros. Sin embargo, en los qeros aparece dentro de un contexto tradicional y se relaciona, antes que nada, con asuntos nativos internos.

A pesar del predominio de formas occidentales, los dibujos de Guaman Poma no están desprovistos de significado andino. Guaman Poma no solo ilustra aspectos de la vida social y la historia andinas, sino que, como he señalado, sus imágenes incorporan un contenido autóctono que reemplaza al contenido narrativo occidental de la imagen discreta.⁴⁶ El contenido nativo se construye en el seno del código pictórico occidental primario. El significado andino opera en un segundo nivel, donde se da a través de la aplicación de una estructura simbólica a la construcción de las imágenes como un todo.⁴⁷ Las ilustraciones individuales cobran significado en este nivel mediante la relación formal entre ellas. La creación de esta relación es posible porque, aunque Guaman Poma utiliza convenciones pictóricas occidentales, no se encuentra atado por las rígidas reglas de la composición formal y la iconografía fija de la imaginería cristiana ortodoxa. Los dibujos de Guaman Poma son recreaciones de las imágenes que había producido anteriormente para Martín de Murúa. Él rediseña sistemáticamente el código pictórico occidental primario de acuerdo a un esquema andino, ordenando consistentemente las unidades simbólicas (figuras) dentro de un espacio pictórico concebido según las categorías andinas tradicionales.

Los elementos iconográficos individuales significan la especificidad de una figura. En otras palabras, una mascaipacha designa al Sapa Inca, pero el lugar de la figura en la superficie del dibujo le asigna un valor simbólico andino (fig. 15). Así, el significado espacial de una figura determina el sentido en este código nativo secundario, mientras el código primario foráneo se utiliza como un significante arbitrario.⁴⁸ Las categorías conceptuales del espacio andino se refieren a valores sociales y culturales; el lado derecho connota valores positivos, el lado izquierdo connota valores negativos y el centro connota autoridad.⁴⁹ Los varones y los grupos sociales preferidos ocupan el lado derecho, mientras que las mujeres y los grupos inferiores aparecen a la izquierda. Cuando se les muestra con diferentes grupos sociales, el Sapa Inca y el rey de España son colocados al centro, mirando de frente y dividiendo el espacio en derecha e izquierda. Estos valores son utilizados luego, para argumentar visualmente, la concepción de Guamán Poma de la historia y el futuro del Perú.

Manuscritos ilustrados como la *Nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma tuvieron poco impacto en la representación de la cultura andina en el Perú colonial; hasta donde sabemos, el suyo es el único que fue enviado al rey. Más bien, el género del retrato llegó a ser el principal medio visual a través del cual las élites andinas fueron representadas, con mayor frecuencia, ante los europeos, ante ellos, o para ambos.

La importancia del retrato para representar a los reyes incas y la nobleza colonial se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVIII. Incluso, obras de este género fueron destruidas luego de la revuelta de Túpac Amaru en 1781.⁵⁰ Pero, mucho antes de este caso de iconoclasia política, ya se había producido la destrucción sistemática de “retratos” andinos mediante los fuegos purificadores de la evangelización que extirpó los fardos de las momias de los ancestros incas, incluyendo aquellos de los soberanos incas recolectados por Polo de Ondegardo en el Cusco. Se podría argumentar que, con esta iconoclasia, los retratos pintados llegaron a sustituir lo que estaba siendo destruido o forzado a ser ocultado, imágenes que, a su turno, también serían quemadas después de 1781 por el virrey. Aun así, antes de que se llevara a cabo esa destrucción en el siglo XVIII, los retratos pintados se convirtieron en medios no textuales de presentación en una amplia variedad de contextos coloniales socioculturales, incluyendo casos legales de disputas de tierras, peticiones para la concesión de derechos y privilegios por parte del rey y rituales políticos en el ámbito local que no tenían ningún precedente precolombino.⁵¹

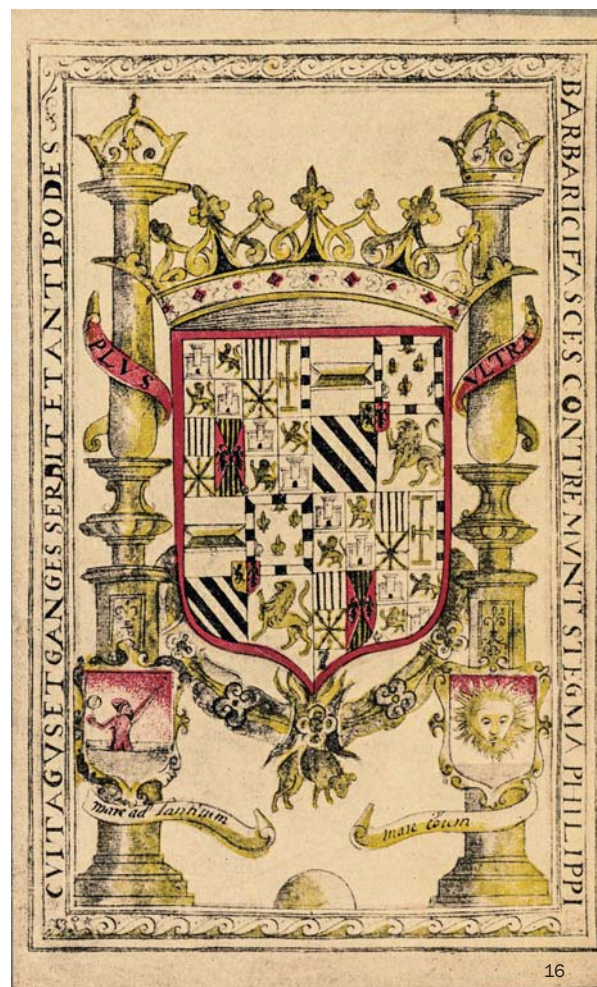
En 1571, Francisco de Toledo encargó cuatro pinturas para ser enviadas al rey Felipe II, con retratos de Incas, que fueron ejecutadas por artistas andinos en el Cusco. Mientras las pinturas eran producidas, un grupo de intelectuales e historiadores incas fueron reunidos en esa ciudad por Toledo y se les pidió que dieran su testimonio de la historia imperial inca, el cual fue luego transcrito y ordenado de acuerdo con las normas del género histórico europeo por Sarmiento de Gamboa. El manuscrito empieza con cuatro páginas de ilustraciones y estas fueron hechas en el Perú. Las primeras dos son la página de inicio y el escudo de armas de España; las siguientes dos llevan el escudo de armas del virrey Francisco de Toledo y el escudo de armas de Felipe II. Estos escudos de armas fueron copiados en otras pinturas por artistas nativos también comisionados por Toledo.

Tanto el manuscrito como las cuatro pinturas, de las cuales tres eran retratos de Incas y sus coyas, y el cuarto una genealogía de las familias de la realeza inca, fueron enviados en conjunto como obsequios a la corte del rey en España. No obstante, antes de ser enviados, se les solicitó a miembros de las familias de la realeza que vieran las pinturas y oyeran los textos que también habían sido insertados en ellas, los mismos que fueron leídos en voz alta. Al igual que en muchos otros casos similares, que se repitieron a lo largo de los diferentes virreinos, se les pidió a testigos indígenas que verificaran el contenido de las pinturas antes de que fueran aceptadas.⁵²

Las cuatro pinturas incas dan lugar a una serie de cuestiones y problemas concernientes a la relación significativa entre las imágenes, una relación complicada, ante todo, por la dinámica sociocultural de las relaciones coloniales tempranas en el Perú y también por cómo eran recibidas esas imágenes en España, en comparación con las que se producían allí. Sin embargo, estos aspectos no pueden ser considerados como distintas condiciones de producción. Es decir, la recepción, en ciertas circunstancias, especialmente las coloniales, es una condición de producción. Así que aun cuando las pinturas fueran producidas en el Perú por artistas andinos, el público al que estaban destinadas era el rey de España, y este es un elemento decisivo en su realización, importante tanto para Toledo, quien las encargó, como para los artistas que las ejecutaron. Las pinturas tenían que ser comprensibles y agradables para los ojos del rey antes que nada, así como el manuscrito de Sarmiento fue escrito con la expectativa de que fuera leído por el rey.⁵³ Las tres páginas de ilustraciones que ostentan los escudos de armas de Felipe II, España y Francisco de Toledo indican claramente la acogida que se espera tener (fig 16). No se sabe con seguridad quién las hizo, pero fueron realizadas en el Perú y, probablemente, en el Cusco. Los elementos heráldicos y figurativos de las tres páginas son de un logrado estilo europeo, lo que al menos demuestra que el manuscrito estaba asociado a imágenes de esta clase y no a las del estilo andino, y que pretendía ser visualmente legible para el rey.

◀ Fig. 15. Las armas del reino del Perú (escudo creado y pintado con sus divisas por Guaman Poma de Ayala; originalmente al comienzo de la *Historia y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú...*, pero reubicado por Fr. Martín de Murúa en su *Historia general del Piru*, 1616, Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIII 16, f° 307v)

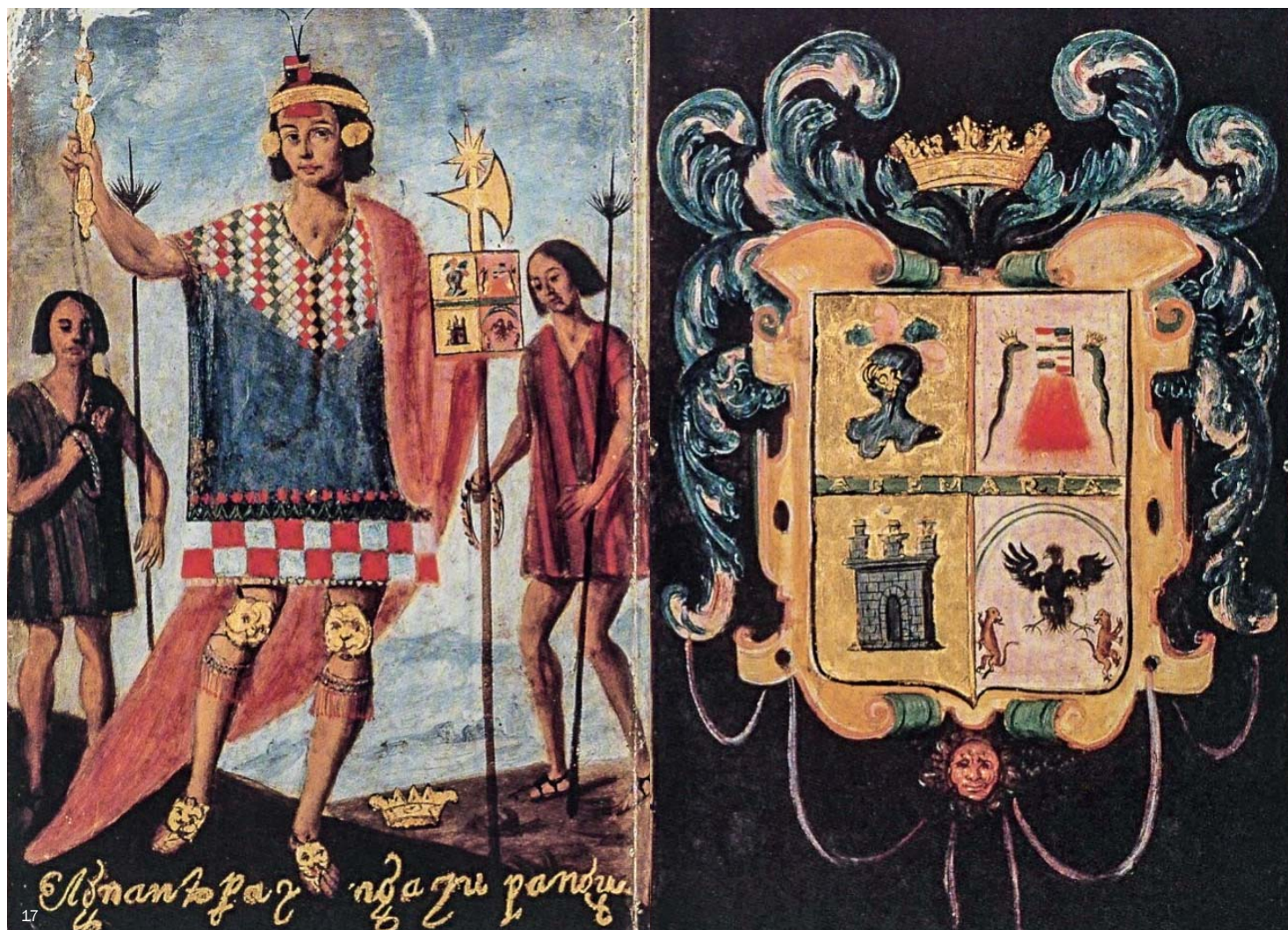
▼ Fig. 16. Escudo de armas de Felipe II. *Historia de los Incas*, Pedro Sarmiento de Gamboa.



El manuscrito de Sarmiento de Gamboa fue enviado al rey español Felipe II bajo el supuesto de que su contenido ahora legitimaba y justificaba completamente la conquista española y su soberanía sobre los pueblos del Tahuantinsuyo, y que él era el gobernante legal, habiendo tomado el reino por la muerte del último Inca legítimo, luego de lo cual se desató la guerra civil entre Huáscar y Atahualpa. Estos asuntos políticos no se resolvieron del todo hasta una fecha tan tardía como 1571, y esta historia aspiraba, en parte, a atenuar dichas cuestiones legales y éticas.

Ignoramos si Felipe II realmente leyó el documento o, si lo hizo, cuánto impacto podría haber tenido en él como rey. Sin embargo, en varios sentidos, no importa si la serie de pinturas encargadas por el virrey que representaban parte de la historia de los incas, así como la serie de retratos de los doce incas que concluía con el último soberano inca indiscutible, Huayna Cápac, fueron presentadas al rey en Madrid para su apreciación.

Por el tono de la carta del virrey Toledo que acompaña a los retratos, las pinturas parecen casuales. No obstante, por la carta también sabemos que artistas nativos produjeron las pinturas y que estas eran de calidad suficiente como para que el virrey le sugiriera en su misiva a Felipe II que su Majestad podría querer enviarlas a Flandes, para que hicieran a partir de ellas tapices que pudieran ser colgados en uno de sus palacios. Desafortunadamente, parece que esto no se llevó a cabo y, además, los retratos ya no existen; es muy probable que fueran destruidos por el incendio del palacio en 1734, de modo que nunca podremos saber cómo se veían exactamente.⁵⁴ Sin embargo, el hecho de que Toledo sugiera que, aun cuando las pinturas carezcan de la misma calidad de las pinturas en España, podían servir como diseños para tapices, los más costosos y preciados de todos los medios pictóricos europeos, ya es una señal consistente de que las pinturas incas operaban dentro de un sistema de repre-





sentación europeo. Asimismo, diré que el contexto de la colocación de estos tres retratos en Madrid, la genealogía de los Incas y un conjunto de otras diecisiete pinturas encargadas por Toledo que representaban, entre otras cosas, eventos de la conquista andina en el periodo colonial temprano, es un fuerte indicio de que esas pinturas iban a ser vistas y entendidas en términos de un diálogo visual con algunas de las más significativas obras pictóricas de la colección real, y a contribuir como expresión de una imagen imperial coherente. Es decir, estas pinturas peruanas eran de tal naturaleza que constituían un programa coherente acorde con la colección real del palacio en Madrid.

Creo que podemos adelantar alguna idea acerca de cómo eran esos retratos a partir de una serie de retratos incas que fueron producidos apenas un poco después. Tal vez, los más importantes son aquellos que aparecen en los tres únicos manuscritos coloniales tempranos ilustrados, los de Martín de Murúa de 1590 y 1615 y el de *Nueva crónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala de 1615.⁵⁵ Los primeros retratos, aquellos del manuscrito de Murúa de 1590, sirvieron como base de las otras dos series de retratos de reyes incas. Los tres manuscritos incluyen retratos de cuerpo entero tanto de los soberanos incas como de las reinas. Las descripciones de los colores del atuendo inca que se encuentran en el texto que acompaña a los dibujos en blanco y negro de Guaman Poma se basan en las ilustraciones a color de Murúa de 1590. Además, Guaman Poma es uno de los tres artistas que, por lo menos, pintaron las ilustraciones de la obra de Murúa de ese año. En los tres manuscritos, los retratos de los Incas siguen las mismas convenciones. La figura aparece algo empotrada en primer plano, de pie, en una pose de *contraposto*, con la cabeza vuelta ligeramente hacia la derecha o la izquierda. Por supuesto, es muy posible que estas convenciones retratistas no tengan nada en común con las figuras incluidas en las pinturas de Toledo. Sin embargo, este tipo de retrato inca imperial es el que prevalecía en el siglo XVI tardío y en el siglo XVII temprano. Por ejemplo, se siguen dichas convenciones en el retrato de Inca Yupanqui de finales del siglo XVI que acompaña al escudo de armas del curaca Cusicanqui, como veremos. Diego de Ocaña también recurre a estas convenciones para su retrato de un Inca realizado a comienzos del siglo XVII (figs. 17 y 18.a.b.).

◀ Fig. 17. Retrato de Tupa Inca Yupanqui y escudo de armas en la Ejecutoria de Gonzalo Uchu Hualpa y Felipe Tupac Yupanqui que su Majestad les dio en testimonio de la Rl. *Executoria de los descendientes de los Sres. Reyes Emperadores del Perú*, hecha en el Rl. Acuerdo de Lima, la qual se halla en una de las Alazenas de la Real Audiencia de Mexico sacado con citacion del Sr. Fiscal de esta Corte. *Dumbarton Oaks*.

▲ Figs. 18.a.b. Diego de Ocaña, “El Traje del inga rey...traje de las pallas”, en *Relación del viaje de fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo*, 1605, folios 323v y 33r. Acuarela sobre papel. Repositorio Institucional, Universidad de Oviedo.

Por tanto, tal como ha planteado recientemente un historiador, si los retratos de Toledo seguían algún género inca desaparecido, este no tuvo, en absoluto, ningún impacto en la producción contemporánea de retratos en el Perú.⁵⁶ Lo que es más importante, si los retratos incas habían sido pintados en algún estilo inca desaparecido, también parecería que no impactaron en modo alguno en la representación de los Incas en España, aun cuando estas pinturas estuvieron muy a la vista en la corte real en Madrid. Por ejemplo, los retratos de busto de trece reyes incas, en su mayoría de perfil, aparecen en el grabado del frontispicio de la *Historia General* de Antonio de Herrera y Tordesillas, publicada en 1611 (fig. 19).⁵⁷

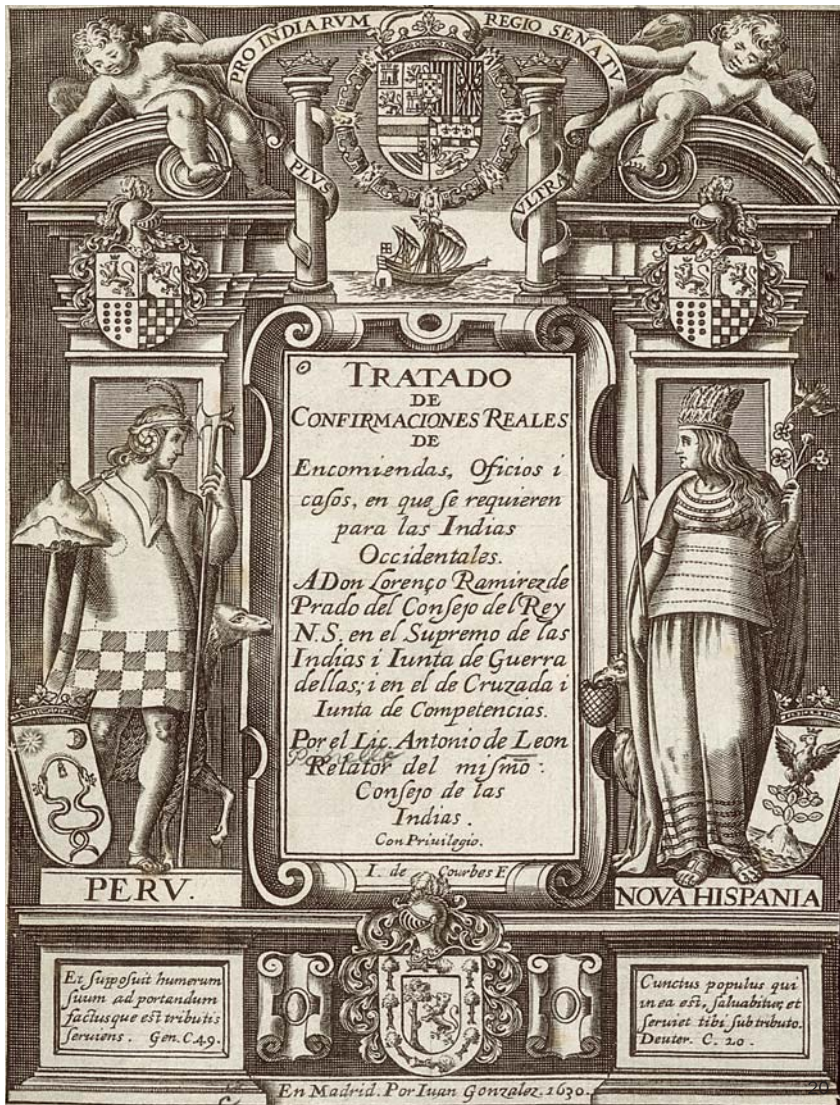
Los retratos de Herrera, aunque grabados en España, fueron copiados ya sea de los que se remitieron a Felipe II o de otra serie enviada a ese país por nobles incas de la colonia como parte

de un reclamo legal. La *Historia General* fue encargada con el patrocinio del rey como una historia oficial de las conquistas españolas, y a Herrera se le dio acceso tanto a los archivos reales como a las colecciones, de modo que su elección de fuentes pictóricas es bastante reveladora de cómo eran y de lo que podía ser visto.⁵⁸ Si los retratos comisionados por Toledo fueron de algún estilo inca desaparecido, Herrera evidentemente optó por retratos incas de estilo europeo. Esto también es cierto en lo que respecta al grabado de Juan de Courbes para el frontispicio del *Tratado de Confirmaciones Reales de Encomiendas, Oficios i casos en que se requieren para las Indias Occidentales* de Antonio de León Pinelo, publicado en Madrid en 1630 (fig. 20).

Como antes sucedió con Herrera, León Pinelo fue autorizado en 1626 por el rey y el Consejo de Indias para leer y copiar documentos relativos a las Américas, en este caso aquellos que trataban sobre la construcción de iglesias.⁵⁹ Por lo tanto, su elección de una fuente para la figura del Inca es también muy significativa, debido a su acceso oficial a los archivos concernientes a las Américas. En el frontispicio, la figura del Inca está en el lado izquierdo si miramos hacia el centro y es la contraparte de la figura de Moctezuma que se encuentra en el lado derecho. El Inca tiene en sus manos la riqueza del Perú, las minas de Potosí, el *cerro rico*, y detrás de él aparece una llama que mira hacia el centro de la página.

De algún modo, este motivo recuerda una imagen tal vez creada por Sánchez Coello, hijo de un pintor de la corte de Felipe II, que fue pintada sobre un pergamino el mismo año de 1630 en Lima. Allí se representa a un Inca guiando una llama, que lleva a una coya, a través de un paisaje andino (fig. 21).





Al igual que el Inca del grabado de Courbes, estas dos figuras son alegóricas y mediante su pose se evoca “La huida a Egipto”. Pero, en lugar del Niño Jesús, la coya tiene dos conos en su falda que representan la salvación financiera de España y la fuente de las riquezas del Perú, la mina de plata de Potosí y la mina de mercurio de Huancavelica. En el caso de esta pintura, la identificación del tema y el público es evidente. La imagen es una miniatura que sirve como frontispicio de un manuscrito de Lopes de Caravantes, el funcionario contable del rey en el Perú. El texto en el reverso está dirigido a Felipe III y manifiesta que la imagen le recuerda sus obligaciones de cuidar el bienestar de los andinos y el incremento de sus rebaños de llamas porque, gracias a la labor de ellos, se genera la riqueza del Perú y, por ende, la de España.⁶⁰

La composición de la figura del Inca por Courbes no proviene de esta imagen del manuscrito de Lopes de Caravantes. Más bien, la figura de Courbes es muy similar, en términos de pose, línea e iconografía, a los retratos empleados en los casos judiciales, pruebas de herencia, y para dirigirse a la corte real como en la carta enviada a Juan Núñez de Rivera por Bernardo Inga en 1690 (fig. 22), o al retrato del Inca Túpac Yupanqui del escudo de armas de Cusicanqui, documento que fue copiado múltiples veces como patente de nobleza para ser presentado como evidencia en casos legales.⁶¹ Aquí también se aprecian las nuevas formas de símbolos heráldicos en los cuales se insertaba el tocapu (figs. 20 y 22).

Las figuras portan el mismo cetro delgado en forma de hacha llamado tupa-yauri y el extremo inferior de la túnica (uncu) tiene el mismo diseño ajedrezado. Mientras que los retratos de Cusicanqui y Bernardo Inga (fig. 23) pretendían evocar a un ancestro inca específico en el sentido

◀ Fig. 19. Frontispicio con los retratos de los Incas en *Historia General de los hechos castellanos...* Década quinta, Antonio de Herrera, 1615. Tinta sobre papel. Fotografía del autor.

◀ Fig. 20. Frontispicio con el Inca sosteniendo Potosí del *Tratado de confirmaciones reales, que se requieren para las Indias Occidentales*, de Antonio de León de Pinelo, grabado de Juan de Courbes, 1620.

▲ Fig. 21. Frontispicio del Inca guiando una llama con una coya a través de un paisaje andino. *Noticia General de Las Prouincias del Piru, tierra firme y Chile*, acuarela sobre papel, Real Biblioteca, Madrid.



albertino de hacer presentes a los ausentes y que los muertos parezcan casi vivos,⁶² el retrato del Inca de Courbes es alegórico, hecho con el propósito de personificar la majestad del antiguo Perú y su sometimiento político y económico al dominio español, así como la emblemática riqueza del Perú, la gran mina de plata de Potosí que se observa en la mano del Inca.⁶³ A sus pies y a su derecha, descansa un escudo con un blasón de armas que muestra un sol y una luna creciente encima de dos serpientes entrelazadas y de perfil que se alzan para enfrentarse, y de cuyas fauces emerge un arco iris que las conecta, en el centro del cual está suspendida una mascaipacha, o borla real inca. Este motivo emblemático es la contraparte del escudo que reposa al lado de Moctezuma, que lleva el muy conocido glifo de Tenochtitlan, la capital de los aztecas, con la representación de un águila coronada y posada sobre un cactus, el mismo que brota de un saliente rocoso rodeado de agua.⁶⁴ La representación emblemática del Perú no proviene de una fuente prehispánica, sino que ha sido tomada del escudo de armas del Inca Garcilaso de la Vega, que apareció en la *Primera parte de los Comentarios Reales*, publicada en Lisboa en 1609. El prólogo del libro de León Pinelo, escrito por su hermano, demuestra que esa imagen está basada en las pinturas que Garcilaso de la Vega menciona que le han sido enviadas.

- ▲ Fig. 22. Acuarela con la imagen de un Inca, en una carta enviada por el padre Bernardo Inga a Núñez Vela de Ribera, 1690.
- Fig. 23. Martín de Murúa, “Retratos de todos los Incas”, en *Historia y genealogía real de los reyes incas del Perú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno*, 1590-1615. Acuarela sobre papel. Colección de Sean Galvin, Dublín Fol. 21v.
- Fig. 24. El sexto Ynga, Ynga Roca, con su hijo
 - a. Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, 1615, 102 [102] Tinta sobre papel. Biblioteca Real de Dinamarca. (GKS 2232 4°)
 - b. Martín de Murúa, *Historia y genealogía real de los reyes incas del Perú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno*, 1590-1615. Acuarela sobre papel. Colección de Sean Galvin, Dublín, folio 14v.

Evidentemente, estos diversos retratos de andinos, similares a los ejemplos existentes en las obras de Murúa y Guaman Poma, fueron bien conocidos en la España de los siglos XVI y XVII. De hecho, está claro que los retratos incas que aparecen en Murúa y fueron copiados por Guaman Poma se basaron en los retratos y copias de los mismos que originalmente encargó el virrey Toledo. Por eso, sería en extremo improbable que los retratos incas de la colección real fueran, de alguna manera, tan radicalmente diferentes de ellos y que esa diferencia nunca fuera registrada en una copia.

Algo de lo que he escrito sobre las pinturas enviadas por Toledo ya se conoce. Otros estudiosos y yo hemos publicado trabajos acerca de cómo debían de haber sido estos retratos.⁶⁵ Sin embargo, nadie más, al menos que yo sepa, ha puesto mayor atención en cuanto a su recepción en la corte de Felipe II. Además, lo que conocemos nos permite sugerir que estos retratos, pintados tan lejos de la sede del poder imperial en Madrid, entraron en un continuo diálogo visual con algunos de los más importantes retratos en España, y que los retratos incas expresaban la legitimidad del orden español en forma más directa, efectiva, y en un tiempo siempre presente, que el manuscrito que con tanto cuidado elaboró Sarmiento. Esta sugerencia sale de la información hallada en una fuente que es nada menos que el inventario real que se hizo de las posesiones de Felipe II luego de su muerte, y que aspiraba a liquidar sus deudas con el fin de asegurarle una “buena muerte”.⁶⁶ Sin embargo, el inventario es más que una lista de cosas; es un texto construido espacialmente que mueve al autor y al lector juntos, de salón en salón, por diversos sectores del

palacio, detallando las pinturas según su género y/o tema, tamaño, estado y valor monetario. Al entrar en la sala quinta de la colección real del Alcázar en Madrid, se descubren los retratos incas. Estos conforman dos de las últimas tres entradas del inventario de esa estancia. La primera entrada menciona diecisiete pinturas de varios tamaños que representan al Inca y “otras cosas del Perú”. Una de ellas describe el origen de Manco Inca y es probable que fuera la fuente de la imagen de Martín de Murúa que aparece en su *Historia del Perú* de 1615, en la cual se aprecia una composición compleja con un paisaje, unos sitios sagrados (Paucartambo), un retrato (Manco Cápac) y una interacción narrativa (los inicios de la estadía en el Cusco).

La segunda entrada menciona cuatro pinturas, en una de las cuales estaba plasmado el linaje real. Estas pueden ser las fuentes de la composición acuarelística inacabada del retrato de grupo de toda la dinastía inca que figura en la *Historia del origen* de Martín de Murúa de 1590-1615.⁶⁷ Allí se aprecian retratos de cuerpo entero de los doce Incas, los cuales llevan la mascaipacha y diferentes uncus que muestran una variedad de tocapus (fig. 23). La figura central del medio alza la mano, como si estuviera argumentando algo, mientras que los otros once Incas están detrás de él, de perfil, en tres cuartos, y mirando hacia esta figura principal que podría ser identificada como Manco Cápac, Viracocha Inca o Huayna Cápac.

Las otras tres eran retratos de los doce Incas, incluyendo a Huayna Cápac, “que fue el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su Majestad de aquellas provincias”. Una vez más, estas pinturas bien pueden haber sido la fuente de las series de retratos de Incas que se encuentran en los dos manuscritos de Murúa y en *Nueva crónica* de Guaman Poma (figs. 24.a.b.), así como las imágenes incas que aparecen en los qeros e integradas en los diseños geométricos burilados.⁶⁸

La descripción del retrato de Manco Cápac que hace Juan Pantoja de la Cruz sugiere por qué dichas pinturas, así como otra de carácter “inusual”, tal vez de las Américas, estaban colgadas en esa sala. Por mi parte, sostengo que estas obras, que eran obsequios del virrey del



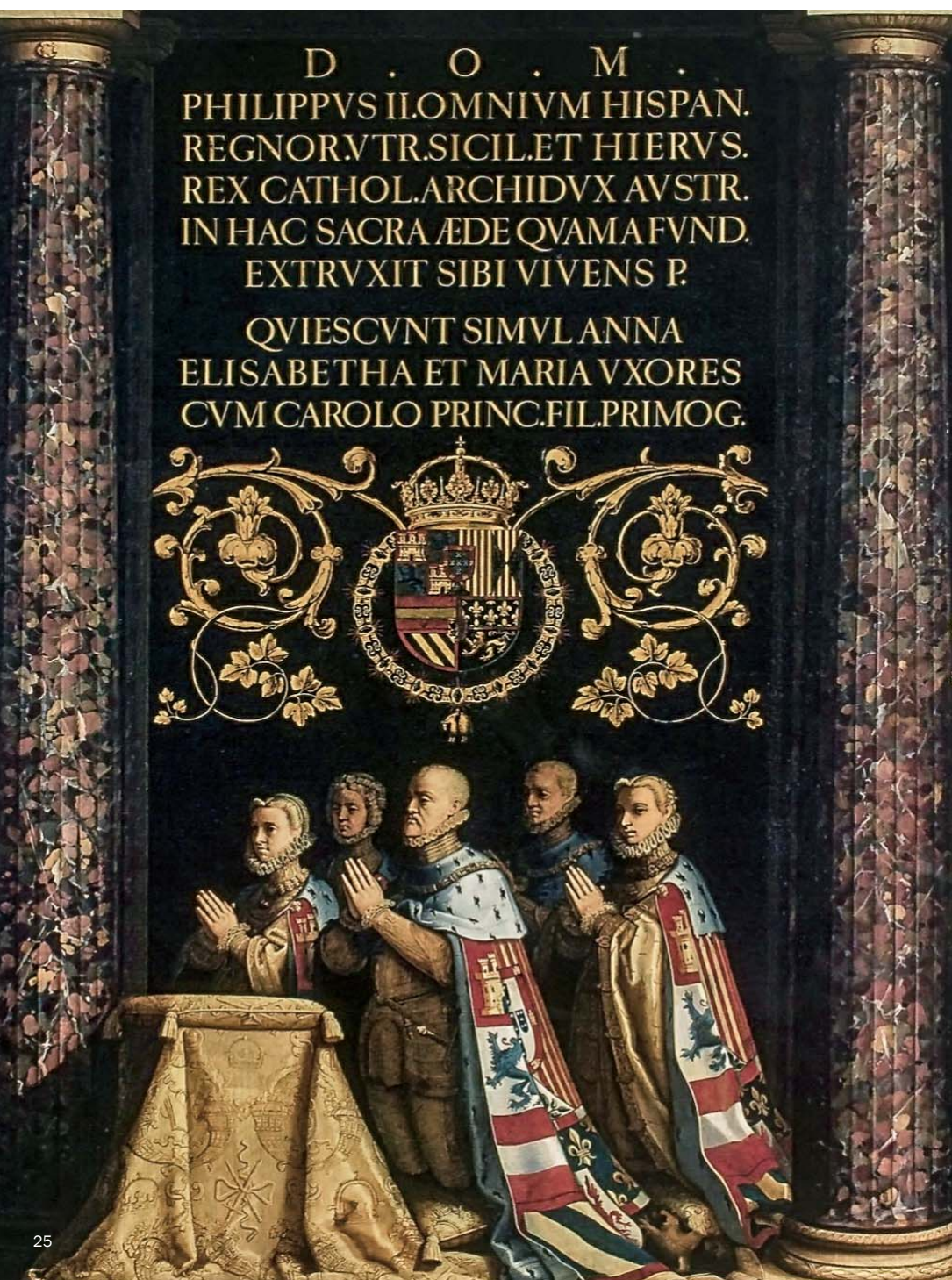
Perú a Felipe II, fueron colgadas allí para que se entendiera que reflejaban a los miembros de la realeza inca ante la majestad imperial de España.⁶⁹ Pero, antes de continuar con esta interpretación, es importante anotar que quien hizo el registro del inventario, Juan Pantoja de la Cruz, era un pintor de la corte (pintor de la cámara del rey) y que fue el autor de una serie de retratos, a los cuales se debe su reputación como artista. De hecho, en el año que realizó el inventario, 1559, también pintó las efigies de la familia real cuyos personajes aparecen arrodillados, en perpetua oración, ante el altar en El Escorial (fig. 25).

Por consiguiente, debemos reconocer que las descripciones de Pantoja de la Cruz en el inventario provienen de alguien que emplea términos precisos y valoraciones adecuadas para las pinturas. En lo que concierne a los cuadros incas, escribe que eran “quatro lienzos grandes, en que está pintada, en el uno la desendencia de los yngas que gobernaban aquellas provincias y en los otros tres *los retratos* de los doze yngas hasta Guacayna (sic: Guascar Inca o Huayna Cápac). Es decir, Juan Pantoja de la Cruz identifica y luego categoriza las pinturas como retratos. Además, no comenta nada inusual acerca de estos. Así, para este artista de la corte, no son imágenes exóticas de alguna tradición inca desaparecida, sino que encajan dentro del género del retrato europeo, lo que demuestra la capacidad de los recién entrenados pintores andinos para reproducir el aspecto

de un Inca recurriendo a las nuevas convenciones que habían adquirido en su aprendizaje. La clasificación de exotismo corresponde a los objetos incas reunidos por Toledo y que fueron enviados como regalos al rey.

Estos objetos incas exóticos fueron guardados en El Escorial e inventariados bajo la categoría de “cosas extraordinarios”. Los objetos registrados en el inventario eran algunos de los símbolos más importantes del Inca y, aun cuando cada entrada es breve, varias de ellas nos dan una notable cantidad de detalles históricos. Por ejemplo, el artículo número 4.759 menciona “dos borlas de lana”, una roja (encarnada) y la otra amarilla, enviadas por el virrey Francisco de Toledo a Felipe II. Estas eran mascaipachas, tal como se indica en el comentario “que se decía era esta (la borla) la insignia con la que los Incas eran coronados y que una era aquella con la que fue coronado Huayna Capac (sic) y la otra, Atahualpa, colocadas en una canasta de paja y lana, las dos no tienen valor”.⁷⁰

Fueran o no, en efecto, las mascaipachas de los dos últimos soberanos Incas, es algo que carece de importancia. Más bien, el hecho de comprender lo que eran y significaban esos objetos denota un registro casi minucioso que conservaba la información que los acompañó desde el Perú. Las coronas de la colección real confirmaban, en parte, de manera bastante gráfica, la legítima deposición de los tiranos, tal como había argumentado Sarmiento sobre lo que eran los Incas y quien podía ser justamente derrocado.⁷¹



Un tejido inca real distinto, el artículo 4.767, es descrito como “otra camisa (uncu) de los indios, que ellos (los incas) llaman *cumbi*, (que está) tejida con figuras y colores diversos, figuras que son signos (*señales*) de los escudos de armas de las provincias que el Inca dominaba, y por medio de las cuales las identificaba”.⁷² Desafortunadamente, también se señala que el uncu estaba comido por las polillas y lleno de agujeros, y, por lo tanto, se declaraba que carecía de valor. De ahí que no haya sobrevivido. Sin embargo, la descripción es muy clara. El uncu tenía una serie de diseños tejidos, como los escudos de armas, lo que implicaba considerar el imperio en función de sus partes. Y, aunque la expresión *tocapu* no se utiliza en el documento, parecería que eso es exactamente lo que eran esas *señales de armas de provincias*, como aquel patrón de diseños abstractos geométricos que compone el magnífico uncu de la colección de Dumbarton Oaks (Ver pag. XXX). En cierto sentido, es a través de esos textiles, la *mascaipacha* como corona y el uncu como mapa del Tahuantinsuyo, que Felipe II tomó posesión simbólica después de la captura de Túpac Amaru.

A diferencia de las representaciones simbólicas más importantes del poder inca, las pinturas encargadas y obsequiadas por el virrey Toledo a Felipe II no eran curiosidades, al menos según Juan Pantoja de la Cruz. Los retratos de los reyes incas, así como su genealogía y las representaciones de acontecimientos tempranos de la conquista, no fueron piezas exóticas. Y, por ello, Pantoja de la Cruz, les atribuye un valor monetario equivalente al de varias otras pinturas de la sala y sin añadir comentarios.

Su valor y apreciación son significativos, ya que si el lector del inventario estuviera en la sala y acompañara a Juan Pantoja de la Cruz mientras concluye su registro, él o ella verían las otras pinturas que acababa de describir y valorar. Estas constituyen lo que podría considerarse una colección impresionante, si no ecléctica, pues incluye una pintura de El Bosco, una serie de veinticuatro escudos de armas de caballeros que se congregaron para la batalla de San Quintín, una pintura de brujas desnudas, así como varios otros retratos que compartían su espacio con las obras incas. Quiero destacar tres pinturas en particular porque voy a sugerir que ellas estaban en diálogo visual con las incas. Por definición, sostendré que no solo había una intención subyacente en el manuscrito de Sarmiento de Gamboa que se manifestaba visualmente a través de los retratos incas, sino que en el lugar donde estos fueron colocados cobraron una significación alegórica más elaborada, aunque involuntaria, en su relación espacial y visual con los otros retratos.

Comienzo con la descripción de Juan Pantoja de la Cruz en orden creciente de importancia, según se determinó su calidad, así como su valor monetario. El primero (fig. 26) es el retrato alegórico de Justus Tiel de la educación del príncipe Felipe, quien, en el momento del inventario, había ascendido al trono como Felipe II, rey de España.

Pintado en 1593, el príncipe está de pie, con armadura, mientras que una personificación del tiempo empuja a Cupido lejos de él y la Justicia le tiende una espada. Juan Pantoja de la Cruz lo valorizó en 80 ducados.

El segundo (fig. 27) es el retrato hecho por Tiziano de Felipe II y su hijo Fernando, alrededor de 1574, que conmemoraba la victoria sobre los turcos en Lepanto y el nacimiento del heredero al trono en 1571.

Este retrato también es una pintura alegórica que combina dos sucesos históricos cruciales pero no relacionados, el nacimiento de un heredero al trono y una gran victoria política, religiosa y militar. Felipe, con armadura, levanta a su hijo recién nacido hacia un ángel que desciende y lleva una corona de laurel en una mano, mientras extiende la otra al heredero alzado, ofreciéndole una hoja de palma y una banda con la inscripción “*Maiora Tibi*”. Un cautivo, un turco sin camisa y atado que aparece sentado adelante, aparta su cabeza de la escena central y mira hacia abajo. Al fondo, se intensifica el combate naval de Lepanto. La pintura de Tiziano fue valuada en 200 ducados.



◀ Fig. 25. Pintura de la escultura de Leone Leoni's de Felipe II y familia en el altar principal de El Escorial, de Juan Pantoja de la Cruz, 1599. Óleo sobre lienzo, 1.77 x 1.61 m.

▲ Fig. 26. La educación del príncipe Felipe (Felipe III), Justus Tiel, 1593. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.



Y, finalmente, está el retrato ecuestre de Carlos V, pintado en Augsburgo en 1548 por Tiziano para conmemorar la victoria del monarca en Mühlberg contra los príncipes protestantes de la Liga de Esmalcalda (fig. 28).⁷³

Aunque carece de figuras mitológicas o celestiales, este retrato también alegoriza su tema. Tiziano pinta un retrato ecuestre de Carlos V con su armadura, sosteniendo una lanza con la mano derecha, que alude a fuentes clásicas, bíblicas, cristianas y aun erasmianas.⁷⁴ También fue valorizada en 200 ducados.

Todo esto es para señalar que los retratos incas comisionados por Toledo y pintados por nativos andinos desconocidos compartían el espacio real interior con algunos de los más importantes retratos de la colección real, todos los cuales constituían un discurso alegórico que era acrecentado por imágenes chinas y escudos turcos capturados.

La asociación de los retratos incas con estos retratos de la realeza ha sido desestimada recientemente como algo casual, como una mera combinación entre lo exótico y “los retratos de familia de Carlos V” en un “museo”.⁷⁵ Tal descarte es un equívoco mayor en cuanto al arte histórico y a la importancia histórica de las pinturas de Tiziano y Tiel. Estas eran más que “retratos de familia” y, ciertamente, la Casa del Tesoro no era un “museo”. Los dos retratos de Tiziano han llegado a ser entendidos como piezas en exhibición que contribuían a la personificación de la autoridad majestuosa y el poder militar del imperio. Como Checa ha observado,⁷⁶ el retrato de Carlos V no solo era una alegoría de la *pax carolina* en su época, sino que para Felipe II y sus sucesores se convirtió en un punto de referencia en el ámbito de la iconografía del poder imperial y llegó a ser el eje simbólico de la colección real. De hecho, probablemente fue

Felipe II quien hizo que se colocaran juntas las tres pinturas alegóricas en el Alcázar, lo que debió de haberse efectuado algún tiempo después de 1580.⁷⁷

Entonces, ¿qué aportaban allí los retratos de los Incas? ¿Es simplemente por azar que se encontraron ante los retratos de la realeza de Tiziano y de Tiel? ¿Un poquito de exotismo?⁷⁸ Quizá, como resalta Miguel Falomir Faus, la heterogeneidad de la calidad de los retratos colgados en el Alcázar, “habría escandalizado a Gian Paolo Lomazzo” en su *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de 1585.⁷⁹ Sin embargo, es importante recordar que la imagen real se manifestó en las Américas mediante una copia del retrato de Tiziano de Carlos V en Mühlberg. Según Isidro Sariñana en su *Llanto del Occidente*, publicado en Ciudad de México en 1666, el retrato real estuvo colgado en la Sala de Real Acuerdo del palacio del virrey. El texto en el folio

14r dice: “En la pared de la mano derecha se conserva en vn lienço grande con marco dorado, y negro vn retrato original de Señor Emperador Carlos V. de mano del Tiziano, remitido por su Magestad Cesarea, luego que tuvo la feliz nueva de la Conquista de estos Reynos. Está su Augusta Magestad a caballo, enteramente armado, con lança en ristre, penacho carmesí, y banda roja”⁸⁰

La descripción del retrato enviado a México es lo suficientemente precisa para sugerir que, por lo menos, era una copia del retrato de Tiziano. Por supuesto, Carlos V no podía haber expedido la pintura hasta 1547 o casi veinticinco años después de la conquista de México. Y, de hecho, el retrato mexicano descrito por Sariñana no es, definitivamente, de Tiziano, sino una copia hecha por Sánchez Coello del retrato que aquel pintó en 1580.

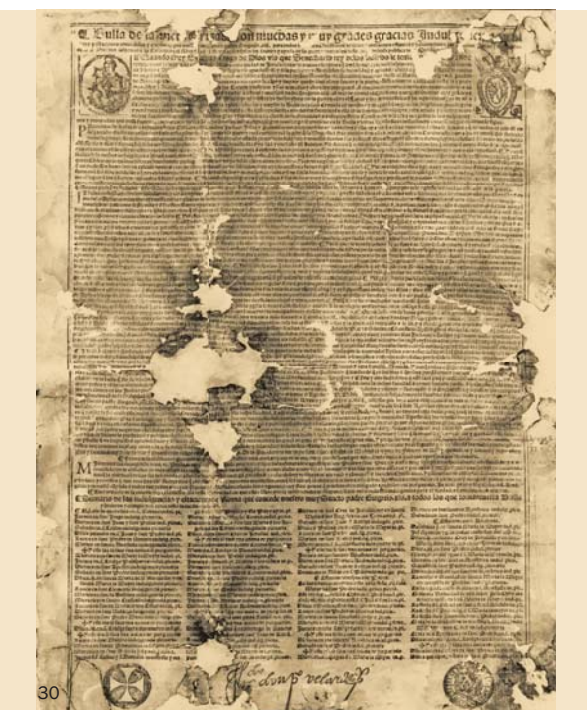
Lo que creo que es importante recalcar aquí es que el retrato de Tiziano más importante de Carlos V, en sus varias manifestaciones, llegó a estar estrechamente asociado a la conquista de las Américas. Pero, mientras que Felipe II podía enviar una copia a China que fuera a parar a México, fue el Perú incaico, bajo la forma de retratos de la realeza inca pintados por artistas nativos andinos, el que llegó a Madrid para aparecer junto al retrato de Carlos V. Y esta diferencia se percibe en el variado juego de imágenes dentro de la realidad social de la política colonial y mundial. Recordemos que los retratos incas fueron enviados junto con un manuscrito histórico

que pretendía justificar legal y moralmente la conquista española y el dominio del Perú, algo que había sido cuestionado hasta 1572 o solo hasta poco después de que el manuscrito de Sarmiento y las pinturas fueran concluidos. En setiembre de ese año, el último Inca independiente, Túpac Amaru, fue capturado por Martín de Loyola en Vilcabamba y trasladado al Cusco, donde fue ejecutado por orden del virrey Toledo. Menos de un año después de la victoria de Lepanto, el año que fue considerado como un auspicioso triunfo para España, la derrota final del Inca le dio a Felipe II el dominio “indiscutible” del Perú. Ambos acontecimientos estaban representados en las pinturas que colgaban juntas. La victoria final en el Perú de 1572 podía ser leída a través de diecisiete pinturas que, muy probablemente, fueran aquellas que Toledo trajo con él a España en 1584, en una de las cuales estaba representado el momento de la captura de Atahualpa por Pizarro en 1532, el rey inca que era considerado ilegítimo.⁸¹ Esa imagen legitimadora de la conquista española puede explicar una última pintura del inventario. Esta es descrita como una pintura “al temple” con el retrato de la Iglesia Católica Romana y “el retrato de Felipe II nuestro señor quien se muestra como su defensor”. La obra tiene un alto valor monetario, 200 ducados, probablemente porque había sido pintada sobre “tela de plata”. Sin embargo, esta valorización es seguida por una interpolación cualitativa de Juan Pantoja de la Cruz que se diferencia de cualquier otra evaluación del inventario en términos de nivel significativo. Él escribe que “esta pintura está

◀ Fig. 27. Felipe II levanta a su hijo hacia un ángel, con el texto *maiora tibi* (mayores triunfos te esperan). Al fondo, la victoria de Lepanto; adelante, un prisionero turco. Óleo sobre lienzo (3.35 x 2.74 m). Tiziano Vecellio di Gregorio, 1573-1575. Museo del Prado, Madrid.

▼ Fig. 28. Carlos V en la batalla de Mühlberg, óleo sobre lienzo (3.35 x 2.83 m). Tiziano Vecellio di Gregorio, 1548. Museo del Prado, Madrid.





cargada en género de pinturas de devoción y allí vale y aquí no”. La frase es enigmática en tanto allí y aquí no tienen más referencia que el sentido de género, según anota Juan Pantoja de la Cruz. Es decir, para él hay cierta noción de relación apropiada en el conjunto heterogéneo de las imágenes, pues una de estas, una pintura devocional, parece fuera de lugar.

Por lo tanto, ¿qué hacía esta pintura “rara” frente a todos esos personajes reales y demás obras? ¿Solo estaba allí por su valor monetario? ¿O solo por casualidad? ¿Era una curiosidad? Tal vez, pero si empezamos a pensar en que al menos algunas de estas pinturas entablaban algo así como un diálogo con cada una de las otras acerca de la conquista y la victoria, y que es fundamental recordar que Lepanto fue considerado en Madrid un gran triunfo español, una gran victoria católica romana sobre los turcos y la expansión del islam, entonces esta última pintura “devocional” adquiere sentido al lado de los retratos de Carlos V, Felipe II y Felipe III. Si tomamos en cuenta y recordamos también que Lepanto se convirtió en un acontecimiento significativo de unificación cristiana y salvación en todo el imperio español, quizá podamos ver que los retratos incas y la defensa de la Iglesia eran entendidos como alegorías de la evangelización en el Perú, lo que era la última justificación de la conquista y dominio españoles. La defensa de la Iglesia por parte del rey era esencial para concebir sus obligaciones éticas y legales. Y, ciertamente, abundaban imágenes de Felipe protegiendo a la Iglesia, como aquellas dieciséis que mostraba el frontispicio de la *Historia de Felipe II* escrita por Luis Cabrera de Córdoba y grabadas por Pieter (o Pedro) Perret (fig. 29), quien fue comisionado por Martín de Murúa para realizar los grabados destinados a la publicación de su manuscrito de 1615 de *Historia General del Piru*.

Lo maravilloso de la victoria de Lepanto no solo se celebró en España. Fue celebrado en todo el imperio, incluido el Cusco, donde la magnificencia de la fiesta fue descrita en detalle en un manuscrito que se envió a Madrid y que ahora reposa en la Real Biblioteca de esa ciudad.⁸² En Potosí, el virrey Toledo recibió la nueva el 24 de diciembre de 1572 y, pese a que el suceso había transcurrido hacía más de un año, lo hizo inmediatamente público al son de música triunfante. Más aún, fue anunciado junto con el nacimiento del príncipe, don Fernando. Es decir, la confluencia de los acontecimientos en la pintura de Tiziano motivó una celebración de los ciudadanos de Potosí, quienes realizaron “unas costosísimas fiestas con una riquísima máscara que de repente hizo la nobleza aquella misma noche”.⁸³ Igualmente importante fue la victoria sobre los turcos para el virreinato del Perú, pues llegó en forma de dinero y hombres de armas que habían contribuido al triunfo en el combate de Lepanto. Estas acciones fueron reconocidas oficialmente por una bula de dispensa papal. Dichos intercambios de reconocimiento alcanzaron incluso a la élite andina, tanto así que el arqueólogo del siglo XIX Adolph Bandelier halló, cuando excavaba en el norte de Chile, una copia de la bula cuidadosamente doblada sobre el pecho de un curaca de alto rango de Arica, en un entierro, por otra parte, rigurosamente prehispánico (fig. 30).

Este documento ahora se encuentra en Nueva York, en el Museo de Historia Natural; un regalo hecho por un sacerdote hace más de cuatrocientos cincuenta años a un noble andino en reconocimiento por un combate naval que había tenido lugar en el Mediterráneo entre las fuerzas aliadas del papa y España contra los turcos.

El obsequio de Toledo de los retratos incas a Felipe y su ubicación en la sala del Tesoro cambia su situación de ser un tipo de testimonio o prueba, lo que permite imaginar que todos esos retratos producían una continua alegoría de la victoria en defensa de la Iglesia.⁸⁴ Pero, a diferencia de la adarga que condensa las batallas con el islam, el rey español resulta victorioso en todos los frentes: contra los protestantes (la Reforma); contra los turcos (el islam); contra los incas (paganos).⁸⁵ En efecto, las fechas en que se lograron los dos últimos triunfos son bastante cercanas. Es más, el retrato de Tiziano de Felipe II y los retratos incas también entraron en la colección real casi al mismo tiempo. No está claro cuándo fueron puestos juntos en la Casa del Tesoro, aunque se sabe que el otro lote de diecisiete pinturas incas no se incorporó a la colección real hasta al menos 1582.⁸⁶ Y, en tanto ninguna obra fue colgada en el Alcázar de Madrid hasta después de 1580, parece probable que las pinturas incas fueran instaladas a la vez que los retratos reales en la

Sala Quinta y bajo la dirección de Felipe II.⁸⁷ Es factible que se colgaran allí inmediatamente junto con los dos retratos de Tiziano o, por lo menos, hacia 1585, cuando Lomazzo escribió acerca de las diferencias de calidad y condición de los retratos de esa sala. La coincidencia entre las felices victorias históricas para la Corona española y la producción de los retratos (el de Felipe II por Tiziano y los de los incas en relación con su derrota) no habría pasado desapercibida para nadie que los viera, menos aún a Felipe II, quien, con toda razón, parece haber sido clave para disponer su ubicación en dicha sala. Después de todo, él también incluyó las pinturas de los escudos de armas de sus aliados en la victoria sobre los franceses en 1557, que originó su compromiso de construir San Lorenzo de El Escorial, un proyecto que fue completado justo cuando se montó la sala. Además, las críticas de Lomazzo respecto a esta o cualquier otro reparo podrían no haber sido tan relevantes para el espectador más importante. O, en todo caso, esto es lo que podemos conjeturar porque unos ocho años después, en lugar de reinstalar la sala, Felipe II reforzó su carácter alegórico al colgar allí el retrato de su hijo y heredero Felipe III.

“Allí valen y aquí también”

La historia de los retratos incas en relación con el retrato de Tiziano de Carlos V en Mühlberg y su retrato alegórico de Felipe II y la victoria naval de Lepanto no debe disminuir nuestro aprecio a Tiziano ni elevar nuestra estima de los artistas nativos que pintaron a los Incas. Más bien, hay que reexaminar el proceso de alegorización viendo estas obras en un momento histórico, en un diálogo silente y no obstante muy expresivo, en una suerte de práctica referencial visual en la que debemos pensar en el espectador como alguien que no simplemente se concentra en una pintura o serie, ignorando el resto, especialmente cuando todas las obras pertenecen al mismo género.⁸⁸ Además, Juan Pantoja de la Cruz registra su gran tamaño (“lienzos grandes”), lo que sugiere que, al menos, eran comparables en escala con los imponentes retratos de Carlos V y Felipe II, y que podían competir por la atención del espectador en el nivel de las dimensiones, algo que no se podía decir de la mayoría de las otras pinturas de la sala.

Por consiguiente, todos estos cuadros deberían recordarnos la tremenda complejidad de la vida social de las imágenes en el siglo XVI, de tal modo que las obras de artistas que no se conocían y que quizá eran culturalmente incomprensibles el uno para el otro, podían colgar juntas en Madrid para expresar una proyección imperial integral de majestad y poder. Más aún, haríamos bien en no buscar una división en el siglo XVI entre el arte europeo y el arte colonial que se basara en una diferencia radical, diferencia que supuestamente se debía a que una imagen era concebida por un pintor andino y vista primero por andinos. Desde luego, los retratos incas, así como otras pinturas andinas encargadas por Toledo, fueron reconocidos por la élite inca colonial del Cusco como históricamente auténticos en relación con lo que se suponía que representaban. Por otro lado, el acto de identificar una imagen como verdadera o no había sido uno de los primeros elementos del adoctrinamiento cristiano. Sin embargo, lo más importante es que cuando los retratos incas llegaron a ser colgados en la sala quinta de la Casa del Tesoro no solo eran verdaderos con respecto a los hechos históricos en términos de su representación, sino que se convirtieron en algo más en tanto cada uno también podía proponer una lectura alegórica. Este rol alegórico no fue intencional en el momento de su creación, sino que recayó en ellos cuando aparecieron junto a otros retratos alegóricos, más consagrados, que concernían a la naturaleza de la realeza española.

No obstante, al menos es posible que el virrey Toledo viera el potencial de esos retratos para ser involucrados con otras imágenes imperiales que glorificaban el honor y la memoria de la persona real. La sugerencia de Toledo en la carta que adjuntó a su remesa, dirigida a Felipe II, donde le decía que podría querer enviar las pinturas a Flandes para que fueran reproducidas en tapices, se torna menos casual y más evocativa. Unos treinta años atrás, un distinto conjunto de tapices que habían sido comisionados en Bruselas por la hermana de Carlos V, María de Hungría (quien también encargó el retrato de Tiziano de Carlos en Mühlberg), glorificaron la campaña militar de su hermano en Túnez en 1535 contra Barbarroja (Jeireddín), almirante de Solimán el Magnífico.

◀ Fig. 29. Felipe II defendiendo a la Iglesia. Frontispicio de *Felipe Segundo, Rey de España*, Luis Cabrera de Córdoba, 1619. Grabado de Pieter (o Pedro) Perret.

◀ Fig. 30. Bula papal de Santa Cruz encontrada en un entierro andino en Caleta Vitor, Arica. Tinta sobre papel (42 x 31.2 cm), 1578. Museo de Historia Natural.





▲ Fig. 31. Grabado de la estatua de Fernando Álvarez de Toledo en Amberes, de Jacques Jonghelinck, en Pieter Bor, *Nederlantsche Oorloghen*, 1621

co. A sus diecinueve años, Túnez iba a ser la primera campaña militar de Francisco de Toledo, la misma que fue entendida como una cruzada.⁸⁹ Él había llegado a Barcelona con su padre y hermanos para unirse a las tropas. Durante los próximos veinte años, Toledo fue parte del séquito de Carlos V. Por lo tanto, definitivamente habría visto y recordado aquellos magníficos tapices y comprendido del todo lo que significaban.

Tampoco debemos ignorar que Francisco de Toledo acompañó a su primo Fernando Álvarez de Toledo en la campaña contra Túnez. Fernando era ocho años mayor que Francisco, pero Túnez fue su primera campaña militar como comandante. Seguramente, los primos compartieron algunas experiencias mutuas que incidieron en su formación. Lo más importante es que para Felipe II ambos hombres se convirtieron en líderes fundamentales de su lucha contra los enemigos de España, ya fueran incas o protestantes. En efecto, tan solo dos años antes de que Francisco de Toledo fuera nombrado quinto virrey del Perú, Fernando Álvarez de Toledo fue designado gobernador de los Países Bajos con el objetivo de sofocar la rebelión protestante y restaurar el catolicismo luego del *Beeldenstorm* (la destrucción de las imágenes católicas). Esto nos permite argumentar que ellos no solo tuvieron una formación militar y política paralela en la corte de Carlos V, sino que bajo Felipe II ocuparon, casi simultáneamente, importantes puestos políticos en el imperio español cuando la oposición indígena al dominio hispánico amenazaba su riqueza y poder.

Las pinturas incas que iban a servir como diseños para tapices ya contaban con textos explicativos incorporados en sus bordes, quizá previendo los tapices, igual como tienen los de Túnez. ¿Pensó (deseó) tal vez el virrey Toledo que los tapices que representaban a los soberanos incas, de cuyos reinos había tomado posesión Carlos V, podían, de algún modo, hacer eco de la glorificación de la realeza contemplada en los tapices de Túnez? Si fue así, ¿no pretendía también que se reflejara su propia gloria? Si vemos lo que Fernando Álvarez de Toledo creó para conmemorar sus propios logros frente a los herejes y rebeldes protestantes, encontramos entonces cierta autoglorificación paralela. Se trata de un retrato escultórico triunfante del sometimiento de los herejes protestantes. La escultura fue erigida en la plaza central de Amberes y era de cuerpo entero, de tamaño superior al real, una estatua de bronce del gobernador, fundida con el metal de los cañones capturados en su victoria en Jemmingen. Fernando Álvarez de Toledo es representado pisoteando a dos hombres, quienes están vestidos alegóricamente como antiguos paganos, que se agitan con los brazos extendidos y sostienen los instrumentos usados en sus actos sacrílegos de destrucción iconoclasta, uno de los cuales se quiebra en dos. Una cabeza cercenada, que representa a los opositores infieles y políticos, también aparece a sus pies, lo que nos recuerda la decapitación de Manco Cápac II decretada por el virrey Toledo en el Cusco. La escultura en bronce solo se conoce por un grabado de 1621 de Peter Boss, pues Felipe II ordenó que fuera destruida por ser demasiado ostentosa y un autoengradecimiento (fig. 31).

Cualesquiera que fueran las intenciones de Toledo para las pinturas en términos de vanagloria personal, al menos esperaba que su regalo pudiera estar colgado en las salas reales en forma de tapices. A pesar de que esto nunca sucedió, sus retratos incas, ciertamente, tuvieron un valor significativo en la Sala Quinta de la colección real en la medida en que compartieron el espacio con los monarcas pasados, presentes y futuros. La única pintura que no poseía ese valor, según Juan Pantoja de la Cruz, no obstante su alto valor monetario como el del mejor Tiziano, era una obra religiosa, acerca de la cual el autor del inventario escribió "allí vale, aquí no". Indudablemente,

de acuerdo con la descripción iconográfica, era una pintura devocional y, por su género, parecía fuera de lugar. Empero, esta obra, alegórica por sí misma, manifestaba que la fe cristiana era defendida por el rey, un tema subyacente en los retratos imperiales y en aquellos de los Incas. En consecuencia, esta pintura devocional no había sido ubicada en la colección por casualidad. Más bien, tenía un lugar clave y dominante en la alegorización de la sala, especialmente a los ojos de Felipe II.

De ahí que los retratos de los Incas llegaran a involucrarse en una serie de asuntos que no solo eran locales, negociados entre el virrey y la élite andina. Ahora venían a reflejar la persona imperial del rey. Es decir, las pinturas encargadas por Toledo, simplemente, podrían haber representado muy bien al Inca y su genealogía solo para los testigos andinos del Cusco. Después de todo, lo que se les pidió a ellos que identificaran en el Cusco fue eso y nada más. Sin embargo, al entrar en la cámara real de Madrid, donde participaron espacial y visualmente con otras pinturas del mismo género, o sea retratos –y sabemos que las obras incas fueron consideradas por Juan Pantoja de la Cruz como retratos–, ya no eran únicamente un registro pictórico. Con seguridad, también participaron en el juego alegórico. La visión de estas imágenes llegó a ser más amplia de lo que en principio aspiraban a representar (los reyes y reinas incas y su genealogía), pues también se convirtieron en imágenes de otra cosa. Se transformaron en retratos que podían ser interpretados como algo más que representaciones individuales de soberanos incas; en conjunto, se convirtieron en el Perú que cayó bajo el dominio de Carlos V, una visión que es expresada por Juan Pantoja de la Cruz en el inventario cuando escribe sobre el último retrato de la serie que era el de Huayna Cápac, “que fué el último, en cuyo tiempo se tomó posesión por su Majestad de aquellas provincias”. La alegoría, entonces, no se limita al tema y su tratamiento pictórico, sino que se vuelve expansiva a medida que se torna acumulativa. Así, es posible argüir que la alegoría podía escaparse de los marcos de los retratos imperiales para abarcar e infundir a las pinturas su fuerza dinámica, especialmente cuando la persona a la que más estaba dirigida, el mismo rey, encarna dicha alegoría que ve plasmada en sus retratos.

Pero si las pinturas incas podían entrar en el juego alegórico de los otros retratos de la sala, solo lo hacían en una forma pictórica que era visualmente proporcional a los retratos de Tiziano y de Tiel, lo que está confirmado por el inventario, donde son categorizadas como retratos. En consecuencia, podría decirse de ellas, dando un vuelco a las palabras de Juan Pantoja de la Cruz referentes a la pintura devocional que por su género parecía tan fuera de lugar en la sala quinta del Alcázar, que “allí valen y aquí también”. Asimismo, se podría agregar que los retratos incas, durante un breve periodo, mientras estuvieron colgados junto a los retratos imperiales más alegóricos de España, fueron capaces de alcanzar una resonancia, primero en un mundo, el del Perú inca colonial en el Cusco, como una representación histórica auténtica, y, luego, en el de la corte real en Madrid, como una alegoría imperial.

CONCLUSIÓN

Los objetos e imágenes que, de una u otra manera, participan tanto de la transición de las formas incas/andinas como de las formas europeas, son numerosos y exceden lo que es posible analizar en este trabajo. Lo más importante es que muchos de estos cambian dependiendo de las esferas en las que son vistos y utilizados, como resulta evidente en cuanto a los retratos comisionados por Francisco de Toledo. No obstante, así también varían los tipos de imágenes en los qeros, desde los simples jaguares icónicos de los qeros de Ollantaytambo hasta las imágenes narrativas más completas de los qeros de los siglos XVII y XVIII, aun cuando no cambien, social y culturalmente, las esferas relacionadas con los brindis y la bebida. En cualquier caso, las transiciones en la imagería no fueron un camino de una sola dirección en el que la imposición de las normas europeas se mantuvo invariable. Más bien, se podía recurrir a la abstracción en forma de tocapus para señalar en una cruz el lugar del cuerpo ausente de Cristo, al igual que en el género del retrato se podía marcar la presencia del gobernante inca ausente según los términos de Battista Alberti.



IVNGELIN GI OPVS EXACTE CATTIVO

FERDINANDO ALVAREZ
 ATOLEDO ALBA. DVG.
 PHILIPPI II. HISP. APVD
 BELGAS PRAEFEC. QVOD
 EXTINGTA SEDITIONE RE
 BELLIB. PRAESIS RELIGIONE
 PROCVRATA IUSTITIA
 CVLTA PROVINCIA. PACE
 FIR. MARIT. REGIS OPTI.
 M. MINISTRO FIDELISS.
 POSITVM.





EL UNCU INCA: TRADICIÓN Y TRANSFORMACIÓN

Joanne Pillsbury

Las finas túnicas de tejido de tapiz (uncus) fueron indicadores de alto estatus en la región andina desde al menos los primeros siglos de nuestra era y continuaron siendo símbolos muy poderosos en el virreinato del Perú hasta el fin del siglo XVIII. Los primeros cronistas atestiguan que los incas usaban estas prendas y otros tipos de telas tejidas como instrumentos políticos –al ser entregados como regalos o exigidos como tributo–, pues eran parte de la estrategia social para integrar su vasto imperio, el Tawantinsuyu. Las túnicas incas del periodo Horizonte Tardío (1476–1532) han sido documentadas a partir de diversos contextos en lo que ahora son las naciones modernas del Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Varias de esas prendas fueron halladas en excavaciones de tumbas, algunas como parte de ofrendas en la cima de montañas, y otras fueron almacenadas con cuidado en cajas de piedra y guardadas por familias durante siglos como objetos de su herencia. En el periodo colonial también se tejieron nuevas túnicas de estilo inca, las cuales eran usadas o exhibidas en contextos rituales en el Cusco, la capital del Tawantinsuyu, así como en los confines más lejanos del imperio. Las túnicas incas, tan estrechamente asociadas con el estatus, la identidad y el poder en el periodo prehispánico, se convirtieron en piedras de toque para resolver las complejidades de los cambiantes mundos sociales del Perú virreinal.

El uncu, la principal prenda masculina del periodo inca, era una túnica sin mangas que se extendía hasta las rodillas del usuario y se utilizaba sobre una *wara* (taparrabo), a veces con un gran manto rectangular (*yacolla*) sobre los hombros (figs. 1 y 2). Los orígenes de este estilo llegan a remontarse hasta la parte tardía del periodo Horizonte Temprano, o el comienzo de la era común, pero los antecedentes más cercanos son del periodo Horizonte Medio (600–1000). Las túnicas de estilo inca continuaron siendo producidas y usadas en ciertos contextos durante varios siglos después de la llegada de los españoles al Perú, conservando el rol que cumplían como elementos

◀ Fig. 1. Túnica ajedrezada. 1500–1550. Inca. Fibra de camélido, algodón (87 x 76.5 cm). Museo Metropolitano de Arte, New York.



▲ Fig. 2. Manco Cápac, de la *Historia general del Perú* de Martín de Murúa (folio 21v, 83.MP.159), terminado en el año 1616. Dibujo a pluma y tinta, con colores lavados (tamaño de hoja, 28.9 x 20 cm). The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

► Fig. 3. Túnica estilo Inca, Fibra de camélido, algodón (76 x 97 cm). Tejido de tapicería; bordado. Museo de la Universidad George Washington y Museo Textil.

de exhibición particularmente significativos. Hacia fines del siglo XVIII, durante la era de la rebelión contra la corona española, los uncus se habían convertido en símbolos de la herencia inca.

El uncu es especialmente importante en el estudio de la sociedad andina pre o post colonial debido a su alta visibilidad y peso simbólico. Los textiles en general jugaron un papel muy destacado en el imperio inca, pues eran un elemento clave en las actividades rituales e imperiales.¹ La producción de telas fue una obligación económica para el Estado, una mercancía valiosa en un imperio basado en la redistribución estatal y las relaciones de parentesco en lugar de una economía de mercado. Además de sus usos más prosaicos, la tela era una ofrenda valiosa para los sacrificios. Como prendas de vestir, los textiles eran símbolos de pertenencia social, rango y prestigio. La vestimenta en sí misma estaba fuertemente ligada a las ideas de origen e identidad en el mundo prehispánico, y esta estrecha asociación se articuló aún más con las estrictas restricciones impuestas al vestuario.

La vestimenta retuvo su importancia social durante todo el periodo virreinal; el cambio fundamental que se produjo fue la eliminación de las estrictas leyes suntuarias y de diseño que habían existido bajo el Estado inca. Levantar estas restricciones permitió un periodo de considerable flexibilidad en el diseño y en las demandas sociales.² Aunque a mediados del periodo colonial –en el último tramo del siglo XVII– las túnicas, en vez de atuendos de uso diario, se convirtieron en gran parte de la indumentaria de las festividades de la Iglesia, continuaron siendo un tipo de prenda de alto poder simbólico. Lejos de reflejar pasivamente la “asimilación” cultural, los uncus fueron cuidadosamente manipulados por los andinos para lograr sus propios fines.

El uncu en el imperio inca

Los uncus de alto estatus eran elaborados con una fina tela de tapiz conocida como *cumbi* (también se escribe *qompi*). El término *cumbi* es cualitativo, se utiliza para diferenciar los textiles más finos de la tela más áspera conocida como *ahuasca*.³ Autores españoles como José de Acosta compararon al *cumbi*

con la seda.⁴ Ciertamente, el término incluía textiles de tejido de tapiz entrelazado de doble cara, de la clase que se encuentra en las colecciones de los museos, entre las cuales figuran muchas túnicas incas (fig. 3). El *cumbi* se hacía con lana de llama, alpaca o vicuña, así como con algodón. A veces, las prendas de *cumbi* se realizaban aún más con plumas y cuentas de oro o concha. Las prendas de tamaño estándar eran vestidas por los vivos y también las llevaban los muertos: dichas túnicas se empleaban para adornar a las momias. Asimismo, se engalanaban los afloramientos rocosos y las esculturas sagradas, y se utilizaban versiones en miniatura de uncus para vestir estatuillas de oro, plata y concha, o, simplemente, eran depositadas como ofrendas en sí mismas.⁵

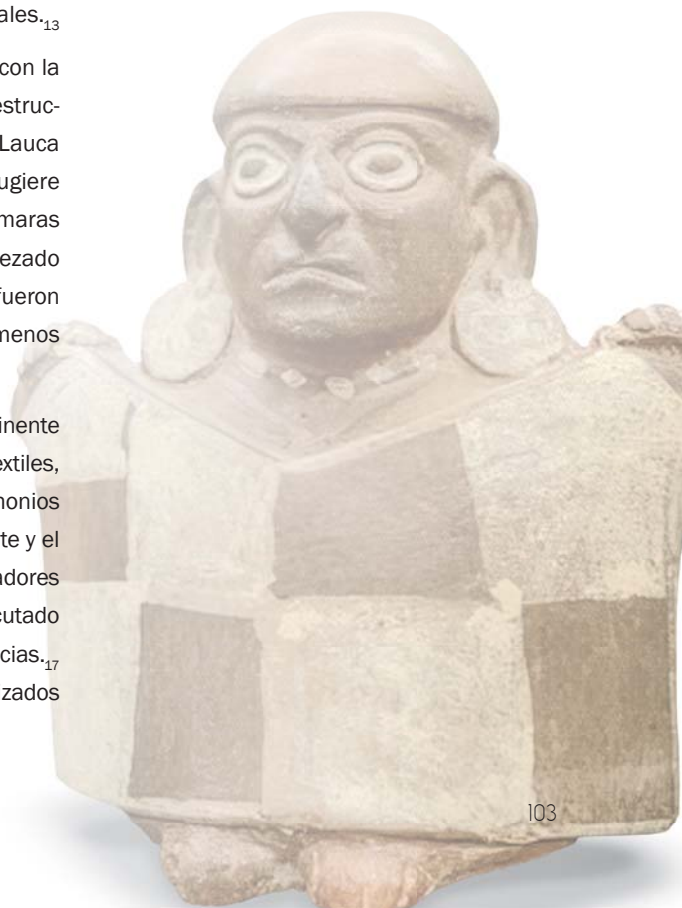
El *cumbi* era una mercancía que se controlaba con sumo cuidado en el imperio inca. Por fuentes históricas del periodo colonial sabemos que estaba restringido a la nobleza,⁶ y se pusieron límites al número de camélidos que un individuo podía poseer.⁷ La mayoría de los uncus posiblemente se tejieron como parte de una obligación tributaria laboral con el Estado,⁸ y este estricto control sobre los materiales y las circunstancias bajo las cuales se hicieron las prendas es evidente en el corpus de túnicas incas existentes. Como demostró John Rowe,⁹ las túnicas de las colecciones de los museos muestran un alto grado de estandarización en tamaño y diseño. El pequeño rango de dimensiones de los uncus (71–79 cm de ancho y una ligera mayor variación en la longitud) y el limitado rango de diseños son notorios, lo que subraya la cercana participación del Estado en la producción y distribución de estas prendas.

A los hombres que eran especialmente diestros para tejer la tela de más fina calidad se les llamó *cumbicamayoc*, pero las mujeres también tejían cumbi. Por ejemplo, Cieza de León, autor de una de las crónicas más tempranas y detalladas sobre los incas, escribió que las vestimentas del Sapa Inca, el gobernante supremo, fueron creadas por miembros del *acillacuna* o mujeres de clausura.¹⁰ Las túnicas fueron tejidas con telares verticales rectangulares, donde la urdimbre definía la dimensión de longitud. La abertura del cuello era tejida en lugar de ser cortada en el textil. Cuando se retiraba del telar, el rectángulo se doblaba a la altura de los hombros y se cocían los lados, dejando espacio para los brazos. Por lo tanto, al ser usado, las urdimbres eran horizontales o “laterales”. La mayoría de los uncus incas o coloniales de alto estatus estaban hechos de tapiz entrelazado, donde la trama de colores brillantes cubría por completo la urdimbre sin teñir, creando diseños de un color vivo y saturado. Algunos de los uncus más finos de tapiz entrelazado del periodo cuentan con hilos de hasta quince urdimbres y cien tramas por centímetro.¹¹ Así, su número de hilos resulta significativamente mayor que el del tapiz europeo. Martín de Murúa señaló que el cumbi fue tan valorado que el Sapa Inca lo guardaba como parte del tesoro real en su palacio, junto con piedras y metales preciosos.¹²

Aparte de la familia real, textiles de alto estatus como los uncus de tapiz solo podían ser usados por aquellos a quienes el Sapa Inca otorgaba el derecho. Fiestas como el Cápac Raymi, la celebración del solsticio de diciembre, eran una ocasión para la presentación de textiles y otros objetos como vasos rituales para beber (*qeros*), ambos como parte del impuesto laboral y como parte de un sistema estratégico de intercambio de obsequios. Los textiles eran entregados a los nobles, los aliados o los líderes de los pueblos que recién se encontraban bajo el gobierno inca. La tela era otorgada por el Sapa Inca como recompensa por servicios en la guerra o la administración, y para garantizar lealtad. Por ejemplo, después de la muerte del gobernador Huayna Cápac, su hijo Huáscar intentó consolidar y afirmar su poder dando esos presentes a los señores locales.¹³

El uso de los textiles para establecer y reforzar alianzas tiene interesantes correlaciones con la arquitectura y el arte rupestre de los confines sureños del imperio inca. La decoración de estructuras funerarias para individuos de alto rango, conocidas como *chullpas*, en el área del río Lauca en Bolivia, por ejemplo, fue claramente inspirada por los diseños de uncus incas, lo que sugiere que el acto de decorar las tumbas con tales diseños indica un vínculo entre los nobles aymaras y la realeza inca.¹⁴ José Berenguer¹⁵ ha argumentado que los patrones clásicos de ajedrezado que aparecen en el arte rupestre en las regiones chilenas de Tarapacá y Morro del Diablo fueron parte del ritual de anexión para garantizar la lealtad de los grupos conquistados, fenómenos observados también en el noroeste de Argentina.¹⁶

En una cultura sin un sistema de escritura alfabético, tales prendas tenían un papel prominente como portadores de significado. En los quipus se registraban cuentas e historias, pero los textiles, especialmente los uncus, también fueron vehículos para el discurso histórico. Los testimonios coloniales del imperio inca refieren las ceremonias posteriores a la muerte de un gobernante y el importante rol de los uncus. En los campos alrededor del Cusco, se reunían grupos de pobladores con las ropas y armas del difunto gobernante, y recitaban las hazañas que este había ejecutado en la guerra y las obras que había realizado en favor de los habitantes de las distintas provincias.¹⁷ Los uncus, que estaban tan estrechamente ligados a un individuo durante su vida, eran utilizados cuando llegaba su muerte como evidencia o testimonio de su lugar en la historia.



► Fig. 4. Túnica (estilo llave inca). 1400–1532, valle de Ica (?). Inca. Fibra de camélido, algodón (85.1 x 76.2 cm). Museo de Arte Cleveland, 1957.136. Donación de William R. Carlisle.

► Fig. 5. Detalle de túnica blanca con banda de diamantes. 1460–1540. Inca. Fibra de camélido, algodón (73.7 x 88.9 cm). Museo Metropolitano de Arte, New York, Fondo Rogers, 1982 (1982.365).

► Fig. 6. Detalle de la túnica anterior, se observan los patrones en zigzag y los finos remates de los bordes.

Páginas 106 y 107:

► Fig. 7. Túnica de tocapu integral. 1400–1532. Inca. Fibra de camélido, algodón (91 x 76 cm). Dumbarton Oaks, Colección precolombina, Washington, D.C., B-518.

► Fig. 8. Túnica con estrella de ocho puntas. 1460–1540. Inca. Fibra de camélido, algodón (75.57 x 93.98 cm). Museo Metropolitano de Arte, New York, donación de George D. Pratt, 1933 (33.149.100).



Esta conexión entre individuo y vestimenta –y, de hecho, el significado social de las túnicas– tiene, indudablemente, una antigüedad considerable en la región andina, que quizás se extienda hasta la cultura Paracas, siglos antes de la era común. Ciertamente, en la época de la cultura Moche (200–850), estas prendas eran representadas en otros medios y de una manera que sugiere su importancia simbólica. En la cerámica moche las figuras modeladas son retratadas no solo vistiendo prendas similares, sino también sosteniendo ejemplos de estas, como si estuvieran exhibiéndolas. La estrecha asociación entre personalidad y vestimenta también es corroborada por las acciones guerreras, tanto en periodos tempranos como en los tiempos incas. En el Horizonte Tardío, luego de la batalla, los cautivos eran despojados de sus vestimentas habituales y obligados a usar una túnica especial en señal de humillación.¹⁸

El diseño del uncu

Los uncus incas se caracterizan por sus llamativas composiciones geométricas. La estructura general del diseño de las túnicas es convencional, usualmente compuesta por grandes bloques de color llano, con ciertas áreas elaboradas, donde a menudo se repiten dos o quizá tres motivos. Las imágenes son muy abstractas a los ojos de los espectadores modernos; se evitaba la imaginaria verista de humanos y animales. Es posible que la visibilidad haya jugado un papel en las composiciones firmes y sencillas de las túnicas incas: podemos imaginar su eficacia cuando había que distinguir a sus usuarios en un campo de batalla o en una fiesta.

La paleta de colores ponía énfasis en los rojos, amarillos, ocre, marrones y negros, con un uso por lo general más restringido del verde, blanco, azul y púrpura.

Sorprendentemente, hay poca variación en los diseños de las túnicas de tapiz inca, que, en su mayoría, se dividen en cuatro tipos o estilos principales: banda de cintura de diamantes (figs. 3 y 5), ajedrezado en blanco y negro (fig. 1), llave inca (fig. 4) y tocapu (fig. 7) (los tocapus son cuadrados o rectángulos que contienen motivos geométricos). También hay algunos estilos de túnica, como aquel tipo denominado *kasana*, del cual solo hay unos cuantos ejemplos.¹⁹ Otros diseños, como los que presentan una estrella de ocho puntas, pueden estar asociados a las provincias.²⁰ La figura 8, por ejemplo, muestra algunas de las características de las túnicas incas estandarizadas, como las proporciones en general, las tramas de algodón, los tapices entrelazados y otras peculiaridades. Sin embargo, la estrella de ocho puntas es un motivo que no se asocia con el Cusco sino con el extremo de la costa sur del Perú, en las provincias distantes.

Las túnicas incas más finas muestran un tejido de tapiz sedoso, con orillas laterales unidas con bordados y la abertura del cuello cuidadosamente terminada con costuras adicionales. Las túnicas con bandas con patrón de diamantes son las más comunes en el corpus de los uncus incas de alto estatus. La figura 8 es un ejemplo excepcional por varias razones. Confeccionada con un fino tejido de tapiz, los hilos de la urdimbre son de algodón, pero los hilos de la trama están hechos enteramente con pelo de camélido, que es más brillante que el algodón e imparte un lustre sutil. Además, los camélidos de pelo blanco son raros y su lana estaba considerada como una mercancía especialmente apreciada en el imperio inca. Miembros de la familia real mantenían recuas de llamas blancas, cuya lana era hilada y usada para tejer prendas que vestía el soberano inca o se ofrecían como sacrificio. Un testimonio de las prácticas rituales de los incas escrito en la última década del siglo XVI describe tales ceremonias, incluyendo a los sacerdotes que lucían vestimentas blancas.²¹

Las túnicas incas eran tejidas como un solo panel con uniones simples entrelazadas, con la abertura del cuello sellada por un hilo de trama provisional, el cual era retirado cuando se terminaba el tejido. La prenda acabada tiene cuatro caras idénticas, lo que significa que la túnica es idéntica tanto en la parte frontal como en la posterior, así como por dentro y por fuera. Al igual que con las otras, esta túnica era terminada en los bordes con finos bordados de hilos de colores, siguiendo un patrón de bandas de diferente anchura. Justo encima de la banda bordada en la parte inferior,









▲ Fig. 9. Túnica ajedrezada votiva. Siglo XV-principios del siglo XVI. Inca. 7.8 x 7 cm. Museo Americano de Historia Natural.

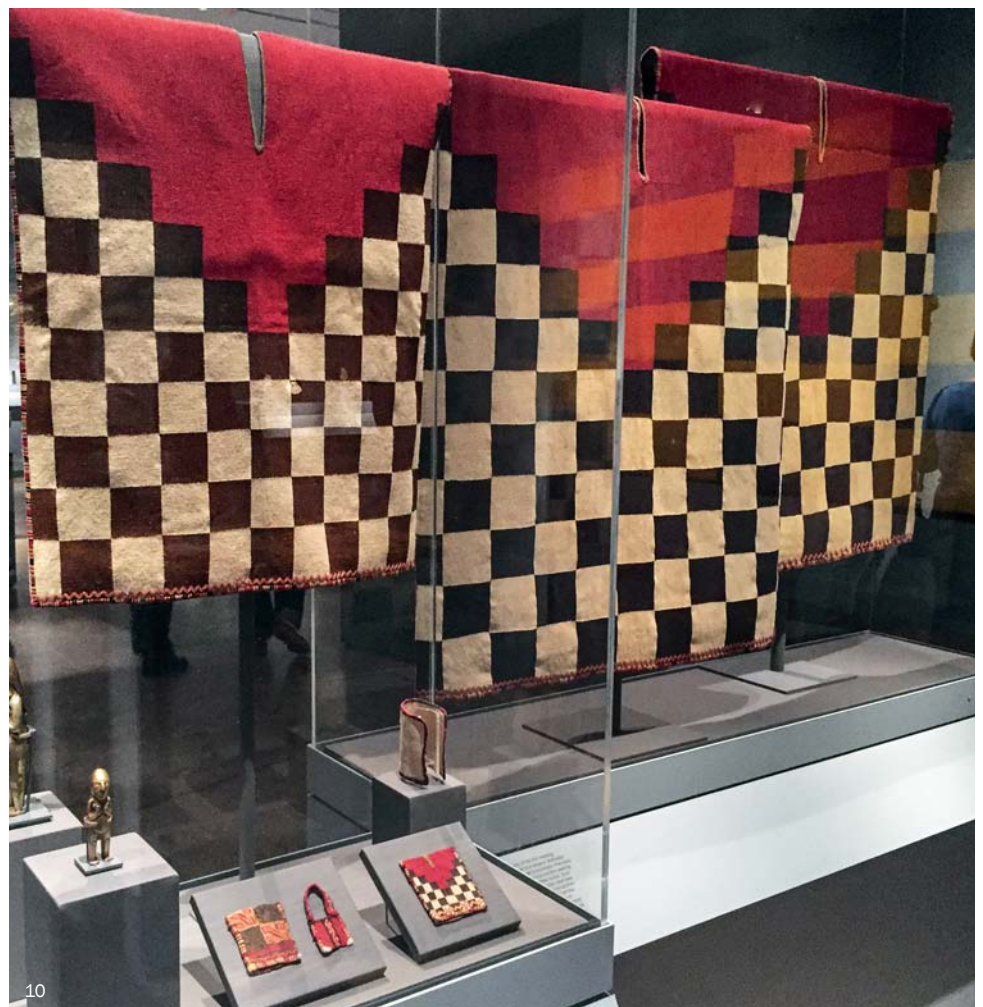
► Fig. 10. Túnica ajedrezada, usada en los rituales reales incas, 1460-1626. Estatuilla, túnicas y bolso incas en miniatura, 1400-1534 d.C. Colecciones: MET, Field Museum y AMNH. Vista de instalación de "Golden Kingdoms: Lujo y legado en las Américas antiguas". Museo Metropolitano de Arte Nueva York, 28 de febrero - 28 de mayo de 2018.

► Fig. 11. Túnica ajedrezada votiva. 1460-1626. Inca. Fibra de camélido, algodón (52.4 x 41.9 cm). Museo Americano de Historia Natural.

el tejedor incluía una banda en zigzag hecha de hilos multicolores con una puntada doble (fig. 6). Como es característico en las túnicas del estilo con banda de cintura de diamantes, hay ocho de estos, escalonados, en cada cara; en este ejemplo aparece la forma de una cruz en el centro. Esta túnica ha sido conservada con cuidado durante generaciones, doblada en dieciséis partes –la manera tradicional de guardarlas– y las líneas del plegado aún se perciben ligeramente.²²

En las túnicas incas, ciertas áreas se reservaban para una elaboración particular: la cintura, el cuello y el borde inferior. Estas áreas pueden haber sido puntos de información esencial sobre el estatus u otros asuntos. También podrían tener un nombre específico: en el periodo colonial, el término *ahuaqui* (que también se escribe *awaki*) aludía a las filas diagonales de cuadros pequeños en la zona del canesú o del cuello de la túnica, pero es posible que estas hayan sido prolongadas para incluir el triángulo escalonado invertido alrededor del cuello en algunas túnicas.²³ Los bordes inferiores también recibieron una atención cuidadosa, como los hilos amarillos, rojos y verdes que se observan en el patrón en zigzag mencionado anteriormente. La importancia de este pequeño detalle está subrayada por su inclusión en las representaciones de túnicas, como aquella con ajedrezado en blanco y negro que aparece como un tocapu dentro de una túnica extremadamente fina de la colección de Dumbarton Oaks (fig. 7), o en las túnicas de miniatura (fig. 9). Aunque la importancia de estos detalles puede ser clara, su significado aún no se ha entendido del todo.

Los contextos, e incluso los diseños para el uncu, son mencionados en los testimonios de los historiadores, administradores y clérigos españoles que llegaron al Perú en los siglos XVI y XVII. El diseño y el uso de túnicas en el imperio inca se vieron afectados por numerosos factores, incluidos la ubicación geográfica, la edad y el rango, así como las demandas militares, rituales y del calendario.²⁴ En los mitos de origen inca, los ancestros entraban al mundo completamente vestidos, y estas ropas identificaban el origen étnico del usuario.²⁵ Varios cronistas escribieron que en el periodo inca



10

el vestuario difería de una región a otra y que los súbditos de los incas debían mantener su atuendo regional donde quiera que fueran, para que pudieran ser distinguidos e identificados de acuerdo con el lugar que ocupaban en la organización política del imperio.²⁶

Muchos cronistas mencionan que se usaban prendas especiales en los rituales y fiestas. Se prestaba particular atención al diseño de los uncus durante las celebraciones del Cápac Raymi. Cristóbal de Molina, autor del siglo XVI,²⁷ describe el atuendo de los jóvenes nobles que debían alcanzar el estatus de adultos durante las ceremonias. Cieza de León también describe estas ceremonias, señalando que el joven que algún día se convertiría en el Sapa Inca vestía prendas especiales.²⁸ La madre y las hermanas del joven fueron las encargadas de confeccionar un conjunto de cuatro prendas para la ceremonia de investidura, que incluían una de tono amarillo oscuro con un manto blanco, otra enteramente blanca y una en azul.

En algunos casos quizá sea posible encontrar correspondencias entre los diseños de uncus descritos en las fuentes textuales y los ejemplos sobrevivientes de las túnicas incas. Los manuscritos de principios del siglo XVII de Felipe Guaman Poma de Ayala y Martín de Murúa son fuentes importantes, pues se trata de raros documentos ilustrados de la primera centuria de la ocupación española de los Andes; pero también hay otros textos esclarecedores. De las túnicas incas que perduran, el tipo más común es el ajedrezado en blanco y negro, a veces llamado *collcapata uncu* en quechua, término que las conecta conceptualmente con los almacenes incas o *collcas* (fig. 1). John Rowe y Ann Rowe identificaron diez de estas prendas y varias otras han salido a la luz desde la publicación de sus artículos, incluido un ejemplo provincial de Caleta Vitor en el norte de Chile.²⁹ Hay unas dieciocho túnicas con ajedrezado y de tamaño estándar en colecciones en América del Sur, Estados Unidos y Europa, más dos ejemplos de menor escala (aunque no miniaturas; figs. 10 y 11) y tres versiones en miniatura (de las cuales una se encuentra en el American Museum of Natural History de New York (fig. 9) y otra en el Museo Arqueológico de Alta Montaña de Salta, en Argentina). Estas túnicas con ajedrezado, tanto las miniaturas como aquellas de tamaño estándar, fueron halladas,



como parte de ofrendas, en la cima de montañas de Chile (el Monte Copiapó) y Argentina, incluidos el Cerro de Chuscha (provincia de Salta; ver más adelante) y el Aconcagua.³⁰

El llamativo diseño de las túnicas con ajedrezado en blanco y negro se ha vuelto canónico, casi la clave de una estética inca. Un patrón de ajedrezado en blanco y negro cubre el cuerpo de la túnica, con un triángulo escalonado invertido carmesí que comienza en los hombros y se extiende hasta justo por encima del centro de la túnica (fig. 1).³¹ Un collcapata uncu característico, de tamaño y diseño estandarizados, muestra diez cuadrados a lo ancho (los dos medios cuadrados en cada extremo cuentan como uno) y entre nueve y once cuadrados hacia arriba, o, dicho de otro modo, diez columnas y de nueve a once filas. El borde inferior está acabado con un zigzag de hilos multicolores. Al igual que otras túnicas de cumbi incas, este era un tapiz tejido en un solo panel, y el diseño es idéntico en la parte frontal y en la posterior, así como por dentro y por fuera. Una vez concluido el tejido y sacado del telar, todas las costuras y los orillos del borde fueron completamente cubiertos con finas bandas de bordados multicolores y diferente anchura, y la hendidura del cuello fue bordada con un hilo marrón dorado muy vivo. Al igual que con la túnica de la banda de cintura de diamantes mencionada arriba, las tenues rayas del plegado sugieren que la prenda estuvo doblada según el patrón de dieciséis cuadrados utilizado durante el periodo inca y posteriormente.³²

Las túnicas con ajedrezado en blanco y negro pueden haber tenido una asociación militar. Varios de los autores de los inicios del periodo colonial describen un patrón de ajedrezado usado por los soldados. Francisco de Xerez, uno de los primeros españoles en entrar al Perú con el ejército de Pizarro, señaló que el primer escuadrón del ejército de Atahualpa en Cajamarca llevaba libreas semejantes a un tablero de ajedrez,³³ tal vez para despejar simbólicamente el camino antes de la llegada del Sapa Inca. En la *Nueva corónica* de Guaman Poma los oficiales militares también son ilustrados con tales prendas. Las túnicas de colores intensos y brillantes fueron, sin duda, parte de la remuneración o recompensa que entregaba el Inca a las tropas, pero también pueden haber jugado un papel en la distinción de regimientos y escuadrones en el campo de batalla. Cuando Cobo,³⁴ describe una escena bélica, destaca los diversos regimientos y escuadrones, y cómo podían ser identificados a la distancia, señalando que era imposible pasar por alto a quienes mostraban un mayor valor. Berenguer³⁵ ha sugerido que los diseños ajedrezados hacían que los guerreros incas aparentaran ser una sola entidad cuando estaban parados lado a lado, lo que dotaba a sus usuarios de un poder gráfico colectivo que intimidaba a los demás en la batalla.

Las túnicas con ajedrezado en blanco y negro y aquellas otras de llave inca parecen estar relacionadas.³⁶ Dos prendas, una de cada tipo, que hoy están en el Museo Fünf Kontinente



de Munich (x.446 and x.447), fueron halladas juntas en el mismo entierro en Nasca, uno de los pocos casos en los que tenemos información confiable sobre el contexto arqueológico de túnicas incas. Tanto el motivo de llave inca como pequeñas representaciones de la túnica con ajedrezado en blanco y negro aparecen como tocapus en la túnica de Dumbarton Oaks indicada líneas arriba (fig. 7). Las túnicas de llave inca y ajedrezado en blanco y negro tienen un rango de tamaño muy reducido, particularmente en comparación con el resto del corpus de túnicas incas, lo que demuestra el tipo de estandarización que se esperaba en cuanto a la producción de un número relativamente grande de 'prendas de vestir militares'. Sin embargo, esto no quiere decir que dichas prendas fueran, ni remotamente, un atuendo estándar para la mayoría de los soldados. La alta calidad del tejido sugiere que eran entregadas a individuos que estaban en la cima de la jerarquía militar, o a quienes se habían distinguido especialmente en la batalla.

Las túnicas de llave inca (fig. 4 y 12) representan el siguiente corpus más grande. Más de una docena han perdurado hasta nuestros días, además del ejemplo de Munich mencionado arriba.³⁷ La muestra más impresionante de este tipo –por su calidad, pero fundamentalmente por la data de su contexto– fue encontrada en una espectacular *capacocha* u ofrendas de “obligación real” en la cumbre del Cerro Llullaillaco en Argentina.³⁸ Otros ejemplos en miniatura están en colecciones de museos, incluidos el American Museum of Natural History (fig. 9), el Field Museum of Natural History (171377), el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú³⁹ y otros más. Todas las túnicas de este tipo comparten el mismo diseño: cuadrados con diseño de llave inca cubren los dos tercios superiores de la prenda y seis bandas la sección inferior. Las variaciones solo se dan en el número total de cuadrados y en los colores utilizados. Los colores que se alternan en el patrón llave –como rojo sobre amarillo y amarillo sobre marrón– crean un patrón de ajedrezado. Seis bandas llanas de colores alternos (rojo y marrón) completan el diseño en la parte inferior de la túnica.

Las túnicas del estilo de llave inca también pueden haber tenido una asociación militar; de hecho, Tom Cummins ha sugerido que el motivo en sí representa unos huesos cruzados, una referencia a la decapitación de curacas recalcitrantes.⁴⁰ Si estos dos estilos de túnicas están realmente asociados con el ejército, debe insistirse nuevamente en que estas prendas habrían sido un atuendo militar de manera análoga a lo que representa el uniforme de gala de un general de cinco estrellas: estaban destinadas a unos pocos elegidos y se llevaban en ocasiones importantes. También resulta interesante que este tipo de túnica pudiera haber sido usado por la realeza. En una versión del manuscrito de Martín de Murúa, que hoy se encuentra en la colección Galvin en Irlanda, un gobernante inca usa una variante de la túnica estándar de llave inca. Si el retrato es una representación precisa de lo que podría usar un gobernante y no se basa simplemente en túnicas que podrían haber existido a principios del siglo XVII, es posible que la túnica haga referencia a las proezas del monarca en el campo de batalla.

◀ Fig. 12. Túnica Inca, fibra de camélidos 6,6 x 5,7 cm. Museo Americano de Historia Natural.

▼ Fig. 13. Fragmento de textil inca con diseño de tocapus 124,50 x 20,50 cm. Según distintos autores, los tocapus pudieron ser símbolos relacionados con la heráldica y con la genealogía de las principales familias incas a quienes estaba limitado su uso u ostentación. Museo de América de Madrid.

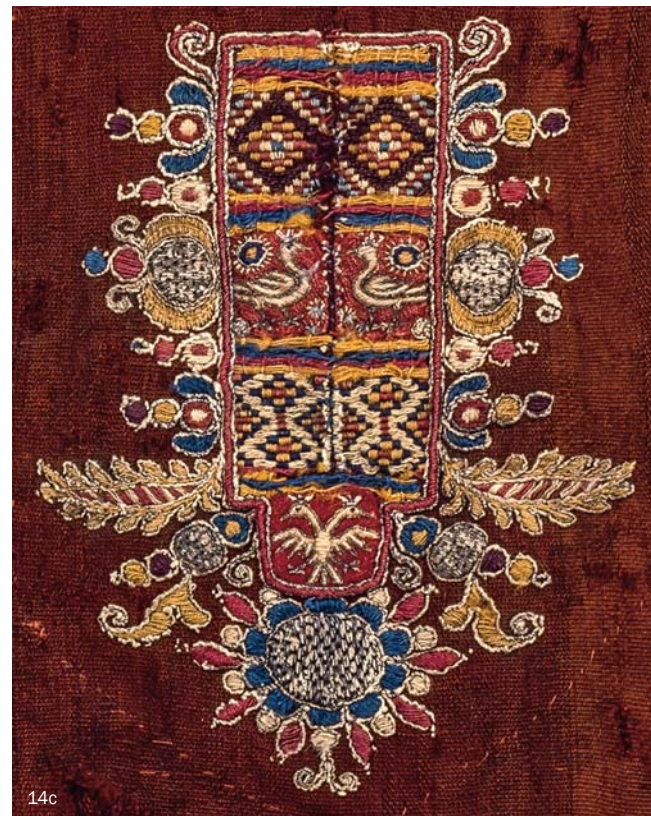




14a



14b



14c

Sin embargo, la túnica de llave inca proveniente del Cerro Llullaillaco sugiere que los significados y asociaciones de este diseño pueden ser más complejos. La túnica de Llullaillaco fue encontrada envuelta sobre los hombros de una niña que había sido sacrificada (fig. 3.25).⁴¹ ¿Era esta la túnica de su padre, la cual dejó para que la acompañara al reino de los dioses? ¿O fue una ofrenda a los dioses en sí misma? Este hallazgo subraya la complejidad que implica entender el uso y la importancia de diseños específicos. Un solo tipo de túnica puede haber sido utilizado en varios contextos diferentes y haber tenido múltiples asociaciones simbólicas.

Como se ha señalado anteriormente, se han encontrado versiones en miniatura de este tipo de túnicas en el contexto de las ofrendas de *capacocha*, más espectacularmente en los santuarios de altura,⁴² y estas pequeñas versiones han sido ampliamente comentadas.⁴³ Las prendas de tamaño estándar se replican con cuidadoso detalle en prendas que miden solo entre seis y siete centímetros de longitud. Por ejemplo, la túnica en miniatura ilustrada en la fig. 12 –hecha para vestir una estatuilla de metal– es una pequeña versión de una túnica de llave inca, completada con el borde inferior en zigzag. El diseño de llave inca es representado en forma abreviada. Sin embargo, no todas las túnicas fueron necesariamente creadas para las estatuillas. Algunas eran ofrendas en sí mismas y se colocaban en lugares sagrados (*huacas*), lo que era una tradición muy antigua en los Andes.⁴⁴



Los uncus con diseños de tocapus (figs. 7 y 13) son menos comunes en la muestra de túnicas incas existentes. Solo un puñado de prendas o fragmentos de prendas tienen una inobjetable datación prehispánica. Esta rareza puede relacionarse con su rol como indicador de muy alto estatus, tal vez de la realeza. Cieza de León,⁴⁵ al relatar uno de los mitos del origen de los incas, señala que usaban prendas especiales “de la más fina lana de muchos diferentes colores a la que llamaban *tucapu*, que en nuestra lengua significa “túnica de rey”. Se han realizado muchos intentos para comprender el uso y la importancia de los diseños de tocapus, pero ninguno de los estudios ha probado ser enteramente concluyente. R. Tom Zuidema propuso que eran emblemas heráldicos que correspondían a grupos políticos andinos,⁴⁶ mientras que otros han sugerido que los tocapus representaban un sistema de escritura.⁴⁷ Tom Cummins,⁴⁸ sin embargo, ha explicado que esta confusión surgió a partir del uso colonial de la palabra quechua *quilca* (que significa imagen o dibujo) para referirse a libros y escritos.⁴⁹

En el manuscrito de Guaman Poma, los tocapus están representados en las prendas de la familia real inca. Aunque Guaman Poma comúnmente representa una túnica con tres bandas de tocapus, también muestra túnicas de gobernantes con una sola banda de tocapus o enteramente cubierta por estos. La túnica de Dumbarton Oaks (fig. 7) es un magnífico ejemplo de la única túnica completa que existe de este estilo de tocapu integral. La combinación de la extraordinaria calidad del tejido con el diseño es un fuerte indicio de que esta prenda fue hecha para ser usada por la realeza, quizá para que sirviera como un mapa conceptual de los diferentes territorios y pueblos que comprendían las cuatro regiones (suyus) del imperio inca.⁵⁰

También hay una serie de túnicas consideradas de estilo provincial que datan del Horizonte Tardío (fig. 8). La mayoría de estas provienen de la costa del Perú y muestran una mayor variación en la técnica y el diseño. Una túnica con figuras de media luna en el área del canesú –que hoy está en las colecciones de Dumbarton Oaks (PC.B.505)–, por ejemplo, probablemente fue hecha en la costa norte.⁵¹ El tipo de figura tiene más en común con la iconografía Chimú, aunque las dimensiones de las túnicas sugieren que fueron elaboradas después de la conquista inca de esta región (las prendas masculinas de Chimú son más cortas y anchas que las incas).

El uncu en el periodo colonial

Aunque las autoridades virreinales alentaron a los andinos a que se adaptaran a los estilos de vestimenta españoles, en ciertas ocasiones se continuaron fabricando y usando uncus durante el periodo colonial. Uno de los primeros testimonios escritos sobre el uso del uncu después de la caída del imperio inca se refiere a los gobernantes incas que huyeron del Cusco en los primeros años después de la toma de posesión española de su capital. Tanto Titu Cusi Yupanqui como su hermano Thupa Amaru, dos de los últimos Sapa Incas que gobernaron desde su refugio en las montañas de Vilcabamba, son descritos usando uncus en 1569.⁵² Si las descripciones son precisas, ya había ocurrido un cambio en los diseños tradicionales, al menos en la elección de los materiales. En lugar del tapiz habitual, Titu Cusi Yupanqui llevaba una túnica de damasco azul y Thupa Amaru otra de terciopelo rojo.

- ◀ Fig. 14a. Túnica colonial (detalle). Banda inferior con bordados geométricos de escudos de estilo europeo, leones rampantes, y los tocapus tradicionales. Museo Brooklyn.
- ◀ Fig. 14b. Túnica colonial. Fibra de camélido, seda e hilo metálico, 67.9 x 78.7 cm, Diseños individuales utilizados sólo por nativos de la más alta élite andina, siglo XVII. Museo Brooklyn.
- ◀ Fig. 14c. Túnica colonial (detalle). Cuello en V de la túnica, decorado con motivos europeos y tocapus tradicionales. Museo Brooklyn.



Los manuscritos de Guaman Poma y Murúa incluyen descripciones detalladas de prendas de vestir. Las túnicas de estilo inca también se ven ocasionalmente en retratos de la nobleza inca de los siglos XVII y XVIII⁵³ y sobresalen en una conocida serie de pinturas que representan la fiesta del Corpus Christi en el Cusco.⁵⁴ Mientras que, en general, los descendientes de la nobleza inca asumieron la indumentaria hispánica para facilitar su incorporación al grupo dominante, en ciertas ocasiones el uncu de estilo era usado tanto por los descendientes de la nobleza inca como por aquellos que alegaban ser miembros de esa estirpe (figs. 14 a.b.c.d.). En algunos retratos coloniales, los nobles incas están ataviados con trajes de estilo inca, como se aprecia en el retrato del siglo XVIII de Don Alonso Chiguan Topa, hoy en el Museo Inca de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (no. 042-C). Aunque su atuendo es una clara reminiscencia de la vestimenta prehispánica (lleva una túnica), hay una serie de diferencias significativas, como los pantalones y los adornos dorados a la altura de la rodilla. Estos retratos siempre son, hasta cierto punto, producto de la imaginación artística (o de los deseos de un mecenas), pero pueden ilustrarnos acerca de los intereses y preocupaciones generales de una época.

Como la forma tradicional de vestir el uncu con solo una wara debajo no se ajustaba a la idea española de una vestimenta correcta, en el periodo colonial se introdujo el uso de pantalones bombachos bajo las túnicas. En las descripciones e ilustraciones de Guaman Poma, así como en las mismas muestras de túnicas coloniales, se hace evidente que las dimensiones de las túnicas cambiaron en el periodo colonial: las túnicas eran generalmente más cortas y ligeramente más anchas que las proporciones prehispánicas estándar (fig. 14.a.b.c.d.). Esta modificación permitía a los hombres usar pantalones debajo de un uncu –cuya longitud más corta facilitaba el movimiento– y apaciguaba a los españoles y sus ideas de decoro. En otros casos, el problema de la túnica sobre los pantalones era resuelto con las aberturas que se hacían en los lados de la túnica, como se observa en una prenda de las colecciones del Museo de América en Madrid (fig. 16).

El uncu continuó siendo tejido en el periodo colonial, a pesar del declive de grupos tradicionales de tejedores como las aillacuna. El cumbi conservó su valor como material de alto estatus y, al menos hasta fines del siglo XVI, las túnicas y otros textiles se siguieron utilizando de la misma manera que antes de la llegada de los europeos. Los tejedores de cumbi se hicieron itinerantes, estableciendo sus talleres en las casas de ricos terratenientes.⁵⁵ Algunas tradiciones rituales prehispánicas que involucraban textiles continuaron siendo practicadas, aunque clandestinamente, como era la ofrenda de textiles finos a las momias (*mallquis*) o su colocación en lugares sagrados (*huacas*).⁵⁶ Incluso los españoles, ocasionalmente, prosiguieron con dichas prácticas de circulación prehispánicas, entre estas la entrega de textiles como obsequios: el encomendero Diego Maldonado le dio ropa fina inca y española al *curacacuna* de su encomienda.⁵⁷

Las túnicas prehispánicas a menudo eran bien cuidadas por las familias, que tal vez las sacaban y usaban en ciertas ocasiones. También se encargaba la confección de nuevas túnicas. Acosta señala que, aun en una época tan tardía como el último cuarto del siglo XVI, a las momias se les daba prendas nuevas.⁵⁸ Sin embargo, en el siglo XVII, las túnicas se consideraban más como un atuendo festivo, pues ya no eran la vestimenta cotidiana de la élite urbana. Aun así, el valor otorgado a los tipos de textiles tradicionales evidentemente se mantuvo. Incluso en el siglo XVIII, se registró la existencia de momias clandestinas con textiles “de diseño antiguo”, que eran cuidadas por miembros de su linaje.⁵⁹

A su vez, el uso de túnicas adquirió una nueva vida en el periodo colonial como indumentaria formal en las escuelas y los rituales de la Iglesia, especialmente en el Cusco. Por ejemplo, los escolares de esta ciudad llevaban *camisetas* (túnicas), “*conservando el traje de los naturales*”, y había ocasiones en que la vestimenta tradicional andina era usada en festividades eclesiásticas.⁶⁰ Tanto los niños como los adultos vestían túnicas de estilo inca en las procesiones de la Iglesia en los siglos XVI y XVII, como en la serie de pinturas del Corpus Christi del Cusco, donde los portaestandartes se representan con atuendo de estilo inca, incluidas las túnicas con banda de cintura de tocapus.⁶¹ A principios del siglo XVIII, el viajero francés Amédée Frézier⁶² escribió sobre las celebraciones de la fiesta de

la Virgen María, resaltando que los indios desfilaban con los trajes antiguos de los incas en todas las ciudades peruanas.

El uncu también era usado para vestir estatuas religiosas, en cierto sentido una continuación de las prácticas del periodo prehispánico, cuando se adornaban las esculturas de piedra y metal con telas finas. A principios del siglo XVII, las imágenes de madera de Cristo fueron vestidas como gobernantes incas.⁶³ Los santos también eran engalanados con ropa de estilo inca: a principios del siglo XVIII, la imagen de un santo patrón en el Cusco se vestía con una túnica bordada y un manto.⁶⁴ Pese a los intentos para evitar esta práctica, las estatuas religiosas continuaron siendo vestidas con prendas de estilo inca, a veces con adornos de encaje en el dobladillo y las mangas, a lo largo del siglo XVIII.⁶⁵ Fue solo a raíz de la rebelión de Túpac Amaru II contra la corona española, en el último cuarto del siglo XVIII, que el uso de estas prendas fue visto como una verdadera amenaza política.⁶⁶

Es probable que una pequeña prenda con un vistoso fondo púrpura –que hoy pertenece a la colección del Metropolitan Museum of Art (fig. 17)– fuera usada con tales propósitos. Al igual que con las túnicas prehispánicas incas, esta prenda fue tejida en una sola pieza y terminada a lo largo de los bordes con bordados, y el diseño en la parte delantera y trasera del textil es el mismo. Otras características, sin embargo, son decididamente coloniales. Esta túnica, por ejemplo, llamada apropiadamente un tabardo, ya que se dejaron abiertos los lados, tal vez para facilitar la tarea de vestir una escultura, presenta hilos envueltos en seda y metal, además de hilos de camélido y algodón producidos en la localidad.⁶⁷ Cuando se usaba, el centro de la tela mostraba dos filas de tocapus de estilo inca,⁶⁸ motivos florales encima y debajo de estas, y el área roja del canesú en forma de V está delineada con tres filas de cuadrados escalonados que presentan, en el centro de cada uno, una forma ovalada, tal vez una hoja. Las dos flores colgantes en cada extremo de la fila inferior de motivos floral pueden ser representaciones de la cantuta (*Cantua buxifolia*), una flor sagrada para los incas. Un motivo escalonado hecho con una puntada doble aparece en la ubicación tradicional del zigzag en la parte inferior de la prenda.

Si bien puede parecer sorprendente que las autoridades coloniales permitieran que continuara una tradición prehispánica tan importante (al menos hasta finales del siglo XVIII), hay varias razones por las que estas prendas pueden haberse autorizado y por las que las objeciones tempranas al uso del uncu dieron paso a una aparente indiferencia a mediados del periodo colonial. El virrey del siglo XVI, Francisco de Toledo, fue un enérgico enemigo del uso del uncu. Está claro que reconoció la potencial importancia de estas túnicas como símbolos culturales –de hecho, incluyó túnicas en un grupo de artículos incas enviados a Felipe II de España en 1572– y hubo esporádicos intentos de restringir su uso.⁶⁹

En general, sin embargo, a comienzos del periodo colonial, aun si las autoridades coloniales reconocían o no la importancia de los textiles para los andinos, pueden haber considerado que eran un desafío mucho menor a la autoridad que otras tradiciones prehispánicas como la veneración de las huacas. Estos santuarios y sitios sagrados fueron objeto de una intensa destrucción a manos de la



◀ Fig. 15. Detalle, túnica, Inca Colonial. Fibra de camélido, algodón. 100.5 x 86 cm. Trama de onda lisa, tapiz entrelazado de doble cara, con tramas excéntricas. Diseño estilizado con flores y mariposas, tablero de ajedrez, monocromo, con trastes escalonados. Museo Americano de Historia Natural.

▲ Fig. 16. Túnica. 1550–1650. Inca y española. Fibra de camélido, algodón (91 x 78.5 cm). Museo de América, catálogo.



Iglesia. En contraste, es posible que las autoridades coloniales hayan visto la referencia al pasado inca de los textiles como parte del mantenimiento de las distinciones sociales y la infraestructura, lo que, por tanto, resultaba útil para el orden colonial. La administración española, después de todo, soportó el sistema de los curacas con su fuerte énfasis en la descendencia hereditaria de la realeza inca. De manera similar, en el contexto religioso, el uso de estos textiles puede haber ayudado al clero a transmitir aspectos de la creencia cristiana a la grey andina. Por ejemplo, vestir una estatua de Cristo con una túnica de alto estatus, o de un auténtico estilo real, habría ayudado a transferir la idea de 'Cristo como rey' a la concepción indígena del Sapa Inca. Hasta el último cuarto del siglo XVIII, la idea del vestuario como una amenaza política no fue tanto problema. Después del virrey Toledo y antes de Túpac Amaru II, el uncu quizás fuera visto como una referencia relativamente inocua a un pasado lejano. Como señala Carolyn Dean,⁷⁰ hacia la segunda mitad del siglo XVIII, los vestuarios del Sapa Inca figuraban en testamentos e inventarios solo como otro tipo de atuendos de baile.

El diseño del uncu colonial

En el periodo colonial se introdujeron relativamente pocos cambios técnicos en el tejido del uncu. Hasta el final de aquella época, en la elaboración de los textiles se continuaron utilizando, en su mayor parte, las mismas técnicas y materiales que se empleaban en tiempos prehispánicos. Entre los pocos cambios se cuentan la introducción de lana de oveja e hilos envueltos en seda y metal, los cuales eran usados junto con el algodón tradicional y la fibra de camélido. Por ejemplo, el pequeño tabardo, que probablemente se utilizó para adornar una escultura y que se ha mencionado líneas arriba, incorpora hilos envueltos en seda y plata.⁷¹ Los obrajes fueron instituidos para la producción a gran escala de hilos llanos de tejido y sarga en telares de pedal de estilo europeo, pero los métodos tradicionales de los cumbicamayoc se mantuvieron para la creación de ropa fina de estilo nativo durante todo el periodo colonial. Sin embargo, en su conjunto, las prendas coloniales son menos



finas, con un número de hilos inferior. El cumbi prehispánico, por ejemplo, tiene como promedio unos 200 hilos por pulgada, mientras que en el periodo colonial el promedio es menor a 150.⁷² Esta disminución en la finura puede haber estado relacionada en sus inicios con una flexibilización de los estándares que se imponían antes en el imperio inca, pero, más adelante, probablemente se quiso obtener cierto efecto visual con el menor esfuerzo o costo. Las túnicas coloniales, por lo general, también son más cortas y un poco más anchas que sus contrapartes prehispánicas, como se señaló arriba. No obstante, los mayores cambios resultan evidentes en los diseños de las túnicas.

En su perspicaz estudio de 1979 sobre las túnicas de tapiz inca, John Rowe mencionó la posibilidad de que una serie de túnicas generalmente consideradas de estilo inca tengan, en realidad, una datación colonial. Como Rowe indicó, hay muchos objetos de estilo inca que se sabe que fueron hechos después de la llegada de los españoles y no muestran trazas de influencia europea. ¿Cómo se distinguen, entonces, aquellos realizados antes de la conquista de los que fueron hechos en la era colonial?⁷³ En lo que concierne a las túnicas de clara manufactura colonial, la ausencia de nuevos rasgos técnicos o iconografía europea permite reconocer cuáles eran las características de diseño que distinguían a las túnicas hechas en esa época.⁷⁴

El cambio predominante en el periodo colonial está en que hay una mayor variedad en el número y tipo de motivos utilizados en relación con el tamaño del corpus. El corpus colonial es bastante pequeño, con menos de dos docenas de ejemplos razonablemente completos: las muestras prehispánicas son más del doble de esa cantidad. Las firmes restricciones que los incas habían impuesto respecto al diseño y el uso del cumbi desaparecieron en gran medida con el desmantelamiento del aparato estatal inca en el periodo colonial temprano. Ahora el cumbicamayoc podía tejer tapices por encargo y el diseño podía ser especificado por el cliente. La nobleza andina no perdió tiempo en ordenar prendas más elaboradas que las permitidas por las regulaciones anteriores a la conquista. Los uncus seguían siendo altamente valorados y reconocidos, y estos proporcionaron un vehículo apropiado para la reclamación de estatus en este periodo de considerable movilidad social. El poder

◀ Figs. 17.a.b. Tabardo en miniatura. 1600–1700. Inca y español. Pelo de camélido, seda, metal (36.8 x 27.9 cm). Museo Metropolitano de Arte, New York.

y la riqueza ya no estaban determinados estrictamente por el nacimiento, y los andinos estaban encontrando nuevas formas de ascender dentro de la sociedad colonial.⁷⁵ Los textiles se convirtieron en instrumentos valiosos para establecer una identidad ventajosa.

Aunque el grado de españolización de la vestimenta varió entre los estratos sociales y a lo largo del tiempo, hubo un fuerte incentivo para mantener el estilo de vestimenta indígena de alto estatus, al menos en ciertas ocasiones. En gran medida, el derecho de un curaca al cargo dependía de su ascendencia inca.⁷⁶ Las autoridades coloniales españolas, al eliminar parte del escalón más alto de la sociedad inca prehispánica, dejaron intactos los niveles inferiores. El poder y el estatus se negociaron mediante el sistema de curacazgo, que se basaba sobre todo en las asociaciones genealógicas con la realeza inca. Los miembros del curacazgo estaban exentos de impuestos y del servicio personal, y tenían otros privilegios especiales. Los andinos que rompieron completamente con su cultura no alcanzaron tanto éxito; aquellos que triunfaron en la sociedad colonial se ampararon en el prestigio que suponía ser parte de la casa real inca. Existen numerosos ejemplos, entre los siglos XVI al XVIII, de individuos que aseguraban descender de los emperadores incas con el fin de mejorar su situación en la sociedad colonial.⁷⁷ A principios del siglo XVII, Guaman Poma se quejó de que incluso un humilde mayordomo andino podía usar la túnica de un señor inca. Aunque Guaman Poma argumentó en contra de estos falsos curacas, él mismo es culpable de elevar su propia posición en la sociedad, al cambiar su título inicial de *cacique* (curaca) por el de *prencipe* (príncipe) en la enmienda final de su manuscrito.

Los uncus fueron cuidadosamente manipulados como parte de las estrategias sociales de la época. Aunque se conservó la estructura esencial del diseño del uncu prehispánico, las composiciones se agrandaron y se incorporaron nuevos elementos europeos al marco del diseño inca. Por supuesto, también es cierto que se hizo lo contrario: la imaginería andina fue incorporada a los patrones españoles, como Pedro Gjurinovic Canevaro,⁷⁸ Ramón Mujica⁷⁹ y otros han demostrado. Resultó crucial, para la transformación de las túnicas de estilo inca en el periodo colonial, el principio de que, como se pretendía que las nuevas demandas fueran entendidas, el diseño debía permanecer “legible”, acorde con el modelo de diseño imperial prehispánico. Por lo tanto, la transformación no implicó un cambio dramático en los elementos básicos del diseño general, sino la inserción de una nueva imaginería en la estructura preexistente, así como la multiplicación de motivos incas.

La conservación de la estructura básica del diseño durante el periodo colonial también puede haber estado relacionada con razones más profundas: es posible que la propia estructura haya sido asociada con significados específicos como referencias a poderes divinos y al derecho de un individuo a gobernar. Las prendas cubren la zona vulnerable del cuerpo y puede haberse considerado que cumplían una función apotropaica, con el usuario cubierto de atributos divinos.

Además de las introducciones técnicas menores y ocasionales, y las alteraciones en el tamaño mencionadas anteriormente, hay diferencias en la composición y el color. En la composición, se podría caracterizar el cambio como agrandamiento. Los símbolos de estatus inca se duplican y los motivos de estatus europeo se insertan en los diseños tradicionales. Como se señaló antes, en el uncu prehispánico las áreas de la confección eran cuidadosamente manejadas: los campos de color sólido se dejaban sin decorar y se repetía un número limitado de motivos en áreas específicas como el cuello, la cintura y el borde inferior. A medida que la exigencia de estandarización se relajó en el periodo colonial, estas áreas se ampliaron para enfatizar e incluir más detalles, mayor información (fig. 18 y 20). La cantidad de filas de las bandas diagonales escalonadas en el cuello aumentó; el *tocapu*, que era relativamente raro en los uncus prehispánicos, se volvió profuso, y figuraba en casi todas partes, incluyendo el área del *canesú* y los bordados laterales. En las muestras prehispánicas, el *canesú* contenía como máximo un par de figuras opuestas. En el periodo colonial, por contraste, el *canesú* a menudo se llenaba con motivos dispersos. En algunos ejemplos coloniales, las figuras opuestas se representaban como animales heráldicos europeos (fig. 18; fig. 20). Se dejaban unos cuantos bloques de color sin elaborar, con imágenes europeas y andinas diseminadas sobre los campos de diseño.

► Fig. 18. Túnica (lado A). 1600–1700. Inca y española. Fibra de camélido, algodón. Colección privada.

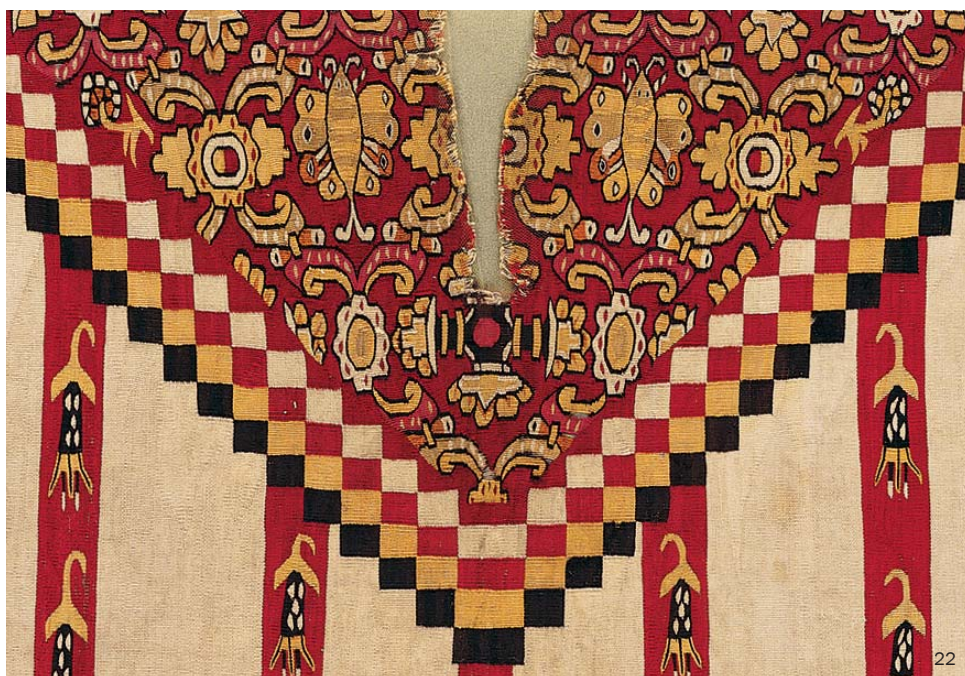




En el uncu colonial, la impresión visual general es la de un denso paquete de imágenes. El campo se utiliza al máximo para la repetición de pequeños motivos; pocos espacios se quedan sin adornar. Por ejemplo, en la túnica del Museo de América (fig. 16), las tradiciones esenciales del diseño inca prehispánico son evidentes, como el patrón de color ajedrezado, el detallado borde inferior, la banda de cintura de tocapus y la disposición triangular del canesú. Sin embargo, estos elementos tradicionales son recombinados de una manera que habría sido improbable bajo el estricto control de la producción en el periodo inca. La única área de la túnica que queda sin elaborar es el triángulo invertido de la parte del cuello, en el que se inscribe un borde de once bandas de colores alternos. Esta vez se encuentran tocapus en el borde inferior, así como en la cintura, y el campo principal está lleno de imágenes botánicas finamente detalladas, que incluyen el floripondio (*Brugmasia vulcaicola*), una planta asociada con la realeza inca.⁸⁰

Ciertos estilos prehispánicos de uncus como, por ejemplo, los diseños de llave inca, la banda de cintura de diamantes y la estrella de ocho puntas, no persistieron, de ningún modo significativo, durante el periodo colonial. Los uncus con ajedrezado en blanco y negro, que son los que más abundan entre las muestras prehispánicas, no se confeccionaron en grandes cantidades en el periodo virreinal. Las túnicas de llave inca y las de ajedrezado en blanco y negro tenían una estrecha asociación con los militares incas, de modo que no debe sorprendernos que fueran menos populares en el periodo colonial. El desmantelamiento del ejército inca evitó la necesidad o el deseo de continuar con tales diseños, aunque se mantuvieron como una presencia visual en los qeros pintados, particularmente en las representaciones de escenas de batallas.⁸¹

No obstante, es probable que se hiciera un puñado de túnicas ajedrezadas a principios del periodo colonial. Entre estas, se encuentran una pequeña con cuadros marrones y negros que está en el Field Museum of Natural History y fue obtenida por William E. Safford en 1893 para la exposición World's Columbian en Chicago (fig. 21), otra que pertenece a una colección privada (fig. 20) y un fragmento que figura en el Museo Ethnologisches de Berlín (VA 53037).⁸² Ya sea en el área del canesú o en el borde inferior, o en ambos, las túnicas incluyen mariposas, que son más comunes en las túnicas coloniales que en las prehispánicas. En una de sus ilustraciones, Guaman Poma las inserta en el área del canesú de la túnica de un caballero colonial. Asimismo, una túnica del American Museum (fig. 22) muestra mariposas, cartuchos y volutas representadas al estilo de los tapices europeos en el área del canesú. En el manuscrito de Guaman Poma, los motivos de mariposas generalmente aparecen en los vestidos de las mujeres, aunque a veces se ven en las túnicas masculinas o en las chuspas (bolsas de coca) que llevan los hombres. El

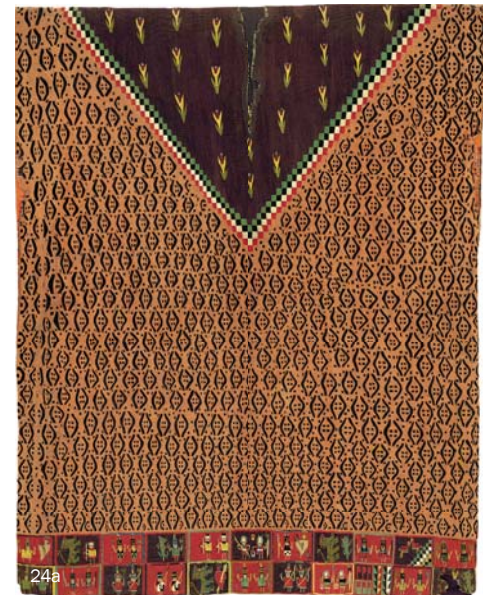


◀ Fig. 19. Túnica. 1500–1600. Fibra de camélido, algodón. Colección Perry Lewis.

◀ Fig. 20. Túnica lado B. 1600–1700. Inca y española. Fibra de camélido, algodón (88.9 x 75.6 cm). Colección privada.

▲ Fig. 21. Túnica. 1500–1700. Inca. The Field Museum, catálogo N° 1534. © The Field Museum, #A86173.

▲ Fig. 22. Túnica (detalle del canesú). 1550–1650. Inca y española. Fibra de camélido, algodón (99 x 85 cm). Museo Americano de Historia Natural.



▲ Fig. 23. a.b. Túnica. 1550–1600. Inca y española. Fibra de camélido, algodón, seda, metal (98 x 77 cm). Museo Americano de Historia Natural, B/1500, lado A. Negativo N° 2A23893, fotografiada por K. Perkins. Cortesía del Departamento de Servicios de la Biblioteca, Museo Americano de Historia Natural.

significado de la mariposa no está claro, pero, en tanto símbolo natural de resurrección, puede haber tenido resonancia en ambas culturas.

Otra excepción podría ser una inusual túnica con ajedrezado en marrón y blanco (fig. 11). En muchos sentidos, su apariencia es canónicamente inca tanto en el diseño como en la factura, pero las pruebas de radiocarbono realizadas en muestras de la prenda arrojaron como datación el periodo 1460–1626, con un intervalo de 2 sigma (95% de confianza), y una fecha posterior con mayor probabilidad.⁸³ Al igual que con sus contrapartes prehispánicas de tamaño estándar, este es un tapiz tejido en un solo panel con urdimbres de tres capas y presenta un diseño idéntico en el frente y la espalda, adentro y afuera, con diez cuadrados a lo ancho y diez arriba, y con un canesú rojo en forma de V. La hendidura del cuello está acabada con bordados de color verde musgo, y las costuras y orillos se completaron con bandas bordadas multicolores y un zigzag de hilos multicolores en la parte inferior, encima del borde bordado. La escala de esta túnica, sin embargo, es particularmente rara.⁸⁴ Con 52.4 x 41.9 cm, probablemente fue destinada para adornar una estatua, tal como Juan Diez de Betanzos describió esta práctica en 1576,⁸⁵ aunque la condición prístina de la túnica sugiere que nunca fue usada, ya fuera por una persona viva o para una escultura. Los tenues pliegues en esta túnica indican que fue doblada suavemente en cuatro para ser almacenada con cuidado.

Por el contrario, ciertos diseños, como aquellos previamente asociados con la realeza, fueron muy favorecidos en el periodo colonial. Por ejemplo, las túnicas con banda de cintura de tocapus forman una parte sustancial del corpus conocido del uncu colonial. Como se mencionó anteriormente, ante la ausencia de restricciones, la persona que encargó la pieza era libre de usar los indicadores prehispánicos de realeza en sus propias demandas de estatus. Y, en efecto, no se pierde ningún espacio en la mayoría de estas túnicas. Por ejemplo, la túnica ilustrada por las figuras 18 y 23 incluye un ahuaqui con tocapus, una banda de cintura de tocapus, y bordados de tocapus a lo largo de los lados y el borde inferior. Los campos superior e inferior de la banda de cintura están cubiertos con flores y representaciones de escudos y cascos incas.

Además de la imaginería inca, algunos motivos europeos fueron incorporados a los diseños del uncu. Así, se tejieron motivos heráldicos y decorativos en el formato inca existente, respetando por lo general las áreas tradicionales de elaboración, como las del cuello y el borde inferior. Los andinos rápidamente reconocieron la importancia de la heráldica europea y adoptaron ciertos motivos con igual celeridad. Los elementos europeos fueron seleccionados para que correspondieran con la imaginería o los intereses prehispánicos. Por ejemplo, los tejedores y aquellas personas que encargaban la confección de uncus optaban por diseños tales como los felinos heráldicos, imágenes que eran significativas tanto para los incas como para los europeos. Guaman Poma

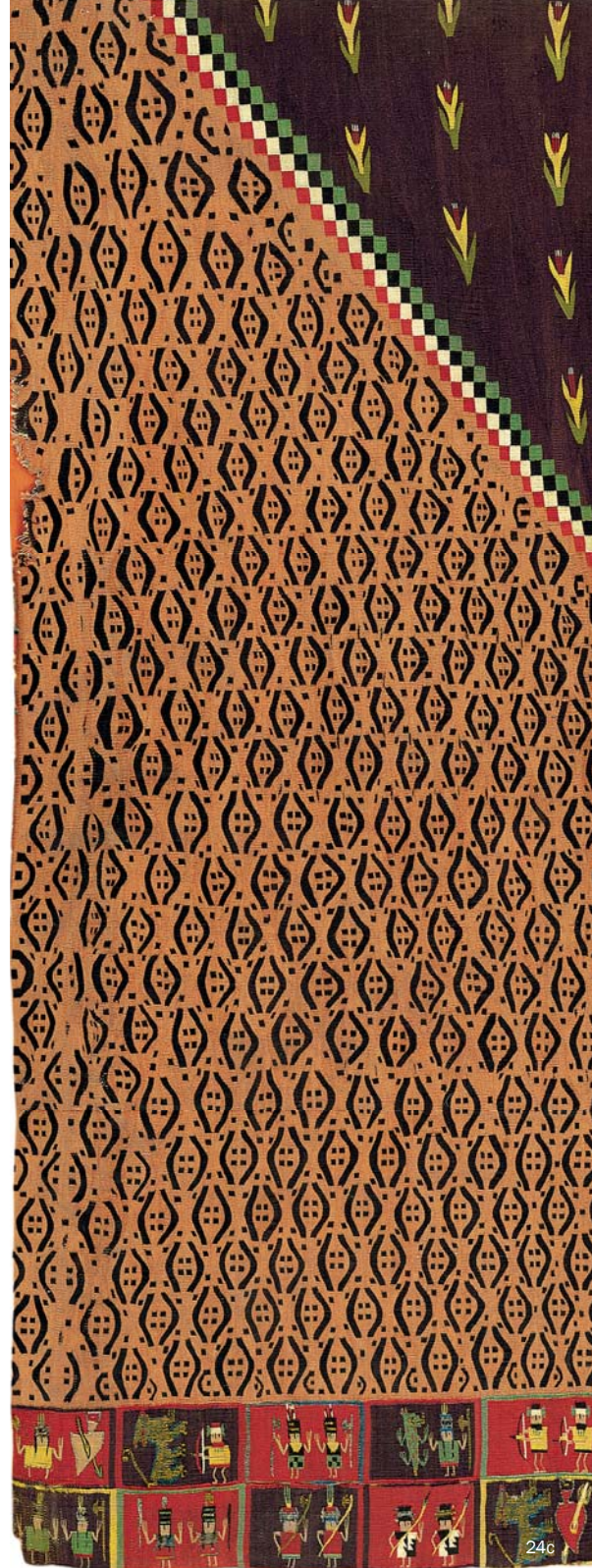


recurrió al águila y el león de los europeos para referirse al halcón y el puma, animales importantes en el área de Huánuco de sus ancestros. En una serie de túnicas, se representan felinos opuestos según el estilo de la heráldica europea. La túnica ilustrada en las figuras 18 y 23, por ejemplo, incluye leones *combattant* (leones rampantes colocados frente a frente) al estilo del escudo de armas de León en un lado y un águila bicéfala al estilo del escudo de armas de los Habsburgo en el otro. La túnica une dos tipos de animales, felinos y aves, ambos importantes para las audiencias inca y europea.⁸⁶

Lo europeo y lo andino también se entremezcla en otra túnica que, a primera vista, parece estar completamente dentro del canon de diseño de los más finos uncus prehispánicos (fig. 23). Un canesú rojo en forma de V y diez columnas/diez filas de tocapus, con once diseños, incluido un diseño de llave inca, dan la impresión de que la pieza es inca en su totalidad. Sin embargo, según otros aspectos –técnico, compositivo e iconográfico– es distinta, particularmente en el borde inferior, que diverge de las tradiciones inca de manera fascinante. Una diferencia significativa es que los dos lados de la túnica presentan patrones distintos, aunque comparten la división de la composición general del estilo inca en el área del canesú y el borde inferior. Un lado (fig. 23) parece similar a la túnica de Dumbarton Oaks en la distribución de los tocapus sobre todo el campo central de la prenda. La túnica del American Museum, sin embargo, incluye un triángulo rojo invertido en el área del canesú, delineado por cuatro filas de cuadrados en negro, blanco, rojo y amarillo, y un borde inferior complejo, e inusuales tocapus, como aquellos bloques con aves.

El otro lado de B/1500 (fig. 24) es de color dorado con símbolos negros que hacen referencia a las marcas del pelaje de un otorongo, un jaguar tropical cuyas pieles se usaban en ocasiones rituales. Un fragmento de otra túnica en el mismo conjunto (ver abajo, B/1505) lleva marcas similares. En correspondencia con el canesú rojo del otro lado, B/1500 tiene un triángulo negro invertido en el cuello. Las pequeñas representaciones florales son, probablemente, cantutas, flores asociadas con la casa real inca.⁸⁷ Estas, junto con el patrón del pelaje, subrayan mensajes de estatus y poder.

El borde inferior de B/1500, que es original y no fue agregado a la túnica, presenta detalles más abiertamente coloniales, desde hilos envueltos en metal hasta motivos extraídos de la heráldica europea. Dos bandas de once bloques de diseño en cada lado están organizadas en forma ajedrezada, alternando fondos rojos y negros. Dentro de cada bloque de diseño, hay dos imágenes, aunque cada bloque es único. La mayoría de los bloques contienen dos figuras masculinas, que llevan uniformes militares y otras insignias que los identifican como miembros de la élite inca. En varios aspectos, los detalles de las figuras se ciñen a los retratos de los gobernantes incas, la nobleza y los capitanes militares representados en el manuscrito de Guaman Poma de Ayala. En algunas figuras, el tejedor ha destacado claramente el *uma chuco* (casco) con una *mascapaycha*



◀ Fig. 24. a.b.c. Túnica. 1550–1600. Inca y española. Fibra de camélido, algodón, seda, metal (98 x 77 cm). Museo Americano de Historia Natural, B/1500, lado B.

(fleco), lo que indica una afiliación a la nobleza. En otras, se muestran dos plumas en el tocado, que también identifican a los usuarios como nobles.⁸⁸ En sus manos tienen ualcanca (escudos), cetros de hacha y bastones, incluyendo congá cuchuna y champi. Estos tocapus repiten el mismo tipo de información que expresan los uncus prehispánicos, pero utilizando un nuevo método de transmisión: modos de representación europeos.

El borde de B/1500 también incluye emblemas heráldicos europeos e imaginería religiosa. Intercaladas entre las figuras incas hay imágenes de leones y corazones. El león heráldico aparece en ocho bloques, emparejado alternativamente con una criatura no identificada, un corazón con una flecha, un guerrero, y en varios lugares un arquero que, debido a la yuxtaposición de las dos figuras, parece estar cazando a la bestia. El león es una imagen común en la heráldica europea; el tejedor siguió la forma de un león *passant* (un león en posición horizontal) pero lo colocó verticalmente en el tejido, de modo que la imagen cambia drásticamente en el bloque.

La imagen del corazón también es común en la iconografía europea, tanto en contextos seculares como sagrados. Sin embargo, en el contexto temporal y geográfico de este textil, es muy probable que el corazón haya sido tomado de la imaginería religiosa europea. El corazón con la flecha emplumada que lo atraviesa se observa en siete de los bloques del borde de B/1500. Dado que un corazón atravesado puede tener varias asociaciones cristianas, posiblemente aquí se alude a la orden agustiniana. El pequeño detalle en la parte superior del corazón parece una referencia a un corazón en llamas, un atributo de San Agustín de Hipona. Resulta particularmente interesante que un corazón similar, atravesado por una flecha, aparezca en la historia de Alonso Ramos Gavilán⁸⁹ del santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el lago Titicaca, que está dentro del área general de procedencia de este textil, según se ha reportado. Nuestra Señora de Copacabana fue administrada por los agustinos desde 1589, lo que quizá nos da un *terminus post quem* para este textil. Sabemos por fuentes históricas que los miembros de la nobleza inca participaron activamente en las devociones de este santuario;⁹⁰ de ahí que este uncu pueda muy bien haber sido usado en ocasiones festivas asociadas con la iglesia.

En términos de diseño, B/1500 se destaca como una notable declaración o afirmación del estatus del usuario. Casi no hay espacio donde no se establezca un vínculo entre los dos grupos de élite que prevalecían en el Perú colonial. La parte superior incluye referencias a los indicadores de estatus inca: el tocapu, la cantuta, la piel felina. Abajo, además de las figuras incas, hay alusiones al estatus europeo: la heráldica y la Iglesia. El hecho de que la imaginería europea sea incluida en el borde inferior podría indicar que esta era un área clave para la información simbólica, o, alternativamente, podría ser una materialización formal de la estructura dual o bipartita inca del hanan/hurín. En el Cusco inca, la distribución hanan/hurín se articula en el plan de la ciudad, con el hanan o sector superior reservado para el grupo social bien establecido, y el hurín o sector inferior destinado a los recién llegados. En la túnica, la parte superior se ajusta esencialmente a las convenciones incas, mientras que el borde inferior está reservado para la nueva imaginería.

Esta túnica (AMNH B/1500) y cinco otras fueron obtenidas por Adolph Bandelier en 1895, para el American Museum of Natural History, a través de Miguel Garcés, cuya familia era propietaria de la hacienda Challa en la Isla del Sol del lago Titicaca.⁹¹ Esta túnica, según los informes, se encontró doblada en una caja de piedra (B/1501), cerca de Roca Sagrada, en Murokato. Como Ann Rowe⁹² ha señalado, las marcas de pliegues evidentes en la túnica muestran que encaja con precisión en la caja. Si bien las túnicas no forman un grupo coherente, ni estilísticamente ni técnicamente, y pueden implicar un rango de tiempo, así como diferencias de talleres,⁹³ es probable que todas fueran elaboradas en el período colonial temprano. No es sorprendente que estas túnicas tan finas hayan sido recolectadas en esta parte de los Andes. Como se dijo anteriormente, Copacabana fue el hogar de una comunidad de nobles incas en el siglo XVI. Pero quizás lo más importante es que el área del lago Titicaca también era conocida por ser

el hogar de algunos de los mejores tejedores de cumbi de los Andes, incluidos aquellos de Milliraya, Capachica y otras comunidades.⁹⁴

Además de las introducciones técnicas e iconográficas, el uso del color también fue distintivo en las túnicas coloniales. En los ejemplos prehispánicos resaltan el amarillo, el rojo y el marrón, con un uso más moderado del negro, blanco y verde. Fuera de algunos raros ejemplos, como una exquisita túnica con una banda de cintura con un fondo azul intenso que fue encontrada como una ofrenda en Ampato (figs. 7 y 8),⁹⁵ el azul en general no era muy común. Esto cambia en el periodo colonial. Ya no se favorecía el amarillo, el rojo oscuro y el marrón, y las túnicas se tejían usando una mayor cantidad de azul, rosa, rojo y púrpura. El blanco también se hizo cada vez más popular como color de fondo (fig. 25). El creciente uso del azul es comprensible tanto desde una perspectiva andina como europea. Aunque el azul fue mucho más utilizado en la costa en los periodos preincas, es posible que en ciertas áreas y en algunos momentos el azul haya sido particularmente valorado y que su uso fuera, en efecto, restringido. En las túnicas de tapiz del Horizonte Medio, predecesoras del uncu inca, el azul a menudo estaba asociado con un número de hilos particularmente alto, que era un indicador de finura y valor.⁹⁶ Como se señaló antes, las túnicas azules y las túnicas blancas son asociadas a la realeza en la crónica de Cieza de León.⁹⁷ Guaman Poma también fue bastante específico al describir los colores de las túnicas que usaban los miembros de la familia real.



En el periodo colonial, el uso del azul se prodiga positivamente (fig. 27). Por ello, dada la tendencia a recurrir a significantes de estatus que se observa en esa época, ante la ausencia de restricciones, es posible que hubiera una mayor demanda de túnicas reconocibles como reales. Sin duda, se trata de un asunto más complejo. Ciertamente, los andinos asimilaron los indicadores de estatus europeos y también pueden haber favorecido el azul debido a su asociación con la realeza en Europa. Como sucede con muchos otros detalles de estas túnicas coloniales, el color puede ser visto como el ámbito de una sofisticada negociación entre los valores europeos y andinos.

▲ Fig. 25. Túnica (mitad). 1550-1650. Inca y española. The Field Museum, catálogo N° 3397. © The Field Museum, A115332d_003.

Las túnicas coloniales de tapiz con tocapus

Como se dijo líneas arriba, ciertos motivos asociados con la realeza, como el tocapu, proliferan en la era colonial. Las túnicas con banda de cintura de tocapus se vuelven cada vez más populares y predominan dos esquemas de color distintos. Existen varias túnicas con fondo blanco en colecciones en Europa, como la túnica de Madrid (fig. 16), la pieza del Museo Ethnologisches de Berlín (VA 8840) y otras más.⁹⁸ La media túnica que se encuentra en el Field Museum of Natural History (fig. 25) presenta una banda de cintura de tocapus, motivos florales y de insectos, y dos otorongos enfrentados con un arco iris entre ambos en la sección inferior. Estas túnicas blancas, que evocan aquellas representadas en las pinturas de la época, pueden haber estado estrechamente relacionadas con las fiestas de la Iglesia.

Un mayor número de túnicas coloniales de tocapus destacan el rojo y el azul. Estas prendas incluso recibieron nombres. Así, en el diccionario aymara de Ludovico Bertonio de 1612, una túnica que era “azul hasta las rodillas y roja arriba” se llamaba *harputac cahua*.⁹⁹ Una túnica roja y azul en Berlín (fig. 27) y una media túnica de las colecciones del Museo de Arte de



▲ Fig. 26. Túnica (detalle). 1550-1700. Inca. Fibra de camélido, algodón (95.3 x 72.5 cm). Museo de Arte Cleveland, Colección Norweb, 1951.393.

► Fig. 27. Túnica de doble cara, inca colonial. Lado Azul de la túnica con diseños de tocapu en la cintura y en todo la prenda. Tejida con urdimbres de algodón y tramas de fibra de camélido. Probablemente siglo XVI, 82 x 73 cm. Museo Ethnológico de Berlín.

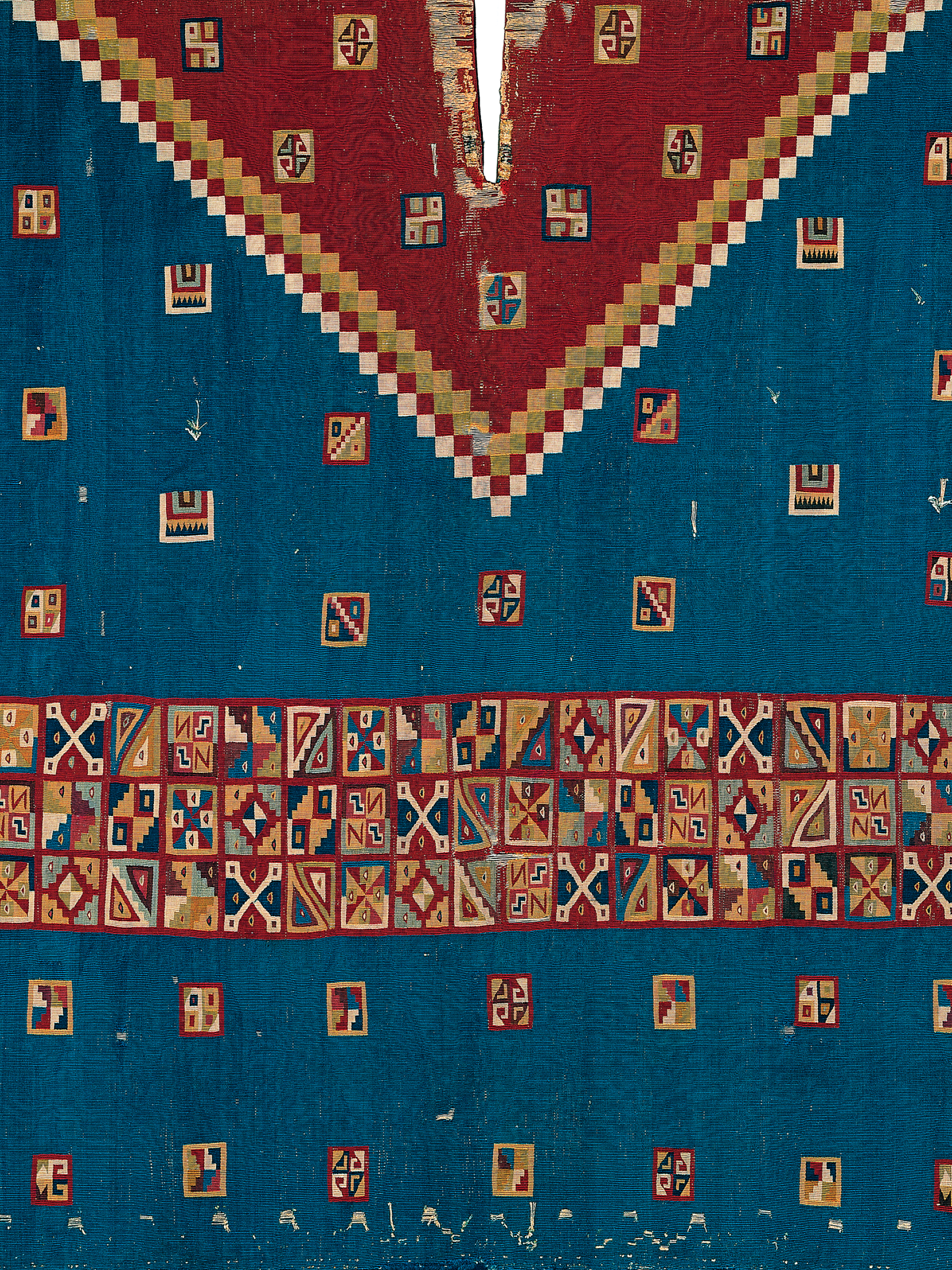
Cleveland (fig. 26) son parte de este grupo. La media túnica de Cleveland, que antes estuvo en la colección del Dr. José Lucas Caparó Muñiz en el Cusco, era relacionada con otra media túnica del Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad de esa ciudad (inv. 729).¹⁰⁰ En su historia del Inca, escrita por mandato del virrey Toledo, Fernando de Montesinos afirma que las prendas azules y rojas representan al gobierno inca;¹⁰¹ sin embargo, sus asociaciones no eran estrictamente seculares, pues algunas de ellas se formulaban en contextos eclesiásticos. Además del tabardo del Met que se usaba para vestir estatuas (fig. 17), es probable que una pequeña túnica del Museo Inka también sirviera para tales propósitos (figs. 28 y 29).

Una característica notable de muchas de estas túnicas coloniales de tocapus es que en algún momento de su historia fueron cortadas: ya sea en dos piezas, a la altura de los hombros, o en formas excéntricas. Además de los ejemplos de Chicago, Cleveland y el Cusco, la túnica del American Museum of Natural History también fue cortada. En general, los textiles no eran cortados en el periodo prehispánico, pues se tejían a medida para satisfacer necesidades particulares. En periodos posteriores, tales prácticas no se mantuvieron forzosamente. No está del todo claro por qué se cortaban las túnicas. Es posible que los dos lados de estas túnicas fueran separadas en tiempos modernos con fines de exhibición o venta, o incluso antes, si dos herederos querían quedarse con la túnica de su padre o abuelo.¹⁰² Las túnicas también pueden haber sido cortadas en el periodo colonial por diferentes razones que hoy desconocemos. Por ejemplo, tres fragmentos inusuales de una túnica (o túnicas), que ahora están en el Textile Museum,¹⁰³ y el Instituto de Arte de Chicago,¹⁰⁴ fueron cortadas en piezas insólitas con forma de mariposas, probablemente en el periodo colonial.¹⁰⁵

Aunque no hay dos iguales, los ejemplos rojo-azul generalmente tienen el área del canesú roja, un fondo azul o púrpura donde se intercalan motivos repetidos y una banda de cintura de tocapus representada como un rectángulo separado, que se interrumpe cerca de la costura. El campo principal de la media túnica de Cleveland es de un azul oscuro intenso, con el área del canesú rojo separada del campo principal por cuatro bandas de ahuaqui en amarillo, rojo, celeste y púrpura. La media túnica del Museo Inka del Cusco, con la que está estrechamente relacionada, tiene un llamativo fondo de color borgoña con un ahuaqui multicolor y el canesú rojo.¹⁰⁶ El área del canesú de la túnica ilustrada en la figura 18 es rojo, pero, en lugar de un campo azul, el fondo de ambos lados tiene un color púrpura. Si bien Guaman Poma sugiere que el rojo y el azul se usaban en los uncus incas prehispánicos, especialmente en el de Manco Cápac, parece que estos colores se convirtieron en una combinación favorita durante el periodo colonial temprano.¹⁰⁷

Otra interesante característica de estas túnicas coloniales de tocapus es que en varias de ellas hay una alternancia de color entre la parte frontal y la posterior. En el corpus prehispánico, el frente y la espalda suelen ser idénticos. En el uncu de Berlín (fig. 27) un lado es azul con un canesú rojo, mientras que en el otro el campo principal es rojo, con un canesú azul. De manera similar, la pequeña túnica del Museo Inka en el Cusco tiene un campo principal rojo en un lado (con un canesú azul) y un campo púrpura con un canesú rojo en el otro (figs. 28 y 29). En última instancia, esta alternancia de colores denota el carácter cada vez más decorativo de las túnicas; de ahí que es evidente que, a esas alturas, ya no tenía sentido que un gobernante pudiera identificar a un grupo social por el color y patrón de su vestimenta.

Aunque algunas de estas túnicas no cuentan con ninguna iconografía europea o rasgos específicos como hilos envueltos en metal que indiquen con certeza que fueron elaboradas en el periodo colonial, cuando son vistas como un conjunto representan más una tradición colonial que precolombina. Aun dejando de lado el argumento de que la abundancia de imágenes y opciones de color sugieren una atribución colonial, resulta probable que todo el conjunto sea colonial. Estilísticamente, el grupo está relativamente cohesionado, y al menos algunas de estas túnicas muestran una indiscutible evidencia iconográfica o técnica de manufactura colonial. La túnica del American Museum (B/1503), por ejemplo, incluye un tipo de bordado que no se encuentra en las túnicas incas prehispánicas.¹⁰⁸ Otras contienen una iconografía europea que las ubica con seguridad en el periodo colonial. Si bien





▲ Fig. 28. Túnica, lado B. 1600–1700. Inca y española. Fibra de camélido, algodón (55 x 47 cm). Museo Inka (Universidad San Antonio Abad, Cusco).

► Fig. 29. Túnica, lado A. 1600–1700. Inca y española. Fibra de camélido, algodón (55 x 47 cm). Museo Inka (Universidad San Antonio Abad, Cusco).

las túnicas de Berlín y los fragmentos en forma de mariposa no muestran ninguna característica colonial ostensible, su estrecha afinidad con el resto del conjunto hacen que una atribución colonial sea razonable.

Además del uso tradicional de la banda de cintura de tocapus, estas túnicas incluyen tocapus en otros lugares, como en el campo principal y las costuras laterales, junto con otros emblemas del estatus de la élite inca. La media túnica de Cleveland (fig. 28) tiene varios tipos de motivos florales, incluida la cantuta debajo de la banda de cintura y, sobre esta, otra flor, tal vez *ñucchu* (*Salvia* sp.). Herrera¹⁰⁹ sugirió que este segundo tipo de flores estaba asociado con poderes divinos, particularmente con dioses vinculados a los terremotos. Hay motivos de insectos (probablemente arañas) tanto encima como debajo de la banda de cintura.

En varias de estas túnicas son especialmente preponderantes unas parejas de imágenes felinas opuestas que figuran en el canesú de la prenda. Al igual que con las otras imágenes europeas asimiladas que hemos mencionado antes, hubo una selección que privilegió lo que era familiar. Los animales que estaban estrechamente asociados a la realeza inca en el periodo prehispánico, en particular los felinos, continuaron siendo los preferidos en el periodo colonial. La imaginería felina de las dos medias túnicas de Cleveland y el Cusco, sin embargo, están europeizadas. En la media túnica del Cusco, el tejedor apeló al sombreado para dar volumen al animal, probablemente un otorongo. En la mitad de Cleveland, los animales opuestos en el área del cuello han desaparecido en gran parte, ya que solo se dejaron sus peculiares patas, cola y algún tipo de protuberancia de la cabeza del animal. La forma de las garras de las patas y la protuberancia de la cabeza sugieren la posibilidad de que el tejedor haya tenido presentes a los grifos.

En la media túnica blanca del Field Museum (fig. 25), dos felinos moteados colocados antitéticamente, quizás otorongos, están unidos por un arco iris que emana de sus bocas. En el periodo colonial, el arco iris era un símbolo imperial del Inca, utilizado por sus descendientes y el curacacuna para referirse a su rol de mediadores entre el cielo y la tierra (su derecho a gobernar).¹¹⁰ Si bien el motivo es relativamente común en los qeros, solo hay dos ejemplos conocidos en el corpus de las túnicas (el otro está en el American Museum of Natural History) (B/1505). Los felinos de la túnica del Field Museum fueron tejidos por alguien familiarizado con la heráldica europea, a juzgar por la posición de las colas. El área debajo del arco iris está llena de cantutas e insectos.

Las túnicas que siguen los patrones generales del uncu de banda de cintura de tocapus se continuaron tejiendo en el Perú durante los siglos XVII y XVIII. Si bien hay variaciones en las bandas de cintura y los bordes inferiores, el triángulo invertido del área del canesú siempre se mantuvo. La pequeña túnica del Museo Inka (figs. 28 y 29), parte de la colección Caparó Muñiz (la misma de donde proviene la media túnica de Cleveland), se usaba para vestir estatuas, o tal vez era la túnica de un escolar.¹¹¹ Conocida como la túnica de Diego Días debido a que el nombre del donante (o quizá el usuario) aparece en el reverso del tejido de tapiz, es similar a las túnicas mencionadas arriba en tanto preservan el esquema esencial de la estructura de diseño inca del área del cuello y del borde inferior. No obstante, en muchos aspectos, las convenciones observadas en las túnicas más tempranas son trastocadas y se invierten en este uncu. Por ejemplo, en comparación con la túnica del American Museum of Natural History a la que nos hemos referido antes (fig. 23), donde los tocapus incas llenan el campo principal y los motivos europeos se ubican en el campo inferior,



en la túnica de Diego Días el campo principal está cubierto de motivos decorativos europeos y el borde inferior y el área del canesú contienen tocapus de estilo inca. Cuando se elaboró esta túnica, quizás a fines del siglo XVII, las imágenes incas y europeas ya habían sido transpuestas.

Al igual que con el uncu prehispánico, la túnica de Diego Días fue un tapiz tejido como un solo panel y la urdimbre era horizontal cuando se usaba la prenda. El bordado en los lados y el borde inferior también están en concordancia con las tradiciones prehispánicas. Sin embargo, en esta túnica las tradiciones se fusionan de una nueva manera: el bordado que une los lados de la prenda forma motivos de tocapus, como se advierte en varios otros ejemplos coloniales

(ver también figs. 18 y 23). El área del canesú, en lugar de retener el campo de color sólido de los ejemplos prehispánicos, muestra una dispersión de motivos acorde con el mismo estilo de tapiz de influencia europea que se aprecia debajo del campo principal. En un lado, dos motivos de corazón similares a los exvotos flanquean la abertura del cuello. El patrón de tocapus se ve en el patrón escalonado del área del canesú, como si fuera una representación del encaje europeo. Este lado también incluye un motivo de “árbol de la vida”, originalmente un motivo persa habitual en los tapices mediterráneos.¹¹² El otro lado contiene diseños florales y de aves, libremente dispersos en el campo principal, con un motivo de corazón justo debajo del canesú.

En ambos lados los felinos heráldicos flanquean un orbe rematado con una cruz, justo encima del borde inferior. En un lado (con un campo púrpura y un canesú rojo) hay leones coronados *combattant*, con lenguas inusualmente largas. En el otro (con un campo rojo y un canesú azul) figuran leones similares –aunque sin coronar– del tipo *passant gardant*. El orbe rematado con una cruz, como emblema de la soberanía, se remonta a la época de Constantino y ha seguido siendo un símbolo de los reyes cristianos de Europa hasta la actualidad. A menudo se representa el orbe en las manos del Niño Jesús, tanto en la pintura europea como en la del periodo colonial andino. La razón de la aparición del orbe en la túnica de Diego Días no está clara, aunque su presencia sugiere que puede haber sido utilizada en un contexto eclesiástico.

El uncu y la rebelión en el siglo XVIII

Las túnicas coloniales de estilo inca revelan la tendencia y complejidad de las tradiciones textiles indígenas en el periodo virreinal. La prenda masculina prehispánica inca básica se siguió vistiendo en ocasiones clave. La estructura fundamental del diseño de la indumentaria indígena se mantuvo y, al intercambiarse valores andinos y europeos, se agregó una nueva imaginería. Los uncus fueron usados en el contexto de festividades patrocinadas por la iglesia y otras actividades entre los siglos XVI y XVIII. Pero, en los tiempos inestables de finales del siglo XVIII, las túnicas de estilo inca asumieron un nuevo rol. Como una proclamación visual del linaje inca, fueron símbolos del potencial poder político de los andinos, al margen de la autoridad colonial española.

El uncu tuvo una pequeña pero significativa participación en los levantamientos contra la corona española en la última parte del siglo XVIII. José Gabriel Condorcanqui, un señor andino de la región de Tungasuca del Cusco que tomó el nombre de Túpac Amaru II (Thupa Amaro), identificó el poderoso símbolo del uncu como un vínculo con el grandioso pasado andino en el último cuarto del siglo XVIII, reconociendo la importancia social del tejido en la cultura de esa región.¹¹³ Su atuendo habitual antes de la rebelión era el de un noble español, incluidos los pantalones bombachos y el







chaleco. Sin embargo, después del estallido de la revuelta, se puso un uncu. Este acto tenía la intención de atraer a los nacidos en las Américas a la causa, recordándoles la grandeza del imperio inca. El uncu que él llevaba se ha descrito como hecho de lana, con un fondo púrpura y bordes dorados bordados, y ostentaba los estandartes de sus antepasados.

Más allá del siglo XVIII, las evidencias del uso de uncus de estilo inca son escasas, aunque en algunas partes del Perú y Bolivia todavía se vestía un tipo de túnica simple a fines del siglo XVIII.¹¹⁴ Túpac Amaru II fue ejecutado en 1781. Después de la rebelión, todos los privilegios concedidos a la realeza inca fueron revocados.¹¹⁵ La sucesión hereditaria del curacacuna fue abolida en 1783. Los objetos y otras manifestaciones culturales asociadas con la tradición inca fueron prohibidos. La circulación de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega fue vetada, así como la enseñanza del quechua en la Universidad de San Marcos. El uso de la información genealógica inca fue restringido. Se volvió ilegal tener retratos de gobernantes incas y se prohibió llevar la antigua indumentaria, así como otras costumbres del pasado, en las fiestas o ceremonias. Cualquier objeto que recordara los hábitos y tradiciones sociales de los incas era destruido o inutilizado por las autoridades coloniales. Al uncu, en particular, se le achacó un rol provocador debido a su estrecha asociación con la identidad inca. Por supuesto, algunos insubordinados ignoraron estos edictos. En el Cusco, unos cuantos individuos no solo continuaron poseyendo prendas de estilo inca, sino que también ganaron dinero alquilándolas para ocasiones cuyos motivos ignoramos.¹¹⁶ Aunque el intento de Túpac Amaru II de establecer una ligazón entre los diferentes estratos de la sociedad colonial contra los españoles al final no resultó exitoso, su uso del uncu como un vínculo por excelencia visible con el pasado heroico es una declaración elocuente del poder que tenían estas prendas en la sociedad andina.

◀ Fig. 30. Poncho diseñado con listas decoradas. Siglo XVII-XVIII. Fibra de algodón y camélidos. Colección particular.





LA MEMORIA DE LOS INCAS EN EL CORPUS CHRISTI DEL CUSCO*

Luis Eduardo Wuffarden

Desde el primer tercio del siglo pasado, los lienzos del Corpus Christi cusqueño han generado una vasta fortuna crítica que los convierte, de hecho, en el conjunto más estudiado del arte andino posterior a la conquista. Bajo el impulso del nacionalismo y el indigenismo, aquellas pinturas resultaron en un inicio piezas claves para la revaloración moderna del Cusco, antigua capital del Tahuantinsuyo. A la curiosidad descriptiva e historicista de José Uriel García, que emerge en las páginas de *Cusco incaico*, se sumaría poco después la tesis pionera de Felipe Cossío del Pomar, en la que este tiende a subrayar su “valor documental”.¹ En simultáneo, Cossío acertó a intuir el estricto mérito artístico de los lienzos, señalándolos como punto de arranque para una tradición pictórica propia, pues en ellos “aparecen definitivamente marcados los caracteres de la escuela cusqueña”.² Esa importancia sería corroborada ampliamente, a partir de la década de 1950, por los primeros historiadores sistemáticos de la pintura surandina, como Ricardo Mariátegui Oliva y los esposos Mesa-Gisbert, quienes propusieron filiar su estilo con alguno de los grandes maestros indígenas activos durante el último cuarto del siglo XVII.³

A partir de 1980, tanto Teresa Gisbert como Francisco Stastny percibieron sus vínculos con el “movimiento nacional inca” y con el “renacimiento inca”, de acuerdo con la denominación propuesta por el segundo para referirse a la vertiente cultural de este vasto fenómeno.⁴ A los esfuerzos anteriores se sumó la tesis doctoral de Carolyn Dean, sustentada en 1990, cuya solidez se vio potenciada por el auge contemporáneo de los estudios históricos en torno a la nobleza inca colonial y por una exposición itinerante de la serie en varias ciudades europeas, entre 1996 y 1997.⁵ Por medio de una perspicaz metodología interdisciplinaria, basada en su conocimiento del pasado precolombino, Dean explora aquellos intersticios culturales que dejan entrever cómo la élite nativa colonial asume –tanto en la fiesta misma como en su representación pictórica– su propia alteridad, una identidad redefinida que si bien “era la de un súbdito colonial [...] no era servil en absoluto”.⁶

◀ Fig. 1. Parroquia de San Sebastián. Detalle del alférez inca. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.



Desde una distancia temporal que se beneficia de todos esos aportes, el presente ensayo intenta reflexionar sobre algunos aspectos quizá menos atendidos de la serie del Corpus: por ejemplo, su especificidad histórica en el contexto imperial y, en relación con ella, la identificación de elementos que corroboran su inagotable densidad conceptual. Por haberse ejecutado en medio de coyunturas excepcionales para el virreinato peruano y para la Corona española, sus imágenes revelan la habilidad del obispo al movilizar el patrocinio de las élites locales atendiendo a sus crecientes vindicaciones. En un momento de euforia localista por la reciente canonización de santa Rosa de Lima, este programa propagandístico de carácter sacro-político ideado desde la autoridad eclesiástica, acoge sin embargo las expectativas de la descendencia incaica y muchos de sus componentes dejan entrever un sutil proceso de negociación que los cuadros insinúan y registran en una pluralidad de detalles.

Si, por un lado, esta perspectiva otorga mayor complejidad a la noción de autoría en la concepción del conjunto, también define con mayor precisión el programa de la serie, que buscaría establecer a los incas como una monarquía absorbida legítimamente por el imperio, pero recordada y respetada como corte local. Todo ello contribuye a explicar el poderoso impacto de estas imágenes y las diversas formas en que ellas siguieron influyendo, a lo largo del tiempo, sobre desarrollos distintos del incaísmo virreinal y republicano. Sin embargo, el propósito original y prioritario de la serie del Corpus fue establecer un diálogo simbólico entre la Corona y la descendencia incaica, gracias a la mediación de un prelado-cortesano recién llegado de Madrid. Mollinedo iniciaba así su prolongado gobierno episcopal (1673-1699), que coincidiría casi exactamente

▲ Fig. 2. Anónimo. Plaza Mayor de Lima (detalle). Óleo sobre lienzo, 1680. Museo de América, Madrid.

► Fig. 3. Anónimo. Plaza Mayor del Cusco después del terremoto de 1650 (detalle). Óleo sobre lienzo. Iglesia del Triunfo, Cusco.

en el tiempo con el reinado del último monarca español de la Casa de Austria.

De la corte española a la capital incaica

En efecto, como culminación de una ascendente carrera eclesiástica en España, el 23 de noviembre de 1673 entraba al Cusco el clérigo burgalés Manuel de Mollinedo y Angulo (1640-1699) para tomar posesión de su obispado, tras declinar similares cargos en Cuba y Puerto Rico. Era una opción calculada, y en ella debió pesar el capital simbólico que la ciudad incaica aportaba al imaginario imperial hispánico. La aceptación de ese nombramiento, propuesto por la regente Mariana de Austria, deja entrever que la notoria ambición personal del prelado se veía influida por consideraciones de alta política. Hacía poco más de un lustro que la reina viuda ejercía transitoriamente el poder, a la

espera de que su único heredero –proclamado rey a los tres años– alcanzara la edad requerida; pero la endeble salud de Carlos II y sus escasas probabilidades de tener descendencia suponían un riesgo inminente para la continuidad de la rama española de los Habsburgo. Esa incertidumbre era compartida en distinta medida por el conglomerado de territorios bajo su dominio –real o simbólico–, cuyas armas se veían pintadas sobre la bóveda del Salón de los Reinos, en el Palacio del Buen Retiro, donde el virreinato del Perú alternaba con puntos geográficos tan distantes entre sí como Flandes, Jerusalén y México.⁸

Durante su desempeño como párroco de la Almudena e integrante del Consejo de Indias, el obispo electo del Cusco había conocido de primera mano las vicisitudes de la corte. Debió ser uno de los principales organizadores del Corpus Christi en la capital del reino, cuyo punto de partida era precisamente la real parroquia a su cargo. Aquellas celebraciones eucarísticas tendían a convertirse en grandes rogativas por el destino de la monarquía, enmarcadas por espectaculares despliegues ceremoniales. En ese contexto, Mollinedo tuvo trato con Pedro Calderón de la Barca –en cuyas obras impresas intervino como erudito censor eclesiástico–, además de apreciar el trabajo de artistas de la corte como Sebastián de Herrera Barnuevo o Juan Carreño de Miranda.⁹ De alguna manera, todos ellos marcaron la tónica predominante en el tardío barroco madrileño, que el prelado intentaría luego replicar desde el Nuevo Mundo: un despliegue concurrente de recursos persuasivos –plásticos, ceremoniales y literarios–, cuyo efectismo triunfalista y rotundidad argumental procuraban contrarrestar los inquietantes presagios derivados de una crisis dinástica sin precedentes.¹⁰

Si Mollinedo se embarcaba hacia América cuando la corte iba alcanzando un impredecible punto de quiebre, al llegar al Cusco enfrentaría, en cambio, un panorama enteramente distinto: el antiguo centro imperial albergaba a una sociedad en pleno proceso de consolidación, aunque bastante compleja y fragmentada. Con sorprendente rapidez, Mollinedo lograría adaptar de diverso modo el bagaje simbólico aprendido a las expectativas y posibilidades locales. A ello contribuyeron, en parte, la lecturas de ciertas crónicas indianas y de algunos tratados sobre organización eclesiástica en el orbe hispano.¹¹ Por ello resulta sintomático que reconociera a Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), célebre obispo de Puebla entre 1640 y 1653, como su modelo ejemplar.¹² Es bien sabido que los ejes centrales de la política palafoxiana fueron la ejecución de profundas reformas administrativas, junto con un férreo control del clero, además de un acercamiento inteligente a las lenguas y poblaciones indígenas –en busca de una mayor ortodoxia catequizadora–, todo constantemente apoyado por el uso intensivo de imágenes y, ante todo, de su propia imagen.¹³ Al igual que esa figura paradigmática, el obispo cusqueño multiplicó sus retratos y escudos de armas en toda la diócesis; en la serie de Corpus buscó, además, vincular su autoridad con la nobleza indígena peruana, que Palafox consideraba “melliza” de la mexicana; y aunque nunca llegaría a ejercer autoridad política como aquel, Mollinedo se las ingenió para presentarse, en más de una ocasión, como tácito *alter ego* del “rey ausente”.¹⁴

En otros aspectos de su gobierno también procuró emular a su precedente novohispano, convencido de que los prelados de Indias nunca debían actuar con tibieza. Parafraseando a su admirado Palafox, definió el desafío que había asumido como una radical disyuntiva: no cabía sino ser “mal obispo o mártir”.¹⁵ Mollinedo sostenía esto ante el presidente del Consejo de Indias en febrero de 1677, para graficar lo extenuante de sus años iniciales al frente del obispado cusqueño, pues en todo ese tiempo “he estado en un continuo remo, por ser dilatado y el ser preciso visitarle personalmente”. Su primera visita pastoral le había tomado tres veranos seguidos, y la situación que encontró a lo largo de ese itinerario le aconsejaba, entre otros cambios, dictar nuevas constituciones sinodales, “pues las que hay son muy antiguas y es preciso hacer otras modernas para el buen gobierno de él”.¹⁶

Sin ocultar su satisfacción por lo actuado hasta entonces, el obispo concluía: “desde que puse los pies en este reino puedo decir que no he estado un instante ocioso, reduciendo las cosas a los términos que deben, que con la sede vacante habían salido de su lugar; téngolo todo visitado, las iglesias reparadas y muy ordenadas, que no las hay en todos estos reinos como ellas; las rentas puestas en buena fama y con mucha claridad, como constará de la razón y memoria que remito al





▲ Fig. 4. Cofradías de San Cosme y San Damián y San Crispín y San Crispiniano (detalle). Grupo de sacerdotes jesuitas frente a la gran fachada de la iglesia de la Compañía. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

► Fig. 5. Parroquia del Hospital de Naturales (detalle). Alférez inca y sus acompañantes. Museo Arzobispal, Cusco.

Consejo, los indios confirmados pasan de sesenta mil con los que he confirmado en esta ciudad”¹⁷. La insistencia de Mollinedo en administrar masivamente la confirmación revestía particular relevancia, pues este sacramento simbolizaba la integración plena en la fe de la población nativa que había recibido antes el bautismo. Pero, además, a través del gesto ritual de la imposición de manos, los feligreses se acogían a la tutela espiritual de su prelado.

Ese buscado acercamiento le permitió compenetrarse rápidamente con un complejo tejido social. A medida que avanzaba la reconstrucción de la ciudad colonial, tras el gran terremoto de 1650, las élites criollas e indígenas constituían dinámicos núcleos de poder local, aunque profundamente escindidos. No solo enfrentados por intereses contrapuestos, sino también divididos por rivalidades internas. Otro tanto ocurría, paralelamente, en la esfera eclesiástica. Dentro del propio cabildo funcionaban redes de privilegio que opusieron tenaz resistencia a la nueva autoridad. Al punto que, en 1680, Mollinedo irrumpía violentamente en el coro catedralicio, secundado por un bullicioso tumulto, para poner en prisión a un grupo de cabildantes desafectos.¹⁸ Son conocidos también los conflictos entre el prelado y las órdenes regulares, derivados de la concentración en la propiedad agraria y la consiguiente exención de los diezmos; o de la relajación que pudo observar en las doctrinas indígenas a su cargo. Por su parte, las comunidades de frailes competían entre sí por demostrar su antigüedad y primacía temporal en la evangelización del país, lo que se traducía en intrincadas polémicas histórico-jurídicas.¹⁹

Los jesuitas, llegados al país varias décadas después de la conquista y de la primera evangelización, aportaron un capítulo adicional –aunque distinto– a ese maremágnum eclesiástico. Sus diferencias con el poder episcopal y con el clero secular tuvieron dos motivaciones principales. Una primera fue la reconstrucción integral de su templo, sobre las bases del *Amarucancho* –antiguo palacio de Huayna Cápac–, tras el terremoto de 1650. Ahora, la nueva fachada-retablo de la Compañía se alzaba al borde mismo de la plaza mayor, y su pronunciada verticalidad sugería un desafiante contrapunto en relación con la vecina catedral. Según consigna Diego de Esquivel y Navia en su crónica, la osadía constructiva de los jesuitas dio pie a un largo pleito judicial, iniciado por el cabildo catedralicio ante el virrey y la Real Audiencia; pero nada impediría, finalmente, que los ignacianos concretaran su ambicioso proyecto y lo inaugurasen solemnemente en julio de 1668.²⁰

Otra fuente de fricciones era la rivalidad entre el colegio jesuita de San Bernardo y el seminario secular de San Antonio Abad. Tanta fue la virulencia suscitada por esa cuestión que, al comentar los incidentes ocurridos en 1649, el cronista Vasco de Contreras y Valverde –evocando un pleito emblemático de la historia medieval europea– llegaría a comparar a ambas instituciones con los “bandos encontrados de güelfos y gibelinos”.²¹ El problema de fondo era la exclusividad ejercida por la Compañía sobre el otorgamiento de grados universitarios –tras la fundación, en 1622, de la Universidad de San Ignacio–, en desmedro de los antonianos que aspiraban a similar estatus académico. Pero los enfrentamientos más ruidosos estallaban motivados por el asunto clave de la precedencia: a través del tiempo, esta recaía alternativamente en una u otra institución, dependiendo de las intrigas políticas tejidas por sus dirigentes ante las autoridades, con las consecuentes huelgas y refriegas armadas. Pese a la conciliación que llegaron a firmar ambas partes ante el corregidor en 1664, las hostilidades entre los estudiantes continuarían produciéndose en las calles cusqueñas por décadas.²²

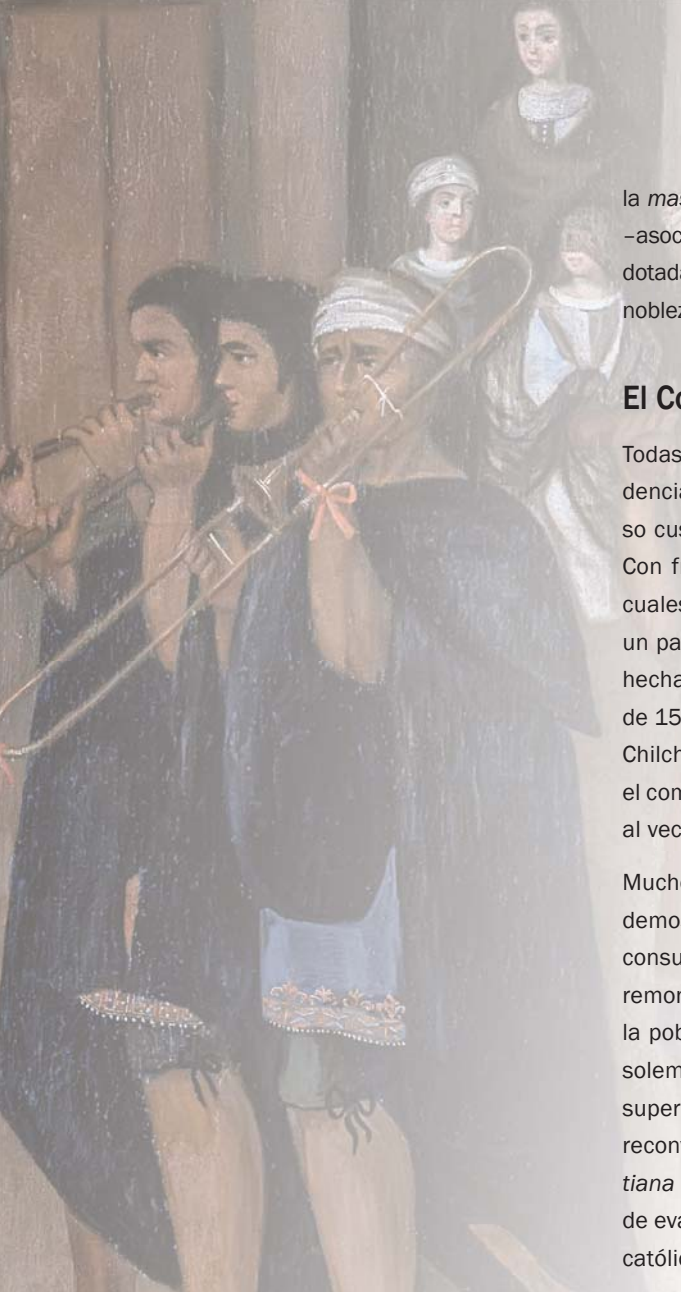
No menos dividida estaba la población civil en general, aunque por diversas razones. Tras el fin de las guerras entre los conquistadores y la derrota del último inca rebelde de Vilcabamba en 1571, el virrey Toledo promulgaba desde el Cusco un conjunto de ordenanzas que dieron forma definitiva al estado colonial. Su proyecto político incluía impulsar una historiografía oficial que reinterpretara el pasado incaico en clave “tiránica”, a fin de contrarrestar el tono admirativo de los primeros cronistas. Pero la “pax toledana” se basaba, ante todo, en la coexistencia de dos sociedades paralelas y complementarias: las “repúblicas” de españoles y de indios, congregadas en espacios urbanos separados y bajo fueros propios. En el Cusco, ello determinó la ocupación del núcleo urbano incaico de mayor jerarquía por los vecinos españoles y el consiguiente desplazamiento de la alta nobleza

indígena hacia los barrios periféricos o a los pueblos circundantes, generando una radical redistribución física de los antiguos linajes reales.

Si bien ese proceso se había iniciado en 1559, con la fundación de cuatro parroquias –Santa Ana, San Cristóbal, San Blas, San Sebastián y los Reyes (esta última posteriormente rebautizada como Belén)–, en tiempos de Toledo se fundaron otras tres: las del Hospital de Naturales (después San Pedro), Santiago Apóstol y San Jerónimo. Surgieron así las ocho parroquias donde fueron asentándose los ayllus nobles –incluyendo a élites provinciales no incas–, junto con los “indios del común”, que continuaban dispersos en el campo. La autoridad de cada jurisdicción era ejercida por el curaca –intermediario indispensable para la recaudación del tributo indígena– y su nombramiento dependía de la acreditación de su linaje, pero sobre todo de una demostrada lealtad a la Corona. Ello daría lugar a numerosos expedientes probatorios, acompañados de árboles genealógicos y relaciones de méritos, muchas veces manipulados o fraguados. Sobre todo al principio, se desató una pugna prolongada entre los “incas de sangre” y los “incas de privilegio”: mientras los primeros, denominados “cuzcos”, sostenían descender directamente de linajes reales, los segundos lo eran por delegación y conformaban una nobleza menor, periférica, cuya autoridad se originaba en las provincias de los cuatro suyos, por delegación del poder central.²³

A través de esas reclamaciones, la élite inca desintegrada por la conquista buscaba acreditar un estatus de hidalguía y nobleza dentro del nuevo orden social, ajustándose –con las dificultades de todo tipo que ese proceso implicaba– a los patrones del derecho hereditario hispano. Ante todo, ello les permitiría eximirse del pago de tributos y de ciertas formas de trabajo forzado que pesaban sobre la población nativa. Pero, además, en el campo honorífico –no menos importante– los linajes incaicos ya reconocidos competían arduamente por ostentar el cargo de alférez real indígena. Su elección, hecha anualmente por veinticuatro representantes de las ocho parroquias indígenas, alcanzaba sus momentos culminantes durante las fiestas de san Juan Bautista, Santiago apóstol y, sobre todo, del Corpus Christi. Ese disputado nombramiento –paralelo al del alférez real español– incluía, entre otros, el derecho de ostentar públicamente





la *mascapaicha*, máxima insignia real prehispánica. El prestigio simbólico de la “borla colorada” –asociado a la figura prehispánica del *Sapa Inca*– habría de mantener una larga vigencia, aunque dotada de usos y significados cambiantes –no exentos de polémica–, entre los miembros de la nobleza inca colonial.²⁴

El Corpus cusqueño: ceremonia y conflicto

Todas esas diferencias afloraban en las fiestas públicas, a causa del rígido sistema de precedencias que regía el protocolo ceremonial y, dada su importancia dentro del calendario religioso cusqueño, la procesión del Corpus Christi era el principal escenario para tales conflictos. Con frecuencia los hechos derivaban en tumultuosos incidentes callejeros, algunos de los cuales permanecían fijados en la memoria colectiva. Como deja entrever el inca Garcilaso en un pasaje de su *Historia General del Perú*, los cusqueños nunca olvidaron la afrenta pública hecha por Francisco Chilche, jefe de la etnia norteña de los cañaris, durante el Corpus Christi de 1555. Ese día, en plena plaza mayor y delante del tabladillo donde se exhibía el Santísimo, Chilche llevaba asida una simulada cabeza inca degollada, para recordar su participación en el combate librado en 1536 por españoles y cañaris contra el asedio impuesto por Manco Inca al vecino Sunturhuasi.²⁵

Muchos otros incidentes, suscitados a propósito del Corpus durante los decenios siguientes, demostrarían que el poder de convocatoria de la fiesta y su potencial conflictivo eran rasgos consustanciales a la historia social del Cusco. Para los primeros vecinos españoles, esta ceremonia se erigía como un símbolo de la rápida conversión del Tahuantinsuyo. Por su parte, la población indígena participaba masivamente porque aquella fiesta coincidía con la mayor solemnidad del calendario religioso incaico: el Inti Raymi o solsticio de invierno austral. Esta superposición no era nueva dentro de la historia religiosa de Occidente. Por el contrario, la reconversión o disyunción de ciertos ritos o formas simbólicas a la luz de la *interpretatio christiana* había sido una estrategia empleada eficazmente por la Iglesia medieval en el proceso de evangelización de Europa. Obedecía, de hecho, a la misma lógica que llevó a erigir templos católicos en los mismos lugares donde había huacas o adoratorios prehispánicos, de acuerdo

con disposiciones expresas fijadas a mediados del siglo XVI por el primer concilio limense.²⁶

De ahí que la relevancia alcanzada por la fiesta del Corpus cuando el virrey Toledo estableció su gobierno en el Cusco lo obligara a reglamentar su organización. Por medio de una ordenanza, expedida en 1572, disponía que el corregidor fuese el encargado de llevar el estandarte del Santísimo Sacramento. Al mismo tiempo, encomendaba a las autoridades españolas enseñar a los indígenas el verdadero significado de la celebración, considerando que eran “plantas nuevas” en la fe y que “para el verdadero conocimiento es menester más tiempo del que ha pasado para su conversión”.²⁷ En recuerdo de los aliados de la conquista, Toledo estableció la intervención ordenada de un grupo de cañaris, “con sus insignias hechos soldados”, en tanto que restringía la participación indígena quechua a las “ocho parroquias”, a fin de evitar una concentración masiva de peregrinos foráneos, que era percibida como fuente de desórdenes y “borracheras”.²⁸



Poco antes, Juan Polo de Ondegardo, consejero jurídico del gobernante, advertía cómo ciertas danzas, escenificaciones y cánticos que confluían alrededor de la procesión guardaban preocupantes semejanzas con prácticas antiguas. Anotaba que “por esta causa ha habido y hay hoy día entre los indios que parecen celebrar nuestra fiesta del Corpus Christi, mucha superstición de celebrar la suya del Inti Raymi”.²⁹ Por su parte, el inca Garcilaso esgrimía parecidos argumentos como base para sustentar una tesis contraria, en armonía con su línea de pensamiento humanista y neoplatónica: la de la “prefiguración” del cristianismo en los ritos anteriores a la conquista. Aunque, en realidad, la evocación garcilasista del Inti Raymi incaico se basaba en su propia experiencia del Corpus cusqueño y la cristianización de los *hayllis* o cantos celebratorios de la fiesta solar.³⁰

Desde principios del siglo XVII, la enrevesada recomposición legal de la nobleza inca y la creciente influencia de la Compañía de Jesús sobre ella abrieron paso a las evocaciones públicas del pasado imperial. Una de las más recordadas se registra en mayo de 1610, durante las fiestas por la beatificación del fundador de la orden. A lo largo de veinticinco días, aquellas celebraciones congregaron a más treinta mil indígenas alrededor de la plaza mayor. En un momento culminante, desde el templo jesuita salió en andas una imagen del Niño Jesús, titular de la cofradía indígena de Huanca, con atuendo e insignias de rey inca: una forma audaz de “cristianizar” el pasado andino y a la vez legitimar el nuevo orden político y religioso. Ese día, grupos de danzantes escenificaron las grandes victorias del Tahuantinsuyo sobre cañaris y chancas. Es probable que el impacto de estos acontecimientos contribuyera a intensificar similares manifestaciones. No debió ser la excepción el Corpus Christi, aunque no se tienen noticias muy precisas al respecto. Es presumible también que aquellos componentes incaístas acrecentaran los conflictos corporativos en el desarrollo de la procesión, mientras que –sobre todo desde el punto de vista de la jerarquía eclesiástica– se abrían paso nuevas sospechas de ambivalencia en los mensajes o de franca heterodoxia doctrinal.

Mollinedo y el Corpus “reformado”

Ese estado de cosas explicaría que, cien años después de las reformas toledanas, una de las primeras acciones del gobierno eclesiástico de Mollinedo haya sido justamente reorganizar una procesión que percibía como “caótica y sacrílega”.³¹ En busca de ejercer mayor control, reafirmó la necesidad de que fuese exclusivamente urbana, a fin de evitar desbordes mayores. Quedaría por tanto restringida a las iglesias y conventos de la ciudad, así como a las parroquias periféricas que confluían en el centro del Cusco, conduciendo a sus advocaciones titulares. Al mismo tiempo, dispuso que su recorrido no se limitara al perímetro de la plaza mayor española o *Auqaypata*. La *vía sacra* cusqueña se extendería al otro sector de la plaza incaica o *Cusipata*, rebautizada Plaza del Regocijo o del Cabildo. Esa reforma estaría estrechamente asociada a la primera gran empresa pictórica de la “era Mollinedo”: la serie de lienzos del Corpus Christi, destinada a la parroquia indígena de Santa Ana –en la altura de Qarmenqa, a la entrada de la ciudad–, donde el visitante recibiría una primera impresión del Cusco: una urbe que, sin olvidar su pasado imperial, adquiriría rápidamente nuevas significaciones en el contexto de una modernidad barroca y globalizada.

Por medio de un impactante despliegue de verismo, esta secuencia de escenas propone un vasto e inusitado retrato corporativo de la vieja capital incaica en el momento de su mayor esplendor urbano. Sus habitantes se muestran como una comunidad cristiana sólidamente cohesionada alrededor del culto al Santísimo Sacramento. Guiados por su firme conductor espiritual, marchan en perfecto orden bajo la constante mirada simbólica del jovencísimo “rey ausente”.³² Pero lo más llamativo es el protagonismo otorgado a la población indígena y a sus líderes, ataviados a la manera de sus ancestros. Son aquí portadores de aquellos rasgos identitarios del Perú dentro del conglomerado de reinos que integraban la monarquía española. Por tanto, el aparato ceremonial y su representación pictórica convertían al Cusco en una suerte de sinécdoque americana del imperio transatlántico: las dos “repúblicas” escenifican sincronizadamente su fidelidad a la monarquía española, la incorporación definitiva del Tahuantinsuyo al cristianismo y, desde luego, su militancia compartida por la devoción central de la *Pietas Austriaca*.³³



◀ Fig. 6. Regreso de la procesión (detalle). Tres nobles indígenas junto al anda de San Cristóbal. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

▲ Fig. 7. Cofradías de Santa Rosa y la Linda (detalle). Músicos indígenas delante del anda de Santa Rosa de Lima. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.



▲ Fig. 8. Salida de la procesión (detalle). El obispo Manuel de Mollinedo y Angulo llevando la custodia. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

► Fig. 9. El corregidor Alonso Pérez de Guzmán y Maraño (detalle). El corregidor del Cusco preside la procesión llevando el estandarte del Santísimo Sacramento. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

Esa sorprendente disciplina patente en los cuadros del Corpus responde, en realidad, a una invención pictórica que apelaba ingeniosamente a ciertos recursos propagandísticos del arte cortesano contemporáneo. Para lograr el efecto deseado, los lienzos entremezclan fragmentos de la realidad cuidadosamente seleccionados con otros puramente ficticios. Además de evadir contradicciones y susceptibilidades, de este modo era posible articular un conjunto de sutiles mensajes persuasivos dirigidos a destinatarios específicos. El resultado armoniza de modo convincente la atmósfera triunfalista propia de la fiesta con un despliegue ordenado del cuerpo social. Por tanto, el mayor mérito de la serie no consistió en reflejar una imagen objetiva del acontecimiento, sino construir una visión ideal que resultara verosímil a públicos distintos. Ante una audiencia foránea, el Cusco podía aparecer como una urbe cristiana de primer orden, cuyo grado de “civilización” y “policía” la hacía comparable con sus pares europeas. Para los espectadores cusqueños –aquellos que podían reconocer sus rostros y los de sus contemporáneos–, la serie tenía reservado otro tipo de resonancias. Aparte de erigirse como un discurso visual de exaltación localista en clave cosmopolita, les proveía modelos de comportamiento: un conjunto de fórmulas protocolares a las que debían ceñirse, individual y corporativamente, para aproximarse a esa imagen tan elogiosa de su ciudad. Aunque ese propósito moralizante nunca se cumpliría del todo, la aceptación de la serie del Corpus fue inmediata y tendría consecuencias duraderas: marcaba el inicio de un conjunto sostenido de iniciativas e invenciones iconográficas que, en el trans-

curso del último cuarto del siglo XVII, dio lugar a una era de profundas transformaciones en la cultura simbólica de los Andes.

Las circunstancias del encargo

En contraste con la elocuencia de sus imágenes, un persistente silencio documental envuelve las circunstancias y condiciones de este encargo artístico, la identidad de sus autores e incluso la cronología precisa de su ejecución. Desde el punto de vista de las fuentes escritas, poco o nada se sabe hasta ahora al respecto, pese a los esfuerzos reiterados de varias generaciones de investigadores. Una sola certeza emana de las propias imágenes y se refiere a la autoría intelectual del programa iconográfico: esta podría atribuirse únicamente a Mollinedo y a su entorno más cercano. Es posible, además, situar su concepción y ejecución entre los años 1675 y 1680, lapso que coincide con el término de la primera visita pastoral de Mollinedo.³⁴ En principio, ello podría deducirse de la propia

aparición del obispo, notoriamente menor en comparación con el retrato votivo ante la Virgen de Belén, que pintó Basilio de Santa Cruz para el coro catedralicio en 1698, un año antes de la muerte de Mollinedo.

Otro elemento relevante para su datación es la escena presidida por el corregidor Alonso Pérez de Guzmán y Marañón (1637-1708), portando el estandarte del Santísimo Sacramento, a quien ha sido posible identificar gracias a la cruz de Malta que ostenta en el traje y lo identifica como caballero de la orden de San Juan.³⁵ Miembro de la alta nobleza española –aunque aquí largamente opacado por la figura del obispo–, Pérez de Guzmán ejerció como titular del corregimiento cusqueño entre 1670 y 1676.³⁶ Por último, ciertos detalles remiten a una fecha cercana a la asunción efectiva al trono de Carlos II, en noviembre de 1675, cuya noticia debió llegar al Cusco en el transcurso del año siguiente. Así se deduce, por ejemplo, de la ausencia de alusiones a la regencia y del aspecto adolescente que asume la figura del monarca dentro del grupo escultórico de la *Defensa de la Eucaristía*.

Sin duda también influyó en los contenidos la ubicación elegida, pues la parroquia de Santa Ana –más allá de su ubicación estratégica– resultaba ciertamente problemática. Sus vecinos principales no eran quechuas sino cañaris y chachapoyas, etnias norteñas incorporadas al Tahuantinsuyo en tiempos de Huayna Cápac. En el Cusco seguían teniendo la condición de *mitimaes* y su comportamiento nunca dejaría de ser conflictivo (de hecho, algunos eran descendientes directos del controvertido Francisco Chilche). La destacada presencia de los cañaris en uno de los lienzos principales, al lado de la élite inca, deja entrever complicadas tratativas para arribar a un consenso en el plano simbólico. Por lo demás, la financiación de las obras debió exigir una singular destreza política que permitiera movilizar eficazmente el patrocinio de la nobleza indígena y articularlo con el de los gremios y las élites criollas.

Siguiendo la cronología propuesta, las obras pudieron iniciarse cuando el clérigo Diego de Hontón y Olarte era titular de la parroquia de Santa Ana, es decir, entre 1663 y 1678; acaso ello pudo ganarle el favor de Mollinedo, quien promovió su ingreso al cabildo precisamente en 1678. Sin embargo, las buenas relaciones durarían poco. A comienzos del año siguiente, Hontón hacía causa común con los prebendados opositores, mientras que Mollinedo cuestionaba abiertamente su negligencia en el cargo de racionero, por ser “de natural ambicioso, indigesta condición y no a propósito para la Iglesia”.³⁷ Poco antes, el obispo felicitaba al nuevo párroco, Juan de Herrera y Castro, por dotar a su templo de “lienzos con marcos dorados”, aunque la comisión de estas obras podía corresponder, en realidad, a la gestión anterior. En fecha cercana, una carta de Mollinedo informaba al rey que en Santa Ana “se han hecho para todo el cuerpo de la iglesia pinturas grandes con marcos de cedro que van dorando”. Lamentablemente, ninguno de estos documentos especifica la temática de las pinturas y, por tanto, la interrogante permanece abierta.

Si bien tampoco hay acuerdo entre los estudiosos acerca de su probable autoría, el Corpus de Santa Ana marca el inicio de una fértil alianza estratégica entre el obispo y alguno (o algunos) de los grandes maestros indígenas del momento. Desde hacía buen tiempo, era práctica frecuente que los miembros segundones o empobrecidos de la nobleza nativa optaran por el ejercicio de la pintura o algún otro arte ante la imposibilidad de ingresar a la carrera eclesiástica.³⁸ Al llegar la segunda mitad del siglo XVII, los pintores nativos ya superaban ampliamente en número y prestigio a sus colegas “españoles” –aunque seguían subordinados laboralmente a estos, a quienes calificaban de “capataces”–, situación que sería el detonante para el sonado cisma gremial de 1688.³⁹





✠
CASAMIENTO
 Y lo probenido deste Ma-
 trimonio q^o prebaleze en
 la Europa. e sus d^o Sendicn^o;
 D. Martin d^o Loyola, Cavall^o
 d^o d^o orden d^o Calat^o, S^o de la Casa
 d^o Loyola, Gov^o y Cap^o Ge^o
 d^o l^o Reyno d^o Chile Sob^o d^o l^o Glo-
 rioso S^o Yonacio Patriarca de la
 Sagrada Comp^o dehes. Con la
 Señora D^o Beatris Clara Coya
 Yndia del Peru;

D^o Beatris Cla-
ra Coya Inga

D^o M^o de Loyola

Hija d^o l^o Principe D^o Diego Sayritupac; y d^o Beatris Cuziquicay; que el a^o de 1558 Rezivieron el S^o Sacramento d^o l^o B-
 ambos de cendie d^o Manco Capac Inga primer Monarca del Peru que el a^o de 100 fundo la gran Ciud^o del Cuzco Cayeza de este
 trimonio tubieron una hija q^o se llamo Doña Ana Maria Coya de Loyola y la llevaron a España y su Mag^o en atencion ala R^o S^o
 tia la hizo Marquessa d^o Oropesa; lugar Continuo al Cuzco, y caso cō Don Juan Henriquez de Borja hijo de D. Juan Henrriq^o d^o Al-
 d^o Alcanizas; y de D^o Juana d^o Aragon Hira d^o l^o Duque de Jandia; S^o Fran^o de Borra; y de la Duquesa D^o Leonor d^o Castro y Mclo. y

En este caso resulta indudable que la ejecución de las obras recayó en artistas de ascendencia incaica. No se explicaría de otro modo el grado de empatía con el que aparecen retratados sus pares, los curacas e indios principales. Se plantea incluso una significativa ambivalencia en aquellos personajes que emergen en primer plano, mirando directamente al espectador, y sugieren probables autorretratos. En ese mismo sentido, tampoco sería un mero componente anecdótico el detallado repertorio de lienzos que articulan los altares efímeros o se alinean en lo alto de la calle. No solo ayudan a describir el entorno suntuario de la fiesta o las funciones simbólicas que cumplían determinadas imágenes dentro del programa iconográfico. Esos alardes de representación metapictórica debieron constituir, también, un orgulloso testimonio de la creciente fama alcanzada por los maestros y obradores activos en el Cusco, reconocido ya, sin discusión, como el principal centro artístico del virreinato.

Esa potente aura testimonial distingue a la serie del Corpus de otra invención incaísta cercana en el tiempo: *Las bodas del capitán Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz y de Juan Henríquez de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola*. Ideada para exhibirse en el sotacoro del nuevo templo jesuita –donde solía congregarse la feligresía indígena–, esta obra se sitúa en un pasado histórico abiertamente manipulado. Aúna acontecimientos y espacios distintos, además de recrear una suntuosa e imaginaria “corte” incaica. En ella Sayri Túpac y el propio Túpac Amaru –capturado por el novio, el capitán Loyola, y ejecutado por orden del virrey Toledo– asisten, después de muertos, a la idílica ceremonia. Toda la violencia de la conquista es eludida de ese modo para presentar a ambos matrimonios como alianzas políticas cuidadosamente negociadas.

En cierta manera, ambas bodas –celebradas con cuarenta años de diferencia– aludían al pacto de convivencia social entre la república de españoles y la de indios, bajo la tutela espiritual de la Compañía de Jesús; pero la historia específica puesta en escena era la alianza de sangre que unía a los Loyola y los Borja –casas nobles de los patriarcas jesuitas– con la línea principal de la monarquía incaica.⁴⁰ Desde ese punto de vista, el argumento genealógico zanjaba el asunto de la legítima descendencia de los incas y, en consecuencia, sostenía la incuestionable autoridad de los ignacianos sobre la audiencia nativa. Incluso la monarquía hispana tiene aquí una presencia más bien tácita, pues la incorporación de los jefes indígenas a la cristiandad –y consiguientemente la de sus pueblos– es vista bajo el prisma abarcador de la misión jesuítica, que se definía a sí misma como un apostolado universal.

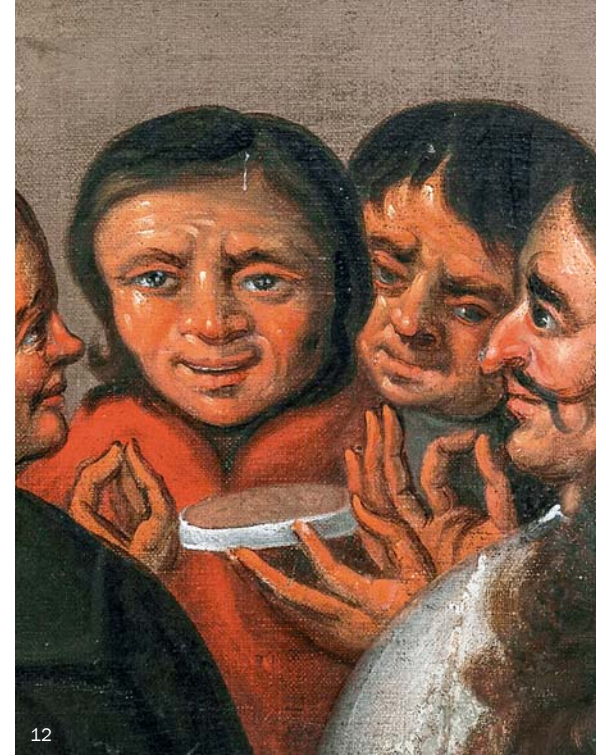
Claramente, la artificiosidad de las “bodas” se asocia con la retórica protocolar de las cortes barrocas y con el teatro sacro, una de las prácticas culturales favoritas de la orden.⁴¹ Sus protagonistas se agrupan a distintas alturas, sobre plataformas o tarimas que subrayan el cariz escénico de las ceremonias. A ello contribuye la esquematización del fondo arquitectónico, donde edificios emblemáticos del Cusco y Madrid trazan un elocuente paralelo entre las civilizaciones incaica y europea. A manera de un gran telón escenográfico, se deja sugerida una ideal paridad jurídica entre el virreinato peruano y los reinos peninsulares. Otro tanto podría decirse de los atuendos arbitrariamente “historicistas” de sus personajes –incas o españoles–, o de los rasgos idealizados y convencionales que remiten a tipos genéricos, aun cuando pretendan representar a individuos concretos.

Nada más distante de la serie del Corpus, narrada en estricto presente y dominada por un definido afán descriptivo. Como si de una secuencia de “instantáneas” se tratara, en ella los dirigentes de ambas repúblicas muestran rostros –e incluso nombres– seguramente reconocibles por sus contemporáneos. Se genera así una inédita sincronía política entre la corte de Madrid y la urbe incaica, una intensa e inédita relación simbólica entre Carlos II y quienes John Rowe definió acertadamente como “príncipes vasallos”.⁴² En ese contexto de exaltación eucarística y de apoteosis de la Casa de Austria, la diferencia étnica encarnada por la descendencia incaica se hacía aún más llamativa al quedar plasmada por medio de un estilo y una iconografía que sintonizaban con el barroco hispano –y a la vez local– más reciente. Pero, además, los lienzos del Corpus se insertan dentro de un género pictórico en pleno auge a ambos lados del Atlántico, en el que la interacción entre los autores del programa iconográfico, los donantes y los artistas locales lograría introducir significativas innovaciones.

◀ Fig. 10. La boda del capitán Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz Coya de Loyola. Beaterio de Copacabana, Rímac (Lima).



11



12

El Corpus y las “vistas urbanas”

Desde mediados del siglo XVII, las vistas urbanas –una suerte de paralelo visual de la literatura corográfica– gozaban, en efecto, de un creciente auge como género pictórico en todo el ámbito hispánico. En el Nuevo Mundo, las panorámicas urbanas y el perfil de algunos edificios emblemáticos contribuyeron a forjar el imaginario cívico local y a estimular los discursos de vindicación criollista.⁴³ Sin embargo, el Cusco se mantuvo por mucho tiempo al margen de esa producción de imágenes. Su apariencia tuvo que ser fantasmiosamente imaginada por dibujantes europeos y difundida a través de grabados insertos en libros de viaje.⁴⁴ Esa situación pudo obedecer a su peculiar fisonomía urbana, predeterminada por la traza incaica, que impidió implantar la cuadrícula dispuesta expresamente por las Leyes de Indias. A ello se sumaría el traumático terremoto de 1650, que destruyó casi por completo la primera ciudad colonial. Quizá la única imagen local anterior a Mollinedo sea una conocida vista de la plaza mayor tras la ruina, captada en medio de las incesantes réplicas del sismo. Es un cuadro votivo, coronado por un rompimiento de gloria donde la Virgen de los Remedios, de rodillas ante la Santísima Trinidad, implora el perdón divino en nombre de una ciudad devastada.⁴⁵ Solo un cuarto de siglo después, los cuadros del Corpus dejaban ver un Cusco español enteramente reconstruido, que alcanzaba un esplendor urbano de signo barroco bajo el impulso de un obispo-cortesano. Si bien el buscado realismo de sus escenas ya no acoge ninguna aparición sobrenatural, su *leitmotiv* es un misterio teológico cuya complejidad se hacía más evidente aún en el contexto andino.⁴⁶ Para el catolicismo, la Transubstanciación consistía en la conversión ritual del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. Era un milagro de la fe que, sin embargo, se presentaba





como una realidad visible y tangible, y cobró renovada vigencia para la devoción posttridentina. De ahí la importancia de representar la fiesta eucarística rodeada de un marco urbano acorde con la suntuosidad de sus precedentes peninsulares. En el caso del Cusco, como antigua capital del Tahuantinsuyo, sus vecinos y voceros no habían dejado de reclamar para ella la condición de “primer voto y cabeza de los reinos del Perú”, en abierta rivalidad con Lima.⁴⁷ Mollinedo logró potenciar a su favor esa tenaz emulación, impulsando la realización de un conjunto pictórico que lograría superar largamente las iniciativas capitalinas, introduciendo un conjunto de innovaciones de fondo y de forma que difícilmente encontrarían paralelo en todo el ámbito hispánico de su tiempo.

Hasta entonces, las pinturas procesionales de ciudades como Lima y Sevilla seguían patrones bastante similares. Ilustran el género dos lienzos apaisados que narran la *Procesión del viernes santo* en la capital peruana hacia 1660. Contemporáneamente, una pintura anónima sevillana perennizaba *La consagración del templo del Sagrario*, que se convirtió en una exaltación procesional de la Inmaculada Concepción, pues coincidía con el breve de Alejandro VII. Aunque obedecen a climas ceremoniales diferentes, todas estas obras apelan a convenciones ampliamente compartidas: miradas panorámicas, puntos de vista lejanos y colectivos anónimos. Sus diminutas figuras encarnan tipos sociales –cofradías o corporaciones–, identificables por sus vestimentas y actitudes. En ese sentido, tampoco ofrece diferencias significativas una conocida vista de la *Plaza Mayor de Lima* datada en 1680. Esta obra presenta a la plaza principal como epicentro de una ciudad piadosa y “política”, que al mismo tiempo constituía un dinámico emporio comercial. Es significativo que la leyenda superior defina a Lima como “cabeza de los reinos del Perú”, en lo que sin duda era una respuesta a las tenaces pretensiones de las élites cusqueñas.

◀ Fig. 11 Parroquia de Santiago (detalle). Grupo de criollos en la concurrencia. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

◀ Fig. 12. Parroquia de San Sebastián (detalle). Grupo de la concurrencia popular. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

▲ Fig. 13. Cofradías de San Cosme y San Damián y San Crispín y San Crispiniano (detalle). Sacerdotes jesuitas y grupo de concurrentes criollos.

▼ Fig. 14. Anónimo limeño. La procesión del Viernes Santo en la Plaza Mayor de Lima (detalle). Óleo sobre tela, circa 1660. Iglesia de la Soledad, Lima.





Estrategias de representación

En abierto contraste con desarrollos anteriores, el Corpus de Mollinedo despliega estrategias de representación que contribuyeron a superar las limitaciones del género y a forjar una potente imagen pública del Cusco y sus habitantes. Gracias a la adopción de un punto de vista inusualmente cercano, logra reunir una sorprendente galería de semblanzas –individuales y colectivas– sin precedentes en la pintura virreinal sudamericana, por lo general reacia a auscultar la realidad visual. Si bien para entonces el retrato constituía un género independiente, o un modo de representación reservado a los donantes en los márgenes de la pintura religiosa, aquí los rostros captados “del natural” emergen al centro mismo de la escena. Alternan hábilmente y sin marcados contrastes con “tipos” asociados a las diversas categorías étnicas o “castas”, incluyendo ocasionales semblanzas de auténticos personajes populares: guiños ambivalentes al espectador de la época, mediante los cuales se refuerza la ilusión de una mirada objetiva. A ello se suma, finalmente, la claridad de las composiciones –cuya lógica narrativa enlaza con las series hagiográficas contemporáneas–, articulada en tres niveles ascendentes, paralelos y bien definidos.

Quizá el mayor logro en el terreno de la sutileza protocolar haya consistido en no limitarse a una o dos escenas sino concebir un vasto conjunto de lienzos que originalmente pudo llegar a un número total de dieciocho.⁴⁸ Si bien la propia dinámica procesional sugiere una sensación de secuencia, en realidad cada una de las escenas puede ser leída claramente de forma individual. Ello induce a pensar que quizá la serie nunca tuvo un orden predeterminado; salvo, desde luego, para aquellas escenas que representan el inicio y el final de la procesión. Ambos lienzos debieron figurar en la cabecera del templo, quizá a uno y otro lado del presbiterio. Es probable que todas las demás pinturas pudieran intercambiarse y conformar secuencias distintas a lo largo de la nave.

No es difícil inferir que los cuadros inicial y final eran los más directamente relacionados con la parroquia de Santa Ana y con la autoridad episcopal. Sus esquemas compositivos, más complejos que el resto, captan dos momentos

culminantes de la procesión. Ambos transcurren en la plaza mayor, delante de la catedral, y de hecho sintetizan –cada uno por separado– la participación corporativa de las dos “repúblicas”. Son presididos por Mollinedo –junto con los cabildos eclesiástico y secular–, que no volverá a figurar en ningún otro lienzo. La asociación de ambas escenas con la plaza mayor y con la catedral, espacios oficiales por excelencia, resulta explícita. En ella se define también el inequívoco sentido cristiano del simbolismo solar, omnipresente en la fiesta. La metáfora remite también a los atributos solares de la monarquía católica de los Austrias, simbolismo que alcanza su apogeo con Felipe IV –designado el “rey Planeta”– y su hijo Carlos II.⁴⁹ Todo ello adquiriría nuevas connotaciones debido al precedente de los grandes cultos solares prehispánicos que tendían a verse como prefiguraciones de la fe cristiana. Esta idea quedaría plasmada en el programa de las *Efigies de los incas y reyes del Perú*, concebido hacia 1725 por el clérigo Alonso de la Cueva. Mientras Manco Cápac, fundador del Tahuantinsuyo, señala con el dedo índice al disco solar, culto central de su imperio, Carlos V, primer rey español del Perú, recibe el cetro –en perfecta *traslatio imperii*– de manos del “tirano Atahualpa”, mientras emplea un gesto equivalente para mostrar una cruz rodeada de resplandores y, por tanto, “solarizada”.⁵⁰ Entre las reelaboraciones republicanas de la *Sucesión incaica*, que suprimen toda referencia a la monarquía hispana, este motivo solo aparecerá ocasionalmente.⁵¹

En el *Inicio de la procesión*, la fachada de la catedral se aprecia completa, a primeras horas de la mañana. Su donante es una mujer madura española o criolla, vestida con el atuendo monjil propio de las viudas nobles, acorde con el severo protocolo cortesano de los Austrias. Por encima del templo y detrás de las montañas, el astro solar se está elevando. Es una referencia explícita al *sol invictus*, atributo de Cristo asimilado de un antiguo culto romano que se fusiona con el “sol de justicia” profetizado por el libro de Malaquías, al anunciar la venida del Mesías. Significativamente, todo ello sucede en paralelo con la salida de la custodia de forma solar que abandona el templo bajo palio, conducida por Mollinedo y escoltada por ambos cabildos: todos en posición frontal o girando el rostro directamente hacia el espectador. *El regreso de la procesión*, en cambio, transcurre en medio de una atmósfera sombría alusiva al ocaso. Al terminar la tarde, junto con la caída del sol, la custodia está regresando al recinto sagrado acompañada por el mismo séquito, pero esta vez marchando en sentido contrario a la mirada del espectador y rodeada por la república de indios en pleno. El rostro del obispo se aprecia ahora de perfil y la custodia apenas asoma, semiculta, en medio del cortejo.

Para entonces, el disco solar de rostro humanizado se encontraba muy arraigado en la iconografía religiosa local. Era atributo principal de santo Tomás de Aquino y simbolizaba la sabiduría divina. Además de gran maestro de la escolástica, Aquino tuvo un papel clave en la historia del Corpus Christi, pues a él se debe el diseño definitivo de su ritual. Adicionalmente, el gran teólogo dominico era enarbolado por la Contrarreforma como garante de ortodoxia en la interpretación de las sagradas escrituras. Por eso en algunas versiones de la *Defensa de la Eucaristía* –escena alegórica introducida por Mollinedo–, Aquino auxilia a Carlos II en su combate contra los sarracenos, ostentando sobre el pecho ese sol radiante cuya forma parece hacerse eco de la custodia. Otro lienzo de factura cusqueña identifica explícitamente este atributo tomista con el misterio eucarístico al transfigurarse en el sol de un típico ostensorio surandino, en un cuadro que muestra a Aquino como defensor de la Universidad de San Antonio Abad. En el frontispicio de la *Novena Maravilla* (1695) por el célebre orador religioso cusqueño Juan de Espinosa Medrano, volverá a aparecer la personificación de la Sabiduría Divina compartiendo este atributo don el Doctor Angélico, cuyo retrato enmarcan resplandores flamígeros.⁵² Por ello el disco solar que lucen los curacas era un símbolo polivalente: recuerdo de su antigüedad pagana, ciertamente, pero también prefiguración del cristianismo que confirmaba la solidez de su fe.



◀ Fig. 15. Inicio de la procesión (detalle). Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

▲ Fig. 16. Anónimo cusqueño. Santo Tomás de Aquino, protector de la Universidad del Cusco. Óleo sobre tela, circa 1690/1695. Museo de Arte de Lima. Donación José Antonio de Lavalle y García.

▼ Fig. 17. Cofradías de Santa Rosa de Lima y la Linda (detalle). Anda de Santa Rosa de Lima y grupo de curacas indígenas delante del altar de la Defensa de la Eucaristía. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

► Fig. 18. Cofradías de Santa Rosa de Lima y la Linda (detalle). El alférez Baltasar Tupa Puma y su padre. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

► Fig. 19. Cofradías de Santa Rosa de Lima y la Linda (detalle). Paje indígena llevando la mascaipacha. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

“Rey ausente” / “rey de reyes”: significados sacro-políticos

Entre las escenas de contenido sacro-político más explícito se halla el lienzo de las *Cofradías de Santa Rosa y la Linda*: ambas andas pasan delante de un altar efímero coronado por una escena alegórica de la *Defensa de Eucaristía*. La marcada estructura triangular de la composición sugiere una metáfora del poder con claro sentido jerárquico. En el vértice y marcando el eje central está el sol de la custodia que se apoya sobre una sólida columna. A un lado, el joven Carlos II con la espada desenvainada impide que un sarraceno, ubicado al extremo opuesto, derribe el Sacramento. Dejados a los pies de la columna, el orbe y el cetro manifiestan la sumisión del poder temporal a la majestad divina. Esta idea constituía uno de los fundamentos de la concepción sacro-imperial de los Austrias y se basaba en un episodio legendario de “humillación” ante la Eucaristía atribuido al archiduque Rodolfo I, el fundador dinástico.⁵³

Debajo, dos cofradías de indios acompañan a sendas advocaciones titulares, colocadas simétricamente a ambos lados del altar. A la izquierda, Santa Rosa de Lima, patrona de las Indias, canonizada hacía poco, cuyo culto era promovido intensamente por Mollinedo entre la población indígena; al lado opuesto, la “Linda”, una Inmaculada de antigua data venerada en la catedral y erigida en patrona de la diócesis a partir de 1651.⁵⁴ Era esta la única imagen de la iglesia mayor que participaba en el Corpus y, por tanto, era considerada “anfitriona” de las demás. Como ha señalado Carolyn Dean, las dos advocaciones femeninas aquí reunidas podrían ser interpretadas también como un contrapunto simbólico entre Lima y el Cusco. Tal vez la metáfora podría extenderse más aún: las Indias y España, ambas bajo el dominio –y el arbitrio– equidistante del monarca, cuya autoridad alcanzaba a ambos mundos por igual, independientemente de su ausencia física y su distancia de los súbditos de ultramar.

En el centro mismo de la composición y delante del anda de la Linda, se ve a las cabezas de su importante cofradía indígena, asentada en la iglesia mayor. Es probable que aludiera a esa categoría singular la cartela parlante que parece salir de boca de un personaje de la concurrencia: “Aquí ba el Alferez con su padre Don Baltazar Tupa Poma...”. Se refiere a un hombre joven vestido de inca y a su padre, el anciano





18



19

curaca a su izquierda, quien parece interpelar con la mirada al espectador. Este impactante retrato marca un grado de verismo difícilmente comparable en toda la pintura cusqueña. Por su riguroso modelado naturalista, los tres curacas centrales se distinguen con claridad frente a los grupos de cargadores y músicos indígenas representados –convincientemente– como “tipos” étnicos por su condición de tributarios.

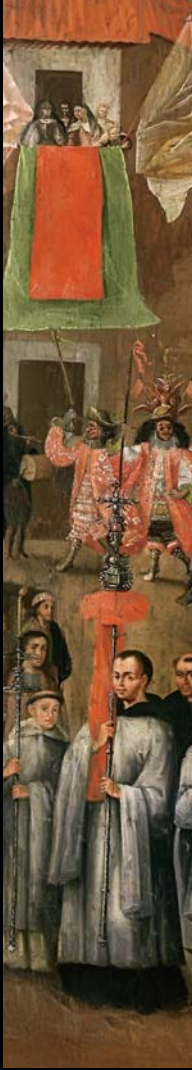
En el cortejo, todos marchan con la cabeza descubierta y un niño paje va por delante de la comitiva noble, llevando el tocado con la *mascapaicha* sobre un paño blanco, justamente debajo de la custodia (y a su vez, también, de la corona española). Queda claro que la insignia del antiguo poder inca rinde culto de adoración a la hostia consagrada, pero al mismo tiempo manifiesta su acatamiento al monarca español. De este modo, reconoce el origen divino de su autoridad y su papel como brazo armado del catolicismo. La actitud beligerante del rey señala al “sarraceno infiel” como el enemigo común y encierra una sutil advertencia a quien no acatara los sacramentos y mandamientos de la Iglesia, representados en el cuerpo central del altar. Significativamente, los colores rojo y blanco de los Habsburgo no solo están presentes en la vestimenta del joven Carlos II sino que recorren la composición y predominan en los trajes de los alféreces incas. El arco triunfal levantado al extremo derecho está coronado por una imagen del Buen Pastor pisando el orbe, que sin duda proponía un paralelismo simbólico con el monarca, recordando la misión providencial asignada a la Casa de Austria en la conversión de los pueblos del Nuevo Mundo.⁵⁵

Una segunda representación de Carlos II, esta vez pintada, cuelga sobre la puerta del cabildo, como parte de la escena que representa el paso de *La comunidad agustina*. Es un retrato de corte que muestra al joven rey íntegramente vestido de negro, de acuerdo con la severa etiqueta cortesana de los Austrias, lo que genera una obvia sintonía cromática entre su figura y los frailes agustinos. No guarda relación con la efigie de Carlos II niño que figura documentada en la pinacoteca del obispo, probable obra del pintor de la corte Sebastián de Herrera Barnuevo, de la cual existen algunas copias realizadas localmente.⁵⁶ Aparte de las obvias diferencias en el traje, el aspecto del monarca en esta pintura es algo mayor, más bien adolescente, y similar –incluso en la postura– al que se ve en el grupo escultórico de la *Defensa de la Eucaristía*.

El altar efímero levantado junto al retrato real es un elemento clave para la lectura de la escena. Sobre fondo rojo y blanco –otra vez, los colores de los Austrias–, su estructura piramidal sitúa en el ápice un tabernáculo de plata flanqueado por columnas salomónicas, que enmarca una custodia con la hostia consagrada. A ambos lados del tabernáculo, seis lienzos representan a sendos reyes-profetas de Israel en formato de medio cuerpo. Esta serie prefigura otra similar pintada por el maestro Antonio Sinchi Roca por la década de 1690, como parte de las obras decorativas en la catedral dispuestas por Mollinedo.⁵⁷ Todo ello respondía a ciertos tópicos recurrentes en torno a la figura de Carlos II, quien ostentaba el título –simbólico en los hechos– de rey de Jerusalén. Francisco Ramos del Manzano, preceptor del monarca, fue precisamente quien propuso como modelo ideal de su regío pupilo al Salomón bíblico, comparándolos en juventud y sabiduría. A través

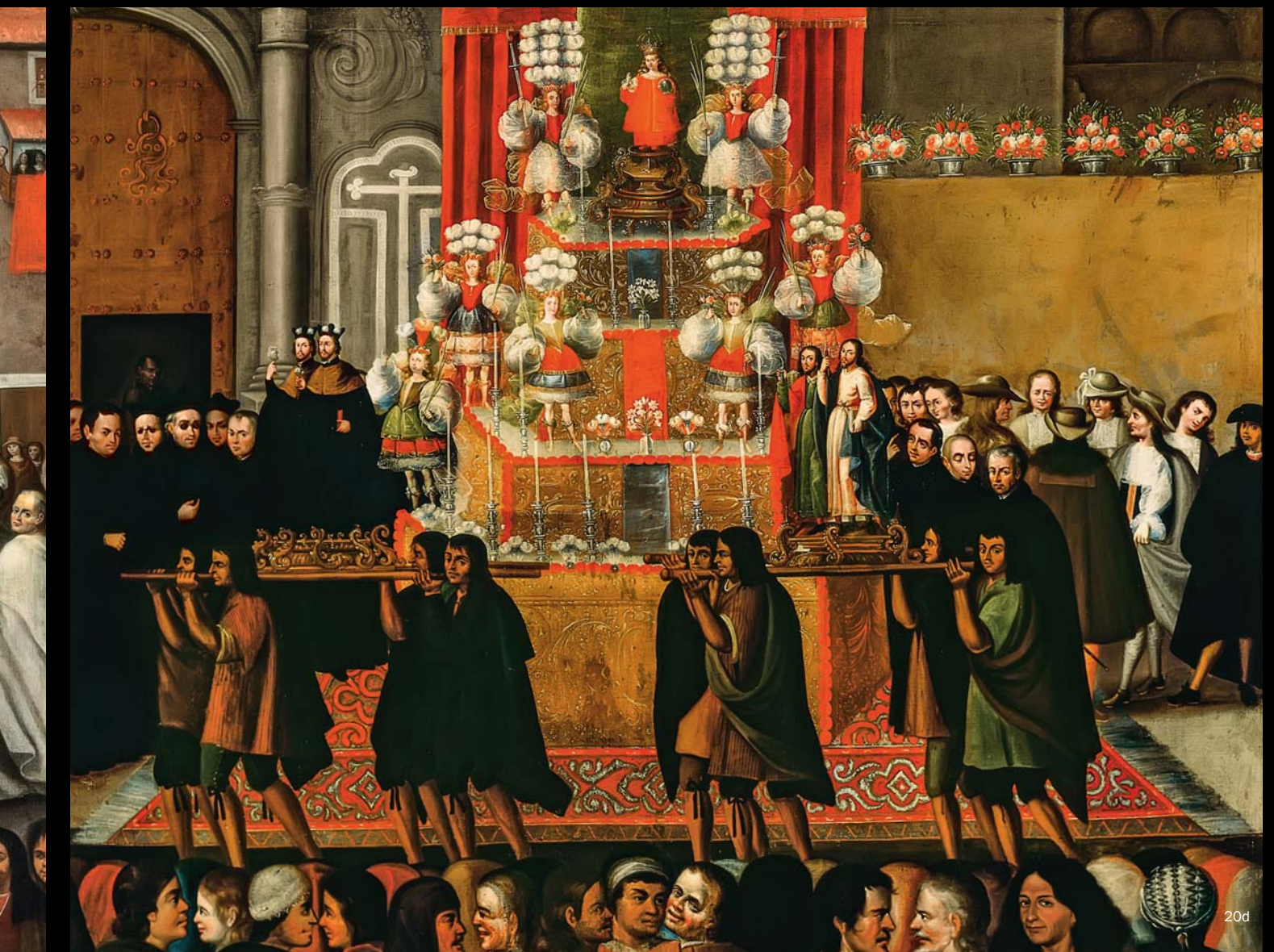
Páginas siguientes:

- Figs. 20. Cuadros de las órdenes religiosas. Serie del Corpus Christi de la iglesia de santa Ana.
 - a. La comunidad franciscana, Colección particular.
 - b. La comunidad mercedaria, Museo Arzobispal, Cusco.
 - c. La comunidad agustina, Colección Carlos Peña Otaegui.
 - d. Los jesuitas o cofradías indígenas de San Cosme y San Damián, San Crispín y San Crispiniano, con el altar del Niño Jesús de Huanca, Museo Arzobispal, Cusco.





20c



20d



21



22

- ▲ Fig. 21. Anónimo cusqueño. Carlos II niño. Óleo sobre tela, circa 1675. Colección Thoma, Estados Unidos.
- ▲ Fig. 22. Niño de Huanca. Detalle de Cofradías de San Cosme y San Damián y San Crispín y San Crispiniano. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.
- ▶ Fig. 23. Parroquia de San Cristóbal (detalle). Alférez real Carlos Guainacápac inca. Museo Arzobispal, Cusco.

de su influyente libro *Reynados de menor edad* (1672), Ramos establecía también un sugerente paralelismo político entre el papel desempeñado por la reina Betsabé, madre de Salomón, y el de la regente Mariana de Austria.⁵⁸

Siguiendo en esta línea, el jesuita francés Nicolás Caussin publicaba contemporáneamente en Madrid su *Reino de Dios*, libro dedicado en lo esencial a demostrar la supuesta genealogía bíblica de Carlos II.⁵⁹ En la portada del volumen se despliega un árbol genealógico cuyo tronco parte del rey David, continúa con Salomón y enlaza directamente con Carlos II, quien preside la composición. Alrededor, una multitud de ramas sustenta las efigies de sus presuntos parientes, los reyes de Israel. Esta iniciativa retoma la identificación dinástica con Salomón que había asumido su ancestro Felipe II al colocar a los reyes de Judá coronando la portada de la basílica de El Escorial. El grabado genealógico de Caussin incluye una imagen de la Inmaculada Concepción justamente encima del rey, para evidenciar que este compartía el linaje de la casa de David con la Virgen María. Esta fantasiosa argumentación terminaba emparentando a Carlos II con el propio Jesucristo. No parece casual la inclusión, en el cuerpo bajo del altar, de una pareja de “imágenes de piedad” que muestran a María y a José con el Niño en brazos. Además de evocar esos supuestos lazos genealógicos, se sugiere así una relación de paridad en el culto a los padres terrenos del Mesías, de acuerdo con las recomendaciones de la *devotio* moderna.

Por lo demás, no resulta difícil descubrir otro intencionado paralelismo entre las representaciones reales y la escena de las *Cofradías jesuitas*, ambientada delante del nuevo templo de la Compañía. Se levanta al centro un altar efímero dedicado al Niño Jesús de Huanca, punto focal de la composición y titular de una cofradía indígena. En nombre de la ortodoxia propugnada por el obispo, Jesús viste al modo de un monarca europeo, con corona imperial y el orbe en la mano. No es ya el Niño-inca sino el “rey de reyes” del catolicismo, y por tanto prototipo imperial de Carlos II –otro rey niño–, cuyo supuesto linaje bíblico era ya un difundido tópic. La abierta censura del obispo Mollinedo hacia la figura del Niño-inca está ampliamente documentada: consta que mandó retirar sistemáticamente los *uncus* y las *mascapaichas* en las doctrinas de su diócesis donde la feligresía indígena veneraba al Niño-inca.⁶⁰ Pero, además, este cuadro encierra mensajes que continúan siendo difíciles de descifrar. En la sutileza de esos contenidos se entrecruzan la cambiante relación del obispo con la orden jesuita, la exaltación de la figura real y el origen divino de su poder, así como un afán de controlar el riesgoso ascendente ejercido por la Compañía sobre la élite inca.

A diferencia de las órdenes conventuales, los jesuitas no tenían participación directa en la procesión. Solo se los ve presenciar su paso desde la puerta de su templo, reconocible pese a que solo se muestra parcialmente. Mientras los cuadros de las comunidades de frailes tienden a presentarlos con rasgos genéricos y marchando en doble fila con movimientos sincronizados, esta rara escena capta los rostros de los ignacianos como verdaderos retratos. Algunos miran a través de anteojos ahumados, lo que confiere a sus expresiones algo de inescrutable. Estos lentes introducen una nota de modernidad y recuerdan la contribución decisiva de algunos miembros de la orden a los avances más recientes de la óptica, aunque cumplen aquí la función de mortificar la visión o “castigar las ventanas del alma”.⁶¹ Las dos cofradías indígenas que pasan delante estaban asentadas en su templo: una es la San Cosme y San Damián y la segunda de San Crispín y San Crispiniano. Eran advocaciones duales, presentadas como si fueran hermanos gemelos, lo que llevaría a Stastny a plantear una sugerente interpretación. Habría una vinculación con el pensamiento tradicional indígena en torno al Illapa o trueno, por el recuerdo de la caída de rayos en el *Amarucancha*, lugar donde los jesuitas construyeron su templo. El *Illapa* provocaba el alumbramiento de gemelos, por lo que estas advocaciones habrían contribuido a asociar a los miembros de la Compañía con el aura de estos poderes sobrenaturales.⁶² Por otra parte, la escena prescinde de cualquier referencia explícita al pasado o a la nobleza inca y quienes conducen las andas son “indios del común”. Sorprende, en cambio, la inclusión en primer plano de un probable autorretrato que acaso podría corresponder a Basilio de Santa Cruz Pumacallao, quien por esos años realizaba dos grandes lienzos “a la flamenca” destinados al presbiterio de la Compañía.⁶³

La nobleza de las “ocho parroquias”

Componente fundamental del Corpus, la participación de las “ocho parroquias” era precedida por la polémica elección anual del alférez real inca.⁶⁴ Este importante cargo honorífico cobraría mayor relevancia dentro del ceremonial rediseñado por Mollinedo, al sopesar las fricciones entre los “veinticuatro electores” y sus constantes maniobras para manipular el nombramiento. Los orgullosos *cuzcos* no contaban, sin embargo, con ningún aspirante de fuerza a la sucesión directa de la autoridad suprema, situación que reforzaba la titularidad legal del monarca español sobre el viejo Tahuantinsuyo. De acuerdo con los criterios dinásticos europeos, una de las líneas consideradas “legítimas” concluía con la muerte en España del hijo varón de Huayna Cápac, Melchor Carlos Inca, sin sucesores directos. Sin embargo, la principal dirección sucesoria partía de la unión de la ñusta Beatriz con el capitán Martín García de Loyola, cuya descendencia terminaría integrándose a la alta nobleza peninsular.⁶⁵ Por tanto, entre la élite inca avecindada en el Cusco no había ningún aspirante sólido o consensuado a la categoría de *Sapa Inca* o “señor de los cuatro suyos”.

Aunque conformaban una suerte de corte local y hasta cierto punto eran considerados depositarios de la memoria del Tahuantinsuyo, su estatus de privilegio era, en última instancia, una concesión de la Corona española. Ese reconocimiento dependía de la temprana conversión religiosa de su linaje –un equivalente americano del “cristiano viejo” español–, así como de la continuada lealtad de su familia al régimen político instaurado por la conquista. Por ello mismo, la representación pictórica de las parroquias exigía evitar todo aquello que pudiera exacerbar susceptibilidades entre ayllus y *panacas* tradicionalmente rivales. A cada parroquia y a su advocación patronal debía corresponder un cuadro independiente de similares proporciones. El portaestandarte, ataviado como inca, encabeza el cortejo, junto con vecinos principales, que visten atuendos “mestizos” o hispanizados. Estos grupos configuran un registro visual único de la nobleza cusqueña del momento, representada dentro de la serie por cuadros de esquema similar.⁶⁶ Detrás de las andas, jóvenes acólitos marchan en grupos compactos y disciplinados, llevando cruces altas y ciriales. Sus ropajes litúrgicos y sus cortes de cabello, propios de indios aculturados, contribuían a recordar una de las aspiraciones más sentidas de la nobleza indígena: el ingreso a la carrera eclesiástica –como ocurría entre las familias hidalgas españolas–, reiteradamente negado a los de su etnia por la legislación indiana y las autoridades eclesiásticas locales.

Dentro de esa política oficial de igualdad entre pares, se explicaría que todos los incas procesionales usaran vestimentas e insignias bastante parecidas. Se suscita así una apariencia de equidad entre ellos, al punto de generar una ambivalencia entre quien ejercía el alferazgo real y los demás curacas. Estos no llevarían el estandarte real sino las insignias de sus parroquias.⁶⁷ Tampoco es improbable que se haya decidido alterar los tiempos para que todos los curacas ostentasen, aparentemente a la vez, el disputado cargo. Solo en el caso de San Cristóbal figura el nombre del portaestandarte, aludiendo a lo reñido de la competencia. Debajo del personaje se despliega una exclamación usual en este tipo de contiendas: “Vitor [vencedor] D, Carlos Guainacápac Ynga, Alferes Real de su Magtad”. El guacamayo posado sobre un techo, justo encima de él, era una convención simbólica reservada a la realeza inca. Adicionalmente, la torre almenada con un cóndor, emblemática del Cusco –y por extensión del imperio–, sobresale en el entramado de su *suntur paukar* y vendría a confirmar el lugar preferente que reclamaba su familia entre las *panacas* cusqueñas. El rostro del personaje, por lo demás, exhibe una singularidad notoria: su ojo derecho totalmente cerrado manifiesta una discapacidad visual que seguramente lo hacía inconfundible ante sus contemporáneos.⁶⁸

El pueblo de San Cristóbal había sido fundado en 1546 por Cristóbal Paullu, el hijo “colaboracionista” de Huayna Cápac. Tras aliarse con los conquistadores, fue bautizado y ungido por estos con la *mascapaicha* para desplazar a su medio hermano, el rebelde Manco Inca. Se presume que el hijo de Paullu, “don Carlos Inca”, ejerció el primer alferazgo real de su clase.⁶⁹ A su vez, el hijo mestizo de este, Melchor Carlos Inca, considerado sucesor de Huayna Cápac, viajó a la península hacia 1600 y allí murió sin descendencia legítima.⁷⁰ Sus parientes colaterales, vecinos de San Cristóbal, seguían ostentando el apellido Huayna Cápac y no dejarían de reclamar una supuesta primacía hereditaria





▲ Fig. 24. Regreso de la procesión. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

► Fig. 25. Regreso de la procesión (detalle). Andas de San Cristóbal y Santa Ana con nobles indígenas. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

en el alferazgo real. Según Amado, el personaje representado en la pintura sería uno de los hijos de Melchor Carlos Ynquiltopa Ynga, quien había sido alférez inca en 1659.⁷¹ Por coincidencia, la franja inferior de este lienzo ha sido claramente recortada, lo que deja entrever la censura de aquello que asoma al lado derecho: al parecer, una comparsa de danzantes con atuendo de “diablos”, que debió considerarse inapropiada, sobre todo al pie del santo patrono.

De manera significativa, la participación de las parroquias indígenas se asocia con entornos marcadamente europeos y “modernos”. Además de los fondos escenográficos típicamente hispanos, los grupos pasan por debajo de arcos triunfales barrocos donde se incorpora una novedad arquitectónica en los Andes: la columna salomónica.⁷² Pero, sin duda, lo más llamativo son las carrozas, labradas y doradas, sobre las que procesionan los santos patronos. Como es sabido, se basan en las estampas insertas en una relación de las fiestas en honor de la Inmaculada Concepción celebradas en Valencia el año 1662.⁷³ Si bien se copiaron con relativa fidelidad, ciertos cambios sugieren que tampoco escaparon de la censura eclesiástica. En la de San Sebastián, por ejemplo, fue eliminado un dragón apocalíptico, aparentemente por su fácil identificación con el *Amaru* andino, antigua deidad que mantenía una constante presencia en la decoración de los qeros virreinales.⁷⁴ Las carrozas forman parte de una hábil ficción que parece extenderse hacia algunas imágenes procesionales, basadas en prestigiosos modelos pictóricos antes que en las verdaderas esculturas de culto.⁷⁵ Todo ello servía para investir al Cusco de un aura de modernidad –y por tanto de paridad– en relación con lo que podían ofrecer las grandes fiestas públicas en Valencia, Sevilla u otras capitales de los reinos peninsulares.



La etnia cañari y las “dos repúblicas”

En más de un sentido, el cosmopolitismo artificioso de los lienzos parroquiales se pone en evidencia al contrastarlo con el *Regreso de la procesión*, que capta el encuentro de las imágenes patronales delante de la iglesia mayor. Alrededor de la custodia y su cortejo se congregan las verdaderas andas con sus advocaciones titulares –salvo San Blas y San Jerónimo–, escoltadas ordenadamente por sus respectivas feligresías. Aunque los alféreces quechuas son fácilmente distinguibles por sus estandartes, ya no figuran ataviados como incas sino con trajes hispanizados. Entre todos los patronos, Santa Ana ocupa un lugar de privilegio: a la izquierda de la puerta principal del templo y formando pareja con la Virgen de Belén, quien se emplaza en el espacio correspondiente al lado opuesto. El cuadro plantea así un sutil contrapunto respecto de las escenas parroquiales, desde una posición de ventaja para Santa Ana. Subraya esa primacía el retrato del donante, en el ángulo inferior derecho: un jefe cañari de mediana edad. Según Amado, podría tratarse de Francisco Uclucana Sabaytocto, quien intentaba su incorporación al cabildo de los veinticuatro electores, con el propósito de hacerse del alferazgo real, al menos desde 1680. Para ello aducía su ascendencia, entroncada por línea materna con el linaje de Huayna Cápac, además de su casamiento con Juana Guaypartopa, descendiente del mismo inca, por lo que el patrocinio de esta pintura también podría haber formado parte de una campaña a favor de ese reconocimiento.⁷⁶

En esta escena culminante, los cañaris –estrechamente emparentados para entonces con los chachapoyas– escenifican su condición privilegiada dentro de la “república de indios”, a causa de



▲ Fig. 26. Regreso de la procesión (detalle).
Jefe del batallón militar cañari. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

► Fig. 27. Parroquia de San Sebastián (detalle).
Alferez inca. Serie del Corpus Christi. Museo Arzobispal, Cusco.

su temprana alianza con los conquistadores. Siguiendo una tradición instaurada en tiempos del virrey Toledo, el protagonismo central corresponde aquí a un escuadrón militar en traje de gala que ocupa el primer plano. Sus integrantes rinden honores al Santísimo, mientras el obispo y su séquito parecen detenerse un momento para observar sus evoluciones. Se trata del cuerpo militar creado en 1572, cuando Toledo dispuso eximir a los cañaris del tributo, les concedió el privilegio de usar armas de fuego y los puso al servicio del corregidor. Organizados militarmente, vigilaban los corredores del cabildo, se hacían cargo de la cárcel y ejercían el temido oficio de verdugos; conformaban, en suma, una suerte de “guardia urbana”.⁷⁷

La tropa indígena adopta el modelo de los tercios españoles. Al igual que ellos, cuenta con lanceros o piqueros, arcabuceros, alabarderos y un tambor o pífono –a cargo de un niño– que marca el ritmo de los movimientos. En primera fila, el alferez cañari es una suerte de contraparte castrense del alferez real inca. Su enseña de guerra tiene como elemento central la cruz aspada de San Andrés o de Borgoña; la rodean varias cruces de Malta, al parecer en señal de su identificación corporativa con el corregidor Pérez de Guzmán. Sincronizadamente, los arcabuceros disparan salvas mientras el alferez –puesto de rodillas– está “abatiendo” la bandera, gesto reservado a las grandes solemnidades religiosas. Así lo recuerda el cronista dominico fray Juan Meléndez para el caso de Lima: durante la procesión de la Virgen del Rosario, en 1650, un “vistoso escuadrón de infantería” esperaba en la plaza mayor la llegada del anda disparando salvas y al entrar la imagen al centro de la plaza “repiten segunda salva y le abaten las banderas en demostración cristiana de que ponen los corazones rendidos a sus plantas”.⁷⁸

Vestidos de parada y con grandes penachos de plumas blancas similares a los que llevan las imágenes de ángeles, omnipresentes en los altares, los cañaris figuran aquí como guardianes armados de la fe y renuevan su privilegiada alianza con la

Corona española. No ostentan el disco solar de los quechuas sino unas medialunas que penden de sus tocados, con toda probabilidad en recuerdo de sus insignias étnicas; pero, en ese contexto, podían ser leídas también como señal de adhesión al misterio concepcionista. Este tipo de guardias engalanadas guarda obvia relación con los arcángeles arcabuceros, motivo iconográfico propio de la pintura andina impulsado por el propio Mollinedo. En la visita practicada al pueblo de Santa Rosa de Nuñoa, consta que el obispo había ordenado recientemente colocar a lo largo de la nave “doce lienzos pequeños de una marcha de ángeles”. La descripción sugiere la idea de una milicia celestial distribuida en los muros de la nave, compuesta por estos mensajeros alados, dotados de armas y uniformes militares contemporáneos, que asumían el papel simbólico de custodios del Santísimo Sacramento o del misterio de la Inmaculada Concepción.⁷⁹

Distribuidos en segundo plano, los curacas quechuas acompañan a sus santos patronos, pero esta vez en traje hispanizado, para componer una imagen corporativa y sobre todo unitaria de la “república de indios”. A su disciplinada presencia se suma el detalle de las armas de Castilla y León, visiblemente pintadas sobre las puertas de la catedral, pese a la semipenumbra que envuelve al edificio. No obstante todo lo anterior, los autores del programa iconográfico hicieron cruciales concesiones simbólicas a los quechuas. Por ejemplo, la imagen del Apóstol Santiago no aparece a caballo sino a

pie, en su faceta pacífica de peregrino, para evitar así el recuerdo traumático del “mataindios”. Más sutil aún, pero no menos importante, es la manga de la cruz procesional, estratégicamente puesta para ocultar la visión de los “milagros de la conquista”, pinturas que colgaban en el trascoro y a la entrada del templo. En ellas, Santiago Apóstol a caballo y la Virgen María aparecían en Sacsahuaman y en el Sunturhuasi respectivamente, para auxiliar a los conquistadores y derrotar a los soldados del rebelde Manco Inca que caen por tierra o huyen despavoridos.

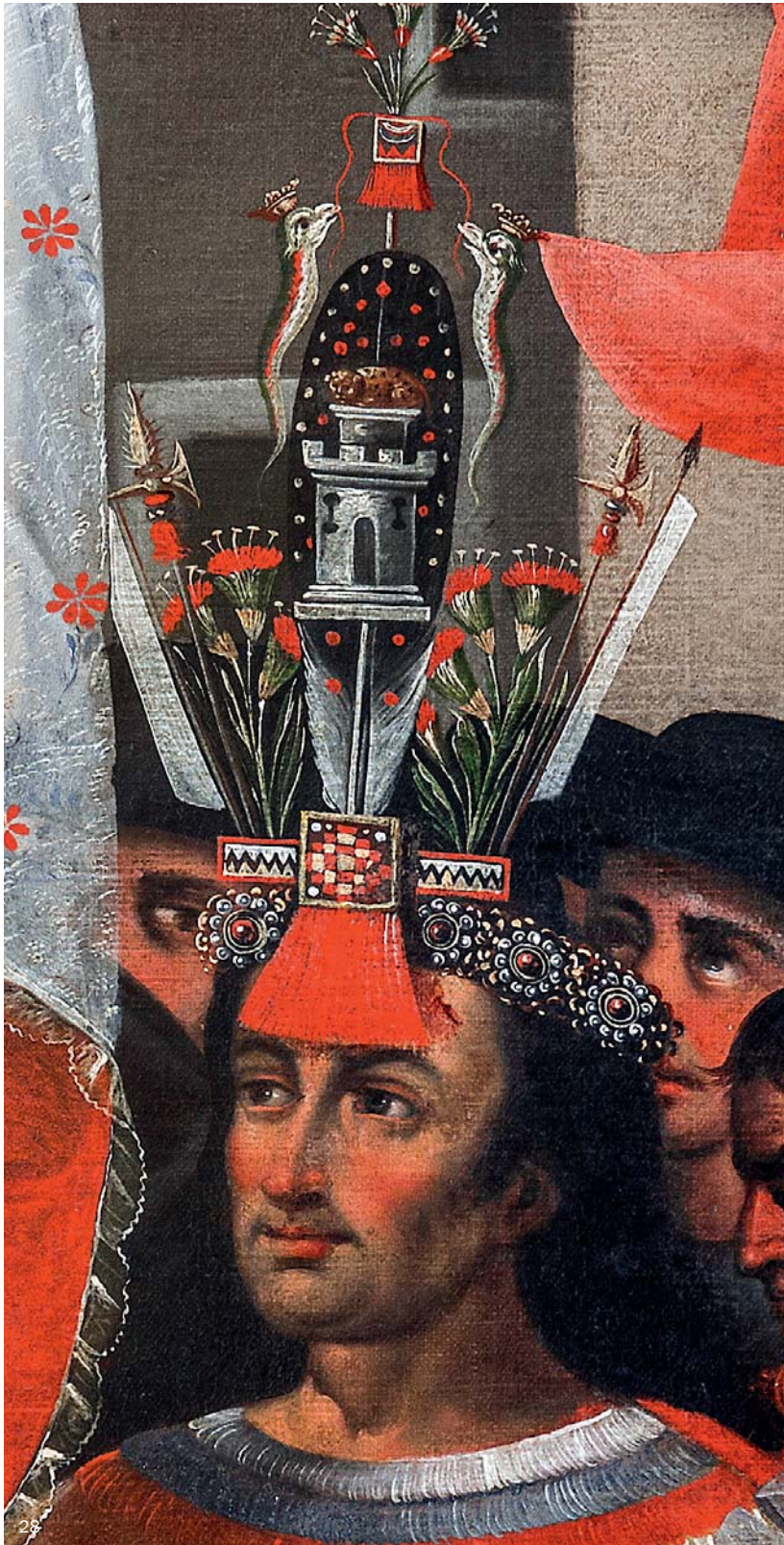
Un tercer lienzo en relación directa con la parroquia de Santa Ana sería aquel que representa al corregidor Alonso Pérez de Guzmán y Marañón en una escena independiente del obispo Mollinedo, para eludir así el engorroso asunto de las precedencias. Pérez de Guzmán desempeñó ese cargo en el Cusco desde 1670, como parte de una auspiciosa carrera militar y administrativa. Sus múltiples servicios a la Corona obedecían a un propósito claramente expiatorio: el corregidor buscaba vindicar así a su familia frente a las acusaciones que pesaban contra el IX duque de Medina Sidonia –de quien era hijo natural–, por haber acaudillado desde Andalucía una supuesta conspiración secesionista de un grupo de nobles contra Felipe IV.⁸⁰ En el cuadro, su rostro presenta rasgos genéricos, lo que induce a pensar que no fue captado del natural y deja abierta la posibilidad de haberse ejecutado luego de su partida de la ciudad en 1676. Es posible presumir también que sus relaciones con el obispo no fueron las mejores, lo que explicaría la nula interrelación entre sus figuras, o el detalle anecdótico del niño que dispara una cerbatana. Elemento crucial es la presencia de una donante en el ángulo inferior izquierdo: una mujer anciana en atuendo indígena con dos niños, probablemente sus nietos, vestidos a la española. En actitud orante, ella dirige la mirada al representante real. Dado el vínculo histórico entre los cañaris y la figura del corregidor, todo mueve a suponer que la comitente era una vecina notable de Santa Ana. Si su retrato formaba parte de la estrategia de Francisco Uclucana por hacerse del alferazgo real inca, quizá podría tratarse de la madre o la suegra de este, ambas nietas del inca Huayna Cápac, y, por tanto, los niños serían hijos de Francisco, para quienes quería obtener el alferazgo en propiedad.⁸¹

Parafernalia barroca y renacimiento inca

Paralelamente, la memoria de los incas en el mundo ceremonial confluía con las retóricas barrocas y ayudaba a potenciar el “renacimiento inca”, un fenómeno cultural que acompañó las alegaciones de los curacas ante la Corona. Por ello, al participar en la apoteosis eucarística los personajes en traje incaico no pretendían representar a sus antepasados sino que asumían, pragmáticamente, una nobleza redefinida, con el propósito de negociar espacios de privilegio dentro del orbe imperial hispano.⁸² Su presencia cristianizada invitaba más bien a una reinterpretación de la antigüedad andina a la luz de la historia de la salvación universal. A su vez, esas imágenes eran instrumentadas por sectores criollos en otros contextos para sustentar, en un sentido más amplio, la identidad diferenciada del virreinato en el conglomerado de reinos integrantes del imperio católico. No eran perspectivas contrapuestas ni excluyentes, como lo demuestran los lienzos del Corpus, donde la parafernalia procesional de los curacas compite con la ampulosidad barroca desplegada por la jerarquía eclesiástica y las corporaciones criollas.

Aunque no es posible determinar hasta qué punto las reformas de Mollinedo modificaron el atuendo de los incas coloniales, es presumible que contribuyeran a darle su forma definitiva. De hecho, la serie del Corpus dejaría fijadas las imágenes prototípicas del atuendo inca en clave “barroca”, apelando a una mixtura de aportes diversos. Estos podrían resumirse en tres grandes grupos: uno primero, conformado por prendas e insignias de origen étnico-andino, transformadas en usos y formas; en segundo lugar estarían los elementos de evocación romano-imperial, que se hacen eco del recurrente paragón entre las civilizaciones del Tahuantinsuyo y la antigua Roma; y, finalmente, están las diversas aportaciones europeas, desde la Edad Media hasta el barroco. Todo ello hábilmente mezclado lograba que los atuendos resultantes fueran percibidos por el espectador contemporáneo como “incas”, mientras sus numerosas mutaciones e hibrideces permanecían en un plano subliminal.





▲ Fig. 28. Parroquia de Santiago (detalle).
Rostro del alférez inca.



29

► Fig. 29. Parroquia de San Cristóbal (detalle).
Rostro del alférez Carlos Guainacápac inga.



30

► Fig. 30. Parroquia del Hospital de Naturales (detalle). Rostro del alférez inca.

Sin duda, las mayores transformaciones obedecían al propósito de recrear un equivalente incaico de las coronas reales europeas. Así, la borla escarlata o *mascapaicha* –descrita por los primeros cronistas como símbolo máximo del poder inca–, el *llauto* o cinta ceñida alrededor de la cabeza, cuajada de perlas y piedras preciosas, al igual que el *suntur paukar*, se llegaron a fusionar para convertirse en un solo y complejo tocado que los nobles y los alféreces incas lucen de manera similar. Las variantes más características las ofrece el *suntur paukar*, donde ya no aparecen las plumas blanquinegras del *corequenque* –ave sagrada– descritas por los cronistas, sino una suerte de intrincado ensamblaje heráldico “mestizo”, pues implicaba la “traducción” de ciertos símbolos

procedentes del panteísmo prehispánico a un lenguaje figurativo occidental. Estos iban desde arcoíris, flores de cantuta y serpientes o amarus hasta torres almenadas, que significaban al modo europeo la antigua fortaleza de la capital inca.

Entre las prendas de origen prehispánico, el *uncu* o camisa de fino tejido de *cumbi* –atuendo principal de los jefes incas– acusa claramente las transformaciones postconquista.⁸³ Salvo el alferez de San Blas, que viste esta prenda en tonalidades marrones, todos los demás comparten características similares: fondo blanco atravesado al centro por una banda de *tocapus* a manera de cinturón, con simbología heráldica; varios están decorados con una suerte de cuadrifolios azules y adornos figurativos muy esquemáticos. Si bien la capa o manto rojo, lejanamente inspirada por la clámide de origen romano, estaba ya presente en las series tempranas de los manuscritos de Guaman Poma y Murúa, la gran novedad en el atuendo de estos incas “barrocos” son las anchas mangas de encaje que debieron estar asociadas a un concepto de *decorum*, tanto desde el punto de vista de la etiqueta cortesana como en el sentido piadoso del término. Estas también se incorporan al traje oscuro e hispanizado de los nativos principales y permiten diferenciarlos claramente de los indios “del común”.

El excepcional retrato de la “ñusta” *Manuela Túpac Amaru* permite constatar que esas mangas no fueron de uso exclusivamente masculino. Se trata de una pintura utilizada por sus descendientes, los Betancourt Túpac Amaru, en la disputa judicial por el marquesado de Santiago de Oropesa, título asociado con la legítima sucesión incaica.⁸⁴ En este lienzo, la noble mestiza aparece flanqueada por los escudos español e inca (este último ciertamente “reinventado”). Por medio de un atuendo básicamente indígena, Manuela acredita su ancestro incaico, pero ciertos detalles cruciales simbolizan su lealtad personal y familiar a la Corona española. Debajo de la *lliclla* asoman acampanadas mangas de encaje similares a las de los curacas del Corpus; sobre el fondo negro de la prenda destaca una banda roja y blanca –colores emblemáticos de la Casa de Austria– que se complementa con el *tupu* de plata, donde campea el águila bicéfala del imperio de los Habsburgo. Aunque para entonces ya se había producido el cambio dinástico en España, la élite local seguía testimoniando su gratitud hacia las concesiones otorgadas por el último de los Austrias.⁸⁵

Otros componentes del atuendo inca-colonial remiten a la tradición clásica, pero sobre todo a sus reelaboraciones contemporáneas. Desde fechas tempranas, la “romanización” de lo inca y lo azteca llegaría a ser un tópico arraigado en la mirada europea sobre el Nuevo Mundo. La existencia de dos grandes imperios, con estructuras políticas y culturales complejas –“paganos

▼ Fig. 31. Anónimo cusqueño. Manuela Tupa Amaro. Óleo sobre lienzo, circa 1777. Museo de Arte de Lima. Donación colección Petrus y Verónica Fernandini.





pero no salvajes”-, permitía parangonarlos con la civilización romana, que había servido de base al surgimiento del cristianismo en Europa.⁸⁶ Para el caso del Perú, ese paralelismo con el mundo romano tuvo una de sus primeras manifestaciones visuales en la imagen xilográfica de un noble orejón cusqueño inserta en la primera parte de la *Crónica del Perú*, por Pedro Cieza de León, impresa en Sevilla el año 1553.⁸⁷ Posteriormente, ciertos discursos historiográficos acerca del viejo Tahuantinsuyo teñidos de ideas humanistas, como el del Inca Garcilaso de la Vega –quien llegó a definir al Cusco incaico como “otra Roma”-, ayudarían a reforzar esa percepción y a propiciar una serie de repercusiones iconográficas cuando los pintores virreinales intentaban reconstruir imaginariamente el pasado prehispánico.⁸⁸

Entre las prendas que podrían enlazar con una tradición vagamente clásica, la más frecuente es el *llauto* decorado con perlas y piedras, casi invariable en la iconografía de los gobernantes incas. Su uso, constante desde las primeras series genealógicas, no estuvo exento de asociaciones fantásticas. Como recuerda el historiador Clements Markham, en 1853, al visitar al sacerdote Justo Pastor Justiniani, traductor del drama quechua *Ollanta*, en el pueblo de Lares, este exhibía en su casa una galería de retratos y cuadros genealógicos que demostrarían su parentesco con la dinastía de los incas y a la vez con Justiniano, emperador romano de Oriente.⁸⁹ Quizá esas extravagantes conexiones podrían apoyarse en motivos de la pintura local, por ejemplo un lienzo que muestra al emperador bizantino como compilador del derecho civil romano, cubierto con una tiara de perlas y pedrería cuyo aspecto guarda curiosas similitudes con los *llautos* de los incas coloniales.

De supuesta filiación romana son las guarniciones doradas con cabezas de leones –o pumas– sobre hombros, rodillas y empeines de los incas. En realidad, estos aditamentos provienen de los fantasiosos “atavíos a la romana” del tardío Renacimiento que tienen uno de sus primeros hitos en los *Triunfos* de Carlos V por Giulio Clovio.⁹⁰ Ese repertorio será retomado y difundido por los “césares romanos” que llevaron a la estampa artistas como el flamenco Adriaen Collaert (1560-1618) –según diseños de Jan Stradanus– o el italiano Antonio Tempesta (1555-1630). Los ecos de ese flujo de imágenes en la pintura española del Siglo de Oro son bien conocidos. Buen ejemplo de ello son las series de *Césares a caballo* salidas del obrador de Zurbarán y su entorno, que tuvieron amplia demanda en las redes del mercado artístico indiano.⁹¹ O incluso los retratos imaginarios de ciertos personajes del pasado medioeval, como el del rey visigodo *Alarico*, realizado por Jusepe Leonardo, pintor del rey, hacia 1635, destinada a componer un vasto programa iconográfico-dinástico de la monarquía española en los salones del Palacio del Buen Retiro.⁹²

Si bien algunas representaciones aisladas de incas ya incorporan elementos de “romanización” a principios del siglo XVII, estos parecen haber sido fijados plenamente por la serie del Corpus. Incluso el cuadro jesuita de *Las bodas del capitán Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz* pudo basarse en este precedente al recrear la suntuosa “corte” incaica. Ellos volverán a verse en las pinturas del Niño de Huanca fechables en el siglo XVIII, pero no es posible determinar si ya los ostentaba la imagen escultórica que salió en andas en la memorable procesión jesuita de 1610.⁹³ Tampoco está demostrado –aunque es presumible– que vistiera las mangas de encaje, otro detalle presente en las versiones pictóricas. Sea como fuere, estas mangas se convirtieron rápidamente en distintivos de la nobleza inca colonial, en tanto que los incas prehispánicos suelen reconocerse por llevar los brazos desnudos en recuerdo de su condición pagana, incluso en el caso de los “ancestros conversos”. No obstante, un pintor no identificado del siglo XIX –quizá en el contexto de la guerra con España, hacia 1866– todavía recreaba la figura de Túpac Amaru I, el último inca rebelde de Vilcabamba, con el disco solar y las mangas que remiten a los curacas del Corpus Christi.

Una primera conclusión que puede extraerse de los retratos de curacas que han llegado hasta nosotros es su estrecha relación con el alferazgo real o con el solo hecho de ser portaestandarte de su parroquia de origen. Por lo general, la elección como alférez era la circunstancia que debió considerarse más idónea para perennizar su figura e incorporarla a la galería familiar. Era un componente significativo dentro de la función argumental que cumplían estas imágenes como parte de

los expedientes de reconocimiento nobiliario o de cualquier otro privilegio oficial. Así, por ejemplo, el retrato de *Francisco Sinchi Roca Inca* con el mismo atuendo inca que llevan sus pares en la procesión del Corpus y el estandarte de Santiago en la mano derecha recordaba que en 1712 encabezó la participación de su parroquia en el contexto de la fiesta eucarística.

Debido a su persuasiva apariencia consensual, el Corpus de Mollinedo contribuyó a fijar la primera imagen pública de la élite inca en un momento clave de su historia colonial. Por ello, la serie podría considerarse como uno de los hitos fundacionales del “renacimiento inca” en el campo de la pintura. Sobre todo si se tiene en cuenta la mayor sujeción de este género al control de las esferas oficiales, a diferencia de objetos calificados como decorativos o utilitarios –y asociados a procedimientos técnicos de raíz indígena–, como los qeros o la textilería. Como se ha visto, el grado de autoridad alcanzado por estas imágenes como fuente fidedigna de la iconografía incaica postcolonial se prolonga ininterrumpidamente hasta avanzada la república y llega incluso hasta tiempos recientes. Sin embargo, sería imposible sopesar con precisión la magnitud de sus repercusiones debido a la desaparición de una gran parte de su estela tras la derrota de la Gran Rebelión.⁹⁴

La estela iconográfica: de la “monarquía mestiza” al incaísmo republicano

En el transcurso del siglo XVIII, los curacas del Corpus y sus vestimentas ancestrales continuarán influyendo –aunque de distintas maneras– sobre otras iniciativas iconográficas, esta vez relacionadas con lo que John H. Rowe ha denominado “movimiento nacional inca”.⁹⁵ Desde un punto de vista político, estas transformaciones iban surgiendo en respuesta a la nueva administración borbónica, cuyo marcado centralismo –a diferencia de sus precedentes Austrias– tendía a dejar en segundo plano el reconocimiento de las identidades locales. A su vez, las élites indígenas comprendieron que sus pretensiones frente a la Corona las obligaban a adaptarse al nuevo contexto,

◀ Fig. 32. Anónimo cusqueño. Retrato de Francisco Sinchi Roca, alférez real inca. Óleo sobre lienzo, circa 1720. Colección particular.

▼ Fig. 33. Anónimo cusqueño. Virgen de la Descensión o del Sunturhuasi (detalle). Tres curacas donantes. Óleo sobre lienzo, circa 1732-1733. Iglesia del Triunfo. Cusco.





El Rebelde Tupac Amaro.



Julian Apasa alias Tupac-Catari, Gefe prial de la Rebelion del Perú en el Virreynato de Buenos Ayres.

Julian Apasa alias Tupac-Catari, Gefe prial de la Rebelion del Perú en el Virreynato de Buenos Ayres.

marcando distancias aún mayores frente a su pasado “idolátrico”. Ya a fines del siglo XVII, uno de los voceros de la nobleza indígena ante la corte de Madrid –el sacerdote mestizo Juan Núñez de Vela, racionero de la catedral de Arequipa– reclamaba los derechos y recompensas que merecían los “cavalleros indios, provenientes de la estirpe regia de los monarcas del Perú”. Aducía para ello “la fe y christiana devoción de nuestros cathólicos progenitores indios, en que nosotros, por la Divina Misericordia hemos sucedido, conservándola con religiosa pureza y ternura de corazón, cual no se puede referir la hayan abrazado otras naciones en tan breve tiempo, con más docilidad, amor y sólida sencillez, según lo presenté con más extensión a nuestro INGA D. Carlos Segundo”.⁹⁶

Se iba afirmando así la idea de una “monarquía mestiza” –no en el sentido racial sino dinástico del término–, que alcanzará una de sus mayores manifestaciones visuales en la decoración pictórica de la nueva iglesia cusqueña del Triunfo, realizada en el periodo 1732-1733. Medio siglo después del programa de Mollinedo, los curacas promotores de esta obra –supervisada sin duda por el gobierno eclesiástico del carmelita Bernardo de Serrada, quien hizo incluir al profeta Elías dentro de esa imaginaria escena fundacional– optaron por “hispanizar” su pasado para denotar así su asimilación voluntaria al cristianismo, eludiendo toda la faceta violenta de la conquista presente en la iconografía anterior del Sunturhuasi. A los pies de la Virgen de la Descensión y portando cirios encendidos, visten trajes oscuros según la moda en tiempos de Carlos II, a la vez que ostentan el disco solar sobre el pecho y el tocado inca colonial, ambos omnipresentes en la serie del Corpus, que proclamaba su antigua nobleza americana.⁹⁷

Esa calculada hibridez adquirirá nuevos matices a través de las secuencias de retratos familiares de la élite nativa, en las cuales los componentes incas serán cuidadosamente dosificados. Uno de los casos más interesantes es el de Marcos Chiguan Topa, curaca dependiente del marquesado de Oropesa, quien elaboraba su galería genealógica en torno a 1740. En su propia imagen, Chiguan Topa se distancia de su “ancestro converso” para adoptar una cuidadosa mezcla de elementos hispanos e incas.⁹⁸ Tanto su traje como su postura fueron directamente tomados del primer marqués en el cuadro jesuita de *Las bodas del capitán Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz*, aspecto que proyecta hacia su padre y su abuelo. Pero, además, lleva el tocado compuesto de los incas coloniales, fijado por los alféreces del Corpus de Mollinedo. Todo mueve a pensar que el objetivo último de esta

campana iconográfica era obtener ventajas del vacío sucesorio producido por la muerte del último marqués sin sucesión y reclamar, eventualmente, los derechos de su familia a alguna de las prerrogativas del marquesado o a la administración de sus grandes posesiones en el Valle Sagrado.⁹⁹

Uno de los últimos eslabones virreinales de esa larga y cambiante cadena iconográfica iniciada por el Corpus de Mollinedo está relacionado, precisamente, con la disputa por el título de Oropesa. Los juicios y expedientes estuvieron llenos de referencias a imágenes como argumentos probatorios. Aunque los Betancurt no obtuvieran finalmente el marquesado, su victoria judicial sobre José Gabriel Condorcanqui en 1777 es considerada por muchos historiadores como uno

Julian Apasa alias Tupac-Catari, Gefe prial de la Rebelion del Perú en el Virreynato de Buenos Ayres.

de los detonantes de la Gran Rebelión que remeció el virreinato entre 1780 y 1783.¹⁰⁰ Formado con los jesuitas en el Colegio de caciques de San Borja, Condorcanqui estaba familiarizado con el repertorio visual incaísta Su levantamiento tuvo, en efecto, un aliado importante en las imágenes: desde estandartes y escenas de batallas hasta retratos del curaca rebelde, quien adoptó el nombre de Túpac Amaru II en recuerdo del último inca de Vilcabamba. En los juicios que siguieron a su derrota final en Checacupe y su captura en Langui se mencionan dos retratos, pintados por el mulato Antonio Oblitas y el indígena Simón Ninacancha. Uno de ellos fue llevado al Alto Perú para la difusión de su causa entre los pueblos aimaras y se sabe que esa imagen se multiplicó a través de versiones grabadas.

El hallazgo reciente de una copia a la acuarela de uno de esos lienzos permite imaginar el aspecto de ese retrato propagandístico.¹⁰¹ Se basaría, a su vez, en alguna de sus versiones grabadas, de las que Lewin afirma circularon sus partidarios, aunque no se conozca ningún ejemplar conservado hasta hoy.¹⁰² El curaca lleva traje oscuro, a la moda borbónica, recubierto por un *uncu* y sobre su cabeza esa suerte de corona con la *mascapaicha* que provenía de los alféreces del Corpus. Su uso le era cuestionado por muchos de sus pares entre la nobleza quechua, aduciendo que Condorcanqui no pertenecía a las *panacas* establecidas en las ocho parroquias sino a una rama considerada “provinciana”. Si esto ya constituía un gesto desafiante, lo sería aún más el haberse representado con la espada desenvainada y montado sobre un caballo blanco. Esa postura ecuestre y guerrera solía estar reservada a la figura del rey, pero en los Andes evocaba sobre todo al Santiago “mataindios” o al *Illapa*, cuyo ímpetu guerrero a favor de los conquistadores se invierte aquí para transmutarse en “mataespañoles” y vengar a los ancestros del Amaru de Vilcabamba. En cambio, su pariente y seguidor altoperuano Julián Apaza, Túpac Catari, aparece en un grabado de época, a caballo y en actitud similar al líder cusqueño, pero con una diferencia crucial: el tricornio borbónico reemplaza a la *mascapaicha* inca.

Sin duda el enorme potencial subversivo que llegarían a alcanzar aquellas imágenes ayudará a entender la persecución emprendida contra ellas por el visitador Antonio de Areche, tras la debelación del movimiento. A través de un bando publicado en mayo de 1781, el enviado del rey español disponía la destrucción inmediata y pública de las insignias del poder incaico, así como de sus escudos y probanzas genealógicas. Se procedió igual con todos los ejemplares que se hallaron de los *Comentarios reales de los incas*. Desde luego, la prohibición alcanzaba a los trajes de la “gentilidad” y a “todas las pinturas o 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”. Se iniciaba así una ofensiva iconoclasta solo comparable, en cierta manera, con las grandes campañas de “extirpación de idolatrías”, dispuestas por las autoridades eclesiásticas en el siglo anterior.

Seguramente debido a su ortodoxia religiosa y política, la serie del Corpus logró subsistir a esa destrucción sistemática y permaneció a la vista, sobre los muros de la parroquia de Santa Ana, hasta avanzado el siglo XX. Al verla allí en 1834, el capellán del presidente Orbegoso, José María Blanco, anotaría en su diario de viaje que en esos cuadros se representan “los vestidos y galas que usaban los indios e indias nobles [...] siguiendo el ceremonial de sus mayores”, remarcando el valor documental que la tradición les asignaba.¹⁰³ Para entonces las pinturas se habían convertido en fuentes privilegiadas de un incaísmo republicano, que alcanzó su mayor auge bajo el fugaz proyecto político de la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839).¹⁰⁴ Todavía en 1850, la serie de incas publicada en París por Justo Apu Sahuaraura –sacerdote de ascendencia incaica– apelaba al tocado de los curacas procesionales para diferenciar a Atahualpa y a los incas de Vilcabamba de los monarcas del Tahuantinsuyo anteriores a la conquista. Y aun cuando el eje simbólico y político original de las pinturas del Corpus de Santa Ana –la apoteosis de la Casa de Austria– quedaría olvidado por mucho tiempo, su densidad icónica y artística no han dejado de permanecer activos. Continúan propiciando hasta hoy una multiplicidad de apropiaciones, resignificaciones identitarias, así como sucesivas lecturas históricas, que no hacen sino confirmar su invariable arraigo y su cambiante papel dentro del imaginario y la cultura visual de los Andes.

◀ Fig. 34. Anónimo rioplatense. El rebelde Túpac Amaru. Acuarela sobre papel, fines del siglo XVIII. Colección particular.

◀ Fig. 35. *Julian Apaza alias Tupac Katari* jefe principal de la rebelión del Perú en el Virreynato de Buenos Aires. Colección particular.

EFIGIES DE LOS INCAS O REYES



Peru
 Castella y Leon
 Juan Viraca
 una casado
 sus
 y quatro
 armados
 quatro famosos Capitanes
 Alanta Ma
 con Alanta
 casado con Alanta
 nombres desde el
 Reyes, por noticia de sus
 con rudes en
 de varios colores.



SINCHIROCA YNCA II.

LLOQUI YUPANGUI YNCA

El Partio con Tendo, y prater
 cia, excedio su imperio. Para se
 que abra la pureza de los Indios.
 no. 155. años. La Coya su
 por que Alanta Chinto
 de
 Inca de
 Inca de

El Inca de
 rator y he
 Provinas
 Cilla
 La Coya
 Inca
 Inca

INCA PAC YNCA
 segun



PACHACUTEC YNCA IX.

YNCA YUPANGUI YNCA

segun



LAS GENEALOGÍAS INCAS Y SU SIGNIFICADO HISTÓRICO Y POLÍTICO ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Víctor Peralta Ruiz

En estos últimos años se han producido importantes avances en el análisis del significado de las genealogías incas colonial y republicana desde diversas ópticas metodológicas como la historia del arte, la historia social, la antropología histórica y los estudios literarios¹. En todas estas aproximaciones académicas se ha incidido en el vínculo existente entre la recuperación de una memoria histórica sobre el pasado prehispánico y la revitalización del nacionalismo inca, especialmente, entre la elite nobiliaria indígena (fig. 1). En este ensayo, se problematizará y se complementará estas comprobaciones a partir de una perspectiva que privilegiará el contexto político en el que se fueron confeccionando en España y el Perú los discursos históricos sobre los incas reyes entre la ilustración y los inicios de la república.

Para el estudio de los discursos históricos sobre las genealogías incas entre el siglo ilustrado y las primeras décadas de la república, será fundamental referirse a los contextos políticos en el que actuaron los principales actores de las propuestas iconológicas e historiográficas sobre los incas. De este modo, se argumentará que hubo dos formas históricas de representar las iconografías y narrativas históricas de los reyes incas: la una imperial-peninsular y la otra historicista. La primera fue la concebida por los apologistas de la monarquía hispánica para justificar la pertenencia del virreinato peruano a la monarquía hispánica como derecho de conquista o concesión hereditaria. La novedad de esta propuesta fue que la iniciativa se confeccionó a ambos lados del Atlántico, sin necesidad de conexiones directas aunque sí con marcadas coincidencias complementarias. En el Perú, fue el resultado de un proyecto político-religioso que vinculó al exvirrey arzobispo Diego Morcillo Rubio y Auñón con artistas e intelectuales criollos. En la Península Ibérica, esta práctica colindó con el fomento del regalismo borbónico y su principal exponente fue Antonio de Ulloa. Bajo este

◀ Fig. 1. Reyes incas y españoles (detalle).
Escuela Cusqueña. Siglo XVIII. Óleo sobre tela.
78 x 140 cm. Colección Museo del Carmen
de Maipú, Chile.



► Fig. 2. Manco Cápac, primer inca en la genealogías iconológicas e historiográficas. Cusco, circa 1835-1840. Óleo sobre lienzo Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

contexto político, este asumió la defensa de la “verdad histórica” como un enfrentamiento contra las antiguas fabulaciones o narraciones fantásticas, propias de la historia barroca, sobre el pasado anterior a la conquista española. La persistencia de esta narrativa histórica en el naciente estado republicano peruano se ejemplificará a través de la obra de José María de Córdova y Urrutia.

La segunda modalidad histórica fue la desarrollada a partir de lectura del pasado imperial incaico desde la novedosa perspectiva de la historia civil (figs. 2 y 4). Dentro de esta gran narrativa ilustrada, practicada con destreza intelectual por los jesuitas desterrados en Italia, se privilegió la reconstrucción de la memoria histórica prehispánica a partir de un esfuerzo de visión integrada de su civilidad, su geografía y su naturaleza. Esta corriente se impregnó de un “nacionalismo epistemológico” que, como demostró el historiador Jorge Cañizares Esquerro, se condujo a una acumulación de conocimientos con el fin de que se revalorara con orgullo los pasados prehispánicos. Los principales representantes de esa confección de la historia civil del Perú fueron los ilustrados limeños Pedro Peralta Barnuevo, en Lima, y José Eusebio Llano Zapata, en Cádiz. La lectura incaica de ambos personajes se comprenderá en este trabajo dentro de sus respectivos contextos políticos, tanto en el virreinato como en la Península Ibérica. En el Perú post-independiente esta práctica se materializará en la obra del presbítero cusqueño Justo Sahuaraura.

Por último, a lo largo de la presente investigación se sopesará el grado de vigencia en una y otra modalidad histórica de la narrativa sobre el pasado imperial cusqueño del Inca Garcilaso de la Vega. Por primera vez, su obra magna, los *Comentarios Reales*, iba a ser puesta a prueba como criterio de verdad histórica tanto por sus admiradores como por sus adversarios. Se procurará desentrañar las complejas motivaciones políticas detrás de la aceptación o rechazo de la versión del pasado incaico confeccionada por el cronista cusqueño. Sobre todo, se prestará especial atención al arco temporal transcurrido entre 1723, año de su edición española, y el edicto de 1781 que prohibió su lectura.

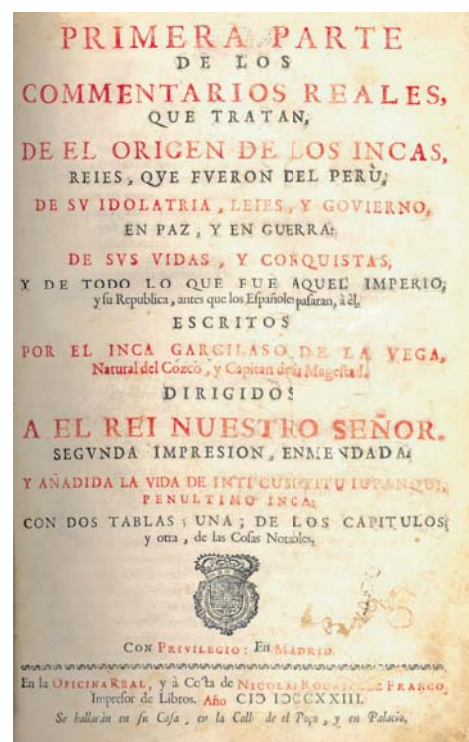
La genealogía inca desde la perspectiva imperial-peninsular

En 1723 en la madrileña Oficina Real, y a costa de Nicolás Rodríguez Franco, se editó la segunda edición de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega (fig. 3). La dedicatoria de la edición de Lisboa de 1609 a la princesa Catalina de Portugal fue suprimida por Rodríguez Franco para, en su lugar, otorgársela “Al católico, y poderosísimo monarca don Felipe V, rey de las Españas, etc., y emperador de las Indias, nuestro señor”. Otra novedad fue que esta edición española se presentó como una “segunda impresión enmendada”. Concretamente, se especificó que en ella estaba “añadida la vida de Inti Cusi Titu Yupanqui, penúltimo inca”. La responsabilidad de la enmienda genealógica a la historia de los últimos incas del Inca Garcilaso correspondió a “don Gabriel de Cárdenas”, autor del prólogo a la segunda edición de los *Comentarios Reales*.

Los investigadores han identificado a Cárdenas con Andrés González de Barcia, quien con este seudónimo habría preferido mantener oculto su responsabilidad en la primera edición realizada en España de la obra más renombrada del cronista cusqueño. A través de un relato pormenorizado de la persecución que Titu Cusi Yupanqui hizo en Vilcabamba contra la labor evangelizadora del fraile Marcos García, Cárdenas trató de “restablecer la validez de la conquista y sus procedimientos” no tanto como un asunto de incapacidad de los indios para gobernarse sino como un justificado acto de guerra². Lo que llama la atención del prólogo es que la enmienda no iba dirigida al contenido de los *Comentarios Reales* sino a la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso publicada por el propio González de Barcia un año antes en un proyecto que también supuso la reedición de la *Florida del Inca*³. Si bien Cárdenas reconoció que el sacerdote agustino Antonio de la Calancha, en su *Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú* de 1638, ya había resumido la historia del gobernante inca omitido por Garcilaso, justificó la inclusión en su relato por provenir sus aseveraciones de un par de cartas inéditas de Titu Cusi Yupanqui que conservaba en su biblioteca:

*“pero habiendo hallado en la Librería del Sr. Andrés González de Barcia, de los Consejos de Castilla y Guerra, dos cartas del mismo Inti Cusi Titu Yupanqui, y un resumen breve de los Reyes incas del Perú, en que se contenía este Inca (sin el nombre de Quispe), resolvimos dar brevemente noticia de él, para que historia tan insigne, quede más completa, y trasladar las Cartas, que darán gusto a quien desee saber el estado en aquellos tiempos, de los Incas del Perú”*⁴.

Es de lamentar que además de las cartas de Titu Cusi Yupanqui, Cárdenas en su prólogo no transcribiera ni proporcionara mayores detalles de esa relación histórica en el que figuraban unidos los incas del Cusco con los incas de Vilcabamba. ¿Quién pudo redactarlo y con qué propósito? Estas preguntas permanecen sin respuesta. Lo que en cambio se puede constatar, es que no existió entre las motivaciones de los responsables de la edición de los *Comentarios Reales* el propósito de convertir a Felipe V y los monarcas que le precedieron en sucesores directos de los emperadores incas. Esa empresa política de contenido imperial y pro-peninsular iba a corresponder a una serie de personalidades en el virreinato que, paradójicamente, adjudicaron una alta carga de veracidad a los *Comentarios Reales* y con ello devolvieron al Inca Garcilaso la autoridad sobre el pasado incaico que en el transcurso del siglo XVII cuestionaron cronistas peninsulares como Antonio de Herrera y Agustín de Zárate⁵.



▲ Fig. 3. Carátula de la segunda edición de los *Comentarios Reales* editada en Madrid en 1723.



▲ Fig. 4. Retrato de arzobispo virrey Diego Morcillo Rubio y Auñón, Óleo sobre lienzo. Galería de arzobispos del Arzobispado de Lima.

► Fig. 5. Retratos de medio cuerpo del XI y XII avo inca. Óleo sobre Lienzo. Museo Pedro de Osma.
a. Tupac Inca Yupanqui XI Emperador.
b. Huayna Capac XII Emperador.

El mismo año de la segunda edición de los *Comentarios Reales* en Madrid se escenificó en Lima un importante ceremonial público durante el gobierno del virrey arzobispo Diego Morcillo Rubio y Auñón (1720-1724) (fig. 4). El polígrafo Pedro de Peralta Barnuevo en su *Júbilos de Lima y fiestas reales que hizo esta muy noble y leal ciudad* describió el ceremonial público “organizado y dirigido” por el virrey arzobispo, y alegorizado por los principales gremios de la capital, en honor a los matrimonios del Príncipe de Asturias, Luis Fernando de Borbón con la princesa de Orleans, y del rey de Francia Luis XV con la infanta Mariana Victoria. Lo trascendente de este texto, sin duda leído, autorizado y financiado por el virrey arzobispo, es que su autor incluyó un breve “Compendio del origen y serie de los incas” elaborado a partir de una síntesis de los *Comentarios Reales* y del *Memorial de la Historia del Nuevo Mundo* (1631) de fray Buenaventura de Salinas y Córdoba. De este último, Peralta Barnuevo incorporó las cuatro edades que precedieron al tiempo de los incas, división que también incorporó Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Seguidamente, Peralta otorgó absoluta veracidad a la versión garcilasista sobre la historia de la monarquía inca, a tal punto de magnificar la trayectoria del décimo monarca a Inca Yupanqui, hijo de Pachacutec. Cabe recordar que este personaje había sido excluido por Salinas y Córdoba,

y por la mayoría de los cronistas del siglo XVII, que redujeron la dinastía gobernante inca a trece personajes.

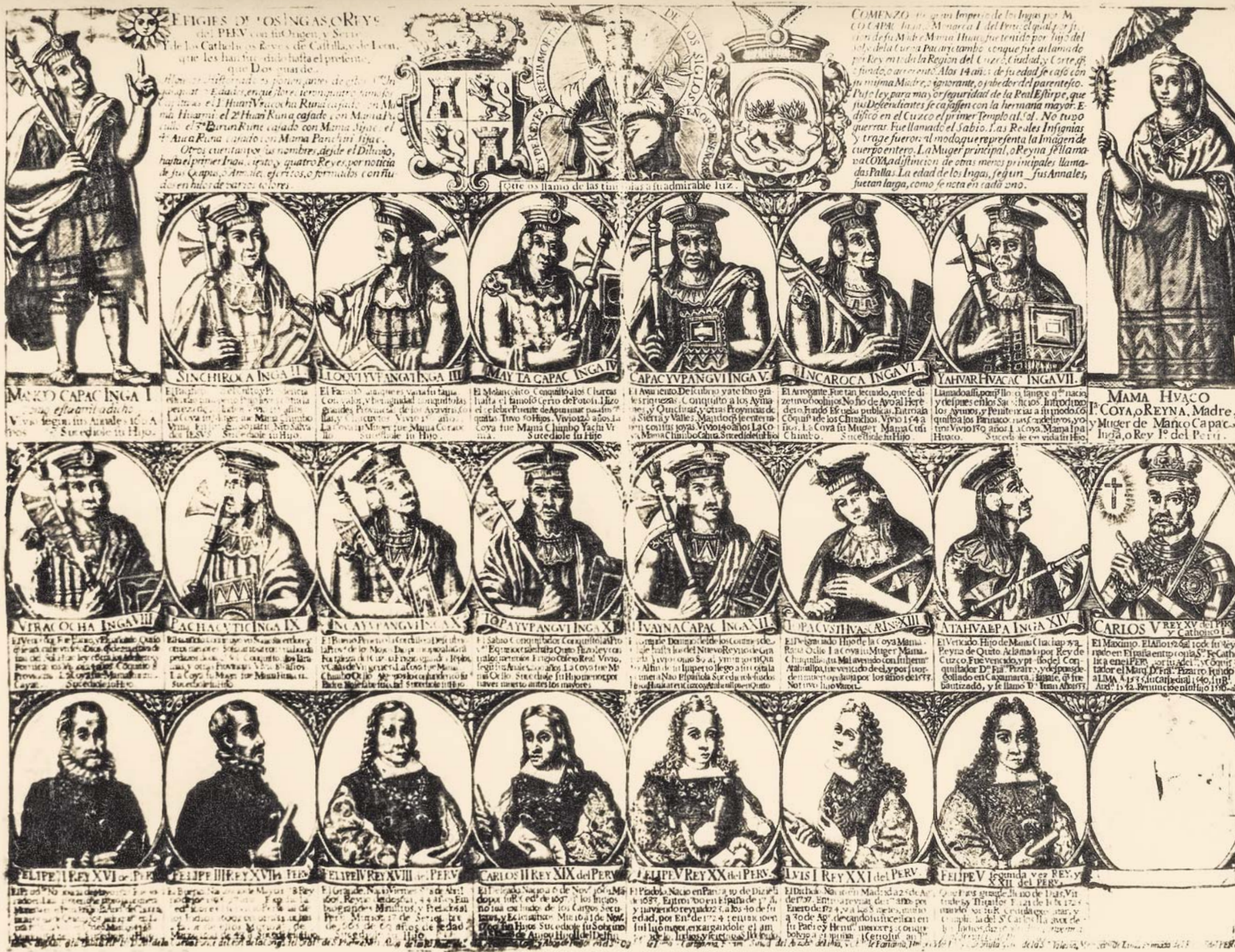
A su detallado relato sobre las principales obras de los catorce reyes del imperio incaico, Peralta Barnuevo consideró importante añadir una breve referencia a los “miseros restos de su real estirpe” en referencia a Manco Capac, Paullu, Cusi Titu, Tupac Amaro y Sayri Tupac. El hecho de invertir el orden cronológico de los incas de Vilcabamba, haciéndolo culminar con Sayri Tupac y no con Túpac Amaru, fue un recurso utilizado por Peralta Barnuevo para justificar que el primero “se rindió voluntario, y se llamó D. Diego, el cual casado antes del bautismo con su hermana Cusi Huarque, Coya, fue tronco de los marqueses de Oropesa y de Alcañizes; Grandes de España, por Doña María Coya, primera Marquesa, su nieta”⁶. Como consecuencia de ese hecho, se comprende que el polígrafo limeño concluyera que:

Assi acabaron aquellos monarcas; de cuya mano pasó a España, por orden aun del más grande de ellos mismos, su Imperio; tan glorioso, que su virtud y buen gobierno, rectificado aun por los mismos que lo conquistaron, hacen creer, si se atiende a lo eterno, que no fue castigo, sino premio; no pérdida, sino adelantamiento, su mudanza.,.

Peralta Barnuevo privilegió de este modo el derecho de sometimiento del reino peruano a España por pacto matrimonial acordado por las casas reales inca y española antes que como un hecho de conquista. Complementariamente, este resaltó la hazaña civilizadora de los catorce incas y los consideró dignos émulos de los imperios griego y romano. En *Júbilos de Lima* concluyó que el sometimiento del imperio inca por el imperio español fue un digno colofón para una sociedad que había alcanzado un alto grado de civilidad y a la que, lamentablemente, sólo le faltó conocer la verdadera religión para estar a la altura de los más avanzados gobiernos de su tiempo. Quizás sin proponérselo, Peralta Barnuevo se convirtió en el primer divulgador de la versión imperial peninsular del tratamiento del imperio incaico concebido en la Ciudad de los Reyes en el siglo XVIII. En esta tarea pronto sería secundado por otras importantes personalidades del virreinato.

En la década de 1720 se produjo en Lima un inusitado renacimiento pictórico a partir de la popularización de los nuevos modelos iconográficos sobre los linajes incas diseñados, respectivamente, por Agustín de Navamuel y Alonso de la Cueva Ponce de León. El primero, por encargo en el Cusco del capitán Cristóbal Rivas y Velasco, diseñó los retratos independientes y de medio cuerpo de los doce incas del Cusco que hizo concluir con el retrato del conquistador Francisco Pizarro₈ (figs. 6a.b.). El segundo fue responsable de un grabado en el que, por primera vez, se representó conjuntamente a los monarcas incaicos y a los reyes de la monarquía hispánica en una única composición. El artífice de la estampa de Cueva fue, probablemente, el virrey arzobispo Diego Morcillo Rubio y Auñón. Durante su viaje de La Plata a Lima en 1720 para asumir el gobierno virreinal, Morcillo pasó por el Cusco y conoció a Diego de Esquivel y Navia, marqués de Valleumbroso, y quedó prendado de la serie de lienzos de los gobernantes incas del que este era propietario. En un gesto de generosidad y halago cortesano, el marqués de Valleumbroso encargó una serie similar a la suya que obsequió al virrey₉. La estampa diseñada en Lima por Cueva se habría inspirado así en los lienzos que obtuvo Morcillo en el Cusco.





La genealogía imperial inca y española diseñada por Cueva en su grabado promovió una innovación conceptual al otorgar un nuevo significado histórico al pasado peruano, tras armonizar la continuidad de las dos épocas, inca y española, desde Manco Capac a Luis I. Las monarquías de los catorce incas del Cuzco y los siete reyes de España coincidieron en proporcionar una proyección general benefactora sobre la población indígena, hecho que se inició con el progresivo camino hacia el conocimiento de la “verdadera religión”. En efecto, si Viracocha impuso que se adorase a un solo dios y su hijo Pachacutec introdujo la noción de un sumo sacerdote, Carlos V como quinceavo monarca, “entró con la Santa Fe católica en el Perú” (fig. 6). La popularidad del grabado de Cueva como instrumento de la nueva memoria histórica se reflejó en su reproducción en varios lienzos de la época, muchos destruidos, de los que sus mejores expresiones son los cuadros en gran formato que se conservan en el Convento de San Francisco en Ayacucho y en el beaterio de la iglesia de Copacabana en Lima. Otro está depositado en el museo del Carmen de Maipú, Chile (fig. 7). Connotados especialistas en la historia andina se han encargado de destacar el influjo de la lectura de los *Comentarios Reales* en la revitalización pictórica de los reyes incas del grabado de Cueva, estela o impronta que también nutrió el nacionalismo inca del siglo XVIII.¹⁰ Más desapercibido

ha pasado el papel oculto jugado por el virrey arzobispo en la repercusión política y educativa del grabado de Cueva.

A partir de 1723 Morcillo, ya en su condición de ex gobernante y arzobispo de Lima, y Cueva, en el oratorio de San Felipe Neri, comenzaron a trabajar de forma estrecha en la plasmación de varios proyectos político-culturales de contenido religioso, entre ellos la redacción de una inédita *Historia eclesiástica hoy perdida*¹¹. Morcillo y Cueva también colaboraron en el objetivo común de encumbrar a la nueva dinastía gobernante Borbón como benefactora de los indígenas peruanos, tal como lo había sido la desplazada casa de los Habsburgo. En ese contexto, no es casual que el grabado de Cueva, al decir de Gisbert “con un tema político tan espinoso” como el de la reinterpretación de la genealogía inca, circulara en Potosí donde Morcillo mantenía un gran influjo clientelar con sus poderosos gremios mineros desde que fuera arzobispo de Charcas entre 1716 y 1720. El destinatario del grabado limeño fue el cronista potosino Bartolomé de Arzans de Orsua y Vela, quien no dudó en utilizarlo en uno de los capítulos finales de su *Historia de la villa imperial de Potosí* que concluyó en 1728¹².

Fue en el capítulo XVIII de la segunda parte de su manuscrito cuando, a propósito de una reciente incursión armada a la villa por parte de los indios chiriguano, Arzans encontró la ocasión para realizar una pormenorizada descripción de los gobernantes del imperio incaico. El objetivo del cronista fue rastrear la historia de las incursiones chiriguano hasta tiempos de Inca Yupanqui. Para ello, le fue vital a Arzans reconstruir la genealogía inca de acuerdo con la versión del Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales*, porque en la misma se identificó a este monarca con la conquista y reducción de los indios chiriguano, tobas, tepis, churos, manaquis, chiquitos, etc (ver pág. XX). Arzans reforzó la veracidad de esta fuente con la mención de un pasaje de los *Júbilos de Lima* de Peralta Barnuevo, en donde recordaba que después de ceñirse la borla el Inca Yupanqui y convertirse en décimo rey del Perú pasó a someter todo el oriente y sus ejércitos sujetaron a la “fértil Libia de la América, esto es la de los Mojos, capaz de formar un dilatado reino”¹³.

Seguidamente, Arzans se refirió a tres épocas de los gobernantes incas de acuerdo “con el padre licenciado don Alonso de la Cueva, *Genealogía de los reyes incas del Perú*, en la tabla que ideó este asunto”¹⁴. La primera época, anterior al reinado de los señores incas, estuvo dividida en cuatro edades de acuerdo con el nombre de sus respectivos capitanes (Huari Viracocha Runa, Huari Runa, Purun Runa y Auca Runa). A continuación, la segunda época la asoció Arzans con el reinado de los catorce incas que gobernaron entre Manco Capac y Atahualpa. Vino por último la tercera época cuando:

*acabó la monarquía de los ingas en Atahualpa, se principia y continúa en los monarcas de España la misma peruana Carlos V, rey 15 del Perú y católico primero, el máximo, el año 1526 al 10 de su reinado en España. Entró con la santa fe católica en este reino por su adelantado y conquistador el marqués don Francisco Pizarro*¹⁵.

De paso, Arzans corrigió el grabado de Cueva que concluía con Luis I, el emperador XXI del Perú, y que por su fallecimiento “volvió a empuñar el cetro su padre Felipe V, segunda vez rey y 22 del Perú”¹⁶ (fig. 8). En su afán de destacar la voluntad “indigenista” de este monarca, tal como la de sus predecesores, el cronista potosino destacó que el 21 de febrero de 1725 este promulgó una real cédula para que se cumpliera la legislación a favor de los indios dispuesta por Carlos II. En el transcurso de esta relación histórica, Arzans, a diferencia de Peralta Barnuevo, excluyó a la dinastía inca de Vilcabamba de cualquier papel en la sucesión monárquica, porque si bien

*“fue aclamado de los suyos por rey del Perú Manco Caápac, segundo de este nombre, y ya no lo cuentan los historiadores por rey sucesivo [...] y últimamente don Pablo Túpac Amaro, a quien por extinguir de una vez la casa de los incas, degolló el virrey don Francisco de Toledo”*¹⁷.

De lo anterior, se desprende que fue el virrey Morcillo el principal artífice de la identificación en el virreinato peruano de la primera mitad del siglo XVIII de una línea de continuidad genealógica

◀ Fig. 6. Efigies de los ingas y reyes del Perú..., circa 1725. Grabado ideado por el clérigo Alonso de la Cueva. Paradero desconocido.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 7. Reyes incas y españoles. Escuela Cusqueña. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 78 x 140 cm. Colección Museo del Carmen de Maipú, Chile.



EFIGIES DE LOS INCAS O REYES



Peru
Castilla y Leon

ellos en que florecieron quatro famosos Capitanes
 con Mañana de los Incas. Puma Inca, Huayna Capac, Atahualpa y Tupac Yupanqui
 nombres de los Incas. hazer
 Reyes por noticia de sus
 con rudes en el de varios colores.



SINCHIROCA YNCA II.

El Sanchiroca con Sanchi y pades
 con su hijo y su imperio. Pasa le
 que en la guerra de los Incas.
 en 1525 años. La Coya su
 por su esposa Chumba Inca
 Inca Inca Inca



LLOQUI YUPANGUI YNCA III.

El Lloqui Yupangui con su hijo
 y su imperio. Pasa le
 que en la guerra de los Incas.
 en 1525 años. La Coya su
 por su esposa Chumba Inca
 Inca Inca Inca



MAYTA CAPAC YNCA IV.

El Mayta Capac con su hijo
 y su imperio. Pasa le
 que en la guerra de los Incas.
 en 1525 años. La Coya su
 por su esposa Chumba Inca
 Inca Inca Inca



PACHACUTEC YNCA IX.

El Pachacutec con su hijo
 y su imperio. Pasa le
 que en la guerra de los Incas.
 en 1525 años. La Coya su
 por su esposa Chumba Inca
 Inca Inca Inca



YNCA YUPANGUI YNCA X.

El Ynca Yupanqui con su hijo
 y su imperio. Pasa le
 que en la guerra de los Incas.
 en 1525 años. La Coya su
 por su esposa Chumba Inca
 Inca Inca Inca



TUPA YUPANGUI YNCA XI.

El Tupa Yupanqui con su hijo
 y su imperio. Pasa le
 que en la guerra de los Incas.
 en 1525 años. La Coya su
 por su esposa Chumba Inca
 Inca Inca Inca



FELIPE II REY XVI.



FELIPE III REY XVII.



FELIPE IV REY XVIII.



CARLOS II REY XIX.

1545 - 1598
 1598 - 1621
 1621 - 1665
 1665 - 1700



y fue gran Honra...
 que... fue... Rey en...
 se caso con su misma Madre...
 para mayor seguridad de la...
 con la Princesa mayor...
 al... Representa...
 Reina se llamara Cocha...
 La... de los Incas...



MANA HUACO I
 Cocha



CAPAC YUPANGUI YNCA V.
 El... describe y...
 y...
 y...
 y...
 y...



YNCAROCA YNCA VI.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



YAHUAR HUACAC YNCA VII.
 Yahuar Huacac...
 y...
 y...
 y...
 y...



HUAYNA CAPAC YNCA XII.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



TUPA CUSY HUASCAR YNCA XIII.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



ATAHUALPA YNCA XIV.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



CARLOS V. REY XV. D ESPAÑA.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



FELIPE V. REY XX.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



LUIS I. REY XXI.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



FELIPE V. REY XXII.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...



FERNANDO VI. REY XX.
 El...
 y...
 y...
 y...
 y...

entre los monarcas incas y españoles. La amistad y conexión del arzobispo con Peralta Barnuevo, Cueva y Arzans fue vital para que la representación de una única línea de continuidad de la dinastía inca-española, tanto escrita como pictórica, se plasmara en Lima y se extendiera hasta Potosí, abarcando también otros espacios urbanos del sur andino como Huamanga y Cusco. Con el fallecimiento del arzobispo Morcillo en 1730, se truncó su proyecto político-religioso de diseminar en la feligresía peruana la idea de una continuidad cronológica entre los monarcas Incas, Habsburgos y Borbones bajo el destino común del tránsito, triunfo y asentamiento del catolicismo. Este abortado proyecto iconográfico de contenido pro-imperial, con una distinta connotación política, reaparecería unas décadas más tarde en Madrid.

En 1748 se publicó la *Relación histórica del viaje a la América Meridional* de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (fig. 10), aunque este último fue el autor exclusivo de los cuatro tomos centrados en detallar pormenorizadamente los aspectos más resaltables de la expedición científica encaminada a precisar la esfericidad de la tierra.¹⁸ Ulloa, guardiamarina de la armada española y hombre de ciencia, participó en el viaje de medición de los grados del meridiano terrestre en la Audiencia de Quito y estuvo en Lima en 1746 cuando emprendió su retorno a la metrópoli. En la capital peruana, Ulloa visitó y adquirió una serie de obras de varias bibliotecas particulares con el propósito de documentar sus futuras publicaciones. También se interesó por la búsqueda de retratos de incas en huacos, grabados y lienzos. Fue en esas circunstancias que halló el grabado de Alonso de la Cueva y logró la obtención de una copia. Así lo describe: “sobre estos dibujos [de todos los reyes Incas] se gravó una Lámina en Lima, cuyas estampas son ya tan escasas, que se encuentran con mucha dificultad, y de una de ellas se ha sacado aora la copia de los retratos”¹⁹. El encargado de realizarla fue el dibujante Diego Villanueva y por la copia se le abonó 1.500 reales.²⁰ En un primer momento, Ulloa concibió encargar la plancha para estampación inspirada en el dibujo de Villanueva en París, pero finalmente el encargo recayó en Juan Bernabé Palomino, por entonces el más prestigioso burilero real y maestro grabador de Madrid. Así fue como el dibujo de Villanueva y la plancha alegórica de Palomino dieron origen a la lámina de los veintidós monarcas del Perú insertada en la *Relación Histórica*, grabado que se ha definido como “un barroco y complejo, árbol ramificado, dinástico-genealógico, de los emperadores del Perú prehispánico y de los reyes de España hasta Fernando VI”²¹.

La lámina de la monarquía peruana de la *Relación Histórica* de Ulloa, a diferencia del grabado de Cueva concebido bajo el patrocinio del arzobispo Morcillo, perdió su original connotación educativa político-religiosa (fig. 9). Lejos de pretender justificar ante sus lectores una sucesión dinástica inspirada en el predestinado triunfo de la religión católica y la benefactora protección de la grey indígena practicado por los veintidós emperadores del Perú, lo único que Ulloa se propuso con la confección del grabado fue rendir un tributo a Fernando VI por el segundo año de su ungimiento como emperador de la monarquía hispánica. En la medida que la apologética imperial de Ulloa se manifestó como un acto de homenaje al monarca bajo cuyo favor real se pudo imprimir la *Relación Histórica*, la principal innovación discursiva de Ulloa sobre la monarquía del Perú no se centró en la forma en que fue diseñada la lámina de Palomino. Esta circunstancia se confirma al prescindir el grabado madrileño de las cartelas explicativas que complementaban la galería de emperadores diseñado por Cueva. Ulloa fue consciente de esa transformación del original grabado limeño al afirmar que la lámina de gran formato y desglosable de la *Relación histórica* era un adorno “para el mayor lucimiento y amplificación de esta obra”.

En suma, el grabado de Palomino debía ser el complemento de una narrativa pormenorizada sobre la genealogía imperial inca que, con sumo detalle, Ulloa preparó e incluyó como apéndice al tomo segundo de la parte II de su *Relación histórica*. El “Appendix de la Chronologia de los Monarcas, que el Perú ha reconocido desde el primer inca Manco Capac, Fundador de aquel vasto Imperio hasta el Rey, hasta nuestro Señor Don Fernando VI, con la sucesión de los virreyes que lo han gobernado desde su conquista”²², tal como fue anunciado en el prólogo general de la obra, consistió en un relato de 184 páginas. La parte correspondiente a los catorce emperadores incas

► Fig. 8. Retrato del rey Luis I de España (1707-1724). Hijo del rey Felipe V de España y de la reina María Luisa Gabriela de Saboya. Óleo sobre tela, 99 x 70 cm. Michel-Ange Houasse (1680-1730). Museo Nacional del Prado. España.



2655.



VILLOA

MAR
DEEL
NORTE

concluyó en la página 61, mientras que las siguientes páginas, que se correspondió con la etapa de la dominación española, se inició con el capítulo “Don Carlos I de este nombre Rey de España, V. Emperador de Alemania, XV Monarca del Perú”. A diferencia del relato histórico providencialista de Cueva y Arzans, alentado por Morcillo, el recuento histórico de Ulloa optó por una breve mención histórica de la trayectoria del monarca hispano y, más bien, se centró en resumir las principales obras de los gobernadores y virreyes que tuvo el reino del Perú bajo dicha gestión. Este recurso permitió a Ulloa plasmar una narrativa de carácter regio o regalista, es decir, adoptar la doctrina bajo la cual las potestades del gobierno monárquico primaban sobre las del gobierno pontifical.

El “Resumen histórico” (fig. 11) en el caso específico de los incas reyes de Ulloa reconoció la autoridad del relato del Inca Garcilaso sobre su historia por ser el escritor más instruido de su época, por ser descendiente de los incas y, finalmente, por poseer informes y memorias antiguas fidedignas que le suministraron sus parientes. Pero Ulloa en el transcurso de su compendio cronológico optó por realizar una lectura crítica de los *Comentarios Reales* en tanto relato que, por “señalar el fabuloso origen de los Incas”, cayó en el defecto de fabular la historia. Se trataba de una crítica, desde la postura ilustrada, a los relatos alegóricos, fantásticos y fantasiosos en las interpretaciones históricas del pasado²³. Así, en relación con Manco Capac, si bien Ulloa resumió lo dicho por el Inca Garcilaso y le concedió que a través de su industria y de sus máximas políticas el primer inca hizo “república de unos pueblos” casi carentes de racionalidad, concluyó que el relato en parte carecía de veracidad. En su opinión, era faltar a la verdad histórica que pueblos dominados por “bárbaros vicios”, como la “envejecida pereza y ocio” o el culto a las idolatrías, abrazaran dócilmente la racionalidad propuesta por el primer monarca cusqueño. Añadió Ulloa que la ficción garcilasista de omitir incluso la existencia de reyes en el Perú anteriores a Manco Capac se habría correspondido con el deseo de la dinastía cusqueña de preservar sólo la memoria histórica de sus conquistas sobre los pueblos y naciones sometidos. Para lograrlo, Manco Capac fingió “con los suyos la fábula de ser Hijo del Sol, habido en su Madre, como aun entre Naciones más cultas han tenido no menor aceptación ficciones semejantes”²⁴.

La lectura ilustrada de la historia de la genealogía inca practicada por Ulloa, a partir de un desmontaje de los *Comentarios Reales*, no podía dejar de resaltar la inevitabilidad de las predicciones sobre el colapso de su imperio por parte del inca Viracocha. En un sueño, relata Ulloa, este monarca adivinó que

*“después de haver reynado un cierto número de los suyos, iría a aquella Tierra una Gente jamás vista, la qual les había de quitar la Idolatría, y el Imperio; cuyo pronóstico, dicen también, que lo mandó reservar en la memoria de los Reyes, y que no se divulgase entre la Gente común, para que no perdiesen los Incas la estimación, ni el respeto de sus vasallos”*²⁵.

Finalmente, en una libre interpretación de lo afirmado por el Inca Garcilaso, Ulloa añadió que el inca Huayna Capac, persuadido de que las predicciones de Viracocha se habían cumplido al recibir la noticia del desembarco de extraños en las costas del Perú, ordenó en su testamento que “respecto cumplirse en él el número de los doce [incas reyes], presumía fuesen los que andaban en aquel Mar; y que así para que se efectuase lo que su padre el Sol quería, dejaba mando que les obedeciesen en todo”²⁶. De este modo, la conquista española pasó a ser un hecho consumado no sólo por las armas sino por el cumplimiento de un mal agüero. Premonición a partir de la cual la dinastía inca debía reconocer que su tiempo había acabado y que el futuro gobierno pasaría a una gente “que sería tan valerosa, que en todo les aventajaría”²⁷.

El relato en el “Resumen histórico” de la inevitable división del imperio inca entre Huáscar y Atahualpa, la guerra civil sostenida entre ambos, el despojo experimentado por Huáscar como legítimo soberano y el ungimiento de Atahualpa como tirano, llevó a Ulloa a concluir que el imperio inca había llegado a su inevitable descomposición tal como lo predijo Viracocha. La apología de la conquista del discurso del ilustrado peninsular concluyó en que Pizarro rehabi-



◀ Fig. 9. Andrés Cortés y Aguilar: Antonio de Ulloa. óleo sobre lienzo, circa 1856, 105 x 83 cm. Salón Montpensier de la Casa consistorial de Sevilla, España.

▲ Fig. 10. Juan, Jorge y D. Antonio de Ulloa. *Relacion historica del viage a la America Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras observaciones astronomicas y phisicas.* Publicado en Madrid por Antonio Marín, 1748.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 11. 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.





litó póstumamente a Huáscar porque no sólo arrebató a Atahualpa “la dignidad soberana, que tan injustamente había usurpado” sino que este ya preso en Cajamarca “pagó con la vida el delito de haverla mandado quitar a su hermano”²⁸. De este modo, Ulloa convirtió el hecho de la conquista del Perú no en un asunto de usurpación sino de consentida sucesión imperial que los ocho monarcas españoles justificaron con su legislación protectora.

La iconografía y narrativa de la *Relación histórica* de Ulloa, absolutamente impregnadas de la doctrina regalista, confeccionó una monarquía peruana armoniosamente resumida en la obra de sus veintidós monarcas. A diferencia de su escasa recepción en el virreinato peruano, la lectura de la genealogía inca de Ulloa tuvo una inesperada repercusión en Madrid. Uno de los primeros en reconocer el valor de la *Relación histórica* como un buen resumen de la importancia que representaba el mundo americano colonizado para España fue el escritor y polígrafo benedictino fray Martín Sarmiento (fig. 12). Este religioso gallego, cuya obra literaria representaba junto con la de Benito Jerónimo Feijoo la cumbre del catolicismo ilustrado de la primera mitad del siglo XVIII, recibió el encargo de Fernando VI de diseñar el programa iconográfico del decorado exterior del nuevo Palacio Real de Madrid. El mismo consistió en incluir a los gobernantes de todos los reinos bajo dominio hispano dentro de la línea dinástica de los reyes españoles. Esta era una tradición icónica oficial que se remontaba a la época de Alfonso X en el siglo XIII. Varias series de monarcas españoles y de sus reinos sucedáneos se confeccionaron a lo largo de los siglos siguientes, destacando entre las mismas la serie de monarcas del Alcázar de Segovia, el Alcázar de Sevilla, el Palacio del Pardo y el Palacio del Buen Retiro. La finalidad de esta representación del poder a través de la imagen de sus monarcas fue el “prestigiar a la Monarquía ante los reyes, príncipes, embajadores y visitantes de las cortes extranjeras que eran admitidos a los sitios reales”²⁹. Sin dejar de recordar que el envío realizado en 1572 por el virrey Francisco de Toledo a Felipe II de unos paños de pintura con estampas de los incas tuvo por destino la Casa del Tesoro aladaña al Alcázar de Madrid, donde se perdió, la crónica e inexplicable ausencia



▲ Fig. 12. Martín Sarmiento. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Mercado polo Instituto Sánchez Cantón de Pontevedra. España. 1859.

► Fig. 13. Estatua de Atahualpa ubicada en la esquina de la fachada principal frente a la plaza de la Armería. España.

de los retratos de los reyes incas y aztecas en los palacios reales procuró ser corregida por el ilustrado benedictino.

En 1749 fray Martín Sarmiento concluyó su *Sistema de Adornos del Palacio Real de Madrid* que elevó a la consideración del monarca español. Su propuesta consistió en que en el interior y exterior del palacio borbónico se esculpiera esculturas de cuerpo entero de la totalidad de la serie de los emperadores de la monarquía española acompañados de sus principales héroes legendarios. Para adornar uno de los exteriores del palacio, Sarmiento dispuso la reproducción de los cinco emperadores de México cuyos retratos fueron incluidos por fray Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana*, recién publicada en Madrid en 1723. A continuación, planteó representar la totalidad de los emperadores incas cuyo modelo debía tomarse del grabado de Palomino. Así lo especificó tanto en un pasaje de su *Sistema de Adornos* como en una representación gráfica que incluyó en el mismo. El texto señalaba que:

“Y en la basa A. se debe colocar a Atahualpa, y en las basas B. C. D. E. F., los incas emperadores del Perú, sus antecesores, según se hallan ya numerados y dibujados en la lámina que poco ha sacó a luz don Antonio Ulloa. Este adorno, si se escoge, dará un aire de singular magnificencia a todo el exterior del Palacio y, si es correspondiente la representación, se llevará los ojos de todos”³⁰.

El *Sistema de Adornos* fue aprobado por el ministro José de Carvajal y Lancaster en nombre del monarca el 18 de junio de 1749. Sin embargo,

cuando el palacio fue inaugurado, por circunstancias desconocidas “las estatuas de los emperadores americanos se redujeron a dos, las de Moctesuma y Atahualpa, pero se situaron en un sitio privilegiado, en las esquinas de la fachada principal que cae a la plaza de la Armería”³¹ (fig. 13). Sarmiento, y Ulloa, vieron de este modo cómo se frustraba una representación oficial monárquica que habría perennizado en un palacio real toda la genealogía inca insertada en la *Relación histórica*.

El edicto de 1781 que prohibió la lectura de los *Comentarios Reales* y también ordenó el secuestro de las representaciones de los reyes incas en el virreinato como represalia por la conmoción anticolonial que provocó la gran rebelión de Túpac Amaru II, interrumpió definitivamente la política imperial-peninsular en torno a la divulgación de la genealogía inca. En el Perú la medida fue aplicada drásticamente para, entre otros cometidos, erradicar de la memoria colectiva la profecía de que Inglaterra restituiría a un Túpac Amaru al trono peruano. Como ha señalado Natalia Majluf, en el acto mismo de prohibir los símbolos incaístas el visitador José Antonio de Areche reconoció el potencial político de los mismos y su capacidad para influir sobre la población indígena.³² En el Perú, el edicto tuvo devastadores efectos sobre los materiales

impresos y pictóricos resguardados de la nobleza andina. Por el contrario, en la metrópoli aquella medida no repercutió directamente en la confiscación de libros que utilizaron los *Comentarios Reales* para referirse a los incas como la *Relación histórica*. Esta, por sus escasos ejemplares se había convertido en una rareza bibliográfica y quizás por ese motivo se confió en que ella quedaría olvidada en las bibliotecas públicas y privadas. Sin embargo, en 1794 el grabador de la Real Academia de San Fernando, Manuel Rodríguez, elevó una solicitud al Consejo de Indias para volver a grabar y publicar la serie de los catorce incas basada en los retratos de Palomino, un proyecto que también pretendió divulgar las imágenes de los emperadores aztecas en la obra de Torquemada. Teresa Gisbert, consultó el expediente que se encuentra en el Archivo General de Indias³³ y comprobó que la máxima institución indiana, basándose en el edicto de Areche, impidió que Rodríguez consumara su propósito. El 6 de mayo de 1796, “Rodríguez fue obligado a entregar originales, planchas y texto impreso de su trabajo referente a los incas”³⁴. El grabador entregó 7.252 láminas impresas. En 1804, al parecer Rodríguez volvió a intentar publicar algunas de las láminas por suscripción anunciada en la *Gaceta de Madrid*, pero el Consejo de Indias lo volvió a impedir³⁵.

Mejor suerte tuvo el grabado de Palomino en el extranjero. Inesperadamente, se produjo su repercusión en el escenario inglés entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX. La publicación londinense *The Gentleman's Magazine* en sus entregas de 1751 y 1752 reprodujo los retratos descontextualizados de la fábrica arquitectónica neoclásica que engalanó la lámina de la *Relación histórica*. Además, en dicha revista sólo se copiaron los catorce medallones ovales con los retratos de busto de los catorce incas, excluyendo los correspondientes a los emperadores españoles. Estas catorce imágenes fueron, a su vez, vueltas a reproducir en Londres en 1827 en el libro *Historical Researches on the Conquest of Peru* de John Ranking³⁶. Como señala Teresa Gisbert, Ranking creyó que la fuente original de la iconografía inca que reprodujo fue el expediente que “los descendientes del Incario enviaron a Garcilaso de la Vega, el cual estaba





▲ Figs. 14.a.b.c. Genealogía inca en medallones ovales que incluye además de los 14 incas a dos reyes mongoles. Ilustración de *Relación histórica* en la revista londinense *The Gentleman's Magazine* en sus entregas de 1751 y 1752.

► Fig. 15. Retrato del virrey José de Armendáriz, I marqués de Castelfuerte. Atribuido a Cristóbal Daza. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

► Fig. 16. Retrato de Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha. Cristóbal de Aguilar. Óleo sobre lienzo. 1751. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

acompañado de un lienzo con el árbol genealógico de la realeza inca”³⁷. Lamentablemente, ignoró que las imágenes se remontaban al grabado de Alonso de la Cueva. *Historical Researches* propuso un relato histórico paralelo entre las monarquías azteca, inca y mogol. Curiosamente, el grabado de Palomino de los dos últimos gobernantes incas, Huasca (sic) y Atahualpa, apareció en una lámina complementado por los reyes mogoles Timur Bec y Jehanghir, al considerar Ranking que sus respectivos gobiernos cronológicamente casi coincidieron (fig. 14).

La interpretación imperial-peninsular de la monarquía peruana de la *Relación histórica* de Ulloa pasó del olvido en la segunda mitad del siglo XVIII a una inesperada resurrección con la publicación en 1844 de las *Tres épocas del Perú* de José María de Córdova y Urrutia. Este escritor limeño, quien desempeñó varios cargos en la prefectura y cuya tendencia ideológica era sin duda conservadora, prolongó la secuencia cronológica de la que denominó Dinastía Gobernante de Ultramar, coincidente con la segunda época del Perú, y la hizo culminar con Fernando VI como vigésimo sexto emperador del Perú. En relación con la genealogía inca que se correspondió con la primera época, Córdova y Urrutia mantuvo la serie de los catorce incas y de este modo prolongó la autoridad discursiva de los *Comentarios Reales* al recalcar que “por más que se diga sobre este gran imperio no se avanzará de lo dicho por el inca Garcilaso y sus contemporáneos”³⁸. Pero en las *Tres épocas* se advierte que la cronología incaica debía adaptarse a la historia cristiana, de ahí que su autor afirmara que la fundación del imperio por Manco Capac fue un hecho, como Jehova para los judíos, una obra del “omnipotente Dios [que] le infundió luz sobrenatural para que pudiese educar a tanta diversidad de naciones como poblaban la tierra a fin de que preparados en amor y caridad pudiesen algún día recibir su santa gracia”³⁹.

En relación con el fin de la primera época, Córdova y Urrutia resaltó como un irreversible signo de su descomposición la “traición” de Atahualpa y el “atroz regicidio” de Huáscar. Pero a esa inevitable transición a la segunda época, sumó una concatenación de hechos providencialistas como “el vaticinio de Viracocha, los mandatos de los posteriores Incas, el Cometa que precedió a la muerte de Atahualpa y el horrible estrago que hizo el volcán de Cotopasi, todo desarmó el valor de los naturales del Perú y quedó enteramente sujeto a la dominación española”⁴⁰. De este

modo, en las *Tres épocas* tanto el origen como el colapso de la dinastía gobernante inca quedaron enmarcados como inescrutables designios de la divinidad cristiana.

Historia civil y genealogía real incaica

Una de las innovaciones más importantes de la narrativa historiográfica del siglo XVIII fue la confección de historias civiles. Para Hispanoamérica esta práctica conllevó el surgimiento de un “patriotismo epistemológico” alentado por connotados letrados criollos que, a través de sus eruditos conocimientos sobre el pasado prehispánico, revaloraron e incorporaron esta temática como elemento de identidad de sus patrias de origen⁴¹. Los jesuitas americanos desterrados en Italia fueron a fines del siglo XVIII los más conspicuos redactores de historias civiles, destacando en ese rubro obras como la *Historia antigua de Méjico* (1781) de Francisco Javier Clavijero, el *Compendio de la historia geográfica, natural y civil de Chile* (1788) de Juan Ignacio Molina y la *Historia del Reino de Quito en la América Meridional* (1789) de Juan de Velasco. Por ser los textos de estos religiosos críticos con la leyenda negra sobre la supuesta inferioridad de los americanos, tanto en su pasado como en su presente alentada por los *philosophes* europeos, los ministros de Indias de Carlos III patrocinaron, con relativo éxito, su edición en España bajo la promesa de proveer a sus autores de pensiones⁴². Lamentablemente, no hubo un jesuita peruano desterrado que, siguiendo el ejemplo de Clavijero, Molina o Velasco, se impusiera la tarea de escribir la histórica civil de su patria.

Que no se publicara en el siglo XVIII una historia civil del Perú, no significó que no existiera el proyecto de redactarla o que, pese a redactarse, la misma permaneciera inédita. En contextos desvinculados del patriotismo epistemológico de los jesuitas desterrados, los esbozos de una nueva narrativa del pasado acorde con los tiempos ilustrados se plasmaron respectivamente, en el libro dividido en dos tomos *Lima fundada*, publicada por Peralta y Barnuevo en 1732 con el patrocinio del virrey marqués de Castelfuerte, y el *Epítome Cronológico o idea general del Perú*, la inédita obra que José Eusebio Llano Zapata concluyera en Cádiz en 1776. Ambos intelectuales limeños en el proceso de delinear sus respectivas historias civiles no evadieron el asunto de proporcionar una interpretación de la genealogía imperial incaica alejada discursivamente de la narrativa imperial-peninsular.

Peralta Barnuevo políticamente se convirtió en el hombre de letras más importante del gobierno del marqués de Castelfuerte, no sólo por su condición de asesor sino también por ser el generador de un influyente discurso criollo caracterizado por su mensaje político de lealtad absoluta a la Corona⁴³. Su *Lima fundada* se inscribió dentro del género de las obras poéticas que resumieron la presencia bienhechora de España en el Perú. Pero su contenido más que un cansino y retórico elogio de la dominación colonial, fue un serio esfuerzo de “poética y política de la escritura” de la historia apelando, de modo simultáneo, al imaginario neoplatónico del barroco y a la emergente interpretación ilustrada de la historia⁴⁴ (fig. 16). Según Mark Turner, Peralta y Barnuevo practicó como vasallo provinciano una historia donde la identidad colonial “no está basada en el *amor propio* sino en el *amor ajeno*”, vale decir, confeccionó una suerte de patriotismo epistemológico al revés al glorificar las hazañas de España. Bajo esa premisa se comprende que el personaje principal de la obra fuera Francisco Pizarro, el héroe de la conquista y fundador de Lima. Compuesta la obra en diez cantos poéticos divididos en versos octosílabos, fue en el canto segundo en donde el polígrafo limeño se explayó acerca de los gobernantes incas. Los rebuscados versos dedicados a estos monarcas fueron complementados por su autor con notas a pié de página aclaratorias. Para esta investigación, esta última resulta importante porque, como resaltó Pedro José Bermúdez de la Torre, alguacil mayor de la audiencia limeña, en la Aprobación de *Lima fundada*, “las diligentes notas de sus márgenes contienen sobre las flores de su varia amena erudición la substancia de toda la Historia del Perú”⁴⁵.



15



16



17a

- ▲ Figs. 17.a.b.c.d.e. Serie de retratos de los incas. Cusco, circa 1850-1875. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Peralta Barnuevo resaltó la trayectoria de estos cinco porque fueron los que “brillaron más esclarecidos”.
- Huaina capac Inca XII.
 - Sinchi Roca Inca II.
 - Inca Yupanqui Inca X.
 - Viracocha Inca VIII.
 - Pachacutic Inca IX.

Pues viendo el Cetro, en su exterminio
Hizo el gusto auxiliar del Vaticinio”⁴⁶.

Además de identificar el ciclo imperial de modo exclusivo con doce incas, de Manco Capac a Huayna Capac, Peralta Barnuevo resaltó la trayectoria de sólo cinco de ellos porque fueron los que “brillaron más esclarecidos” (figs. 17.a.b.c.d.e.). Estos fueron Sinchi Roca por estar dotado de “las artes de la paz, con que hizo florecer y dilató el Imperio”⁴⁷; Viracocha porque “conoció que el verdadero Dios era solo uno, y quiso destruir la idolatría; pero se lo embarazaron las concubinas”⁴⁸; Pachacutec por ser el gran expansionista militar que lejos de sojuzgar a los reinos sometidos permitió a sus monarcas vencidos “quedar con sus estados debajo del reconocimiento a su poder”⁴⁹; Inca Yupanqui porque “perfeccionó el templo del Cusco, que había erigido Manco, y labró su famosa fortaleza”; y finalmente, Huayna Capac por ser “el más esclarecido de todos los Incas. Siendo Príncipe conquistó el Reyno de Quito”⁵⁰.

La exclusión de Manco Capac del listado de los incas más relevantes era una novedad historiográfica. No sólo Peralta Barnuevo le despojó de su legendario halo mítico garcilasista sino que le trató casi como un astuto manipulador de masas con la colaboración de su madre Mama Huaco: “la hermosura del rostro, el esplendor del traje, y el culto que le daban, hizieron que los indios le creyesen tal, y lo aclamaron por su Rey. Y así tuvieron al Infante (llamado Manco) y a sus Descendientes por hijos del Sol”⁵¹. *Lima fundada* en cambio dedicó varios versos a Manco Inca, un protagonista hasta ese momento ignorado en la literatura peruana, en momentos en que Pizarro había llegado a la cúspide de su poder como gobernador del Perú. Relata Peralta

Peralta Barnuevo mantuvo los *Comentarios Reales* como referente histórico principal de su reflexión sobre los emperadores incas, sumando al relato del Inca Garcilaso las crónicas de Pedro Cieza de León, Francisco López de Gómara, Antonio de la Calancha y, por último, sus *Júbilos de Lima*. A diferencia del texto redactado bajo el auspicio de Morcillo, donde la estela garcilasista fue hegemónica, en el poema heroico publicado en tiempos de Castelfuerte la tendencia interpretativa resultó la contraria (fig. 15). Ahora, las interpretaciones sobre los incas reyes de Cieza, Gómara y Calancha predominaron sobre lo afirmado por el cronista cusqueño. Ello quizás explica que en *Lima fundada* desapareciera el entusiasmo expresado en *Júbilos de Lima* de festejar el original imperio peruano en la trayectoria de sus catorce incas. En el octosílabo XVII quedó sintetizada la inevitabilidad de la debacle imperial con el error que a su juicio cometió Huayna Capac, vencido por el presagio de Viracocha, de dividir el imperio “contra las leyes del Cusco” entre Huáscar y Atahualpa:

“De Reyes Doce serie conseqüente
(Real Cadena jamás interrumpida)
En el Gran Guaynacapac prepotente
Ha visto el Sol su Predicción cumplida: y
Mas (O dolor!) su fin viendo inminente
Le añadió otra ruina prevenida;

Barnuevo que cuando “pide Manco Inca al Gobernador la restitución del Imperio, en virtud de las Capitulaciones hechas con los españoles prisioneros; ofreciéndole la parte que quisiese en él para el Emperador, y le pide Ministros Evangélicos”⁵², el conquistador extremeño logró sortear el conflicto, por un lado, aprobando las capitulaciones, pero, por otro lado, pasando “a hablar de otras cosas”. Al día siguiente, Pizarro sorteó el delicado asunto de la partición del imperio al conceder a Manco Inca “la Insignia de la Borla como señal de posesión del Reyno”⁵³. En la interpretación de *Lima Fundada*, Pizarro salvó de este modo la integridad del imperio para disfrute exclusivo de los emperadores españoles. Como pieza histórica *Lima Fundada* fue una obra de contenido apologético-imperial con la novedad de evitar referirse a los emperadores españoles como continuadores de la dinastía inca. Su secuencia cronológica entre los cantos tercero y noveno, más bien, optó por destacar las principales obras de los gobernadores, virreyes, arzobispos y otras autoridades de menor rango.⁵⁴

Lima Fundada puso los cimientos de una historia integral de las poblaciones amerindias tal como se iba a practicar en la segunda mitad del siglo XVIII por parte de los historiadores jesuitas americanos. En todos estos casos, se dio una amplia relevancia a la historia natural como una reflexión complementaria e indispensable de la historia civil y política. Esta técnica narrativa historiográfica desarrollada embrionariamente por Peralta Barnuevo, sería años después reapropiada y aprovechada por Llano Zapata en dos de sus obras más emblemáticas: las *Memorias Histórico Físicas Crítico Apologéticas de la América Meridional* (1757) y el *Preliminar y Cartas que preceden al tomo I de las Memorias Histórico Físicas* (1758). Ambas obras fueron escritas en Cádiz, lugar de residencia permanente de Llano Zapata desde que emigrara de Lima en 1750 con el propósito de buscar el reconocimiento intelectual que, consideraba, se le había negando por su condición de autodidacta y origen ilegítimo.

En vida, Llano Zapata sólo llegó a ver publicado el *Preliminar*, con una reedición ampliada en 1759, mientras que sus *Memorias* no obtuvieron el favor real para su edición. El fracaso editorial en 1762 de las *Memorias* tuvo una clara motivación política al imponerse la opinión negativa del fiscal por el Perú del Consejo de Indias, Manuel Pablo de Salcedo, por sobre el apoyo que ella obtuvo del ministro de Marina e Indias, Julián de Arriaga y de los censores de la Real Academia de la Historia⁵⁵. En el fondo, Llano Zapata resultó perjudicado en una contienda institucional en el que estuvo en juego la manera oficial de escribir la historia de América. De este modo, se produjo la circunstancia anómala de que una obra nacida como complemento explicativo de otro trabajo de mayor envergadura, finalmente fue la única que se imprimió. El manuscrito de las *Memorias* quedó depositado en la Biblioteca del Real Palacio de Madrid gracias a que el secretario de cámara, José Ignacio Goyeneche, solicitó a

VÍCTOR PERALTA RUIZ



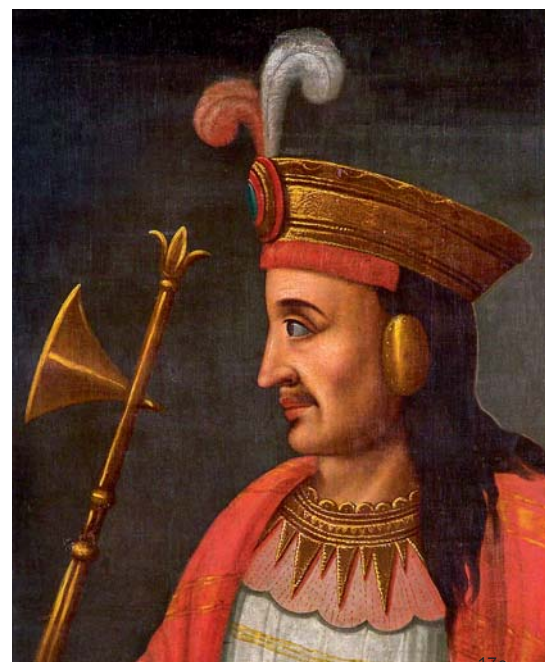
SINCHIROCA INCA II. 17b



INCAYUPANGUI INCA X. 17c



VIRACOCHA INCA VIII. 17d



PACHACUTIC INCA IX. 17e



18a

▲ Figs. 18.a.b.c. Litografía publicada en Justo Apu Sahuaraura Inca, Recuerdos de la Monarquía Peruana. París, 1850. Colección privada, Lima.

de familias y linajes descendientes de los incas del Perú a partir del esclarecimiento de su legitimidad o bastardía; y, cuarto, discutir el grado de veracidad de la iconografía contemporánea de los reyes incas.

En lo que se refiere a la época de los catorce incas, la acumulación contrastada de lecturas de crónicas realizadas por Llano Zapata le llevó a sostener que, antes de constituirse el imperio inca, el Perú no tuvo una estructura monárquica única sino que

“governose el por curacas, que eran las cavezas de uno o muchos pueblos. Tenia la tierra tantos señores quantas eran sus poblaciones y partidos, que llamaban ayillos. Cada poblacion era independiente de otra. Como eran muchas las cavezas, era un monstruo el gobierno de aquel país”⁵⁷.

Esta interpretación se alejaba de las cuatro edades míticas anteriores a la fundación del imperio, insertadas por Alonso de la Cueva en su grabado, por Arzans en su *Crónica imperial* y hasta por Ulloa en su *Relación histórica*. El relato prosiguió con la astuta conversión de aquellos

su autor remitirle la obra una vez que ella fuese concluida a pesar de no contemplarse su edición.

Fue en el primer tomo, dedicado al reino mineral, y concretamente en el artículo quinto, donde Llano Zapata insertó a pie de página una extensa nota a la frase “en este mismo año lograron los españoles otra presa no menos considerable en la ciudad del Cusco, que fue la corte del imperio del Perú”. Las anotaciones de Llano Zapata sobre la genealogía inca trascendieron la mera descripción del gobierno de los monarcas cusqueños y discurrieron por temas hasta ese momento inéditos cargados de arriesgados juicios de valor. De haberse editado la obra en su época, sus consideraciones sobre la genealogía imperial inca habría representado el primer esfuerzo interpretativo de un escritor peruano por ir más allá de lo afirmado por el Inca Garcilaso.

En las *Memorias* la autoridad de los *Comentarios Reales* desapareció y su lugar fue ocupado, en ese orden prioritario, por la *Corónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú* (1638) de Antonio de la Calancha, la *Crónica del Perú* (1554) de Pedro Cieza de León, la *Historia del descubrimiento y conquistas del Perú* de Agustín de Zárate (1577) y *Lima Fundada* de Peralta Barnuevo⁵⁶. A partir de esas fuentes, Llano Zapata reflexionó sobre cuatro problemáticas relacionadas con el pasado y el presente de la genealogía inca: primero, esclarecer el origen y el aporte a la expansión imperial de Manco Capac a Huáscar; segundo, reflexionar sobre los últimos incas del Cusco desde Manco Inca a Túpac Amaru y explicar el motivo de la extinción de la casa imperial de los incas; tercero, describir las últimas ramas

bárbaros curacazgos por obra de Mama Huaco, quien a punto de engendrar a Manco Capac, “pensó civilizar estos feroces, haciéndolos de brutos racionales, y de salvajes, políticos”. Con la calificación de “grande heroína” para Mama Huaco, Llano Zapata otorgó a esta mujer el papel de genuina estratega del origen del imperio inca. Pero también reconoció a Manco Capac como el personaje encargado de imponer las leyes del imperio a los curacas sometidos. El autodidacta limeño, en una inocultable explosión de patriotismo criollo, hizo suyas las palabras de Cieza de que “verdaderamente pocas naciones hubo en el mundo (a mi ver) que tuviesen mejor gobierno que los Yncas”⁵⁸.

La exagerada valoración otorgada al papel legislador de Manco Capac en su inédita historia natural, sin fuente alguna que lo comprobara, condujo a Llano Zapata a casi minimizar la trayectoria de cada uno de los sucesivos emperadores que tuvo el imperio. Tan sólo se contentó con resumir que “guardaron los sucesores de esta monarca inviolables sus preceptos”. Seguidamente, en un arriesgado giro histórico que cuestionó el listado de catorce monarcas proporcionado por el Inca Garcilaso, el escritor limeño enfatizó que sólo fueron trece los emperadores que se debían contar en la serie de los incas. El listado de incas y sus coyas insertado en las *Memorias*, en efecto, fue concluido con Inti Cusi Huáscar y la coya Mama Cantar Huaclo. Para no dejar dudas de su discrepancia con la versión garcilasista, Llano Zapata añadió que

*“con la desgraciada muerte del ultimo [Inca] se creyo extinguida su ymperial prosapia. Pero teniendo Huascar dos hermanos legitimos, que fueron Manco Inca y Paulo Inca aspiraron ambos a un tiempo a la dyadema del ymperio, excluyendo de la herencia y sucesion, segun sus leyes, a Coya-Cusi-Huarcani, hija primogenita, y no nieta de Huascar como escribe Garcilaso, a quien copian Peralta, Ulloa y otros”*⁵⁹.

Años después, en el *Preliminar* alegó dos motivos, usurpación y despotismo, para justificar la supresión de Atahualpa de la serie imperial inca. En efecto, en la “Nota del Autor” a la segunda edición del *Preliminar* esclareció que “describo la Genealogía de los Incas, y sus Descendientes, excluyendo de ella a los Bastardos, como lo practico con los parientes del traidor, y tirano Ata Huallpa, que algunos, poco instruidos, colocan en la Serie de los Emperadores del Perú”⁶⁰.

La exclusión de Atahualpa de la genealogía inca también se hizo manifiesta en la forma como Llano Zapata sorteó en las *Memorias* el problema de tratar la conquista española del imperio sin necesidad de mencionar a dicho monarca quiteño:

*“Como los españoles heran ya los arbitros de este ymperio, y entre ellos havia dos cabezas que heran Francisco Pizarro y Diego de Almagro, se inclinaron cada uno al principe que mas les parecia podía favorecer sus intereses y conquistas. Francisco Pizarro dio la borla al primero, que se coronó en el Cuzco aziendo los yndios todas las ceremonias que practicaban sus antiguos quando exaltaban al solio al principe heredero del ymperio. Diego de Almagro hizo coronar al segundo, que recibió la borla en los Charcas. Pero como esta coronacion mas fue violenta que justa, prevaleció la primera. Quedo solo Manco-Inca.”*⁶¹.

Bajo esta ingeniosa retórica, no sólo consiguió su propósito de sortear cualquier mención a lo relacionado con la captura y muerte de Atahualpa, sino que el reconocimiento por parte de Pizarro de Manco Inca como sucesor de los emperadores del Cusco también le allanó el camino para encaminarse a la segunda parte de reflexión sobre los últimos incas del Cusco.

El extenso recuento de los principales sucesos ocurridos con los cuatro monarcas incas que establecieron su gobierno en Vilcabamba, relacionados con los esfuerzos de su cristianización y protección, fue realizado en las *Memorias* con un único propósito: legitimarlos dentro de la serie de monarcas incas que se ciñeron la borla imperial “cuando ya nuestras conquistas habían hecho en aquellos países muy grandes progresos”⁶². Sin dejar de advertir cómo Llano Zapata en varios pasajes de su relato se asumió como descendiente de los conquistadores españoles antes que de los incas, este publicó el listado de los últimos cuatro gobernantes cusqueños y sus coyas como un linaje parental



SAYRI TTUPAC.

18b



TUPAC AMARO.

18c



▲ Fig. 19. 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.

descendiente indirecto de la casa de Huáscar: Manco Capac [Inca], Sayri Tupac, Cusi Tito y Tupac Amaru (figs. 18.a.b.c.). En consecuencia, los emperadores incas del Perú sumaron diecisiete. La propuesta de un linaje inca conectado entre los emperadores del Cusco y Vilcabamba fue en todo sentido discursivamente novedosa, ya que ni siquiera Calancha propuso esta serie secuencial en su crónica. El propósito de Llano Zapata no fue otro que dar por cancelada con la muerte de Túpac Amaru por sentencia del virrey Toledo cualquier pretensión por parte de las familias emparentadas con la genealogía inca de demandar al monarca español la restitución de sus territorios o una negociación para coger el gobierno.

En la tercera reflexión de la extensa nota dedicada a la genealogía inca en las *Memorias*, Llano Zapata se concentró en hacer una breve historia del irreversible destino hacia la extinción de todos los descendientes de los incas del Cusco y de Vilcabamba en el siglo XVI. En lo que se refiere a la primera, ella se canceló con la prematura muerte de los dos primogénitos de Huáscar. Con relación a la de Vilcabamba, mencionó que tanto el destino de Paullo Inca, hijo de Manco Inca que se bautizó como Cristóbal Inca, como el de su primogénito Melchor Carlos Inca, “que acabó en España sin sucesión”, fue el de caer en el común olvido. En el caso de Beatriz Sayri Tupac, nieta de Huayna Capac, su matrimonio con Martín de Loyola, y posteriormente el enlace de su hija María con Juan Henríquez de Borja, no sólo supuso entroncar a las antiguas noblezas de España y Perú, sino que convirtió a los marqueses de Alcañices en la “última rama legítima de

la imperial estirpe de los Incas del Perú que hoy hay en el mundo”⁶³. Esta constatación, condujo a Llano Zapata a reafirmarse en que las ramas familiares del Cusco u otras ciudades del virreinato, que elevaron requerimientos ante la corona para ser reconocidos como descendientes de los Incas, no pasaban de ser más que bastardías. En esta condición de ilegitimidad, incluyó a personajes como el cacique de Canta, Balthasar Poma Huaraca, hermano de Huayna Capac; al cacique de Lurin, Francisco Atauchí Inca, hermano de Raya Ocllo que fue la madre de Huáscar; e incluso a Francisca Pizarro a pesar de ser la hija de Francisco Pizarro y de Inés Yupanqui, hermana de Atahualpa. Llano Zapata fue tajante en que Francisca, a pesar de su ascendencia del marqués de la Conquista, no tuvo derecho a emparentar con la casa real del Cusco por el simple hecho de que el hermano de Inés “no fue emperador sino tirano del Perú, que como bastardo de Guayna Capac en ninguna providencia podía haver gozado la exaltación al trono, ni borla de los Incas”⁶⁴. Además, argumentó que la “segunda ley” (sic) impuesta por Manco Capac excluía del poder imperial a las mujeres⁶⁵.

Por último, ante la acumulación de probanzas nobiliarias de los caciques, con supuestos lazos con los antiguos incas, cuyo propósito era lograr nuevos privilegios y exenciones, Llano Zapata recomendó como remedio a los altos magistrados de la monarquía la confección de un libro genealógico “que solo tratase de la familia de los caziques, sus escudos de armas y entroncamientos”⁶⁶. Bajo la reflexión anterior, Llano Zapata se refirió al necesario control de las múltiples probanzas de los linajes andinos elevadas a la Corte de Madrid demandando la preservación o reconocimiento de privilegios familiares y corporativos de la “nación indica”. El siglo XVII fue la época de auge de estos memoriales en la metrópoli procesadas a través de connotados “itinerantes andinos”, en su mayor parte súbditos indígenas, que cruzaron el Atlántico con la finalidad de comunicar sus demandas al propio monarca⁶⁷. En el siglo XVIII si bien estos memoriales disminuyeron, el malestar provocado por los que pudieron llegar a Madrid fue notorio. Así ocurrió en 1750 con la demanda de que se permitiera la formación de sacerdotes indígenas, contenidos tanto en la *Representación verdadera y exclamación rendida* como en el *Planctus Indorum*, respectivamente, de los frailes Calixto de Túpac Inca y Antonio Garro⁶⁸. Enardecimiento que debió incrementarse todavía más cuando fray Calixto justificó su demanda en la *Representación* como descendiente de Túpac Inca Yupanqui⁶⁹. Con toda seguridad, Llano Zapata de haber conocido el escrito de fray Calixto, no habría dudado en tratar a su autor como otro pretencioso bastardo.

La cuarta reflexión en las *Memorias* estuvo relacionada con la iconografía de la genealogía inca. Se calificó a todas las conocidas como arbitrarias al ser pintadas según la imaginación del grabador. Esa fue la tajante opinión del autodidacta limeño respecto a la serie dibujada en Lima por Cueva y reproducida en Madrid por Palomino. Criticó también que Ulloa afirmara en su *Relación histórica* que para “gravar los verdaderos rostros de los Yncas, recogio las medallas o figuras de oro, plata, varro y otras materias en que los yndios veneraban impresos o gravados los rostros de sus Yncas. Esto carece de toda verosimilitud”⁷⁰. En el desmentido de esta afirmación, Llano Zapata recordó que de haber existido esos materiales él los habría visto en el gabinete de Cueva “con quien vivi en una misma casa cinco años y comunique desde que naci hasta que por los años de 51 sali de Lima”⁷¹. Su crítica fundamental a la iconografía incaica existente apuntó a que los retratos de los monarcas se caracterizaban por su fealdad, cuando estos “fueron los hombres mas hermosos y perfectos que conocieron aquellos payses”. A modo de reto personal, Llano Zapata prometió proporcionar las láminas del verdadero rostro de cada uno de los reyes incas en su proyectada *Historia latina de los emperadores del Perú*, obra que nunca llegó a escribir.

La promesa cumplida por Llano Zapata fue proporcionar el dibujo de una serie de la genealogía inca en el *Epítome cronológico o idea general del Perú*. Pero este aporte iconográfico tuvo poco de original. Los retratos de los catorce incas fueron copiados de la portada de la Década Quinta de la *Historia General de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del Mar Océano*





▲ Fig. 20. Marcos Chillitupa Chávez. Biombo con la genealogía de los incas. Cusco, 1837. Óleo sobre lienzo, 195 x 75 cm. Colección Celso Pastor de la Torre, Lima.

► Fig. 21. Retrato de don José Francisco Perfecto de Salas. Anónimo. Acuarela sobre marfil. Museo Histórico Nacional de Chile.

(1615) de Antonio de Herrera⁷² (fig. 19). Además, la composición que rodeó los retratos de cuerpo entero de Manco Capac y Mama Ocllo fue tomada del dibujo XXXI que Amédée François Frezier incluyó en su *Relación del viaje por el Mar del Sur* (1716). A las láminas de los incas le siguieron los retratos de medio de cuerpo de los tres gobernadores y treinta y seis virreyes que tuvo el Perú hasta la fecha en que el manuscrito fue concluido con el gobierno de Manuel de Amat y Junient. Estos dibujos no se inspiraron o copiaron de retratos oficiales sino que fueron ingenuamente imaginados a tal punto de parecerse unos con otros.

Si la iconografía sobre los incas de Llano Zapata no cumplió su objetivo de aportar retratos superiores en carga de veracidad a los grabados de Cueva y Palomino, la narrativa sobre la genealogía cusqueña en el *Epítome* experimentó algunos cambios en relación con lo manifestado en las *Memorias*. En la distancia cronológica de veinte años que medió entre los dos manuscritos, Llano Zapata se reconcilió con la propuesta garcilacista de considerar a Atahualpa como el último inca del imperio, aunque sin dejar de tratarle como tirano. El resto de personajes fueron calificados por su desempeño más sobresaliente siguiendo la narrativa garcilacista. Así, Manco Capac es el sabio, Sinchi Roca el pacífico, Lloque Yupanqui el afamado, Maita Capac el guerrero, Capac Yupanqui el avariento, Inca Roca el arrogante, Yahuar Huaca el ominoso, Viracocha el invencible, Pachacutec el hazañoso, Inca Yupanqui el bueno, Tupac Yupanqui, sin calificativo, Huaina Capac el grande y Huáscar el desgraciado.

Otro punto de distanciamiento del *Epítome* respecto a lo dicho en las *Memorias*, fue el cambio de parecer respecto a la legitimidad de los incas de Vilcabamba. Los gobiernos de Manco Inca, Sayri Tupac, Titu Cusi Yupanqui y Tupac Amaru fueron esta vez ignorados como legítimos sucesores de los reyes incas. No obstante, conferirles el título de príncipes, decayó la inocultable admiración mostrada en las *Memorias* por la resistencia de los últimos incas a la dominación española. Llano Zapata quizás actuó discursivamente de ese modo motivado por su deseo



de acomodar la historia de los incas al gusto de la versión española. Es decir, se resignó a percibir la conquista como una obra de civilización y cristianización sin conflicto con los antiguos habitantes del Imperio inca. A modo de compensación, el *Epítome* mantuvo el juicio condenatorio expresado en las *Memorias* contra el virrey Toledo por ordenar la ejecución del inca Tupac Amaru.⁷³ En ambas obras quedó plasmada la frase lapidaria que supuestamente le habría expresado Felipe II de que no le envió al Perú a matar reyes sino a servirles.

La cambiante coyuntura política virreinal podría ser la explicación más poderosa para que el *Epítome* no fuese publicado. Esta obra había sido redactada para homenajear al virrey Amat y por ello debió haberse publicado en Lima. Pero la fecha de su conclusión, y posiblemente también de su envío al Perú, iba a ser también el de la finalización del gobierno de Amat (fig. 21). Con ocasión del juicio de residencia que le fue seguido por su sucesor, el virrey Manuel Guirior, varios personajes de la aristocracia limeña aprovecharon la ocasión para lanzar fuertes críticas contra la

actuación del ex gobernante y sus principales colaboradores. En tales circunstancias, la obra que debió ser remitida al asesor del gobernante caído en desgracia, José Perfecto de Salas, quien proporcionó algunos datos históricos a Llano Zapata que se incluyeron en el *Epítome*, se perdió. El manuscrito, bajo la falsa autoría del conde de Castañeda y de los Lamos, fue a engrosar la biblioteca de manuscritos americanistas de Benito María Mata Linares, el magistrado español que presidió el juicio contra Túpac Amaru II y poco después ejerció como primer intendente del Cusco. Mata Linares trasladó su biblioteca a Madrid a principios del siglo XIX, que hoy se conserva en la Real Academia de la Historia.

Las dos historias de Llano Zapata al no publicarse, no tuvieron repercusión directa en la forma de concebir la genealogía inca en los escritores de principios de la centuria siguiente. Sin embargo, llama a sorpresa lo manifestado en las *Memorias* con lo redactado en 1836 por Justo Sahuaraura, en sus *Recuerdos de la Monarquía Peruana*, una obra confeccionada por este político y religioso cusqueño con el propósito de probar su descendencia del emperador Huayna Capac (figs. 18.a.b.c.). Señaló Sahuaraura que su ánimo para emprender su reflexión sobre la serie inca era el de “conciliar algunas contradicciones de nuestro Inca Garcilaso en punto de sucesión de los Soberanos de la real extirpe que llegan hasta nuestros días”⁷⁴. Esta crítica le condujo a desterrar de la sucesión a Atahualpa. Pero lo más trascendente de su relación fue considerar en la serie cronológica a Manco Inca, Sayri Túpac y Túpac Amaru, respectivamente, como XIV, XV y XVI monarcas del imperio. Que Sahuaraura, a diferencia de Llano Zapata, no incluyera en ese listado a Titu Cusi Yupanqui se condecía con el relato garcilasista en la *Historia General del Perú*, que Buenaventura de Salinas y González de Barcia se encargaron de resaltar como una omisión histórica del cronista cusqueño. En los *Recuerdos* los retratos de los trece incas del Cusco, dibujados por Juan Centeno





▲ Fig. 22. 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.

Páginas 194 y 195:

- ▶ La ciudad de La Paz amurallada y cercada en 1781 por las tropas del indio rebelde Túpac Catari. Pintura de Florentino Olivares, retocada en 1881. Óleo sobre lienzo. Alcaldía de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.



a partir de unas estampas antiguas, se inspiraron en el grabado de Cueva, en tanto que los retratos de Sayri Túpac y Túpac Amaru se copiaron del cuadro del matrimonio de Beatriz Ñusta conservado en la Iglesia de la Compañía de Jesús del Cusco.⁷⁵

Pese a las semejanzas entre los *Recuerdos* y las *Memorias*, la principal divergencia se habría concentrado en el tema de la descendencia contemporánea de los linajes incas: legitimidad o bastardía. Sahuaraura, consciente de la necesidad de justificar la primera opción, se encaminó a proporcionar una relación detallada de la línea genealógica que provenía del linaje de Manco Inca y que correspondió al “príncipe don Cristoval Huaca Tupac Paullo Inca a quien por falta de los hermanos mayores le tocaba el derecho a la corona imperial por ser hijo de Huayna Capac, y hermano de Huáscar Inca”⁷⁶. Siguiendo el rastro de enlaces matrimoniales de la descendencia de aquel príncipe inca, en los *Recuerdos* se llegó a concluir que en 1589 se enlazaron “las familias de los Incas *Ccacea Ccosccos Anahuarques y Sahuarauras*”⁷⁷. Al respecto, Majluf comprobó agudamente un hecho singular en el propósito de Sahuaraura de demandar su condición de único heredero legítimo de los antiguos incas: sus *Recuerdos* fueron “elaborados bajo las antiguas probanzas de nobleza” que se trasladaron a la monarquía española durante el siglo XVII.⁷⁸ Probablemente, Llano Zapata de haber vivido en la época de Sahuaraura habría discrepado de dicho afán por demandar reconocimiento familiar a través de una supuesta descendencia imperial bastarda.

Casi coincidiendo cronológicamente con los *Recuerdos*, en 1837 el pintor cusqueño Marcos Chillitupa Chávez dibujó una serie genealógica inca cuya principal particularidad fue el ser realizada no en un cuadro enmarcado, como era la costumbre, sino más bien en un biombo, enlazando así la tradición pictórica de representación europeo y el motivo indígena con un soporte material de procedencia asiática.⁷⁹ Los retratos de los monarcas del Cusco distribuidos en tres filas en el anverso del biombo, se inspiraron en el grabado de Cueva, lo cual conllevó que Chillitupa convalidara la versión garcilasista de los catorce incas (fig. 20). Pero, el artista cusqueño suprimió los retratos de los monarcas españoles que Cueva retrató hasta Luis I y los sustituyó por el único retrato de un militar identificado como “El Libertador del Perú”. Gisbert identificó al personaje con el general José de San Martín, mientras Majluf propuso al general Simón Bolívar, quien encajaría con el título que tuvo en el Perú, aunque tampoco descartó que pudiera ser el general Andrés de Santa Cruz por su popularidad como impulsor del renacimiento político del Cusco durante la época de la Confederación Perú-Boliviana. Majluf propuso que el cuadro se inscribió dentro de la tradición cultural cultivada en la época colonial por los Veinticuatro Electores del Cusco, la única nobleza descendiente de los incas oficialmente reconocida por la Corona española. A ese alferazgo andino pertenecieron los Chillitupa, por su condición de descendientes de las panacas de Viracocha, Inca Roca y Sinchi Roca.⁸⁰

Finalmente, hacia 1880 el pintor boliviano Florentino Olivares pintó un lienzo de gran formato sobre la dinastía incaica basado en los retratos incluidos en la edición parisina de los *Recuerdos* de Sahuaraura. Esta pintura, que se conserva en la Casa de la Moneda de Potosí, tuvo la peculiaridad de representar sólo a dieciséis monarcas al incluir como XV inca a Sayri Túpac y como XVI a Túpac Amaru. La inclusión del retrato de Sahuaraura como último descendiente del linaje real cusqueño se comprende como reconocimiento por parte del artista de origen cruceño al presbítero cusqueño que le sirvió como fuente de inspiración. Gisbert al resaltar la fecha en que la obra fue pintada, advirtió que el lienzo pudo ser un tributo a la alianza peruano-boliviana que, como en tiempos de Sahuaraura, nuevamente enfrentaba bélicamente a Chile.

De ahí que la última genealogía inca retratada del siglo XIX sea un cuadro pintado en Bolivia con una “iconografía enteramente peruana con el escudo presidiendo el conjunto”⁸¹. Pero, bajo esas consideraciones, resulta desconcertante los motivos que llevaron a Olivares a distanciarse de la interpretación de Sahuaraura al volver a incluir a Atahualpa, excluir a Manco Inca y, por último, ceder un espacio al retrato de Francisco Pizarro.



San Juan de los Baños
200.000 Indios durante 9 años
desde el 12 de Mayo al 10 de Junio
de 1581. Murieron más de 100.000
entre muertos y ahogados. Murieron
de hambre en combate 20.000 habitan-
tes de la población que hacían las dos
tercias partes de ella. Fueron muer-
tos por las enfermedades todas las casas
al otro lado del río y la inundación
del 10 de Octubre destruyó todos los
edificios de la ciudad. Don Sebas-



PARTE II

EL IMPERIO INCA Y LOS ORÍGENES DOCTRINALES DE LA REPÚBLICA INDEPENDIENTE

- EDIFICIOS
- 1 Catedral
 - 2 Compañía
 - 3 Santo Domingo
 - 4 Concebidas
 - 5 Santa Teresa
 - 6 La Merced





EL RENACIMIENTO INCA VIRREINAL: SU ARTE, EMBLEMAS IMPERIALES Y TEOLOGÍA POLÍTICA

Ramón Mujica Pinilla

Por décadas, la comunidad académica peruana ha estado dividida y desvelada por un “bucle historiográfico” o “nudo gordiano” irresuelto. ¿Fue la independencia “concedida” a los peruanos por los ejércitos libertadores “extranjeros” de San Martín y Bolívar, o fue la emancipación el resultado y culminación de un largo proceso de revueltas políticas “concebidas” y difundidas durante el virreinato a través de los así llamados “discursos precursores anticoloniales”?¹ La polémica es engañosa pues la Jura de la Independencia se realizó con un himno y una bandera nacional cuando la patria peruana era aún una “comunidad imaginada”. No tenía fronteras territoriales definidas y su cultura y sociedad, mayoritariamente indígena quechuahablante, estaba anclada en un sistema social y virreinal de castas.² En realidad, la invasión francesa de España (1808) y la abdicación al trono de Fernando VII a favor de José Bonaparte –el hermano de Napoleón– detonaron las posteriores guerras independentistas que, por más de dos décadas, fueron una coalición política basada en las historias compartidas e interconectadas del Perú, Charcas, Río de la Plata y Chile.³

Durante la Revolución de Mayo (1810) en Buenos Aires, su Junta abolió la autoridad de Fernando VII y anuló el virreinato del Río de la Plata. Para los patriotas insurgentes americanos la retórica “incaísta” era el vocabulario universal de un “nacionalismo global” que antecedió a la aparición de las repúblicas independientes.⁴ El Congreso de Tucumán (1816) declaró la independencia en nombre de las provincias de América del sur y de los “americanos”, aunque los historiadores contemporáneos solo “escuchen” las voces aisladas de venezolanos, peruanos, chilenos o argentinos.⁵ En Tucumán, Belgrano presentó su “Plan del Inca”, un proyecto para restaurar la monarquía imperial del Tawantinsuyo, y un retrato de Rosa de Lima –la primera santa del virreinato americano– presidió las sesiones como declarada Patrona de la Independencia y emblema máximo de su insurrección libertaria. ¿Cómo se llegó a este discurso independentista?

◀ Fig. 1. El águila bicéfala de la Casa de Austria española sobre un qero inca representada como máximo emblema político legitimador para la aristocracia indígena. Siglo XVII. Colección privada.

▼ Fig. 2.a. Unku procesional para hombre (detalles). Perú, siglo XVII, período colonial. Tejido liso de fibra de camélido con bordados de hilo de seda y metalizados y cuentas de vidrio. 77,47 x 91,44 cm. Fondo del Consejo del Museo de Arte. LACMA.

► Figs. 2.b.c. Unku procesional para hombre (detalle). Bordados de sus divisas heráldicas inca. Siglo XVIII. Fondo del Consejo del Museo de Arte. LACMA.

La historia es un proceso continuo y las grandes revoluciones políticas provienen de un periodo previo de gestación ideológica. Los patriotas independentistas fueron los continuadores y herederos de los intelectuales indígenas y mestizos virreinales que los antecedieron. Ellos adaptaron, renovaron y culminaron un “renacimiento” cultural inca gestado, perseguido y prohibido durante el periodo anterior de dominación española.

El movimiento nacional inca

En un artículo precursor publicado en 1955, John Rowe reconstruyó a grandes rasgos lo que describió como un “movimiento intelectual nacionalista” inca en el Perú del siglo XVIII. Fue impulsado por caciques indígenas y mestizos de sangre real que simultáneamente gestionaron títulos nobiliarios ante la Corona española, escribieron “memoriales de agravios” en defensa de los indios y no pocos de ellos estuvieron clandestinamente vinculados a insurrecciones políticas de diversa índole.⁶ El movimiento no estaba encabezado por un caudillo en particular. Se trataba de un “grupo dirigente” de memorialistas y voceros nativos –muchos de ellos radicados en Lima– que, por citar a Luis Miguel Glave, constituyeron una “liga indígena” que habló y “negoció” derechos y espacios de poder a favor de su “nación índica”.⁷ Es decir, apelando a la antigua división dual de la sociedad virreinal conformada por una “república de indios” nobles y otra de españoles, la “nación índica” era un cuerpo político étnico y cultural distinto –y, en este caso– enfrentado al peninsular. Su agenda ideológica era variada y con matices políticos que se radicalizaron en la rebelión de Túpac Amaru (1780-1783); el más largo y extenso levantamiento indígena jamás ocurrido durante todo el periodo virreinal americano.

La influencia cultural del movimiento “nacional” inca revitalizó las artes visuales. Asimismo, fomentó el florecimiento de objetos artísticos híbridos, tanto en su forma como en su contenido. Las expresiones artísticas de origen europeo –tales como los retratos de curacas, atuendos de vestir, escudos heráldicos, etc.– fueron trastocados por su simbolismo incaísta. Y los objetos de origen prehispánico, tales como textiles, *keros*, *conopas*, *pacchas*, entre otros, fueron manufacturados con una nueva “materialidad” europea: seda, cerámica vidriada, madera laqueada. Estos “artefactos” no eran “copias” de un arte preexistente perteneciente a una civilización extinguida. Eran obras “originales” que inauguraban una política visual innovadora y de resistencia cultural elevada a categoría ideológica y adecuada al contexto social, político y religioso de la nobleza inca virreinal. Algo parecido –aunque a otra escala artística e histórica– ocurrió durante el Renacimiento italiano del *Quattrocento*. La Antigüedad clásica reconstruida por sus artistas fue el producto imaginado de humanistas y artífices cristianos imbuidos en el pensamiento neoplatónico medieval. Las obras “renacentistas” italianas tenían una estética moralizante muy distinta de la de aquella Antigüedad clásica que pretendían emular.⁸ Si memorizar el pasado significa reconstruirlo, presentarlo como “argumento” visual de legitimación étnica y cultural implicó en el Perú convertir la historia inca en una “narrativa” de combate dialéctico.⁹ Por ello, a diferencia del “renacimiento” cultural confrontacional y proselitista propiciado por los incas de Vilcabamba a mediados del siglo XVI –antes de que fueran derrotados por la milicias hispanas–,¹⁰ el Renacimiento inca del XVIII –acontecido en las postrimerías del virreinato– constituyó un proyecto político distinto. Estaba fundamentado en la conciencia colectiva de que la “Antigüedad clásica” inca había quedado en el pasado. Su arte visual era, por ello, deliberadamente “anacrónico” y militantemente cristiano.

Tras el levantamiento de Túpac Amaru en 1781, las expresiones culturales neoincas fueron perseguidas y se convirtieron en el blanco de una feroz campaña iconoclasta emprendida por el visitador general español José Antonio de Areche. Ya lo acotaba John Rowe. El visitador no se limitó a secuestrar los bienes personales de los rebeldes indígenas insurrectos. Arremetió contra toda la cultura visual de la “nación índica” argumentando que en ella se anidaba el origen contaminante, utópico y subversivo de sus revueltas. En su criterio:



Son los yndios una especie de racionales en quienes hace mas imprecion lo que ven que lo que se les dice; tienen a los ojos las imagenes de sus ascendientes, los escudos con que ennoblecían los reyes a sus abuelos y es consiguiente presten adoración a los que consideran autores de sus honores y se inclinen a aquellos de quienes les viene esta dicha y de aquí una memoria tan viva de sus estatutos que ya desearían se renovasen aquellos imaginados siglos de oro, en que apetecen vivir, tal fuerza les hace meditar a todas horas esos prototypos de su veneración que les subvierte totalmente la fidelidad.¹¹

Queda por verse cuáles eran “aquellos imaginados siglos de oro” a los que la nobleza inca pretendía retornar o renovar. Para estas fechas –en todo caso– la población indígena rememoraba y lloraba en aparatosas procesiones luctuosas la muerte y pérdida de su antiguo imperio. Areche lo menciona en su sentencia de 1781 emitida en el Cusco contra Túpac Amaru. Tras este levantamiento indígena quedaba terminantemente prohibido el uso de:

*trompetas o clarines que usan los indios en sus funciones, o las que llaman pututos, y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre, con que anuncian el duelo, y lamentable memoria que hacen de su antigüedad; y también el que usen y traigan vestidos negros en señal de luto, que arrastran en algunas provincias, como recuerdos de sus difuntos monarcas, y del día o tiempo de la conquista, que ellos tienen por fatal y nosotros por feliz, pues se unieron al gremio de la Iglesia Católica, y a la amabilísima y dulcísima dominación de nuestros Reyes.*¹²



A estas procesiones luctuosas pertenecieron los *unkus* o finísimas túnicas negras confeccionadas con lana de vicuña, alpaca, seda e hilos metálicos, que mostraban en sus ribetes inferiores los bordados heráldicos del arco iris, la *mascapaycha* o corona imperial inca, el torreón y leones rampantes de su realeza (fig. 2. a.b.c.). Este duelo y pena atávica les venía de muy atrás. Cuando el inca Garcilaso tenía tan solo 16 o 17 años, el tema central de conversación entre los Incas y sus pallas era la “memoria del bien perdido”. “De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes. Lloraban sus Reyes muertos, enajenado su Imperio y acabada su república [...] siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto diciendo: “Trocósenos el reinar en vasallaje” (Comentarios Reales, Libro I. Cap. 15).



- ▲ Fig. 3. Emblema XLII de la Emblemata centum, regio-política (Madrid, 1653) Juan de Solórzano y Pereira en el que compara al sol con el rey universal que ilumina a todos sus súbditos por igual, incluso corrigiendo a los que se oponen al bien común.
- ▲ Fig. 4. El retrato de Fernando VI sostenido por España y las Indias como sol entre dos mundos. Grabado de Carlos Casanova de 1755.
- Figs. 5.6.7. El Inca y la Coya, la Virgen del Sol y la Minerva indígena del Perú que desfilaron en Lima para las fiestas de Proclamación del rey Carlos IV. Litografías en Joseph Skinner, The Present State of Peru (Londres, 1805).

Para un “polítologo” criollo de 1742 como lo fue Victorino Montero del Águila, resultaba amenazante ver cómo un puñado de españoles se habían repartido las tierras y encomiendas del “reyno del Perú”, mientras “millones de indios [...] conservaban en su memoria la muerte de sus Incas, temiéndose por instante[s] [el] furor de su venganza la que convirtieron en canciones lastimosas, haciendo de su agravio tiernas armonías”¹³. Los vicios políticos introducidos en el Perú desde 1700 –al instaurarse el régimen borbónico– habían quebrado para Montero el fino equilibrio de poderes entre conquistadores y conquistados,¹⁴ y, por ello, desde 1730 una sucesión de insurrecciones indígenas en Oruro, Puno, Paraguay, Cochabamba, Jauja y Tarma pedían y anunciaban la “libertad de la Patria”: “digno fantasma de temerse en todos [los] Pueblos, y mucho mas en el Perú, donde todo respira esclavitudes, y se hace tyrania de las Leyes”¹⁵. Llegó a pensar Victorino Montero que detrás de tanta disidencia y levantamientos indígenas se perfilaba el designio divino de un nuevo *translatio imperii* pues “todos estos rumores, bien pueden ser disposiciones de Dios, quien transfiere los Reynos de unas en otras Naciones [...] quando gobierna la tyrania [...] [y se] rompen los estatutos Catholicos y Reales”¹⁶.

En este ensayo utilizaremos el pensamiento antiincaísta del visitador Areche como guía, derrotero o pauta ilustrada, para reconstruir, con precisiones históricas, las fricciones culturales que estaban en juego detrás de sus censuras absolutistas borbónicas. Su pensamiento iconoclasta servirá para entender mejor los alcances del movimiento nacional inca. Como se verá, este último se apoyó en la “política indigenista” de fray Bartolomé de Las Casas (m. 1566) y en su rehabilitación de la nobleza inca. De todo ello nacerán las permutaciones iconográficas y el vocabulario simbólico de una cultura visual inca instrumentalizada como discurso político y religioso.

En su misiva al obispo Moscoso del Cusco, Areche le explica los motivos por los cuales era necesario confiscar los retratos y pinturas con la genealogía de los incas exhibidos en numerosos lugares públicos. Confesaba que “el objeto de mi dolor” era ver a los:

*yndios de nuestra América en las máximas de su gentilismo tan sequazes de los ritos y costumbres de sus antepasados y tan adictos a sus supersticiones, dogmas y tradiciones, creciendo mas mi fatiga al reconocer que en mas de doscientos años de conquista, ni se han reducido a los planes de nuestro gobierno político, a la firmeza de nuestras leyes, ni a la seguridad de nuestra religión.*¹⁷

Según Areche, los nobles incas “se mantienen constantes en sus agüeros, pegados a sus ceremonias y tan céntricamente metidos en sus antiguas impresiones, que parece imposible introducirles por camino alguno”¹⁸. Tenían subvertida su lealtad al rey y a la religión católica pues en vez de “venerar” la efigie del soberano español, a quien los indios debían tener por centro único de su devoción, la diluían multiplicando los retratos de los incas y sus descendientes. Estas pinturas tachonaban iglesias, monasterios, hospitales y se encontraban en los “lugares píos” de numerosas “casas particulares” del Perú. Areche le solicita a Moscoso que, bajo cualquier “pretexto”, mandara destruir los diversos ejemplares conservados en el antiguo colegio de la Compañía de Jesús en el Cusco. Allí se conservaba una genealogía o “sucesión de los yngas con sus trajes”, un retrato de Felipe Túpac Amaru en su refectorio y otras imágenes murales de incas en la parte baja del edificio. No se sabe a ciencia cierta si estas obras fueron las mismas que encontró el conde de Castelnau en 1845, cuando visitó el colegio del Cusco. Pero ya para entonces “los retratos de los príncipes incas” estaban tan deteriorados que cuestionó el “grado de autenticidad [que] debía darse a esos groseros bosquejos”¹⁹. Cada retrato confiscado de un inca rey debía sustituirse por otro del rey Carlos III o algún “soberano católico”²⁰.

Desde el Renacimiento italiano, con el auge de la nueva astronomía heliocéntrica de Copérnico, los tratadistas y *emblemáticos* hispanos instrumentalizaron políticamente la figura del astro Sol –ubicada al centro del universo– como el símbolo supremo del rey universal hispano, acreedor de un imperio donde su luz omnipresente nunca se ocultaba (figs. 3 y 4).²¹ Durante las fiestas de 1748 realizadas en Lima por la entronización del rey Fernando VI, se colocó sobre un arco triunfal con cuatro grandes fachadas frente a la puerta de Palacio, un retrato del monarca hispano “orlado de los rayos del sol”. “Este Luminar es el mayor”, escribía su panegirista, “porque

lo colocó la Providencia en el Throno, pero ya una vez coronado, es tan suya la primacía que no puede haver Astro, que se le compare: aun solo su resplandor basta para desaparecerlos a todos”.²² Dada la compleja coyuntura política del virreinato peruano, la iconografía de Fernando VI como rey solar único que eliminaba a todo otro astro luminoso del territorio americano servía de propaganda imperial y represalia simbólica para contrarrestar las pretensiones autonomistas de los caudillos indígenas. En 1739 Juan Vélez de Córdoba pretendió coronarse Inca Rey en Oruro y en 1742 Juan Santos Atahualpa se alzó en armas con el apoyo de varios pueblos amazónicos. Posteriormente, quedaría en evidencia que los preparativos festivos de 1748 sirvieron de excusa para que los caciques indígenas coordinaran clandestinamente el envío a España de nuevos “memoriales de agravios” en nombre de los “indios oprimidos”. El curaca Francisco Jiménez, quien desfiló disfrazado de Inca Roca, el VI emperador peruano, para la Proclama y Jura de fidelidad al nuevo rey, fue, junto con otros dos caciques que desfilaron de incas, el cabecilla de la rebelión de Huarochirí en 1750.²³ Por ello, en su *Relación de gobierno* de 1756, el virrey Manso de Velasco advertía:

*no me parece conveniente que en las públicas solemnidades de proclamación y nacimiento de Principes se distingan los Indios en gremio separado, sino que entren en aquel a que estuviesen agregados por los oficios que ejercitan, y mucho menos que se les permita la representación 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 dominar y el dolor de ver el cetro en otras manos que las de su nación.*²⁴

A partir de 1723 en Lima no eran los gremios artesanales los que organizaban y financiaban las ostentosas celebraciones para las “juras” al monarca ascendente español. A través del corregidor de indios Melchor de la Peña y Lillo, la “nación índica” logró organizar una “fiesta de los naturales” diferenciada.²⁵ En estas celebraciones, los desfiles de Incas coronados y enojados representaban una de las grandes paradojas de la cultura barroca híbrida virreinal (figs. 4, 5, 6 y 7). El “inca cristianizado” escenificaba su sometimiento a la Corona española pero, al hacerlo –en ese mismo acto–, se validaba su autoridad y soberanía como “señor natural”. Según el viajero francés Amédée François Frézier, cuando llegaba un nuevo virrey a Lima, antes de hacer la “toma de posesión” de su cargo “cabalgaba hasta el balcón de uno de



5



6



7



▲ Fig. 8. Casana o túnica imperial inca con cuatro cuadrados heráldicos; una probable alusión a los cuatro Suyos o partes del imperio. Siglo XVI. Colección privada. Lima.

► Fig. 9. Representación del inca sosteniendo un escudo nobiliario nativo y ataviado con un uncu o túnica imperial decorada con rombos geométricos. Qero de madera pintado. Siglo XVII. Colección privada.

los descendientes de los “reyes Incas” en Lima y hacía genuflexiones” reconociéndolo como el “señor natural” de aquella tierra.²⁶

Antecedentes prehispánicos para una heráldica virreinal inca

Areche asocia las genealogías, retratos y divisas heráldicas virreinales de los incas con los “ritos y costumbres” antiguos del tiempo de su gentilidad. Pero, ¿era esto cierto? Según Sarmiento de Gamboa al no contar con una escritura alfabetizada, los incas cultivaron el arte narrativo de la pintura y lo usaron como herramienta mnemotécnica para registrar su pasado histórico. El noveno inca, Pachacuti Inca Yupanqui, habría convocado a “todos los viejos historiadores” de su vasto imperio para reconstruir la memoria de su dinastía. Su historia y genealogía habría sido pintada sobre unos enormes tablones, “guarnecidos en oro”, que fueron colocados en una sala especial del Templo del Sol en el Cusco. Al igual que en “nuestras librerías” (o bibliotecas), su cuidado y “archivamiento” estaba a cargo de “doctores que supiesen entenderlas y declararlas”.²⁷ Según el cronista criollo Ramos Gavilán, todos los Incas se mandaban labrar una estatua en piedra o madera de ellos mismos para que fueran llevadas a la guerra. Este era “un género de Idolatría general entre los Indios, que adoraban las estatuas de los Ingas, y señores grandes”.²⁸ Sin embargo, no existen registros físicos de genealogías entre los incas, ni retratos ni mucho menos una estatuaria escultórica realista en oro, plata, madera o piedra; salvo una cabeza de inca virreinal descubierta en 1930 a ocho metros de profundidad en los cimientos de la Iglesia de la



Compañía en el Cusco.²⁹ La iconografía inca prehispánica –al igual que la del arte wari de la cual deriva– no era figurativa sino “geométrica” y “abstracta”. Esta fue adoptada por las tradiciones artísticas regionales de su vasto imperio multiétnico. Los incas utilizaron el quechua, el culto al sol y a su emperador divinizado como instrumentos culturales hegemónicos (figs. 9, 10 y 11). “Cada nación cada Linaje”, apuntaba Apu Sahuaraura Inca en 1838, “tenía su sitio particular, y determinado. Cada uno debía vivir, según sus costumbres patrias, vestir como en su país, comerciar y tratar conforme a sus usos, y por el distintivo de vestidos y tocados era fácil al primer golpe de vista, reconocer la nación del que se encontraba. Pero ¿qué variedad de hermosura que complacencia no se hallaba en esta ordenada mixtura? Era la ciudad [del Cusco] como un vistoso ramillete de diversas flores colocadas en armonía, y sin confundir su fragancia”.³⁰

En los Andes prehispánicos existía una relación directa entre la topografía natural del territorio –las montañas, los ríos, los lagos– y el culto a los ancestros míticos.³¹ Esto explicaría por qué, según Juan Larrea y Tom Zuidema, las primeras “armas heráldicas” de los incas fueron los diseños geométricos de rombos o cuatro cuadrados dentro de uno más grande que decoraban sus túnicas imperiales (*casana unku*), tocados

de plumas y cetos reales (*yauri*). El diseño representaba las “ventanas fabulosas” o cuevas del Pacaritambo por donde salieron los míticos hermanos Ayar, el origen de su linaje real.³² El cronista indígena Pachacuti Yamqui interpretó esta *pacarina* mítica con categorías genealógicas europeas. En un dibujo de su puño y letra representa a ambos lados de la cueva o puerta principal del Pacaritambo dos árboles de oro con raíces y frutos del mismo metal para simbolizar el origen y descendencia real de los incas.³³ Los rombos heráldicos eran las “cuevas” originarias. Las tres ventanas del Pacaritambo también figuran en el escudo de armas de los incas dibujado por Guaman Poma. Según Bernabé Cobo, Manco Cápac –el fundador de la dinastía Inca– fue el inventor de estas divisas heráldicas incas. Con ellas diferenciaba a su “parcialidad y linaje” de otros señoríos. Los distintivos simbólicos incluían unos “plumajes redondos” llamados *purupuro* que representaban “el globo del mundo”, aludiendo a su imperio conquistado. Por otro lado, los blasones en forma de aves y animales eran constelaciones: “Porque atribuían a diversas estrellas diversos oficios [...] y generalmente todos los animales y aves que hay en la tierra, creyeron que hubiese su semejante en el cielo, a cuyo cargo estaba su procreación y aumento [...]. Y el *Inga* a todas estas pintaba en sus armas y las estimaba en mucho, en especial la borla llamada *mascapaycha*, que era la corona que ponía en la cabeza”.³⁴ Manco Cápac se proclamó hijo del sol desde un alto cerro del Cusco para que su atuendo de plata u oro los rayos solares relumbraran sobre su cuerpo y visibilizaran su divinidad ante la gente.³⁵ En las tradiciones shamánicas pan andinas conservadas en la Amazonía colombiana, el resplandor del oro





10a

se asociaba al sol y cuando un guerrero o cacique cubría su cuerpo con este metal adquiría un poder fertilizador, vital y dominante frente a sus congéneres y enemigos.³⁶ Entre los incas este aspecto religioso del oro se asoció a su imperio. Una costumbre guerrera entre ellos fue pisar las insignias heráldicas del enemigo caído en señal de victoria. En las banderas y estandartes de guerra incas durante la conquista española figuraba el arco iris con “dos culebras tendidas”; una probable alusión al “arco del cielo” venerado en el Coricancha o Templo del Sol ubicado en el Cusco.³⁷

¿Ídolos indígenas o iconos cristianos?

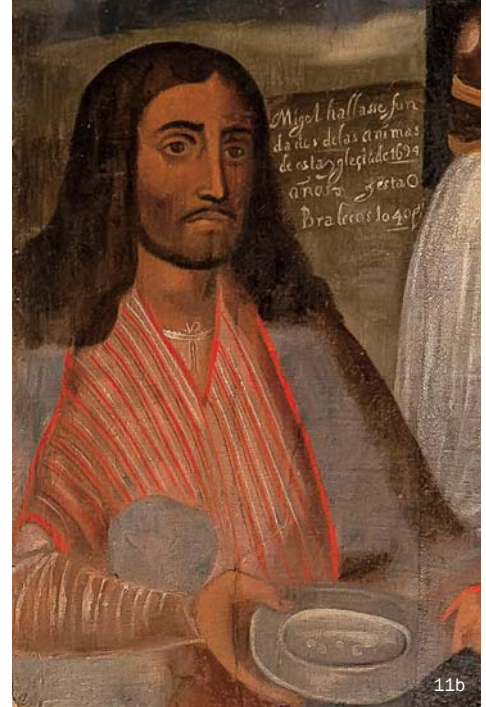
Más de un investigador ha destacado la función social y política que cumplió el *curaca* indígena como “mediador cultural”. Los *kurakakuna* eran las autoridades nativas que intermediaban entre la Corona española y los “indios tributarios”. Sin ellos –como bien lo tiene señalado Tom Cummins– la conquista española no habría sido posible.³⁸ Sin embargo, a los curacas se les acusó de tener una doble identidad. Como autoridades nativas, participaban en las reuniones comunales del campo y en los rituales agrícolas del campesinado. Como funcionarios de la Corona española, eran destacados miembros de la Iglesia católica. Financiaban la construcción de templos, se hacían retratar como orantes y buenos cristianos. Eran “donantes” de imágenes votivas y series pictóricas con sofisticados programas iconográficos contrarreformistas y en sus legados testamentarios beneficiaban con rentas y propiedades a las cofradías que patrocinaban. Sus advocaciones predilectas –la Santísima Trinidad, el Señor de los Temblores, la Virgen de Copacabana, la Virgen del Rosario de Pomata, san Miguel Arcángel, el Niño Jesús Inca– adquirieron un tenor reivindicatorio indígena durante el movimiento nacional inca (figs. 10 a.b., 11 a.b. y 12 a.b.). Pese a ello, no se sabe a ciencia cierta si los curacas ciudadanos promocionaban el cristianismo y los caciques pueblerinos (*ayllus*) las tradiciones andinas rurales, o si ambos cultivaron –en mayor o menor grado– un doble registro de valores religiosos antagónicos.³⁹



11a



12a



Ya a inicios del siglo XVII el jesuita Pablo Joseph de Arriaga (1564-1622) –quien tuvo a su cargo la Casa de la Santa Cruz en Lima o cárcel para hechiceros y relapsos idólatras indígenas– sostenía que los curacas bautizados eran los que transmitían las “tradiciones y fábulas de sus antepasados, [y los que] contallas, y enseñallas a los demás”. Auspiciaban aquella “peste maldita” de hechiceros andinos “que se fingen, y dicen Missa, y confessan, curan, y dogmatizan, y se hazen Profetas de cosas venideras, con todas las demás menudencias, ritos y adoraciones”.⁴⁰ Cuando asistían a ceremonias nativas se abstendían de “llevar ninguna cosa de vestido Español, ni aun sombrero, ni zapatos, y assi los Caciques que suelen andar vestidos como Españoles en estas ocasiones se visten a su uso antiguo”. Además, sus “hechiceros dogmatizadores” –así los llamaban– difundieron un corrosivo relativismo religioso –contrario al dogma católico– que les permitía venerar simultáneamente al Dios cristiano y a sus propias huacas prehispánicas:

*y assi dizen, que las Huacas de los Viracochas son las imagines, y que como ellos tienen las suyas tenemos nosotros las nuestras [...]. Y assi se yo donde de la misma tela, que avian hecho un manto para la imagen de nuestra Señora, hizieron tambien una camiseta para la Huaca, porque sienten, y dizen que pueden adorar a sus Huacas, y tener por Dios al Padre, y al Hijo, y al Spiritu Santo, y a adorar a Jesu Christo, que pueden ofrecer lo que suelen, a las Huacas, y hazelles sus fiestas, y venir a la Yglesia, y oyr missa, y confessar, y aun comulgar.*⁴¹

Los doctrineros cristianos demonizaron la figura del inca y los instrumentos rituales prehispánicos que sobrevivieron a la conquista española. Estos últimos fueron formalmente proscritos por las autoridades civiles y eclesiásticas virreinales. Su descripción y uso quedaron pormenorizados en los manuales para extirpadores de idolatrías indígenas.⁴² Para exacerbar la incompatibilidad entre el Evangelio y el culto a las huacas, una pintura altoperuana del siglo XVIII, perteneciente al círculo del artífice José López de los Ríos (circa 1700), tipifica al *pongo* o hechicero andino como un demonio de rostro feroz. Lo representa realizando un brindis infernal con dos mujeres indígenas que sostienen *keros* o vasos ceremoniales y literalmente lo “idolotran” arrodilladas ante él. A su costado, el Inca y la coya atienden descalzos a dos músicos-demonios. Estos, según Gérard Borrás, serían dos “ayarachis” que tocan el *siku* (zampoña de una hilera de cañas) y la *tinya* (tambor); una danza ceremonial asociada al culto de los ancestros o difuntos (fig. 13). Según los misioneros, el Inca era una de las formas que tomaba el demonio ante las indias. Se les aparecía engalanado con insignias reales, orejeras de oro, *llauto*, *unku* (camiseta) sin mangas y brazaletes de plata.⁴³

- ◀ Figs. 10.a. Anónimo cusqueño. Señor de los Temblores con donantes indígenas. Circa 1670-1720. Iglesia de San Cristobal, Cusco.
b. Donante indígena (detalle).
- ◀ Figs. 11.a. Anónimo. Donante indígena y misa por las animas del Purgatorio el día de San Miguel. 1694. Museo Sacro de San Miguel de la Rancheria. Oruro, Bolivia.
b. Donante indígena (detalle).
- ▲ Figs. 12.a. Anónimo cusqueño. Donante indígena con Nuestra Señora de Belén. Siglo XVIII. Thoma Foundation. Estados Unidos.
b. Donante indígena (detalle).



▲ Fig. 13 Sacerdotes y músicos indígenas como demonios con el Inca y la Coya. Detalle. Anónimo alto peruano del círculo de José López de los Ríos. Siglo XVIII. Colección privada.

► Fig. 14. Qero virreinal con emblema nobiliario inca. Siglo XVII. National Museum of The American Indian, Smithsonian Institution.

► Figs. 15.a.b. Pacha de madera del National Museum of The American Indian, Smithsonian Institution y grabado de Francois Frezier donde figura el mismo instrumento ritual usado por los indios araucanos en 1714.

Años atrás se pensó que los objetos derivados de la cosmovisión andina –*pacchas*, *conopas*, *cochas* y *keros*– pertenecían al periodo “transición” del siglo XVI [figs. 14 y 15 a.b.].⁴⁴ Las evidencias arqueológicas ahora demuestran lo contrario. Se trata de “nuevos artefactos” tardíos –inspirados en viejas prácticas rituales incas– creados para los curacas que, según Francisco Stastny, buscaban una “vuelta deliberada y programada” a su Antigüedad prehispánica sin que esto significara renunciar a sus pretensiones de reconstruir “un Tawantinsuyo moderno”; “un reino utópico que reuniera lo mejor de la cultura incaica y lo integrara en una monarquía cristiana de su tiempo, creada para gobernar en beneficio de la población aborígen”.⁴⁵ Los utensilios rituales, de oro y plata, eran para una aristocracia inca acomodada; los de losa, madera o piedra solían pertenecer a una nobleza empobrecida o sin poder político y económico. Todos estos artefactos formaron parte del renacimiento inca del siglo XVIII.

Los *keros* o “vasos de palo” polícromos pintados con la técnica de “laca incrustada” eran usados por el Inca barroco. Se trataba de objetos mnemotécnicos que llevaban sobre su superficie escenas narrativas relativas al origen mítico de su dinastía, a la guerra contra los Chanca, a sus divisas heráldicas, entre otras decoraciones andinas como el Inca y la coya bajo el arco iris, los papagayos y felinos, por no mencionar los tópicos que reconfiguraban la visualidad hispana: sirenas tocando charangos y dragones alados. Los *keros* visibilizaban el estatus político y social de su usuario real y perpetraban con su sola materialidad la vigencia de costumbres sociales y políticas de “tiempos del inca”.⁴⁶ Su manufactura se multiplicó después de la conquista española y dieron continuidad a prácticas sociales y religiosas incas readecuadas al mundo andino virreinal. Lo mismo puede decirse de otros soportes rituales vinculados con la cultura tradicional del curaca. En el Field Museum de Chicago se conserva uno de los pocos ejemplares dieciochescos de la *tiana* o asiento

inca virreinal. La sentadera ovalada está sostenida por dos felinos tallados en madera. Los bordes y pie del asiento están ornamentados con el mismo vocabulario visual de escritura icónica propia de los *keros*. Tienen *tocapus* o diseños geométricos de los que aún no se sabe si son de origen inca o virreinal.⁴⁷ Las autoridades indígenas se sentaban sobre estas tianas en los rituales de investidura, cuando hacían “toma de posesión” de su repartimiento en la plaza mayor del pueblo, frente a la iglesia.⁴⁸ Otros objetos curacales como las *pacchas* de madera o cerámica vidriada y las *conopas* –pese a tener la misma simbología incaísta– eran objetos “idolátricos” clandestinos que pasaban de padres a hijos, de generación en generación. Estaban asociados con el culto al agua y al mundo subterráneo de las semillas y los muertos. Amédée François Frézier, en su *Relación del viaje al Perú emprendido entre 1712 y 1714*, incluyó un grabado donde muestra una *paccha* virreinal con un canal largo en forma de zigzag. El ritual inca se extendió hasta Chile y formaba parte del ajuar tradicional festivo araucano (figs. 15a y b).⁴⁹ En tiempos de sequía –según los agustinos de Huamachuco–, el Inca ascendía a la montaña con “cantarillos de agua” para llamar ritualmente a la lluvia pues “aunque era rey, era mayor sacerdote”.⁵⁰

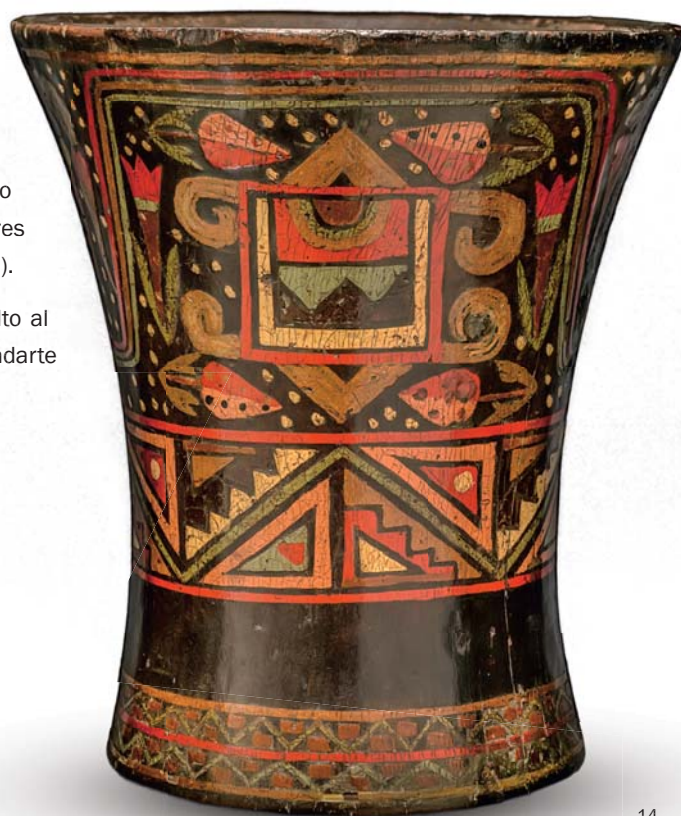
Tras la conquista española, el arte plumario inca fue prohibido por su carácter sagrado. Para la coronación de Huayna Cápac –cuya preparación duró tres años–, los techos y paredes de las casas del Cusco fueron íntegramente cubiertos de “ricas plumerías” y las calles por donde debía pasar se llenaron de pepitas de oro y escamas de plata. En tiempos del inca las plumas servían para realizar ofrendas y pagar tributos. El calendario ritual del Estado determinaba el género de ave y el color de pluma que el Inca debía vestir para cada festividad del año. Sus prendas de plumas evocaban el origen mítico de los hermanos Ayar: hombres pájaro que tenían “alas grandes de plumas pintadas”. Fue recién en el siglo XVIII que las reducciones jesuitas de Maynas –en la montaña norteña fronteriza entre Perú, Ecuador y Colombia– retomaron la técnica prehispánica del “mosaico de plumas” para confeccionar frontales de altar, mantos para las esculturas de la Virgen María y grandes tapices ornamentales. Más que una “invención” revivalista indígena, estos objetos híbridos fueron una “apropiación” cultural misionera que controlaba y redimía la “materialidad” pecaminosa de la pluma “idolátrica” incaica a través de su contenido catequizador cristiano.⁵¹ Los tapices de plumas –adecuados al gusto europeo– representaban al Edén Perdido con árboles repletos de aves silvestres y colores brillantes que evocaban lecturas cristianizadas de la Amazonía (fig. 16).

Una de las “costumbres gentílicas” prohibidas por Areche en 1781 fue el culto al monarca inca y a sus descendientes. En el Cusco, cuando se paseaba el estandarte



A. *Judien du Chili en Macuti jouant a la Sueca, jeu de croce*
 B. *Judienne en Choni*. C. *Celouin touban ou site des judiens*
 D. *Garda Espagnole pour empêcher le desordre*. E. *Piccolica ou sifflet*
 F. *Paquecha ou tasse a bec*. G. *Coulthun ou tambour*. H. *Shouthouca outrempe*

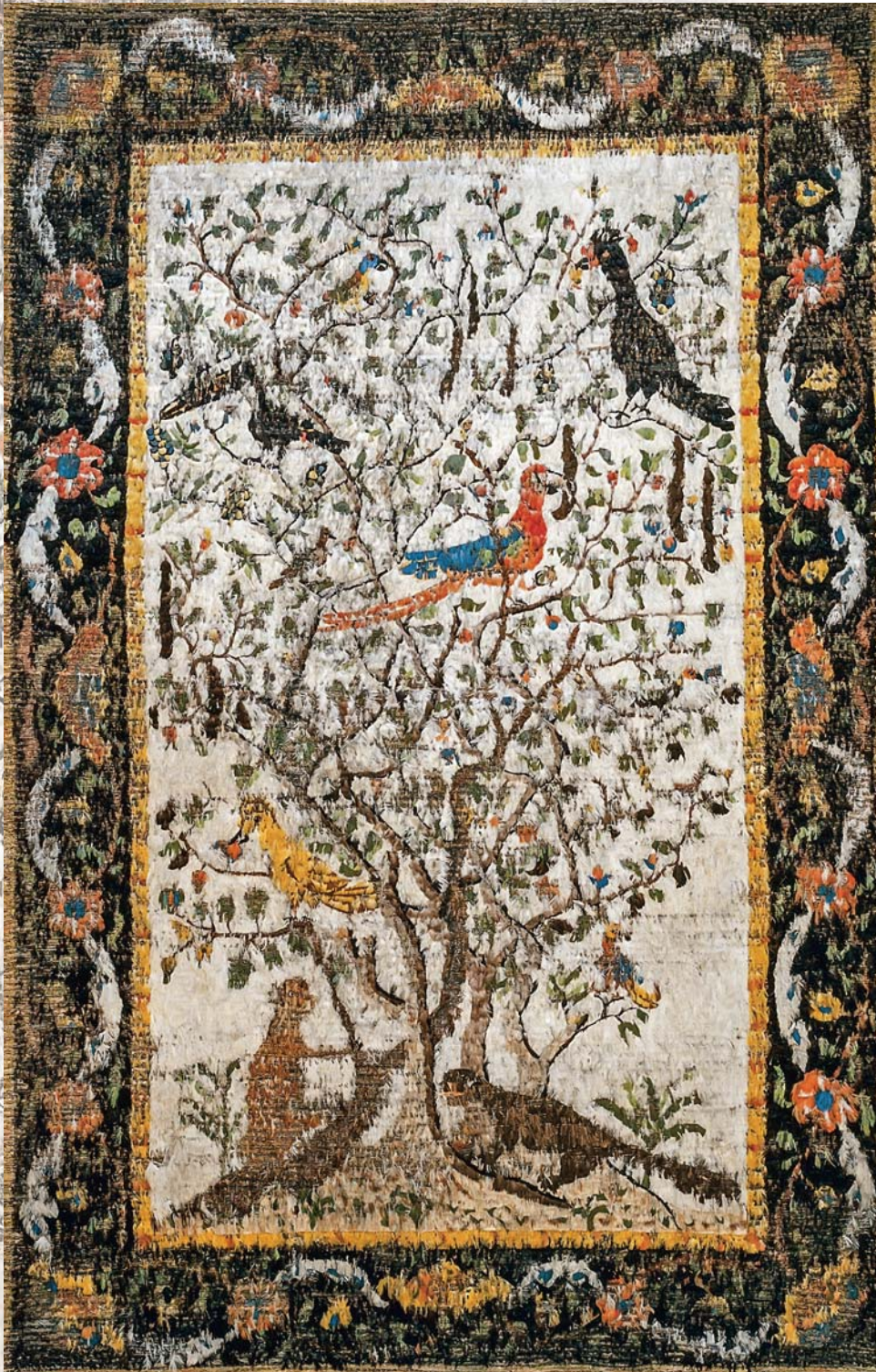
15b



14



15a



triumfal de su Majestad católica, la élite indígena sacaba al mismo tiempo otra bandera distinta “con las ymagenes esculpidas de sus gentiles reyes”, como si existiera un rey soberano inca o un reino paralelo al Imperio hispano. Por este motivo, en 1785, Mata Linares quiso abolir la elección del Alférez Real indígena argumentando que al exhibir dos estandartes se “conservaba” y “fomentaba” la “separación” de las dos repúblicas autónomas basada en una “idea de independencia”.⁵² La costumbre era de vieja data. En 1692, el pendón inca que desfiló por la fiesta anual de Nuestra Señora de Loreto en el Cusco llevaba la figura de un Inca que, con un vaso ceremonial de oro en la mano, brindaba con el dios sol frente a un grupo de camélidos de diversos colores listos para el sacrificio.⁵³ Es decir, en el pendón se utilizaron convenciones visuales europeas para codificar un mensaje político eminentemente incaísta. Ha sobrevivido un escudo nobiliario procesional de la familia Tupa Guaman Rimachi, descendiente del inca Yahuar Huaca (fig. 17).⁵⁴ La inscripción en el lienzo, pintado en 1726, indica que su linaje pertenecía a la parroquia de San Sebastián del Cusco. Salvo por la configuración europea del escudo sobre un águila imperial, su simbología heráldica es indígena: el sol brillante, la flor cantuta, la *apacheta* (ofrenda de piedras colocadas una sobre otra en forma cónica) y las tres serpientes.

Lo mismo puede decirse de un aríbalo inca dieciochesco confeccionado en cerámica vidriada. Con figuras en relieve se escenifica una “ofrenda al inca [...] que consiste en la presentación ritual de una rama florida al rey incaico ofrecida por una ‘coya’ o ‘ñusta’”.⁵⁵ Quizás esto sea una alusión simbólica al florecimiento del linaje inca en pleno virreinato. En todo caso, la abundante existencia de objetos rituales andinos ajenos

a la cultura europea explicaría por qué las autoridades españolas –o incluso familias indígenas rivales– instrumentalizaron políticamente la acusación del “crimen de idolatría” como herramienta legal injuriente para reprimir la cultura nativa y despojar a los curacas de sus cacicazgos y bienes.

A finales de 1667 se le abrió un expediente judicial al corregidor cusqueño de sangre real don Alonso Florencia Inca, que había sido recibido con arcos triunfales por la población indígena de la villa de San Miguel de Ybarra en la Real Audiencia de Quito. Se le acusó de haberse proclamado “rey de los indios” y de obligarlos a besar y a “adorar” una manta perteneciente a su abuelo Huayna Cápac. Los alegatos traslucían el celo y la desconfianza hispana frente a una nobleza indígena que, como en su caso, nada más llegar colocó en la sala de su casa la pintura del árbol genealógico que lo mostraba como descendiente directo de los Incas y poseedor de un escudo

de armas concedido a su linaje por la corte de Madrid. El lienzo ponía en evidencia que él era un mestizo real: “al pie del están diez Reyes Ingas en Yla [hila] y ensima otro Ynga tendido a lo largo de cuio pecho sale un ramo y del muchas ramas a uno y otro lado y al derecho muchos españoles y españolas y al izquierdo los mas indios todos de medio cuerpo con diferentes divisas assi unos como otros”. En la última rama del lado izquierdo del cuadro, estaba su retrato.⁵⁶ Este acoso político no fue un caso aislado. Entre 1656 y 1669 el poderoso curaca de Huamantanga don Rodrigo de Guzmán Apo Rupay Chaqua fue acusado de idolatría y encarcelado. Según el fiscal –como lo ha documentado John Charles–, Rupay Chaqua manejaba su autoridad política con un doble discurso. Ante las autoridades españolas era “don Rodrigo” –un devoto cristiano–, pero para los nativos usaba la voz quechua “Apo” que implicaba un culto de adoración o de *idolatría* como “Señor de todo”: “y este sobrenombre de Apo no lo tiene de sus antepasados sino que el se lo a puesto [,] y no firma ordinariamente con el sino es cuando escribe a los indios de su repartimiento pero no cuando escribe a los corregidores y otras justicias [,] que indica malisia”.⁵⁷ Este género de acusaciones perpetraba la existencia de un aparato administrativo represivo español que postergaba indefinidamente la formación de un clero católico indígena y mestizo. Fray Calixto Túpac Inca le increpaba al rey Fernando VI en un *Memorial*: “Nuestros antiguos padres, los Reyes Incas y demás gentiles pecaron en la prolongada y multiplicada idolatría, es verdad; pero ya no son nuestros padres, y ellos y nosotros cargamos hasta ahora sus iniquidades. ¿No sois vos, Señor, nuestro Padre, nuestro Señor y nuestro Rey? ¿Hasta cuando hemos de pagar la idolatría ajena con tanta afrenda propia?”.⁵⁸

A raíz de ello, la nobleza inca se las ingenió para apropiarse de referentes históricos europeos con los que explicaba el significado histórico de su conversión al cristianismo. A finales del siglo XVIII, el cacique Agustín Siñani mandó pintar en el baptisterio de la iglesia de Carabuco, a orillas del lago Titicaca, un programa iconográfico que trazaba un paralelismo entre el bautizo del cacique Fernando Siñani –su antepasado– con el bautizo de Constantino el Grande, el primer emperador romano que convirtió al cristianismo en la religión oficial de su imperio. Tanto Siñani como Constantino son mostrados de hinojos y tienen sus coronas depuestas sobre cojines en el suelo. Con ello reconocían que la autoridad espiritual de la Iglesia –su *auctoritas*– era superior al poder temporal (*potestas*) del imperio.⁵⁹ Sin embargo, al igual que algunos incas conversos, Constantino el Grande –quien usó el título imperial bizantino de *pontifex maximus*– no distinguía claramente entre el monoteísmo solar pagano y el Evangelio. Al fundar Constantinopla (330 d. C.) –la “nueva Roma” sobre el Bósforo– mandó levantar una gran estatua al dios Sol dotándolo con sus propios rasgos faciales para fusionar el antiguo culto militar romano al “Sol invencible” con



◀ Fig. 16. Tapiz de plumas virreinal. Misión jesuita de Maynas. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid. Siglo XVIII.

▲ Fig. 17. Escudo procesional de la familia Tupa Guaman Rimachi. 1726. Colección privada, Lima.

el “Sol de Justicia” o Cristo Rey.⁶⁰ Por algo el jesuita Joseph de Acosta aseguraba en su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1590) que el origen de la idolatría en el mundo eran los retratos e ídolos de reyes y tiranos que se hacían adorar por el pueblo.⁶¹ En la pintura virreinal el apóstol san Bartolomé era representado como el escogido por Jesús para expulsar a los demonios metidos en las estatuas de los reyes paganos (fig. 18). Esto explicaría por qué san Bartolomé tenía en el Cusco una cofradía de indios mestizos. Lo veneraban como campeón de la lucha contra la idolatría en el Perú prehispánico, pues, según Garcilaso, este apóstol Bartolomé se le apareció al Inca Viracocha y, en su honor, se le construyó una capilla con su imagen de culto. Llevaba barba larga, túnica y a un animal encadenado con garras de león en representación del diablo (Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, libro 5, cap. XXII). Con estas y otras interpolaciones históricas y visionarias los incas quedaban asimilados a la historia cristiana de salvación.

Casi por unanimidad, los cronistas virreinales concuerdan con que el culto al Inca divinizado era la principal “idolatría” entre los indios. El visitador Areche sentía “lástima” en su corazón cuando corroboraba que los indios bautizados cometían idolatría al ataviar la efigie del Niño Jesús con *unku* y otras “demás divisas” imperiales incas para adorarlo como a su Inca Rey (figs. 19 y 20). Hacían pintar “verdaderos retratos” de la efigie del Niño Jesús Inca, que colgaban en las iglesias como si fueran representaciones del “Dios verdadero”. Para Areche, estas “supersticiosas exterioridades” incaístas invalidaban la devoción católica.⁶² Visualmente, la efigie híbrida del Niño Jesús Inca sustituía al antiguo ídolo del *Punchao* –el “Señor del día”–, representado por los incas como un niño de oro que emanaba rayos solares y que era una de las tres principales divinidades del dios Sol “idolatrado” en el Coricancha.⁶³ Areche no lo dice pero, a partir de 1610, cuando se realizaron las fiestas de beatificación a san Ignacio de Loyola en el Cusco, el culto al Niño Jesús Inca fue una devoción religiosa promovida desde el templo de la Compañía de Jesús.⁶⁴ Al visitar su diócesis cusqueña en 1687, Mollinedo descubrió con espanto que este culto se había difundido en las iglesias de Andahuaylillas, Caicay y San Jerónimo, donde las efigies estaban ataviadas con *mascapaychas*, lucían un sol de oro en el pecho y vestían pequeños *unkus* tejidos con *cumbe*. Los mandó retirar de sus peanas y altares por considerarlos “idolátricos”. Para Mollinedo Jesús, solo podían adoptar la forma de un rey europeo, nunca la de un Inca.⁶⁵ Por los retratos que han sobrevivido de estas esculturas de vestir, se ve que llevaban sobre la cabeza la borla real colorada con el torreón heráldico que Carlos V concedió en 1540 como divisa para el escudo de armas del Cusco, una capa dorada sacerdotal católica, un *unku* o túnica con *tocapus* y ojotas imperiales de oro como las que usaban los incas en circunstancias ceremoniales. Todos estos atributos cifraban dos reclamos pendientes del movimiento nacional inca: legitimidad política para la nobleza inca y su acceso a cargos eclesiásticos. En 1782, Antonio López de Sosa, el cura de Pampamarca, compadre y cómplice en la rebelión de Túpac Amaru, ofició el funeral para el hijo pequeño de Diego Túpac Amaru. Lo enterraron ataviado como un Inca y con prendas de vestir episcopales.⁶⁶

Dentro del imaginario virreinal, el Inca católico barroco era rey y sacerdote. Esto lo puso en evidencia un discípulo de los jesuitas en la primera mitad del siglo XVIII, Juan Santos Atahualpa. Según la *Segunda Relación* escrita en 1745 por el predicador apostólico fray Joseph de San Antonio, este “fingido rey” se reveló contra la Corona española a solicitud de la Virgen María. Juan Santos rezaba el Credo en latín y alegaba que a los “españoles se les acabó su tiempo”. Pretendía restaurar el Imperio inca y la “Ley divina” del Evangelio, aboliendo la esclavitud del negro y ordenando a un sacerdocio católico indígena. Como rey y como Inca tenía la facultad de sacar las almas de los infieles del Infierno y como “enviado del Cielo” tenía el “dominio sobre los elementos”, pues podía detener el curso del sol; una alusión directa al libro bíblico de Josué (10:13) en el que se dice: “y el sol y la luna se detuvieron hasta que el pueblo se vengó del enemigo”. El Inca era “Jesús Sacramentado” y, en su caso, encarnaba –por llamarse Juan Santos– a la Tercera Persona de la Trinidad cristiana: el Espíritu Santo.⁶⁷

El Inca barroco poco a poco asimiló los rasgos divinos de los monarcas hispánicos. En la célebre elegía a Atahualpa titulada *Apu Inka Atawallpaman* –escrita por un nativo aculturado anónimo

▼ Fig. 18. San Bartolomé en el Templo de Astaroth. Templo de San Bartolomé de Tinta, Cusco. Anónimo cusqueño. Siglo XVII.





de finales del XVIII o inicios del XIX⁶⁸ se describe la “decapitación” de Atahualpa como un acontecimiento cósmico que oscureció los cielos de tristeza y produjo el llanto de la naturaleza. Es probable que esta lectura barroca de su muerte derivara de los sermones luctuosos virreinales predicados por el deceso de los reyes de España. En la “Salutación” que el obispo Juan de Almaguer predica en la catedral de Arequipa por la muerte del rey Felipe IV en 1666 asevera que, al ver morir a su divino rey, el Cielo y la Tierra padecieron una desolación tan profunda que se rompió el orden cósmico, tembló la tierra y se alteraron los fenómenos meteorológicos. Empieza diciendo:

*En la muerte de los príncipes piadosos, de virtud conocida, y de amor experimentado en sus vassallos, no solo se lamenta, y los llora lo racional, pero aun lo insensible, y lo celeste se lastima de su fin [...]. La [...] muerte de nuestro clementissimo Emperador, la pronosticaron los temblores, y terremotos de tierra, que la precedieron, las continuas y crecidas lluvias, y la obscuridad desusada y extraordinaria en el ayre [...]. Su ocaso entristecio a los elementos, y dieron señas de su dolor; la tierra temblando de sentida, retirándose el agua, y el ayre, y fuego, escribiendo su pena con la letra mayúscula de un Cometa.*⁶⁹

Lo mismo ocurrió en el Cusco tras la dramática ejecución pública de Túpac Amaru y de su familia. Unos vientos huracanados soplaron por sus calles y Plaza Mayor y los asistentes se retiraron rápidamente comentando “que el cielo y los elementos sintieron la muerte del Inca que los españoles inhumanos e impíos estaban matando con tanta crueldad”.⁷⁰

En una palabra, lo que Areche interpretó como un culto idolátrico indígena era, en realidad, la instrumentalización política de una cultura visual híbrida y barroca andina. La cristianización del Imperio inca inevitablemente detonó el efecto contrario: la “indianización” de la religión cristiana, al punto que –en casos extremos– las expresiones devocionales de la Iglesia se tornaban irreconocibles y contrarias a la sensibilidad ilustrada europea del visitador español. En realidad, el movimiento nacional inca utilizó todos los recursos dialécticos a su alcance –la jurisprudencia, la

▲ Figs. 19 y 20. El Niño Jesús ataviado como Inca Rey venerado en la Iglesia de la Compañía de Jesús, en el Cusco. Por la similitud de las peanas en ambos lienzos, se tratarían de dos versiones distintas de la misma escultura de vestir. Siglo XVIII. Colección privada.



▲ Figs. 21.a.b. Pedro de Villafranca y Malagón. Retrato alegórico de Felipe IV sobre un eclipse lunar –que oculta al sol– frente a las cuatro partes del mundo. En Pedro Rodríguez de Monforte, La Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Magd. Don Phelippe quarto (Madrid, 1666).

iconografía, los desfiles públicos, la pintura religiosa, la genealogía, la heráldica, la teología política e incluso la profecía bíblica – para demostrar que la Nación Indiana formaba parte autónoma, aunque integral y protagónica, del imperio español y del cuerpo místico de la Iglesia.

El gran debate: el virrey Francisco de Toledo versus fray Bartolomé de Las Casas

La pintura genealógica de los incas prohibida por el visitador Areche tras la rebelión de Túpac Amaru no era de origen prehispánico sino virreinal. Además, en el momento de su censura, no existía una sino dos tradiciones genealógicas enfrentadas y claramente definibles. Ambas contaban con idearios políticos irreconciliables. Una había sido inaugurada por el virrey Francisco de Toledo y visualizaba a los Incas como violentos tiranos que habían usurpado un territorio contra la voluntad de sus pueblos. La otra derivó de la “política indigenista” promovida por fray Bartolomé de Las Casas. Esta exaltaba a los Incas como reyes y “señores naturales” del Perú, con derechos y privilegios que no caducaban con la conquista española. Los alcances categoriales de esta gran polémica han sobrevivido hasta nuestros días entre los etnohistoriadores andinos contemporáneos.⁷¹ Areche –en todo caso–, al hacer *tabula rasa* con la iconografía genealógica del inca virreinal, invisibilizó este “gran debate” detrás de dos corrientes de pensamiento político enfrentados.

La primera “genealogía” inca pintada en el Perú fue realizada en el Cusco en 1572 a solicitud del virrey Francisco de Toledo. Se contrataron artífices nativos para que pintaran “cuatro paños” o lienzos con los retratos de medio busto de los reyes incas del Perú. Figuraban con sus coyas o reinas dentro de medallones, cada uno con la historia escrita de sus vidas, desde Manco Cápac –el fundador de la dinastía Inca– hasta Atahualpa, el último rey destronado por los españoles en 1532. Las pinturas formaron parte de un ambicioso proyecto político basado en las *Informaciones*, “probanzas” y testimonios orales recogidos, ante notario público, entre unos doscientos

indios que habían vivido en la época de los Incas y que pertenecían a diversas *panacas* del Cusco o comunidades indígenas (*ayllus*).⁷² El objetivo de Toledo era demostrar que los Incas eran “tiranos” y que, contrario al “derecho natural de gentes”, habían usurpado ilegítimamente los territorios que cruelmente gobernaban. Es decir, paralelamente a su ofensiva militar contra los últimos incas de Vilcabamba, Toledo “construyó” una historia negra, una suerte de “versión indígena” de su tiranía usurpadora, con el fin de eliminar todo reconocimiento legal a su descendencia real. La *Historia Indica* de Sarmiento de Gamboa formó parte del mismo expediente enviado a Felipe II en 1572, junto a las pinturas genealógicas que fueron colgadas en la Casa del Tesoro, cerca del Alcázar, en la misma sala donde el rey exhibía sus obras preciadas de El Bosco y Tiziano.⁷³

Toledo también envió al Consejo de Indias un libretto detractor anónimo contra fray Bartolomé de la Casas fechado el 6 de marzo de 1571 y conocido como el “Parecer de Yucay”. Responsabilizaba al padre Las Casas de haber engañado a España haciéndole creer que los Incas eran los Señores Universales del Perú y Atahualpa una víctima de la crueldad española. Influidor por el demonio, Las Casas pretendía arrebatarle al Imperio hispano lo que la Providencia Divina le tenía reservado y concedido: un Nuevo Mundo por evangelizar. El Descubrimiento fue un premio a España por derrotar al islam y cuando llegaron los españoles al Perú, no habían pasado cincuenta años desde que ellos tenían iniciadas sus conquistas territoriales, pese a no contar con títulos o señoríos de ninguna índole. Por ello, cuando el Pontífice Romano otorgó el Patronato Regio a los Reyes Católicos lo hizo “libre y sin pensión con otros reyes [...] ni señores”, “como cosa sin dueño”

y no con “reyes” incas que habían quedado “tan señores como antes” y Carlos V con las “manos atadas”. Según el anónimo de Yucay, Las Casas había persuadido a Carlos V para que le otorgase a los Incas títulos de legítimos reyes del Perú y llegó a prometerles la devolución de su imperio “cuando estos fuesen capaces de conservarse en la fee católica”. Había un riesgo adicional. Al darle su Magestad “el titulo y dominio de reyes a estos ingas y caciques [...] el Rey [hispano] no es Rey de aca sino los ingas [...] y an pretendido casarse españoles con indias parientes del inga para después alzarse con el Reyno como cosa que les viene por [h]erencia y que ellos tienen mas derechos pues [los conquistadores] le ganaron [el imperio] con sus lanzas [...]”⁷⁴. Desde el Cusco, Toledo le advirtió al Consejo de Indias en 1571 que reconocer la soberanía inca era “una de las cosas mas perjudiciales que se puedan aver ofrecido y que mas [h]an impedido muchas cosas de buen gobierno desta tierra”.⁷⁵

En el Perú la estrategia política de Toledo era refutar el ideario jurídico y religioso de Las Casas. La *destrucción de las Indias*, obra publicada en 1552 pero leída en la Junta de Indias de 1542, había precipitado las Nuevas Leyes de Indias (1542) que desataron en el virreinato la sangrienta rebelión de los encomenderos.⁷⁶ Con este antecedente, antes de asumir su cargo como quinto virrey del Perú, Toledo retrasó su viaje a Lima y asistió a la Junta Magna de 1568. Allí se ventilaría el plan de gobierno en Indias del joven Felipe II que incluía revisar los dos últimos “tratadillos” sobre el Perú escritos por Las Casas antes de morir: *De Thesauris* (1561-1563), relativo al saqueo sistemático de tesoros en tumbas prehispánicas peruanas, y el *Tratado de las Doce dudas* (1564), donde Las Casas solicitaba la restitución a los incas de sus antiguos señoríos. Por ello, en 1571, mientras se realizaban los interrogatorios en el Cusco sobre el gobierno de los Incas, Toledo mandó recoger, por cuenta propia –sin una orden real de Felipe II–, todos los libros del padre Las Casas en el Perú. Estos estaban en “el corazón de los mas frailes de este reino y con que mas daño han hecho en el” y estaba convencido de que mientras no se “arrancase de raíz” el *opus lascasiano* “nunca faltara con esta semilla quién desasosiegue la tierra diversas veces”. Antes de llegar al Perú –tras asistir a la Junta de 1568–, Toledo planeó esta prohibición y censura.⁷⁷

El reconocimiento de “derechos” a los Señores Naturales del Perú y México era para Las Casas un tema jurídico de fondo.⁷⁸ En su larga misiva enviada en 1555 a fray Bartolomé Carranza de Miranda, arzobispo de Toledo y hombre de confianza de Felipe II, Las Casas aboga por los desventurados “caciques, reyes y señores” indios que habían sido despojados de sus bienes por los españoles. Ellos eran tratados a “palos, bofetadas, cebos, cadenas y azotes” pese a que eran “tan príncipes e infantes como los de Castilla”.⁷⁹ En 1560, durante la campaña de Las Casas por abolir el sistema virreinal de “encomiendas” –o el trabajo y tributo obligatorio del indígena para con el conquistador español–, él, en su calidad de obispo de Chiapas, y Domingo de Santo Tomás como obispo de Charcas, actuaron de portavoces de los curacas de Huarochirí y del Titicaca ante la corte de Madrid. En nombre de ellos, ofrecieron comprarle a la Corona española esta obligación a perpetuidad.⁸⁰ Con ello Las Casas había sentado las bases jurídicas y teológicas para la aparición de una heráldica nobiliaria cristiana india.

Cédulas Reales para un Renacimiento Inca y una rebelión política

Los privilegios, mercedes, escudos de armas y acuerdos políticos concedidos por la Corona española a la nobleza inca entre 1540 y 1578 crearon jurisprudencia a favor de las élites indígenas del Perú. En la Cédula Real de 1545 otorgada a los descendientes del Felipe Tupa Inca Yupanqui, se los califica de “fieles y leales amigos y hermanos y buenos católicos cristianos”. En sus “Armas Reales” figuraban la *mascapaycha* o la corona real inca, el Águila imperial flanqueada por dos leones reales que “cogen [con la boca] el arco iris” y, sobre un fondo azul, ostentaban “quarenta y dos coronas imperiales [...] con otras tantas Reales, que son [...] las coronas que dichos Señores Reyes naturales de esos dichos Reynos y Provincias del Perú tuvieron sujetos a su dominio y coronas”. La Cédula Real les concedía estas divisas heráldicas para la perpetua recordación de su antiguo imperio y quedaban autorizados a utilizar las armas imperiales habsbúrgicas de



Carlos V dentro de sus propios blasones reales.⁸¹ Por divisa adicional se les otorgó un “Toyson [de oro] propio”: un “mascarón de oro” cogido por doce pares de serpientes coronadas y asido a un collar formado de lazos y eslabones.⁸² La Orden del Toisón nacida de la Casa de Borgoña pasó a ser el máximo atributo teocrático de la dinastía habsbúrgica. Tenía por insignia dinástica un vellocino de oro –la piel del carnero– que simbolizaba simultáneamente al Cordero sacrificial de Dios –como promesa de salvación– y al vellocino de oro que buscaron Jasón y los argonautas en la Cólquida; este era el signo zodiacal de Aries, el Cordero del Cielo, que inauguraba la era de renovación imperial profetizada por la sibila en la cuarta de las *Églogas* de Virgilio.⁸³ Para el franciscano criollo fray Buenaventura de Salinas y Córdova, los dos emblemas del Mesías –el León triunfante de la Tribu de Judá y el Cordero de Dios– le pertenecían al monarca hispano: “el León de España, no trae acaso el cordero de Austria en el pecho, sino para mostrar al mundo, que si tiene las garras de León para enemigos de la Fé Católica; tiene también entrañas de cordero para vasallos”.⁸⁴ Los incas, al ser incorporados a la Orden del Toisón, se convertían en los defensores de la fe católica. Su “mascarón de oro” estaría basado en el disco solar con rostro humano que, según Garcilaso, ornamentaba el altar mayor del Coricancha (*Comentarios Reales*, libro III, cap. XX). En un retrato imaginario del emperador Túpac Inca Yupanqui que formó parte de una Real Ejecutoria presentada en 1788 ante la Audiencia de México por Juan Uchu, el monarca inca ostenta el toisón de oro sobre el pecho. El expediente se refiere a él como “Emperador de las Provincias del Reino del Perú y de 84 reyes que su imperio tenía” (figs. 22 y 23).



En una palabra, la conquista española no representó para el inca virreinal un quiebre con su pasado histórico. Al contrario, las cédulas reales de Carlos V permiten el auge de la genealogía inca que empleó el sistema jurídico hispano para reconstruir los linajes prehispánicos. Con ello se fortaleció la memoria oral andina y su lucha por recuperar antiguos señoríos. Garcilaso de la Vega corroboró el auge de las genealogías incas antes de finalizar sus *Comentarios Reales*. Al iniciar su obra aseguraba “que de los Incas de la sangre real hay pocos, y por su pobreza y necesidad no conocidos sino cuál y cuál, porque la tiranía y crueldad de Atahuallpa los destruyó”. Para 1603 ha cambiado de opinión. Don Melchor Carlos Inca, Alonso de Mesa y él –todos residentes en España– reciben del Perú las probanzas de nobleza de 567 incas “españolizados”, descendientes directos de las doce *panacas* reales del Cusco. Los expedientes venían acompañados del árbol genealógico de Manco Cápac con los retratos de cada Inca rey, seguidos por los nombres de todos sus descendientes directos (*Comentarios Reales*, libro 9, cap. XL). Este árbol genealógico consolidaba la tradición pictórica impulsada por Las Casas y dejaba atrás a la vertiente antiincaísta toledana.

No menos significativas fueron las mercedes del 20 de octubre de 1555 otorgadas por Carlos V a don Alonso Tito Ataucu Inca, hijo de Huáscar y “nieto principal de Huayna Cápac”. Lo nombró alcalde mayor de “los cuatro suyos” en compensación por haber apresado personalmente al militar, conquistador y encomendero insurrecto español Francisco Hernández Girón (1510-1554) (fig. 35). La Cédula Real –como lo señala David Cahill– alimentó inadvertidamente el surgimiento de una corriente de pensamiento mesiánico en los Andes. Carlos V le confirió a Tito Ataucu el privilegio de formar un ejército propio en defensa de la Corona española

en casos extremos de insurrección o conflicto bélico internacional. El Inca o Alcalde Mayor de los Cuatro Suyos quedaba al mando de toda la autoridad real y eclesiástica del reino.⁸⁵ De ahí que los tres cargos honoríficos de la máxima jerarquía política militar española en el Cusco –el alférez real que portaba el pendón real en la fiesta del apóstol Santiago (24 y 25 de julio), el mencionado alcalde mayor de las ocho parroquias indígenas y el alguacil mayor, que se encargaba de guardar el orden público y la cobranza de tributos– quedaran como cargos exclusivos para los descendientes de Huayna Cápac (fig. 24).⁸⁶

Fue en salvaguarda de esta legislación que Túpac Amaru –en su oficio al cabildo del Cusco del 3 de enero de 1781– argumentó que, como descendiente de los Incas, estaba facultado para defender a los indios en su estado de opresión y exigir el cumplimiento de las leyes vigentes del reino. Estas habían sido expedidas por los reyes de España, pese a que sus tiránicos administradores virreinales las tenían “suprimidas y despreciadas”. La doctrina política del jesuita español Francisco Suárez (1548-1617), impartida desde los colegios mayores de caciques a cargo de los jesuitas hasta su intempestiva expulsión (1767), reconocía que el incumplimiento de la justicia era causa legítima de insurrección.⁸⁷ Según Túpac Amaru su rebelión en:

*nada contravenía a la obediencia del Rey: que rezarcia los quebrantos que observaba en la Fe Católica, pues ella era toda su veneración, y el Cuerpo Eclesiastico su respeto, que removidas las injusticias, su único anhelo era conquistar a la fe los Yndios gentiles [...] [y] dexar la gloria a su Nación de verse ya restaurada a su antiguo estado.*⁸⁸

A diferencia de lo que pensaba Areche, el “antiguo estado” del Perú al que Túpac Amaru aspiraba retornar no era una “edad dorada” inca prehispánica. Se refería al periodo de la Casa de Austria española. Por algo en su retórica revolucionaria tilda a los españoles borbónicos de “herejes” y “demonios” y asegura que había llegado la hora para que los indios conocieran al verdadero Dios cristiano.⁸⁹ El insurrecto Tomás Catari en 1780 fue igualmente radical. Utilizó el léxico lascasiano propio de los *memoriales* indígenas para acusar a los ambiciosos corregidores españoles de tener “leónicas entrañas” y de “beber la sangre de sus pobres tributarios indios, humildes e indefensos”. Los compara con Lutero y a Calvino.⁹⁰ En cambio, Micaela Bastidas –la esposa de Túpac Amaru– equiparaba la función redentora de su marido a la que Dios le otorgó a los profetas del Antiguo Testamento que liberaron a Israel del yugo tiránico del faraón. El tenor providencialista de su revuelta explica que el Inca prometiese resucitar a los soldados muertos



◀ Figs. 22 y 23. Retrato del Emperador Tupa Inca Yupanqui con el Toyson de Oro al pecho. Del Testimonio de la real Ejecutoria de los descendientes de los Reyes Emperadores del Perú, hecha en el Real Acuerdo de Lima, la qual se halla en una de las Alazenas de la real Audiencia de México sacado con citación del Sr. Fiscal de esta Corte, 1788-1789. Dumbarton Oaks, Washington.



▲ Fig. 24 Atribuido a Marcos Zapata. Anunciación de María con los retratos del alcalde Mayor, el alguacil mayor y el alférez real inca pertenecientes a las ocho parroquias del Cusco. Circa, 1732-1733. Iglesia del Triunfo, Cusco.

► Fig. 25. Santiago Mataindios. Anónimo cusqueño. Circa 1750. Priet-Gaudibert Collection. Estados Unidos.

► Fig. 26. Retrato ecuestre de Túpac Amaru. Lleva el disco solar sobre el pecho y en la frente, por divisa nobiliaria, el torreón emblemático que Carlos V concedió en 1540 a la ciudad del Cusco. Colección privada, Buenos Aires. Fina cortesía de Graciela María Viñuales.

en batalla al tercer día después de su coronación, en la que tomaría el nombre de “Don Joseph por la Gracia de Dios”.⁹¹ Túpac Amaru fue “excomulgado” por el obispo Moscoso para evitar que el clero criollo simpatizante con él se adhiriera a su causa revolucionaria en protesta por la opresión del indígena.⁹²

El tenor mesiánico de este caudillo explica que fuera retratado sobre un caballo blanco con *unku* y *mascapaycha* (fig. 26). En la iconografía política andina, Santiago Matamoros –transformado en el Cusco en Santiago Mataindios– representó al máximo detentador del poder divino hispánico (fig. 25).⁹³ La figura ecuestre de Túpac Amaru lo convertía visualmente en un Santiago Mataespañoles y para evitar represalias milagrosas del apóstol “durante el levantamiento de 1780-1783 los rebeldes indígenas sistemáticamente ataron las manos de las imágenes de Santiago en las iglesias rurales para prevenir la intervención militar del temido santo guerrero a favor de las fuerzas reales”.⁹⁴ En su carta al doctor don Joseph Paredes, canónico de la iglesia de la Paz, el Inca rebelde atribuía sus victorias militares a la Providencia Divina. Siete de las ocho parroquias de indios en el Cusco lo apoyaban y Dios quería “la conservación de mi arreglo, pues cualquiera que han pretendido ir contra mis armas, se han perdido enteramente, sin poner de mi parte medio alguno para su efecto”.⁹⁵

La iconografía virreinal del *translatio imperii*

No fue la muerte de Atahualpa en 1533 lo que puso fin a la soberanía de los incas. La ejecución del Inca rebelde Felipe Túpac Amaru en 1572, realizada por orden del virrey Toledo, fue lo que permitió que entrara en vigencia la “capitulación” de Sayri Túpac en 1555, formalizada en 1558. Antes de abandonar su refugio de Vilcabamba, este último se hizo coronar inca rey. Luego viajó a Lima y “voluntariamente” cedió sus derechos sucesorios a favor del emperador Carlos V.⁹⁶ Renunció a un imperio a cambio del marquesado y mayorazgo de Oropesa, entre otras heredades y casas arrebatadas a su padre Manco Inca: “En remuneración y recompensa de los Reynos del Perú, por la cesión, y renuncia expontania, que mis Reales pasados hicieron de ellos, en obsequio de la Real Corona de Castilla”.⁹⁷ Los sucesores de Sayri Túpac recordaron esta “donación” o “remuneración” tan desigual con rencor e incredulidad.⁹⁸ Pero –desde un punto de vista jurídico– con ello el reino del Perú y su aristocracia nativa quedaban incorporados al Imperio español.

En su carta y crónica de 1615, Guaman Poma da a entender que el *translatio imperii* a favor de Carlos V se cifró en el puerto de Tumbes en 1532, en aquel abrazo protocolar de concordia ocurrido entre Martín Malqui de Ayala –su padre– y Francisco Pizarro. Uno en su calidad de “virrey” o “segunda persona” de Huáscar Inca y el otro en representación del emperador hispano, se abrazaron y arrodillaron frente a sus respectivos ejércitos. El *pacto subjectionis* permitía



la transferencia pacífica del poder imperial y personificaba el acto fundacional de un reino que reconocía la misión redentora del imperio cristiano español. Posteriormente vendrá la capitulación dialogada del inca Sayri Túpac ante el marqués de Cañete, según Guaman Poma sellada con otro abrazo castrense, que daría cumplimiento a los antiguos presagios del dios Pariacaca referente a la llegada de los *viracochas* españoles (fig. 27). La “retórica visual del abrazo” –estudiada magistralmente por Jaime Cuadriello– era un tema bíblico y mitológico y se difundió en América desde el Renacimiento italiano con la *Emblemata* (París, 1542) del humanista Andrés Alciato.⁹⁹

La noción medieval del *translatio imperii* o del traspaso de los imperios de unas manos a otras era de origen bíblico. Se remontaba a la interpretación que hizo el profeta Daniel del sueño del rey Nabucodonosor (Daniel 2, 37-40), en la que había visualizado la estatua colosal de un gigante cuyo cuerpo estaba construido de diferentes metales para simbolizar cuatro reinos sucesivos (babilónico, persa, macedonio y romano). Estos formaban parte de un mismo designio profético histórico-escatológico universal. En la España renacentista y barroca la noción del *translatio imperii* se centró en el Patronato Regio –la “concesión papal de América”– otorgado por el papa Alejandro VII en 1493 a los reyes católicos. La figura jurídica era análoga a la cuestionada Donación de Constantino (*Donatio Constantini*), un decreto imperial apócrifo por medio del cual este emperador transfirió el Imperio romano al papa Silvestre hacia el año 313 d. C. Con ello la Roma pontificia se fusionaba con la Roma imperial, el papa se apropiaba de las insignias reales del emperador y los príncipes cristianos quedaban postrados a los pies del vicario de Cristo como *Verus Imperator* (verdadero emperador) que detentaba el *dominium* total sobre el mar abierto del mundo.¹⁰⁰



Según los memorialistas indígenas del movimiento nacional inca, el vasallaje al rey hispano no dependía del Patronato Regio. Se lo advirtió al monarca el licenciado Juan de Cuevas Herrera, cura de los pueblos de Andamarca y Hurinoca en la provincia de Carangas (Charcas) y cuarto nieto del inca don Cristóbal Paullu, hijo



▼ Fig. 27. Abrazo fundacional de concordia entre Francisco Pizarro –representante de Carlos V- y Martín Guaman Malqui de Ayala, el padre de Guaman Poma- “virrey y segunda persona del Ynga [Huascar], deste rreyno”. En Felipe Guaman Poma de Ayala. El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno. Circa, 1615. Fol. 375.



de Huayna Cápac. Los derechos de España sobre el “orbe peruano” no residían en la “donación” del papa Alejandro VI. Era el dios Pachacamac quien le había instruido a los incas para que se sometieran voluntaria y pacíficamente al Imperio español. Y con la aparición milagrosa y triunfal de la Virgen María y el apóstol Santiago durante el cerco del Cusco de Manco Inca, se corroboraba la veracidad de este mandato divino prehispánico (fig. 28).¹⁰¹

Uno de los beneficiarios y promotores del *translatio imperii* fue la Compañía de Jesús. Entre 1675 y 1690 los jesuitas mandaron pintar un gran lienzo conmemorativo para su iglesia en el Cusco. Este representa dos matrimonios de conveniencia que entroncaron la dinastía Inca con la jesuita: el de Martín de Loyola, capitán de la guardia del virrey Toledo y sobrino de san Ignacio de Loyola, con la Ñusta Beatriz Clara Coya, hija de Sayri Túpac, nieta de Huayna Cápac y heredera del imperio del sol. Su matrimonio se realizó en el Cusco el 22 de octubre de 1572. En el mismo lienzo también figura el segundo matrimonio: el de Ana María Lorenza de Loyola –la hija de ambos– con Juan Enríquez de Borja, el nieto de san Francisco de Borja. Este último desposorio aconteció en Madrid en 1611. La pintura ofrece una narrativa ficcionalizada que entremezcla personajes y acontecimientos históricos ocurridos en diferentes tiempos y lugares para escenificar la agenda teocrática de la Compañía de Jesús en el Perú. Parte de su mensaje político “escenificado” consistió en representar sobre un lujoso pedestal a la familia real de Beatriz como si hubiese sido testigo presencial del enlace matrimonial. Sayri Túpac –el padre de Beatriz–, que figura sentado junto a su mujer, la coya Cusi Huarca, falleció en 1561, y Felipe Túpac Amaru, futuro sobrino político de Loyola, fue capturado en Vilcabamba por el propio Loyola y llevado al Cusco para ser decapitado antes que aconteciera el matrimonio. Por carta del 24 de septiembre de 1572, el virrey Toledo le concedió a Loyola la autorización para que incorporase la imagen de la cabeza cercenada de Túpac Amaru como divisa para su escudo de armas, pero el Consejo de Indias se opuso por considerarlo impropio.¹⁰² Después de todo, este Inca se había convertido al Evangelio a manos de su confesor el jesuita Alfonso Barsana y fue velado en la catedral del Cusco con todos los honores propios de un príncipe cristiano. Guaman Poma y Martín de Murúa visualizaron el prendimiento y ejecución de Túpac Amaru como el de un *Varón de los Dolores* o Cristo sufriente. En su *pasión*, el capitán Loyola lo traslada prisionero con cadena al cuello y las manos atadas.¹⁰³ Al mejor estilo lascasiano, esta iconografía destacaba la piedad y el desapego material del Inca frente a la codicia, la sed de poder y la crueldad española.

La Ñusta Beatriz heredó de su padre Sayri Túpac el marquesado de Santiago de Oropesa. Este fue un caso excepcional en toda América en que la Corona cedió en encomienda perpetua un feudo autónomo que conservó la soberanía de su territorio dentro del virreinato. Otro señorío único o “Estado” excepcional –como ha observado Jaime Cuadriello– “fue el marquesado del Valle de Oaxaca, para Hernán Cortés y sus descendientes que sobrevivió de manera autónoma con enormes extensiones territoriales hasta mediados del siglo XIX, aun por encima de la República Federal”. Cuando en 1741 falleció la última marquesa de Oropesa, el título revirtió a la corona. Y pese a los largos litigios de quienes por su sangre real inca podían detentar los requisitos para heredar el marquesado –entre ellos Túpac Amaru–, la pretensión fue denegada por un tema de seguridad del Estado.¹⁰⁴ Lohmann Villena sugiere que Loyola no estuvo libre de tentaciones políticas, pues “apellidaba a doña Beatriz ‘Reina del Perú’”.¹⁰⁵ Además, se escribía cartas cifradas con el fraile dominico fray Francisco de la Cruz, quien fuera quemado vivo en 1578 por el Santo Oficio de Lima por proclamar la independencia política del Perú de España, basado en sus interpretaciones lascasianas del libro del Apocalipsis y con la anuencia de destacados miembros de la Compañía de Jesús en Lima y Cusco.¹⁰⁶

En 1748, el dramaturgo piurano fray Francisco del Castillo escribió *La conquista del Perú* con motivo de las fiestas de la entronización de Fernando VI, mencionada al inicio de este estudio. Era una obra literaria redactada por encargo y, probablemente, no se escenificó en Lima ante el virrey por delatar las expectativas y pretensiones políticas del sector letrado indígena limeño que –como en otras ocasiones– pretendía usar la fiesta real para celebrar la continuidad de la monarquía inca.



En sus parlamentos, Castillo se refieren al matrimonio de Beatriz Coya como la consolidación del *translatio imperii*. En la obra, la “Nación Peruana” está representada por una india “encadenada” a Europa, pues –según la trama– tras el matrimonio de la Ñusta era imposible separar la noble sangre peruana entremezclada con la española: equivalía a separar dos licores distintos unidos en un mismo vaso. La “Nación Peruana” le declara: “yo soy contigo tan una/que la separación niego/ porque la unión de la sangre casi identidad se ha hecho”. Con este matrimonio, además, se consolidaba la profecía de Huayna Cápac referida por Garcilaso: “a este Imperio/ vendrá una noble Nación/ que os hará mucha ventajas/ en gobierno y en valor./ A estos os rendiréis luego/ sin mostrar alteración,/ siendo la obediencia ley/ a quien tendrá ley mejor”¹⁰⁷.

El relato profético del *translatio imperii* se transmitió en el virreinato por diversas vías. Se hizo presente en 1555 en las costosas comedias representadas en Potosí en elegante “verso mixto del idioma castellano con el indiano”. En dichas obras se escenificó la historia de los incas desde sus orígenes, cuando Manco Cápac asumió el trono, hasta la prisión de Atahualpa, seguida por los “presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes que le quitasen la vida”¹⁰⁸. Una acuarela del *Código Trujillo del Perú* (circa 1782-1785) muestra cómo la temática popular de la “degollación de Atahualpa” era una tradición oral andina. El inca entronizado y coronado está bajo un dosel dorado y tiene vestiduras del mismo color. Está flanqueado por dos mujeres en cuclillas y la escena gira en torno a dos “adivinos” andinos –uno durmiente y el otro en pleno ritual de adivinación– que pronostican con sueños y sortilegios su dramático fin (fig. 29)¹⁰⁹.

La iconografía andina del ángel arcabucero proviene de la misma tradición “festiva” profética popular. Estudios recientes han documentado que, por el año de 1680, actores disfrazados de ángeles arcabuceros –“vistosamente aderezados” con lujosos atuendos de plata que incluían el morrión, rodela, peto, espaldar y manto, entre otros accesorios– desfilaron por las calles de Sevilla para la Hermandad del Santo Entierro en las procesiones de Semana Santa.¹¹⁰ Este imaginario bélico cobró mayor significación en el Perú gracias a la teología providencialista del Inca Garcilaso, entre otros cronistas que identificaron el arribo de las huestes imperiales hispanas con el cumplimiento de los vaticinios sobre el fin del Imperio inca. El monoteísmo solar inca, según Garcilaso, preparó providencialmente el camino para la llegada del Sol de Justicia. Los ángeles arcabuceros eran los escuadrones de María la Virgen y formaban parte de los ejércitos armados del Imperio español. En el último cuadro del *Corpus Christi* (1675-1680), un escuadrón militar de indios, aparentemente cañaris (identificables por la insignia en plata de la media luna prendida



▲ Fig. 28. Aparición de la Virgen de Suntuahuasi. Anónimo cusqueño. Circa. 1700-1760. Iglesia de San Salvador de Pujiura, Anta, Cusco.

▲ Fig. 29. Ritual andino de adivinación que formaba parte de la danza de la degollación del Ynga. Acuarela de Trujillo en el Perú, obra realizada por encargo del obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón. Tomo II, lámina 172, Biblioteca del Palacio Real, Madrid.



30



31

en sus vinchas),¹¹¹ interrumpe con disparos de arcabuces y un juego de banderas a las andas de los santos procesionales que están a punto de retornar a la catedral del Cusco. Se trataría de la compañía de los “soldados de la fe”. Esta cuadrilla de soldados fue incluida por Francisco Rizzi en su reconstrucción pictórica del auto de fe de 1680, celebrado en la Plaza Mayor de Madrid, al que asistió el rey Carlos II (figs. 31 y 32).¹¹² Joseph del Olmo, en su *Relación Histórica* (Madrid, 1680) de este acontecimiento, describió al monarca hispano como un “Júpiter cristiano”, “protector de la Iglesia”, “columna de la fe” y “capitán de la Milicia de Dios”. En las festividades religiosas organizadas por la monarquía hispánica, los “soldados de la fe” salían en procesión portando



VRIEL, LV MEN
DEI.



“mosquetes, arcabuces, picas, partesanas” al hombro, pues velaban por la solemnidad sacra de los símbolos católicos y prefiguraban a los ángeles justicieros del Juicio Final. Al igual que en el lienzo cusqueño del Corpus, el alferez real bate su bandera mientras sus soldados disparan salvas con armas de fuego.¹¹³

No es una coincidencia que la lujosa indumentaria de esta milicia indígena fuese idéntica a la de los arcabuceros celestiales sur andinos. Desde finales del siglo XVII, la figura del arcabucero angelical pasó de la fiesta pública a la iconografía religiosa, difundiendo el imaginario bélico del ángel con arma de fuego desde el Cusco hasta Casavindo, en la actual Argentina. Su alto contenido político lo corroboran los lujosos atuendos de plata confeccionados en el Alto Perú para los actores o danzantes que representaban a san Miguel Arcángel. En una armadura de plata conservada en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, el águila bicéfala de los Austrias figura en su antebrazo como divisa imperial.¹¹⁴ San Miguel Arcángel –el santo patrono del Imperio español– encarnaba el triunfo de la fe sobre la herejía y la idolatría. Y los demonios o ángeles caídos que san Miguel combatía eran, según el jesuita Fernando de Avendaño, los fundadores de la religión incaica.¹¹⁵ En uno de sus pectorales de plata, el *amaru* andino o serpiente mítica sigue oculta bajo el *Apu* o montaña sagrada, pese a que

Páginas 220 y 221:

◀ Fig. 30. Batallón de indios Cañaris ataviados con el uniforme militar de gala que visten los ángeles arcabuceros. (Detalle). Anónimo cusqueño. Regreso de la procesión a la Catedral. Serie del Corpus Christi de la Iglesia de Santa Ana. Circa 1675-1680. Palacio Arzobispal, Cusco.

◀ Fig. 31. Los Soldados de la Fe (detalle). Francisco Rizzi, Auto de Fe de 1680 celebrado en la Plaza Mayor de Madrid. 1680. Museo del Prado, Madrid.

◀ Fig. 32. Anónimo cusqueño. Arcángel arcabucero, Uriel Lumen Dei (Uriel Luz de Dios). Circa, 1680. Colección privada. Lima.

▲ Fig. 33. Pectoral de plata para san Miguel arcángel. Alto Perú, Finales XVIII o inicios del XIX. Alto Perú. Museo Oro del Perú. Lima.

una cruz cristiana ha sido clavada sobre su cima (figs. 33). Según don Justo Apu Sarahuaura Inca, Simón Bolívar fue el “libertador del Ymperio de mis padres”¹¹⁶ y marchó “frente a una tropa angelical para liberarlos de su servidumbre. Cuando ingresó al Cusco en 1825, el obispo Orihuela calificó al Libertador como “otro Cristo de Dios”.¹¹⁷ La noción del soldado angélico que inaugura una *translatio imperii* llegó hasta la independencia.

Los retratos virreinales de la nobleza inca también evidenciaron cómo las élites indígenas asumieron el traspaso del Imperio inca sin renunciar a su identidad cultural. El retrato de Alonso Chihau Topa ilustra la fricción tensional entre lo andino y lo europeo (fig. 36). El lienzo anónimo es del siglo XVIII y reproduce a un personaje del siglo XVI. La pintura sigue las convenciones iconográficas del retrato de corte español. Muestra al aristócrata inca de pie con ostentosos cortinajes recogidos detrás de él. Sobre la mesa descansa el símbolo de su poder: el *tupayauri* de oro o cetro imperial inca. La cartela oval, sostenida por un paje jorobado enano (*cumillo*), lo identifica como el primer inca de su *panaca* real en abrazar el cristianismo: “Don Alonso Chiguan Ynga Visnato [sic] de Ccápac Lloque Yupanqui Ynga tercer Monarca y Señor Natural que fue destos Reynos, este fue el primero q’ res[ibio el] Agua del Santo Bautismo siendo Gentil en la conquista [...]”.¹¹⁸ Con su brazo militante en alto, sostiene y contempla un crucifijo de extraña luminosidad milagrosa. Porta un escudo (*wallqanqa*) con las divisas heráldicas otorgadas por Carlos V. En la parte superior lleva el águila bicéfala de los Austrias y, en la inferior, la *mascapaycha* o corona real inca entre dos serpientes coronadas. Su atuendo arcaizante teatraliza su identidad cultural mixta: viste *unku* clásico con *tocapus*. En su pecho resplandece el pectoral solar que el visitador Areche prohibió por considerarlo un vestigio idolátrico de los antiguos

reyes peruanos. La capa roja de los legionarios del Imperio romano cae sobre sus espaldas. En sus hombros, rodillas y empeines lleva máscaras leoninas en oro muy similares a las que aparecen en las armaduras *all´antica* del Renacimiento italiano difundidas en las estampas calcográficas de los *Triunfos de Carlos V* (1555-1556) de Martín Heemskerck. Las hazañas militares del emperador hispano y sus soldados se proyectaban como un *renovatio* épico de la antigua grandeza romana, pues, como versificaba Garcilaso, “hacen que el romano/imperio reverdezca en esta parte” (A Boscán desde la Goleta; soneto XXIII).

En sus *Júbilos de Lima, y Glorias del Perú* (1723), Pedro Peralta y Barnuevo incluyó un *Compendio del origen y serie de los incas* donde evidencia cómo la cultura criolla modificó el atuendo del Inca para los desfiles y los retratos de sus descendientes reales. Ello se debía, en parte, al ya canónico esquema profético providencialista garcilasista que explicaba el fin del Imperio inca en términos cristianos:

Parece que mientras el gran Imperio de los Incas se encaminaba mas a la ruyna, se dilataba a mas espacio, como los ríos caudalosos, que donde van a fenecer, se esparcen mas. Y era en la verdad, querer el Cielo hacer la extensión del dominio, prevención para la del Evangelio, y que fuesen sus empresas, conquistas que se havia de hallar hechas la que havia de rendir.

La “romanización” del traje inca adaptaba la cultura visual de su imperio a una “edad moderna” que concebía al Cusco como la nueva Roma y a los descendientes de sus antiguos reyes como Hércules o Marte cristianos (fig. 34 y 35).¹¹⁹ Es por ello que sus uniformes militares tenían “pumas, que significan leones” en la forma de “mascarones de oro”. El Inca mostraba el “pie y pierna a la romana, noblemente desnudos” y los adornaba con un fleco negro sobre el que “pendía airosamente” la “rica oxota”. Esto no excluía que el motivo del puma originalmente significara algo distinto. Según Cristóbal de Molina, en su juventud el joven príncipe Inca Yupanqui tuvo una experiencia visionaria: “Vio caer una tabla de cristal” –probablemente un espejo– en la fuente Susurpuquio –a cinco leguas del Cusco– a donde se le apareció su padre el dios Sol. Se mostro en la figura de un inca ataviado con insignias reales. Tres rayos resplandecientes emanaban de su cabeza y llevaba, *llauto, unku*, las “orejas horadadas”, cabezas de león –o puma– en las rodillas y hombros y serpientes enroscadas en los antebrazos.¹²⁰ Para Peralta:

Todo este adorno era pompa debida a la grandeza de los mas poderosos y mas benignos Monarcas que tuvo un nuevo Mundo, esto es, a los Cesares Incas, que juntos salían a formar una ofrenda de la fidelidad y afecto, con que sus Postreros aclamaban mejor Dueño. Es verdad, que no usaron en sus siglos mucha parte del apartado que traían, no habiendo tenido caballos, ni sedas; pues solo eran llevados en andas de oro sobre los ombros de sus Cavalleros: pero se unió de suerte a la materia de las estofas la forma de los trages, y la hermosura de la edad moderna a las propiedades de su antigüedad, que parecía mas proporcionada la Magestad, allí donde iba mas diverso el uso.

La “pompa triunfal” del desfile de los doce incas tenía un propósito claro. Escenificar lo que ya había ocurrido con los reyes sirios y los doce Césares romanos: el fin de su imperio vaticinado por Huayna Cápac. Las procesiones mostraban su “fidelidad y afecto, con que sus Postreros aclamaban mejor



alva” que iluminaba providencialmente la noche oscura de la idolatría americana.¹²⁶ Al pie de los retratos, las pequeñas leyendas bajo los dos últimos monarcas hispanos aluden a su decidida política indigenista lascasiana. Carlos II “mandó por su Real Cédula de 1697 que los indios no sean excluidos de los cargos seculares y eclesiásticos” y Felipe V –el primer rey borbón– “mandó por su Real Cédula ejecutar y cumplir la del Sr. Carlos II a favor de los indios”.¹²⁷

La sola mención de estas cédulas reales coloca la obra de Cueva dentro de la tradición memorialista indígena.¹²⁸ Su concepción e iconografía –incluido el apelativo de “inca” para nombrar a los reyes de España– seguía el esquema planteado en 1694 por el presbítero mestizo de sangre real inca Iván Núñez Vela. En su memorial señalaba: “Algunos que se contentan con muy cortas noticias de las Chronicas Americanas padecen singular displicencia, quando en mis escritos llamo INGA al Rey nuestro señor D. Carlos II diciendo, que no me falta otra cosa, sino afirmar, que el Rey de España es INDIO, y ponerle una Camiseta [unku]; y todo esto proviene de la [...] perniciosa [...] ignorancia, porque sabrían que esta voz *ingá*, en el Dialecto Peruano comprehende a todos los Monarcas, y Señores naturales, assi gentiles, como Católicos”. En nombre de “todos los indios y mestizos de América” y tras postrarse a los “reales pies” de su Magestad por “más de veinte veces” había logrado que Carlos II promulgara la esperada “Cédula de Honores” –mejor conocida como la “Cédula de equiparación”– entre la nobleza indígena y los hijosdalgo españoles. Con ello entraba en vigencia el esperado “programa político de la Nación Indiana”¹²⁹ que detonó el renacimiento genealógico inca del siglo XVIII. La Cédula invocaba a “cualquiera de mis vasallos de los Reinos de las Indias, que hallándose con méritos de calidad en su persona por su descendencia” real, quedaba autorizado a solicitar privilegios nobiliarios al rey por intermediación de sus virreyes, audiencias o gobernadores. Esta apertura jurídica quedó interrumpida abruptamente en 1780 con las disposiciones de Areche cuando mandó recoger “quantos retratos de yncas y antiguos ritos de sus mayores se conservasen entre los yndios” y los “quadros de armas, escudos de nobleza y papeles relativos a ella”. El 13 de abril de 1781 le solicitó a la Real Audiencia de Lima y en nombre del rey que suspendiera toda calificación de “tales entroncamientos, [...] pruebas, [...] i declaraciones de Nobleza a los Yndios de qualquier clase que sean, pues esa facultad quiere S. M. quede reservada a la Real Cámara del Consejo Supremo de Yndias”.¹³⁰ Núñez Vela recurrió a la noción inca de “pureza de sangre” para neutralizar el estatuto anticonverso español de “limpieza de sangre”.¹³¹ Evocó el Patronato Regio para obligar a que se aceptaran a los indios y mestizos en las órdenes religiosas y militares españolas, incluyendo su acceso a los altos cargos eclesiásticos de calificadores del Santo Oficio de la Inquisición en Lima.

Otro de sus logros fue conseguir la autorización en 1691 para que se fundara en Lima el beaterio de Nuestra Señora de Copacabana para indias nobles que aspiraban a consagrarse a la vida conventual. Sin embargo, en 1733, cuando la madre sor Catalina de Jesús Huaman Cápac (m. 1774), natural de Yungay (Huaylas), concibió el proyecto de convertir el beaterio en monasterio, no lo consiguió. Su mayor obstáculo fue no contar con una renta suficiente para mantener a su comunidad enclaustrada. Sus beatas vestían el hábito blanco y el manto azul de las concepcionistas franciscanas y en el templo veneraban una copia de la escultura de la Virgen María modelada en 1582 por el primer escultor indígena del Perú, Francisco Tito Yupanqui, un inca de sangre real. Su Virgen de rostro cobrizo había suscitado la burla de las autoridades eclesiásticas españolas que le dijeron que el oficio de escultor era para españoles y no para indios. Pero la Virgen hizo el portento y se embelleció a sí misma, logrando que incluso las copias de esa escultura obraran milagros. Según el cronista Ramos Gavilán, el culto a la Virgen de Copacabana era el antídoto definitivo contra la idolatría indígena. Y en Lima obró tantos milagros entre la población india, negra, criolla y española que pasó a la Catedral por casi treinta años. Desde allí vigiló su ruidosa devoción originada en el barrio indio marginal de San Lázaro en el Cercado. Su religiosidad no era bien vista. Núñez Vela fue nombrado capellán de la iglesia limeña de Copacabana y recomendó en un impreso que en el templo del beaterio se colocara “una buena lámina” o pintura conmemorativa que sirviese de “blasón de nuestro agradecimiento, y desempeño de nuestra obligación”



◀ Fig. 34. Anónimo cusqueño. Retrato idealizado del Inca Garcilaso de la Vega en uniforme militar perteneciente originalmente a la Compañía de Jesús. Museo Regional del Cusco. Siglo XVIII.

◀ Fig. 35. Dios Marte en uniforme militar romano. Jacob Bos, serie *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1562.

▲ Fig. 36. Retrato del curaca Alonso Chihuan Inca, siglo XVIII, 211 x 126 cm. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.



▲ Fig. 37. Retrato anónimo de Catalina de Jesús Huamán-Capac en habito de franciscana concepcionista frente a su advocación predilecta del Buen Pastor. Anónimo limeño. Beaterio de Copacabana. Siglo XVIII, Lima.



► Fig. 38. Lienzo conmemorativo a Carlos II por Cedula Real de 1693 autorizando a curacas que sean calificadores del Santo Oficio de la Inquisición de Lima. Beaterio de Copacabana. Lima.

al “poderosísimo Inca don Carlos II, Augustísimo Emperador de la América” por su Real Cédula del 16 de abril de 1693. Los curacas, finalmente, podían desempeñarse como inquisidores.¹³² El cacique Vicente Mora Chimo, curaca de Chicama –junto con indios principales– tuvieron que firmar nuevos memoriales para que Felipe V, en 1725, reiterara las disposiciones aprobadas por Carlos II.¹³³ Estas nunca entraron en vigencia (figs. 37 y 38).

Estas cédulas reales habían sido un triunfo jurídico efímero. En reacción a los levantamientos indígenas, en 1750, Carlos III prohibió la admisión de indios y mestizos a las aulas universitarias de San Marcos y a los noviciados de las órdenes religiosas. Esto significó un punto de quiebre para el discurso profético de los memorialistas indígenas. Lo asevera el amenazante texto anónimo de tenor lascasiano atribuido al lego franciscano mestizo fray Calixto de San José Túpac Inca: el *Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina* (1751) o *El Llanto de los Indios Cristianos en la América Peruana*. Retomando el vocabulario y la retórica profética de las lamentaciones del profeta Jeremías, la obra estaba dirigida al pontífice romano Benedicto XIV. Se le solicitaba que impugnara el Patronato Regio pues el Estado español –sumido en la “política infernal” de su “herejía maquiavélica” – había roto el pacto de vasallaje entre Carlos V y Manco Inca. La cristiana Nación Indiana, excluida del orden sacerdotal, había quedado huérfana de pastores espirituales propios. Se le había desterrado del cuerpo místico de la Iglesia y “los indios han sido hechos como



ovejas de una matanza continua”. No existía motivo canónico alguno por el cual los indígenas y mestizos no debieron recibir las “órdenes sagradas”. Al contrario, contaban ya con una santa propia –Rosa de Lima– que era racialmente mixta o mestiza. El dato lo tomaron posiblemente de fray Gonzalo Tenorio, amigo cercano de los padres de la santa, que así lo aseveró en su sermón panegírico a Rosa de Lima durante sus fiestas de beatificación en Madrid en 1668.

El *Planctus* negaba tener una intención cismática. Sin embargo, denunciaba que el inca Túpac Amaru había sido injustamente ejecutado por el virrey Toledo al día siguiente de recibir el santo bautismo. Apoyaba la insurrección de Juan Santos Atahualpa de 1741 argumentando que no era una “rebelión de indios, sino [una] fuga de crueldades y de la tiranía”, pues “los españoles [eran] quienes realmente aparecen rebeldes al Rey Católico”.¹³⁴ Aseveraba que solo una política maquiavélica podía instruirle al monarca hispano para que se vengara “de sus adversarios o sujetar para siempre bajo el yugo de su potestad los reinos recientemente sometidos de tal manera que los naturales nunca se levanten ni tengan ninguna esperanza de recuperar su reino alguna vez”.¹³⁵ De esta “esperanza” libertaria, mencionada por el *Planctus*, puede deducirse que existió dentro de la tradición franciscana una facción de sacerdotes católicos memorialistas indígenas vinculados a las propuestas radicales de Juan Santos Atahualpa y a la rebelión de Huarochirí de 1750. Este planeó utilizar las fiestas a san Miguel Arcángel para armarse, tomar Lima, asesinar al virrey, a su familia y a la guardia del palacio para un levantamiento de todo el reino que culminaría con la coronación en Lima de Juan Santos.¹³⁶ El “indio avasallado” sostuvo la esperanza de la “liberación” de su reino hasta los albores de la independencia.¹³⁷

Entre 1751 y 1752, *The Gentleman’s Magazine* publicó en Londres una versión del grabado de Cueva con la historia de los incas. Su editor les advirtió a los lectores británicos que aquella iconografía sucesoria no era políticamente inocente. Puntualizaba a la letra: “El relato sobre la última voluntad de Huayna Cápac y la profecía del Inca Viracocha tienen todos los visos de ser una ficción o interpolación creada por los historiadores españoles para fortalecer sus derechos al imperio peruano y persuadir a fanáticos supersticiosos que su vasto y rico país era un premio del Cielo y una herencia legítima predestinada para ellos”.¹³⁸ La acotación tampoco era desinteresada. En 1723 Andrés González de Barcia realizó una segunda edición de los *Comentarios Reales* de Garcilaso y, bajo el seudónimo de Gabriel Cárdenas, escribió un nuevo prólogo en el que sutilmente cuestionaba la soberanía de España sobre las tierras del Nuevo Mundo. Mencionaba un vaticinio profético de 1596 publicado por Sir Walter Raleigh, según el cual el Imperio inca sería restituido mediante una alianza política entre Inglaterra y los incas.¹³⁹ Esta profecía reprogramó, modificó y radicalizó en el Perú la agenda lascasiana del *translatio imperii*, pues, con la participación de Inglaterra la iconografía dinástica y sucesoria inca adquiriría una dimensión revolucionaria y “libertadora” inédita que ponía fin a toda legitimidad soberana hispana. El visitador Areche fue uno de los primeros en advertir las implicancias políticas de este vaticinio británico. Y el 21 de abril de 1782 mandó comprar en secreto todos los ejemplares llegados al Perú de la nueva edición de los *Comentarios Reales*. Reconoció que “nunca debió permitirse la profecía supuesta del prefacio de dicha *Historia*”¹⁴⁰, ya que el “pérfido Túpac Amaro” se había valido de ella – y de las obras de Garcilaso, Las Casas y otros impresos “que se creyeron inocentes” – para justificar su revuelta. Areche anotaba: “Quien no medita que corriendo estas obras entre los de aquella cismática gente [Inglaterra], enemiga nuestra no reconozcan la supersticiosa predicción por una verdadera profecía, que les aliente a la solicitud de un derecho indebido al reino que se patrocinaría o de los rebel-

▼ Fig 39. Mártires españoles franciscanos en el río de la Sal flechados a muerte por indígenas cristianos durante la rebelión de Juan Santos Atahualpa en 1742. Convento de Ocupa. Junín.



ION, Q̄ AN VESTRO PODEROSISSIMO INCA D. CARLOS II AVGVSTISSI
 GESTAD SE SIRVIESSE DE ADMITIR A LOS INDIOS A SER MINISTROS
 O, FVERON.



▲ Fig. 40. Genealogía sucesoria Inca aparecida en The Gentleman's Magazine de Londres en 1751-1752.

► Fig. 41. Anónimo cusqueño. Santa Rosa como emblema reivindicador para la nobleza inca. Siglo XVIII. Colección privada.

► Fig. 42. Composición alegórica de América y el Conde de la Granja venerando a santa Rosa de Lima sosteniendo sus emblemas criollos: la guirnalda de Flores y Olivas con el Niño Jesús y el ancla de la esperanza. Poema heroico (Madrid, 1711).

des o de los mal contentos? En las circunstancias críticas en que nos hallamos es mas digno de atención el reparo, quando tenemos a Tupa Amaro revelado aunque perdido y a la Ynglaterra con las armas en las manos que uno y otro deben ser todo el fundamento de nuestra precaución”.¹⁴¹

Las profecías apócrifas de santa Rosa de Lima y los albores de la independencia

La literatura épica española y virreinal –efectivamente– se apoyaba en una retórica imperial profética con la que explicaba el significado providencial de la conquista española del Perú. En su *Poema heroico* (Madrid, 1711) dedicado a santa Rosa de Lima, Luis Antonio de Oviedo (1636-1717) –el Conde de la Granja– dedicó varios de sus cantos a Vilcatoma, el “sumo sacerdote” de los incas que operaba como un agente de Luzbel, el “Príncipe del Averno”. El demonio pretendía restaurar la “Indiana Monarchia” con Yupanqui, el último vástago de los incas –“rama infeliz del real peruano tronco”–, a quien tenía prisionero y oculto en una caverna del volcán Pinchincha (Ecuador). Su sueño se desvaneció cuando en su bola mágica de cristal vio las efigies de los monarcas españoles que sucederían al trono inca hasta el año de 1700, con Carlos II. El maligno había mudado su trono bajo la ciudad de Lima, pero el nacimiento de santa Rosa arruinaba sus planes. Ella era la mujer celestial que san Juan Evangelista vio en el Apocalipsis: “el Cielo una Mujer me representa/ como la que vió Joan, pues florecía/ en una ROSA tan perfecta, y pura/ que al Nacer costeó toda su Hermosura”.¹⁴² Con su pureza espiritual, la santa criolla restauraba al Edén perdido peruano.

Una pintura virreinal dieciochesca modifica la composición alegórica del grabado que aparece en la primera edición del *Poema heroico* (1711). En el lienzo, el Conde de la Granja es sustituido por un “donante” indígena: un noble inca con *mascapaycha* y *unku* real. Con ello se ponía en evidencia que la “Indiana monarchia” –satanizada por el Conde de la Granja– veneraba a la santa limeña como bandera reivindicatoria religiosa y política (figs. 41 y 42). No era la primera vez que la nobleza inca se apropiaba de la santa limeña. En 1678, el cacique Jerónimo Lorenzo Limaylla presentó una solicitud ante el Consejo de Indias para fundar una orden de caballería para los descendientes de “incas y montesumacs” bajo el patrocinio de santa Rosa. La autorización le fue

denegada. El Consejo recomendó tajantemente: “no ponerlos [a la nobleza indígena americana] con ese honor, porque [...] se ensorberbecen con cualquier privilegio [...] de que resultan los levantamientos que suelen hacer retirándose a los montes”.¹⁴³ Una alusión probable a la rebelión de Juan Santos en la Amazonía.

Más inquietante para las autoridades españolas fue el móvil ideológico que detonó la rebelión de Huarochirí de 1750. Un vaticinio político apócrifo atribuido a la santa limeña fue transmitido por vía de *quipus* desde la parroquia de san Cristóbal del Cusco hasta Huarochirí. Ella habría anunciado que el Imperio inca retornaría a sus antiguos y legítimos propietarios. Según el testimonio del capitán español Sebastián Franco de Melo, quien sofocó la rebelión, y mandó ahorcar y fusilar a los cabecillas rebeldes, Antonio Cabo –uno de los gestores políticos de la rebelión– apeló a “falsas revelaciones e imposturas” para convencer a los indios que santa Rosa tenía garantizada la victoria. Otro cabecilla –el cacique indígena Francisco Santa Cruz–, antes de ser fusilado en Huarochirí delante de mil indios, encomendó su alma a la patrona de la insurrección suplicándole: “Madre mía, Santa Rosa, en tus manos pongo mi espíritu para que sea presentado ante nuestro Señor Jesucristo”.¹⁴⁴ Al no cumplirse el vaticinio, la profecía fue reescrita, reprogramada y adaptada a nuevas revueltas en 1777, 1780 y 1805.



En la de 1777 –el año de los tres sietes, la supuesta fecha pronosticada para el retorno del Inca– fue Túpac Amaru quien presentó su expediente de nobleza ante la Real Audiencia de Lima alegando que él era el “último del tronco de los Yngas que murió por orden del virrey Dn. Francisco de Toledo”. Posteriormente, las autoridades españolas descubrirían que este trámite administrativo formaba parte de una estrategia jurídica para legitimarse como inca y aseverar “que había llegado el tiempo de la profecía de santa Rosa, en que había de volver el reino al poder de sus antiguos poseedores y que en este concepto, hiba a exterminar y dar fin con los europeos que existían en él”.¹⁴⁵ Durante la conspiración criolla de 1805, José Manuel Ubalde y el inca Gabriel Aguilar se apoyaron en la nobleza incaica para alzarse contra la Corona española. Utilizaron el *Planctus Indorum* como lectura de instrucción proselitista emancipadora y difundieron los pronósticos de Garcilaso y santa Rosa para apelar a una devoción religiosa americanista común.¹⁴⁶

Una sorprendente genealogía inca inédita –publicada aquí por vez primera– ilustra cómo esta corriente de pensamiento profético utilizó la iconografía de Cueva para plantear nuevos desenlaces históricos independentistas. La línea sucesoria inca pasa ahora por Atahualpa, Diego Sayri Túpac, Francisco Pizarro, Vicente Valverde, Felipe Túpac Amaru y culmina con Mateo Pumacahua (fig. 43). Este noble indígena había sido un ferviente militar realista que ayudó decisivamente a sofocar la rebelión de Túpac Amaru. El 21 de junio de 1802 había sido elegido alférez real en el Cusco y desfiló con el estandarte real en la fiesta del patrón Santiago.¹⁴⁷ Su fidelidad a la corona era total. Pero en 1814 cambió de bando. Pumacahua se unió a la rebelión patriótica del Cusco





Señor Tupac Inca I.

Maria Reina, su madre.



Sindercoca Inca 2.

Diego Almagro

Manco Inca 3.

Alonso de Ercilla

Pedro de Valdivia

Francisco Pizarro

Diego de Almagro



Vinacocha Inca 8.

Diego de Almagro

Manco Inca 9.

Alonso de Ercilla

Pedro de Valdivia

Francisco Pizarro

Diego de Almagro



Vinacocha Inca 10.

Diego de Almagro

Manco Inca 11.

Alonso de Ercilla

Pedro de Valdivia

Francisco Pizarro

Diego de Almagro

encabezada por el autoproclamado inca José Angulo y, cuando su ejército fue derrotado en 1815, fue ejecutado tras un juicio sumario. En su genealogía, aún figura el escudo de Castilla junto al del Imperio inca flanqueando al escudo nacional peruano (1821), todos al pie de Jesucristo. El padre Valverde forma parte del *translatio imperii* para demostrar que el imperio fundado por Manco Cápac estaba proféticamente predestinado a convertirse en una república cristiana.

Este mensaje iconográfico es una variante del discurso político-religioso de la rebelión cusqueña de 1814. El 8 de septiembre de aquel año el cura español Francisco Carrascón Solá, racionero de la catedral del Cusco y portavoz del caudillo insurrecto José Angulo, lanzó un sermón para bendecir las primeras “banderas patrias del Perú”, las insignias que pondrían fin al despotismo y a la tiranía española. “Bajo las banderas del Crucificado y la protección de Nuestra Madre y Señora de los Ángeles” nació la “nación nueva” del “Imperio Peruano”. Con esta “santa y universal insurrección” se daba cumplimiento a las “profecías sagradas” del profeta Jeremías: “el escogido pueblo de Israel diariamente gemía y cantaba [...]. Lo mismo parece que ha sucedido a este tu afligido pueblo peruano”. “En manos de tus sacerdotes has puesto tus profecías para todos los tiempos”. Él era el nuevo Moisés que liberaría al pueblo elegido de Dios oprimido por el faraón español. Con ello se retomaba lo denunciado por fray Calixto de San José Túpac Inca en el siglo XVIII: “Parece que nos dominan egipcios y no españoles; que nos sujetan Faraones y no Reyes Católicos; Nabucos y no reyes españoles cristianos”¹⁴⁸. Basado en una cartografía imaginaria, Carrascón situaba al Cusco insurgente –la cabeza de la América libre– en el centro geográfico de dos polos o ciudades opuestas que le tocaba unificar. Estaba entre la Buenos Aires revolucionaria y la Lima virreinal fidelista.¹⁴⁹ Tras ser capturado por las tropas realistas, Carrascón confesó que su proclama independentista salió de unos “jeroglíficos” y “enigmas” revolucionarios antiespañoles que Angulo tenía en su poder. Eran pinturas alegóricas donde figuraba el “buitre americano” destruyendo al “león de España” o la serpiente de siete cabezas del Apocalipsis –presente en la iconografía de la Revolución francesa– que hacía “bambolear [a] la Corona española a su arbitrio (como atada a su cola)”. Este dragón infernal simbolizaba a la monarquía hispánica que se alimentaba insaciablemente de la sangre americana. Como un instrumento visual persuasivo o de propaganda subversiva, Carrascón diseñó –sobre medio pliego de papel– el retrato alegórico del Inca insurrecto. Contrató al “maestro pintor” Pascual Olivares de la parroquia de San Cristóbal del Cusco para que lo confeccionara y, una vez terminado, fuese escoltado por su regimiento militar revolucionario –con “toda suntuosidad y aparato”– hasta la puerta de la galería del cabildo del Cusco donde fue colocado.¹⁵⁰ Presentaba al nuevo Inca con *mascapaycha* y faja de mando bajo un “portal” simulado lleno de “jeroglíficos” y motes bíblicos. Citaba el libro del Eclesiástico (45:4): “En fidelidad y mansedumbre le santificó, le eligió entre toda la carne” y al Evangelio de san Mateo (5:10): “Felices los que son perseguidos por practicar la justicia”. En el boceto, Angulo parece sostener un letrero con un versículo latino tomado de una oda a Roma de Horacio: “Dulce y honorable es morir por la patria” (*Dulce et decorum est pro Patria mori*). Y de abajo arriba, a cada lado del portal, figuran los nombres de las ciudades que desde 1805 sirvieron de piedras fundacionales que lo sostenían. A la izquierda se leía: Montevideo se resistió, Buenos Aires, Córdoba, Salta obedeció, Jujuy siguió, Santiago consintió, Chuquisaca, Potosí padeció, La Paz, Desaguadero se rindió y Puno no hizo fuerza. A la derecha, de abajo arriba: Guayaquil esperó, Trujillo suspiró, Lima se confundió, La Costa obedeció, Huancavelica, Huamanga las mujeres la tomaron, Andahuaylas se le impidió, Arequipa se ofreció. Y en su cima estaba la catedral del Cusco con los lemas: “Viva la Patria”, “En III de agosto de 1814”, “Cuzco sufrido lo anuncio en 1805”. Según Carrascón, Angulo era “nuestro macabeo peruano” y la “piedra angular” mesiánica (Isaías, 28:16) que los constructores del templo desecharon (Salmos 118: 22). Este caudillo mestizo y laico era el elegido por la Providencia Divina como la piedra de cumbre (Salmos 118: 22) para el templo de la Iglesia peruana.¹⁵¹ Angulo, como señaló Manuel Pardo el 1 de abril de 1816, “se hallaba siempre rodeado de frailes y clérigos que eran sus principales consejeros”. Fueron

◀ Fig. 43. Genealogía inca con Mateo Pumacahua. Siglo XIX Colección privada.

Páginas 232 y 233:

▶ Fig. 44. Retrato alegórico subversivo del rebelde José Angulo Chacón y Becerra diseñado por el prebendado español Francisco Carrascon y Solá en 1814. La insignia suprema de su revolución fue la mascapaycha o corona imperial inca. Archivo General de Indias, Sevilla.

▶ Fig. 45. Visión de santa Rosa de Cristo como maestro de cantería, dirigiéndola a un obraje de mujeres laicas. Anónimo. Siglo XVIII. Monasterio de Santa Rosa de Santa María. Lima.

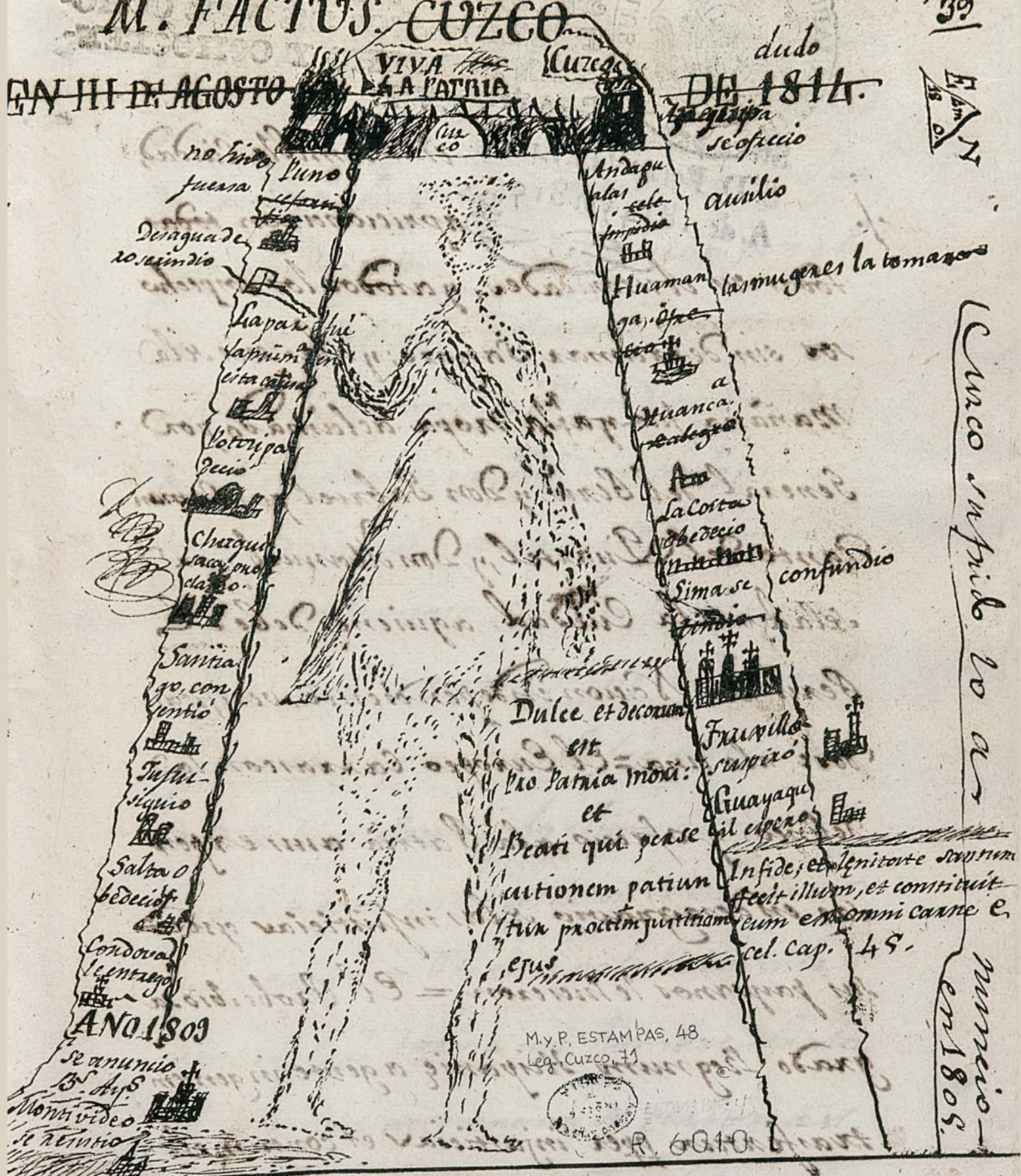
▶ Fig. 46. Santa Catalina de Siena, con el birrete del Seminario antoniano del Cusco, invitando a Rosa de Lima para que ingrese al Paraíso, representado como un jardín florido. En la rebelión de 1814, se le cantaba a la santa limeña: “Si paisana: Volved pues,/ por tu honor y por tu tierra/ impetra para las Indias/ la deseada Independencia”. Anónimo cusqueño. Siglo XVIII.

LAPIDEM QUEM REPROBAVERUNT A DI FIC. HIC EST IN CAPUT ANGULI PERU M. FACTUS. CUZCO

EN III DE AGOSTO

VIVA LA PATRIA

DE 1814.



ANO 1809

M. y. P. ESTAMPAS, 48
Leg. Cuzco, 71



R. 6010

El Capitan Don Jose Angulo natural del Cuzco, estando en el Calaboso el Quareel hacia nueve meses con sus compañeros el Capitan Don Gabriel Vesar, y Don Manuel Huancado y Mendoza en tres setecientos y mil ochocientos y catorce, se apoderaron de las Armas de

tantos los curas patriotas que pelearon en los campos de batalla que, como dice otra fuente, eran percibidos como “Cristos armados de fusiles”.

La terminología metafórica religiosa de Carrascón formaba parte del discurso providencialista patriótico virreinal difundido por los criollos y los memorialistas indígenas. Cuando niña, en un trance visionario, a santa Rosa de Lima se le apareció Jesucristo como maestro de cantería para conducirla a un misterioso obraje minero que él dirigía. Su tesoro minero no era para indios rudos sometidos al régimen obligatorio de la mita, sino para mujeres laicas –como lo era santa Rosa– que, con el agua de sus llantos, ablandaban las piedras que cortaban y pulían para edificar con ellas la nueva Iglesia criolla mestiza americana (fig. 45).¹⁵² A algo parecido aspiró Juan Santos Atahualpa cuando le aseguró a los misioneros franciscanos que “su casa se llama Piedra”, refiriéndose a que la Iglesia de san Pedro en el Perú debía tener una casa o sacerdocio propio.¹⁵³ Las piedras con las que se construiría la Iglesia americana eran los indios, pues, según el *Planctus*: “Dios, que de las piedras puede hacer hijos de Abraham, de los indios, piedras pulidas con el martillo de trabajos ingentes durante dos siglos, instituirá hijos de la Iglesia fuertes y vigorosos, que sean Príncipes de sus hermanos sobre toda esta tierra americana”. Pero para ser almenas, torres y puertas de este templo de Dios, los indios antes debían obtener “todas las dignidades, grados y honores” que les eran denegados: los obispados, parroquias y conventos.¹⁵⁴ Aquí el discurso religioso criollista se fusiona con el de los memorialistas indígenas y con el de los incas insurrectos. La “guerra de liberación” independentista presuponía una relectura teológica radicalmente americana de las Sagradas Escrituras.



Las lamentaciones de Jeremías: una teología de liberación para la independencia

Guaman Poma debe de haber sido el primer indígena americano en iniciar una carta crónica dirigida al monarca hispano citando al profeta Jeremías, para recordarle que los gobiernos injustos estaban amenazados por las Sagradas Escrituras a padecer “azotes” y “grandes castigos”. Llegó al extremo de recordarle a su “Sacra Católica Real Magestad” que Jesucristo –el primer sacerdote del mundo– vino para vivir de sus limosnas y no tenía salario, renta, ni buscaba haciendas porque “amó más al pobre que ser rico”. Los indios eran los “pobres de Jesucristo” y estaban listos para ingresar a las órdenes religiosas.¹⁵⁵ No eran como los doctrineros “soberbiosos” que, al igual que los corregidores peninsulares, se hacían trasladar sobre literas como si fueran “incas” poderosos. El “tiempo dorado” de los españoles era para los indios “el tiempo del demonio de Lucifer, enemigo de Dios y de los cristianos”. Guaman Poma no olvidaba que en el “tiempo de los yngas” infieles Dios castigaba a los hombres convirtiendo sus ciudades en lagunas o quemándolas con fuego del Cielo. Se refería a que los antiguos dioses andinos –como en la *Metamorfosis* de Ovidio– se vestían con los harapos del mendigo para ingresar a los pueblos indígenas y poner a prueba su solidaridad o indiferencia ante la pobreza.¹⁵⁶ La glorificación del pobre no implicaba la condena del rico, pero sí permitía oponer y contrastar –como lo hacía Las Casas– al dios oro idolatrado por los codiciosos conquistadores con el Cristo mendigo de los indios americanos que reconocían el valor místico de la pobreza como camino de santidad. Según Las Casas, los indios vivían con la austeridad de los monjes cristianos: “no dieron mas causa los indios ni tuvieron más culpa que podrían dar o tener un convento de buenos e concertados religiosos para roballos e matallos y, los que da la muerte quedasen vivos, ponerlos en perpetuo captiverio e servidumbre de esclavos”. Más de ciento treinta años después, el *Planctus* denunciará la misma brecha e injusticias sociales: “Por tres siglos hemos padecido pacientemente y con corazón manso [...]. Restablézcase ahora el siglo de oro de los Apóstoles [...] basta de que para los españoles tantos siglos sean de oro y plata, y para los indios de hierro y de piedra [...] para golpearnos y el hierro para martillarnos [...]”¹⁵⁷

Al igual que Guaman Poma, los memorialistas indígenas del movimiento nacional inca utilizaron la argumentación bíblica –sobre todo versículos del Antiguo Testamento– para cuestionar al absolu-





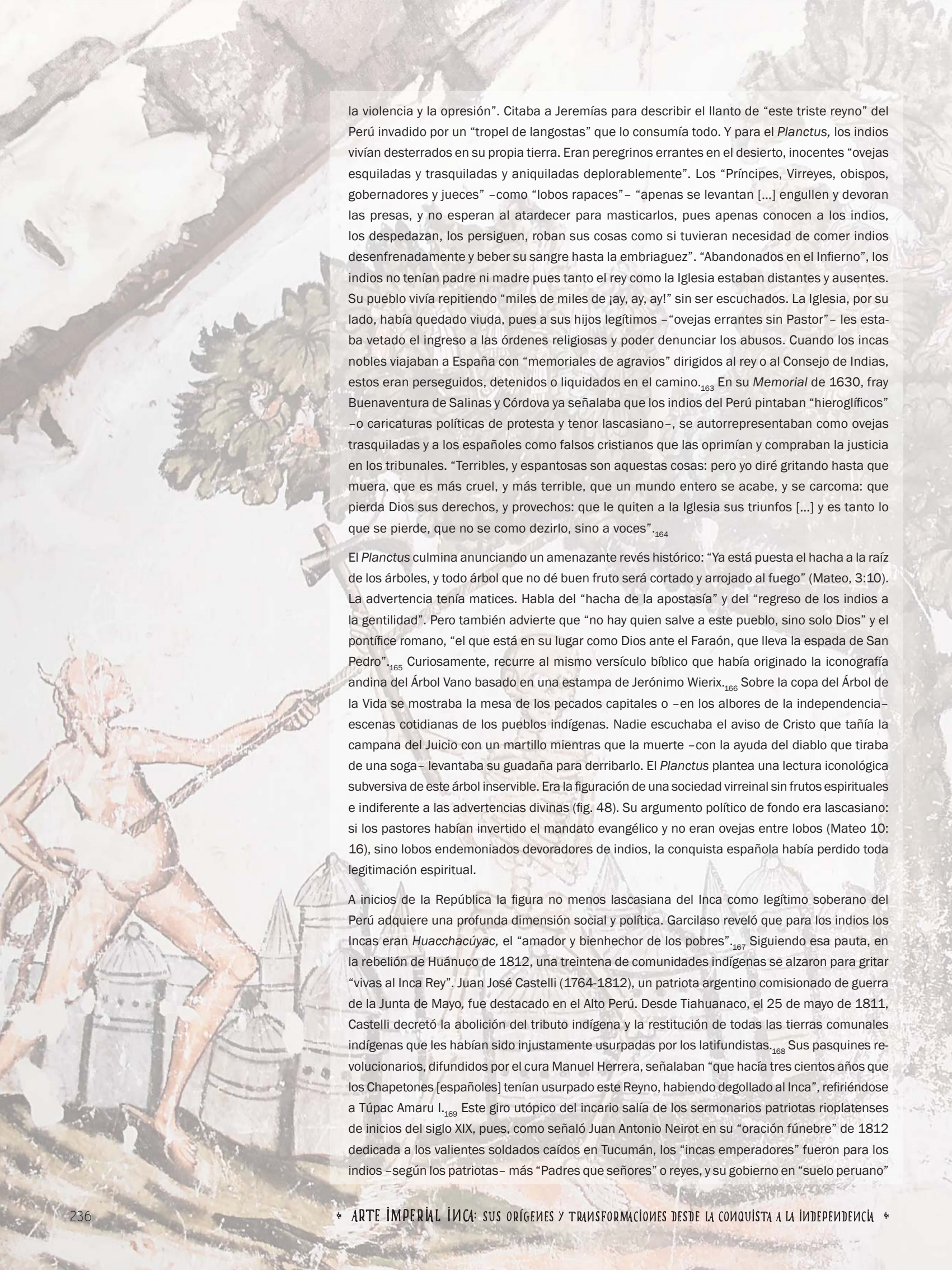
tismo borbónico. Si el imperio católico hispano sustentaba su universalidad y poder en la defensa de la religión católica, era inevitable que todo punto de partida para el debate político fuera la exégesis bíblica. Los memorialistas indígenas en el siglo XVIII –y después los antiindependentistas y los patriotas por igual– recurrieron al estatuto sagrado de las Escrituras para emplear sus sentencias como armas de combate ideológico. Por ello, a inicios del siglo XIX la oratoria sagrada del clero patriota peruano se intensificó tanto que en Cádiz, el 10 de junio de 1813, se emitió una Cédula Real disponiendo se encarcelara a cualquier fraile, clérigo o ermitaño que usara el púlpito,

los atrios o plazas públicas para injuriar al monarca o a su gobierno. El pasaje del virreinato a la República fue realizado por el clero patriota con Biblia en mano. Ya en 1786 el comisionado Benito de la Mata Linares acusó a funcionarios eclesiásticos de haber participado en la rebelión de Túpac Amaru. Alegaba que “mas puede aquí un cura que toda la autoridad del rey” pues “la América es una monarquía Eclesiástica”. Su principal sospechoso como colaboracionista del inca revolucionario era el criollo Juan Manuel Moscoso y Peralta, obispo del Cusco entre 1779 y 1784, por lo que fue depuesto de su cargo y enviado a España. Como reemplazo quedó el gobernador criollo de la diócesis cusqueña José Pérez Armendáriz (1729-1819) – un “indio” de Paucartambo según algunas fuentes– que era provisor y vicario general de Moscoso. Mata Linares se opuso al nombramiento de Armendáriz por considerarlo una “estatua” o réplica de su antecesor. Él había sido testigo presencial del Cusco revolucionario antes, durante y después del alzamiento. Y por treinta y siete años (1769-1806) Armendáriz fue rector del Seminario y Real Universidad de San Antonio Abad; una casa de estudios para indios y mestizos reales. En 1806 asumió el obispado del Cusco. Una pintura anónima fechada en 1794 muestra su árbol genealógico; no de sus descendientes de sangre sino de sus discípulos intelectuales, todos ilustres “glorias del Seminario” antoniano que florecieron bajo su rectorado y tutela (fig. 47). Una filacteria en el lienzo cita el libro del *Eclesiastés* (39: 12-13): “Hijos míos santos, escuchádm e y crecerán como el rosal plantado junto al arroyo”. De Armendáriz emergen un árbol de eclesiásticos que un lustro después serán los patriotas revolucionarios de la rebelión cusqueña de 1814 promovida por el obispo Armendáriz: don Hermenegildo de la Vega, José Benito Concha, José Loayza, entre otros. Armendáriz fue el maestro espiritual de Carrascón y de José Angulo, exegresado de la San Antonio Abad, Presidente de la Junta de Gobierno Revolucionario y Capitán General de la Armas de la Patria. Forjó “hombres de batalla, evangelizadores, caudillos, héroes y mártires [...]”. Designó al doctor José Díaz Feijoo como capellán mayor del Ejército de Pumacahua, a petición de este” y adaptó la teología escolástica de santo Tomás de Aquino al nuevo ideario emancipador.¹⁵⁸

Sea como fuere, basado en el imaginario de Jeremías, Las Casas fue el primer teólogo en denunciar la “Destrucción de Indias” como una deshonra de Dios y de España. Aseguró que su patria sería destruida “por tan grandes pecados contra su fe y honra cometidos”.¹⁵⁹ El motivo literario de una segunda “destrucción” de España como castigo de Dios –la primera fue la invasión musulmana del 711– era un tópico frecuente en la literatura profética tardío medieval castellana. Una obra conocida como el *Planto de España* –atribuida a san Isidoro– fue citada por los últimos musulmanes de España para lamentar la orfandad de su pueblo: “¡Guay de ti, España, que eres como ovejas sin pastor o cuerpo sin cabeza o viuda sin marido o gentes sin caudillo! ¡Llorarás y gemirás y no serás oída!”. Los moriscos le adjudicaron a san Isidoro el haber vaticinado la fecha exacta para su gran rebelión (“sacada por astrología”) que acontecería el año de los tres dieces después de los tres quinientos (1530).¹⁶⁰ Las Casas aplicará el mismo tono lastimero y amenazante en su defensa del indio. Con ello inaugurará una línea exegética que será desarrollada por los memorialistas indígenas. Así, dos poblaciones en crisis –la minoría étnica de los moriscos españoles y la población mayoritariamente indígena del Perú representada por una aristocracia inca marginada–, se valdrán de la misma retórica o narrativa profética de la destrucción de España logrando desenlaces históricos opuestos. Los moriscos fueron expulsados de la península ibérica en 1609.¹⁶¹ En cambio, los memorialistas indígenas lograron gestar la independencia americana.

Bajo el influjo de Las Casas, el llanto y lamentación luctuosa de los incas por su imperio perdido se transformó en el sufrimiento bíblico del pueblo sufriente de Dios que luchaba contra la tiranía y la crueldad de los corregidores y jueces españoles. Jerónimo Lorenzo Limaylla le aseguró a Carlos II que los malos curas, lejos de proteger a los indios, eran como lobos “[h]ambrientos hidrópicos, nunca sacian el ardiente sed de codicia, y así ensangrientan sus presas acometiendo a los pobres corderos apretando sus gargantas para que no abran los labios para hablar, y explicar su queja, y llenar el ayre de suspiros”.¹⁶² El curaca Juan de Cuevas Herrera reiteró que los pastores se habían tornado en lobos salvajes que dejaban a los indios como “huérfanos de

◀ Fig. 47. Árbol de discípulos de don José Pérez Armendáriz donde figuran algunos clérigos que participaron en la rebelión de 1814. Palacio Arzobispal del Cusco, 1794.



la violencia y la opresión”. Citaba a Jeremías para describir el llanto de “este triste reyno” del Perú invadido por un “tropol de langostas” que lo consumía todo. Y para el *Planctus*, los indios vivían desterrados en su propia tierra. Eran peregrinos errantes en el desierto, inocentes “ovejas esquiladas y trasquiladas y aniquiladas deplorablemente”. Los “Príncipes, Virreyes, obispos, gobernadores y jueces” –como “lobos rapaces”– “apenas se levantan [...] engullen y devoran las presas, y no esperan al atardecer para masticarlos, pues apenas conocen a los indios, los despedazan, los persiguen, roban sus cosas como si tuvieran necesidad de comer indios desenfrenadamente y beber su sangre hasta la embriaguez”. “Abandonados en el Infierno”, los indios no tenían padre ni madre pues tanto el rey como la Iglesia estaban distantes y ausentes. Su pueblo vivía repitiendo “miles de miles de jay, ay, ay!” sin ser escuchados. La Iglesia, por su lado, había quedado viuda, pues a sus hijos legítimos –“ovejas errantes sin Pastor”– les estaba vetado el ingreso a las órdenes religiosas y poder denunciar los abusos. Cuando los incas nobles viajaban a España con “memoriales de agravios” dirigidos al rey o al Consejo de Indias, estos eran perseguidos, detenidos o liquidados en el camino.¹⁶³ En su *Memorial* de 1630, fray Buenaventura de Salinas y Córdova ya señalaba que los indios del Perú pintaban “hieroglíficos” –o caricaturas políticas de protesta y tenor lascasiano–, se autorrepresentaban como ovejas trasquiladas y a los españoles como falsos cristianos que las oprimían y compraban la justicia en los tribunales. “Terribles, y espantosas son aquestas cosas: pero yo diré gritando hasta que muera, que es más cruel, y más terrible, que un mundo entero se acabe, y se carcoma: que pierda Dios sus derechos, y provechos: que le quiten a la Iglesia sus triunfos [...] y es tanto lo que se pierde, que no se como dezirlo, sino a voces”¹⁶⁴.

El *Planctus* culmina anunciando un amenazante revés histórico: “Ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego” (Mateo, 3:10). La advertencia tenía matices. Habla del “hacha de la apostasía” y del “regreso de los indios a la gentilidad”. Pero también advierte que “no hay quien salve a este pueblo, sino solo Dios” y el pontífice romano, “el que está en su lugar como Dios ante el Faraón, que lleva la espada de San Pedro”¹⁶⁵. Curiosamente, recurre al mismo versículo bíblico que había originado la iconografía andina del Árbol Vano basado en una estampa de Jerónimo Wierix.¹⁶⁶ Sobre la copa del Árbol de la Vida se mostraba la mesa de los pecados capitales o –en los albores de la independencia– escenas cotidianas de los pueblos indígenas. Nadie escuchaba el aviso de Cristo que tañía la campana del Juicio con un martillo mientras que la muerte –con la ayuda del diablo que tiraba de una soga– levantaba su guadaña para derribarlo. El *Planctus* plantea una lectura iconológica subversiva de este árbol inservible. Era la figuración de una sociedad virreinal sin frutos espirituales e indiferente a las advertencias divinas (fig. 48). Su argumento político de fondo era lascasiano: si los pastores habían invertido el mandato evangélico y no eran ovejas entre lobos (Mateo 10: 16), sino lobos endemoniados devoradores de indios, la conquista española había perdido toda legitimación espiritual.

A inicios de la República la figura no menos lascasiana del Inca como legítimo soberano del Perú adquiere una profunda dimensión social y política. Garcilaso reveló que para los indios los Incas eran *Huacchacúyac*, el “amador y bienhechor de los pobres”¹⁶⁷. Siguiendo esa pauta, en la rebelión de Huánuco de 1812, una treintena de comunidades indígenas se alzaron para gritar “vivas al Inca Rey”. Juan José Castelli (1764-1812), un patriota argentino comisionado de guerra de la Junta de Mayo, fue destacado en el Alto Perú. Desde Tiahuanaco, el 25 de mayo de 1811, Castelli decretó la abolición del tributo indígena y la restitución de todas las tierras comunales indígenas que les habían sido injustamente usurpadas por los latifundistas.¹⁶⁸ Sus pasquines revolucionarios, difundidos por el cura Manuel Herrera, señalaban “que hacía tres cientos años que los Chapetones [españoles] tenían usurpado este Reyno, habiendo degollado al Inca”, refiriéndose a Túpac Amaru I.¹⁶⁹ Este giro utópico del incario salía de los sermonarios patriotas rioplatenses de inicios del siglo XIX, pues, como señaló Juan Antonio Neiro en su “oración fúnebre” de 1812 dedicada a los valientes soldados caídos en Tucumán, los “incas emperadores” fueron para los indios –según los patriotas– más “Padres que señores” o reyes, y su gobierno en “suelo peruano”

había sido un “noviciado del reino del Cielo” que materializó “la República de Platón” o “la Utopía de Tomás Moro”.¹⁷⁰

Algunas estrofas de nuestro himno nacional –compuesto por el jurista y compositor peruano José de La Torre Ugarte (1786-1831)– hoy suprimidas recurrieron a la misma retórica reivindicadora incaísta. Describen el periodo virreinal como un “estruendo de broncas cadenas que escucharon tres siglos de horror”. Al final, la Nación Indiana “largo tiempo oprimida” vengaba a su “Inca y Señor”.¹⁷¹ La gesta emancipadora era percibida por los patriotas como un quiebre radical con el periodo histórico de “cruel servidumbre” que lo antecedía. Solo Túpac Amaru, el “mártir del imperio peruano”, descollaba como figura precursora de San Martín y del “gran Bolívar”. Así se lo comunicó en 1825 al propio Libertador el ya octogenario Juan Bautista Túpac Amaru, medio hermano de José Gabriel. Asilado en Buenos Aires, había sido puesto en libertad por las Cortes de Cádiz (1810-1814) tras cuarenta años de prisión en Ceuta (África).¹⁷² Pese a ello, la visión del virreinato como un “orden colonial” oscurantista fue un “mito ideologizado” construido por los patriotas criollos entre 1810 y 1820 para presentarse como los portavoces victimizados de una nación subalterna que finalmente alcanzaba su autonomía política.¹⁷³ Un “Himno Patriótico” cantado en el Perú el 6 de octubre de 1812 por la “Jura” a la “Constitución Política de la Monarquía Española” delata el temperamento fidelista de la Lima criolla. En su letra, España es la “patria oprimida” y por ella “su voz inmutable/ la nación levanta:/ El poder quebranta/ del vil Napoleón,/ y es de sus esfuerzos/ fruto soberano,/ callar el tirano,/ si habló la nación”. Otro fue el discurso de Dionisio Uchu Inca Yupanqui, el único diputado inca de sangre real ante las Cortes de Cádiz. En la sesión del 16 de diciembre de 1810 manifestó que detrás de la invasión napoleónica de España estaba “la mano poderosa de un Dios irritado”. Napoleón era un castigo divino a España por la “esclavitud de la virtuosa América”, pues “un pueblo que oprime a otro no puede ser libre”.

Los indígenas y los criollos republicanos no pretendieron retornar al “tiempo gentilico” de los incas. La bandera nacional bicolor simbolizaba su “juramento” para defender la libertad sagrada concedida por el “Dios de Jacob”. Fray Pantaleón García, en su *Proclama sagrada* predicada en la catedral de Córdoba (Argentina) el 25 de mayo de 1814, retomó el discurso bíblico de los memorialistas indígenas virreinales para equiparar la libertad conseguida por el pueblo americano a “la Pascua por el éxodo de Egipto, [...] al pentecostés por la ley dada en el Monte; a la fiesta de la trompeta por la libertad de Isaac; [a] la expiación por el perdón que dio Dios al pueblo idólatra”.¹⁷⁴ El “Dios de Jacob” –mencionado por Jeremías– protegía y guiaba al pueblo elegido de Dios en sus tribulaciones. Así, la raíz del pensamiento insurgente independentista “peruano” no nace con el ideario ilustrado, secularizante y racionalista de la Revolución francesa. Estaba más cercano al patriotismo revolucionario evangélico de los “colonos” puritanos norteamericanos. Emerge como una “teología política” americana y profética, legitimada en las Sagradas Escrituras, que toma a la “monarquía sagrada” de los incas como prefiguración, emblema y destino redentor de su patria originaria.

▼ Fig. 48. El “árbol vano” andino con escenas pueblerinas y de catequesis indígena con Jesucristo tocando la campana del Juicio Final. Tadeo Escalante. Molino de Acomayo, Quispicanchis, Cusco. Siglo XIX.







LOS EMBLEMAS EN TRÁNSITO Y EL INCAÍSMO EMANCIPADOR

Émulos de atenienses y espartanos
nuestro nombre elevemos hasta el cielo
imitando el valor de los romanos.
Defendamos la causa con desvelo,
sin duda lograremos la victoria,
siendo de Europa horror, del Perú gloria.

Esteban de Luca, Canción Patriótica, 1812

Roberto Amigo

Prefacio: “Soy del señor de Monteagudo”

Es un objeto austero, altoperuano. El exterior es una gran caja de madera con tapa frontal abatible. Mueble contador de viaje; el interior tiene delicadas tallas de motivos vegetales. En el tablero superior se encuentra grabada la inscripción: “SOY DEL SEÑOR DE MONTEAGUDO”. (Fig. 2)

Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos ha sido atribuido al propietario de este mueble: Bernardo de Monteagudo. Este ideólogo de la emancipación americana era, en 1809, un joven letrado tucumano graduado en la Universidad de Chuquisaca, defensor de pobres y miembro de la Real Audiencia. La prosa de este género, en su estertor dieciochesco, es de un “estilo elevado y cortesano que no excluye una frecuente cadencia octosilábica semioculta en el flujo de la prosa.”¹ Se ha puesto en duda la autoría del diálogo, bien es factible atribuirse a uno u otro de los tantos partidarios de la autonomía que surgieron en Chuquisaca y La Paz en el tránsito entre siglos.²

Atahualpa recibe a Fernando VII en el mundo de las sombras de hombres virtuosos y guerreros heroicos, sin embargo no se trata de la *katabasis* del último. Ambas figuras históricas se presentan de modo similar a cómo lo realizan Diógenes y Pólux en el *Diálogo de los muertos* de Luciano; y en la crítica a la conquista militar el autor parece seguir los argumentos del rey Filipo hacia su hijo Alejandro del mismo diálogo. Se trata en el impreso revolucionario de la impugnación moral, sin la impronta satírica del samotacense, aunque se conserve la parresia de la retórica clásica. Este género literario revitalizado por Fontenelle en *Nouveaux dialogues des morts* se tornó en arma de la crítica política en el siglo XIX, con el de Atahualpa y Fernando VII como notable precursor, también de la variable gauchesca del Río de la Plata.³

◀ Fig. 1. Tarja, Potosí, 1813. Plata y oro, 170 x 103 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

El panfleto es un arma contra el despotismo, afirmada en la doctrina de la soberanía del pueblo (“¿No es cierto, di, Fernando, que siendo la base y único firme sustentáculo de una bien fundada soberanía la libre, espontánea y deliberada voluntad de los pueblos en la cesión de sus derechos, el que atropellando este sagrado principio consiguiese subyugar una nación y ascender al trono sin haber subido por este sagrado escalón, sería en vez de Rey un tirano a quien las Naciones darán siempre el epíteto y renombre de usurpador?”).⁴ Así, la usurpación francesa es comparada con la de los españoles impulsados por la codicia y la iniquidad. La “leyenda negra” forma parte sustancial del discurso de la emancipación, a partir de Bartolomé de las Casas, que complementa la amplia circulación de Garcilaso de la Vega. El pasado se conforma con esas lecturas, que suma el espíritu de tolerancia de *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou* de Jean-François Marmontel, y el rico imaginario visual de las ilustraciones Jean-Michel Moreau, *le jeune*, sobre el amor y el buen gobierno.⁵ (Fig. 3)

La ruptura del juramento de vasallaje, impuesto por el terror pero que aspiraba a la felicidad, se presenta como ejecutado en “el mismo instante en que un monarca, piloto adormecido en el regazo del ocio o del interés, nada mira por el bien de sus vasallos, faltando él a sus deberes, ha roto también los vínculos de la sujeción y dependencia de sus pueblos.” Por las sabias argumentaciones, el propio Fernando VII acepta finalmente la justeza de la causa americana. La prosa cortesana no es simplemente una cuestión estilística –de una transición no resuelta entre siglos y sistemas– para tratar asuntos graves (el juramento de vasallaje, la religión y el poder temporal, la soberanía del pueblo, el despotismo, el espíritu de libertad); puede entenderse como una forma erudita apropiada para expresar la legitimidad incaica para el gobierno de América: los monarcas americanos “descienden igualmente de infinitos reyes y que debajo de su dominio disfrutaban perfectamente sus vasallos de una paz inalterable.”

Había una larga memoria histórica sobre los Incas de carácter fidelista, se mantuvo presente en los símbolos portados en las ceremonias públicas y en los fundamentos sostenidos por las noblezas indígenas cuzqueñas, con un corpus simbólico afectado por las medidas represivas del visitador José Antonio Areche luego de la Gran Rebelión (ver página 225, fig. 36). Además, “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 Weste programa es sin duda la ‘Idea general de los monumentos del antiguo Perú’, que Hipólito Unanue publicara en el *Mercurio Peruano* en 1791.”⁶

Frente al incaísmo noble del Cuzco o al erudito de los círculos limeños –no contrapuesto al fidelismo, como el del propio Unanue que puede poetizar la figura de Abascal– surgió el incaísmo de carácter político emancipador. Este supone, en primer lugar, la existencia histórica de un territorio común del buen gobierno. Este discurso americanista implicaba considerar una identidad para las elites criollas de las diversas ciudades meridionales, superpuesto al concepto de patria

▼ Figs. 2a.b. Mueble contador de Bernardo de Monteagudo. Madera y metal, 32,5 x 50 x 33,5 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina.

► Fig. 3. Jean-Michel Moreau (dib.) Nicolas de Launay (grab.) “Arretê! Commence par moi” En Jean-François Marmontel. *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*. Paris, 1777.



como lugar de nacimiento. El incaísmo fue, principalmente, la ficción de una genealogía para el americanismo: postular una edad de oro como la de las grandes civilizaciones clásicas, ya que las revoluciones buscan su emulación en el pasado.

Sin embargo, esta creación no estaba reñida con la fundamentación jurídica que permitió el establecimiento de juntas autónomas. La idea del retorno del Inca activaba de manera singular la fórmula del pactismo *a deo per populum*. Ante la ausencia del monarca español, el poder reversa a su titular: el pueblo; aunque no emane de él, bien puede conferir autoridad a un descendiente de los incas y construir unidad política territorial bajo su administración, no de poder absoluto sino temperado por una constitución. Más complejo es comprender el incaísmo republicano: sostenido en la igualdad debía dar respuesta a las demandas indigenistas (con la dificultad de establecer alianzas con líderes locales, para los que su cumplimiento no implicaba la ruptura del vasallaje). El diálogo de muertos entre el soberano inca y el rey español depuesto puede indicarse como un texto de pasaje que ubicaba esa memoria en otro marco jurídico: la retroversión de la soberanía, en la convulsión universal de la metrópoli; también actuaba en el horizonte local marcado por la Gran Rebelión, memoria más inmediata.

La discusión sobre la independencia (o mantener la apariencia de lealtad al monarca depuesto, más la consecuente disputa sobre el sistema de gobierno) fue determinante para la creación y perduración de los símbolos, estos debían dar cuenta del particularismo local de su aplicación, con la dificultad de representar conceptos abstractos que debían asociarse al territorio, sin estar definido con claridad los límites de su dominio. El americanismo como expresión de la emancipación continental se intersecta con el poder autónomo de las juntas de las ciudades que aspiraban a controlar territorios vinculados con la administración anterior. En las ciudades revolucionarias se forjaron los aparatos emblemáticos, cuyo objetivo principal no fue estimular sentimientos nacionales (esto es pensar los símbolos teleológicamente, desde, los futuros estados) sino el ejercicio de un acto de soberanía política. Por ello podían modificarse según la coyuntura política; se trataba de una necesidad administrativa para el reconocimiento exterior. Aunque, desde luego, debe aspirar a ejercer una didáctica hacia la ciudadanía, desde el ejercicio de una moral que justifique la violencia sobre los emblemas del Antiguo Régimen. Por ello su verdadera eficacia ocurre en la guerra en la identidad del cuerpo militar. Las armas al colocarse en los estandartes desarrollaban el contenido emocional, estimulado por el rito de la jura, sin duda mayor que la función de soberanía administrativa de timbrar documentos y



Páginas siguientes:

- ▶ Fig. 4. Atahualpa inca XIV. Serie de retratos de los incas. Cuzco, ca. 1850-1875. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- ▶ Fig. 5. Vicente López Portaña. *Fernando VII con uniforme de capitán general*, ca. 1814. Óleo sobre lienzo, 107,5 x 82,5 cm. Museo del Prado, Madrid.





acuñar monedas; más cuando la ruptura del orden estatal solo podía afirmarse con el triunfo en una guerra de masas.

Tanto las elites como el bajo pueblo estaban habituados a otro tipo de imagen, representación del poder corpóreo del monarca –su efigie o la heráldica propia–, por ello fueron la canción patriótica y la teatralización de la fiesta cívica, con nuevas alegorías, las que demostraron cierta eficacia inicial como vehículo de las ideas para la cohesión social tras la causa americana. De ello, se encuentran testimonios tempranos como el del intendente de la Real Hacienda Vicente Basadre en un informe sobre los episodios de Caracas, en 1810, que consigna lo “escandaloso” de “las canciones alegóricas que compusieron e imprimieron de su independencia [...] convidaban a la América española para hacer causa común y que tomaran a los caraqueños como modelos para dirigir revoluciones”.⁷

Por las particularidades del proceso insurgente, se trata fundamentalmente de símbolos en tránsito, no sólo por sus desplazamientos por el continente, desde la pinza simbólica Caracas-Buenos Aires, sino también por la necesidad de su continua reelaboración emblemática para dar cuenta de la realidad política cambiante. Además los símbolos debían expresar intereses colectivos desde la concepción liberal del individuo, suma de “ciudadanos” sobre la matriz de “vecinos” y “súbditos” y, en el mismo proceso, anular el fundamento religioso sin que al aspirar a la razón se elimine la sensibilidad. Por ello, es necesario reconstruir la historicidad de estos símbolos, congelados en su sentido por el discurso nacionalista posterior, dentro del proceso revolucionario y de la guerra.

La causa americana encontró en el incaísmo una ficción que permitía desplazar la cuestión del territorio como soporte central de los emblemas, hasta el punto que puede hallarse en escenarios ajenos culturalmente a la memoria del Inca y de Cuzco como centro del mundo. También actuó como respuesta a las expresiones de fidelismo que acompañaron la extraordinaria circulación de la efigie de Fernando VII, tanto en 1808 como en la restauración monárquica de 1814. Los símbolos, bandera y escudo, debían reemplazar las armas reales y el pendón, pero “ni eran en realidad piezas enteramente equivalentes ni la transición fue tan clara.”⁸



La aurora

El Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII sintetiza la idea de la libertad americana en la metáfora de la aurora (Ver Figs. 4 y 5): “Habitantes del Perú: si desnaturalizados e insensibles habéis mirado hasta el día con semblante tranquilo y sereno de la desolación e infortunios de vuestra desgraciada patria, despertad ya del penoso letargo en que habéis estado sumergidos. Desaparezca la penosa y funesta noche de la usurpación, y amanezca el claro y luminoso día de la libertad.” La potencia retórica de esta analogía es su superficialidad, la facilidad en la que puede ser imaginada visualmente sin perder la relación entre tropos y concepto. Desde luego, se trata de un topos, podía aplicarse del mismo modo a la ascensión al trono de Fernando VII: “con el mayor júbilo y aplauso es proclamado Fernando VII en España su Rey y libertador. Sube al trono, como el Sol al horizonte después de una noche la más oscura y tempestuosa; disipando lo tinieblas, arrollando las nubes, y restituyendo la serenidad, la hermosura y la vida a toda la Naturaleza.”⁹

Los símbolos de la emancipación fusionan, al igual que las ideas en pugna, elementos modernos –como tal suelen entenderse los derivados del aparato de la Revolución Francesa– con otros de larga tradición emblemática y heráldica. No son simplemente modernos ni se trata de una restauración clasicista. La aurora de la independencia sobre las tinieblas de la conquista



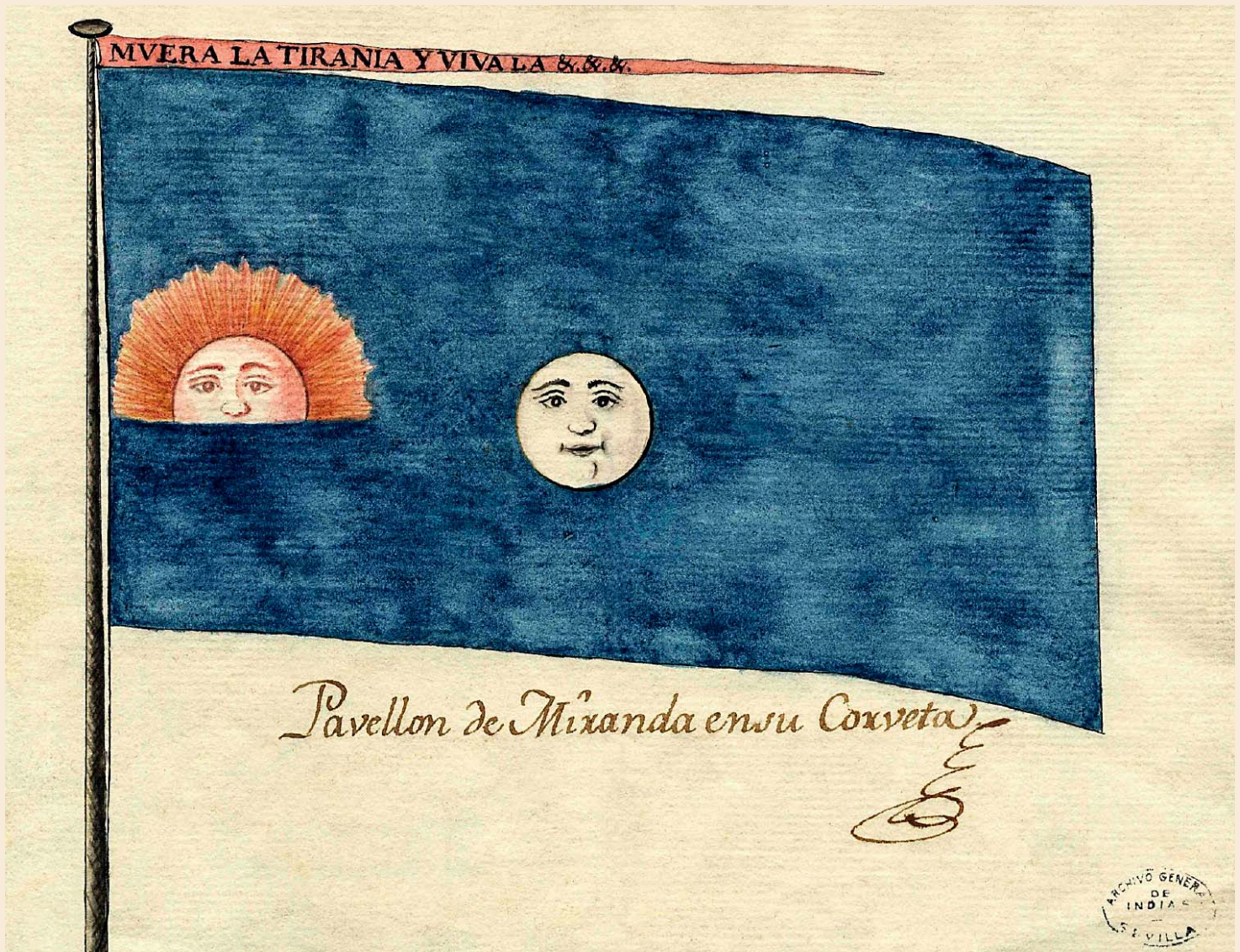
◀ Fig. 6. Jean-Michel Moreau (dib.), Antoine-Jean Duclos (grab.). "Ses lèvres tremblèrent en prononçant le voeu que son coeur devoit abjurer". En Jean-François Marmontel. *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*, Paris, 1777.

◀ Fig. 7. *Liberté des Cultes maintenue par le Gouvernement*. Lyon, Gentot M. de d'Estampes, ca. 1802.

se expresaba con el símbolo del sol, que implicaba también el concepto de igualdad. El sol se constituyó en el símbolo central (con variaciones en la cantidad de rayos, rectos y flamígeros, y habitualmente figurado) que suplió la representación corpórea del Inca, cubierta esta por la figura alegórica de América.

El sol se asociaba al dios Inti presente en los cultos religiosos del continente. Desde ya, se comprendía como un símbolo común a todas las creencias. Un impreso napoleónico sobre la libertad de cultos lo ejemplifica de manera extraordinaria: el cónsul señala al astro radiante, con el triángulo de la Providencia, que es adorado por representantes de todas las religiones de diversas partes del mundo, entre los que se encuentra el indígena americano, con penacho de plumas, en segundo plano.¹⁰ (Fig. 7)

Aunque parezca simple su comprensión, ya que lo aceptamos como un signo convencional, es inusualmente compleja su construcción en el marco emancipador: la libertad, aurora del nuevo tiempo, se representa con un símbolo religioso del pasado americano que debe representar



▲ Fig. 8. "Pavellón de Miranda en su Corveta", 1806. Leyenda en la parte superior: "Muera la tiranía y viva...". Archivo General de Indias. Sevilla, España.

► Fig. 9. Dibujo de la bandera proyectada por los revolucionarios desde la isla de la Trinidad para Venezuela, 1799. Archivo General de Indias. Sevilla, España.

► Fig. 10. Bandera de los rebeldes de Venezuela, 1799. Archivo General de Indias. Sevilla, España.

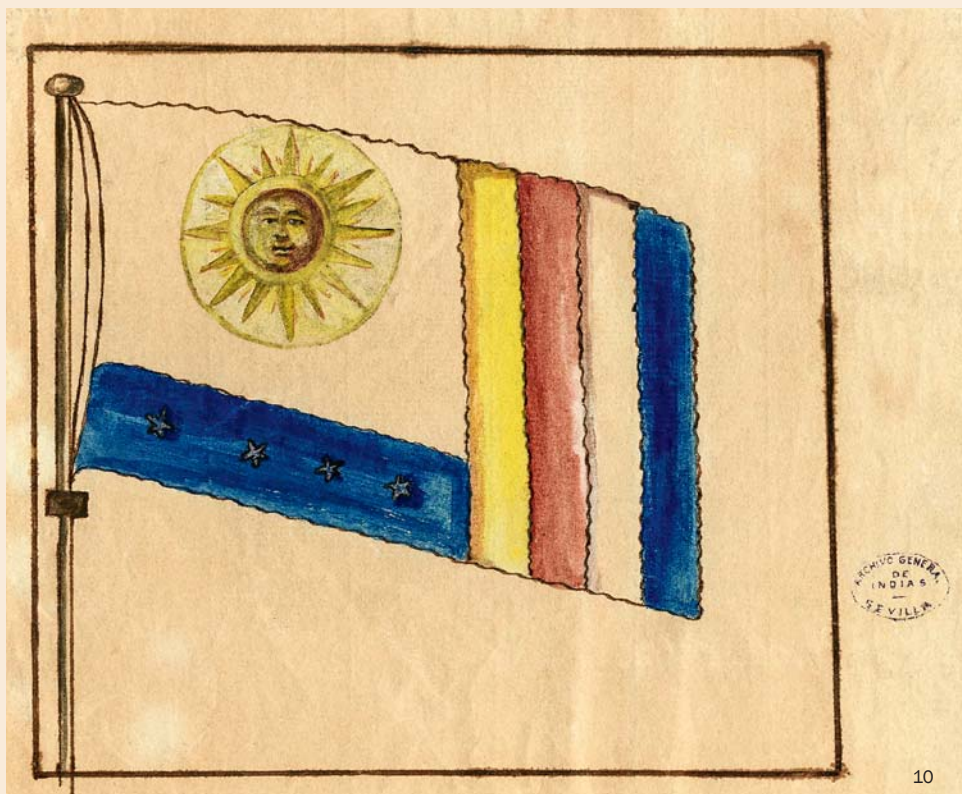
la igualdad desde la luz de la razón.¹¹ Para evocar al incaísmo de la emancipación americana debía disputar sentidos con interpretaciones religiosas y monárquicas. El sol, derivado de la mitología grecorromana, fue símbolo de Dios Padre y de Cristo; su uso en santa María, *Electa ut sol*, es derivado: el sol verdadero es su Hijo, pero irradia la luz de sus virtudes como astro solar.¹² El teólogo jesuita Nicolas Caussin, explica el alcance en *Símbolos selectos, y parábolas históricas* ("los símbolos sacros de Caussino / ideas cultas de la Impírea Corte")¹³: el sol en una nave, la providencia de Dios; el sol en el sepulcro de Josué, la vigilancia de los príncipes; las varas del sol, los renuevos de los reyes en sus hijos; el sacrificio del sol, la mansedumbre y la templanza; y la víctima del sol, la obra egregia, según Himerio. Como elemento ornamental se encontraba presente en la fiesta barroca; el eclipse simbolizaba la muerte del monarca, divino como el astro y afirmación de la continuidad dinástica; sus rayos, los beneficios que otorgaba el rey a sus súbditos españoles y americanos; por ejemplo, el astro podía desplazarse en el tablado de la fiesta de jura por los retratos de los monarcas, como ocurrió en la de Montevideo en 1808. Aunque el sol de la monarquía, que nunca se ponía, era ya un sol de invierno.

En 1798, Francisco Miranda diseñó una constitución para las colonias hispano-americanas para establecer un régimen monárquico temperado, según el modelo británico (en el marco de sus renovadas conversaciones con Inglaterra y Estados Unidos para el apoyo de la independencia). Este sistema de gobierno contaría con el poder ejecutivo representado por un Inca, denominado Emperador, de carácter hereditario; con dominio territorial desde el Mississippi hasta el Cabo

de Hornos. El legislativo estaría formado por una cámara alta de senadores o caciques designados por el Inca y otra baja elegida por los ciudadanos del imperio. Los miembros del poder judicial serían elegidos también por el Inca; más censores, ediles y cuestores electivos pero ratificados por el soberano. Poco tiempo después, 1801, en el proyecto de un sistema federal, asambleario, para “Colombia” (América) los dos ciudadanos elegidos para el poder ejecutivo también se denominarían Incas, “nombre venerable”; mientras que otros cargos portaban los títulos de “curacas” o “amautas”.¹⁴ De esta manera, la referencia incaica ya no definía un sistema de gobierno sino era simplemente una titulación simbólica, que homologaba los tiempos clásicos.

En el Archivo General de Indias se encuentran los diseños de banderas proyectadas para la futura república por los rebeldes venezolanos de la fracasada conspiración de Manuel Gual y José Ma. España. En estos estandartes, datados en 1799, figura el sol antropomorfo de rayos rectos y flamígeros, asociado a la igualdad, que domina lateralmente a las franjas de colores –con la variante de la franja azul o negra– que representan la unión entre las razas y sobre las estrellas que señalan provincias o ciudades.¹⁵ Elaboradas probablemente en la isla de Trinidad, de posesión británica, expresan el programa de los derechos del hombre, incluso el fin de la esclavitud. (Figs. 9, 10) El sol se encuentra junto a la luna, sobre fondo azul, en la Bandera de la Corbeta de Miranda, con banderola con leyenda “Viva la Libertad / Muera la Tiranía”.¹⁶ De esta manera se asocia claramente al concepto de aurora de un nuevo tiempo y, no puede desdeñarse, la relación con la emblemática de la francmasonería. (Fig. 8)

Así, la presencia temprana del símbolo astral se encuentra tanto en los proyectos republicanos como en el aparato simbólico del americanismo de Francisco Miranda y de las logias independentistas, y desde esta raíz brotó en la constitución de los Estados de Venezuela en 1811; como puede observarse en los diversos sellos, cuyos cambios señalan la temprana dificultad de imponer una imagen. En el primer sello de los Estados de Venezuela, el sol ocupa el centro con el número 19, referencia a la revolución del 19 de abril de 1810 que puso fin a la Capitanía General y estableció una junta autónoma; en el segundo sello se confirma su asociación con la aurora: el astro irradia sus rayos a los barcos con una gran palmera central. Esta recuerda el escudo de Haití, aunque sin el *bonnet rouge* del árbol de la Libertad.



▼ Fig. 11. Hubert-François Gravelot (dib.) y Nicolas de Launay (grab.). "L'Amérique". En Hubert-François Gravelot y Charles-Nicholas Cochin. *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*. Paris, Lattre, 1796, vol. 1. Textos explicativos de las figuras por Charles-Étienne Gaucher. Bibliothèque nationale de France.

► Fig. 12. Juan Gálvez (dib.); Jose Asensio (grab. texto); Esteban Boix (grab.). Diploma del Consejo de Indias dedicado a Fernando VII (detalle). Biblioteca Nacional de España.

► Fig. 13. L. F. Labrousse (dib); Jacques Grasset Saint-Sauveur (direz.) "Frontispice de l'Amérique". En Jacques Grasset Saint-Sauveur, *Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé historique des mœurs, usages, habitudes domestiques, religions, fêtes*. Paris, 1796. Bibliothèque nationale de France.

► Fig. 14. L. F. Labrousse (dib); Jacques Grasset Saint-Sauveur (direz.) "Ancien prêtre péruvien". En Jacques Grasset Saint-Sauveur, *Encyclopédie des voyages, contenant l'abrégé historique des mœurs, usages, habitudes domestiques, religions, fêtes*. Paris, 1796. Bibliothèque nationale de France.

► Fig. 15. Escudo usado por el Estado de Chile durante la Patria Vieja, ca. 1910. Óleo sobre tela, 47 x 60 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.

La alegoría de América debía complementarse con atributos para darle un sentido nuevo acorde a los tiempos políticos. Por ejemplo en el diploma que le dedicó el Consejo de Indias a Fernando VII, dibujado por el pintor de cámara Juan Gálvez y grabado por Esteban Boix, presenta la monarquía como Sol, observado por la pareja sedente de indígenas que flanquea los símbolos de la monarquía. No faltan los animales americanos, ni el paisaje de altas cumbres, ni la vegetación exuberante. (Fig. 12) De modo similar, en la medalla de la Promulgación de la Constitución de Cádiz de 1812, diseñada por el catalán Félix Sagau y Dalmau, la estrella radiante de la monarquía ilumina el libro de la Constitución Política de la Monarquía Española, sostenido por las alegorías de España y América, dos jóvenes guerreros –Marte y el indígena– que se dan la mano fraternalmente, iconografía presente en los impresos fidelistas.¹⁷ Elementos que serán resignificados bajo los símbolos republicanos.

En el escudo de armas presente en la bandera venezolana del 9 de julio de 1811, el sol de la aurora ilumina la libertad americana. Esta se representa con una alegoría de fortuna: la india de la Libertad. Se trata de una figura femenina con el pecho desnudo, faldellín y penacho de plumas, carcaj y flechas, sentada sobre la roca, con un caimán a los pies, que sostiene en la pica el gorro frigio. Se representa, en ocasiones, con un gran plátano, una cornucopia o los símbolos del comercio, la ciencia y las artes. Los estudiosos han indicado su origen en la alegoría América de Cesare Ripa, pero con mayor precisión corresponde al tratado de las figuras de Gravelot y Cochin.¹⁸ La inclusión de la pica con el gorro remite al mismo tratado: "Libertad adquirida por en el valor"¹⁹ (Fig. 11)

En el frontispicio *L'Amérique* de la *Encyclopédie des voyages* de Jacques Grasset de Saint-Sauveur, editada en 1796, la figura alegórica lleva de adorno un gran sol, pendiente de un collar de doble vuelta, con el carcaj que semeja al haz de lictores, que era un símbolo republicano, tanto de las revoluciones francesa y norteamericana (puede verse en la medalla del Congreso de Colombia al Libertador Bolívar de 1825). (Fig. 13) En la sección "Habitans du Perou", L. F. Labrousse diseño para ilustrar *Ancien Prêtre Peruvian* una composición similar a la utilizada, el mismo año, para el pontífice romano de *L'Antique Rome*. En esta enciclopedia universal puede





hallarse, entonces, el cruce entre la tradición alegórica, la fantasía incaica y la homologación con las civilizaciones clásicas. (Fig. 14)

En el sur del continente, la Patria Vieja chilena –cuya prensa se titula *La Aurora*- también enarboló bandera propia y fijó su escudo bajo el impulso de José Miguel Carrera. El fraile franciscano, defensor del rey, Melchor Martínez recordó la celebración, en 1812, de la instalación de la Junta de Santiago. El escudo con las armas del rey fue iluminado y cubierto con hojas de lata para dar el efecto “muy semejante a un eclipse total de Sol, significando con esto el ocaso y fin de la monarquía real”. En la portada principal “se miraba figurado un alto monte o cordillera sobre cuya eminencia aparecían muchos rayos de luz con una inscripción en la parte superior que decía *Aurora libertatis chilensis*: y en la inferior la siguiente *Umbre et nocti lux et libertas succedunt*. “ Luego, más abajo “un grande escudo, y en él se veía retratada una robusta columna, en cuya cúspide aparecía un globo, y en su cumbre una lanza y una palma cruzada; sobre todo esto se descubría una radiante estrella encubrada con alguna distancia. A la siniestra de la columna estaba un gallardo joven vestido de indio, y a la diestra una hermosa mujer con el mismo traje: la inscripción superior decía: *post tenebras lux*; y la inferior: *aut conciliis aut ense*.” (Fig. 15)²⁰

La emancipación –luz después de las tinieblas– se lograría por la espada. Entre ellas, la empuñada por Francisco Miranda y Simón Bolívar que había sido de Jean Jaques Dessalines, ornada con el escudo haitiano y la alegoría de la Libertad con la pica sosteniendo el gorro frigio. Dessalines había denominado a sus fuerzas revolucionarias Ejército Real de los Incas. “Acuérdate de Haití” pronunciaban los temerosos de la revolución.





Si ves al futuro, dile que no venga

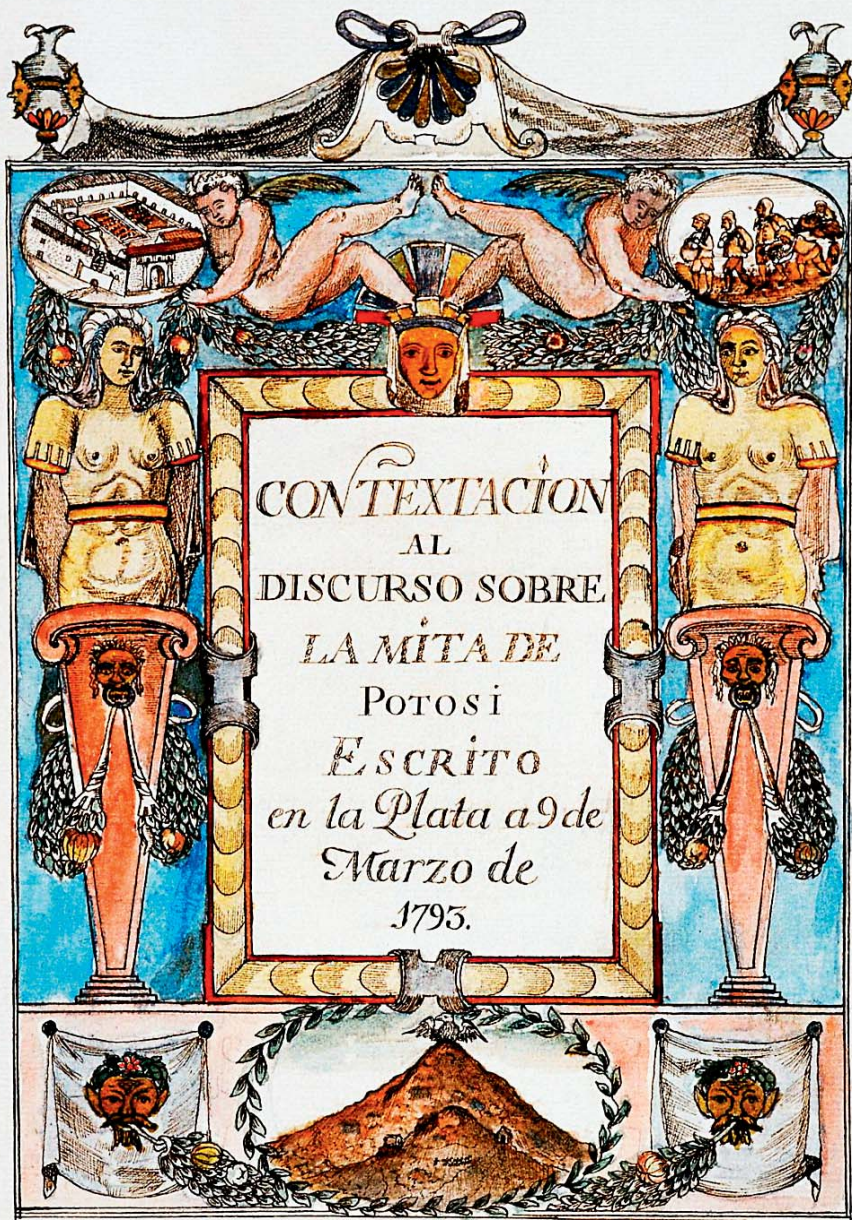
Es difícil determinar cuál fue su uso, es probablemente una alfombra –tiene flecos por sus lados– para cubrir parte de un estrado o una mesa durante una celebración cívica o en el rito secreto de una logia americana; por otra parte recuerda las colgaduras del ornato de Semana Santa en el interior de las iglesias (Fig. 16). Es más difícil subrayar con certeza la procedencia de su factura. Es semejante a los textiles pintados de Chachapoyas en el norte peruano, pero es una zona distante del escenario que le otorga sentido; a la par en su artífice se percibe la riqueza visual herencia de las misiones atravesadas por la revolución. La bordura es un ejemplo singular del arte hispanoamericano tardío: la decoración parece haber sido diseñada por un orfebre o pintor hábil en roleos vegetales y en floreros ubicados con simetría. La bordura tiene tres secciones que corren por los cuatro lados separadas por fajas de decoración geométrica. La primera y la tercera es un catálogo de animales americanos entre las formas vegetales, la central representa el mundo del trabajo campesino, hombres y mujeres portan los frutos recolectados –como en la posterior tradición de los imagineros populares de las tablas ayacuchanas–. El centro es ocupado por el sol figurado que alterna rayos rectos y flamígeros; una leyenda lo rodea: VALOR Y CONSTANCIA CONTRA LA TIRANÍA QUEDANDO SUS HIJOS SIN LOS OPRESORES. Los espacios libres entre la faja circular y los lados del cuadrado que encierra el campo solar están cubiertos por decoración vegetal y animales. Otra leyenda rodea este cuadrado: EN TRESCIENTOS AÑOS DE CAUTIVIDAD TIEMPO HA / LLEGADO PARA RESPIRAR OY / SENOS PRESENTA CON SEGURIDAD EL PASO A LA CUMBRE DE LA LIBERTADOR •. La factura del sol recuerda al acuñado en las primeras monedas patriotas que salieron de la ceca potosina, luego de marzo de 1813.²¹ Por ello, debemos datarlo posterior a ese año. El Sol incaico de la emancipación es el protector de la vida natural, del trabajo y las cosechas de los pueblos americanos, como si fuera el sol mariano. (Fig 17)

El proyecto del gobierno incaico no se trata de una construcción intelectual surgida en el puerto de Buenos Aires, sino en los límites administrativos del territorio virreinal rioplatense, que es

◀ Fig. 16. Emblema patriota. Algodón tejido balanceado, pintado (delineado azul oscuro y pintado con un aguado azul), Tucumán, 245 cm x 220 cm. Ex-colección José I. Garmendia. Colección Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, Rosario, Prov. Santa Fe, Argentina.

▼ Fig. 17. Moneda Provincias Unidas del Río de la Plata, Potosí, 1813 (plata). Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, Buenos Aires.





también una frontera del peruano. Los principales pensadores del incaísmo surgieron en los claustros de Charcas como Bernardo Monteagudo, su primo José Antonio Medina, Mariano Moreno y Juan José Castelli; red letrada de la emancipación junto a los hermanos Manuel y Jaime Zudañez. Pedro Murillo, Matías Terrazas, entre tantos otros.

La disertación jurídica de Moreno presentada en la Academia Carolina de Charcas en 1802 debe considerarse una de las bases intelectuales de la política propuesta para la cuestión indígena, fundamento del incaísmo republicano.²² Este no se hubiera podido desarrollar sin la comprensión de la base social que debía legitimarlo en su dimensión igualitaria. El argumento de la codicia española que condenó a los indios al trabajo forzoso en las minas, más la obligación del rey con el bienestar de sus súbditos como vasallos y católicos con derechos, y el papel explotador de los gobiernos locales se afirma aquí desde la argumentación jurídica del mismo modo que lo hace literariamente el *Diálogo de Atahualpa y Fernando VII* de 1809. La diferencia sustantiva entre ambos es que la tesis de Moreno actualizaba una tradición forense, aun sin distanciarse del Antiguo Régimen –posibilidad recién abierta con abdicación de Bayona– pero con la inclusión de conceptos de la filosofía moderna sobre el “buen salvaje”. Actualiza el debate sostenido por el maestro de Moreno, Victorián de Villava, fiscal de Charcas, con el Intendente de Potosí, Francisco de Paula Sanz, sobre la mita. La contestación de este último, en 1793, presenta un elaborado frontispicio alegórico barroco, que entre distintos elementos –vista arquitectónica, escena de mitayos, querubines, hermas, el cerro de Potosí, entre otros– presenta en el centro un mascarón Inca.²³ (Fig. 18)

El incaísmo no se trataba solo de una estrategia de seducción de las masas indígenas para sumarlos a los ejércitos patriotas sino que también debe considerarse la convicción de la igualdad de sus actores. Esta se asociaba a la libertad del hombre y de los pueblos, ambos sometidos a la esclavitud del despotismo. Por otra parte, los líderes indígenas actuaban políticamente desde un proyecto propio que articuló alianzas con los ejércitos patriotas, en particular durante las rebeliones coincidentes con el proceso revolucionario. Desde ya, los puntos de vistas podían ser diversos: por ejemplo, el tributo, como pacto de reciprocidad colonial con el rey, debía suspenderse por la ilegitimidad de su cobro por las autoridades locales ante la falta de gobierno de aquel; era una medida liberal que también fue tratada en las Cortes de Cádiz. La elección de autoridades en caciques de sangre –no impuestos desde afuera– se contraponían a las concepciones modernas de elección y representatividad, pero también aquellas habían sido afectadas por el surgimiento de alcaldes varayos por las reformas posteriores a la rebelión.²⁴ Pero, a pesar de estas diferencias, el incaísmo revolucionario que asumía la destrucción de la sociedad estamental como parte de su programa pudo establecer alianzas.

Juan José Castelli fue comisionado político en el Ejército Auxiliar al Perú, luego de ajusticiar con firmeza a los contrarrevolucionarios en Córdoba, con el objetivo de afirmar la autoridad de la Junta de Buenos Aires –contaba con el apoyo de Chuquisaca y Oruro– y lograr motivar la constitución de una junta autónoma en Lima. La política fidelista del virrey Abascal implicaba no sólo la anexión de Charcas, sino también doblegar a Buenos Aires, para ello estaba dispuesto a reiterar las acciones represivas que había llevado a cabo un año antes. Fue el inicio de una guerra de cambiantes posiciones que



19

finalizaría en 1825, que tuvo en sus comienzos la celebrada victoria patriota de Suipacha (Tupiza) el 7 de noviembre de 1810. La medalla a los vencedores es ejemplar de la utilización rioplatense del sol radiante, significativamente para un triunfo en territorio altooperuano.²⁵

Castelli estableció una guerra de propaganda con Lima, asunto bien tratado en la historiografía del período, con la dificultad de mantener la obligada máscara de Fernando VII del juntismo rioplatense mientras enunciaba que las demandas económicas y sociales solo se lograrían con el fin del despotismo, y la imposición del derecho a la libertad (5 de febrero de 1811, escrito en La Plata), la fraternidad que supere la división de las castas (3 de abril, escrito en Oruro) y la igualdad que elimine la servidumbre (Tiahuanaco, 25 de mayo).

La proclama de Castelli ante las ruinas de Tiahuanaco fue la gran puesta en escena del incaísmo republicano, que como aclara Víctor Peralta Ruiz fue una “soflama indigenista” reanudada por la ruptura del diálogo con los capitulares limeños.²⁶ La teatralización unía el pasado mítico, la idea de la nación primordial americana –los conocimientos arqueológicos sobre el sitio se desarrollaron cuatro décadas después–, con la doble conmemoración del mayo de Chuquisaca de 1809 y el de Buenos Aires de 1810. Al inicio los Incas fueron homenajeados con salva inaugural y las armas a la funerala. El orador de la Revolución habló ante las tropas de porteños y altooperuanos, millares de indios reunidos por los curacas y alcaldes pedáneos y autoridades locales. Ante ellos, proclamó el fin de la servidumbre y la extinción del pago del tributo. Bajo los relieves de la Puerta del Sol comenzaba un nuevo calendario. Al lado de Castelli, su secretario Bernardo de Monteagudo leyó el orden de Castelli a las autoridades que reglamentaban sus palabras.²⁷

Castelli se constituyó en ese acto político como una figura carismática. El proyecto político de la facción radical había quedado huérfano con la muerte de Mariano Moreno, dos meses antes. Castelli no se dirigía solo a los indios para dar cuenta de sus demandas, sino que también era la voz de la Independencia en la causa de Mayo, contra los sectores moderados del potosino Cornelio Saavedra. Castelli, por otro lado, comenzó a encarnar el mito de líderes como Túpac Amaru II, Tomás Katari y Túpac Katari, “detrás de estos hombres y de estos hechos se advierten los contornos de una idea. Una idea lo suficientemente maleable como para albergar expectativas de cambio muy diversas y, en ocasiones, muy diversas entre sí. Pero una idea cuyo mensaje esencial a nadie pudo escapar: restituir el gobierno a los antiguos dueños de la tierra.”²⁸ Solo desde esta encarnación puede comprenderse tanto la leyenda del Inga Castel, el fantasma que recorre las rebeliones indígenas tardías como la leyenda negra sobre su figura jacobina. La “fiesta maya” de Tiahuanaco había ligado la emancipación con aquel “mensaje esencial”.

Por otra parte, si aceptamos la lectura de que las rebeliones tuvieron el carácter utópico de proyectar un gobierno del Inca con rasgos milenaristas, el incaísmo republicano por el contrario se mantuvo distante de esta proyección en el futuro; la naturaleza jurídica del Estado soberano territorial se disociaba del fundamento étnico.²⁹ Por ello, si con Castelli el incaísmo fue un arma discursiva de la propaganda de la revolución, luego pudo tornarse en una de las estrategias para ordenarla. Sin duda, como sostiene Flores Galindo, la utopía de las rebeliones era un proyecto político que de haber triunfado hubiera ejecutado una transformación radical. Castelli en Tiahuanaco recuperó esa memoria que, sin embargo, necesitaba de los alzamientos espontáneos para continuar viva.

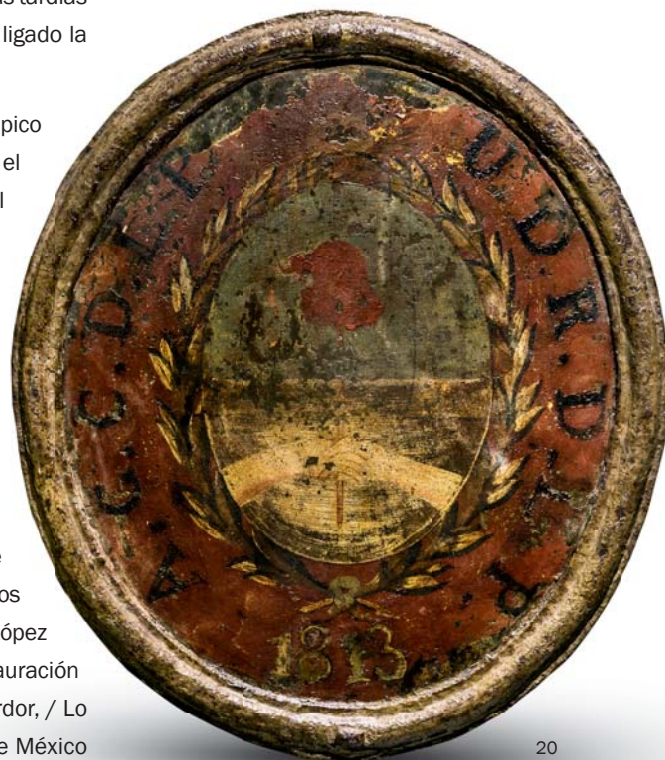
Bernardo de Monteagudo, desde la Sociedad Patriótica y Literaria, sostuvo *El Grito del Sud*. En sus páginas contra el despotismo, el sol es la nación que lidera la revolución americana para levantar el Templo de la Libertad. Esta construcción simbólica fue tarea de la Asamblea Constituyente de 1813: himno, bandera, sello y fiestas mayas. En diversos grados se resolvieron a partir de los que ya circulaban. La Marcha Patriótica, escrita por Vicente López y Planes, en una de sus estrofas establece que los levantamientos americanos son la restauración del esplendor incaico: “Se conmueven del Inca las tumbas / y en sus huesos revive el ardor, / Lo que ve renovando a sus hijos /de la Patria el antiguo esplendor. [...] ¿No los veis sobre México



◀ Fig. 18. Frontispicio. En Francisco de Paula Sanz. *Contextación al discurso sobre la mita de Potosí escrito en La Plata a 9 de marzo de 1793*; firmada por su autor, Francisco de Paula Sanz, gobernador intendente de Potosí, el 19 de noviembre de 1794. Archivo General de Indias. Sevilla, España.

◀ Fig. 19. Sello Asamblea Constituyente de 1813. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

▼ Fig. 20. Escudo Asamblea Constituyente. Correo de Buenos Aires, 1813 Metal, 57 x 54 cm Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.





21

y Quito / arrojarse con saña tenaz? / ¿Y cuál lloran, bañados en sangre / Potosí, Cochabamba y La Paz? / ¿No los veis sobre el triste Caracas / luto, y llanto, y muerte esparcir? / ¿No los veis devorando cual fieras / todo pueblo que logran rendir?” (Fig. 19).

La Asamblea General Constituyente de 1813, en el ejercicio de la soberanía pero sin declarar la independencia, elaboró un sello para uso propio, que luego autorizó para uso del ejecutivo en comunicaciones oficiales. (Fig. 19) El mismo fue encargado por el diputado Agustín Donado al orfebre Juan de Dios Rivera, que había bajado a Buenos Aires hacia 1780.³⁰ El diseño corresponde, probablemente, a uno de los dos dibujos enviados por Antonio Isidro de Castro, entonces en Santiago de Chile, para el sello encargado por Bernardino Rivadavia para ejercicio ejecutivo del Triunvirato en 1812, que no se había tallado.³¹ En una carta, Castro notificó a Rivadavia que la premura no le ha permitido mejorar las medidas e incluir la descripción “pero son tan republicanas sus alegorías q. el más tonto comprehende las ideas al primer golpe de vista.”³² Próximo a José Miguel Carrera había elaborado el sello para armas de Chile con “siete columnas que representan otros tantos estados que harían la Confederación de América del Sur, en el juicio de don Isidro Antonio de Castro.”³³ El sello de la Asamblea presenta brazos desnudos con las manos entrelazadas, que sostienen una pica con el gorro frigio –se ha atribuido esta idea a Monteagudo– rodeados por corona de laureles unidos por cintas celestes y blancas, con el sol de rayos flamígeros y rectos sobre la elipsis.³⁴ Presenta notables similitudes con uno jacobino de 1793, pero los símbolos al ser trasplantados se resignifican localmente; como parece entender Estanislao Zeballos luego de señalar el sol de las diversas armas españolas como antecedentes heráldicos del escudo argentino.³⁵

La realización del sello de la Asamblea, como se asienta en los reclamos de pago, fue obra de Juan de Dios Rivera, que era llamado “el Inca”.³⁶ En 1808, había sido el encargado de grabar la efígie de Fernando VII en seda y papel que repartió Manuel Belgrano a los miembros del Consulado luego de la fiesta de la jura; entre su trabajos figuran las armas de la ciudad, y el timbre con armas reales para sellar la documentación oficial, en fecha tan tardía como julio de 1811.³⁷ Manuel Bilbao escribió la genealogía del orfebre, que era también la suya: consigna su nombre como Quipte Tito Ahpauti Concha Túpac Huáscar Inca. Según Bilbao, el platero y grabador descendía de Alonso de Rivera, vecino de la ciudad de los Reyes y conquistador del Perú; casado con doña Juana de la Concha de Túpac Amaru; cuyo hijo Juan de Rivera fue padre de Carlos de Rivera y éste de Juan de Dios de Rivera y Loaiza, nacido en el Cuzco en 1760. Juan de Dios se radicó en Potosí; huyó por causa de la rebelión a Córdoba, Luján y luego a Buenos Aires, donde murió a los 83 años de edad.³⁸

La amonedación patriótica fue un proyecto de Pedro Agrelo, diputado por Salta. “.. ya era ofender los ojos del pueblo el permitir que por más tiempo se le presentase esculpido con énfasis sobre la moneda, el ominoso busto de la usurpación personificada...”³⁹ Esta medida fue posible por el avance de las tropas insurgentes, ahora conducidas por Belgrano.⁴⁰ La nueva cuña se realizó a partir del sello de la Asamblea, “quitado el Sol que lo encabeza” que pasaba a ocupar todo el campo del reverso con la inscripción en *Unión y Libertad*. La talla fue realizada por Pedro Venavides, natural de Chuquisaca, que también realizó las medallas por las victorias de Tucumán y Salta. (Fig. 20)

Belgrano hizo pintar el sello de la Asamblea en una de sus banderas militares, sobre fondo blanco, para la celebración de mayo de 1813.⁴¹ Salta, al mismo tiempo, solicitaba fondos para realizar la suya, mientras que en Santa Cruz de la Sierra se celebró el aniversario de mayo, pero suspendida la salida del estandarte por tener «gravadas» las armas reales y no las de la Asamblea.

El 5 de julio de 1813, las damas potosinas le obsequiaron al patriota la célebre tarja de plata y oro, que este donó a la Ciudad de Buenos Aires, donde fue exhibida en los balcones del Cabildo (Figs. 21 y 22). Dellepiane ha sugerido que esta gran pieza de orfebrería altoperuvana es un emblema de Belgrano como escudo de la América del Sud.⁴² Así, los contornos del continente los dibuja una cinta de plata, con dos naves de oro a su lado que representan los océanos; en el espacio central la lámina de oro con versos dedicados a los triunfos militares, circundado por ramas de laurel y palma, en la parte superior el ave de oro alza vuelo con la cartela “Las Américas”. Otros cuerpos

22



ensamblados representan el Cerro, con las llamas cargadas con su riqueza, y la Villa, con un sol sobrepuerto, y la figura de una dama que sostiene mediante cadenas un escudete con la dedicatoria. Cintas onduladas que bajan como representación del Paraná y Uruguay que forman el Río de la Plata. Entre otros detalles vegetales, que se unen con acierto a la estructura, se encuentran nueve figuras de hombres –tal vez, representación de los pueblos– y tres figuras femeninas y otra varonil de mayor tamaño que portan los escudos con versos patrióticos, similares a los de las fiestas cívicas para celebrar los triunfos. Todo el ensamblaje de orfebrería esta rematado por un indígena sobre la unión de los ramilletes de vegetación. Esta delicada figura de plata esta ornada con plumaje de oro, y sostiene erguida la lanza con el gorro frigio de oro, mientras la mano izquierda presenta las cadena rotas, también de oro. (Figs. 22 y 23.)

El indio de la Libertad asume para el continente las riquezas del Cerro Rico de Potosí, imagen contrastante con una acuarela conservada en el Archivo General de Indias, que es elaboración del indígena de la emblemática monárquica. Se trata de una poesía ilustrada que comienza: “El signo americano reverente / a Vuestros Reales pies dice postrado / que el suelo de Zaruma está empeñado / en vuestro desempeño, rey prudente”. En 1811, el presbítero José Martínez de Loayza realizó una visita a las minas ecuatorianas para estudiar su mejora. La ilustración de la poesía manuscrita de su autoría presenta a un indio –el signo americano– en posición sedente con enorme tocado de plumas, lanza, arco y carcaj pero con una túnica y sandalias como si fuera un romano, curiosamente lo representa barbado. A sus pies las piedras de oro y plata. Con el gesto señala un buque, transporte de las riquezas ofrecidas a la corona.

Castelli, sometido a los enfrentamientos políticos internos, había bajado a Buenos Aires para ser enjuiciado. Murió el 12 de octubre de 1812 –a trescientos veinte años de la conquista española– por cáncer de lengua. Un rumor, del que se desconoce la fuente, difundió que le pidió a su médico papel y lápiz para escribir sus últimas palabras: “Si ves al futuro, dile que no venga”. La elocuencia, afirma Nietzsche, es republicana.

Un puñal en el corazón de los patriotas

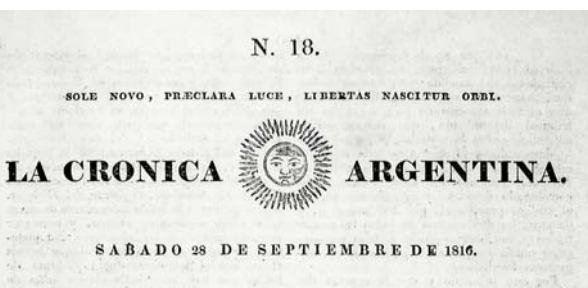
En 1815, el único foco activo de la guerra contra España era las Provincias Unidas del Río de la Plata. La derrota napoleónica y la renacida hegemonía monárquica de la Santa Alianza oscurecían el panorama de los apoyos internacionales a la causa americana. Había terminado ese breve e intenso episodio liberal en la metrópoli, con la monarquía constitucional de 1812, que supuso la posibilidad del consenso que indicaba como opción las armas de la Patria Vieja de Chile. En el congreso reunido en Tucumán, durante la sesión secreta del 6 de julio de 1816, Manuel Belgrano expuso sobre la situación europea y el sistema de gobierno ante los diputados: “que como el espíritu general de las Naciones en años anteriores era republicarlo todo, en el día se trataba de monarquizarlo todo [...] la forma de gobierno más conveniente para estas Provincias, sería la de una Monarquía temperada; llamando la Dinastía de los Incas por la Justicia, que en si envuelve la restitución de esta Casa, tan inicuaamente despojada del Trono.” También supuso el entusiasmo general de los “habitantes del interior” con tal decisión de gobierno.⁴³ El proyecto de una monarquía incaica cobró fuerza luego de no prosperar las negociaciones con Francisco de Paula Borbón, principal carta de Rivadavia y Belgrano durante su misión en Londres. La negativa del hermano de Carlos IV, cerrada además la opción de la casa de Braganza, abrió paso a la idea de coronar a un Inca; que contó incluso con el apoyo moderado de San Martín –factor de poder desde su gobernación en Cuyo–, su interés principal era la necesidad de independencia y orden, más allá del sistema preferente de gobierno. Desde luego los que apoyaban la monarquía constitucional, como Rivadavia, no necesariamente estaban de acuerdo con el Plan Inca pero temían tanto al aislamiento internacional como a

◀ Fig. 21. Tarja, Potosí, 1813 (detalle). En el centro lleva la siguiente inscripción: “Las potosinas constantes, que fieles se han mantenido, en defender el partido de vuestras armas triunfantes, viendo cuan interesantes son tus triunfos y victorias, desean que a nuevas glorias ¡Oh Belgrano! Te prevengas por la Patria y te mantengas de su amor, estas memorias”. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

◀ Fig. 22. Tarja, Potosí, 1813 (detalle). Remate, Indio de la Libertad, con gorro frigio. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

▼ Fig. 23. Dibujo de un personaje indio, “el signo americano” ofreciendo a S.M. las minas de oro y plata de Zaruma. Archivo General de Indias. Sevilla, España.





▲ Fig. 24. Manuel Pablo Núñez de Ibarra (dib.) José Roussau (grab.) *El General don Manuel Belgrano*. En [Fray Cayetano Rodríguez]. *Elogio fúnebre del Benemérito Ciudadano d. Manuel Belgrano, ilustre miembro de la Primera Junta Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata y después General en Jefe de los Ejércitos Auxiliadores del Norte y del Alto Perú. La ofrecen al público, los verdaderos apreciadores del mérito*. Buenos Aires, Imprenta de la Independencia, 1821. Colección particular, Buenos Aires.

▲ Fig. 25. Titular de, *La Crónica Argentina*, 22 de septiembre de 1816. Se puede apreciar el astro radiante y el lema: *Sole novo, preclara luce, libertas nascitur orbi*.

la anarquía interna. El plan fue impulsado por los diputados de las provincias de “arriba” con la oposición de los de Buenos Aires, que consideraban además el peligro del traslado de la capital a Cuzco. En un punto se trataba de sacar a la revolución de su contexto atlántico para tornarla andina, además de alejar cualquier deriva jacobina. La independencia debía ser compensada con un sistema de gobierno conservador.

El 9 de julio se firmó el acta de la Independencia de las Provincias Unidas de Sud América, traducida en el impreso al quechua y al aimara, tal como había realizado Castelli sus manifiestos cinco años antes. Faltaba resolver el sistema de gobierno, el 12 de julio surgió imprevistamente la cuestión cuando el presidente Narciso Laprida propuso se abriese el “sello propio y peculiar” del Congreso.⁴⁴ El diputado por Jujuy, Teodoro Sánchez de Bustamante –formado en Chuquisaca, auditor del Ejército del Norte, secretario militar de San Martín– consideró que “las armas y el timbre” debían ser alusivos a la forma de gobierno. En posteriores reuniones aprobaron un sello provisional, para uso diplomático: “luego quedó resuelto a unanimidad, se refrendarán los diplomas de los enviados con el sello provisional, marcado con los signos de un río, algunas montañas y un sol naciente, el que, se mandara, lo más pronto posible fabricar por el Talla existente en esta ciudad” (acta sesión secreta del 29 de agosto de 1816). La decisión suprime los elementos republicanos del sello de la Asamblea del Año XIII: los brazos con manos entrelazadas que sostienen la pica con el gorro frigio, tornándose viable para cualquier sistema de gobierno, en especial el monárquico. Debe subrayarse que se mantiene únicamente el sol incaico, con menor cantidad de rayos, y se incorporan elementos que representan el territorio. Un diseño similar se utilizó en los premios por el Sitio de Montevideo, en 1814, con el sol radiante sobre el Cerrito y las aguas del Río de la Plata. El tallador del timbre tucumano fue Pedro Venavides, el mismo de las primeras monedas de 1813, que ha seguido el premio a los indígenas que colaboraban con el gobierno patrio de 1815.⁴⁵ La presencia de las ramas de laurel y olivo indican un agregado no contemplado por los diputados. Las condiciones de producción de esos símbolos –el pasaje entre el proyecto y la factura del mismo– desdibujan que se trate de una relación unívoca con las ideas; adeudan a formas disponibles precedentes, pero si permiten dar cuenta del estado de enunciación de aquellas.

El presbítero Manuel Acevedo –delegado por Catamarca, cura de la parroquia de Belén– fue uno de los principales defensores de la monarquía de la dinastía Inca y “sus legítimos sucesores, designándose desde que las circunstancias lo permitiesen para sede del gobierno la misma ciudad de Cuzco, que había sido antiguamente su corte.” Esta discusión salió de la sede del Congreso Constituyente cuando Belgrano arengó con su proclama a las milicias tucumanas el 26 de julio, donde retomó la propuesta de Cuzco como capital monárquica; y fue seguido en el mismo sentido por Martín Miguel de Güemes en Salta, a cargo del gobierno y con carisma popular. El momento de inflexión en los debates ocurrió el 5 de agosto: el prestigioso diputado potosino José Mariano Serrano⁴⁶ argumentó cuatro inconvenientes de aquel sistema de gobierno: no garantizaba la adhesión de los indígenas a la independencia (con el ejemplo de Pumacahua); la inestabilidad del tiempo de regencia; las disputas entre los pretendientes ocasionarían divisiones de gravedad en tiempos de guerra; y, finalmente, la dificultad de generar una nobleza, entre el rey y el pueblo. Al día siguiente, Tomás Anchorena fundamentó la oposición de Buenos Aires: las diferencias de costumbres entre los habitantes de los llanos y los altos sugería que debía implantarse la federación de provincias.

La polémica en la prensa porteña se inició al publicarse las proclamas de Belgrano y Güemes en *El Censor*. El publicista mestizo alto peruano Vicente Pazos Kanki –que respondía a Manuel Sarratea y Manuel Moreno– se opuso desde *La Crónica Argentina*, que salía desde su propia Imprenta del Sol (su portada tenía el astro radiante y el lema: *Sole novo, preclara luce, libertas nascitur orbi*), sin dejar fuera ningún argumento ni burla. (Fig. 25)

En las mismas máquinas se imprimía *El Observador Americano*, dirigido por el salteño Manuel Antonio Castro, presidente de la Academia de Jurisprudencia.⁴⁷ Castro era el criollo moderado que acompañaba los tiempos con pragmatismo, oponiéndose a “las inexpertas máximas de innovarlo

todo” que conducen a la “anarquía popular”.⁴⁸ En el primer número de su periódico adoctrinaba que “por desgracia en los primeros documentos, que se dieron al Pueblo sobre los derechos de su Libertad, le hicieron entender, que no había una forma media entre el despotismo, y la absoluta democracia.”⁴⁹ Por ello su prospecto fue explicar las formas de gobierno sin tomar posición, hasta que consideró dar respuesta a Pazos Kanki en defensa de la monarquía constitucional, sin haber pesado todas las razones para considerar la dinastía de los Incas.⁵⁰ Así, no se trataba de *un puñal en el corazón de los patriotas* ni de considerar metafórica las ideas de Belgrano y Güemes –el incaísmo como una retórica literaria–, tampoco entender que debían por su condición de jefes de tropas callar su pensamiento, ya que primaba su condición de ciudadanos. Castro, además, comentó que no se debía a ellos la iniciativa: la idea circulaba desde antes entre los congresistas. Sobre el derecho de los Incas para reinar “sobre nosotros”, consideró que “toda vez que la nación la llamase al trono, lo tendría incontestable, poderoso, clarísimo, y el único, que funda, positiva legitimidad, que es el de la libre constitución de los pueblos. Hay sin duda, vástagos generosos de Manco, y de Ataliba, que no son bastardos: nadie que haya leído la Historia del Perú, y examinado con alguna curiosidad las genealogías indianas puede ignorarlo. Se sabe, que no son bastardas las casas de... pero esto no es todavía el propósito.”⁵¹ Castro señala primero las diferencias locales –extensión, clima, espíritu, carácter, costumbres y hábitos– con la sociedad norteamericana que Pazos Kanki tomaba por modelo, para luego –subraya las citas del contrincante– con habilidad de polemista desnuda los límites del republicanismo del intelectual mestizo:

*A fe que si el Congreso Nacional fijara una Constitución monárquica, y eligiera el monarca de la dinastía de los Incas, no sería un rey de burlas, ni extraído de una choza, o del centro mismo de la plebe. Antes de toda elección respetamos muchas ilustres personas de aquella ilustre raza distinguidas por su nobleza, por sus virtudes, y aun por sus riquezas; y no parece muy equitativo, que a nosotros, que somos sus paisanos, nos deban menos miramientos, que el que han debido a las leyes de Indias y a sus mismos opresores. Si no es prudente excitar la ambición de esta clase oprimida por tanto tiempo, ¿será justicia conservarla en su opinión? Sí a la clase de los indios apenas puede conceder la política una igualdad metódica en sus derechos, ¿habrá quién concilie esta política tan menguada con la liberalidad de principios, que predicamos? Muy poco lisonjera debe ser una libertad, que es tan avara, y tan mezquina en conceder las demás igualdades, a que pueden aspirar como nosotros.*⁵²

Fuera de las conocidas ironías de Pazos Kanki –la sobrevaloración de su intervención se adeuda a Mitre– este argumenta en el mismo sentido que Anchorena: “que elijan sus propios respectivos gobiernos locales los más análogos a su situación, y con la libertad de dar el título de Inca o Cacique a su primer magistrado o gobernador, cuando estos lisonjeasen a sus preocupaciones; y este magistrado podía ser de aquellos que se reputen descendientes de sus antiguos jefes.”⁵³

Según Castro, Belgrano fue vocero de un proyecto que lo precedía, ¿quiénes hicieron, entonces, circular el proyecto de coronar a un Inca? Es probable que se tratase de la mayoría de clérigos presente en Tucumán. Gran parte de los religiosos apoyaron el sistema monárquico, ya que suponían que este era mejor para garantizar al catolicismo como religión oficial del estado, entre ellos antiliberales como Pedro Ignacio Castro Barros, que en una sesión propuso prohibir la circulación de los libros de Rousseau y Voltaire, decisión que no era incompatible con el apoyo a la emancipación. También debe indicarse que en la sesión del 14 de septiembre se aclamó a la “Virgen Americana Santa Rosa de Lima” como patrona de la Independencia, la monarquía incaica no solo sería temperada sino también católica (Fig. 26). Es probable que el patronazgo, propuesto por el fraile dominico Justo Santa María de Oro,⁵⁴ contase con el acuerdo de Belgrano, terciario de esa orden y cofrade del Rosario, y que había nombrado a Nuestra Señora de la Merced como generala de sus ejércitos. Una de las hipótesis sobre los colores de la bandera de las Provincias Unidas del Río de la Plata es su origen en el manto de la Inmaculada. Los hombres ilustrados de la revolución también estaban atentos a los signos de la manifestación providencial. Colocar a la independencia bajo la



▲ Fig. 26. Anónimo. *Visión de la Virgen y el Niño a Rosa con donantes o indígenas conversos*. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Teresa de Jesús. Siglo XVIII. Cusco.



Nada prefirió mas que la
Libertad de su Patria.

Simón Bolívar, 1783-1830. Retrato por Francisco de Paula Martínez.

protección de la primera santa americana era no sólo el batallar simbólico contra el Antiguo Régimen sino también subrayar su relación devocional con los indígenas y el carácter profético del retorno del Inca. Al respecto, el Congreso se había instalado el 24 de marzo, que como recuerda su órgano de prensa *El Redactor*, a cargo del fraile Cayetano Rodríguez, es el día litúrgico del misterio gozoso de la encarnación del Hijo de Dios. Este peso de la ilustración católica, también fortaleció la oposición de Pasos Kanki, quien colgado los hábitos tradujo *Les inconveniens du célibat des prêtres* de Jacques Gaudin, con el agregado de textos propios.

Así, el Congreso de Tucumán confirma la relevancia del discurso del clero que divulgaba (en particular durante los sermones de las ceremonias fúnebres a los caídos en batallas y de los aniversarios patrios) la visión de la ruptura del pacto por parte de monarca, de la invalidez del juramento de fidelidad obtenido por la fuerza, a la par que denunciaba la opresión a los naturales y las trabas al crecimiento de los pueblos americanos. En estos sermones uno de los tópicos era el mundo feliz del buen gobierno inca, que podía incluir la referencia a la Utopía de Tomás Moro.⁵⁵

Castro utiliza los puntos suspensivos para el nombre del futuro soberano para que el lector pudiera completar con los rumores. Entre los candidatos se contaban Dioniso Inca Yupanqui, representante en Cádiz; Juan Andrés Ximénez de León y Manco Cápac, primer capellán y vicario general del ejército Auxiliar del Perú y, principalmente, Juan Bautista Túpac Amaru, medio hermano del líder de la Gran Rebelión de 1780. Juan Bautista se encontraba desterrado en la africana Ceuta, luego de haber estado en la prisión en los calabozos de Lima y juzgado en Cádiz. Su castigo duró terribles cuarenta años. Se radicó en Buenos Aires en 1822, luego de la amnistía de 1820, donde escribió sus memorias, apoyado por Rivadavia, para mostrarse a la nuevas generaciones como una víctima del despotismo: *El dilatado cautiverio bajo el gobierno español de Juan Bautista Túpac Amaru 5to. nieto del último emperador del Perú*. Murió sin haber respirado el aire de su patria. Mitre sostuvo que la publicación de la *Oración Fúnebre a Túpac Amaru*, publicada por Melchor Equazini en la Imprenta del Sol, dedicada a José de San Martín, fue propaganda de su candidatura al trono de la Provincias Unidas.⁵⁶ Uno de los argumentos de Juan Bautista fue el parangón entre las rebeliones indígenas y la guerra de emancipación. En este sentido, en 1825 a los 86 años, escribió a Simón Bolívar:

*Si ha sido un deber de los amigos de la Patria de los Incas, cuya memoria me es la más tierna y respetuosa, felicitar al Héroe de Colombia y Libertador de los vastos países de la América del Sur, a mí me obliga un doble motivo a manifestar mi corazón lleno del más alto júbilo, cuando he sido conservado hasta la edad de ochenta y seis años, en medio de los mayores trabajos y peligros de perder mi existencia, para ver consumada la obra grande y siempre justa que nos pondría en el goce de nuestros derechos y nuestra libertad; a ella propendió don José Gabriel Tupamaro, mi tierno y venerado hermano, mártir del Imperio peruano, cuya sangre fue el riego que había preparado aquella tierra para fructificar los mejores frutos que el Gran Bolívar había de recoger con su mano valerosa y llena de la mayor generosidad.*⁵⁷

El artillero de Piura

La bandera del Ejército de los Andes lleva en su centro el escudo de la Asamblea del Año XIII, sobre dos bandas, con la variante de que la pica se afirma sobre una pirca de piedras. (Fig. 28) San Martín conoció las banderas de guerra de Belgrano al reemplazar a este en el mando del Ejército del Norte, antes de asumir como gobernador de Cuyo; columnas que cruzaron los Andes, como la de Juan Manuel Cabot, portaban la bandera con las armas de la Provincias Unidas como las fuerzas de Belgrano. El escudo particular, bordado de realce, por el triunfo de Chacabuco que lucía San Martín en el uniforme –que puede conocerse por



◀ Fig. 27. José Gil de Castro. *San Martín*, 1818. Óleo sobre tela, 111 x 83,5 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

▲ Fig. 28. Bandera del Ejército de los Andes 1816. Ubicada en Memorial de la Bandera, Mendoza.



▲ Fig. 29. José Gil de Castro. *Bernardo O'Higgins*, 1821. Óleo sobre tela, 87 x 78 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

► Fig. 30. Pedro José Figueroa. *Bolívar*, 1819. Óleo sobre tela, 125 x 95 cm. Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá.

óvalo con el retrato de Bolívar en el grabado de Leclerc, invertida según el grabado que pertenecía William Walton, usado como modelo.⁵⁸ También en 1819, Pedro José Figueroa representa en un mismo plano pictórico la alegoría de *La india de la Libertad* (una pequeña pintura anónima indica su vigencia) con el retrato de Simón Bolívar, quien con gesto protector apoya su mano en el hombro de la figura indígena. (Fig. 30) Pintura clave en la iconografía emancipadora: la libertad solo puede ser ganada por el valor heroico. Marta Traba, con su capacidad de ver contemporáneamente las obras del pasado, comprendió con clara intuición: “Simbólicamente, la pequeña República es la hija del Libertador; él la muestra con cierto orgullo burlón y le dirige sus gestos.”⁵⁹ Aunque se trate de un aspecto estilístico no deja de ser sugestiva la apariencia “frágil” de esta *india de la República*: no porta la pica con el gorro frigio, ni se encuentra desnuda con faldellín; viste túnica, luce joyas a la par que la corona emplumada, con el caimán y la cornucopia como atributos juntos al carcaj y las flechas de la “cazadora antropófaga” –como la denomina Carlos Rincón–. Se representa con el dedo índice levantado de la mano que sostiene el arco; este gesto retórico solo puede comprenderse plenamente con la leyenda colocada en lado inferior de la pintura: “Post Nebula Febus / Simón Bolívar Libertador y Padre de la Patria / Hecho en 1819. / Edad 35 años y 6 meses.” *Después de las tinieblas, el sol*. Libertador y Padre de la Patria –ambos con raíz en la tradición política romana y, el segundo, con antecedentes coloniales⁶⁰– refuerzan el sentido del retrato. La precisión en los datos trata de enmascarar que no se trata de un retrato, más bien Figueroa ha producido un emblema que debe ocultar el retrato del Fernando VII, según el

los retratos de José Gil de Castro– consistía principalmente en un Sol, antecedente formal de la futura orden de mérito peruana. (Ver. Fig. 27) En la medalla de Chacabuco, acuñada en Londres, el sol surmonta el heptágono con el escudo de las Provincias Unidas; la oval ejecutada en Santiago es una variante de la bandera del Ejército de los Andes, pero con la fuerza del gorro frigio centrado en el sol, con las picas transformadas en perfil montañoso.

La restauración del Estado de Chile, luego de Maipú, desarrolló un temprano aparato de construcción simbólica. En la medalla de Jura de la Independencia se encuentra nuevamente el sol, ahora sobre el árbol de la Libertad. El decreto del 23 de septiembre de 1819 fija el nuevo escudo que fue tallado en madera para el frontis del Palacio de las Cajas por el escultor Ignacio Andía y Varela. Se representa la columna dórica, globo terráqueo, las estrellas de Santiago, Coquimbo y Concepción, con el letrero Libertad con laureles y armería; es de mayor interés la figura que lo sostiene: se recupera la iconografía alegórica de América con la variante del indígena guerrero, que suplanta a la india de la Libertad del sello venezolano, el caimán ahora muerde al león ibérico. El escudo se observa con precisión en uno de los primeros retratos de estado para las nuevas repúblicas, el de Bernardo O'Higgins de Gil de Castro. (Fig. 29)

La alegoría de América se encuentra bajo el



*Hecho en S.
Ciudad de Mérida a 1800*

San Tábila Febus
SIMÓN BOLÍVAR
LIBERTADOR I PADRE DE LA PATRIA.

LAZOZ

BRONPAN NUKSTROS DRASOS Y UNANSE LOS PECHOS EN ESTRELOS



VIVA EL HEROE LIBERTADOR SAN MARTIN

SEGUID LAS PISADAS DEL LIBERTADOR I TVE MUERA EL GOBO SANGIVARIO LEON.



EL HIERRO HANO OMBE OMBE

BONTAMOS LOS GRILLAS DE LA ESCLENTULO PUES TRECIENTOS AÑOS LLORO ESTE PERU

difundido grabado de Miguel Gamborino, sobre el que se ha pintado luego del triunfo patriota en Boyacá.⁶¹ Mientras Bolívar se alegoriza, la figura alegórica se humaniza en el gesto afectivo. Es el retorno de pensar la imagen de un poder encarnado. Aunque no se trate estrictamente de una imagen del proyecto incaísta, bien expresa uno de los aspectos de este proyecto meridional: el héroe criollo como protector de una república india.

En el Archivo General de la Nación Argentina se encuentra una carta que incluye sonetos e ilustraciones a pluma realizada, según el propio documento, por Antonio Flores “Yndigno Sargto. 2 de Arta de Piura”. Representa un monumento a San Martín, de pie con casaca y banda, el sombrero con penacho pero vestido con pantalones amplios y calzado campesino, porta un sable y un estandarte. Este contiene un gran sol figurado, con los dos brazos de manos entrelazadas; una leyenda rodea al astro: “QUE SOI PADRE DE LA LUZ LLO DESTERARRE LAS SOMBRAS” (Fig. 31). El emblema parece corresponder más a



los guiones del ejército –como el de la acción de Chancay del teniente Pascual Pringles– o a las insignias masónicas que a la bandera provisoria del 21 de octubre de 1820, de la que se conserva la imagen probable en una acuarela de época en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, atribuida a Charles Wood: divide en cuatro campos blancos y encarnados por diagonales, presenta en el centro, rodeado por corona de laureles, sierras que levantan sobre un mar tranquilo; el gran sol de rayos flamígeros de la aurora asoma tras las cumbres. (Fig. 32) San Martín, en el decreto de Pisco, es preciso en algunos puntos, por ejemplo consigna las medidas de ocho pies de largo por seis de ancho, y el material de seda o lienzo, pero no describe los elementos, tal vez porque no se consideraba necesario aclarar sobre su sentido. La inclusión de referencias geográficas al territorio, que refuerza el sentido del sol como aurora, relaciona el diseño con el del Congreso de Tucumán de 1816, que luego fue modificado en el uso, y de la Bandera del Ejército de los Andes con su pirca de piedras. Sobre la elección de los colores –como ocurre en la mayoría de las banderas del continente– no hay una lectura convincente, entre ellas una sostiene que refiere a la *mascapaicha inca*.⁶² Si se piensa la creación como un estandarte militar, en el avance hacia Lima, probablemente se trate de una elaboración sobre los campos diagonales formados por la cruz de borgoña, habitual en los tercios españoles; al respecto la bandera de la Junta Suprema de Quito, la precursora americana, era una reversión de la cruz borgoñona. Otra acuarela de Wood, conservada en el Almirantazgo inglés, tiene mayor semejanza con el dibujo del artillero, por presentar el sol figurado, con corona de laureles, tal como se observa en la bandera de la Jura en Piura.

El dibujo del artillero en la base del monumento presenta elementos alegóricos indígenas (arco, carjac de flechas y tocado de plumas). En los pies dos indios cortando sus cadenas. Toda la imagen está atravesada por inscripciones en filacterias que salen de la boca de San Martín, los indios y la trompeta del ángel anunciador contra la tiranía. Dos alegorías abren la hoja siguiente: Fortaleza y Justicia. El texto es un elogio patriótico a las virtudes que pone fin a la tiranía, sin dejar de mencionar el pasado incaico. Incluye dos sonetos con elogios al carácter liberal de San Martín, como el sol que ilumina a sus súbditos. El sargento de artillería de Piura escribe –en letras prolijas, rectas, entre las líneas que ha marcado para conservar la dirección de la oración– que dedica estos humildes borroneos confiando en que “perdonara la falta de su pequeñuelo que por

◀ Fig. 31. José Antonio Flores. “Al Exmo. Sor. José de San Martín”, Piura, ca. 1820-1821. Tinta sobre papel. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Fondo Museo Histórico Nacional, legajo 65.

▲ Fig. 32. Bandera de San Martín, Huaura, 20 de diciembre de 1820. Atribuida a Charles Chatworthy Wood. Dibujo y acuarela sobre papel. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

ser pobre me balí de la pluma i no de la prensa como debía”. Antonio Flores –en una escritura de transición entre la terminología republicana y los elogios del súbdito al monarca– avanza hacia otra instancia: la representación de una nueva era, encarnada por San Martín, que termina con trescientos años de vasallaje en el Perú.

El incaísmo cobró un nuevo auge con la política emblemática de San Martín centrada en la imagen del sol (medallas conmemorativas como la de Independencia de 1821, la Orden del Sol, cuña de monedas, mobiliarios), adeudada al aparato emblemático rioplatense pero con el retiro de la simbología republicana que lo acompañaba, acorde con la posibilidad abierta de optar por el sistema de gobierno monárquico constitucional. Al respecto, el discurso de Monteagudo al instaurar la Orden del Sol quita cualquier duda sobre la elección. El sol del estandarte restituye y une a los peruanos, luego de la sombra de la esclavitud, porque recuerda el pasado incaico de piedad, virtud y moral sencilla. (Figs. 33, 34)

Majluf señala cómo al dejar el poder San Martín en 1822 (también se retiró conflictivamente Bernardo de Monteagudo)⁶³ el emblema del sol fue eclipsándose por esta asociado a su figura y se inició la fábrica de su reemplazo. El proceso comienza con el agregado de figuras alegóricas, según la función administrativa, para luego desplazarse a referencias locales, como el cóndor y la vicuña. Se abrieron así las puertas a un período de grandes cambios en la emblemática hasta el escudo de 1825; en este proceso “todas las posibilidades parecían realizables; se fueron sucediendo una a una las más diversas imágenes, que abarcaron prácticamente todo el espectro del repertorio alegórico, desde referencias al pasado precolombino y a la antigüedad clásica, hasta la política, la naturaleza e incluso a la astronomía.”⁶⁴

El sol de los Incas perdió efectividad simbólica en el Perú no solo por su asociación con San Martín y el proyecto monárquico, sino porque representaba la expansión americana de la revolución rioplatense desde su núcleo altoperuano-porteño. El americanismo debía dar paso a las construcciones de los nuevos estados nacionales. Hipólito Unanue, antes intelectual fidelista del virrey Abascal, y José Gregorio Paredes asumen el rol central de pensar los símbolos del Perú desde la flora y la fauna local, avance del conocimiento ilustrado criollo sobre la militarización emancipadora rioplatense. La inclusión del paisaje local, tampoco era una novedad, tenía el antecedente del sello de la República de Nueva Granada una década antes, que contenía en sus campos al volcán Chimborazo, el cóndor andino, granadas, el salto del Tequendama y el istmo de Panamá. Sin descontar estos antecedentes ni la particularidad discursiva en el Perú, la emblemática limeña de 1825 se asocia más con la construida en los nuevos estados, que surgieron como resultado de la derrota política del americanismo, aunque este pueda perdurar no ya como un instancia superior a las patrias natales sino como substrato cultural bajo la hegemonía de la identidad nacional.⁶⁵



33



34

El oráculo

La figura, de extraordinaria escala, deslumbra en el cielo: es Huayna Cápac sobre el campo de batalla de Junín. No aparece en el medio de la batalla, como Santiago Apóstol, sino como un dios homérico que advierte a los mortales sobre su destino. La escena inferior representa la sorpresa del ejército patriota, precedida por el temblor de la tierra y las cumbres en llamas de los Andes, cuyas humaredas se confunden con las nubes. La voz de Huayna Cápac advierte: “Gloria, más no reposo”. La ilustración corresponde con certeza a los versos de *A la Victoria de Junín Canto a Bolívar* de José Joaquín Olmedo: “Cuando improviso, veneranda Sombra/ En faz serena y ademan augusto/ Entre Cándidas nubes se levanta./ Del hombro izquierdo nebuloso manto/ Pende, y su diestra aéreo cetro rije:/ Su mirar noble, pero no sañudo;/ Y nieblas figuraban á su planta/ Penacho, arco, carcax, flechas y escudo./ Una zona de estrellas/ Glorificaba en derredor su frente /Y la borla imperial de ella pendiente”. Los atributos indígenas se encuentran,



◀ Fig. 33. Medalla de plata acuñada para celebrar la jura de la Independencia en julio de 1821. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú.

◀ Fig. 34. Orden del Sol, creada el 8 de octubre de 1821. La Quinta de los Libertadores. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

◀ Fig. 35. Louis Parez (pinxt). "Venganza y Gloria nos darán los cielos". En José Joaquín Olmedo. *A la Victoria de Junín. Canto a Bolívar*. Londres, R. Ackermann - Imprenta Española de M. Calero, 1826.

a diferencia de las alegorías de América, en una posición secundaria, como si fueran un resabio del pasado, correcto pero a la vez distante del sentido del poema. (Fig. 35)

El grabado en acero corresponde a la edición londinense de Rudolf Ackermann de 1826, en litografía en una de las ediciones francesas, cuidadas por Olmedo cuando era diplomático en Europa.⁶⁶ Louis Parez resuelve la composición como un rompimiento de gloria, con juego de luces y sombras, ajeno a las ordenadas alegorías del *Ackermann's Repository of Arts*. Es posible sumar referencias que el artista puede haber tenido presente para una iconografía poco habitual en su obra –destacan las excelentes vistas de arquitectura–, la más inquietante la alegoría



▲ Fig. 36. Marcelo Cabello (Perú, act. 1796 - 1842). Pablo Rojas (Lima 1841), 1780 - act. 1841 *Huayna Cápac ofrece a Simón Bolívar la maqueta del Templo del Sol*, 1825. Grabado al buril en metal sobre papel, 27.2 x 20 cm. Museo de Arte de Lima.

► Fig. 37. Jean-Michel Moreau (dib.). Emmanuel De Ghendt (grab. aguafuerte). Jean-Jacques Le Veau (grab. buril). "Le Religion protegeant l'Humanité contre le Fanatisme". En Jean-François Marmontel. *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*. Paris, 1777.

► Fig. 38. *Triunfo de la Independencia Americana*, 1825. R. Ackermann. Litografía coloreada, 24,5 x 19 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

► Fig. 39. Estampa alegórica de Bolívar. En José Joaquín de Olmedo, *A la Victoria de Junín. Canto a Bolívar*. París, 1826.



del fanatismo dibujada por Moreau para la portada de *Les Incas* de Marmontel, fuente probablemente también para los rasgos físicos y el faldellín de plumas. (fig. 38) Sin embargo, se trata de representar una visión profética: la referencia para este desafío iconográfico es la obra de William Blake. En 1825 se editó *Illustrations of the Book of Job*. La atención a la obra de Blake por el círculo de Ackermann puede señalarse: en 1813, había reeditado *The Grave* con grabados de Luigi Schiavonetti, desde la célebre edición de Cromek de 1808, con ilustraciones de Robert Blair. Así, el grabado de Parez puede leerse como referencia solar en tanto Inca y símbolo de justicia que ilumina a la fuerza de los ejércitos (en particular a Bolívar: "Hijo y Amigo y Vengador del Inca") en los alcances del poema de Olmedo y, a la par, con una aparición angélica o satánica a lo Blake. (fig. 37)

Mayor fortuna ha tenido otra de las ilustraciones del *Canto a Bolívar*, por su presencia en las tres ediciones francesas: representa a una pareja indígena y a una "vestal" glorificando el busto de Bolívar, coronado de laureles por un ángel, mientras otro anuncia con su trompeta el mundo nuevo.⁶⁷ (Fig. 39) La primera edición del *Canto a Bolívar* fue impresa en Guayaquil, sin ilustraciones, un año antes para celebrar las victorias de Junín y Ayacucho. En 1825, Ackermann había impreso una litografía con el mismo objetivo celebratorio *Triunfo de la Independencia Americana. Estampa alegórica*, con una inscripción que guía la lectura de la imagen:

El genio de la Independencia Americana, coronado por manos de la Prudencia y de la Esperanza y llevando en las suyas el símbolo de la Libertad, empieza su carrera triunfante. Seis caballos tiran de su carro, en representación de las Repúblicas de MEXICO, GUATEMALA, COLOMBIA, BUENOS AIRES, PERÚ, y CHILE. La Templanza y la Justicia los dirigen. Los Genios de las Artes, y de las Ciencias adornan este grande e interesante espectáculo, en tanto, que la Abundancia y el Comercio ofrecen, con el emblema de la Eternidad y de la Unión, el feliz presagio de la suerte futura de América.

Esta estampa neoclásica, que incluye símbolos de la francmasonería de la que editor era activo miembro –por ello sus vínculos con los independentistas americanos– ha tenido la fortuna de ser el modelo para pinturas cuzqueñas.⁶⁸ (Figs. 36, 38)

Otro grabado, realizado en el Perú, lleva la inscripción: "Quadro que la capital de Lima presento a S.E. El Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar la noche del día 6 de febrero de 1825 en honor de los vencedores de Junín y Ayacucho." El buril lleva la firma de Marcelo Cabello y el dibujo de Pablo Rojas, quien había recibido el encargo de un retrato del Libertador por la municipalidad de Lima, a fines de 1824. Este retrato, como señala Luis Eduardo Wuffarden, asume del lado patriota el discurso providencialista de la última pintura cortesana.⁶⁹ El angelito que sostiene la cartela con la inscripción se multiplica en la imagen, que conocemos por el grabado. Esta representa a Huayna Cápac ofreciendo la maqueta del Templo del Sol a Bolívar. La escena no puede comprenderse sin la referencia al *Canto a Bolívar* con la centralidad del Inca en la estructura de la obra: "Venció BOLIVAR: el Perú fue libre; / Y en triunfal pompa Libertad sagrada/ En el templo del Sol fue colocada." El "templo portentoso", el cual se depositará la



gloria del Libertador, es ofrecido a un Bolívar ecuestre que somete con su caballo al español, como si fuera un Santiago Matamoros, entre los Andes y el mar. En el cielo, sobre la maqueta, otros dos ángeles hacen flamear la leyenda: "El Perú a su Libertador". La imagen recuerda la descripción de las celebraciones por el nacimiento de Bolívar en octubre de 1825: "jenio 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 cadaveres españoles; viéndose a distancia parada la Libertad en un pico de los Andes."⁷⁰

Mujica Pinilla suma otra pintura a este corpus basado en Olmedo, al interpretarla como una alegoría de la batalla de Junín, con el león ibérico y la vicuña peruana, a partir de reiterada presencia de los colores rojo y blanco otorgado a los vencedores. Destaca la representación de un Inca, que el investigador asocia con Huayna Cápac, junto a la Alegoría de la Felicidad Pública, según Ripa. El Inca porta una pica con el gorro frigio, un ejemplo tardío de la vigencia del remate de la Tarja de Potosí.

Las cartas, bien conocidas, entre Bolívar y Olmedo dan cuenta del problema irresuelto de la celebración laudatoria de Bolívar y la acción militar de sus subalternos, en particular el papel principal de Sucre en Ayacucho (quién en su proclama antes de la batalla invocó a Manco Cápac.) El Canto roza peligrosamente el terreno de la parodia, de convertirse en un canto paralelo ("Ud. es poeta y sabe bien, tanto como Bonaparte, que de lo heroico a lo ridículo no hay más que un paso, y que

Al Libertador del Perú

Dice la fama Señor:
Que hay muy pocos clarines,
Para anunciar tu nombre,
A los pueblos del mundo.
Dice la gloria Señor:
Que en el Olimpo,
Solo lugar hay para Vos,
Porque eres casi Dios,
Bolívar pronuncian todos,
Los idiomas resgorjados,
Todo el mundo con tu nombre,
Cantan los a la libertad,
Que disle en Junin,
Consolidaste en Ayacucho,
Te ofresco este Escudo,
Para Patria tan grande,
Que contigo asiganta,
En él, está su historia,
Sus padres de Libertad,
Sus inmarcesibles laureles.

DON SIMÓN BOLÍVAR

Y al centro como Eje,
Vuestra esigie Señor,
Para recuerdo eterno
De tu grata visita,
A esta tierra gloriosa,
Que cine tu frente,
De vencedor infatigable,
Con corona de oro i laureles.

Juan Bautista Zubizarri



Quero, 5 de Julio de 1825.

Por Santiago Jover

Manolo y el Cid son hermanos, aunque hijos de distintos padres. Un americano leerá el poema de Vd. como un canto de Homero-, y un español lo leerá como un canto del 'Facistol' de Boileau"). Si Bolívar es Júpiter: "Sucre un Marte; de La Mar un Agamenón y un Menelao; de Córdoba un Aquiles; de Necochea un Patroclo y un Ajax; de Miller un Diomedes, y de Lara un Ulises."

En la leyenda de Juan Bautista Subyaga escrita en la pintura del cuzqueño Santiago Juárez, 1825, se lee que en el Olimpo hay solo lugar para Bolívar, porque es casi un dios. El escudo heráldico, con las banderas patriotas del Ejército Libertador del Perú, presenta al Libertador, entre laureles, y en menor tamaño a sus oficiales Córdoba, Miller, Lara, La Mar, Gamarra y Sucre. En la parte inferior alegorías sobre las batallas de Junín y Ayacucho, entre ellas se observa el ushnu inca sobre el que se levanta una casa iluminada por un sol radiante. Esta simbología se profundiza en la corona central de laureles sobre el retrato de Bolívar: "un puma bajo el arco iris de los incas lleva las banderas de un Tahuantinsuyo restaurado".⁷¹ En el remate la Justicia y la República sostienen el gorro frigio, a sus pies las guirnalda de los triunfos, bajo ellas dos brazos unidos plantan el árbol de Libertad en los Andes (Fig. 40).

En junio de 1824 –un año antes de la entrada patriota– el procurador de naturales del Cuzco presentó un pedimento al virrey a nombre de los 24 electores del cabildo de incas, para el privilegio de llevar el Real Estandarte "en memoria del triunfo de nuestros invencibles armas católicas" en las procesiones del día de Santiago.⁷² Bolívar parece contestarles con la proclama de Abancay del 29 de septiembre: "Abandonad esas banderas de maldición, y esperad a vuestros hermanos, que vienen desde remotos climas a traerlos la oliva y la redención."⁷³ Las nuevas banderas las pinta Santiago Juárez en la divisa heráldica de homenaje.

Con Bolívar en Cuzco –su cabeza coronada con la guirnalda cívica de oro y perlas, con los rayos de sol figurado resueltos con brillantes, ofrendada en la Casa Municipal–⁷⁴ el incaísmo emancipador alcanzó su cénit. Bolívar cumplió con la amenaza criolla de la subversión profética:⁷⁵ el fin de derechos de la nobleza incaica cuzqueña que, a pesar de haber sido los pilares de la Iglesia y de la Corona, ya habían sido afectados por las medidas posteriores a la Gran Rebelión. Bolívar profundizó esta situación desde una idea de igualdad, con los decretos de supresión del título y autoridad de los caciques –ya debilitados por los alcaldes varayos– y del servicio de indios, y el reparto individual de las tierras comunales.

Bolívar en Cuzco es también el final operístico del incaísmo, el primer acto había sido el de Castelli en Tiahuanaco. Los dos episodios plenos de referencias simbólicas al Inca, pero no se trataba del sueño del incario sino de implantar la república criolla.

Coda

El 1° de enero de 1848, Bartolomé Mitre, expulsado por el gobierno de Bolivia hacia Perú, solicitó a su escolta poder visitar las ruinas de Tiahuanaco. Su interés estaba motivado por haber leído en documentos de la Revolución Mayo que las antiguas tradiciones americanas se confundían con la emancipación

En 1879, treinta años después, publicó *Arqueología Americana. Las ruinas de Tiahuanaco (Recuerdos de viaje)*. Sin mencionar a Castelli, expresa su emoción al escribir que el primer aniversario de la revolución se llevó a cabo en el Templo del Sol y en el Puente del Inca sobre el Desaguadero. En los últimos párrafos escribió con cierta nostalgia: "Al separarme de aquellas ruinas había aprendido empero con la simple vista, algo que no se aprende en los libros, y era a pensar por mí mismo: llevando la convicción de que la América y los americanos son de la América, como sus monumentos y sus razas lo proclaman. Al pasar por el campo de Huaqui, orillando el gran lago, sentí revivir los grandes recuerdos patrióticos de la revolución sudamericana, que había asociado a las antiguas tradiciones indígenas las nuevas aspiraciones a la independencia y la libertad."⁷⁶

◀ Fig. 40. Santiago Juárez. *Escudo Alegórico en loa a Simón Bolívar*, 1825. Museo Regional, Cusco.

NOTAS

EL PERÚ EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA

John H. Elliott

- PAGDEN, Anthony. *Lords of All the World. Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c. 1500-c.1800*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1995: 12-28. Para posibles títulos para Felipe II, véase RODRÍGUEZ-SALGADO, María. "Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II". En: RUIZ MARTÍN, Felipe (coord.). *La proyección europea de la monarquía hispánica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, 1996: 88. SOLÓRZANO Y PEREYRA, Juan de. "Imperio de las Indias", "Philippus, Dei gratia, Hispaniarum et Indiarum Rex" y "Memorial y discurso de las razones que se ofrecen para que el Real y Supremo Consejo de las Indias deva proceder en todos los actos públicos al que llaman de Flandres" (1629): 186 y 193. En: *Obras varias póstumas del Doctor Don Juan de Solórzano Pereyra*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1776.
- ELLIOTT, John H. *España, Europa y el mundo de ultramar, 1500-1800*. Madrid: Taurus, 2009, cap. 1 ("Una Europa de monarquías compuestas"); KOENIGSBERGER, H. G. "Dominium regale o Dominium politicum et regale" (1979), publicado en su colección de ensayos, *Politicians and Virtuosi: Essays on Early Modern History*. Londres: Hambleton Press, 1986.
- Citado en ELLIOTT, John H. *España, Europa y el mundo de ultramar*. Madrid: Taurus, 2010: 234, de la *Política indiana* de Juan Solórzano Pereyra. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, CCLIV, 1972, lib. IV, cap. XIX: 39.
- PÉREZ PRENDES, José Manuel. *La monarquía indiana y el estado de derecho*. Valencia: Asociación Francisco López de Gómara, 1989: 167.
- Para el concepto de la patria en las Indias, es fundamental BRADING, David A. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla 1492-1867*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Véase BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (edición revisada y ampliada). Madrid: Taurus, 2003, cap. 6.
- LYNCH, John. *San Martín. Argentinian Soldier, American Hero*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2009: 170.
- Para la realzación 'vertical' contrastada con la realzación 'horizontal', véase GARCÍA CARCEL, Ricardo. *Felipe V y los españoles. Una visión periférica del problema de España*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002: 112.
- ELLIOTT, J. H. *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España*. Madrid: Siglo XXI de España, 1977; 2a. edición española, 2014.
- Para Portugal dentro del contexto de la monarquía compuesta española véase CARDIM, Pedro. *Portugal y la monarquía hispánica, ca. 1550-ca. 1715*. Madrid: Marcial Pons, 2017.
- Véase ALBREDÁ SALVADÓ, Joaquim. *La Guerra de Sucesión de España, 1700-1714*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Para la Nueva Planta véase los capítulos de PALAO GIL, Francisco Javier y JON ARRIETA ALBERDI en *Britain, Spain and the Treaty of Utrecht, 1713-2013* (DADSON, Trevor J. y J. H. ELLIOTT, eds.). Leeds: Legenda, 2014.
- Para la época de transición véase más recientemente STORRS, Christopher. *The Spanish Resur-*

gence, 1713-1748. New Haven y Londres: Yale University Press, 2016.

- La literatura sobre las reformas borbónicas es enorme, pero el extenso ensayo de Guillermo Céspedes del Castillo, "Las reformas indianas del absolutismo ilustrado", en su *Ensayos sobre los reinos castellanos de Indias* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1999) es un excelente resumen que retiene su valor.
- "Cuerpo unido de nación" citado por PIETSCHMANN, Horst en *Las reformas borbónicas y el sistema de intendencias en Nueva España*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996: 302. Para los problemas suscitados por el esfuerzo de construir una nueva narrativa nacional de España, véase ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001, y para la transición de monarquía a nación, PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Carolina, 2006.
- CÉSPEDES DEL CASTILLO, op. cit.: 300.
- PHELAN, John Leddy. *The People and the King: the Comunero Revolution in Colombia, 1781*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- McFARLANE, Anthony. *Colombia before Independence*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1993: 270.
- Un buen resumen de la época de la transición a la independencia se puede encontrar en RODRÍGUEZ O., Jaime E., *The Independence of Spanish America*: Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Véase también RODRÍGUEZ O., Jaime E. (coord.). *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América* Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005.
- CHUST, Manuel. *La cuestión nacional americana en las Cortes de Cádiz*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, Fundación Instituto Historia Social, 1999: 32-33.
- Cifras proporcionadas por FISHER, John R. *Bourbon Peru, 1750-1824*. Liverpool: Liverpool University Press, 2003: 55.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los andes*. Lima: Editorial Horizonte, 1988.
- Para las rebeliones, véase especialmente O'PHELAN GODDY, Scarlett. *Rebellions and Revolt in Eighteenth Century Peru and Upper Peru*. Colonia: Bohlau Verlag & Cie, 1985; WALKER, Charles F. *The Tupac Amaru Rebellion*. Cambridge, MA: Belknap Press - Harvard University Press, 2014; STERN, Steve J. (coord.). *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World, 18th to 20th Centuries*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- SZEMINSKI, Jan. "Why Kill the Spaniard?". En: STERN, op. cit., cap. 6.
- LYNCH, op. cit.: 130-132.
- WALKER, op. cit.: 273 y 336, nota 12.
- McFARLANE, op. cit.: 264-71, para esta y otras interpretaciones historiográficas de la rebelión de los Comuneros.
- WALKER, Charles F. *Smoldering Ashes. Cuzco and the Creation of Republican Peru, 1780-1840*. Durham: Duke University Press, 1999: 148-9.
- WALKER, Charles F. *The Tupac Amaru Rebellion*. Cambridge, MA: Belknap Press - Harvard University Press, 2014: 276.
- LYNCH, John. *Simón Bolívar. A Life*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2006: 198-201.

NOBLES INDÍGENAS Y ACTITUDES ANTICOLONIALES EN EL SIGLO XVII

Manuel Burga Díaz

- Roberto Levillier, D. *Francisco de Toledo, supremo organizador del Perú: su vida, su obra* (1515-1582), 3 vols., Buenos Aires, 1935-1942.
- Raúl Porras Barrenechea, *Los cronistas del Perú* (1528-1650), Lima, 1962; cap. VII, "Cronistas toledanos".
- Andrés Chirinos y Martha Zegarra, *El orden del Inca por el licenciado Polo Ondegardo*. Lima, 2013.
- Earl J. Hamilton, *El florecimiento del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 126.
- José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, 1986, p. 55.
- Ibid.*, p. 128.
- Ibid.*, p. 282.
- Heinz Duchhardt, *La época del mercantilismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 23.
- Mark Burkholder y D. S. Chandler, *De la impotencia a la autoridad*. México: FCE, 1984, p. 30.
- Ibidem*.
- María Gómez Pérez, *Pedro de Heredia y Cartagena de Indias*, Sevilla, 1984.
- Alonso Valencia, *Resistencia indígena en la colonización española*. Cali: Ed. Universidad del Valle, 1991.
- Germán Colmenares, *Historia económica y social en Colombia. Popayán: una sociedad esclavista. 1680-1800*, tomo II, Bogotá, 1979.
- José de la Riva Agüero, *La historia en el Perú*. Madrid: 1952, pp. 107-108.
- Ibidem*, p. 28.
- Todas estas referencias las encontré en la sección Corregimiento y también en Genealogía de Sayri Túpac del Archivo departamental del Cusco (1991-1992), pero el libro reciente de Donato Amado Gonzales, *El estandarte real y la mascapaycha: historia de una institución inca colonial* (PUCP, 2017), nos da muchas respuestas a todas las interrogantes de entonces. Esta era una institución que formaba parte del sistema de autoridades coloniales de la ciudad del Cusco, que servía al español, aunque, al mismo tiempo, permitía mantener viva la memoria del Inca y la identidad de las doce casas nobles incas, con su heráldica particular, colores, diseños, y sus memorias propias.
- David T. Garrett, *Sombras del imperio. La nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825*. Lima: IEP, 2009.
- Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.
- Ibidem*, p. 104.
- Ibidem*.
- "Ninguno de los testigos en el proceso contra don Alonso Inga ponen en tela de juicio su ascendencia real incaica, y en efecto, su genealogía es verídica. Él fue bisnieto por línea materna de don Alonso Titu Atauchi, quien a su vez era nieto de Huayna Cápac y sobrino de Huáscar y Atahualpa". Kathleen Klumpp, "El retomo del Inga: una expresión ecuatoriana de la ideología andina", en *Cuadernos de Historia y Arqueología*, vol. XXIV, N° 40 (Guayaquil, 1974), pp. 99-135.
- Ibidem*, p. 106.
- Hugo Pereyra Plasencia, "Mita obrajera, idolatría y rebelión en San Juan de Churín (1663)", en

Boletín del Instituto Riva Agüero, N° 13 (Lima, 1984-1985), pp. 215-216.

LA CULTURA VISUAL AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA IMPERIAL INCA

Mariusz Ziolkowski

- El presente texto es una síntesis de las ideas acerca de diferentes mecanismos de legitimación del poder en el Tahuantinsuyu elaboradas por el autor a lo largo de los últimos años y presentadas en diferentes estudios cuyos amplios fragmentos se citan a continuación (entre otros, Ziolkowski, 1994, 1996, 1997a, 1997b, 2002, 2015, 2016; Szemiński y Ziolkowski, 2018; Ziolkowski y Siemianowska, 2020). Quisiera agradecer a mi amigo y colega Jan Szemiński, coautor de una de las obras referidas, por sus pertinentes consultas y observaciones, en particular las relativas al análisis de ciertos términos en quechua.
- Szemiński y Ziolkowski, 2018: 229.
- Según Amnon Nir, las diferentes crónicas describen un ciclo bélico que incluye al menos siete guerras. Estas se llevaron a cabo a lo largo de la vida de tres gobernantes incas y, hasta donde sabemos, involucraron una enorme área geográfica y fueron dirigidas por distintos líderes (Nir, 2016).
- Szemiński y Ziolkowski, 2018: 229-230.
- Ziolkowski, 1996: 219.
- Betanzos, 1987 [1551], parte I, cap. XX: 100.
- Ziolkowski, 1997b, 2002.
- Murúa, 1964, [1613], parte II, cap. 23: 95.
- Nir, 2016: 129.
- Betanzos, 1987 [1551], parte I, cap. IX: 35-36.
- Ziolkowski, 1996: 274.
- Pero, paralelamente, se han establecido ciertos mecanismos de carácter ritual que permitían al soberano inca apropiarse, *lege artis*, para su propio uso (y eventual transmisión a los descendientes), de parte de esta "propiedad del Sol". Este tema se discute en otros textos: Ziolkowski, 1996, 1997a).
- Sarmiento, 1906 [1571], cap. 37: 44; 1965: 241.
- Esta interpretación del aspecto "legal" de las conquistas incas es una versión muy resumida de un análisis mucho más detallado de este problema, incluido en otra obra del autor, de la que proceden extensos fragmentos citados más arriba (Ziolkowski, 1996).
- Cieza de León, 1985 [1553], parte II (El Señorío...), cap. XI: 27-28.
- Betanzos, 1987 [1551], parte I, cap. XIII: 99.
- Betanzos, 1987 [1551], parte I, cap. XIX: 134-135.
- Cieza de León, 1985 [1553], parte II (El Señorío...), cap. XII: 30.
- Ziolkowski, 1996: 24.
- Garcilaso, 1976 [1609], parte I, lib. IV, cap. XXIII, XXIV: 141-143; lib. V, cap. XVII, XVIII, XIX, XX: 166-172.
- Collapiña, Supno et al. 2004: 361.
- Szemiński y Ziolkowski, 2018: 224-228.
- "Haycharcumuni haychamuni aucacta. Lleuar captiuos triumphando y cantando. Hayllini haychani aucacta. Tiumphar de los enemigos. Atiy haychayta hayllircuni, o haychacta hayllini. Cantar la gala de la victoria, o de la chacra. Hayllini. Celebrar en bayles con cantares triumphos o victorias. Haylli. Canto regozijado en guerra,

- o chacras bien acabadas y vencidas. Atiyhaylli. Canto triumphal. Hayllircoopuni aucacta. Concluyr la victoria y rematarla con cantares". (González Holguín, 1952 [1608], parte I: 120-121).
24. Guamán Poma, 1980, fol. 314 [316].
25. "Huacanqui runa, o machu. Los cantores que entonan en las danças y saben los tonos y cantares y fábulas antiguas taquiyachak huacanqui o hahuaricuy yachak". (González Holguín 1952 [1608], parte I: 126). Agradezco al doctor Jan Szemiński por haberme facilitado los resultados de sus búsquedas correspondientes.
26. Betanzos, 2004 [1576], parte I, cap. XVII: 124-125.
27. Al parecer, hubo una clara distinción entre el relato histórico propiamente dicho y el "cantar" elaborado en su base. A juzgar por el texto atribuido a Collapiña y Supno -unos de los pocos quipucamayocs cuyos nombres conocemos (Collapiña et al., 2004 [1542-1608])- , o por los autores anónimos de la *Probanza de los Nietos de Conquistadores* (Rowe, 1985), los relatos propiamente dichos eran bastante formales y tenían la apariencia de enumeraciones de los hechos, con un componente "artístico" prácticamente inexistente.
28. Cieza de León, 1985 [1553], parte II, cap. XI: 20.
29. Betanzos, 2004 [1976], parte I, cap. XXII: 186.
30. Gruszczńska-Ziółkowska, 1995.
31. Betanzos, 2004 [1576], parte I, cap. XXXI: 180, 184.
32. Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1968 [1613]: 302.
33. Ziolkowski, 2015: 413.
34. Martin, 2014.
35. Husson, 2016.
36. Molina, 1989 [1575]: 49-50; Sarmiento de Gamboa, 1906 [1572], cap. 9: 31.
37. Documento incluido en la crónica de Hernando de Santillán (1968 [1563]: 101). Citado también por Dorta, 1975: 68 y Rostworowski de Diez Canseco, 1977: 239-240.
38. Dorta 1975; Martínez et al., 2014, Ziolkowski et al., 2008; Ziolkowski, 2009, 2020; Ziolkowski y Siemianowska, 2020; Szemiński, 2005.
39. Dorta, 1975; Gisbert, 1980: 117 y ss.; Barnes, 1996.
40. Citado en Dorta, 1975: 69.
41. "Viendo esto, doña María Cusi Guarcai, mujer del Inca que murió [Sayre Tupac] (...) hermana legítima de Tito Cusi Yupanqui (...) y viendo que una hija de Paulo Inca, llamada doña Juana, estaba pintada encima de la dicha doña María, se enojó y dijo allí: "como se sufre que el padre de don Carlos y él estén [en] más preminente lugar, y su hermana siendo bastarda, que mi padre [Manco] mi hermano Tito Cusi y yo, siendo legítimos y así se fué con otros yngas sus deudos a quejarse al Virrey sobreoq..." [Carta del clérigo Juan de Vera al Consejo de Indias. Cuzco, 9 de abril de 1572. A.G.I. Citada en Levillier, 1956: 66 y ss.]
42. Archivo General de Indias: Escribanía de Cámara, 509-A. Citado en Dorta, 1975: 71-72.
43. Carta del 1 de marzo de 1572. Citada en Dorta, 1975: 70.
44. Álvaro Ruiz de Navamuel en: Dorta, 1975: 69.
45. Pizarro, 1986 [1571], cap. 10: 46.
46. Barraza Lescano, 2012.
47. Artzi et al., 2019.
48. Cabello Caro, 2006: 166.
49. También en los diccionarios quechuas encontramos algunos términos referentes a esta clase de profesionales y su actividad: pintar (*quillcáni.gui*); pintor (generalmente *quillca camayoc*); pintor con fuego (*ninaguan quillcani.gui*) (Santo Tomás, 1560: 86). Pintar (*ricchacta quellcani*); pintor (*riccha quillcaycamayok*, o *yachachik*). (González Holguín, 1952 [1608], parte II: 387).
50. Rostworowski, 1977: 239-240.
51. Marcone Flores, 2003.
52. Según la ficha del British Museum, se describe el objeto como un recipiente o cuenco cilíndrico de piedra tallada con dos asas redondeadas; inscrito con escenas figurativas inusuales: en un lado, un gran disco solar central con una cara está flanqueado por dos figuras de pie con las manos en el pecho. Directamente debajo del disco solar hay dos figuras arredilladas, una frente a la otra con las manos cruzadas delante de ellas. Entre ellos hay un pequeño objeto en forma de diamante con una cara. La pequeña figura de culto parece ser la manifestación terrenal o representante de la deidad solar. Por otro lado, una escena complementaria tiene una figura masculina y femenina en el centro, posiblemente el Inca y su reina, que son el foco de una procesión compuesta por una mujer con un huso, un jorobado y llamas conducidas desde ambos lados. ([https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=661310&partId=1&searchText=Am1909%2c0403.1&page=1-traduccion del autor](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=661310&partId=1&searchText=Am1909%2c0403.1&page=1-traduccion%20del%20autor)). Véase también: McEwan 2009.
53. Betanzos, 1987 [1551], parte I, cap. XI: 51-52.
54. La instalación del culto del PUNCHAO era una forma de oposición al culto de Huanacauri promovido por la fracción encabezada por Viracocha Inca. Las razones políticas de este acto se discuten en detalle en otro texto (Ziółkowski, 1996). *ibid.*
55. Betanzos, 1987 [1551], parte II, cap. I: 207.
56. Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1993 [163], fol. 36v: 254.
57. Ramos Gavilán, 1976 [1621].
58. Mac Cormack, 1984; Ziolkowski, 1994, 1996: 389 y ss.
59. Ramos Gavilán, 1976 [1621].
60. Ramos Gavilán, 1976 [1621], parte II, cap. IV: 120.
61. Betanzos, 1987, [1551], parte I, cap. XI: 51-52.
62. Mac Cormack, 1984, Ziolkowski, 1994.
63. El tema de las consideraciones astronómico-calendáricas (y rituales) en el conflicto de los Anansayas y los Urínsayas se debate en otros textos: Ziolkowski, 1994, 1996: 391 y ss.).
64. Ziolkowski, 1996: 398.
65. Acerca de este tema hay una serie de estudios como los de Artzi et al., 2019; Barnes, 1996; Cabello Caro, 2006; Cahill, 2002; Cummins, 1988, 2002, 2005; Dean, 1999, 2010; Gisbert, 1980, 1984; Husson, 2016; Mac Cormack, 1984, 2001; Martín, 2014; Martínez Cereceda, 2010; Martínez Cereceda et al., 2014; Ramos Gómez, 2006; Rowe, 1961; Salomón, 1995; Ziolkowski, 1979, 2009, 2018; Ziolkowski y Siemianowska, 2020; Ziolkowski et al., 2008.
- LA ARQUITECTURA SAGRADA Y LA ALBAÑILERÍA DE LOS INCAS DESPUÉS DE LA CONQUISTA**
Carolyn Dean
1. Niles, 1987: 277-278.
2. Anónimo, 1951: 21. González Holguín, 1608: 42, de manera similar, define *Caninacuk pirca* como "pared bien trauada".
3. Para los estudios sobre las técnicas de la construcción inca, ver Jean-Pierre Protzen, 1985 y 1986; para un estudio sobre las herramientas de albañilería usadas por los incas, ver Gordon, 1985.
4. Protzen, 1993: 203; Dean, 2010: 117-118.
5. Al igual que en la albañilería, en los textiles y la metalurgia incas también destaca la importancia de la historia de la producción que se registra en los detalles de la estructura de un objeto; ver Lechtman, 1996. Para observaciones adicionales en torno al proceso y el producto de la metalurgia andina, ver Lechtman, 1977, 1984 y 1993. Para el debate sobre la relación entre la estructura y el significado en el trabajo andino con fibras, ver Conklin, 1996.
6. Ver, por ejemplo, los siguientes textos: Agurto Calvo, 1987; Fraser, 1990; Gasparini y Margolies, 1977; Hyslop, 1990; Kendall, 1976, 1985; Lee, 1996; Menotti, 1998; Morris and von Hagen, 1998; Protzen, 1986; Protzen y Nair, 1997 y Rowe, 1944.
7. Los dos estilos básicos fueron inicialmente identificados por John Rowe, 1944, quien observó que ambos se remitían al modesto medio de construcción del campesinado andino; las piedras talladas de lados rectangulares eran similares a los terrones cuadrados, mientras que la albañilería poligonal provenía de la construcción con cantería. Así, la albañilería estatal de alto prestigio gana en importancia cuando es comparada con las técnicas constructivas mucho menos refinadas que empleaban los comuneros andinos.
8. Falcón, [1567] 1918: 150.
9. Cobo, 1956, t. 2: 258-262; 267-268 también menciona a los expertos tejedores (cumbicamayos) y plateros.
10. Niles, 1999: 133, 2004.
11. Hay seis testimonios conocidos sobre las piedras cansadas. Todos refieren historias muy parecidas. En cinco de las leyendas, se dice que la piedra estaba destinada a Saqsaywaman, que mira sobre la ciudad del Cusco; ver Betanzos, 1987: 170; Cieza, 1986: 148-149; Garcilaso, 1609: 195-196; Murúa, 1986: 314-316 y Ocaña, 1987: 225. El testimonio de Guamán Poma, por el contrario, indica que la piedra cansada fue cantada en el Cusco y estaba siendo trasladada a Guanuco (Huánuco Pampa); más adelante, informa sobre un intento de llevarla a Quito, en Ecuador (c. 1615: 160[162]). Para un análisis de estas leyendas y su significado, ver Van de Guchte, 1984. Para un debate sobre los modos de transporte, ver Jean-Pierre Protzen, 1986: 102-103.
12. Dean, 2010: 50-53.
13. Otras piedras cansadas han sido localizadas en lugares tan distantes como el norte de Ecuador. Dennis Ogburn identifica unos 450 paralelepípedos en sitios de los Andes que provienen de la cantera Rumiqlolga próxima al Cusco y de los alrededores del pueblo de Paquishapa, en la Cuenca Saraguro, al sur de su destino previsto: el sitio inca de Tumipampa (hoy Cuenca), en Ecuador.
14. Para comentarios sobre la relación entre el manuscrito Galvin de Murúa, su crónica posteriormente revisada y el *Primer Nueva Corónica* y *Buen Gobierno* de Guamán Poma, ver Ossio, 2001 y 2004: 24-55. Para una comparación entre las dos representaciones de las piedras cansadas, ver Cummins y Mannheim, 2011: 12.
15. Ver, por ejemplo, Angles Vargas, 1990: 100-103, 179 y Paternosto, 1989: 81.
16. Cobo, 1956, t. 2: 171, menciona específicamente a Collaconcho como la sexta huaca del cuarto ceque del sector del Cusco que era conocido como Chinchaysuyu. Los ceques (líneas) constituían el sistema empleado por los incas para organizar las huacas del entorno del Cusco. Para la identificación de la Chicana Grande como el Collaconcho de los incas, ver Bauer, 1998: 58; Van de Guchte, 1984: 548 y Zuidema, 1980: 341. El nombre moderno de la roca -Chicana Grande- probablemente se refiere a un túnel -de 2.5 m de profundidad, con un ancho de 1.5 y una altura de 2 m- que circunda la mitad del lado este de la roca; ver Quirquihuaña et al., 2012: 25. Para comentarios adicionales sobre Collaconcho y su tallado, ver Dean, 2019.
17. Gasparini y Margolies, 1977: 203.
18. Al referirse a Saqsaywaman en particular, Pedro Sancho de la Hoz, 1968: 329 escribió en 1534 que, "ni el puente de Segovia, ni otros de los edificios que hicieron Hércules ni los Romanos, no son cosa tan digna de verse como esto". Estete, 1918: 330, en su "Noticia del Perú" de 1535, observó que "toda la cantería de esta ciudad hace gran ventaja a la de España".
19. David Freedberg, 1989: 68-69 comenta la reverencia hacia las piedras sagradas y sin tallar en todo el antiguo Medio Oriente, incluyendo la piedra negra que se guarda en la Kaaba, en La Meca, el principal santuario islámico. David Summers, 2003: 268-269 resalta que "el término griego para una piedra no icónica, *baetyl*, remite al hebreo *beth-el*, casa de dios"; también comenta el uso de piedras no icónicas en las antiguas culturas egreas.
20. En la práctica, para los españoles y otros europeos católicos, a menudo se consideraba que la piedra absorbía fuerzas vitales cuando era tallada para representar a santos y a Cristo. La piedra misma, sin embargo, no era vista como un medio sensible; más bien, lo que importaba era la capacidad de representación de la piedra esculpida.
21. Fraser, 1990: 110.
22. Para un debate completo en torno a la noción de *policia* y las maneras en que la arquitectura de estilo europeo aspiraba a ser "tan ostensiblemente superior e imponente que, casi a pesar de ellos mismos, los asombrados indios acatarían la sumisión", ver Fraser, 1990: 24-25 y 50.
23. Cobo, 1956, t. 2: 260-262.
24. Cobo, 1956, t. 2: 261.
25. En el ambiente de construcción de las ciudades del Perú virreinal, los arcos eran particularmente importantes en la medida en que reemplazaban -y eran considerados superiores- a los postes y dinteles de la arquitectura indígena (Fraser, 1990). El padre José de Acosta, 1940: 298 nos proporciona un ejemplo de las maneras en que las alabanzas eran atenuadas: mientras que él elogía la albañilería inca por su uniformidad y sus juntas precisas, también observa que los edificios incas con frecuencia estaban "mal repartidos y aprovechados" e incluso señala la falta de mortero como un déficit.
26. Polo de Ondegardo, 1916: 107.
27. Murúa (1986: 500) escribe: "Es de suerte que todos los edificios modernos que después se han hecho en la ciudad por los españoles, han salido de la piedra de allí [Saqsaywaman], aunque a las piedras grandes y toscas no han llegado, por no poder llevarlas a otro lugar sin costa excesiva e infinito trabajo de los indios". Para un debate adicional en torno a la producción de Saqsaywaman echada a perder por el retiro de las piedras trabajadas, ver Dean, 1998.
28. Trever, 2005: 41.
29. Para un comentario sobre las probables diferencias de percepción, ver Dean, 2015 y Dean y Leibsohn, de próxima aparición.
30. Ver, por ejemplo, Garcilaso, 1829 [1609]: 95; Squier, 1877: 435; Juan y Ulloa, 1748: 627 y Tschudi, 1847: 346. Las guías de viaje modernas informan a los turistas que las tarjetas de crédito no pueden entrar en las juntas de las piedras mordidas.
31. Cieza, 1553: f. 127v.
32. La edición de 1553 de Cieza también contiene grabados más apropiados para este tema, incluyendo una representación de camélidos, un gobernante inca con un tocado con flecos y orejas alargadas, y una imagen del cerro de Potosí. La determinación de cuales temas requerían grabados nuevos y originales, y de cuales podían ser ilustrados con imágenes "prestadas" es materia de un estudio futuro. Para debatir sobre las maneras en que, normalmente, se utilizaban y reutilizaban las ilustraciones en los textos de viajes del siglo XVI, ver Voigt and Brancaforte, 2014.

33. Con frecuencia, los estudiosos viajeros de esta época estaban acompañados por artistas, o ellos mismos eran artistas. Ellos produjeron volúmenes profusamente ilustrados concebidos para proporcionar a sus lectores vistas únicas de aquello de lo que habían sido testigos directos (incluso las ruinas incas). Este tópico amerita más comentarios de los que pueden ofrecerse aquí. Basta con decir que las maneras en que la albañilería inca fue representada en los relatos de viaje influyeron en el pensamiento europeo sobre la civilización inca tanto o más que las descripciones verbales.
34. Juan y Ulloa, 1748: 627. En coincidencia con los primeros testimonios, los autores resaltan que los incas no contaban con "el conocimiento de hacer Arcos, ni la industria de formar cortes de Clave en la Piedra para cerrarlas..." [sic] (628).
35. Algunas de las ilustraciones de Squier están entre las más fieles, especialmente aquellas en las cuales se recurría a un fuerte sombreado para mostrar tanto la textura como el volumen; ver Squier, 1877: 433.
36. Una clara excepción es Paul Marcoy, cuyos diarios de viaje fueron primero publicados por entregas en *Le Tour du Monde* (1862-1867) y, más tarde, como el libro *Voyage à travers l'Amérique du Sud. De l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique* (1869). Marcoy (1869, t. 1: 246) sostiene que la arquitectura inca tardía, como se aprecia en Saqsaywaman, representa "un phase de decadence et des tendances vers un passé barbare". De ahí que no nos sorprenda que sus ilustraciones de la albañilería inca difieran radicalmente de la realidad de una manera tan poco halagadora.
37. Wiener recolectó unos cuatro mil objetos, desde momias hasta estatuas de piedra, ceramios, textiles, ornamentos de metal y artefactos varios. Aunque estaban originalmente destinados a los fondos del Museo Americano del Louvre, la colección de Wiener fue trasladada cuando se creó el nuevo museo etnográfico del Trocadero. Para los estudios sobre el trabajo de campo de Wiener en el Perú, ver Dias, 1991; Rivasplata Varillas, 2010 y Riviale, 1996, 1998, 2001.
38. Wiener (1880: 210-218) había pasado cuatro días en el sitio que él conocía como Huánuco Viejo.
39. Ver, por ejemplo, las ilustraciones de los mismos portales en Rivero y Tschudi, 1851: lámina LVI.
40. Inventado en Francia a mediados de la década de 1870, el *staff* era un material maleable que se manejaba fácilmente, económico y que al endurecerse se asemejaba a la piedra. Podía ser dispuesto en bloques y moldeado para obtener variados ornamentos arquitectónicos.
41. Rivero y Tschudi (1851: 280) identifican las figuras como monos. Para mayor información sobre Huánuco Pampa, ver Morris y Covey (2003), Morris, Covey y Stain (2011), Morris y Thompson (1970, 1985), Ordóñez Inga (2015) y Varallanos (1959).
42. Al referirse a los santuarios antiguos, Wiener (1880: 497) calificó a Tiahuanaco como "el más hermoso del mundo" (*le plus beau de monde*).
43. Soldi (1881: 367, 381-382) elabora esta teoría mientras escribe sobre la llamada Fuente de Concacha, hoy conocida como monolito de Saywiti, que tal vez sea la más elaborada de las piedras talladas incas que incluyen animales de varias clases, así como plantas y seres humanos.
44. Soldi (1881: 168-177) alabó especialmente la ornamentación arquitectónica de Persia por su combinación de motivos geométricos y florales.
45. A Soldi le atraía en particular la roca muy tallada de Saywiti, llena de imágenes de animales y seres humanos entremezclados con los elementos del paisaje. Soldi no solo hizo su reproducción, sino que la incluyó en las exposiciones de 1878 del Palacio de la Industria y, después, en la Feria Mundial. En realidad, la reprodujo como una fuente en funcionamiento para la Exposición Universal de París. Soldi no es el único que quedó fascinado por esta talla en particular, pues ha recibido más atención que cualquier otra piedra singular de la escultura en roca inca. Ver Dean, texto de próxima aparición.
46. Wiener, 1889: 333, 335.
47. Chalon, 1884: 93-94.
48. Kroeber, 1951: 212.
49. Los españoles, siguiendo la distinción europea entre arte y artesanía, admiraron la destreza de la albañilería inca, pero no consideraron que su arquitectura fuera artística; ver Fraser, 1986: 331.
50. Summers (2003: 71), en relación con las colosales cabezas olmecas de México, subraya que una vez que reconozcamos el valor simbólico (ya sea religioso, político u otro), "sería entonces posible entender por qué la tecnología existente fue exigida mucho más allá de sus límites habituales, o por qué la elaboración de ciertas imágenes o la construcción de algunos edificios podrían, incluso, haber estimulado la invención tecnológica". Asimismo, observa que el valor o el carácter sagrado o el poder de una obra puede consistir "precisamente en negar los límites de la tecnología y la técnica".
51. El coronel Fawcett (1953: 252), el explorador de comienzos del siglo XX, informó la existencia de un líquido extraído de una planta que era usado por los incas para disolver la piedra; también insiste en que ruinas megalíticas como las de Saqsaywaman y Ollantaytambo fueron construidas por gigantes que existieron antes de la era inca. Un episodio de *Nova* titulado *Secretos de imperios perdidos: Inca* (1997) documentó un experimento del geocientífico Ivan Watkins en Ollantaytambo, el cual "dividió térmicamente" (es decir, cortaba) las rocas del tipo empleado en las construcciones incas mediante unos reflectores parabólicos que concentraban los rayos solares; ver Watkins, 1990.
52. Gombrich, 1961: 181-183.
- DEL BAUTIZO DEL INCA AL MAPAMUNDI DE GUAMAN POMA**
Rolen Adorno
- Según el Tercer Concilio Provincial limense, a los naturales se les debía de avisar que traieran a bautizar a sus hijos dentro de los ocho días de su nacimiento, porque muchos padres ocultaban a sus hijos al nacer para evitar que fueran bautizados (*Tercero catecismo*, 160).
 - "Canon 21. También los laicos pueden bautizar en situación de necesidad. Así [lo afirma] Agustín [en su carta] *Ad Fortunatam*" (*Corpus Iuris Canonici*, c.21.D.4. *De consecratione* [canon 21, distinción 4, sección De Consecratione]). En Lima, el Tercer Concilio Provincial aclaró que uno de los oficios principales de los "indios de confianza" era asegurar que los niños recién nacidos se bautizaran (*Tercer concilio*, 177).
 - 1 *Canon Firmiter*, *De Summa Trinitate*: "El sacramento del bautismo (que en agua consagrada a la invocación de Dios y de los individuos de la Trinidad, a saber, del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo) tanto a los párvulos como a los adultos administrado en la forma de la iglesia y ritualmente conferido aprovecha para la salvación" (*Corpus Iuris Canonici*, c.1.X.1.1 [Libro 1 de las Decretales, sección 1 De Summa Trinitate, canon Firmiter]). "Canon 21. También los laicos pueden bautizar en situación de necesidad. Así [lo afirma] Agustín [en su carta] *Ad Fortunatam*" (*Corpus Iuris Canonici*, c.21.D.4. *De consecratione* [canon 21, distinción 4, sección De Consecratione]); "Canon 23: No se deben repetir los bautismos que han sido administrados por paganos. Así [lo afirma] Isidoro [...] El romano pontífice no considera al hombre que bautiza sino al espíritu de Dios que suministra la gracia del bautismo, aunque sea un pagano el que bautiza" (*Corpus Iuris Canonici*, c.23.D.4. *De consecratione* [Decretum, canon 23, distinción 4, sección De consecratione]). Le agradezco a José Cárdenas Bunsen la identificación y traducción de estos textos.
 - Este apartado retoma la cuestión del bautismo y su confusión con ritos andinos estudiada en Adorno 1996.
 - Los Concilios Provinciales limenses reconocieron que el acto de poner nombres y sobrenombres eran ritos esenciales a la espiritualidad andina. La posibilidad de asociar el *ruthuchiku* con el bautismo, y el *warachiku* y el *quikuchiku* con el sacramento de la confirmación es evidente, y los requisitos y las advertencias dados por el Segundo Concilio Provincial (1567) dieron a conocer los peligros. Los decretos del Concilio concernientes al bautismo fueron explícitos: los nombres de los bautizados habían de apuntarse en un libro; el nombre y sobrenombre del bautizado y los de sus padres y el del que lo bautizó, tanto como el nombre del *ayllu* y parcialidad y del pueblo del bautizado, "señalando año, mes y día, y la iglesia do fue bautizado" (*Tercer concilio*, 158). El Tercer Concilio Provincial de 1582-1583 reconoció el doble peligro de bautizos reiterados y la continuación del uso por los naturales de "los nombres de su gentilidad e idolatría". Así, ordenó que se les quitara a los naturales el uso de dichos nombres andinos y que "a todos se les pongan nombres en el bautismo quales se acostumbra entre cristianos, y destes mismos los compelan a usar entre sí." (*Tercer concilio*, 65). Como el nuevo nombre cristiano significaba el renacimiento en el bautismo y le daba una nueva identidad espiritual al bautizado, era primordial reconocer solo el nuevo nombre cristiano y no el antiguo pagano.
 - Los testimonios al respecto incluyen, en la década de 1550, los de Pedro de Cieza de León y Juan de Betanzos; en la de 1560, el del propio Titu Cusi Yupanqui y el de Juan Polo de Ondegardo; en la de 1570, el de Cristóbal de Molina, el cuzqueño; y, en la de 1580, el de Cristóbal de Albornoz. En 1621, el padre jesuita Pablo Joseph de Arriaga (57-58) destacó las "grandes supersticiones" que los indios revelaban al poner los nombres a sus hijos: "[M]uchos de los indios y casi todos los principales tienen los nombres de alguna de sus huacas, y suelen hazer grandes fiestas, quando les ponen este nombre, que llaman 'bautizarle otra vez, o ponelle nombre'".
 - Por pedido del emperador Carlos V del 31 de enero de 1539, reiterado dos años más tarde, Vitoria y otros siete teólogos salmantinos entregaron el 1º de julio de 1541 un "Parecer de los teólogos de la Universidad de Salamanca sobre el bautismo de los indios" ("Parecer" en Vitoria, *De Indis* 157-164; en versión castellana: http://www.mscperu.org/teologia/1historia/1era%20EvangelAL/documentos1EvaAL/Bautismo_Indios_ConsultaEmperador_Vitoria.htm). Afirmó la bula paulina *Altitude Divini Consilii* sobre la necesidad de haber instrucción previa al bautismo de adultos y rechazó la práctica del bautismo en masa por no asegurar instrucción "no sólo en la fe sino también en la moral cristiana" que, en el "Parecer" (158) de los dominicos, era fundamental:
Pues, para testar directamente a la cuestión propuesta, anotamos esta conclusión. Esos bárbaros infieles no deben bautizarse sino hasta que sean suficientemente instruidos no sólo en la fe sino también en la moral cristiana, por lo menos en cuanto es necesario para la salvación, ciertamente no antes que haya probabilidad que han entendido lo que van a recibir o tengan respeto y aprovechen el bautismo y quieran vivir y perseverar en la fe y la religión cristiana. Esta fue la política oficial de la corona española de ahí en adelante.
 - Tercero catecismo*, 118-119.
 - Tercero catecismo*, 119.
 - Tercero catecismo*, 119-120.
 - Tercero catecismo* 139.
 - Quiroga, 95 [f12r].
 - Bataillon, 354-355.
 - Duviols, 1977: 149.
 - Titu Cusi, 65 [f59r-v].
 - Duviols, 1977: 150.
 - Titu Cusi, 68 [f64r].
 - Titu Cusi, 65-66 [f60r].
 - Titu Cusi, 66 [f60v].
 - Titu Cusi, 66 [f60v-61r].
 - Titu Cusi, 36-37 [fol 31r-v].
 - Según Murúa, *Historia general*, f170r [lib. 1, cap. 75]. Las dos versiones de Murúa de su historia de los Incas llevan en sus frontispicios, respectivamente, las fechas de 1590 (*Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú*) y 1613 (*Historia general del Pirú*). Sin embargo, el análisis codicológico de Adorno y Boserup (17-24), que toma en cuenta la construcción de los manuscritos tanto como sus contenidos, ha determinado que la época de la creación de la *Historia del origen* comenzó en los años 1590 y terminó hacia 1606, y, por los preliminares que van adjuntos a la *Historia general del Pirú*, se sabe que concluiría hacia 1616 (Adorno, 2008: 116-118).
 - Murúa, *Historia general*, f170v [lib. 1, cap. 75].
 - Murúa, *Historia general*, f170v [lib. 1, cap. 75]: 258-259.
 - Teresa Gisbert, 1980: 35.
 - Teresa Gisbert, 1980: 35, 37
 - Thérèse Bouysse-Cassagne, 1997: 129.
 - Bouysse-Cassagne, 1997: 143-144.
 - Bouysse-Cassagne, 1997: 131.
 - Pedro de Cieza de León, 8-9 [2da pte., cap. 5].
 - Bouysse-Cassagne, 1997: 141.
 - Casas 1967, 1: 659 [lib. 3, 1ª pte., cap. 126].
 - Bouysse-Cassagne, 1997: 143.
 - Juan de Betanzos, 14 [1ª pte., cap. 2].
 - Betanzos, 14 [1ª pte., cap. 2].
 - Guaman Poma, (91).
 - Guaman Poma, (93).
 - Véase de nuevo Betanzos (14 [1ª pte., cap. 2]). El relato de Guaman Poma recontextualiza el mito de Viracocha al insertar la figura de Bartolomé. Verónica Salles-Reese (154) sugiere que la leyenda de San Bartolomé se acomoda mejor a la reinterpretación del mito de Viracocha que la de Santo Tomás porque, según la hagiografía de aquel por Jacobo de Vorágine, Bartolomé silenció a los ídolos, que es un aspecto que Guaman Poma (93) destaca en su relato: la huaca se cayó y en un sueño del indio el demonio le rogó no volver a la cueva, pero después el santo le dijo que lo hiciera. Al entrar en la cueva el demonio anunció su derrota, diciendo que "el dicho hombre pobre podía más que no él con todo lo que sabía".
 - Esta lectura difiere de las de de Gisbert y Bouysse-Cassagne, en sí diferentes. Gisbert (1980: 41) escribe: "En el dibujo muestra a Tunapa como San Bartolomé, de perfil frente a la cruz de Carabuco, identificable por la lectura inscrita en ella. De hinojos, el indio colla Anti a quien Tunapa convirtió poniendo el nombre de Viracocha. [...] La fecha [1570] parece corresponder al año en que fue hallada la cruz". Bouysse-Cassagne (1997: 156), en cambio, considera que "Guaman Poma representa, como lo explicita el texto que lo acompaña, el momento álgido de la conversión de Tunupa —aquí llamado Anti-Viracocha—, al cristianismo". Anti Vira Cocha es, en cambio, el nuevo nombre dado por el santo al colla al bautizarlo.
 - Titu Cusi Yupanqui, 65-66 [f59v, f60v, f61v].
 - Titu Cusi, 67 [f62r].

42. Guaman Poma, 45, 89, 91-94, 123, 370, 653, 654, 655, 656, 665, 1090, 1164.
43. Ver Gisbert 1980, 37.
44. *Historia del origen*, f42r [lib. 2, cap. 7].
45. *Historia general del Pirú*, 1616.
46. Murúa, *Historia general*, f207r [lib. 1, cap. 88].
47. Salles-Reese (192) contempla los posibles significados del nombre *Anti Vira Cocha*: en quechua, 'el señor de los Andes'; en español *anti*, en el sentido de 'contra', sería 'contra Vira Cocha'. Si Vira Cocha representa en el relato de Guaman Poma uno de los dioses andinos, entonces "Anti Vira Cocha" se refiere a la oposición a la divinidad andina y el triunfo cristiano sobre ella por el bautismo del indio.
48. Duviols, 2008: 488.
49. Pachacuti Yamqui, 188-189 [f3v-f4r].
50. Pachacuti Yamqui, 188 [f3v], 189n1.
51. Pachacuti Yamqui, 189 [f4r], ver también 268 [f43v]. Para un análisis de la obra de Pachacuti Yamqui dentro del marco del estudio del Tunapa precolombino y el colonial, véase Bouysse-Cassagne (1997: 79-83). La investigadora francesa (80) resume así la historia de Tunapa: "Todos lo recibieron mal, excepto el padre de Manco Cápac, mereciendo éste por su actitud que el apóstol le entregara un milagroso cetro de oro, símbolo implícito de la alianza de Dios con la futura dinastía. Cuando llegó a reinar Manco Cápac, el mensaje cristiano había sido olvidado, pero este soberano descubrió, o redescubrió por el razonamiento, la existencia de un solo Dios creador, a quien decidió adorar".
52. Pachacuti Yamqui, 188-190 [f4r-v].
53. Más tarde, el padre agustiniano Antonio de la Calancha lo identificará, como lo hace Pachacuti Yamqui, expresamente con Santo Tomás.
54. Ramos Gavilán lo llama "Santo Discípulo" (29 [lib. 1, cap. 8], 38 [lib. 1, cap.10]).
55. Ramos Gavilán, 32 [lib. 1, cap. 8]. Ramos Gavilán (30 [lib. 1, cap. 8]) menciona en solo una ocasión un nombre que le otorgaron al santo un grupo nativo: "Teníanle en gran veneración tanto, que le vinieron a llamar *Taapac*, que quiere decir, hijo del Criador". Pero el cronista agustino aseveró que, así los indios hicieran su propia propaganda "evangelizadora", estas fueron mañías suyas para persuadirle al santo de que "dejase de aquella doctrina y siguiese sus ceremonias y ritos, adorando con ellos al Sol".
56. Ramos Gavilán, 27-43 [lib. 1, caps. 7-11].
57. Ramos Gavilán, 33 [lib. 1, cap. 9].
58. Claros Arispe, (107-108) resume esta serie de seis milagros.
59. Ramos Gavilán, 35 [lib. 1, cap. 9].
60. Titu Cusi, 67 [f62r].
61. Abundan numerosísimas referencias de Guaman Poma (405, 654-655, 665, 745, 833, 922, 947, 1110, 1115, 1117, 1119) a esta advocación mariana y hay varios dibujos de su imagen (404, 653, 841, 933, 946).
62. (https://es.wikipedia.org/wiki/Santuario_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_la_Pe%C3%B1a_de_Francia, 24 de mayo de 2020). Por ser una devoción dominica no sorprende el énfasis en dicha advocación de Guaman Poma, cuyos lazos con los dominicos son bien conocidos (ver Adorno, 1978; ibid 1982). Todas sus referencias a Santa María de la Peña de Francia (ver la nota anterior) sirven como un indicio indirecto de la presencia de los dominicos en Huamanga y Castrovirreyna.
63. https://es.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3n_Vela (06 02 20).
64. (https://es.wikipedia.org/wiki/Santuario_de_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_la_Pe%C3%B1a_de_Francia, 24 de mayo de 2020). En el campo de las letras, su popularidad la registra Tirso de Molina (el fraile mercedario Gabriel Téllez) (1584-1648) al escribir la comedia de corte hagiográfico "La Peña de Francia".
65. Guaman Poma, (655).
66. *Historia del origen*, f42r [lib. 2, cap. 7]; el énfasis es mío.
67. Guaman Poma, (543-544).
68. El curaca y el alcalde aquí son una misma persona; el gobierno civil español asignó a los naturales cargos administrativos locales; Guaman Poma, (806-833) explica la práctica en su "Capítulo primero de las vstucias i cabildo".
69. La historia de Francisco Tito Yupanqui, oriundo de la comunidad indígena del pueblo de Copacabana situado a orillas del lago Titicaca, la narra Ramos Gavilán y la estudia acertadamente Salles-Reese. En su monografía sobre los ciclos narrativos collas, incas y cristianos sobre el lago Titicaca, Salles-Reese, (9-10) los asocia con el fenómeno de la hierofanía, o sea, la consagración de un lugar por la manifestación de lo religioso o la presencia de lo numinoso que marca la santidad de un lugar.
70. Guaman Poma, (688).
71. Bouysse-Cassagne (1997: 155; el énfasis es suyo) continúa: "En la Collana de Lampas, en Conilap (Chachapoyas) visitada por Toribio Alfonso de Mogrovejo, el Santo además de 'ser alto, blanco, barbado' 'con el traje que hoy usan los indios' tenía también un bordón. Y se dio entonces un extraño y ejemplar caso de conversión cristiana de un monumento pagano de parte de la jerarquía eclesíastica. Sabiendo que la *wak'a* local seguía siendo objeto de un culto al Sol y conociendo el rechazo de la gente del lugar por la visión cristiana, el Arzobispo [Mogrovejo] 'aprovó la devoción de los fieles, porque también averiguó las mercedes que Dios aze por las huellas', haciendo construir una capilla donde colocó la losa del culto pagano".
72. Teresa Gisbert, 1980: 17-18; ibid, 1997: 38.
73. Teresa Gisbert, 1980: 17.
74. Así se refiere a ella en sus estudios Ramón Mujica Pinilla.
75. Viscarra, (139).
76. Viscarra, (139)
77. Gisbert, 1980: 18.
78. Gisbert, 1980: 18-19.
79. Ramos Gavilán, 154 [lib. 2, cap. 18].
80. Mujica Pinilla, 1995: 232.
81. *Historia de la villa imperial de Potosí* (ca. 1737).
82. Mujica Pinilla, (232).
83. Mujica Pinilla, (232).
84. Arzáns, citado por Mujica Pinilla, 235.
85. Mujica Pinilla, 232, 235.
86. Eichmann, 33.
87. Eichmann, 47.
88. Eichmann, 47; el énfasis es mío.
89. Eichmann, 52.
90. Eichmann, 47; el énfasis es mío.
91. Eichmann, 47.
92. Francisco Fernández de Córdoba (7, 8; el énfasis es mío)
93. Fernández de Córdoba 8.
94. Agradezco al doctor Carlos Gálvez Peña por facilitarme la reproducción del grabado que aparece en la edición de Ramos Gavilán de 1621. Este, de la Virgen de Copacabana, no aparece en la edición de la Academia Boliviana de la Historia de 1976; en la *princeps* se encuentra justo antes del homenaje que rinde a Ramos Gavilán su colega fray Antonio de la Calancha, "de su mismo hábito".
95. Guaman Poma, 405. Guaman Poma, 654-655: "Deste milagro testifican los mismo indios y de ello lo he escrito, dando fe como del milagro de Nuestra Señora de Copacabana y del milagro de Nueva Señora de Peña de Francia en la ciudad de los Reys de Lima".
96. Esta y otras modificaciones de último momento, hechas por Guaman Poma en su manuscrito autógrafa, se analizan en Adorno, 1980: xlvi ("Tabla de enmiendas") y con más detalle, en Adorno, 2002 en línea, sección 1.1.2. ("Características especiales").
97. Guaman Poma, 1067.
98. Lallemand, 241.
99. Eaton, 190; Lallemand, 241.
100. Los comentarios de Esteban Crespo-Jaramillo con respecto al salmo 75 surgieron en nuestras conversaciones del 13 y 14 de junio de 2020; por su gran valor, me da gusto citarlos textualmente.
101. Ramón Mujica Pinilla ha hecho observaciones del mismo tenor, concluyendo que la fuente bíblica del salmo 75 "daría al lema un profundo contenido justiciero y providencialista" (citado por MacCormack, 236, nota 113).
102. Guaman Poma, (1067).
103. Citado en MacCormack, 231, nota 108.
104. El orden correcto de estos folios se conserva en el manuscrito autógrafa y en la edición digital (<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>) de la Biblioteca Real de Dinamarca, pero no siempre en las ediciones impresas de la obra.
105. Quiere decir: "Por la dicha mina Castilla es Castilla".
106. Ya no, por la introducción tardía del folio que contiene las páginas 1066 y 1067; ver la nota 29.
107. Guaman Poma, (1068).
108. Eichmann, (47).
109. *Historia del origen* de Murúa, f141v [lib. 4, cap. 15].
110. *Historia del origen* de Murúa, (f142v [lib. 4, cap. 16])
111. Si "Pirú queda contento" será, como afirma Murúa (*Historia del origen*, f142v [lib. 4, cap. 16]), por haber dado Dios al reino "este zerro, tan notable entre todos los del mundo en grandeza, hermosura y riqueza". Aparte del énfasis sobre la importancia de Potosí, Guaman Poma también comparte con Murúa su actitud sumamente crítica de la conducta de los españoles en las Indias, tanto así que su manuscrito de la *Historia general del Pirú* fue vigorosamente enmendado por la mano de un censor interno antes de recibir la aprobación para su publicación que, en el siglo XVII, nunca se realizó. Ver al respecto Adorno, 2008.
112. *Historia del origen* de Murúa, f141r [lib. 4, cap. 15].
113. Guaman Poma, (1067, 1068).
114. Véase Bouysse-Cassagne, 2017 para la historia de las minas de oro de Carabaya en el Collasuyo en tiempos del Inca y, luego, en tiempos de los españoles.
115. Se pueden apreciar mejor estos tocados en los retratos de los capitanes de los reinos del Chinchaysuyo y el Collasuyo, Guaman Chawa y Mallico Castilla Pari, respectivamente (Guaman Poma, 167, 171); el tocado del Collasuyo también acompaña al indio "Anti Vira Cocha" que fue bautizado por San Bartolomé en la época apostólica (ver Fig. 8).
116. Esta es una forma abreviada, y a la vez con una orientación algo distinta, de Adorno, "El fin de la historia en la *Nueva corónica y buen gobierno*", de 2014.
117. En González Holguín, [65].
118. Gisbert, 1997: 183.
119. Juan Ossio, (179).
120. Nathan Wachtel, (177).
121. Hay más de una hipótesis acerca de la orientación direccional del mapamundi de Guaman Poma. Las más se encuentran en Adorno, 2011 y 2014. Sin embargo, he concluido que una determinación definitiva puede ser imposible; ver también "Three Maps: Waldseemüller's Map-Guaman Poma's Countermap-Van Sant's Ultimate Map?" en Rasmus Winther, *When Maps Become the World*.
122. El artista-autor (1067).
123. Guaman Poma, 15, 75, 76, 137, 168, 343, 395, 747, 750, 938, 976, 991, 1003, 1067, 1088, 1104, 1108, 1117.
124. Guaman Poma, 75-76.
125. Guaman Poma, 750, 771, 772, 833, 1117. Además, Guaman Poma (17, 771) retrata a su madre en dos ocasiones, identificándola como reina o realza: "Juana Curi Ocllo, coya", es decir, 'reina'.
126. Guaman Poma, 75, 1625, 236, 264, 337, 355, 866, 918, 938, 962, 1003.
127. Guaman Poma, 264: "De cómo *Topa Ynga Yupanqui* hablaba con las *uacas* y piedras y demonios y sauía por suerte de ellos lo pasado y lo uenedero de ellos y de todo el mundo y de cómo auian de venir españoles a gobernar y acá por ello el *Ynga* se llamó *Uira Cocha Ynga* [el Inka poderoso]. Pero lo demás de cosa de Dios no le enseñó a sauer, aunque dizen que decían que abía otro señor muy grande más que ellos".
128. Murúa, *Historia del origen* (f42r [lib. 2, cap. 7]); ibid, *Historia general*, f207r [lib. 1, cap. 88]).
129. Fernández de Córdoba (7).
130. Black: 5, 7.
131. Black, 7.
132. Hartmann Schedel, 1493.
133. Alain Milhou, (404-405).
134. Milhou, (404).
135. (Harley ca. 1235). Harley y Woodward, 1: 362.
136. Milhou, (406-407).
137. Al hacerlo, Guaman Poma coordina geografía e historia, haciendo eco de la tradición medieval ejemplificada por Schedel en su *Liber chronicarum*. Este dividió la historia del mundo en siete edades (aunque el modelo agustiniano que habrá seguido consistió en seis) y Guaman Poma, en diez, como se verá.
138. Guaman Poma: 48-80.
139. Las identificó como Vari Vira Cocha Runa (la primera época en la historia del hombre americano, gente de piedra animada), Vari Runa (la segunda generación, gente de piedra animada), Purun Runa (la época de la desolación, del desierto; gente bárbara), Auca Runa (la época de los hombres de guerra; gente guerrera) y la de los Incas, Inca Pacha Runa. Urioste (en Guaman Poma, 3: 1097-1098 ["Glosario-índice del quechua de Waman Puma"]) y Szemiński (28, 108, 137) ofrecen sus equivalentes en español.
140. Urioste (en Guaman Poma, 925). Szemiński (258) traduce así el texto mixto español-quechua de Guaman Poma: "Sexto: generación del cataclismo universal: tiempo de los Incas: Chalco Chima, Quisquis, Aua Pantí, capitanes, durante el reinado de Topa Cuci Gualpa Uascar Inca legítimo, y de la contradicción con su [hermano] Atagualpa, Inca bastardo, tiempo de guerras mutuas y del mundo volteado".
141. Urioste (en Guaman Poma, 925). Szemiński (258) traduce el texto: "Séptimo: generación de la conquista cristiana por Don Francisco Pizarro y Don Diego de Almagro, y Don Luis de Álvalos de Ayala, gente del tiempo de la reina Doña Juana y del emperador Don Carlos".
142. Urioste (en Guaman Poma, 925). "Octavo: el tiempo de rebelarse y alzarse contra nuestro rey, y convertirse en enemigos en la época cristiana" (Szemiński, 258).

143. Urioste (en Guaman Poma, 925). "Noveno: Estar bien con buena y justicia cristiana. Señor y rey, el señor Rey emperador Don Carlos, su hijo el Rey Don Felipe Segundo, su hijo Don Felipe Tercero, viven para nosotros y guardan que seamos buenos cristianos con su realza" (Szemiński, 259).
144. Guaman Poma, (925).
145. Guaman Poma, (925).
146. Szemiński, (259).
147. Guaman Poma, (963).
148. Guaman Poma, (963).
149. Guaman Poma, (963).
150. Ossio, (179-181).
151. Guaman Poma, (181).
152. Guaman Poma, (963).
153. Guaman Poma, (1068) enfatiza lo mismo al hablar de las autoridades sobre Potosí: "monarca del mundo. . . no tiene título de ningún señor, cino [el] del mismo rey enperador".
154. Guaman Poma, (963).
155. Guaman Poma, (1067).
156. Guaman Poma, (962).
157. Aquí es pertinente lo que se descubrió más de cuatro décadas atrás (Adorno, 1978: 144-147): en su capítulo de las "Conzederaciones", Guaman Poma citó textualmente este tratado lascasiano, pero sin nombrar a su autor. Fue una prueba de la circulación —en forma manuscrita (porque dicho tratado no se publicó en su época)— de las ideas de Las Casas en el Perú, medio siglo después de su muerte, siendo Guaman Poma uno de sus lectores asiduos.
158. José Cárdenas Bunsen, (65-81).
159. Casas, 1958: 536. Bataillon (355) interpreta el plan como "utilizar al soberano indígena, después de sometido y bautizado, como testafiero de la nueva soberanía española".
160. Guaman Poma (962).
161. Aquí recordamos el estudio de Cárdenas Bunsen sobre las tradiciones proféticas y lascasianas de la cuales Guaman Poma se nutría y también su preferencia por el Salmo 25, señalado por Mujica Pinilla y comentado aquí por Crespo-Jaramillo.
162. Guaman Poma, (1067)
163. Guaman Poma, (963).
164. Ramos Gavilán, 154 [lib. 2, cap. 18].
165. Fernández de Córdoba, (7, 8).
166. Harley and Woodward. 1: 288-290.
- DESDE EL ARTE INCA HASTA EL ARTE COLONIAL: DE LO ABSTRACTO A LO FIGURATIVO**
Tom Cummins
1. Esta noción de un conjunto de diferentes ámbitos culturales y estéticos de arte visual colonial se distingue de diversos conceptos de arte colonial que se concentran únicamente en las modalidades europeas. Por ejemplo, la visión de Kubler de los motivos prehispánicos y los significados en el arte colonial excluye la capacidad de los artistas indígenas para recurrir significativamente a sus tradiciones históricas, ideología racial que se impregna en los estudios coloniales en historia del arte. Ver Tom Cummins "... un mestizo itinerante ...". La obra del arte virreinal, los valores indígenas y un brindis con las aporías de George Kubler en *De Colón a Humboldt: la escritura del territorio americano*. Colección Bathojo, serie Estudios Indios, en prensa.
2. Bruce Mannheim escribe que "los españoles introdujeron formas visuales, por ejemplo, las pinturas de dos dimensiones, incluso aquellas ejecutadas por los artistas andinos nativos que requerían de un marco de referencia egocéntrico para ser interpretables, usando una mezcla de perspectiva y otras técnicas de composición, como el color y la jerarquía espacial, para construir un sistema bidimensional de arte representacional que refutara las principales (aunque no exclusivamente) formas geométricas empleadas por los andinos nativos". Bruce Mannheim, "Southern Quechua Ontology", in *Sacred Matters: Animism and Authority in the Pre-Columbian Americas*, with Steve Koisiba and John Janusek. Washington D. C.: Dumbarton Oaks, 2020: XXX. Mientras que esto es, en parte, lo que ocurre en la transformación de las prácticas artísticas.
3. Donato Amado Gonzales, *El estandarte real y la mascapaycha: historia de una institución inca colonial*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.
4. Carolyn Dean, Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: El Corpus Christi en el Cuzco colonial. Traducción de Javier Flores Espinoza e introducción de Manuel Burga. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Banco Santander Central Hispano, 2003.
5. Agradezco a Corey Malcolm, director of Arqueología del Mel Fisher Museum en Key West por proporcionarme esta información acerca de Arriaga.
6. Francisco de Toledo: *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú 1569-1574*. Guillermo Lohmann Villena, ed. Sevilla: Escuela de Estudios Hispánico-Americanos de Sevilla, 1986: 205-7.
7. Thomas Cummins, "Arte incaico", en *El imperio inca*. Izumi Shimada, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018: 279-328.
8. Thomas Cummins, "El Tocapu: El nudo gordiano en los Andes", en *Actas del simposio sobre quipus y tocapus*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, 2014: 225-245.
9. "Tocapu: What Is It, What Does It Do, and Why Is It Not a Knot?", in *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographs in Pre-Columbian America*. Elizabeth Hill Boone and Gary Urton, eds. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Distributed by Harvard University Press: (284-285) 277-317.
10. Diego González Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989 [1608]: 301, 513. Domingo de Santo Tomás, *Lexicon o vocabulario de la lengua general*. Edición facsimilar. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951 (1560): 357.
11. Leon Battista Alberti, *On Painting*. (1435). J. Spencer, trans., New Haven and London: Yale University Press, 1966; Bk 2: 63.
12. Thomas B. F. Cummins, "Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power". In *Variations in the Expression of Inka Power*, Richard L. Burger, Craig Morris, and Ramiro Matos Mendietta, eds., Washington DC: Dumbarton Oaks, 2007: 266-309. "Arte incaico". In *El imperio inca* Izumi Shimada, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018: 279-328. Curley, Allison N., Alyson M. Thibodeau, Emily Kaplan, Ellen Howe, Ellen Pearlstein, and Judith Levinson. 2020. "Isotopic Composition of Lead White Pigments on Qeros: Implications for the Chronology and Production of Andean Ritual Drinking Vessels during the Colonial Era." *Heritage Science* 8 (1): 72.
13. Brian Bauer, Javier Fonseca Santa Cruz, and Miriam Aráoz Silva, *Vilcabamba and the Archaeology of Inka Resistance*. Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press, 2015: 102-104.
14. Un cambio similar en la imaginería de la cerámica se produce en la costa norte, donde las pequeñas figuras de las vasijas de cerámica negra de estilo chimú-inca siguen siendo hechas con moldes de una sola pieza, aunque ahora representan una figura andante de cuerpo entero cuya cabeza está vuelta hacia el espectador, mientras que el cuerpo, con traje colonial, se encuentra de perfil y gira hacia la derecha.
15. Este análisis apareció primero en inglés como parte de mi ensayo "The Madonna and the Horse: Alternative Readings of Colonial Images", en *Native Artists and Patrons in Colonial Latin America*. Emily Umberger and Tom Cummins, eds. *Phoebus*, N° 7 (1995): 52-83.
16. El material de un objeto en la cultura andina era parte del contenido simbólico que expresaba jerarquía, ya fuera de rango y estatus étnico, genealógico o sociopolítico; por ejemplo, ver Guaman Poma de Ayala, *Nueva coronica i buen gobierno*, 1615: 464-65. (www.kb.dk/elib/mss/poma/).
17. En cuanto al uso inca de la imaginería animal en relación a la simetría como metáfora política y social, ver Tom Zuidema, "The Lion in the City", en *Animal Myths and Metaphors in South America*. Gary Urton, ed. Salt Lake City: University of Utah Press, 1985: 89-95.
18. En general, mi comentario sobre *yanatin* procede de su obra *Espejos y maíz: temas de la estructura simbólica andina*. La Paz: CIPCA, 1976.
19. Ver, por ejemplo, Gary Urton, "Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community", en *Animal Myths and Metaphors*, Gary Urton, ed. Salt Lake City: University of Utah Press, 1985: 251-84.
20. Ciertamente, este tipo de identidad social de la diferencia y complementariedad condicionaba el comportamiento ritual impuesto por la arquitectura sagrada en la costa central, bien entrado el periodo colonial. Felipe de Medina describió, en 1650, un complejo de templos en uso cerca de Huacho que debía tener un edificio con cámaras subterráneas que llevaban hacia una imagen central "de piedra muy extraordinaria... traído de muy lejos". La figura era de uno dos metros y ochenta centímetros y estaba tallada en relieve con surcos profundos en espiral que emanaban de los ojos, a través de los cuales corría la sangre y la chicha que se sacrificaban en honor a la imagen. Todos a quienes se sacrificaba convergían en esta cámara central; sin embargo, los senderos que conducían a ella estaban condicionados por identidades étnicas y sexuales opuestas. Había cuatro pasajes subterráneos empedrados separados, dos para gente de la costa y dos para gente de la sierra. Los hombres de la sierra entraban por uno y las mujeres de la misma región lo hacían por otro; igual ocurría con los pobladores de la costa. Así, se encuentran divisiones semejantes imaginadas a través de metáforas animales en la *chipana* y que incidían en el acto del ritual, donde los opuestos acababan reunidos en un único espacio central. Ver Felipe de Medina, "Relacion del... Visitador General de las idolatrias del Arzobispado de Lima...", en *Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú* [1650], segunda serie, III. Lima, 1920: 89-91. El uso compositivo de hombres y mujeres como elementos simétricos con asociaciones metafóricas tanto complementarias como antitéticas tiene una larga y prolongada historia en la representación andina que comienza en el Horizonte Temprano. Ver Patricia J. Lyon, "Female Supernaturals in Ancient Peru", en *NawpaPacha*, XVI (1978): 98-103.
21. Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios Reales*. Lisboa: Pedro Crabecek, 1609. Libro IV, capítulo XL: 23.
22. Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios Reales que tratan del origen de los incas*. Segunda impresión. Madrid: Oficina Real, a costa de Nicolás Rodríguez Franco, 1723. Libro IV, capítulo XL.
23. Billie Jean Isbell, "The Metaphorical Process: From Culture to Nature and Back Again", in *Animal Myths and Metaphors*, 30; Paul Ricoeur, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling," in *On Metaphor*, edited by Sheldon Sacks (Chicago and London, 1979).
24. Esas *chipanas* o brazaletes continuaron teniendo importancia para los curacas, como se evidencia por estar registradas con sus nombres quechuas (incas) en testamentos. Por ejemplo, en el "testamento de Don Pedro Arapa, cacique [curaca] principal de la parcialidad de los Indios Collas deste pueblo de Pocona", aparecen registradas "dos chipanas de oro grandes, dos chipanas de oro chiquitos" y "una chipana de plata" (Archivo Municipal de Cochabamba / Ramo Mizque, volumen 1561-90, expediente número 3). Me gustaría agradecer a Lolita Gutiérrez Brockington por compartir este documento.
25. Los hechos sociales se vuelven "naturales" mediante la representación de animales u otros fenómenos naturales en tanto símbolos. Es decir, como Terrance Turner escribe, parafraseando el concepto de fetichismo de McLennan de 1870: "La representación de fenómenos sociales o culturales en forma animal implica un elemento de 'falsa representación', que consiste específicamente en la creencia de que el fenómeno social en cuestión es asociado a 'natural' en su origen o esencia". Terrance Turner, "Animal Symbolism, Totemism, and Structure," en *Animal Myths and Metaphors* 50.
26. Esta imitación es lo que Homi Bhabha denomina la "metonimia de la presencia" en su análisis del discurso colonial occidental moderno temprano. A pesar de que examina ejemplos textuales británicos del siglo XIX, sugeriría que este proceso se desarrolla en varias situaciones coloniales, incluyendo el ejemplo abordado aquí. Estos casos de metonimia son las producciones no represivas de la cultura de la enunciación debidas a una estratégica confusión del significado. En cada uno de estos casos de "una diferencia que es casi la misma pero no tanta se crea, involuntariamente, una crisis en cuanto a la prioridad cultural que se da a lo metafórico como proceso de represión y sustitución que sortea la diferencia entre clasificaciones y sistemas paradigmáticos. En la imitación, la representación de la identidad y el significado es rearticulada a la par que el eje de la metonimia. Como Lacan nos recuerda, "la imitación es como el camuflaje, no una armonización de la represión de la diferencia sino una forma de semejanza que difiere/defiende la presencia al exponerla en parte metonímicamente" (Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", en *October*, XXVIII (1984): 130-31).
27. Esta ley fue estipulada reiteradamente y de varias formas en las ordenanzas de Francisco de Toledo. Ver *Francisco de Toledo. Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú (1575-1580)*. Tomo II. Sevilla: 1989: 242-45.
28. Gregorio Gonzales de Cuenca, "Ordenanzas de los Yndios, 1566", en *Historia y Cultura*, IX (1975): 145. La imagen de una figura transportada en una litera se convierte en un motivo de los siglos XVI y XVII que representa el poder despótico del gobernante no europeo (ya sea asiático o Americano) que da la bienvenida y a menudo es luego derrocado, mercedamente, por los europeos. La primera imagen de un andino que se ofreció a los europeos fue la de Atahualpa sobre una litera en el acto de recibir la Biblia de manos de fray Vicente de Valverde (en *La Conquista del Perú* [Sevilla, 1534] de Cristóbal de Mena). Esta imagen precede el inmediato rechazo del libro por parte del Inca, lo que da a los españoles una causa justificada para derribarlo de la litera y apoderarse del imperio. Finalmente, como tropo, la imagen de la litera se convierte en un motivo de crítica, tal como se aprecia en el ensayo de Montaigne "Des coches". Ver Tom Conley, "Montaigne and the Indies: Cartographies of the New World in the Essays, 1580-88", en 1492-1992: *Re/Discovering Colonial Writing*.
29. Como ejemplos del prestigio de legar tales objetos véase Protocolo 2/228, Escribano Gregorio Vasquez Serrano: "Testimonio de don Joseph Aocatinco de Quiquijana, Provincia de Quispicancha": folios: 735-741 verso, e "Inventario de Cajamarca 15-VII- 1647": folios: 12-13, citado por Waldemar Espinosa Soriano en "Los señoríos étnicos del valle de Condebamba y

- provincia de Cajabamba", *Anales científicos*, III (1974): 133.
30. El derecho a llevar armas era otro privilegio concedido únicamente a los curacas (Espinoza Soriano, 1974: 131) y con frecuencia era estipulado en las cédulas que otorgaban un escudo de armas a dichos personajes, como el que obtuvo Juan Ayaviri en 1598: "Que se de cédula para que tenga armas de pasados y pueda traer espada y daga y lo mismo pueden hacer sus descendientes..." ("Memorial de Charcas", citado por Silvia Arze y Ximena Medinaceli en *Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, mallkus de Charcas* [La Paz, 1991]: 12). En el "testamento de Don Pedro Arapa, cacique principal de la parcialidad de los Indios Collas" no solo se registran *chipanas* sino también "dos espadas con guarnición de atauxia" (Archivo Municipal de Cochabamba/Ramo Mizque, volumen 1561-90, expediente número 3).
 31. Existe una correlación directa entre la imaginería y la mitología andinas. El mismo pensamiento nativo que recurre al mito y crea imagen está basado en lo concreto y no en la abstracción (Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* [Chicago and London, 1966]: 22-30). La metáfora se emplea aquí para expresar una relación fija. El símbolo metafórico puede cambiar de un mito a otro, pero las relaciones expresadas por el mito no. En otras palabras, hay una estructura subyacente en la mitología, como la gramática, de modo que los símbolos en los mitos no tienen un significado intrínseco sino que dependen de su contexto (Levi-Strauss, *The Raw and the Cooked* [New York, 1975]: 56). La conquista española trajo una serie de relaciones enteramente nuevas, para las cuales no había otra forma de expresión que no fuera la representación concreta en un nivel superficial.
 32. Para un análisis del pilpinto como "alma" ver Tom Cummins, "Images on Objects: The Object of Imagery in Colonial Native Peru as Seen through Guaman Poma's Nueva Corónica i Buen Gobierno", número especial del *Journal of the Steward Anthropological Society*. Vol. 25, N° 1 & 2 (1999): 237-273.
 33. AGI Lima 565 L. 2, folios 327R-329R.
 34. Para una historia detallada de estas pinturas, ver Enrique Marco Dorta, "Las pinturas que envié y traje a España don Francisco de Toledo", en *Historia y Cultura* (Lima) 9 (1975): 67-79.
 35. Aunque Toledo empleó artistas nativos, no hay indicios de que estos artistas usaran un estilo o forma indígena. Por ejemplo, ningún español del siglo XVI que viera las pinturas o informara de ellas, remarca algún exotismo en las imágenes. Incluso Toledo escribe a Felipe II que, si bien los artistas nativos no poseen la destreza de los maestros españoles ("no tienen la curiosidad de los de allá"), a Felipe le podría gustar tener las pinturas (Archivo General de Indias, Lima 28B, citado en Enrique Marco Dorta, "Las pinturas..."). El punto es que Toledo compara en los mismos términos las producciones de los artistas españoles y nativos, en lugar de calificarlas 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 de los reyes incas también) eran bustos. La representación únicamente de la cabeza tenía entre los peruanos una connotación muy diferente (y negativa) de la que tenía entre los europeos, y no habría sido usada en estos retratos si los artistas hubieran estado siguiendo las normas indígenas.
 36. Archivo General de las Indias, Lima 28B, citado en Enrique Marco Dorta, "Las pinturas...": 69.
 37. Toledo no fue el único virrey que encargó tales pinturas. Sin embargo, no conocemos qué tan extendida estaba esta práctica. La descripción más extensa de una de estas pinturas proviene de una carta de Diego Rodríguez de Figueroa al virrey Martín Enríquez. Escribiendo desde Potosí en 1582, Rodríguez dice que está enviando un relato escrito detallado de sus servicios, junto con una pintura que tiene los retratos de todos los reyes españoles desde Fernando, de exploradores españoles, de virreyes y de trece gobernantes incas, incluyendo a Atahualpa; ver Diego Rodríguez de Figueroa, "Carta y memorial de Diego Rodríguez de Figueroa al Virrey Don Martín Enríquez sobre cosas tocantes a este reino y mina de Potosí" [1582], *RGI* 2 (1965): 63-67.
 38. Archivo General de Indias, Escribanía de Cámara 509-A, citado en Enrique Marco Dorta, "Las pinturas...": 71-72.
 39. Benito de la Peña escribe: "El dicho señor Mariscal... mandó a los indios Incas antiguos de este Cuzco que consigo llevó para el efecto contenido en la dicha provisión que en el suelo del [sic] y con tierra y piedra y otros aparejos pinten y señalen este dicho valle de Yucay y las tierras" ("Testimonio dado por Benito de la Peña escribano de esta ciudad del Cuzco... sobre la averiguación que se hizo de los indios que tenían el Valle de Yucay, y que tierras y casas y haciendas eran de los Incas..." [1552], en *Revista del Archivo Histórico* 13 [1970]: 33).
 40. La edad de estos incas es significativa. Dado que este reclamo legal fue interpuesto en 1551, los andinos mencionados por el escribano habrían estado vivos antes de la conquista española de los incas. En ese sentido, incorporaban la historia y, por lo tanto, podían brindar testimonio poderoso en dichos reclamos de tierras.
 41. Peña, "Testimonio...": 40.
 42. "... para que con más claridad puedan proveer en el caso lo que fueren servidos que mandaba y mandó que de más de la dicha información que en el caso ha hecho y de su parecer que de suso será ordenado que los dichos indios Incas orejones que tienen dicho y pintado el dicho valle del Yucay en tierras ahora nuevamente se les de lienzo y recado para que de la misma forma y manera pinten y señalen y figuren el dicho valle con las particularidades y partes que le tienen pintado y figurado para que se lleve a la dicha Real Audiencia juntamente con todo lo demás que sobre ello se ha hecho y visto por los dichos señores Presidente y Oidores para que puedan mejor determinar y proveer lo que vieren que conviene y así mismo mandó que en todas las partes de la dicha pintura donde fuere necesario vaya escrito y dado razón de lo que es cada cosa" (Peña, "Testimonio...": 48).
 43. Luis Jerónimo de Oré, *Symbolo Cathólico Indiano*. Antonine Tibesar, ed. Lima: *Australis* 1992 [1598]: 155).
 44. Ver Teresa Gisbert, "The Artistic World of Felipe Guaman Poma de Ayala" en *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society, 1992: 84-85.
 45. Ver Guaman Poma de Ayala, *Y no hay remedio*, 327. Guaman Poma hace referencia específica a este documento en *Nueva Corónica*: 847, 904 [918].
 46. Ver Mercedes López-Baralt, "La Contrarreforma y el arte"; Rolena Adorno, "Icon and Idea".
 47. Para el análisis más sustentado de la imagen visual que cobra significado a través de una estructura mítica, ver Claude Lévi-Strauss, *The Way of the Masks*, trad. Sylvia Modelski. Seattle: University of Washington Press, 1982.
 48. Ver Rolena Adorno "Icon and Idea": 29-33; Rolena Adorno, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press, 1986: 80-119. Uno solo necesita ver el manuscrito de Martín de Murúa de 1590, en el que dos terceras de las imágenes coloreadas fueron hechas por Guaman Poma, para entender como las retrabajó en *Nueva Corónica* con el fin de adecuarlas.
 49. Ver Rolena Adorno, *Guaman Poma*: 80-119; López-Baralt, "La Contrarreforma y el arte".
 50. Por supuesto, hay ejemplos de retratos mexicanos, pero los más conocidos aparecen to-
- dos en manuscritos y no son pinturas sobre lienzo.
51. Para los retratos que se incluyeron en casos legales y para los retratos empleados para obtener derechos y privilegios, ver Tom Cummins, "We are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakacuna", en *Transatlantic Encounters: The History of Early Colonial Peru*. R. Adorno and K. Andrien, eds. Berkeley: University of California Press, 1991: 203-231, y Guaman Poma de Ayala, *Y no hay remedio*, E. Prado Tello and A. Prado Prado, eds. [1600] Lima: Centro de Investigación y Promoción Amazónica, 1991. Para los retratos incas usados en rituales políticos locales en Otavalo, ver Carlos Espinoza Fernández de Córdoba, *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680*. Quito: FLACSO, 2015.
 52. AGI Lima 565 L. 2, folios 327R-329R.
 53. Ver Tom Cummins, "From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation", en *Cultural Migrations: Reframing the Renaissance*. Claire Farago, ed. Yale University Press, 1995: 152-74; 326-29. El testimonio de los testigos incas respecto a la fidelidad de las pinturas fue registrado y llevado a España por Toledo, como se indica en un inventario posterior de algunos de sus papeles. Este menciona el "Testimonio de la pintura de los quarto paños de la averiguación q se hizo con los Indios de la descendencia de los yngas" (*Inventario de los papeles tocantes a la sucesión de los Incas de Perú, de sus ritos tiranía y delitos y castigos q ellos se hizo de las guacas*, AGI Patronato, 192 N2, r14; folio 2v). Desafortunadamente, solo he encontrado el inventario y no el propio testimonio. Sin embargo, este último bien puede estar en el archivo, así como se encuentran allí algunos de los otros papeles mencionados en el inventario, incluyendo una investigación de idolatría en el valle de Yucay.
 54. Existen muchos otros ejemplos de la necesidad que los artistas indígenas tenían de expresarse mediante formas y estilos europeos cuando el objeto o la imagen estaban destinados a alguien muy distinguido en Europa, especialmente si estos eran encargados por un español del Perú o México.
 55. Enrique Marco Dorta, "Las pinturas que envié y traje a España don Francisco de Toledo", en *Historia y Cultura* 9 (1975): 75.
 56. Esta afirmación contradice el estudio más reciente de estas pinturas realizado por Catherine Julien, "History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo", en *Colonial Latin American Review*, vol. 8, N° 1 (1999): 35-60. Ella llama la atención a los historiadores del arte por no poder entender apropiadamente el tipo de imágenes que eran los retratos incas y propone que estos, a diferencia de cualquier otro retrato andino existente, seguían un género inca hoy desaparecido. Desafortunadamente, en su estudio -que, por otra parte, es excelente- el análisis se basa en una lectura muy parcial y equivocada del extenso inventario de los bienes de Felipe II. Sus selectivas transcripciones mezclan todas las referencias que se hacen a los materiales incas enviados desde el Perú por Francisco de Toledo a la corte como si aparecieran en un solo inventario, hecho en un único lugar, en la misma época y por la misma persona. Nada de esto es verdad. Más aún, Julien falla al no dar el valor monetario de las cosas registradas, la verdadera razón del inventario. De ahí que todos los objetos incas parecían tener el mismo valor y estatus, lo que tampoco es cierto. Y, lo que es más importante todavía, no señala que los objetos incas reunidos por Toledo estaban registrados bajo la categoría de "cosas extraordinarias" y guardados en una colección aparte en el Escorial, mientras que los retratos incas comisionados por ese mismo virrey eran considerados como pinturas e integraban un tipo
- de colección muy diferente en Madrid. La lectura descontextualizada de los datos incas que realiza la autora le permite asumir que existe una coherencia interna entre todos los objetos enviados por Toledo en términos de la naturaleza de su referencialidad como objetos incas. En consecuencia, para Julien, que apela a su concepto de "un género pictórico inca", fundado en las tablas pintadas mencionadas por los cronistas Molina y Sarmiento, las pinturas se convierten en algo inimaginable y que no puede estar basado en las imágenes que existen. Además, ella sustenta su evaluación a partir del carácter representacional de dichas tablas pintadas, algo que no observan aquellos cronistas. Ninguno dice que ha visto las pinturas y ambos solo mencionan lo que referían las imágenes de las tablas, pero no cómo eran. En cuanto a su aspecto, la única descripción colonial de tablas pintadas incas indica que no eran del todo figurativas, sino más bien tocapius. Ver Tom Cummins, "Representation in the 16th Century and The Colonial Image of the Inca", en *Writing Without Words*. W. Mignolo and E. Boone, eds. Duke University Press, 1994: 189-219. Julien ignora esta evidencia y plantea que aquellas tablas fueron la base de las pinturas enviadas por Toledo en tanto ofrecían alguna forma de traducción visual del conocimiento inca. Ninguna de estas tablas ha sobrevivido, de modo que la argumentación de Julien carece de apoyo visual. No obstante, su hipótesis la lleva a sugerir que los retratos incas encargados por Toledo para el rey de España siguieron ese desconocido modelo inca/andino antes que el género del retrato europeo. Como nuestro ensayo demostrará, es evidente que este no puede ser el caso si se toma en cuenta lo que Toledo dice acerca de las pinturas, así como su recepción en España y el contexto en el que estas obras fueron colocadas en la corte real de Madrid.
57. Catherine Julien, "History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo", en *Colonial Latin American Review*, vol. 8, N° 1 (1999): 35-60. La tesis de Julien se basa en una comparación entre dos conjuntos de imágenes, del Inca y los retratos de Toledo. Por desgracia, ninguno ha sobrevivido, de manera que su argumentación no está apoyada por ninguna imagen en absoluto.
 58. Estos retratos incas del frontispicio de Herrera cumplieron un rol posterior en tanto sirvieron como fuente para las imágenes de los líderes musicales de Nueva Granada que figuran en la portadilla de la *Historia general de las Conquistas del Nuevo Reyno de Granada* de Lucas Fernández Piedrahita. Amberes: Juan Baptista Verdussen, 1688.
 59. Ver Tom Cummins, "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*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994: 17-31.
 60. En 1658, dos años antes de su muerte, fue designado *cronista mayor de Indias*, el mismo puesto que tuvo Herrera.
 61. "Por estos retratos de los del Perú y de los animales que les dio para su servicio la divina providencia, tan domésticos como ellos, que se llaman carneros por su lana (pareciendo camellos) se reconocen sus personas y trajes en cuya conservación consisten las riquezas deste Reino, por depender desta gente la labor de sus minerales y campos, guarda de ganados y beneficio de sus lanas. Veráanse a su aumento y perpetuidad en el discurso séptimo desde número 248 hasta 256".
 62. Para un comentario sobre estos documentos y su historia, ver Rocío Quispe-Agnoli *Nobles de papel: identidades oscilantes y genealogías borrosas en los descendientes de la realza Inca*. Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2016.

63. Ver Leon Battista Alberti, *On Painting*. [1435] J. Spencer, trans. New Haven and London: Yale University Press, 1966; Bk 2: 63.
64. Creo que es revelador que la figura azteca que aparece alegóricamente como México en el frontispicio de la obra de Antonio de León Pinelo sea casi una figura caprichosa que toma pedazos y fragmentos de otras figuras. Es decir, los retratos del Perú sirvieron como modelos de alegorías andinas en España, mientras que los ejemplos mexicanos no parecen haber suministrado dichos modelos. Ver Jaime Cuadrillo, "La personificación de la Nueva España y la tradición iconográfica de los Reinos", en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Víctor Míquez, ed. Vol. 1. Barcelona: Universitat Jaume I, 2000: 123-150. Courbes no podía haber visto esta imagen particular del escudo de armas, pues, aunque fue concedido el 5 de setiembre de 1545 por Carlos V a Gonzalo Uchu Hualpa y Felipe Tupa Inga Yupanqui, hijos del Inca Guana Capac y nietos de Tupa Ynga Yupanqui, el retrato y el escudo de armas fueron hechos algún tiempo después (AGI MP-Escudos,78) y conservados en las Américas por sus descendientes hasta su inclusión en otro procedimiento legal en 1717 (AGI México, 2346), cuando fueron enviados a España. Esto sugiere que otra imagen similar fue la que llegó a España y vio Courbes.
65. Por ejemplo, ya a comienzos del siglo XVII el término México es definido como "ciudad populósima en al Nueva España y real, fundada sobre una laguna... El propio nombre suyo fue Tenochtitlan compuesto de *nuchth*, que vale la fruta de la tuna, y de *tehtl*, que es piedra, porque cuando se comenzó poblar México fue cerca de una piedra que estaba dentro de la laguna, de la cual nacía un nopal o tuna muy grande; y por esto tiene México por armas y divisa un pie de nopal nacido entre una piedra, conforme su nombre". Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Editorial Castalia, 1995 [1611]: 752.
66. Ver, entre otros: Thomas Cummins, "We are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakakuna", en *Transatlantic Encounters: The History of Early Colonial Peru*. R. Adorno and K. Andrien, eds. Berkeley: University of California Press, 1991: 203-231; Enrique Marco Dorta, "Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo", en *Historia y Cultura* 9 (1975); Gustavo Buntinx y Eduardo Wuffarden, "Incas y españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso", en *Márgenes* 8 (Lima, 1991): 151-210; Fernando Iwasaki Cauti, "Las panacas del Cuzco y la pintura incaica", en *Revista de Indias* 46 (1986): 59-176.
67. Ver *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. F. J. Sánchez Cantón, ed. Archivo Documental Español, vols. X y XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 1958 y 1959. Para un comentario sobre la necesidad de realizar un inventario real con el fin de pagar cualquier deuda que sea "un gran obstáculo para la salvación del alma morir en descubierto con el prójimo", ver F. J. Sánchez Cantón, ed. "Preliminares", en *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. X: xii-xiii.
68. Sobre el carácter inconcluso de esta imagen y lo que implica en cuanto a la intervención de Murúa en la ilustración de su manuscrito, ver Thomas Cummins, "Dibujado de mi mano: Martín de Murúa como artista", en *La vida y obra de Martín de Murúa*. Thomas Cummins y Juan Ossio, eds. Lima: Apus Graph Ediciones, 2019: 279-304.
69. Adorno escribe que "su (Guaman Poma) familiaridad con la tradición pictográfica inca está sugerida por las descripciones en prosa de los doce Incas, en las cuales expone detalles de su vestimenta y apariencia como si describiera retratos visuales de ellos que hubiera visto personalmente" (Rolena Adorno, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press, 1988: 80-81). Las fuentes que utilizó Guaman Poma para sus retratos del Inca son aquellos creados por Martín de Murúa. Ver Tom Cummins, "Dibujado de mi mano: Martín de Murúa como artista", en *La vida y obra de Martín de Murúa*. Tom Cummins y Juan Ossio, eds. Lima: Apus Graph Ediciones, 2019: 279-304.
70. Mi análisis de la comisión de Toledo y su ubicación en el Alcázar fue presentada primero en un encuentro en Veracruz, México, en 2000, y, luego, en NYU y Connecticut College, en 2002, y, más tarde, retomado en un ciclo de conferencias para el Singleton Center Lecture Series, que se efectuaron entre el 29 de octubre y el 1 de noviembre de 2012 en The Charles Singleton Center for the Study of Pre-Modern Europe, The Johns Hopkins University, bajo los siguientes títulos: "The New and the Rare: European Tapestries and Mexican Paintings, and Maps for Charles V", "Extraordinary Things: Paintings from the Viceroyalty of Peru in the Real Palace in Madrid and Escorial for Philip II" y "That it Might Please Your Majesty: Illustrated Manuscripts from America for Philip III". Lo que presentamos aquí procede de aquellas conferencias.
71. "Dos borlas de lana, la una encarnada y la otra amarilla, que le embió el dicho Vi-Rey don Francisco de Toledo, que dice que era la ynsignia con que se coronaban los yngas y la una es la con que se coronó Guaynacac y la otra Atagualpa; metida en una cestilla de paja y lana; no son de valor". *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. F. J. Sánchez Cantón, ed. Archivo Documental Español, vol. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 1959: 333.
72. En 1555, Alonso de Castro, confesor de Felipe II, publicó un tratado concerniente al derecho de asesinar o derrocar a un tirano, con lo que se refería a cualquiera que ejerciese el poder ilegítimamente o abusara de su poder. Henry Kamen, *Philip of Spain*. New Haven: Yale University Press, 1997: 255.
73. "Otra camisa de yndios que dicen de cumbi (sic) texida de diversos colores y figuras, las cuales son señales de armas de provincias que el ynga poseya, por donde las conocía, está apollada y agugredada y no es de valor". *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. F. J. Sánchez Cantón, ed. Archivo Documental Español, vol. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 1959: 334.
74. Fernando Checa, *Carlos V a caballo en Mühlberg*. Madrid: T.F. Editores, 2001.
75. Catherine Julien, "History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo", en *Colonial Latin American Review*. Vol. 8, N° 1 (1999): 62-63.
76. Ver Fernando Checa Cremades, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes*. Catálogo de exposición. Madrid, 1994 y Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII). Madrid, 1994: 38-46. Ver también el catálogo *Felipe II, un monarca y su época: un príncipe del Renacimiento*. Madrid, 1998.
77. Miguel Falomir Faus sugiere que fue Felipe II quien quiso tener colgados juntos los retratos reales con la intención de mostrar la dinastía real a través de la alegoría de Tiziano (ver Miguel Falomir Faus, "Tiziano, el Aretino y las 'alas de hipérbole'. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII", en *La Restauración de 'El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg' de Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001: 82.
78. En realidad, Fernando Checa Cremades (*Felipe II: mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992: 160-161) no sabe cómo definir la relación entre estas pinturas de otro manera que no sea exótica. Esto puede entenderse como el recurso de un historiador del arte para distanciar las pinturas americanas de las europeas, y para cerrar el circuito de la alegoría en cada pintura por sí misma. Sin embargo, este cierre trae la cuestión de otras asociaciones posibles y tal vez más profundas. Por eso, para Checa las pinturas simplemente compartían el mismo espacio físico y no tenían relaciones epistemológicas significativas basadas en una relación visual establecida a través del género. De ahí que las obras de Tiziano mantengan su aura como grandes pinturas en el canon occidental, mientras que las pinturas de los incas se reducen al mismo estatus que el cuadro de una vaca africana inventariado en la sala quinta. Es decir, solo cabe hacer una distinción y esta es entre obras maestras y no obras maestras. Esto desbarata cualquier posibilidad de una argumentación más matizada sobre las imágenes y las relaciones de unas con otras en la cultura visual de la corte. Catherine Julien, simplemente, copia la categorización de Checa de las pinturas incas como exóticas y, por tanto, no ve ninguna conexión a través del género.
79. Miguel Falomir Faus, "Tiziano, el Aretino y las 'alas de hipérbole'. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII", en *La Restauración de 'El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg' de Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001: 82, nota 42.
80. La descripción de Isidro Sariñana es notablemente similar a la del retrato de Madrid en el inventario real de 1636: "Un lienço grande de olio con moldura dorada y negra de un retrato del Señor emperador Carlos V armado a cavallo con una lança en el almino con banda y plumas roxas. El cavallo es castaño y paramentos de carmesi. Esse retrato se trujo del Prado para poner en esta piega y de mano de Tiziano". *Inventario del Real Alcázar de Madrid*, Archivo General de Palacio Real, Madrid. Así es citado por Fernando Checa en "Tiziano y las estrategias de la representación del poder en la pintura del Renacimiento", en *La Restauración de 'El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg' de Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001: 43, nota al pie 4. Esta copia fue usada para crear la imagen de Carlos V en un escudo de plumas enviado a Felipe II desde México y que probablemente fue llevado a la corte por la embajada Tlaxcalan de 1581-1585 (ver Tom Cummins, "The Indulgent Image: Prints, Natives and the New World" en *Contested Visions*. Ilona Katzew ed. LACMA and Yale University Press, 2011: 201-223; 289-292.
81. Enrique Marco Dorta, "Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo", en *Historia y Cultura* 9 (1975): 71-72.
82. El documento es citado como "Relación de las Fiestas que hizo la Ciudad del Cuzco, en celebración de la Batalla Naval de Lepanto, M.S. fol. En la Librería del Rei", en *Epítome de la Bibliotheca orientalis, y occidental, náutica y geográfica de Don Antonio de León Pinelo el Consejo de su Maj. En la casa de la Contratación de Sevilla, y Cronista Mayor de las Indias, Añadido y enmendado nuevamente, en que contienen los escritos de las Indias Orientales y Occidentales y Reinos Convencios, China, Tartaria, Japon, Persia, Armenia, Etiopía, y otras partes. Al rey Nuestra Señor por Mano del Marques de Torre-Nueva, su secretario del Despacho Universal de Hacienda, Indias, i Marina*. Madrid: Francisco Martinez Abad, 1737. Vol. 1: 858.
83. Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Providence: Brown University Press, 1965 [1737]. Primera parte, libro V, capítulo 1: 147.
84. Esta relación entre Felipe II, su defensa de la Iglesia y el Estado, y la producción de imágenes coloniales andinas del Inca fue bien entendida en el Perú. En 1590, Martín de Murúa dedicó su manuscrito ilustrado con la historia y los retratos de los reyes incas al monarca español, diciendo que quería "dirigirle al católico Rey Don Felipe Segundo marte y tercero deste nombre a quien por su dichoso entendimiento, animo esfuerzo y raro valor es parte de la defensa de nuestra católica fe y honora la vitoriosa y patria de nuestra España, en cuya sombra yra bien seguro y que nadie se atrevera ni aun con la imaginación a ofenderle. Y así quando llegare a las pias manos del sapientísimo lector que con amoroso espíritu por las esmaltadas y varios pinturas colores sera bien recibido". *Historia del origen y genealogía real de los reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno*, 1590, manuscrito, colección privada, folio 126v.
85. Originalmente, el retrato de Tiziano de Carlos V no pretendía ser interpretado como una defensa del catolicismo contra los herejes protestantes debido a varias razones, la menor de las cuales no era su alianza con otros protestantes. Ver María José Rodríguez-Salgado, "El perfecto capitán: Carlos V en los años cuarenta", y Miguel Falomir Faus, "Tiziano, el Aretino y las 'alas de hipérbole'. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII", ambos en *La restauración de 'El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg' de Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001: 17-42, 71-79.
86. Catherine Julien, "History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo", en *Colonial Latin American Review*, vol. 8(1) (1999): 67.
87. Ninguna pintura fue colgada en el Alcázar antes de 1580. Ver Veronica Gerard-Powell, "La decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en tiempos de Felipe II", en *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, 1998: 339-340.
88. William Hanks, *Language and Communicative Practice*. Boulder: Westview Press, 1996.
89. Como escribe Leviller, "el primer hecho de armas al que asistió Toledo fue como el hábito que recibió: religioso-militar". Robert Leviller, *Don Francisco de Toledo, supremo organizador del Perú: 1515-1582. Años de andanzas y de guerras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935: 47.

EL UNCU INCA: TRADICIÓN Y TRANSFORMACIÓN

Joanne Pillsbury

- Murra, 1963.
- Spalding, 1970
- (también se escribe 'awasqa) (Desrosiers, 1986; A. Rowe, 1978, 1992, 1997; J. Rowe, 1979).
- José de Acosta, 1962 [1590], 210.
- [Diez de] Betanzos, 1996 [1557]: 48-49; Cieza de León, 1959 [1551], 150; Dransart, 1995; Garcilaso de la Vega, 1995 [1609]: 208; Reinhard y Ceruti, 2010.
- Cobo, 1890 [1653]: 205; Garcilaso de la Vega, 1995 [1609]: 263.
- Pizarro, 1944 [1571]: 83.
- Cieza de León, 1959 [1551]: 164.
- John Rowe, 1979.
- Cieza de León, 1959 [1551]: 205.
- A. Rowe, 1978: 5; 1996.
- Martín de Murúa, 2008 [1616]: 33.
- Cabello Valboa, 1951 [1586]: 395.
- Gisbert, Jemio, y Montero, 1996.
- José Berenguer, 2013.
- López Campeny y Martel, 2014.
- Cummins, 1994; Garcilaso de la Vega, 1995 [1605]: 338.
- [Diez de] Betanzos, 1987 [1551]: 94-95, 120.
- Frame et al., 2004, figs. 9, 10; J. Rowe, 1979: 261.
- A. Rowe, 1992, 1997.
- Anónimo, 1879: 184.
- A. Rowe, 1978.
- González Holguín, 1989 [1608]: 18. "Ahuauincuc: la camiseta axedrezada de los hombros al pecho". Ver también Felipe Guaman Poma de

- Ayala, El primer nueva corónica y buen gobierno, ed. John V. Murra y Rolena Adorno, trad. Jorge L. Urioste, 2a ed., 3 vols. (México: Siglo Veintiuno, 1980 [1615]): 88 [89].
24. Pillsbury, 2002; Zuidema, 1991.
 25. Dransart, 1992.
 26. Cobo, 1890 [1653]: 302.
 27. Cristóbal de Molina, autor del siglo XVI (1989 [1576]: 99-100).
 28. Cieza de León, 1959 [1551]: 35.
 29. John Rowe, 1979 y Ann Rowe, 1978. Calogero Santoro, comunicación personal. Ver también Berenguer, 2009, 2013; Katzew, 2009, 2013; Katzew, 2011: 103; Lavalley y Lavalley de Cárdenas, 1999; Pillsbury, 2017; Pillsbury, Potts y Richter, 2017: 172-175.
 30. Abal de Russo, 2010; Berenguer, 2009, 2013; Reinhard y Ceruti, 2010; Schobinger, 2001-3. Una más grande que las otras, en miniatura (27.3 x 20.3 cm cuando era usada), está en una colección privada, ilustrada por Phipps et al., 2004, cat. 12.
 31. Esta pieza en particular, con fibras de camélido negras, puede haber sido elaborada en el momento de la conquista o poco después (Phipps, 2004c: 143, n. 8).
 32. Agradezco a Christine Giuntini por sus ideas sobre la elaboración de esta túnica.
 33. Francisco de Xerez, uno de los primeros españoles en entrar al Perú con el ejército de Pizarro, señaló que el primer escuadrón del ejército de Atahualpa en Cajamarca llevaba libreas semejantes a un tablero de ajedrez (1985 [1534], 110).
 34. Cuando Cobo, 1983 [1653]: 197.
 35. Berenguer, 2013.
 36. J. Rowe, 1979, 245.
 37. Otras túnicas de llave inca se encuentran ahora en las colecciones del Textile Museum de la Universidad George Washington, en Washington, D.C. (91.147 y 59.28); el Museo Etnográfico en Göteborg (G.M. 21.6.9); el Brooklyn Art Museum, 86.224.133); el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, en Lima; y el Museo en Rotterdam (33469). Un fragmento adicional se encuentra en el Museo Amano de Lima y una variante provincial de este estilo, donde la parte superior de la túnica se divide en cuatro cuadrantes, está en el Textile Museum (91.282). Ver también Berenguer (2009, 2013) King (2016) para los ejemplos en miniatura.
 38. Reinhard y Ceruti, 2010.
 39. King, 2016.
 40. Tom Cummins, 2004: 136. John Rowe apodó el diseño "llave inca" por su similitud formal con una llave griega (Cummins, 2004: 136).
 41. Reinhard y Ceruti, 2010.
 42. Reinhard y Ceruti, 2010.
 43. Dransart, 1995; Femenias, 2017; Hamilton, 2018.
 44. Bruce, 1986.
 45. Cieza de León, 1959 [1551]: 31.
 46. R. Tom Zuidema, 1982.
 47. Barthel, 1971; Glynn, 1981, 1990; de la Jara, 1975.
 48. Tom Cummins 1995, 2011, 2014.
 49. Para discusiones adicionales sobre el uso y significado del tocapu, ver Arellano, 1999; Hamilton, 2018; Julien, 1999.
 50. Cummins, 2004; ver también Frame 2014; Hamilton, 2018; Stone-Miller, 2007. Alan R. Sawyer (1961) argumentó que esta túnica era del periodo colonial, no por ninguna tecnología o iconografía española, sino porque los símbolos tradicionales fueron empleados sin considerar las restricciones que tenía su uso bajo el dominio inca. Fragmentos de otras túnicas de tocapu integral se encuentran en las colecciones del Textile Museum (91.535).
 51. A. Rowe, 1992: 455-456.
 52. Cúneo-Vidal, 1925: 228, 292.
 53. Cummins, 2005; Cummins y Ossio 2019; Katzew et al., 2011; Iriarte, 1993; Mujica et al., 2003.
 54. Dean, 1999.
 55. Phipps, 2004a: 25.
 56. Arriaga, 1968: 68.
 57. Stern, 1982: 31.
 58. Acosta, 1962 [1590]: 227-228.
 59. Salomon, 1987: 160
 60. Esquivel y Navia, 1980 [c. 1749]: 43.
 61. Cummins, 2004; Dean, 1999.
 62. Amédée Frézier, 1716: 249.
 63. Romero, 1923: 449.
 64. Cornejo Bouroncle, 1960: 258.
 65. Cummins, 2004: 12; Mujica Pinilla et al., 2002: 57. Ver también Phipps, Hecht y Esteras Martín (2004) y Revista cultural (2003) para ejemplos adicionales.
 66. Visitador General Don José Antonio de Areche a Juan Manuel, Obispo de Cuzco, 13 de abril de 1781, f. 4v., f.5r., Archivo de Indias, Sevilla. Hubo quejas menores sobre la práctica antes de este tiempo, pero parecen haber tenido poco efecto.
 67. Giuntini, 2017.
 68. Las bandas de tocapus "flotan," es decir, no se conectan con los lados de la prenda, una característica de las túnicas coloniales (Phipps 2004c, 168).
 69. Dean, 1999: 103-4; Zavala 1978-80, vol. 3: 199.
 70. Dean, 1999: 177.
 71. Los hilos envueltos en metal no se produjeron en el Perú hasta la última parte del siglo XVII (A. Rowe, 1992; Zimmern, 1944).
 72. Phipps, 2004a: 26.
 73. Es difícil determinar con alguna precisión cuándo fue elaborado un uncu específico durante el periodo colonial. ¿Podrían utilizarse motivos heráldicos europeos como indicadores cronológicos? ¿Un textil con un águila bicéfala significaría que fue hecho entre 1530 y 1700, cuando la Casa de Habsburgo tuvo el trono español y reinó en el Perú, como sugirió Philip Means por primera vez en 1932? El desafío que se plantea aquí es que los Habsburgo reinaron durante un largo periodo y que diseños como el águila bicéfala se usaron más allá de su reinado (Cavalló, 1967, 185). Nathalie Zimmern (1944) fechó textiles coloniales generalmente sobre una base estilística, de manera que los textiles con una mayor organización formal serían más tardíos que aquellos con composiciones más libres. Zimmern argumentó que se puede rastrear una disminución gradual en el uso de motivos andinos en los textiles a través del tiempo. Pero este enfoque también tiene inconvenientes, ya que objetos hechos en el mismo tiempo y lugar pueden mostrar diferentes grados de incorporación de la iconografía de la cultura extranjera, como James Deetz (1967: 114-116) y otros han demostrado. Con el material andino colonial, es particularmente arriesgado peligroso asumir la absorción gradual de las imágenes europeas, ya que algunos materiales del siglo XVIII parecen más próximos a las imágenes prehispánicas que algunos objetos del siglo XVI. El siglo XVI fue testigo de un periodo de elevado interés por la cultura inca, lo que provocó un singular alejamiento del diseño español en ciertos tipos de objetos (Cummins et al., 2005; Rowe, 1954; Femenias, 1984; Mujica, 2003; Stastny, 1986). Este problema de datación, por lo tanto, sigue siendo complicado. En algunos casos, es posible sugerir un marco temporal más amplio para un tipo de diseño. Por ejemplo, un tipo de túnica discutido líneas abajo, una túnica blanca con banda de cintura de tocapus, es muy probable que date del siglo XVII o XVIII, debido a las similitudes con representaciones de uncus en pinturas contemporáneas.
 74. Pillsbury, 2002.
 75. Spalding, 1970: 1984.
 76. J. Rowe, 1954, 1957.
 77. J. Rowe, 1954.
 78. Gjurinovic Canevaro, 1999.
 79. Ramón Mujica, 2003.
 80. Cabello Carro, 1989: 153; Jiménez, 2002.
 81. Flores Ochoa, Kuon Arce, y Samanez Agumedo, 1998.
 82. Ver también J. Rowe, 1999: 581; Phipps, Hecht, y Esteras Martín, 2004, cat. 13.
 83. Agradezco a Christine Giuntini por su estudio y muestreo. Pruebas de radiocarbono realizadas por Rafter Radiocarbon, Nueva Zelanda.
 84. Solo hay otra túnica con ajedrezado de escala reducida que es similar al presente ejemplo. Hoy está en una colección privada en Arizona y no ha sido publicada. Al medir 28 x 23 cm es más pequeña que la presente túnica.
 85. Juan Diez de Betanzos 1576 (1996: 47).
 86. Ver también Cummins (1998: 118) para una discusión más profunda sobre esta pareja.
 87. Herrera, 1923; Yacovlevff y Herrera, 1934-35.
 88. [Diez de] Betanzos, 1987: 110; cap. 32, 150; Garcilaso de la Vega, 1966: 375.
 89. Ramos Gavilán 1988 [1621].
 90. Espinosa Soriano, 1972; MacCormack, 1984; Ramos Gavilán, 1988.
 91. Pillsbury, 2006.
 92. Ann Rowe 1978: 17.
 93. A. Rowe 1978: 25.
 94. Acosta 1962: lib. 4, cap. 41, 41; Phipps, 2004a; J. Rowe 1982, 1979, 244; Spurling 1991.
 95. Reinhard y Ceruti, 2010.
 96. Bergh, 2012: 185.
 97. Crónica de Cieza de León, 1959 [1551]: 35.
 98. Ver, por ejemplo, un fragmento en el Field Museum (3396).
 99. Phipps, 2004c: 167-168.
 100. Caparó Muñoz fue un residente del Cusco. La mayoría de los objetos de su colección provenían del área del Cusco (Giesecke, 1948). Otras seis túnicas y tres fragmentos pueden considerarse parte de este grupo rojo-azul, incluyendo una en el American Museum of Natural History (B/1503) y otra en Lima (Reid, 1986, pl. 39). La pequeña túnica del Metropolitan Museum of Art que fue utilizada para vestir una escultura de la iglesia y que se ha mencionado anteriormente, también es de este tipo. Tres fragmentos y una túnica pequeña, también parte de este grupo, se comentan más adelante y en Pillsbury (2002) y Phipps, Hecht y Esteras Martín (2004).
 101. Phipps, 2004c: 167.
 102. Ann Rowe, comunicación personal, 2002.
 103. Textile Museum (91.8).
 104. Instituto de Arte de Chicago (24.459, 24.460).
 105. Richard Townsend, comunicación personal, 1997.
 106. Ver Phipps, Hecht y Esteras Martín (2004) para un análisis de las características técnicas de estas dos medias túnicas y un argumento respecto a la preferencia del rojo/azul como un gusto por el tornasol.
 107. Guaman Poma, El primer nueva corónica, 86 [86].
 108. A. Rowe, 1993: 151.
 109. Herrera 1923: 443-444.
 110. Cummins, 1991: 218-222.
 111. J. Rowe, 1979: 244.
 112. Stapley, 1974: 350.
 113. Valcárcel, 1975: 45, 144; O'Phelan Godoy, 1985: 240-242; 1995: 32.
 114. Millones, 1975: 64; ver también Adelson y Tracht, 1983: 57; Money, 1983: 167. Las túnicas simples todavía son usadas por los hombres de la comunidad Q'ero de Bolivia en el siglo XXI (Ann Rowe, comunicación personal).
 115. Areche, 1836.
 116. Dean, 1999: 178.
- ## LA MEMORIA DE LOS INCAS EN EL CORPUS CHRISTI DEL CUSCO*
- Luis Eduardo Wuffarden
- * Mariátegui Oliva 1951 y 1954; Mesa y Gisbert 1962 y 1982.
1. Gisbert 1980; Stastny 1982; Stastny 1993.
 2. Cossío del Pomar 1928: 172.
 3. Mariátegui Oliva 1951 y 1954; Mesa y Gisbert 1962 y 1982.
 4. Gisbert 1980; Stastny 1982; Stastny 1993.
 5. Roma 1996; Sevilla 1996. Las exposiciones fueron organizadas por la Unión Latina y coauspiciadas por el Banco de Crédito del Perú. Ambos catálogos incluyen el ensayo de Luis Eduardo Wuffarden "La serie del Corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVII". Se hallará una versión resumida del mismo en Wuffarden 1996.
 6. Dean 2002: 17. La tesis doctoral de Dean, defendida en la Universidad de California el año 1990, fue publicada por primera vez en inglés en Dean 1999.
 7. Guibovich y Wuffarden 2008: 9, 16 y 44.
 8. Estas pinturas se realizaron en la década de 1630, bajo el reinado de Felipe IV. Véase la monografía de Brown y Elliott 1981 y el catálogo de Úbeda de los Cobos 2005.
 9. Lo hizo en la tercera parte de las obras teatrales de Calderón, publicada en Madrid en 1664. Véase al respecto Vega García -Luengos 2019: 100-101. En la pinacoteca del obispo figuran, entre otros, dos retratos de Carlos II y de su primera esposa, María Luisa de Orleans por Sebastián de Herrera Barnuevo, arquitecto y pintor de la corte; asimismo, otro retrato de un influyente familiar del obispo, Pedro Fernández del Campo y Angulo, investido recientemente como primer marqués de Mejorada del Campo. Véase: Mesa y Gisbert 1982 I: 119-120 y Wuffarden 2008: 46-47.
 10. Sobre esta etapa de la tardía pintura barroca española, puede consultarse Brown 1991: 285-306.
 11. En la biblioteca del obispo figuraban la *Descripción de las Indias Occidentales* (1601) del cronista real Antonio de Herrera, la *Historia de la Florida* (1605) del Inca Garcilaso de la Vega. *Teatro Eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias* (1649) por Gil González Dávila y *Norte claro del perfecto prelado en su pastoral gobierno* (1654), obra del clérigo limeño Pedro de Reina Maldonado (Agradecemos estas referencias comunicadas personalmente por el profesor Pedro Guibovich). Acerca de la influencia de las ideas de Reina Maldonado en su labor episcopal, véase Wuffarden 2008: 54-57.
 12. A lo largo de su vasta trayectoria en la Nueva España, Palafox logró conjugar su energía personal y su habilidad política -llegaría a ser designado virrey interino en 1642- con la fama de buen pastor que siempre lo acompañó. Poco después de la muerte de Palafox en España, la causa de su beatificación era impulsada por un influyente sector de la sociedad novohispana, y para ello desde la década de 1660 circulaban semblanzas biográficas impresas que debieron llegar prontamente a manos de Mollinedo. Véanse, por ejemplo, González de Rosende 1666 y 1671.
 13. Se dice que Palafox llegó a difundir dos mil retratos suyos a lo largo de la diócesis poblana. Sobre

- los paralelos entre Palafox y Mollinedo, véase Cummins 2016: 87.
14. Ese papel se insinúa ya en la serie del Corpus y es reiterado de una manera audaz en el último retrato suyo, pintado por Basilio de Santa Cruz Pumacallao, como donante ante la Virgen de Belén, haciendo pareja con otro retrato similar de los reyes de España venerando en actitud similar a la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid. Véase Cummins 2016: 87 y 89. Wuffarden y Kusunoki 2016: 36-37.
 15. Véase Guibovich 1994: 163-164; y Cummins 2016: 87.
 16. Carta de Mollinedo al presidente del Consejo de Indias, 1677, en Lisson 1943 :421-423.
 17. Lisson 1943: 422-23.
 18. Guibovich 1994: 151-153. Cummins 2016: 87.
 19. Las controversias entabladas por los cronistas conventuales tenían su correlato simbólico en ciertas composiciones pictóricas. Las más comunes eran aquellos frondosos árboles genealógicos o "epilogos" de las órdenes, plasmados sobre grandes lienzos que empezaban a decorar sus claustros reconstruidos. Véase sobre este tema, entre otros, Pérez Morera 1996 y Mujica Pinilla 2016: 280-286.
 20. Esquivel y Navia 1980: 98-99.
 21. Contreras y Valverde [1649] 1982: 145; Guibovich 2006: 107-132.
 22. Guibovich 2006: 122-131.
 23. Sobre este punto, véase Puente Luna 2016: 9-95.
 24. Amado 2017: 94-115.
 25. El desenlace de estos hechos, que libró del cerco a los hombres de Pizarro, era considerado para entonces como un acontecimiento providencial, avalado por el relato de los "milagros de la conquista". Véase Estenssoro 2003: 332-336.
 26. Vargas Ugarte 1952: 146.
 27. Toledo 1929: 72,137. Significativamente, Mollinedo utilizará la expresión "nuevas plantas" para referirse a los indígenas en una de sus visitas. Guibovich y Wuffarden 2008 : 25 y 74.
 28. Así se afirmaba ya en el *Tercer Catecismo* (1585). Sobre el tema de la borrachera en el contexto de la fiesta, véase Estenssoro 2003: 259; y Dean 2002: 58-60.
 29. Polo de Ondegardo 1916: 21-22.
 30. Estenssoro 2003: 103-106; Garcilaso [1609] 1959: 229.
 31. Cummins 2016: 86.
 32. Sobre este punto, para el caso de Lima y los virreinos americanos en general, véase Osorio 2004 y Cañeque 2015.
 33. Acerca de este aspecto de la casa de Austria, la bibliografía es abundante. En relación con la figura de Carlos II, véase especialmente Mínguez 2013: 217-236.
 34. La primera visita eclesiástica de Mollinedo fue realizada entre los años 1674 y 1676. Véase Guibovich 2008: 13.
 35. Hasta donde es sabido, Pérez de Guzmán fue el único corregidor del Cuzco que perteneció a esa orden de caballería nobiliaria. Mariátegui Oliva lo identifica, erróneamente, con Pedro Balbín, quien ejerció el cargo entre 1682 y 1690. Mariátegui Oliva 1951: 22.
 36. Esquivel y Navia 1980: 127.
 37. Cit. por Guibovich 1994: 169.
 38. Este punto es abordado en detalle por Wuffarden 2012: 251.273.
 39. Mesa y Gisbert 1982 I: 137-138.
 40. Claro indicio de la importancia que alcanzó la rama mestiza de la familia Loyola –invertida desde 1610 con el marquesado de Santiago de Oropesa– es que en ella recayera la posesión de la casa natal de san Ignacio. Sus vínculos con la Compañía eran tan cercanos que lograron venderla en 1681 a la reina madre Mariana de Austria, quien a su vez hizo donación de ella a los jesuitas, con el propósito de convertirla en santuario del fundador. Véase: Terrasa 2015: 78-79. Acerca del marquesado en general puede consultarse Lohmann Villena 1948-1949.
 41. De hecho, la escena pictórica de la boda inspiró, en Lima, un diálogo dentro de las piezas dramáticas más conocidas del escritor mercedario fray Francisco del Castillo, *Conquista del Perú*. Véase Castillo 1948: 222-237. Se sabe también que la nobleza cuzqueña, todavía a mediados del siglo XVIII, ponía en escena esta representación, a la manera de "cuadro vivo".
 42. Rowe 1954.
 43. Kagan 1999; Wuffarden 1999.
 44. Aparte de la fantástica imagen de la Plaza Mayor del Cuzco por Guamán Poma de Ayala, que permaneció inédita hasta el siglo pasado, las más conocidas imágenes urbanas del Cuzco eran las vistas fantásticas insertas en la *América*, libro de viajes por Theodor de Bry (1597) y en el primer atlas modernp, el *Civitates Orbis Terrarum*, compilado por Abraham Ortelius, en la edición de 1572.
 45. Cummins 2016: 73-81. Sobre la iconografía de la Virgen de los Remedios como protectora de la ciudad del Cuzco, véase Hajovsky 2018.
 46. Ello se debía a que los indígenas del Perú, salvo excepciones, no tenían acceso al sacramento de la comunión. Véase López Parada 2013: 247-276.
 47. Este punto es abordado en detalle por Guibovich 2011: 17-38.
 48. En 1836, un inventario manuscrito de la iglesia de Santa Ana menciona "dieciocho lienzos de la procesión del Corpus". El documento se encuentra en el Archivo arzobispal del Cuzco. Citado por Dean 2002: 200, nota 2. Actualmente se conservan doce de ellos en el Museo Arzobispal del Cuzco, cuatro en colecciones privadas del extranjero y uno último –cuya autenticidad es cuestionada por algunos autores– en la Biblioteca Municipal de Lima. Quedaría por ubicar el décimo octavo, tal vez correspondiente a la parroquia indígena de San Jerónimo.
 49. Mínguez 2001 y Mínguez 2013 167-192.
 50. Sobre el programa iconográfico de Cueva, puede verse Gisbert 1980: 128-135; Buntinix y Wuffarden 1991.
 51. Por ejemplo, en la versión de la colección Ciurlizza de Lima. Véase Gisbert 1980:133-134; Majluf 2005: 269.
 52. Mujica Pinilla 2016: 354, 358.
 53. Esta faceta sacro-imperial de la casa de Austria en relación con la leyenda de su fundador dinástico es abordada por Mínguez 2013: 217-236.
 54. Esquivel y Navia 1980: 100.
 55. Mujica 2016: 400-401.
 56. Stratton-Pruitt 2010: 304-321.
 57. Mesa y Gisbert 1982, vol. I: 169-170. Stastny 1994: 33, nota 63.
 58. Ramos del Manzano 1672. La obra incluye un grabado de Pedro Villafranca que representa al joven Salomón acompañado por su madre, Betsabé, con el evidente propósito de trazar un paralelo simbólico con la regente Mariana de Austria.
 59. Caussin 1672.
 60. Sobre el culto al Niño de Huanca y su relación con la orden jesuita puede consultarse Mujica Pinilla 2016: 60-85. Durante las visitas de Mollinedo, este ordenó que se quitaran las insignias incaicas a las imágenes del Niño Jesús veneradas en las iglesias de Andahuayllillas, Caicay y San Jerónimo. Véase Guibovich y Wuffarden 2004: 62-63, 142, 146 y 150.
 61. Así lo apunta acertadamente Ramón Mujica al hablar de la "mortificación de los sentidos".
 - Mujica 2016: 305, 307. Para el caso de Nueva España, Jaime Cuadriello recuerda el caso de un procurador jesuita en Roma que hizo una visita a ciegas para no dejarse "seducir" la vista por los monumentos de la antigüedad clásica (Cuadriello, comunicación personal).
 62. Stastny 2001: 224-226. En el mismo texto, el autor propone que las túnicas negras de San Cosme y San Damián los identifican con la sotana de los clérigos jesuitas y los birretes doctorales aluden al privilegio de la orden para otorgar grados universitarios en la ciudad.
 63. Wuffarden 2008: 676-677.
 64. Amado 2013: 73 en adelante.
 65. Corresponden a las parroquias de San Cristóbal, San Sebastián, Santiago y el Hospital de Naturales. Hay un quinto lienzo, muy deteriorado, que representaría a la parroquia de Belén, en la Biblioteca Municipal de Lima. Aunque procede del mismo templo de Santa Ana, su pertenencia a la serie original ha sido cuestionada por Mariátegui Oliva 1983: 28-33 y Dean 2002: 201, nota 3.
 66. Sorprende en el conjunto la ausencia del lienzo que correspondería a la parroquia de San Jerónimo, cuya anda –junto con la de San Blas– tampoco figura en la escena final o del *Regreso de la procesión*.
 67. El tipo participación que tenían el alferez real inca y los alféreces o curacas principales de las ocho parroquias en la procesión del Corpus Christi no está del todo esclarecido, a diferencia de lo que ocurría en la procesión de Santiago. Sobre este punto, véase Amado 2017: 206.
 68. Dean 2002: 162.
 69. Amado 2017: 206.
 70. Ella Dunbar Temple 1948 a y b.
 71. Amado 2017: 207.
 72. En un artículo reciente, Rafael Ramos Sosa argumenta la temprana introducción de este soporte arquitectónico en el Cuzco, donde habría llegado "primero y definitivamente a su mayor nivel monumental". Ramos Sosa 2018: 404-405.
 73. El libro apareció el año siguiente y tuvo gran difusión (Valda 1663). Todo indica que llegó al Cuzco junto con Mollinedo. Véase también Gisbert 1983.
 74. Francisco Stastny apunta también la presencia del simbolismo andino del Amaru en la fuente de bronce de la plaza mayor de Lima, fundada en 1650. En las figuras representadas en los surtidores percibe la victoria alegórica del león de la monarquía española sobre el Amaru en un momento de consolidación del sistema virreinal. Véase Stastny 2013: 292-293.
 75. Por ejemplo, el San Sebastián deriva claramente de una conocida composición de Jacopo Palma el Joven grabada por Egidius Sadeler II y utilizada por Diego Quispe Tito para una de sus obras sobre *El martirio del santo*, ejecutada para la parroquia de San Sebastián.
 76. Amado 2017:194-204.
 77. Amado 2017: 60-62.
 78. Meléndez 1681, t. I: 69.
 79. Guibovich y Wuffarden 2008: 61, 22. Sobre el tema de los arcángeles en la pintura virreinal sudamericana, véase Mujica 1992.
 80. Vinatea 2018: 89.
 81. Amado 2018: 194-207.
 82. Sobre este tema en particular, la bibliografía es abundante. Véanse, por ejemplo, Rowe 1954; Dean 2002; Estenssoro 2003: 329-378, y Estenssoro 2005: 93-173.
 83. Phipps 2005: 66-91. Sobre la evolución virreinal de las insignias del poder inca, véase Ramos 2005: 42-65.
 84. Véase la ficha de catálogo de Natalia Majluf "Manuela Tupa Amaro, ñusta" en Kusunoki Rodríguez (ed.) 2015: 168-185.
 85. Es importante recordar que el original perdido de esta obra data de principios del siglo XVIII. Véase la ficha de la pieza por Majluf en la nota precedente.
 86. Véase Bustamante 2017: 13-18.
 87. Cieza de León 1553: folio LXVI.
 88. Garcilaso 1609 Cap. VIII [1985]: 100.
 89. Blanchard (ed.) 1991: 106-107.
 90. König 2014.
 91. Navarrete y Delenda 1999: 77-79. Los grabados de Antonio Tempesta y de Jan Stradanus ilustraron las varias ediciones españolas de *Vidas de los Césares* de Suetonio, publicada desde fines del siglo XVI.
 92. Úbeda de los Cobos 2005.
 93. Este acontecimiento es narrado en el documento publicado por Romero 1937 y recogido frecuentemente por los estudiosos del renacimiento inca.
 94. Estenssoro 1991 415-439. Majluf 2005: 254-256
 95. Rowe 1954.
 96. Carta impresa fechaba en Madrid el 30 de abril de 1693. Reproducida en Macera 2006: s. p. El trasfondo de estos petitorios era la causa de canonización del sastrero indígena Nicolás Ayllón, iniciada en 1683. Sobre este proceso, frustrado en el siglo XVIII, así como sus implicancias políticas para la república de indios, véase Estenssoro 2003: 347-362.
 97. Estenssoro 2005: 164.
 98. Wuffarden 2005: 218-225.
 99. El uso de los retratos en la pugna por el marquesado de Oropesa es abordado en la ficha de Natalia Majluf "Manuela Tupa Amaro, ñusta", en Kusunoki Rodríguez (ed.) 2015: 168-185.
 100. Cahill 2003 a y 2003 b.
 101. Véase la ficha de Natalia Majluf "El rebelde Túpac-Amaro", en Amigo et al. 2015: 165-167
 102. Lewin 1967: 104-105.
 103. Blanco 1974: 220.
 104. Majluf 2005: 279-289.
 105. Sahuaurara 1850.

LAS GENEALOGÍAS INCAS Y SU SIGNIFICADO HISTÓRICO Y POLÍTICO ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Víctor Peralta Ruiz

1. Thomas Cummins et. al. *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005; Janet Garver Stephens, *Constructing the Pre-Columbian Past: Peruvian Paintings of the Inka Dynasty, 1572-1879*, Los Angeles, University of California Los Angeles, 2013; Fernanda Macchi, *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2009.
2. Fernanda Macchi, *Incas ilustrados*: 77.
3. Jonathan Earl Carlyon, *Andrés González de Barcia and the Creation of the Colonial Spanish American Library*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 2005.
4. "Prólogo a esta segunda edición, de don Gabriel de Cárdenas", en Inca Garcilaso de la Vega, *Primera parte de los Comentarios Reales, que tratan, de el origen de los Incas, reyes, que fueron del Perú, de su idolatría, leies, y gobierno, en paz y en guerra, de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio, y su república, antes que los españoles pasaran a él*, Madrid, en la Oficina Real y a costa de Nicolás Rodríguez Franco, 1723.
5. Pedro M. Guibovich Pérez, "The dissemination and reading of the *Royal Commentaries* in the Peruvian Viceroyalty", en Sara Castro-Klarén y Christian Fernández (eds.), *Inca Garcilaso and Contemporary World-Making*, Pittsburgh, Pa., University of Pittsburgh Press, 2016: 129- 152.

6. Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha, *Jubilos de Lima y fiestas reales, que hizo esta muy Noble y Leal Ciudad, Capital y Emporio de la América Austral, en celebración de los augustos casamientos del Serenísimo Señor Don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias, N. Señor, con la Serenísima Señora Princesa de Orleans, y del Señor Rey Christianísimo Luis Decimo Quinto con la Serenísima Señora Doña María Anna Victoria, Infanta de España, ordenadas y dirigidas por el Excmo. Sor. D. Fr. Diego Morcillo Rubio de Auñón, Arzobispo de la Plata, Virrey, Gobernador y Capitán General de los Reynos del Perú, Tierra Firme y Chile*, Lima, en la Imprenta de la Calle de Palacio, por Ignacio de Luna y Bohorques, 1723, ff. 59v-60.
7. *Ibid.*, f. 60.
8. José Antonio Ramos Rubio, "Obras pictóricas inéditas de genealogía inca de Agustín de Navamuel", consultado en <https://chdetrujillo.com/obras-pictoricas-ineditas-de-genealogia-inca-de-agustin-de-navamuel/>
9. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2018: 192. Gisbert cree que el autor de los lienzos para Morcillo pudo haber sido Agustín de Navamuel.
10. Gustavo Buntin y Luis Eduardo Wuffarden, "Incas y reyes españoles en la pintura colonial del Perú: la estela de Garcilaso", *Márgenes* 8, 1991: 151-210;
11. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*: 197.
12. *Ibid.*: 198.
13. Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, *Historia de la villa imperial de Potosí*, Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds.), Providence Rhode Island, Brown University Press, 1965, t. III: 264.
14. *Ibid.*, t. III: 265.
15. *Ibid.*, t. III: 266.
16. *Ibid.*, t. III: 266.
17. *Ibid.*, t. III: 266.
18. Antonio Lafuente y Antonio Mazuecos, *Los caballeros del punto fijo. Ciencia, política y aventura en la expedición geodésica hispano-francesa al virreinato del Perú en el siglo XVIII*, Madrid, Serbal y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.
19. Antonio de Ulloa, "Resumen histórico del origen y sucesión de los Incas, y demás soberanos del Perú, con noticias de los sucesos más notables en el reinado de cada uno", en *Relación histórica del viaje a la América Meridional hecho de orden de S. Mag. Para medir algunos grados de Meridiano terrestre, y venir por ello en conocimientos de la verdadera figura y magnitud de la Tierra, con otras observaciones astronómicas y físicas*, Madrid, Impresa de Orden del Rey Nuestro Señor por Antonio Marín, 1748, Segunda Parte, Tomo IV, Apéndice, p. CLXXXIII.
20. En la lámina de Palomino la autoría de Villanueva se insertó con la leyenda "*Didacus Villanova invenit et delineavit*", citado en Ramón María Serrera Contreras y María Salud Elvás Iniesta, "Grabados y grabadores en la Relación Histórica del Viaje a la América Meridional (1748) de Jorge Juan y Antonio de Ulloa", en Pablo Emilio Pérez-Mallaina (coord.), *Antonio de Ulloa: la biblioteca de un ilustrado*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016: 77-86.
21. *Ibid.*
22. Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América Meridional*, primera parte, tomo primero: 3.
23. Antonio Mestre, *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003.
24. Antonio de Ulloa, "Resumen histórico del origen y sucesión de los Incas, y demás soberanos del Perú, con noticias de los sucesos más notables en el reinado de cada uno", en *Relación histórica del viaje a la América Meridional*, segunda parte, tomo IV, apéndice, p. XII.
25. *Ibid.*: XXXVIII-XXXIX.
26. *Ibid.*: LVIII.
27. *Ibid.*: LVIII.
28. *Ibid.*: LX.
29. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Las series icónicas pintadas de los emperadores incas en el siglo XVIII y su continuidad en la monarquía hispánica", en Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2007: 174.
30. Martín Sarmiento, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero (eds.), Madrid, Sociedad Española de Exposiciones, 2002: 237.
31. Rodríguez G. de Ceballos, "Las series icónicas pintadas de los emperadores incas": 188.
32. Natalia Majluf, "De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900", en Cummings et. al., *Los incas, reyes del Perú*: 257.
33. AGI, Indiferente General, Leg. 1658.
34. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas*: 214.
35. *Ibid.*: 214.
36. John Ranking, *Historical Researches on the Conquest of Peru, Mexico, Bogota, Natchez, and Talomeco, accompanied with Elephants; and the Local Agreement of History and Tradition, with the Remains of Elephants and Mastodontes*, London, Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1827, Plate I, p. 57; Plate II, p. 74; Plate IV: 116.
37. Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas*: 209.
38. José María de Córdova y Urrutia, "Las tres épocas del Perú o compendio de su historia", en Manuel de Odrizola, *Documentos Literarios del Perú*, Lima, Imprenta del Estado, Calle de la Rifa núm. 58, 1875, t. VII: 11-12.
39. *Ibid.*: 14.
40. *Ibid.*: 30.
41. Jorge Cañizares Esguerra, *Cómo escribir la historia del Nuevo mundo: historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
42. Víctor Peralta Ruiz, *Patrones, clientes y amigos. El poder burocrático indiano en la España del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
43. David F. Slade y Jerry M. Williams, *Lima Fundada by Pedro Peralta Barnuevo. A Critical Edition*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2017.
44. Mark Turner, *El nombre del abismo. Meditaciones sobre la historia de la historia*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012: 100.
45. Pedro de Peralta Barnuevo, *Lima Fundada o conquista del Perú. Poema heroico en que se decanta toda la historia del descubrimiento y sujeción de sus provincias por Don Francisco Pizarro, marqués de los Atabillos, ínclito y primer gobernador de este vasto imperio*, Lima, en la imprenta de Francisco Sobrino, 1732, t. I: [32].
46. *Ibid.*, t. I: 40.
47. *Ibid.*, t. I: 54.
48. *Ibid.*, t. I: 54.
49. *Ibid.*, t. I: 56.
50. *Ibid.*, t. I: 60.
51. *Ibid.*, t. I: 47.
52. *Ibid.*, t. I: 122.
53. *Ibid.*, t. I: 123.
54. Otra innovación resaltable de la obra estuvo en añadir un nuevo recorrido dentro de la historia del pasado inca que iba más allá de la gesta militar y política de sus monarcas. Desde el verso XXX del canto segundo, Peralta Barnuevo introdujo muchas observaciones relacionadas con la riqueza de los reinos animal y vegetal en tiempos de los incas, extractando sus conocimientos de la Historia natural y moral de las Indias del cronista jesuita José de Acosta. Apelando a criterios científicos, Peralta Barnuevo resaltó la crianza de las vicuñas "animales semejantes a las que Aristóteles y Plinio llamaron Capreas, que son cabras silvestres; aunque son diferentes de estas, por no tener cuernos y, de las de la India Oriental". Otros animales como corzos y alpacas fueron científicamente descritos en siguientes notas a pie de página. También en Lima Fundada se hizo referencia al uso medicinal que los incas hicieron de la piedra bezoar "que crían las vicuñas, y otros animales semejantes de este Reyno en el vientre o buche, tal vez solas, y tal acompañadas de otras: de que algunas dice el Ilustre P. Acosta haber visto de la magnitud de una naranja". Sin seguir un orden secuencial narrativo, el polígrafo limeño destacó en varias anotaciones a sus versos el valor curativo en tiempos de los incas de las plantas medicinales o de la canela de Quijos y de "otros tesoros vegetales como son la zarza y guayacan contra el morbo gálico; el de la quina contra las fiebres; el de la Ipecacuana, o bejuquillo contra la disentería. Van descubriéndose otros como el de la planta nombrada Calahuala contra los abscesos". Así, Peralta Barnuevo otorgó un alto valor al significado de la flora y la fauna dispersa en los Andes prehispánicos, equiparando sus beneficios alimenticios y curativos con sus similares europeos y asiáticos. (*Ibid.*, t. I: 57, 149.)
55. Víctor Peralta Ruiz, "Las tribulaciones de un ilustrado católico. José Eusebio Llano Zapata en Cádiz (1756-1780)", en José Eusebio Llano Zapata, *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional (1757)*, Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones Figueroa, Víctor Peralta Ruiz, Charles F. Walker (eds.), Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005: 37-73.
56. Llano Zapata sentenció que para estudiar a los incas los mejores autores, entre los antiguos, eran Zárate, León Pinelo y Calancha, y entre los modernos, Ovalle, Peralta y Ulloa. Ver *Preliminar y cartas*: 75.
57. José Eusebio Llano Zapata, *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional (1757)*: 188.
58. *Ibid.*: 189.
59. *Ibid.*: 190.
60. José Eusebio Llano Zapata, *Preliminar y Cartas que preceden al Tomo I de las Memorias Histórico Físicas Crítico Apologéticas de la América Meridional*, Cádiz, en la oficina de D. Pedro Gómez de Requena, 1759: [5].
61. José Eusebio Llano Zapata, *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional (1757)*: 190.
62. *Ibid.*: 194.
63. *Ibid.*: 194.
64. *Ibid.*: 195.
65. José Eusebio Llano Zapata, *Preliminar y cartas*: 39.
66. José Eusebio Llano Zapata, *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional (1757)*: 196.
67. José Carlos de la Puente Luna, *Andean Cosmopolitans. Seeking Justice and Reward at the Spanish Royal Court*, Austin, University of Texas Press, 2018.
68. Fray Calixto Tupak Inka, "Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas y emperador de las Indias, el señor don Fernando VI, pidiendo los atienda y remedie, sacándolos del afrentoso oprobio en que están más de doscientos años", en Francisco A. Loayza (dir.), *Los pequeños grandes libros de historia americana*, Lima, Librería e Imprenta Domingo Miranda, 1948; José María Navarro, *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El "Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina"*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
69. Scarlett O'Phelan, "¿Indios nobles o mestizos reales? Memorias, legitimidad y liderazgo entre la colonia y la independencia", en Ramón Mujica Pinilla et. al., *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006: 43-83.
70. *Ibid.*: 196.
71. *Ibid.*: 196.
72. Víctor Peralta Ruiz, "José Eusebio Llano Zapata, autor del 'Epítome Cronológico o Idea General del Perú'", en *Epítome cronológico o idea general Perú. Crónica inédita de 1776*, Víctor Peralta Ruiz (ed.), Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2004: 25.
73. *Epítome cronológico o idea general Perú. Crónica inédita de 1776*: 137; José Eusebio Llano Zapata, *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional (1757)*: 194.
74. Justo Sahuaraura, Inca, *Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los Incas*, París, Librería de Rosa, Bouret y Cia., 1850: 25.
75. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos*: 261.
76. Justo Sahuaraura, Inca, *Recuerdos*: 44.
77. *Ibid.*: 45.
78. Natalia Majluf, "De la rebelión al museo": 281.
79. Ottmar Ette, "Muebles movibles y pintura en movimiento: los biombos y las fronteras ajustables de lo transareal", *Iberoamericana*, vol. XIV, núm. 54, 2014: 87.
80. Natalia Majluf, "Genealogy of the Incas", en Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín, *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004: 367.
81. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos*: 283.

EL RENACIMIENTO INCA VIRREINAL: SU ARTE, EMBLEMAS IMPERIALES Y TEOLÓGIA POLÍTICA

Ramón Mujica Pinilla

- La obra antológica que resume este debate aún abierto es de Carlos Contreras y Luis Miguel Glave (editores), 2015.
- Majluf, 2006.
- Peralta, 2019.
- Díaz-Caballero, 2005, pp. 67-113.
- Chiaromonte, 1991, p. 8.
- John Rowe, 1954.
- Glave, 2011, pp. 5-23.
- Nagel y Wood, 2010.
- Frank Salomon ha catalogado a la cronística indígena del siglo XVII como un género de "literatura imposible". Una vez transculturado, el cronista indígena ya no podía narrar la historia inca con categorías prehispánicas. Debía transitar primero de una cultura oral y ágrafa al sistema alfabetizado occidental que había modificado la lógica y traducido los contenidos originarios de sus lenguas nativas a "equivalentes" lingüísticos fabricados por los misioneros cristianos; Véase Salomon, 1982, pp. 9-39.
- Lohmann Villena, 1957, pp. 42-43.
- La rebelión de Túpac Amaru II*. Vol. 5 2017, pp. 549-550.
- La rebelión de Túpac Amaru*. Tomo II. Volumen 2. Lima, 1971, p. 772. Según Areche, "por todas partes que veamos a los yndios se nos represen-

- tan vivos retratos de aquella edad que quisieran ver renovada con total proscripción de la ley evangelica que a costa de tanto sudor y sangre se le ha introducido queriendo sacudir el yugo del monarca que los domina". Y asevera que "jamás abandonaron la yacolla y el unco, ni dexan el negro color de sus ropas en señal de luto que arrastran por los españoles que les dominan"; *La rebelión de Túpac Amaru II*. Vol. 5. 2017. 550-551.
13. Anónimo. *Estado político del Reyno del Peru 1742*; Lohmann Villena, 1974, pp. 751-807.
 14. Montero denunciaba la existencia de "una conjura del parricidio contra el Cesar de las Leyes, rompiendo el velo, con que hasta dicho principio del siglo vivieron: [...] se han entregado a un total desenfreno, que no es común, que tienen todos los Jueces del mundo [...] sino uno muy particular, que los constituye en fieras; porque en este País, adonde todo es abundancias de Oro, y Plata, unida la ambición con el poder, y mutuados a un dictamen Oidores, y Virreyes, es lo mismo, que unirse los Lobos, y los Canes a devorar un rebaño, porque el principal Pastor se halla tan lexos". *Estado político del Reyno del Peru...*, p. 3.
 15. *Ibid.*, p. 8 y 19.
 16. *Ibid.*, p. 19.
 17. *La rebelión de Túpac Amaru II*. Vol. 5. 2017, p. 549.
 18. *Ibid.*, p. 548.
 19. Wuffarden, 2005, p. 213. Túpac Amaru, en plena revolución, recordaba sus años de estudio con los jesuitas y deseaba convertir su antiguo colegio en el palacio legislativo del reino; Madrazo, 2001, p. 2.
 20. "No tienen los yndios, principalmente aquellos que lleban el titulo de nobles curacas e yncas, otras ymagenes en sus quadras o antesalas, que las de sus antepasados, sus reyes o sus mayores, en aquellos mismos trajes y figuras que usaron en el gentilismo. No se ven otras armas [heráldicas] que las que llevaba aquella nobleza; notable abuso, que si exercitase en aquel tiempo que dominaban aquellos monarcas, poniendo efigies y blasones de estraños reyes, seria delito punible con mayor rigor de sus sanciones, como lo seria entre nosotros, si algunas naciones estrangeras, subyugadas a nuestros dominios, usasen de lo mismo y mantuviesen a la vista otros objetos de su veneración que no fuesen los reyes en cuya subordinación se hallan"; véase *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 2. Lima, 1971, p. 772.
 21. Mínguez, 2001.
 22. *El Día de Lima*. 1748, p. 136 y 31.
 23. Mathis, 2017, p. 350.
 24. *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú durante el tiempo del coloniaje español*. Tomo IV. 1859, p. 98.
 25. Barbón, 2019, pp. 137-139.
 26. Espinosa Fernández de Córdoba, 2015, p. 78.
 27. Sarmiento de Gamboa, 2007, p. 49. No es el único testimonio. En su palacio, el Inca también tenía pintadas otras imágenes didácticas: "como no acostumbraban tapicería, estaban labradas las paredes de labores ricas y adornadas de mucho oro y estampería de las figuras y hazañas [militares] de los antepasados Ingas".
 28. Ramos Gavilán, 1988, pp. 136-137.
 29. Larrea, 1960, pp. 155-209.
 30. Apu Sahuaraura Inca, 2001, p. 77.
 31. Para un estudio precursor sobre la topografía andina y la memoria cultural inca, véase Dean, 2010.
 32. Larrea, *op cit*, pp. 78-83.
 33. Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, 1993, pp. 79-80.
 34. Cobo, Tomo III, 1892, p. 132; Murúa, 2002, p. 186.
 35. Según Sarmiento, Manco Cápac hizo "estirar dos planchas muy delgadas de plata" y poniéndose una en el pecho, otra en la espalda y una diadema sobre la cabeza, anunció el día y hora en el que sería visto "para que los rayos del sol relumbraran en su atuendo y la gente" lo tomara por cosa divina; Murúa, *op. cit.*, p. 80. Fernando de Montesinos le atribuye a Inca Roca haber escenificado el mismo "engaño", aunque el relato pormenorizado del atuendo y preparación del Inca para este acontecimiento más parece un "ritual de investidura" que obligaba al gobernante a permanecer aislado dentro de la cueva antes de mostrarse ante sus súbditos. Véase Montesinos, libro 2, capítulos 16 y 17.
 36. Reichel-Dolmatoff, 1988, p. 18.
 37. Vega, 1998, pp. 9-15. Para la descripción del Inca orando ante el arco iris entre dos felinos pintados en lo alto del techo del Coricancha, véase Guaman Poma 1980, p. 236.
 38. Cummins, 1991, pp. 203-231.
 39. Saignes, 1985, p. 155. Muchos curacas bautizados colaboraron íntimamente con los oficiales eclesiásticos para erradicar los antiguos santuarios prehispánicos. En Huarochirí, el padre Francisco de Ávila no habría podido descubrir que su pueblo "idolatraba" sin el apoyo del cacique don Cristóbal Chequecasa. Entre 1566 y 1570, Guaman Poma de Ayala acompañó en sus visitas de "extirpación" de ídolos a Cristóbal de Albornoz, el hombre que "más huacas había descubierto en el Perú"; Charles, 2004, pp. 227-249.
 40. Arriaga, 1621, pp. 31, 43 y 56.
 41. Polia 1999, pp. 378-379.
 42. Arriaga, *op. cit.*, p. 47.
 43. Diversos objetos rituales de origen prehispánico fueron censurados en las ordenanzas del virrey Toledo y están mencionados en los manuales para extirpadores de idolatrías, en la *Carta Pastoral de 1649* del obispo Villagomez y en el *Itinerario para párrocos de Indios* (1668) de Alonso de la Peña Montenegro. En las ordenanzas que Toledo emitió en Chuquisaca se prohíbe se "labren figuras en la ropa ni en los vasos, ni en las casas [...] por cuanto los naturales también adoran algún género de aves y animales y para el dicho efecto los pintan y labran en los mates que hacen para beber y de plata, y en las puertas de sus casas y los tejen en los frontales, dosesles de los altares e los pintan en las paredes de la iglesia". Citado por Arce y Ximena Medinaceli, 1991, p. 15.
 44. Valle, 1958.
 45. Stastny y Sara Acevedo, 1986, pp. 7-12.
 46. Cummins, 2002.
 47. Julien, 2000.
 48. Cummins, 1998, pp. 108-111.
 49. Joyce, 1923, pp. 761-778.
 50. *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres agustinos*. 1992, p. 26.
 51. Berlekamp, "2017", pp. 353-360. El padre Palma mandó manufacturar para una efigie de la Virgen María un manto de plumas multicolores "que parecía una rica tela de Flandes y de la misma idea adorno una grandes andas, en que se sacaba con sus luces los domingos y fiestas por la tarde, a las procesiones y Rosario"; Uriarte, 1986, p. 486.
 52. Durand Flórez, 1993, p. 378.
 53. Cahill, 2005, pp. 7-9.
 54. Sobre la genealogía inca de la familia Guamanrachi de San Sebastián y su lucha en los tribunales por defender sus títulos nobiliarios incas véase: Garrett, 2009, p. 145 y ss.
 55. Stastny y Acevedo, *op. cit.*, pp. 11-16.
 56. Véase Espinosa Fernández de Córdoba, *op. cit.*, p. 214, 222, 195, 227, 228, 191.
 57. Charles, 2010, pp. 51-53; 212.
 58. *Calixto Tupak Inka*. 1948, p. 11. Ver también Espinosa Fernández de Córdoba, *op. cit.*, p. 214, 222, 195, 227, 228, 191.
 59. Okada, 2014, pp. 428-430.
 60. Henry Chadwick, *The Early Church*. London: Penguin Books, 1976, p. 126 y 153.
 61. Según el padre Joseph de Acosta, los primeros "ídolos" de la humanidad fueron los retratos -"imágenes y estatuas elegantes"- de reyes y difuntos que el vulgo adoró como si fueran dioses. Polo de Ondegardo incluso descubre que los incas tenían un ídolo o estatua en oro o piedra que funcionaba como su "hermano" doble o *wawqui* que le otorgaba al monarca el don de "ubicuidad". Véase Juan Ossio, 2016, pp. 21-89.
 62. *La rebelión de Túpac Amaru II*, vol. 5, p. 550.
 63. Era "un niño de oro macizo y vaciadizo [...] del altor y proporción de un [...] año [de edad] y desnudo". Le salían rayos solares de su espalda y lo ataviaban -al igual que al Niño Jesús Inca- con camiseta de oro, ojotas del mismo metal y borla imperial sobre la cabeza. El jesuita Antonio de Vega señala que en las entrañas del ídolo guardaba una "bola" forrada en oro con las cenizas de los hígados y corazones quemados de todos los incas muertos. Véase Duviols, 1976, pp. 156-183. "El ynga rey de aquella tierra se llamaba hijo del sol que en aquella lengua se llama *punchao*", en *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres agustinos*, 1992, p. 33.
 64. Mujica Pinilla, 2004.
 65. Guibovich Pérez y Luis Eduardo Wuffarden, 2008, pp. 62-63.
 66. Cahill, 2003, p. 20.
 67. *Juan Santos, el invencible*. 1942, pp. 9-10, 216, 67.
 68. López-Baralt, 1998, pp. 37-74.
 69. Almaguera, 1667, fol. 1.
 70. *La rebelión de Túpac Amaru*, vol. 2, 1971, p. 776.
 71. Según John Murra, el teórico marxista alemán Heinrich Cunow (1862-1936) fue un temprano fundador de la "etnografía" andina y uno de los primeros en utilizar las informaciones del virrey Toledo para "contextualizar" el reinado de los incas y analizarlos con categorías científicas; Murra, 1967-1968, p. 140. Con ello les siguió los pasos a los etnógrafos Lewis Morgan y a su colaborador Adolf F. Bandelier. Estos negaron que la así llamada "confederación azteca" hubiese sido un imperio o monarquía (véase . Morgan y Adolph F. Bandelier, 2003). Se trataba de meras tribus semicivilizadas. En 1895 Cunow negó que los incas fuesen reyes o que hubiesen construido un imperio. Eran, al igual que los aztecas, meros jefes tribales, cabezas electas de "linajes" o "parcialidades". Vivían en *ayllus* o tribus organizadas colectivamente con un sistema social "comunista" de reciprocidad e intercambio. Los *clanes familiares* se diferenciaban unos de otros por los nombres de sus ancestros (Cunow, 1933. Según Cunow, la "conquista" española tergiversó todas las categorías lingüísticas prehispánicas al punto de confundir a los jefes tribales incas con los "reyes" europeos. Este escepticismo lingüístico ha continuado dentro de la etnografía moderna. María Rostworowski, por ejemplo, emplea la voz "Estado inca" pero cuestiona la noción de "imperio", a la que tilda de occidental sin percatarse que los Estados nacionales fueron una creación europea moderna, mientras que la categoría de imperio es universal y fue compartida en la Antigüedad por romanos, chinos, japoneses, hindús, persas, hebreos y egipcios, cada uno con particularidades propias; véase Altuve-Febres Lores, 2001, p. 188-189. Le agradezco a Fermín del Pino por el señalamiento de este debate y fuentes.
 72. Lavallé, 2007, p. 261.
 73. Para un recuento pormenorizado véase Julien, 1999, pp. 61-89.
 74. Véase Pérez Fernández, O.P 1995, pp. 21, 138-139, 142-143. Ver también "Dominio de los yngas en el Peru y del que su Mag. tiene en dichos Reynos", *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, N° 1, 1950, pp. 301-335, 316. Para un análisis de la intencionalidad política del "Anónimo de Yucay", véase Ravi Mumford, 2011: 45-67.
 75. Levillier, vol. III, 1921, p. 443.
 76. Levillier, 1935, p. 141-142.
 77. Pérez Fernandez, 1988, p. 475. Ver también Levillier, Madrid, 1924, tomo IV, p. 442, y tomo V, p. 406.
 78. Luque Talaván, 2004, pp. 9-34.
 79. Véase "Carta escrita al padre maestro Fray Bartolomé Carranza de Miranda, residente en Inglaterra con el Rey Felipe II, en el año 1555, sobre la perpetuación de las encomiendas de los Indios, que se intentó entonces", en *Colección de las Obras del Venerable Obispo de Chiapa, Don Bartolomé de las Casas, Defensor de la Libertad de los Americanos*. París: Juan Llorente (ed.), tomo II, 1822, p. 134. Guaman Poma de Ayala -un temprano lector de Las Casas en el Perú- le señaló a Felipe III que la crueldad con la que la nobleza inca había sido tratada por los españoles era un hecho inédito en la historia de la monarquía universal. Afirmaba haber leído "todas las historias y corónicas del mundo de los rreys y príncipes, emperadores del mundo, aci cristianos como del Gran Turco y del rrey chino, enperadores de Roma y de toda la cristiandad y de judíos y [del] rrey de Guenea. No e hallado a nenguno que [h] aya cido tan gran magestad y sean menospreciado" (*Nueva Cronica, op. cit.*, p. 88).
 80. Dueñas, 2010, p. 8.
 81. Dominguez Torres, 2012, p. 111. Véase también Martínez, 2014, p. 182.
 82. Esta Cédula Real del 9 de mayo de 1545 es citada por Escobar, 2001, pp. 126-127.
 83. Tanner, 1993, pp. 146-161.
 84. Salinas y Córdova, 1957, p. 3.
 85. Cahill, 2013, pp. 259-280.
 86. Desde 1594 el cargo de alcalde mayor se extendería a otras *panacas* incas; véase Amado Gonzales, 2017, p. 153.
 87. Según su esquema, Dios le otorgaba el "poder" político al pueblo que libremente cedía o transfería el ejercicio y uso de su soberanía al rey por medio de un "pacto de cesión" o de *translación* (*pactum translationis*), aunque esta titularidad estuviese condicionada a la correcta aplicación de la justicia. El gobernante que violaba el "bien común" era un "tirano" y el pueblo tenía todo el derecho a la rebelión. Este "pactismo hispano" fue "la base de la concordia entre las repúblicas de españoles e indios" y colisionó frontalmente con el "despotismo ilustrado" borbónico, tan arraigado en España y el Perú en tiempos de Carlos III. Prieto López, 2018. Asimismo, véase Peralta Ruiz, 1995, pp. 67-87.
 88. *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 2, 1971, pp. 255-256.
 89. Véase el brillante estudio de Szeminski, 1987, pp. 164-186.
 90. *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 2, 1971, p. 243.
 91. *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 3, p. 336; tomo II, vol. 2, pp. 578-579.
 92. Lewin, 1967, p. 241.
 93. Estenssoro, 1993, p. 165.
 94. Cahill 2003, pp. 24-25.
 95. *La rebelión de Túpac Amaru*, tomo II, vol. 2, pp. 461-462.
 96. Lohmann Villena, 1948-1949 pp. 347-458.
 97. Cahill 2003, p. 13.
 98. Al reclamar el título del marquesado de Oropesa -codiciado por el rebelde Túpac Amaru-, el mestizo real cusqueño Juan de Bustamante Carlos

- Inca (1707-1765) cometió lo que fue interpretado como una "impertinencia". Le recordó al Consejo de Indias que su pedido era una nimiedad: equivalía a "gota de agua respecto del mar y un grano de mostaza a un troje o depósito de ella". Zighelboim, 2010, p. 19-20. En el siglo XIX, Sarahuaura prefirió negar los hechos alegando que "el príncipe Sayri Túpac, viendo que la merced era una pequeñez, hizo una demostración matemática delante de todos los convidados: Arrancó un hilo de la sobre mesa y dijo: Si toda esta sobre-mesa es mía que merced es la que se me hace dándome este hilo?" (Apu Sahuaura, 1850, p. 42). También en México, por escritura pública del 4 de noviembre de 1605, Felipe III le compró a los descendientes del emperador Moctezuma "todas las pretensiones que tenían y podían tener al citado Imperio, renunciando expresamente a ellas a cambio de una pensión". Véase Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2007, p. 183.
99. Cuadriello, , 2001, pp. 263-292. Guaman Poma citado por Fernan Altuve-Febres Lores 2001, pp. 148-149. Ver también Guaman Poma, *op. cit.*, 408-409.
 100. Véase Weckmann, 1992.
 101. Juan de Cuevas Herrera, "Cinco Memoriales ca. 1650, fol. 219. También Dueñas, 2010, p. 104.
 102. Véase Dunbar Temple, 1950, p. 113. También Peña Núñez, 2018.
 103. Antes de ser degollado y desde su cadalso, Túpac Amaru le habló en su lengua a su pueblo quechua y le prometió que subiría al cielo para "reynar [eternamente] con Jesucristo" y negociar desde allí "coronas de gloria" para su "nación índica". Esta información fue proporcionada por Diego Francisco Altamirano, S. J. (1625-1715) en una crónica manuscrita que desapareció en el incendio de la Biblioteca Nacional del Perú en 1943. Véase Pinilla, 2016, pp. 67-78. En el siglo XIX, cuando Sarahuaura incluyó en su genealogía de los Incas a los tres últimos monarcas de Vilcabamba (Manco Inca, Sayri Túpac y Túpac Amaru), utilizó este detalle del *Matrimonio de doña Beatriz*, pues poseía una versión original de este lienzo, el cual fue copiado por el dibujante alemán Mauricio Rugendas en sus célebres apuntes; Gisbert, 2018, p. 261.
 104. Zighelboim 2010, pp. 18-20.
 105. Lohmann Villena 1948-1949, p. 361.
 106. Abril Castelló y Miguel J. Abril Stoffels, 1996, p. 329.
 107. Véase *Obras de Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo*. 1948, p. 230. También, Chang-Rodríguez, 1996. Y Rodríguez Garrido, 2007, p. 283.
 108. Arzáns de Orsúa y Vela, 1965, pp. 98-99.
 109. Millones 1992, pp. 143-159.
 110. González Estévez, 2017.
 111. Dean, 2002, p. 163.
 112. Ávila Vivar, 2016, pp. 283-285.
 113. Joseph del Olmo, 1680, pp. 45-51.
 114. Phipps, J. Hecht, et al. 2004, p. 369. Ver también Gisbert, 2007, pp. 54-59. Hay otros pectorales donde se representa el matrimonio emblemático de Beatriz Coya con el capitán Martín de Loyola. Habría que establecer si pertenecieron al mismo atuendo angélico.
 115. Avendaño, 1648, fols. 76-79.
 116. González del Riego, 1998-1999, p. 187.
 117. Calixto de Orihuela, 1825, p. 15.
 118. Rowe, 2003, p. 294.
 119. Okada, 2017 pp. 29-38.
 120. Molina, 2010, pp. 43-44.
 121. Peralta y Barnuevo, 1723.
 122. Citado por Donato Amado 2017, p. 147.
 123. Véase el documentado ensayo de David Cahill 2003b, pp. 9-49.
 124. Dean, *op. cit.*, p. 113. Véase Belting, 2007, cap. 4 y Herrera Valdez, 2018. Jaime Cuadriello me proporcionó estas fuentes.
 125. Hacia 1600, según Arzáns, la nobleza inca de la Villa Imperial de Potosí ya representaba "genealogías de incas" en desfiles y "mascaradas" en carros alegóricos. Para el matrimonio de Felipe III con Margarita de Austria, se vio en un carruaje - tirado por cincuenta salvajes vestidos con pieles de animales- y sentados bajo riquísimos doseles a los tres monarcas hispanos que habían gobernado el Perú: el emperador Carlos V, su hijo Felipe II y su nieto Felipe III. En los asientos inferiores figuraban, con sus trajes de reyes, los incas que vivieron después de la conquista: "el poderoso aunque infeliz Curi Huascar, su hermano el tirano Atahualpa, Manco Inca II, Sayri Túpac, Cusi Tito y Túpac Amaru; estos tres últimos recibieron el santo bautismo". Asimismo, para las fiestas de canonización de san Ignacio de Loyola de 1624, se levantó en la Villa Imperial un gran teatro con piezas de "escultura prima" representando a "toda la casa de ingas monarcas del Perú, sentados por su orden con sus propios trajes, y sus nombres cada uno en unas tarjas de oro". En la esquina de la Compañía de Jesús, en otro teatro, se mostraron "sentados en ricas sillas y doseles los católicos reyes de España que hasta aquel tiempo habían señoreado estas Indias, desde el católico rey don Fernando el V, en cuyo tiempo se descubrieron, hasta Felipe IV, que entonces vivía". Arzáns de Orsúa y Vela, *op. cit.*, p. 244 y 391-392.
 126. Duviols, 2017, p. 78 y ss.
 127. Gisbert 2018, p. 196. Efectivamente, en 1725 Felipe V ratificó la "cédula de equiparación" de Carlos II en la que se ordenaba otorgar a la nobleza inca "todas las preeminencias y honores, así en lo eclesiástico como en lo secular, que se acostumbra conferir a los nobles hijosdalgo de Castilla, y pueden participar de cualesquier comunidades que por estatuto pidan nobleza, pues es constante que estos en su gentilismo eran nobles y a quienes sus inferiores reconocían vasallaje y tributaban, cuya especie de nobleza todavía se les conserva y considera, guardándoles en lo posible sus antiguos fueron y privilegios [...] según y como los demás vasallos míos en mis dilatados dominios de Europa, con quienes han de ser iguales en el todo, los de una y otra América como así se reconoce y declara por todo el título de los caciques". Véase Konetzke, 1962, pp. 66-69.
 128. Para un agudo estudio sobre la relación entre Núñez Vela y la iconografía sucesoria de reyes incas y emperadores españoles de Alonso de la Cueva, véase Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden, 1991, pp. 151-208.
 129. Cueva toma de Vela el apelativo de "inca" para referirse a los monarcas hispanos dentro de su esquema genealógico inca donde Carlos V, por haber incorporado en 1519 el reino del Perú a la Real Corona de Castilla, había hecho "Mestiza esta Monarquía, por componerse de vasallos Españoles e Indios". A su vez, esto tornaba a Carlos V en el "Máximo Católico, Inga XII" rey del Perú. Véase Macera, 2006; Glave, 2018, pp. 9-69.
 130. Véase *La rebelión de Túpac Amaru II* (Lima, 2017), vol. 5, p. 554. Ver también *La rebelión de Túpac Amaru* (Lima, 1971), tomo II, vol. 3, p. 265 y Konetzke, 1962, pp. 66-69.
 131. Empezando con Manco Cápac, según Garcilaso, los incas se desposaban con sus hermanas carnales de padre y madre "por guardar limpia la sangre que fabulosamente decían descendir del Sol, porque es verdad que tenían en suma veneración la que descendía limpia destos Reyes, sin mezcla de otra sangre, porque la tuvieron por divina y toda la demás por humana, aunque fuesse de grandes señores de vasallos, que llaman curacas" (*Comentarios Reales*, libro 1, cap. XXV). Esta doctrina garcilasista de la "limpieza de sangre" inca dialogó durante el virreinato con el estatuto anticonverso y discriminatorio español de "pureza de sangre". El Consejo de Indias diferenció nitidamente entre la nobleza inca del Perú, parte de ella racialmente mestiza, y los "linajes impuros" de los hispano hebreos o hispano moriscos, "cristianos nuevos" sujetos a las "depuraciones" y "rastrillaje" del Santo Oficio de la Inquisición española (Castro, 1975, pp. 44-48). Hasta 1877 se requerían pruebas de "limpieza de sangre" para ingresar al cuerpo de funcionarios de carrera del Estado español; véase Hernández Franco, 2011, p. 38.
 132. Buntinx y Wuffarden 1991, pp. 165-166. Para un análisis iconográfico de esta pintura, véase Mujica Pinilla, 2002, p. 237.
 133. Sophie Mathis 2017, pp. 256-274.
 134. Véase Navarro, 2001, p. 439, 169, 175, 470.
 135. *Ibid.*, p. 175.
 136. El conato de rebelión del 26 de junio de 1750 pretendió utilizar las fiestas y marchas militares dedicadas a san Miguel Arcángel para solicitar prestadas todas las armas de la Ciudad de los Reyes, luego tomar el Palacio por asalto, asesinar al virrey y a su familia y a todo español contrario al levantamiento general de "todo el reino". Esto incluía la coronación en Lima del Inca de Tarma Juan Santos Atahualpa.
 137. Villanueva Urteaga, 1958, pp. 137-158.
 138. *The Gentleman's Magazine*, June 1752, London, p. 259.
 139. Macchi 2009, p. 78.
 140. *La rebelión de Túpac Amaru* (Lima, 1972), tomo II, vol. 3, p. 267.
 141. *La rebelión de Túpac Amaru II* (Lima, 2017), tomo V, pp. 552-553.
 142. Mujica Pinilla, 2009, pp. 162-176.
 143. Pease G. Y, 1999, pp. 163-164.
 144. *El diario histórico de Sebastián Franco de Melo*. 2013, p. 315. Véase también O'Phelan Godoy, 1995, pp. 37-45.
 145. *La rebelión de Túpac Amaru II*. Vol. 5. Lima: 2017, p. 339. También Mujica Pinilla, 2005, pp. 352-360.
 146. Durand Flórez 1993, pp. 302-308.
 147. Sala i Vila, 1990, p. 611.
 148. Archivo General de Indias. Cuzco, 1815. Expediente 71. Foja 103.
 149. Gutiérrez, 2019, pp. 70-82.
 150. Archivo General de Indias. Cuzco, 1815. Expediente 71. Foja 80.
 151. Aparicio Vega, 2001, pp. 167-170.
 152. Mujica Pinilla, *Rosa Limensis*, p. 239.
 153. Fr. Joseph de San Antonio, 1750, p. 58.
 154. Navarro, *op. cit.* p. 92 y 321.
 155. Guaman Poma, *op. cit.*, p. 899.
 156. Guaman Poma, *op. cit.*, p. 552 y 662.
 157. Navarro *op. cit.* p. 464.
 158. Véase, Eguiguren, 1940, p. 964; Durand Florez, 1985 y Aparicio, 2002.
 159. Stastny, 1982, pp. 52-53.
 160. Durán Luzio, 1978, pp. 351-367.
 161. López-Baralt, 2009, p. 224.
 162. Limaya, *op. cit.*, fol. 231.
 163. Toribio Polo, 1879, pp. 625-634.
 164. Buenaventura de Salinas y Córdova, *op. cit.*, pp. 316-316; 280.
 165. Navarro, *op. cit.* p. 468.
 166. Sebastián, 1981, pp. 121-125. Véase también el capítulo "Carne y muerte, gloria e inframundo" de Jaime Cuadriello en 1994, p. 256.
 167. Durand Flórez 1993, p. 200, y *Comentarios Reales*, libro 1, cap. XXVI.
 168. Piel, 2013, pp. 45-62.
 169. Véase *Conspiraciones y rebeliones en el siglo XIX* (N° 4), 1971, p. 554.
 170. *El clero argentino de 1810 a 1830*. 1907, pp. 89-105 y 13-22.
 171. Véase Raygada, 1954, p. 53. Una adaptación apócrifa del himno nacional fue publicada en Londres en 1869 para ser presentada ante el Concilio Eucuménico de Roma en nombre de "nuestros hermanos y compatriotas los indígenas", "huérfanos y desheredados" del imperio Tahuantinsuyo desde 1532. En otras estrofas se cantaba: "No más servidumbre a los hijos del sol, cesó la ignominia del yugo español./ [...] Tahuantinsuyo lleno de enojo santo,/ Arroja el grito de venganza y guerra: [...] Del centro de sus Yncas los pedazos,/ Del suelo, ensangrentados,/ recogió,/ Y un nuevo solio en sus robustos brazos/ Levantando a los Peruanos ofreció,/ Somos libres, etc." (*Ibid.*, pp. 57-62).
 172. *Cuarenta años de cautiverio*. 1941.
 173. En la *Oración fúnebre de Túpac Amaru* (Buenos Aires, 1816) escrita por el ideólogo argentino Miguel Equazini, el martirio y "suplicio horrendo" de Túpac Amaru, perpetrado por funcionarios españoles, marcaba el inicio de la gesta libertaria de San Martín, pues el Inca había pretendido destruir el "plan colonial": un supuesto programa "opresivo" diseñado para encadenar la "palabra" y el "pensamiento" del pueblo americano. La "colonización" consistía en robarle su energía, insensibilizarlo al poder despótico, sumirlo en una profunda ignorancia y dejar a su "país" en "una oscuridad general". Pero al inaugurarse el "gran siglo" XIX de las revoluciones patrióticas, quedaba atrás el "tiempo de barbarie" y el "Juez Supremo" enviaría "catástrofes" de diversa índole para trastocar a los imperios injustos y mudar sus troncos ya caducos. Sobre la condición de "colonial" como mito independiente, véase Ortega, 2011, p. 112. Según Henry Marie Brackenridge (1786-1871), el naturalista y diplomático norteamericano, "a juzgar por los escritos y discursos declamatorios de los patriotas cuando gritan contra el haber sido oprimidos durante trescientos años, se diría que no tienen sangre española en las venas, sino que eran el mismo pueblo subyugado por Cortés y Pizarro" (citado por Ripodas Ardanaz 1993, pp. 227-358).
 174. Véase *El clero argentino de 1810 a 1830. Oraciones patrióticas*, pp. 89-105.

LOS EMBLEMAS EN TRÁNSITO Y EL INCAISMO EMANCIPADOR

Roberto Amigo

1. Schvartzman, 2013: 36.
2. La autoría a Monteagudo se afirma en, por ejemplo, Francovich 1948. La argumentación más consistente en contra en Roca 1998, p. 131 y ss. Otra autoría probable es la del cura José Antonio Medina, nacido en Tucumán. Fue autor de proclamas e integrante de la Junta Tuitiva de la revolución de La Paz del 16 de julio de 1809.
3. Por ejemplo, *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu* de Maurice Joly, contra Napoleón III. Otro libro de Fontenelle tuvo amplia circulación, con edición española: *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1796.
4. Entre las distintas ediciones, la de Castañón Barrientos 1974, reproducida en Roca 1998.
5. Con grabados ejecutados por Antoine-Jean Duclos, Emmanuel De Ghendt, Isidore-Stanislas Helman, Nicolas de Launay, Jean-Jacques Le Veau, Jean Simonet y François Néé.
6. Majluf, 2005: 257
7. Se refiere a *Gloria del Bravo Pueblo*: "Unida con lazos / que el cielo formó / la América toda / se erige en nación; / y si el despotismo / levanta la voz, / seguid el ejemplo / que Caracas dio." Cfr. Sambrano Urdaneta 2006: 270.
8. Majluf, 2013: 85.
9. *Conjuración de Bonaparte y Don M. Godoy contra la Monarquía Española*, 1808.

10. Un sentido similar se encuentra en la medalla de Buenos Aires, tomada por los británicos: el sol ilumina a la Sagrada Familia, con el niño radiante, con la leyenda "LA VERDADERA FE", pero la interpretación la otorga la inscripción del reverso: DIVINAS / Y HUMANAS / LEYES RESPETADAS / LIBERTAD PERSONAL / Y PROPIEDAD / ASEGURADAS, / FRANCO COMERCIO / Y EXTENDIDO, / POR LA GRAN / BRETANA PROTEGIDO. / BUENOS AYRES EL / 25 DE JUNIO / 1806.
11. La impugnación a su uso en la emblemática por esta condición de superstición será tardía, figura en la argumentación de José Gregorio Paredes que combina tanto fundamentos católicos como republicanos. Véase Majluf, 2006: 223-224.
12. Con este sentido, probablemente, figuraba en el emblema jesuita de la Universidad de Córdoba.
13. Romance de Gaspar Agustín de Lara en la edición de la Imprenta Real, por Juan García Infançon, 1677.
14. Miranda, 1982: 208-209; 288-291.
15. «Con copia «Nº 2» de correspondencia sediciosa tomada de un paquete español entre la que destaca una carta de Manuel Gual al cura de Carúpano (24 de mayo de 1799), adjunta a carta «reservada» nº 7 del capitán general de Caracas, Manuel de Guevara Vasconcelos, al secretario de Estado de Gracia y Justicia, en que da cuenta, con documentos, del descubrimiento que se hizo en Carupano de varios papeles sediciosos, que el reo de Estado Manuel Gual, su autor, intentó esparcir en la Tierra Firme, aprehensión del conductor de ellos y providencias que ha tomado para evitar la introducción de otros y contener la invasión con que amenazan los enemigos las costas de estas provincias (Caracas. 23 junio). AGI, Estado, 67 y "Caracas. Año de 1800. Testimonio de los autos seguidos contra don Manuel España, introductor de papeles revolucionarios dispuestos en la isla de Trinidad por el jefe de la sublevación Manuel Gual y su asociado Juan Manzanares bajo la protección del gobernador inglés de la misma isla» (Caracas, 20 de diciembre de 1801), folio 21. AGI, Caracas, 436. Sobre el significado de los colores, "Expediente sobre la conjuración de Caracas, 1797". AGI, Caracas, 434.
16. Lovera Reyes, 2007.
17. Serrera Contreras, 2014. Para la iconografía alegórica fidelista e insurgente en México y Guatemala, que no será tratada en este texto, véase Acevedo, 2000; Esparza Liberal, 2000; Rodríguez Moya, 2015.
18. La lectura desde Ripa se encuentra, entre otros, Rey Márquez, 2005; 2010.
19. Rejero menciona la circulación del tratado de Gravelot y Cochín en la metrópoli: Rejero, 2010.
20. Martínez, 1848: 150. La publicación es póstuma, Martínez había fallecido en 1840. Fray Melchor Martínez de Urquiza, defensor del Rey, luego de Maipú fue confinado del otro lado de los Andes, en San Luis y Mendoza, hasta su partida a España en 1825. En el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile se conserva una representación del escudo, probablemente realizada a partir de la recuperación de este texto por Toribio Medina en 1911. Los indios mencionados por Martínez se representan como araucanos el varón porta lanza y garrote, y la mujer un gran arco. Para la iconografía chilena, véase Martínez, 2010, 2014.
21. Conservado en los depósitos del Museo Histórico Provincial Julio Marc en la ciudad de Rosario (Provincia de Santa Fe, Argentina). Fue donado por el militar Ignacio Garmendia, de tradicional familia tucumana. Su padre había sido uno de los hombres que apoyaron a Manuel Belgrano en el norte de las Provincias Unidas. Agradeczo a Pablo Montini, director del mencionado museo, y las respuestas a mi consulta sobre este textil de, Natalia Majluf, Astrid Maulhardt, Alejandro Rabinovich, Fabio Wasserman y Luis Eduardo Wuffarden.
22. Mariano Moreno *Disertación jurídica. Sobre el servicio personal de los Indios en general, y sobre el particular de Yanaconas y Mitarios. Que se ha de leer en la R.I Academia de práctica de Jurisprudencia de esta Ciudad, por el Académico que suscribe, el día [falta] de Agosto de 1802.* En Levene, 1943. Véase De Gori, 2012; 2016.
23. "Contextación al discurso sobre la mita de Potosí escrito en La Plata a 9 de marzo de 1793; firmada por su autor, Francisco de Paula Sanz, gobernador intendente de Potosí, el 19 de noviembre de 1794." AGI, MP-Buenos Aires, 273
24. Cfr. Soux, 2007: 236.
25. El sol radiante ocupa todo el campo en la medalla *Por la Patria a los fieles libertadores de Cochabamba*. En la medalla de la *Batalla de las Piedras (1812)* se encuentra sobre una rama de laurel y una lanza cruzadas. Ministerio de Guerra, 1910: t. 1, 173, 191, 201. Desde luego figura en numerosas condecoraciones patriotas, sobresaliente en la de los defensores del Orden de San Luis de 1819, contra el motín de los españoles prisioneros.
26. Véase Peralta Ruiz, 2019.
27. Wasserman, 2011: 200-202. En este marco, la Junta Grande, en ejercicio del gobierno de las Provincias Unidas, decretó la abolición del tributo el 1ero. de septiembre de 1811: "Tan humillante suerte no podía dejar de interesar la sensibilidad de un gobierno, empeñado en cimentar la verdadera felicidad general de la patria, no por proclamaciones insignificantes, y de puras palabras, sino por la ejecución de los mismos principios liberales, a que ha debido su formación."
28. Serunilcov, 2010: 13
29. Los fundamentos del iusnaturalismo en la independencia –por su relevancia en la enseñanza del siglo XVIII– ha sido un argumento central en la historiografía de José Carlos Chiaramonte (2010). Marcela Teranavasio (2007) contraponen a la continuidad indiana una mayor atención a los conceptos del contexto atlántico, al vacío legal con la abdicación monárquica y al poder de los pueblos.
30. Donado, diputado cuyano por San Luis, había realizado estudios de dibujo en la academia de Juan Antonio Gaspar Hernández; arrendatario de la imprenta de los Niños Expósitos de 1809 a 1812.
31. Carta de Bernardo Vera y Pintado al gobierno de Buenos Aires, 14 de septiembre de 1811: "Antes de ayer ha llegado de Lima y vive en mi casa el teniente coronel Isidro Castro, natural de Trujillo. [...] Es sujeto de literatura, valor y patriotismo." Citado en Barros Arana, 1999: v. 8, 336, n. 17.
32. Pillado Ford, 1942: 269
33. Carta de Bernardo Vera a Buenos Aires, 28 de enero de 1812, en BARROS arana, 1999, 8: 410, n. 9.
34. La condición inca del sol se afirma en la discusión en torno al escudo de Bartolomé Mitre, José María Gutiérrez, Mariano Pelliza y Estanislao Zeballos. Véase Corvalán Mendilaharsu, 1962.
35. Para el sello jacobino, Olarte, 2011; Zeballos, 1900.
36. Reproducido en Pillado Ford, 1942: 312-313.
37. Idem: 268 Las armas reales se acompañaban con la inscripción: "El superior Gobierno Provisional de las Provincias Unidas del Río de la Plata, a nombre del Sr. D. Fernando VII" y luego "El Supremo Poder Ejecutivo de las Provincias Unidas del Río de la Plata &c. &c."
38. Bilbao, 1934: 405
39. Pedro José Agrelo, "Autobiografía", en: Biblioteca de Mayo, 1960, t. II, Agrelo, formado en la Universidad de Chuquisaca, estuvo radicado en Tupiza, en el Alto Perú, y bajo a Buenos Aires a fines de 1810, donde se sumó al grupo de Mariano Moreno y actuó como redactor pago de la Gaceta de Buenos Ayres, ocupándose de la situación continental y europea cuando recrudescieron las facciones internas. Estrecho vínculos con Monteagudo en la Sociedad Patriótica Literaria. Véase Eiris, 2018.
40. Los principales funcionarios de la ceca comprometidos con la causa del rey huyeron con el ejército de Goyeneche, creando serios problemas técnicos a los patriotas. De los 32 empleados que componían la dotación de la Casa, 12 altos funcionarios evacuaron, entre los que se contaba el Superintendente Conde de Casa Real de Moneda, el ministro tesorero Manuel Carrión, los dos ensayadores Pedro Martín de Albizu y Juan Palomo y Sierra; el ministro fiel Carlos González de Madrid y el talla mayor Nicolás Moncayo. Cunietti-Ferrando, 1989: 27.
41. Oficio de Belgrano al Poder Ejecutivo, Jujuy, 26 de mayo de 1813. *Oficio del teniente gobernador de Jujuy, Francisco Pico*, Jujuy, 31 de mayo de 1813; *El Cabildo de Salta al Gobernador Intendente*, Salta, 14 de mayo de 1813 *Oficio del Gobernador Intendente de Santa Cruz de la Sierra*, Santa Cruz, 27 de mayo de 1813: 152-153. Citados en Canter, 1962: 152-153.
42. Dellepiane, 1917.
43. Ravignani, 1937: t. 1, 482
44. *Ibid*: 236.
45. Venavides, como talla mayor de Potosí, en 1825 fue el encargado de realizar las medallas conmemorativas de la entrada de Bolívar, con el sol radiante sobre el cerro, replicada luego en la de Chuquisaca y en la de la República de Bolívar. Cfr. Cunietti-Ferrando, 2014.
46. Serrano, formado en Chuquisaca, era uno de los hombres de mayor prestigio de los que encontraban en San Miguel de Tucumán, patriota desde la revolución de 1809, expatriado a Buenos Aires integró la Asamblea del Año XIII, fue uno de los redactores del Estatuto Provisional de 1815 (posteriormente una figura relevante en la independencia de Bolivia).
47. Formado en Chuquisaca, fue un realista moderado –abogado del virrey Cisneros– que luego de una breve etapa de confinamiento ocupó relevantes cargos en la justicia en los gobiernos revolucionarios a la par del ejercicio de la prensa. Entre 1817 y 1820 fue gobernador de la provincia de Córdoba.
48. *El Observador Americano*, n° 8, 7 de octubre de 1816.
49. *El Observador Americano*, n° 1, 19 de agosto de 1816.
50. *El Observador Americano*, n° 1, 30 de septiembre de 1816.
51. *Ibid*.
52. *Ibid*. En *La Crónica Argentina*, 22 de septiembre de 1816, Pazos Kanki había escrito: "un Rey de burlas, hechura de nuestra irreflexión y del capricho, un Rey que lo sacan acaso de una choza, o del centro mismo de la plebe, no es bueno sino para adornar un romance o para la comedia."
53. *La Crónica Argentina*, N° 24, 9 de noviembre de 1816. Véase Chiaramonte, 1997: 412-416.
54. Representante de San Juan, bajo gobierno de San Martín, suele mencionarse como defensor de la posición republicana, sin embargo afirmaba que la decisión del sistema de gobierno debía sujetarse a la "voluntad de los pueblos", correcto por el alcance del mandato de su delegación.
55. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias de los valientes soldados que murieron en la defensa de la patria en la ciudad de Tucumán el día 24 de septiembre de 1812, celebradas el día 7 de octubre en esta santa Iglesia matriz de Santiago del Estero dijo el maestro D. Juan Antonio Neiret, juez hacedor de diezmos de dicha ciudad.* Museo Histórico Nacional, 1907: 13-22.
56. Mitre, 1947: t. III, 9.
57. Astesano, 1979: 189.
58. Véase Boulton, 1982: 90-91.
59. Traba, 2016: 83-84
60. Lomné, 2016.
61. Vanegas Carrasco, 2019: 55-56.
62. Majluf, 2006: 205.
63. Véase, también, Evoy, 1996.
64. Majluf, 2006: 221.
65. En Bolivia, el trayecto desde el sello de la República de Bolívar al elaborado bajo el gobierno de Sucre en 1826. Una caso singular, diez años después, es la complejidad heráldica de la Confederación Perú-Boliviana, que parece retomar la sumatoria que conformaba la heráldica monárquica más que la síntesis republicana; y el escudo del Uruguay de 1829, que acepta el legado rioplatense del sol incaico y los laureles, pero suma las referencias naturales del Cerro, el buey y el caballo, más la balanza de la justicia. El escudo de Nueva Granada, bajo el gobierno de Santander, de 1834; y las armas de la República de Ecuador de 1836 son ejemplos más tardíos de la misma problemática simbólica para dar cuenta de las naciones nuevas. El último mencionado incluye los signos del zodiaco, con el sol central sobre las cumbres del Guagua Pichincha y Ruco Pichincha, con dos cóndores.
66. Olmedo escribió a Bolívar: «El Canto se está imprimiendo con gran lujo y se publicará la semana que entra; lleva el retrato del héroe al frente, medianamente parecido; lleva la medalla que le decretó el Congreso de Colombia y una lámina que representa la aparición y oráculo del Inca en las nubes. Todas estas exterioridades necesita el Canto para aparecer con decencia entre gentes extrañas." Citado en Romeo Castillo, 1962: 89.
67. Similares en Boulton, 1982: n. 92; 93. Los bustos glorificados tiene su ejemplar monárquico, *La Nación Española invadida pérfidamente en 1808, por Napoleón Bonaparte, se arma combate y vence, en defensa de su REY, de su RELIGION, y PATRIA* de Bartolomeo Pinelli y José Aparicio, 1814.
68. Ramón Mujica Pinilla interpreta una de estas pinturas: "Se trata, evidentemente, de un carro alegórico que representa el Adventus o llegada triunfal de la Patria [...] Este género de la Independencia Americana –esta Virgen Profana– se ha apropiado de la iconografía de las letanías inmaculistas para resaltar sus propios atributos. El destino sobrenatural de su carro lo sugieren los ángeles de la Justicia y de la Templanza que dirigen las bridas de los caballos mientras llevan a la Patria a su Independencia." Mujica Pinilla, 2003: 318-320; 2016: 459.
69. Wuffarden, 2006: 149.
70. "Aniversario del 28 de octubre, día del nacimiento de S. E. el Libertador. Fiestas Cívicas", en *Gaceta de Gobierno de Lima*, 8, n° 35, 30 de octubre de 1825, p. 1. Citado en Majluf, 2005: 273.
71. Mujica Pinilla, 2016: 427.
72. Garret, 2003: 9.
73. Villanueva Urteaga, 1971: 10.
74. Conservada en Bogotá, Museo Nacional de Colombia; atribuida a Chungapoma, el orfebre de la espada ofrendada por Lima.
75. "La amenaza que se cernía sobre ellos [la nobleza cuzqueña] provenía sobre todo de la presencia del simbolismo y discurso incaico en movimientos aún previos a la gran rebelión: la conspiración de Oruro en 1737, la de Farfán de los Godos-Tambohuaco a principios de 1780, el motín de Arequipa en enero de 1780, y otros rumores y profecías de la coronación inminente de un inca en la década de 1770." Cahill, 2003: 12.
76. Mitre, 1879: 63-64.

BIBLIOGRAFÍA

ABAL DE RUSSO, C. M.

2010 *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina*. Buenos Aires: Fundación Ceppa.

ABRIL CASTELLO, Vidal y Miguel J., ABRIL STOFFELS,

1996 *Francisco de la Cruz, Inquisición, Actas II-1. Del mito bíblico a la utopía indiana y andina*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.

ACOSTA, Joseph de

1940 *Historia Natural y Moral de las Indias* [1590], transcripción por Edmundo O'Gorman, Fondo de Cultura Económica, México.

1962 [1590] *Historia natural y moral de las Indias*, ed. Edmundo O'Gorman. Fondo de Cultura Económica.

ACEVEDO, Edberto Oscar

1992 *Las intendencias altoperuanas en el Virreinato del Río de la Plata*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

ADELSON, L., y A. TRACHT

1983 *Aymara Weavings: Ceremonial Textiles of Colonial and 19th Century Bolivia*. Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service.

ADORNO, Rolena

1978 "Las otras fuentes de Guamán Poma: sus lecturas castellanas". En, *Histórica*, 2(2): 137-158.

1979 "Icon and Idea: A Symbolic Reading of Pictures in a Peruvian Indian Chronicle". *Indian Historian*, 12(3): 27-50.

1980 "La redacción y enmendación del autógrafo de la Nueva corónica y buen gobierno". En, Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Editado por John V. Murra y Rolena Adorno, traducciones y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste, 1: xxii-xlvi. México, D.F.: Siglo Veintiuno.

1982 "Bartolomé de las Casas y Domingo de Santo Tomás en la obra de Felipe Waman Puma". En, *Revista Iberoamericana*, 120-121: 673-679.

1996 "Bautizar al Inca: El acto de poner nombre en el Perú de la postconquista". En, *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro homenaje a Antonio Cornejo-Polar*, coord. José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar, 101-120. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

1988 *Guaman Poma : Writing and Resistance in Colonial Peru* Austin: University of Texas Press.

2002 "Un testigo de sí mismo. La integridad del manuscrito autógrafo del *Primer Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma (1615)".

[<http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/2002/testigo.htm>].

2008 "Censorship and Approbation in Fray Martín de Murúa's *Historia general del Perú* (Getty ms. Ludwig XIII 16)". En, *The Getty Murúa: Essays on the Making of the "Historia general del Perú"*, *The J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*. Editado por Thomas B.F. Cummins y Barbara Anderson. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute: 95-124.

2011 "Chapter 12: Andean Empire." En, *Mapping Latin America: A Cartographic Reader*. Editado por Jordana Dym y Karl Offen. Chicago: University of Chicago Press: 74-78.

2014 "El fin de la historia en la Nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala." En, *Letras* (Universidad Mayor de San Marcos, Lima), 85 (121):13-30. En línea: <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/249>.

ADORNO, Rolena & Ivan BOSERUP

2008 "The Making of Fray Martín de Murúa's *Historia general del Perú*," In, *The Getty Murúa: Essays on the Making of the "Historia general del Perú"*, *The J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*, ed. Thomas B.F. Cummins and Barbara

Anderson. Los Angeles, CA: The Getty Research Institute: 7-75.

AGURTO CALVO, Santiago

1987 *Estudios acerca de la Construcción, Arquitectura, y Planeamiento Incas*. Cámara Peruana de la Construcción, Lima.

ALBERTI, Leon Battista

1966 (1435) *On Painting*. J. Spencer, trans., New Haven and London: Yale University Press.

ALBORNOZ, Cristóbal de

1988 "Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas." En, *Fábulas y mitos de los incas*. Editado por Henrique Urbano y Pierre Duviols: 163-198. Crónicas de América 48. Madrid: Historia-16.

ALMOGUERA SEÑOR D. F., Juan de

1667 *Oración Panegyrica Funebre en las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe Quarto El Grande, que Dios aya*. Lima: Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate.

ALTUVE-FEBRES LORES, Fernán

2001 *Los reinos del Perú. Apuntes sobre la monarquía peruana*. Lima: Dupla Editorial.

AMADO GONZALES, Donato

2017 *El estandarte real y la mascapaycha: historia de una institución Inka colonial*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

AMIGO, Roberto

2015 *Un viajero virreinal: acuarelas inéditas de la sociedad rioplatense*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Roberto Raúl Vega.

2017 *El Cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario*. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

ANGLES VARGAS, Víctor

1990 *Sacsayhuamán: portento arquitectónico*, Industrialgráfica, Lima.

ANNINO, Antonio y François-Xavier, GUERRA (ed.)

2003 *Inventando la nación: Iberoamérica. Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANONIMO

1742 Estado político del Reyno del Peru: gobierno sin leyes, ministros relajados, tesoros con pobreza, fertilidad sin cultivo, sabiduría desestimada, milicia sin honor, ciudades sin amor patricio, la justicia sin templo, hurtos por comercio, integridad tenida por locura, Rey: el Mayor de Ricos Dominios, pobre de Tesoros.

1951 *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú llamada Quichua y en la lengua Española* [1586], transcripción por Guillermo Escobar Risco, Edición del Instituto de historia de la Facultad de Letras, Lima.

1879 [1593-1597] "Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú". En, M. Jiménez de la Espada (Comp.) *Tres relaciones de antigüedades peruanas*: 135-227. M. Tello.

ANONYMOUS (¿Cristóbal de Mena?)

1534 *La Conquista del Peru* Sevilla.

APARICIO O DE M., Severo

2002 José Pérez Armendáriz, Obispo del Cuzco y Precursor de la Independencia del Perú. Cuzco.

APARICIO VEGA, Manuel Jesús

2001 El clero patriota en 1814. Cuzco: Municipalidad del Cuzco.

APU SAHUARAURA, Inca. D.

1850 *Justo Recuerdos de la Monarquía Peruana o Bosquejo*

de la Historia de Los Incas. Paris: Librería de Rosa, Bouret y Cia.

2001 *Don Justo Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los incas. Compendio breve de las principales noticias del Ynca Garcilaso*. Lima: Fundación Telefónica.

ARCE, Silvia y Ximena, MEDINACELI

1991 *Imagen y presagio*. La Paz: Hisbol.

ARECHE, J. A. de

1836 Sentencia pronunciada en el Cuzco por el Visitador D. José Antonio de Areche, contra José Gabriel Tupac-Amaru, su muger, hijos, y demas reos principales de la sublevación. En, *Documentos para la Historia de la Sublevación de José Gabriel de Tupac-Amaru, Cacique de la Provincia de Tinta, en el Perú*, comp. P. de Angelis: 44-51.

ARELLANO, C.

1999 "Quipu y tocapu: Sistemas de comunicación Inca". En, F. Pease et al., *Los Incas: Arte y símbolos*: 215-261. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.

ARTZI, Bat-ami; NIR, Amnon y Javier, FONSECA

SANTA CRUZ

2019 "Los fragmentos de Vilcabamba, Perú: un testimonio iconográfico excepcional de la visión andina sobre el enfrentamiento entre indígenas y españoles". En, *Latin American Antiquity*, 30(1): 158-176.

ARZÁNS DE ORSÚA Y Bartolomé, VELA

1965 *Bartolomé Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Tomo I. Providence: Brown University Press.

1965 *Historia de la villa imperial de Potosí*, Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds.), Providence Rhode Island. Brown University t. III.

ARZE, Silvia y Ximena, MEDINACELI,

1991 *Imágenes y presagios, el escudo de los Ayaviri, Mallkus de Charcas* La Paz.

ARRIAGA, Pablo Joseph

1621 *Extirpación de la idolatría del Piru*, Lima.

1920 *La extirpación de la doctrina en el Perú*. 1621. Edición por Horacio H. Urteaga, biografía del padre Arriaga por Carlos A. Romero. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú 1 (segunda serie). Lima: Librería San Martín.

1968 [1621] *The Extirpation of Idolatry in Peru*. L. Clark Keatinge (Traducción y edición). University of Kentucky Press.

ASTESANO, Eduardo

1979 *Juan Bautista de América. El Rey Inca de Manuel Belgrano*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.

AUZA, Néstor Tomás

2011 "Los teólogos de la revolución. Clero popular y clero ilustrado". Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina. *Revista Teología*, 48 (104): 9-32.

AVENDAÑO, Fernando de

1648 *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Católica, En Lengua Castellana y la General del Inca*. Lima: Jorge López de Herrera, impresor de libros.

AVILA VIVAR, Mario

2016 *Angelología barroca. Las series angélicas*. Toledo: Mario Ávila Vivar.

BARBON, María Soledad

2019 *Colonial Loyalties: Celebrating the Spanish Monarchy in Eighteenth-Century Lima*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press.

BARNES, Mónica

1996 *A Lost Inca History*. En, *Latin American Indian Literature Journal*, 12(2): 117-131.

- BARTHEL, T.**
1971 "Viracochas Prunkgewand (Tocapu-Studien 1)". En, *Tribus* 20: 63-124.
- BARRAZA LESCANO, Sergio**
2012 Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: una aproximación a la ritualidad prehispánica andina. Tesis para optar el grado de Magíster en Arqueología con mención en Estudios Andinos. Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Posgrado, Programa de Estudios Andinos Lima (manuscrito).
- BARROS ARANA, Diego**
1999 *Historia General de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, vol. 8.
- BATAILLON, Marcel**
1976 "La herejía de fray Francisco de la Cruz y la reacción antilascasiana". En, Marcel Bataillon, *Estudios sobre Bartolomé de las Casas*. 1965. Traducción de J. Coderch y J.A. Martínez Schrem, 353-367. Barcelona: Ediciones Península.
- BAUER, Brian S.**
1998 *The Sacred Landscape of the Inca: The Cusco Ceque System*, University of Texas Press, Austin.
- BAUER, Brian; FONSECA SANTA CRUZ, Javier and Miriam, ARAOZ SILVA**
2015 *Vilcabamba and the Archaeology of Inka Resistance* Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press.
- BELTING, Hans**
2007 *Antropología de la imagen*. Madrid : Katz Editores.
- BERENQUER, J.**
2009 *Chile bajo el Imperio de los Inkas / Chile Under the Inka Empire*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
2013 "Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre?". En, M. E. Albeck, M. Ruiz, M. B. Cremonte (Eds.) *Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 d.C.* Universidad Nacional de Jujuy: 311-352.
- BERLEKAMP, Friederike Sophie**
2017 "Tejidos plumarios de la época colonial. Encuentros e intercambios culturales en las misiones jesuitas de Maynas". En, *Mestizajes en diálogo. VIII Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural.
- BERGH, S. E.**
2012 Tapestry-woven Tunics. En, S.E. Bergh (Ed.) *Wari: Lords of the Ancient Andes*: 158-191. Thames & Hudson; The Cleveland Museum of Art.
- BETANCOR, Orlando**
2017 *The Matter of the Empire. Metaphysics and mining in colonial Peru*. U. of Pittsburgh Press.
- BETANCOURT CASTILLO, Francisco**
2009-2010 "La monarquía como posibilidad. Los independentistas y sus proyectos para América del Sur". En, *Anuario de postgrado*, 9: 559-583. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.
- BETANZOS, Juan de**
1987 (1551) Suma y narración de los Incas, Transcripción, notas y prólogo de María del Carmen Martín Rubio. Ediciones Atlas, Madrid.
1996 [1557] *Narrative of the Incas*. R. Hamilton y D. Buchanan (Eds.). University of Texas Press.
2004 [1576] Suma y narración de los Incas: seguida del Discurso sobre la descendencia y gobierno de los Incas. Ediciones Polifemo, Madrid.
- BHABHA, Homi**
1984 "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *October*, XXVIII.
- BIBLIOTECA DE MAYO**
1960-1974 Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación, 19 tomos.
- BILBAO Manuel**
1934 *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Talleres gráficos Ferrari hnos, 1934.
- BLACK, Jeremy**
1997 *Maps and History: Constructing Images of the Past*. New Haven and London: Yale University Press.
- BLANCHARD, Peter (ed.)**
1991 Markham in Peru. The Travels of Clement R. Markham, 1852-1853. Texas: University of Texas Press.
- BLANCO, José María**
1974 Diario del viaje del Presidente Orbegoso al Sur del Perú (Edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna). Lima: Instituto Riva-Agüero, 2 vols.
- BOULTON, Alfredo**
1982 *El rostro de Bolívar*. Caracas: Macanao.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse**
2017 "Las minas de oro de los incas, el Sol y las culturas del Collasuyu". En, *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea] 46 (1), Publicado el 08 abril 2017, consultado el 28 mayo 2020. URL: <http://journals.openedition.org/bifea/8354>; DOI: <https://doi.org/10.4000/bifea.8354>
2019 "De empédocles a tunapa: evangelización, hagiografía y mitos". En, *Saberes y memorias en los Andes*. In *MemoriamThierry Saignes*. Editado por Thérèse Bouyssé-Cassagne: 128-178. Nueva edición [en línea]. Paris: Éditions de l'HEAL, 1997. (generado el 12 décembre 2019). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/ihéal/783>>. ISBN: 9782371540040. DOI: 10.4000/books.ihéal.783.
- BRADING, David**
1991 *De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BROWN, Jonathan**
1991 La Edad de oro de la pintura en España. Madrid: Nerea.
- BROWN Y ELLIOTT**
1981 Jonathan Brown y John Elliott. Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Madrid: Alianza Editorial.
- BRUCE, S. L.**
1986 "Textile Miniatures from Pacatnamu, Peru". En, A. P. Rowe (Ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th and 8th, 1984*: 183-204. The Textile Museum.
- BUNTIX, Gustavo y Luis Eduardo, WUFFARDEN**
1991 "Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso". En, *Márgenes*, 8: 151-210.
- BURGA, Manuel y Alberto, FLORES-GALINDO**
1982 *El Nacimiento de la Utopía Andina*, ed. Caballo Rojo, Lima.
1988 *LA UTOPIA ANDINA. Muerte y resurrección de los Incas*, Ed. Apoyo Agrario, Lima.
2000 "Noblezas indígenas y actitudes anticoloniales". En, *Historia de América Andina*, en Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2: 321-354.
- BURGA, Manuel y Pablo, MACERA**
2013 *Escuela de obediencia y memoria del Inca, 1743-1818*, Colección Pensamiento educativo peruano, volumen 3, Ed. Derrama Magisterial, Lima.
- BURGER, R.**
1992 *Chavin and the Origins of Andean Civilization*. Thames y Hudson.
- BURUCÚA, José Emilio y Alejandro, CAMPAGNE**
2003 "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur". En, Antonio Annino y François-Xavier Guerra (eds.). *Inventando la nación: Iberoamérica. Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica: 433-474.
- BUSTAMANTE, Jesús**
2017 "La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (en línea) Debates. Diciembre.
- CABELLO VALBOA, M.**
1951 [1586] *Miscelánea Antártica: Una historia del Perú antiguo*. Universidad Mayor de San Marcos, Instituto de Etología.
- CABELLO CARO, Paz**
1989 *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Ediciones de Cultura Hispánica.
2006 "Continuidad prehispánica y mestizaje en Perú. Una historia de conquistadores narrada en un vaso de libaciones incaico". En, *Anales del Museo de América*, Madrid, 14: 145-174.
- CAGIAO, Pilar y José María, PORTILLO (coords.)**
2012 *Entre imperio y naciones. Iberoamérica y el Caribe en torno a 1810*. Santiago de Compostela: Publicacións da Cátedra Juana de Vega, Universidad de Santiago de Compostela.
- CAHILL, David**
2002 "The Virgin and the Inca: An Incaic Procession in the City of Cuzco in 1692". En, *Ethnohistory*, 49(3): 611-49.
2003 a. "Nobleza, identidad y rebelión: los incas nobles del Cuzco frente a Túpac Amaru (1778-1782)". En, *Histórica* XXVII, 1: 9-49.
2003 b. "Primus inter pares. La búsqueda del Marquesado de Oropesa camino a la Gran Rebelión (1741-1780)". En, *Revista Andina* 37 (Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco), segundo semestre.
2003 c. "Nobleza, identidad y rebelión: los incas nobles del Cuzco frente a Túpac Amaru (1778-1782)", *Histórica* XXVII,1: 9-49.
2005 "El rostro del Inca perdido: La Virgen de Loreto, Tocay Cápac y los ayarmacas en el Cuzco colonial". Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Documento de Trabajo 146.
2013 "Becoming Inca: Juan Bustamante Carlos Inca and the Roots of the Great Rebellion". En, *Colonial Latin American Review*, 22(2).
- CALANCHA, Antonio de la**
1974 *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*. 1638. Editado por Ignacio Prado Pastor. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro**
1664. *Comedias (tercera parte)*. Madrid: Domingo García Morrás.
- CALIXTO TUPAK INKA FRAY**
1948 Coordinación, acotaciones, comentarios y notas breves por Francisco A. Loayza. Lima.
- CALVO, Nancy; Roberto, DI STEFANO y Klaus, GALLO**
2002 *Los curas de la Revolución. Vidas de eclesiásticos en los orígenes de la Nación*. Buenos Aires: Emecé.
- CANTER, Juan**
1962 "La Asamblea General Constituyente". En: Ricardo Levene (dir. gral.) *Historia de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia El Ateneo, v. VI, primera sección, cap. 1. [3 ed.].
- CAÑEQUE, Alejandro**
2015 "El simulacro del rey" en: Daniel Aznar et al. (eds.). *A la place du roi*. Madrid: Casa de Velázquez.
- CAÑIZARES ESGUERRA, Jorge**
2007 *Cómo escribir la historia del Nuevo mundo: historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARDENAS BUNSEN, José**
2015 "Manuscript Circulation, Christian Eschatology, and Political Reform: Las Casas's *Tratado de las doce dudas* and Guaman Poma's *Nueva corónica*". In, *Unlocking the Doors to the Worlds of Guaman Poma and his Nueva corónica*. Editado por Rolena Adorno e Ivan Boserup. Copenhagen: The Royal Library y Museum Tusulanum Press: 65-86.
- CASAS, Bartolomé de las**
1958 *Tratado de las doce dudas*. 1562. En *Obras escogidas de Fray Bartolomé de las Casas*, V. Editado por Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas: 478-536.
1967 *Apologética historia sumaria*. 1527-1560. Editado por Edmundo O'Gorman. 2 tomos. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- CASTAÑÓN BARRIENTOS, Carlos**
1974. *El "Diálogo" de Bernardo Monteagudo. Estudio literario seguido del texto de dicho Diálogo*. La Paz: el autor.

- CASTILLO, Francisco del
1948 Obras de Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte S.J.). Lima: Editorial Studium.
- CASTRO, Américo
1975 *La realidad histórica de España*. México, D. F.: Editorial Porrúa.
- CAUSSIN
1672 Nicolas Causin. *Reyno de Dios*. Madrid: José Fernández de Buendía.
- CAVALLO, A. S.
1967 *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts*, Boston. Museum of Fine Arts.
- CIEZA DE LEON, Pedro
1553 *Primera Parte de la Crónica del Perú*, Casa de Martín de Montedoca, Sevilla. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014754.pdf>
1959 [1551] *The Incas*, trad. Harriet de Onis, ed. Victor Wolfgang von Hagen. University of Oklahoma Press.
1985 *Crónica del Perú: Segunda parte*. Editado por Francesca Cantù. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
1986 *Crónica del Perú, segunda parte* [1554], transcripción por Francesca Cantù, Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia Nacional de la Historia, Lima.
1987 Segunda parte de la Crónica del Perú: el Señorío de las Incas. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
2005 [1553] *Crónica del Perú*. El señorío de los Incas. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- CLAROS ARISPE, Edwin
2011 "Llegada de uno de los discípulos del Redentor al Nuevo Mundo. La Santa Cruz de Carabuco". *Ciencia y cultura* 27 (diciembre): 105-128.
- COBO, Bernabé
1890 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*, ed. D. M. Jiménez de la Espada. Imprenta de E. Rasco.
1892 *Historia del Nuevo Mundo*. Publicada por primera vez con notas y otras ilustraciones de D. Marcos Jiménez de la Espada. Tomo III, Sevilla.
1956 *Obras del P. Bernabé Cobo*, vol 2. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 92, ed. Francisco Mateos. Madrid: Real Academia Española.
1983 [1653] *History of the Inca Empire*, trad. y ed. Roland Hamilton. University of Texas Press.
- COLLAPIÑA, Supno (y otros Quipocamayos)
2004 1542-1608 Relación de la descendencia, gobierno y conquista por... [en] Betanzos, Juan de.
- CONKLIN, William J.
1996 "Structure as Meaning in Ancient Andean Textiles". In, *Andean Art at Dumbarton Oaks*, 2 vols. Ed. Elizabeth Hill Boone (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University), 2: 321-28.
- CONLEY, Tom
1989 "Montaigne and the Indies: Cartographies of the New World in the Essais, 1580-88", in 1492-1992: *Re/Discovering Colonial Writing*. Ed. René Jara and Nicholas Spadaccini Hispanic Issues, Vol. 4 Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CONSPIRACIONES Y REBELIONES EN EL SIGLO XIX (N° 4)
1971 *La Revolución de Huánuco, Panatahuas y Huamalíes de 1812*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- CONTRERAS, Carlos y Luis Miguel, GLAVE (editores)
2015 *La independencia del Perú ¿Concedida, conseguida, concebida?* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CONTRERAS Y VALVERDE [1649]
[1649] 1982 Vasco de Contreras y Valverde. *Relación de la ciudad del Cuzco, 1649*. Cuzco: Talleres Gráficos Imprenta Amauta.
- CORNEJO BOURONCLE, Jorge.
1960 *Derroteros de arte cuzqueño: Datos para una historia del arte en el Perú*. Ediciones Inca.
- 2013 *TUPAC AMARU. La revolución precursora de la emancipación continental*, Ed. UNSAAC, Cusco.
- CORVALAN MENDILAHARZU, Dardo
1962 "Los Símbolos Patrios". En: Ricardo Levene (dir. gral.) *Historia de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia El Ateneo, v. VI, primera sección, cap. III. [3 ed.].
- COSSIO DEL POMAR, Felipe
1928 Felipe Cossío del Pomar. *Pintura colonial (Escuela cuzqueña)*. Cuzco: H. G. Rozas, 1928.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de
1995 (1611) *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Editorial Castalia.
- CUADRILLO, Jaime
2000 "La personificación de la Nueva España y la tradición iconográfica de los Reinos". In *Del libro de Emblemas a la Ciudad Simbólica Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica* Victor Mínez, ed., vol I Barcelona Universitat Jaume, 123-150.
2001 "El encuentro de Cortés y Moctezuma como escena de concordia". En, *Amor y desamor en las artes. XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Arnulfo Herrera Curriel (ed.). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
1994 *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*. México, D. F.: Museo Nacional de Arte.
- CUARENTA AÑOS DE CAUTIVERIO
1941 *Memorias del Inca Juan Bautista Túpac Amaru*. Notas, comentarios y adiciones de documentos inéditos por Francisco A. Loayza, Lima.
- CUEVAS HERRERA, Juan de
1650 *Cinco Memoriales en que breve y sucintamente se da noticia de los mayores impedimentos que hay para que estos indios del Peru no acaben de entrar en la ley y costumbres evangelicas. Dirigidos al Rey nuestro señor por el licenciado Juan de Cuevas Herrera Cura beneficiado de los Pueblos de Andamarca de los Carangas, natural de la Ciudad de la Plata en los Carchas ca*. Biblioteca Real del Palacio de Madrid.
- CUMMINS, Thomas
1988 Abstraction to Narration: Quero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity. Ph. D. Dissertation, UCLA, U.M.I., Ann Arbor.
1991 "We are the Other: Peruvian Portraits of Colonial *Kurakakuna*". En, K. Andrien y R. Adorno (Eds.), *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*: 203-231. University of California Press.
1994 "Representation in the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inca". En, E. H. Boone y W. D. Mignolo (Eds.) *Writing Without Words, Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Duke University Press: 205-208.
1994 "Representation in the 16th Century and The Colonial Image of the Inca". In *Writing Without Words*. Eds, W. Mignolo and E. Boone, Duke University Press: 189-219.
1994 "De Bry and Herrera: 'Aguas Negras' or the Hundred Years War over an Image of America". In *Art, History, and Identity in The Americas: Comparative Visions*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: México: 17-31.
1995 "From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation". En, C. Farago (Ed.) *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America*, 1450-1650. Yale University Press: 152-174.
1995 "The Madonna and the Horse: Alternative Readings of Colonial Images". In *Native Artists and Patrons in Colonial Latin America* Emily Umberger and Tom Cummins, eds., *Phoebus*, 7: 52-83.
1995 "From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation". In *Cultural Migrations: Reframing the Renaissance*. Claire Farago ed., Yale University Press, 152(74): 326-29.
1998 "Let Me See! Reading is for Them: Colonial Andean Images and Objects 'como es costumbre tener los caciques señores'". En, E. Boone y T. Cummins (Eds.) *Native Traditions in the Postconquest World. A Symposium at Dumbarton Oaks, 2nd through 4th October 1992*: 91-148. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- 1999 "Images on Objects: The Object of Imagery in Colonial Native Peru as Seen through Guaman Poma's *El Nueva Corónica I Buen Gobierno*" Special Issue of *Journal of the Steward Anthropological Society*. Vol. 25, nos. 1 & 2: 237-273.
2002 Toasts With the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero. (History, Languages, and Cultures of the Spanish and Portuguese Worlds.), University of Michigan Press, Ann Arbor.
2004 "Silver Threads and Golden Needles: The Inca, the Spanish, and the Sacred World of Humanity". En, E. Phipps, J. Hecht, y C. Esteras Martín (Eds.), *The Colonial Andes: Tapestry and Silverwork, 1530-1830*: 1-15. The Metropolitan Museum of Art.
2005 "La fábula y el retrato; imágenes tempranas del inca". En, Los incas, reyes del Perú. Colección arte y tesoros del Perú, Banco de Crédito, Lima: 1-42.
2007 "Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power." *Variations in the Expression of Inka Power*, Craig Morris and Ramiro Matos, eds., Washington DC: Dumbarton Oaks: 266-309.
2011 "Tocapu: What is It, What Does it Do, and Why Is It Not a Knot". En, E. H. Boone y G. Urton (Eds.), *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*: 277-317. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
2011 "The Indulgent Image: Prints, Natives and the New World" *Contested Visions* Ilona Katzew ed. LACMA and Yale University Press: 201-223; 289-292.
2011 "Tocapu: What is It, What Does It Do, and Why Is It Not a Knot? In *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*. Elizabeth Hill Boone and Gary Urton, eds. Dumbarton Oaks Research Library and Collection and distributed by Harvard University Press: 277-317.
2014 "El tocapu: El nudo gordiano en los Andes". En, *Actas del Simposio Sobre Quipus y Tocapus*: 225-245. Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú.
2016 "Argumentos milagrosos: pinturas y política cultural tras el terremoto de 1650". En: Luis Eduardo Wuffarden. *Pintura cuzqueña*. Lima: Museo de Arte de Lima-Banco de Crédito del Perú: 72-91.
2018 "Arte Inkaico". *El Imperio Inka* Izumi Shimada, ed., Lima: Fondo Editorial PUCP: 279-328.
- CUMMINS, Tom y Bruce, MANNHEIM
2011 "The River Around Us, the Stream Within Us: The Traces of the Sun and Inka Kinetics". In, *RES: Anthropology and Aesthetics* 59/60: 5-21.
- CUMMINS, T.B.F., y J. OSSIO (curadores)
2019 *Vida y obra de Fray Martín de Murua*. EY. 2019 "Dibujado de Mi Mano: Martín de Murua Como Artista". *La Vida y Obra de Martín de Murua*. Thomas Cummins and Juan Ossio editors, Lima: Apus Graph Ediciones: 279-304. In press "...un mestizo itinerante...": La obra del arte Virreinal, Los Valores Indígenas y Un Brindis con Las Aporías de George Kubler in *De Colón a Humboldt: la escritura del territorio americano*. Colección Batihoya, serie Estudios Indianos.
- CUNEO-VIDAL, R.
(1925) *Historia de las guerras de los últimos Incas peruanos contra el poder español*. Casa Editorial Maucci.
- CUNIETTI-FERRANDO, Arnaldo J.
1989. Monedas y medallas. Cuatro siglos de historia y arte. Buenos Aires: Manrique Zago.
2014. "El Genial Artista Don Pedro Venavides". En, *Boletín online*, 3 (15): 1-7. Academia Nacional de la Historia de la República Argentina.
- CUNOW, Heinrich
1933 *La organización social del imperio de los incas* (investigación sobre el comunismo agrario en el antiguo Perú). Lima: Librería y editorial peruana de Domingo Miranda.
- CURLEY, Allison N.; THIBODEAU, Alyson M.; KAPLAN, Emily; HOWE, Ellen; PEARLSTEIN, Ellen and Judith, LEVINSON.
2020 "Isotopic Composition of Lead White Pigments on Qeros: Implications for the Chronology and Production of Andean Ritual Drinking Vessels during the Colonial Era". *Heritage Science* 8 (1).

- CHALON, Pablo F.
1884 *Los edificios del antiguo Perú*, Liberal de F. Masias, Lima.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel
1996 "La princesa incaica Beatriz Clara y el dramaturgo ilustrado Francisco del Castillo". En, *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Mabel Moraña (compiladora). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh.
- CHARLES, John Duffy
2004 *Indios Ladinos: Colonial Andean Testimony and Ecclesiastical Institutions (1583-1650)*. A Dissertation in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Yale University, December.
2010 *Allies at Odds. The Andean Church and Its Indigenous Agents, 1583-1671*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- CHECA CREMADES, Fernando
1992 *Felipe II: Mecenas de las Artes* Madrid: Nerea.
1994 *El real alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes*, Madrid.
1994 *Tiziano y la Monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)* Madrid.
1998 *Felipe II Un Monarca y su época: Un príncipe del Renacimiento*. Madrid.
2001 "Tiziano y las estrategias de la representación del poder en la pintura de Renacimiento". *La Restauración de el Emperador Carlos V a Caballo en Mühlberg de Tiziano* Madrid: Museo Nacional del Prado.
- CHIARAMONTE, José Carlos
1991 "El mito de los orígenes en la historiografía latinoamericana". En, *Cuadernos del Instituto Ravignani*, N° 2, Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires).
1997. *Ciudades, provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Editorial Ariel.
2010 *Fundamentos intelectuales y políticos de las independencias. Notas para una nueva historia intelectual de Iberoamérica*. Buenos Aires, Teseo.
- CHIRINOS, Andrés
2010 *Quipus del Tahuantinsuyo. Curacas, Incas y su saber matemático en el siglo XVI*, ed. AECID-Ed. Comentarios, Lima.
- CHIRINOS, Andrés y Martha, ZEGARRA
2013 *El orden del Inca por el Lic. Polo Ondegardo*, Lima, Editorial Comentarios.
- DEAN, Carolyn
1990 Painted Images of Cuzco's Corpus Christi: Social Conflict and Cultural Strategy in Viceregal Peru. Ph.D. dis., University of California, Los Angeles.
1998 "Creating a Ruin in Colonial Cuzco: Sacsahuamán and What was Made of It". In, *Andean Past* 5: 161-183.
1999 Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru.
2002 *Los cuerpos de los Incas y el Cuerpo de Cristo*, Ed. UNMSM, Lima.
2003 *Los Cuerpos de los Incas y el Cuerpo de Cristo: El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, trans. Javier Flores Espinoza, introduction by Manuel Burga (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos and Banco Santander Central Hispano).
2010 *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*, Duke University Press, Durham.
2015 "Rocks and Reverence: Inka and Spanish Perceptions of Stonework in the Early Modern Andes". In Christy Anderson, Anne Dunlop, y Pamela H. Smith (eds.), *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics*, c. 1250-1750, 180-201, Manchester University Press, Manchester.
2019 "A Rock and an Art Place: The Inkas' Collaconcho in Context". In, *World Art* 9 (3), 231-258. DOI: 10.1080/21500894.2019.1601131
1870 to 1970 "e.p. The Allure of Architectural Ornament: Ethnographic Art and the "Shortcomings" of Inka Stonemasonry". En Peter Probst y Joseph Imorde (eds.), *Ambivalent Allure: Art History and Anthropology from*, Getty Publications, Los Angeles.
- DEAN, Carolyn y Dana, LEIBSOHN
e.p. "Colonial Consecrations, Violent Reclamations, and Contested Spaces in Spanish America". En Lauren Jacobi y Daniel M. Zolli (eds), *Contamination and Purity in Renaissance Art and Architecture*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- DE CORDOVA Y URRUTIA, José María
1875 "Las tres épocas del Perú o compendio de su historia". En, *Manuel de Odriozola, Documentos Literarios del Perú*. Lima: Imprenta del Estado, Calle de la Rifa núm. 58, t. VII.
- DEETZ, J.
1967 *Invitation to Archaeology*. Natural History Press.
- DE FRANCESCO, Antonino; MASCILLI MIGLIORINI, Luigi y Raffaele, NOCERA (coords.)
2014 *Entre Mediterráneo y Atlántico. Circulaciones, conexiones y miradas, 1756-1867*. Chile: FCE.
- DE GORI, Esteban
2012 *La revolución patriota. Travesías de los imaginarios y de los lenguajes políticos en el pensamiento de Mariano Moreno*. Buenos Aires: EUDEBA.
2016 "Hombres de saber y de acción en tiempos convulsivos: Imaginarios y lenguajes sobre el orden político en Charcas (Desde las Reformas Borbónicas hasta la Asamblea del Año XIII)". En, *Anuario de Estudios Americanos*: 73, 199-229.
- DE LA FLOR, Fernando R.
2015 "En las fronteras del 'planeta católico': Representaciones barrocas del estado de guerra permanente en la totalidad imperial hispana". En, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37 (106): 9-51
- DE LA PUENTE LUNA, José Carlos
2018 *Andean Cosmopolitans. Seeking Justice and Reward at the Spanish Royal Court, Austin*. University of Texas Press.
- DELLEPIANE Antonio
1917 *La tarja de Potosí*. Buenos Aires: Coni Hermanos.
- DEMELAS, Marie-Danielle
2003. *La invención política: Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*. Lima: IEP & IFEA.
- DE ORIHUELA, Calixto
1825 José Carta Pastoral que sobre el Nuevo Estado del Perú... Cuzco: Imprenta del Gobierno.
- DE PERALTA BARNUEVO ROCHA, Pedro
1723 *Jubilos de Lima y fiestas reales, que hizo esta muy Noble y Leal Ciudad, Capital y Emporio de la América Austral, en celebración de los augustos casamientos del Serenísimo Señor Don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias, N. Señor, con la Serenísima Señora Princesa de Orleans, y del Señor Rey Christianísimo Luis Decimo Quinto con la Serenísima Señora Doña María Anna Victoria, Infanta de España, ordenadas y dirigidas por el Excmo. Sor. D. Fr. Diego Morcillo Rubio de Auñón, Arzobispo de la Plata, Virrey, Gobernador y Capitán General de los Reynos del Perú, Tierra Firme y Chile*. Lima: en la Imprenta de la Calle de Palacio, por Ignacio de Luna y Bohorques, ff. 59v-60.
1732 *Lima Fundada o conquista del Perú. Poema heroico en que se decanta toda la historia del descubrimiento y sujeción de sus provincias por Don Francisco Pizarro, marqués de los Atabillos, ínclito y primer gobernador de este vasto imperio*. Lima: en la imprenta de Francisco Sobrino, t. I.
- DESROSIERS, S.
1986 "An Interpretation of Technical Weaving Data Found in an Early 17th-Century Chronicle". En, A. P. Rowe (Ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th and 8th, 1984*: 219-241. The Textile Museum.
- DE ULLOA, Antonio
1748 "Resumen histórico del origen y sucesión de los Incas, y demás soberanos del Perú, con noticias de los sucesos más notables en el reinado de cada uno". En, *Relación histórica del viaje a la América Meridional hecho de orden de S. Mag. Para medir algunos grados de Meridiano terrestre, y venir por ello en conocimientos de la verdadera figura y magnitud de la Tierra, con otras observaciones astronómicas y físicas*. Madrid: Impresa de Orden del Rey Nuestro
- Señor por Antonio Marín, Segunda Parte, Tomo IV, Apéndice, p. CLXXXIII.
- DIAZ-CABALLERO, Jesús
2005 "El incaísmo como primera ficción orientadora en la formación de la nación criolla en las Provincias Unidas del Río de la Plata". En, *A Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*. 3(1): 67-113.
2004 "Nación y patria: las lecturas de los Comentarios reales y el patriotismo criollo emancipador". En, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 59: 81-107.
2008 *Incaísmo as the first guiding fiction in the emergence of the creole nation in The United Provinces of Río De La Plata*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 17(1): 1-22.
- DÍAS, Nélia
1991 *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908): Anthropologie et Muséologie en France*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- DOMINGUEZ TORRES, Mónica
2012 "Emblazoning Identity: Indigenous heraldry in Colonial México and Perú". En, Ilona Katzew (ed.), *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, Yale University Press.
- DI MEGLIO, Gabriel
2006 *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
2016 "Un brindis por "el gran Washington" Miradas sobre los Estados Unidos en el Río de la Plata, 1810-1835". En, *Revista Co-herencia*, 13(25): 61-88. Medellín, Colombia.
- DI MEGLIO, Gabriel y Alejandro, M. RABINOVICH
2018 "La sombra de la Restauración. Amenazas militares y giros políticos durante la revolución en el Río de la Plata, 1814-1815". En, *Revista Universitaria de Historia Militar*, 15: 59-78.
- DI STEFANO, Roberto
2004 *El púlpito y la plaza. Clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DORTA, Enrique Marco
1975 "Las pinturas que envié y traje a España don Francisco de Toledo". En, *Historia y Cultura*, Lima, 9: 67-78.
- DRANSART, P.
1992 "Pachamama, The Inka Earth Mother of the Long Sweeping Garment". In, R. Barnes y J. B. Eicher (Eds.) *Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Contexts*: 145-163.
1995 *Elemental Meanings: Symbolic Expression in Inka Miniature Figurines*. Institute of Latin American Studies.
- DUCHHARDT, Heinz
1992 *La época del mercantilismo*, Alianza editorial.
- DUEÑAS, Alcira
2010 "Indians and Mestizos in the "Lettered City". En, *Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*. Boulder: University Press of Colorado.
- DUKE UNIVERSITY PRESS, DURHAM
2010 "The After-life of Inka Rulers: Andean Death Before and After Spanish Colonization." In, *Death and Afterlife in the Early Modern Hispanic World*. Ed. John Beusterien and Constance Cortez. *Hispanic Issues On Line* 7: 27-54. <http://hispanicissues.umn.edu/DeathandAfterlife.html>.
- DUNBAR TEMPLE, Ella
1950 "El testamento inédito de doña Beatriz Clara Coya". En, *Revista Fénix*.
- DURAN LUZIO, Juan
1978 "Lo profético como estilo en la Brevisísima Relación de la Destrucción de Indias, de Bartolomé de las Casas". En, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIV, N° 104-105, julio-diciembre.
- DURAND FLOREZ, Luis
1985 *Criollos en Conflicto. Cuzco después de Túpac Amaru*. Universidad de Lima
1993 *El proceso de independencia en el sur andino. Cuzco y La Paz, 1805*. Lima: Universidad de Lima.

- DUVIOLS, Pierre**
1976 "‘Punchao’, ídolo mayor del Corichancha: historia y tipología". En, *Antropología Andina*, 1-2.
1977 *La destrucción de las religiones andinas [durante la conquista y la colonia]* 1971. Traducción de Albor Maruenda. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
2008 "Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz (seventeenth century)". En, *Guide to Documentary Sources for Andean Studies, 1530-1900*. 3 vols. Editado por Joanne Pillsbury, 3: 488-496. Norman: University of Oklahoma Press, in collaboration with the National Gallery of Art, Center for Advanced Studies in the Visual Arts.
2017 "Providencialismo histórico en los Comentarios Reales de los Incas y en la Historia General del Perú del Inca Garcilaso de la Vega: constatación e inventario". En, Pierre Duviols, *Escritos de historia andina. Cronistas*. Tomo II. César Itier (ed.). Lima: Biblioteca Nacional del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EARL CARLYON, Jonathan**
2005 *Andrés González de Barcia and the Creation of the Colonial Spanish American Library*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- EATON, J. H.**
1967 *Psalms: Introduction and Commentary*. Torch Bible Commentaries. London: S. C. M. Press. //catalog.hathitrust.org/Record/006021608.
- EGUIGUREN, José Antonio**
1940 *Diccionario histórico cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y sus colegios*. Tomo I, Lima.
- EICHMANN, Andrés**
2007 "La Virgen-Cerro de Potosí: ¿Arte mestizo o expresión emblemática?". En, *Revista de Historia Americana y Argentina*, 42: 33-53.
- IRIS, Ariel A.**
2014 "El oficio de colaborar con la Revolución. Los casos de José Pedro Agrelo y de Vicenta Pazos Silva". En, *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas* [en línea].
2018 "Pedro José Agrelo: Un hombre olvidado del proceso de independencia y de la década de 1820 en el Río de la Plata". En, *Épocas. Revista de Historia*. FHGT-USAL, 18: 35-52.
- EL CLERO ARGENTINO DE 1810 A 1830. ORACIONES PATRIÓTICAS. TOMO I.**
1907 Buenos Aires: Museo Histórico Nacional.
- EL DIARIO HISTÓRICO DE SEBASTIAN FRANCO DE MELO**
2013 *El levantamiento de Huarochirí de 1750*. Estudio preliminar de Karen Spalding. Lima: Centro Peruano de Estudios Culturales.
- EQUAZINI, Miguel**
1816 Oración fúnebre de Túpac Amaru, Buenos Aires.
- ESCOBARI DE QUEREJAZU, Laura**
2001 *Caciques, yanaconas y extravagantes. La sociedad colonial en Charcas S. XVI-XVIII*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.
- ESPINOZA FERNANDEZ DE CORDOBA, Carlos**
2015 *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680* Quito: FLACSO.
- ESPINOSA SORIANO, W.**
1972 Alonso Ramos Gavilán, Vida y Obra del Cronista de Copacabana. *Historia y cultura*, 6: 121-194.
1974 "Los Señoríos étnicos del Valle de Condebamba y Provincia de Cajabamba". *Anales científicos*, III.
- ESQUIVEL Y NAVIA, D. de**
1980 [c. 1749] En, F. Denegri Luna, H. Villanueva Urteaga y C. Gutiérrez Muñoz (Eds.) *Notas cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, vol. 2. Banco Wiese.
- ESTENSSORO, Juan Carlos**
1991 "La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión". En, *Revista Andina*, n° 2, diciembre: 415-439.
1993 "La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión". En, *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Enrique Urbano (compilador). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Cuzco.
2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto Riva-Agüero, 2003.
2005 "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II". En: Natalia Majluf (coord.). *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 92-251.
- ESTETE, Miguel de**
1918 Noticia del Perú [1535], *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos* 1 (3): 300-350.
- ETCHEPAREBORDA, Roberto**
1967 "Un pretendiente al trono de los Incas: el padre Juan Andrés Jiménez de León Manco Capac". En, *Anuario de Estudios Americanos*, XXIV: 1717-1737.
- ETTE, Ottmar**
2014 "Muebles móviles y pintura en movimiento: los biombos y las fronteras ajustables de lo transreal". En, *Iberoamericana*, vol. XIV, núm. 54.
- FALCON, Francisco**
1918 "Representación [1567]". En, Carlos A. Romero and Horacio H. Urteaga (eds.), *Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú*, 1a serie, t. 11: 33-76, Librería e Imprenta Gill, Lima.
- FALOMIR FAUS, Miguel**
2001 "Tiziano, el Aretino y las 'alas de hipérbole'. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII". *La Restauración de El Emperador Carlos V a Caballo en Mühlberg de Tiziano* Madrid: Museo Nacional del Prado: 71-79.
1998 "La Decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en Tiempos de Felipe II". En, *Felipe II y el Arte de su tiempo*, Madrid: 339-340.
- FAWCETT, Percy Harrison**
1953 *Exploration Fawcett*, Brian Fawcett (ed.), Hutchinson, London.
- FEMENIAS, B.**
1984 "Peruvian Costume and European Perceptions in the Eighteenth Century". In, *Dress*, 10: 52-63.
2017 "Structure, Design, and Gender in Inka Textiles". In, L. Bjerregard y A. Peters (Eds.), *PreColumbian Textile Conference VII/Jornadas Textiles PreColombinas VII*: 341-348. Zea Books.
- FRASER, Valerie**
1986 "Architecture and Imperialism in Sixteenth-Century Spanish America". In, *Art History* 9(3): 325-335.
1990 *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1435-1635*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FERNENDEZ DE CORDOBA, Francisco**
1976 "Prólogo al lector". En, Alonso Ramos Gavilán, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana. Segunda edición completa, según la impresión príncipe de 1621*. Editado por Jorge Muñoz Reyes, 7-9. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
- FLORES GALINDO, Alberto**
1960 *Comentarios Reales de los Incas*, Colección Biblioteca de Autores españoles. Estudio preliminar de P. Carmelo Saenz de Santa María, Madrid.
1987 *BUSCANDO UN INCA. Identidad y Utopía en los Andes*, Ed. Instituto de Apoyo Agrario, Lima.
1994 *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima, Editorial Horizonte.
- FLORES OCHOA, J. A.; E. KUON ARCE y R. SAMANEZ ARGUMEDO (Eds.)**
1998 *Qeros: Arte Inka en Vasos Ceremoniales*. Banco de Crédito del Perú.
- FORD, John**
1981 "Rudolph Ackerman: Publisher to Latin America". En, *Bello y Londres*. Caracas: La Casa de Bello, t. I: 197-224.
- FR. JOSEPH DE SAN ANTONIO**
1750 Colección de informes sobre las misiones del colegio de Ocopa, Madrid.
- FRANCOVICH, Guillermo**
1948 *El pensamiento universitario de Charcas y otros ensayos*. Sucre: Universidad de San Francisco Xavier,
- FRAME, M.**
2010 *Los vestidos del Sapa Inca, la Coya y los nobles del imperio*. En K. Makowski (Ed.), *Señores de los imperios del sol*. Banco de Crédito del Perú.
2014 "Tukapu, un código gráfico de los Inkas. Segunda parte: Las configuraciones y familias de los elementos". En, C. Arellano Hoffman (Ed.) *Sistemas de notación Inca: Quipu y tocapu*: 247-282. Ministerio de Cultura.
- FRAME, M. D. GUERRERO ZEVALLOS, M. C. VEGA DULANTO y P. LANDA CRAGG**
2004 "Un fardo funerario del horizonte tardío del sitio Riconada Alta, valle de Rimac". En, *Bull. Inst. Fr. Études Andines*, 33(3): 815-860.
- FRAY CALIXTO TUPAK INKA**
2001 "Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas y emperador de las Indias, el señor don Fernando VI, pidiendo los atienda y remedie, sacándolos del afrentoso oprobio en que están más de doscientos años". En, Francisco A. Loayza (dir.), *Los pequeños grandes libros de historia americana, Lima, Librería e Imprenta Domingo Miranda, 1948; José María Navarro, Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El "Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina"*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- FREEDBERG, David**
1989 *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago.
- FREZIER, A. F.**
1716 *Relation du voyage de la Mer du Sud aux Côtes du Chili, et du Pérou: fait pendant les années 1712, 1713, & 1714*. Chez Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Jacque Quillau.
- F. SLADE, David y Jerry M., WILLIAMS**
2017 *Lima Fundada by Pedro Peralta Barnuevo. A Critical Edition*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- G. DE CEBALLOS, Alfonso Rodríguez**
2007 "Las series icónicas pintadas de los emperadores incas en el siglo XVIII y su continuidad en la monarquía hispánica". En, Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I*.
- GALVEZ PEÑA, Carlos**
2015 "Un milagro flamenco en los Andes: la leyenda de la Virgen de Copacabana y su genealogía europea (1621)". En, *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic*. Editado por Cécile Michaud. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 65-91.
- GARAVAGLIA Juan Carlos**
2007 *Construir el estado, inventar la nación: El Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca**
1609 *Primera parte de los Comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes y gouierno, en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio y su república antes que los españoles pasaran a él*. Pedro Crasbeeck, Lisbon. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324328309&view=1up&seq=1>
1723 "Prólogo a esta segunda edición, de don Gabriel de Cárdenas". *Primera parte de los Comentarios Reales, que tratan, de el origen de los Incas, reyes, que fueron del Perú, de su idolatría, leies, y gouierno, en paz y en guerra, de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio, y su república, antes que los españoles pasaran a él, Madrid, en la Oficina Real y a costa de Nicolás Rodríguez Franco*.
1963 [1608] *Comentarios reales de los Incas*, primera parte, BAE, t. 133; segunda parte, BAE, t. 134, Madrid.
1966 [1609] *Royal Commentaries of the Incas and General History of Peru*. 2 vols. H. Livermore (trad. y ed.). University of Texas Press.

- 1976 [1609] Comentarios reales de los Incas, Tomo I, Libro I-V. Biblioteca Ayacucho 5, Caracas.
- 1995 [1609] *Comentarios Reales de los Incas*, ed. Carlos Aranibar, 2 vols. Fondo de Cultura Económica.
- GARVER STEPHENS, Janet**
2013 *Constructing the Pre-Columbian Past: Peruvian Painings of the Inka Dynasty, 1572-1879*. Los Angeles: University of California Los Angeles.
- GARRETT, David T.**
2003 "Los incas borbónicos: la elite indígena cuzqueña en vísperas de Túpac Amaru". En, *Revista Andina*, 36: 9-51.
2009 *Sombras del imperio. La nobleza indígena del Cuzco, 1750-1825*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
2016 *Sombras del imperio. La nobleza indígena de Cuzco, 1750-1825*, Edición IEP, Lima.
- GASPARINI, Graziano and Luise, MARGOLIES**
1977 *Arquitectura Inka*, Centro de investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- GIANELLO, Leoncio**
1966 *Historia del Congreso de Tucumán. Biblioteca de Historia Argentina y Americana*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- GIESECKE, A. A.**
1948 "Los primeros años del Museo Arqueológico de la Universidad del Cuzco, hoy Instituto Arqueológico del Cuzco". En, *Revista del Instituto y Museo Arqueológico* [Universidad Nacional del Cuzco], 12(7): 36-44.
- GISBERT, Teresa**
1980 Iconografía y mitos indígenas en el arte, Gisbert y Cia., La Paz.
1983 "La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano", en: El arte efímero en el mundo hispánico. México: UNAM: 145-181.
1984 "El ídolo de Copacabana, la Virgen María y el mundo mítico de los Aimarás". En, *Yachay. Revista de Cultura, Filosofía y teología*, Universidad Católica Boliviana, Cochabamba, 1: 25-39.
1992 "The Artistic World of Felipe Guaman Poma de Ayala". En, *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author* Nueva York: Americas Society.
2006 "Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República". En, Ramón Mújica Pinilla (ed.) *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2007 *La fiesta en el tiempo*. La Paz: Unión Latina.
2018 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
2019 "Los ángeles en el lago Titicaca". En, *Saberes y memorias en los Andes, In Memoriam Thierry Saignes*. Editado por Thérèse Bouysse-Cassagne: 213-235. Nueva edición [en línea]. Paris: Éditions de l'HEAL, 1997. (generado el 12 diciembre 2019). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/iheal/783>>. ISBN: 9782371540040. DOI: 10.4000/books.iheal.783.
- GISBERT, T.; J. C. JEMIO y R. MONTERO**
1996 "Los Chullpares del Río Lauca y el Parque Sajama". En, *Revista de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia*, 70: 1-66.
- GIUNTINI, C.**
2017 "Miniature Tabard". En, J. Pillsbury, T. F. Potts, y K. N. Richter (Eds.) *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*: 271. The J. Paul Getty Museum.
- GJURINOVIC CANEVARO, P.**
1999 "La textilera del Perú virreinal/Textiles in the Peruvian Viceroyalty". En, J. A. de Lavalle y R. de Lavalle de Cárdenas (Eds.), *Tejidos Milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*: 665-729. Apu Series, Integra.
- GLAVE, Luis Miguel**
2011 "Memorialistas y memoriales: la formación de una liga indígena en Lima (1722-1732)", en *Diálogo Andino*, 37: 5-23.
2018 "La gestación de un programa político para la nación india (1645-1697)", en *Revista Andina* 56, Cuzco.
- GLYNN, W. B.**
1981 "Introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas". En, *Boletín de Lima* 12, 13, 14: 1-32.
- 1990 *Legado de los Amautas*. CONCYTEC y Editora Ital Perú.
- GOLDMAN, Noemí**
1989 "Iluminismo e independencia: Monteagudo y Pasos Silva (Kanki) en la prensa revolucionaria". En: Eliseo Verón et. al., *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires: Editora Hachette: 119-144.
2000 *Historia y lenguaje. Los discursos de la Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Editores de América Latina.
2008 *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo.
- GÓNZALEZ, Beatriz y Daniel, CASTRO**
2004 "Grupos iconográficos bolivarianos". En: *El Libertador Simón Bolívar creador de repúblicas. Serie Cuadernos Iconográficos n.º 4*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia.
- GONZALES DE CUENCA, Gregorio**
1975 "Ordenanzas de los Yndios, 1566," *Historia y Cultura*, IX.
- GONZALEZ DAVILA, Gil**
1649. Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- GONZALEZ DEL RIEGO, Delfina**
1998-1999 "Historia de la Yndependencia, por Justo Apu Sahuaraura". En, *Fénix* 40-41 (Lima).
- GONZALEZ ESTEVEZ, Escardiel**
2017 "Compañías militares de ángeles en la cultura visual hispánica durante la Edad Moderna". en *Monográfico* 5, Año 9.
- GONZALEZ HOLGUIN, Diego**
1952 [1608] Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua [...] Lima.
1608 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*, Franciso del Canto, Lima.
1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. 1608. Edición facsimilar de la versión de 1952. Presentación de Ramiro Matos Mendieta. Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GORDON, Robert B.**
1985 "Laboratory Evidence of the Use of Metal Tools at Machu Picchu (Peru)". In, *Journal of Archaeological Science*, 12: 311-327.
- GRUSZCZYŃSKA-ZIOŁKOWSKA, Anna**
1995 El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina. Biblioteca Abya-Yala, tomo 24, Quito.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Phelipe**
1615/1616 Nueva corónica y buen gobierno, København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°; www2.kb.dk/elib/mss/poma/
1980 [1615/1616] El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, Siglo XXI Editores, México.
1991 (Ca.1599) y *no hay remedio*. E. Prado Tello and A. Prado Prado, eds., Centro de Investigación y Promoción Amazónica: Lima.
2001 *El primer nueva corónica y buen gobierno* [1615]. Transcribed and edited by Rolena Adorno, Ivan Boserup, and John V. Murra. Quechua translated by Jorge L. Urioste [<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/0/en/text/>]
- GUERRA, François-Xavier**
2000 *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, MAPFRE
- GUIBOVICH PEREZ, Pedro M.**
1994 "Mal obispo o mártir". El obispo Mollinedo y el Cabildo eclesiástico del Cuzco, 1673-1699". En: Gabriela Ramos (comp.). *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XX*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas: 151-173.
2006 "Como güelfos y gibelinos: los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cuzco en el siglo XVII". En, *Revista de Indias*, vol, LXVI, n° 236, Madrid: 107-132.
- 2011 "Élites e identidades locales: las corografías de Cuzco y Lima". En, Cristina Mazzeo de Vivó (ed.). *Las relaciones de poder en el Perú: estado, regiones e identidades locales, siglos XVII-XIX*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
2016 "The dissemination and reading of the Royal Commentaries in the Peruvian Viceroyalty", en Sara Castro-Klarén y Christian Fernández (eds.), *Inca Garcilaso and Contemporary World-Making*, Pittsburgh, Pa., University of Pittsburgh Press,
- GUIBOVICH PEREZ, Pedro y Luis Eduardo, WUFFARDEN**
2008 *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Mollinedo y Angulo 1674-1687*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto Riva-Agüero.
- GUTIERREZ, Ramón**
2019 "La utopía puneña del canal del lago Titicaca al Pacífico". En, *Miradas sobre el Perú en tiempos de la Ilustración*. Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales. Lima: Arquitectura PUCP, Fondo Editorial.
- GUTIERREZ, Ramón y Rodrigo, GUTIERREZ VIÑUALES**
2006 "Construcciones iconográficas de las naciones americanas y España". En: *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid, Fundación MAPFRE: 8-46.
- GUZMAN, Fernando; CORTES ALIAGA, Gloria y Juan Manuel, MARTINEZ**
2004 *Arte y crisis en Iberoamérica: segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez. Facultad de Humanidades, Centro de Conservación, Restauración y Estudios Artísticos RIL Editores.
- HAJOVSKY, Patrick Thomas**
2018 "Shifting Panoramas: Contented Views of Cuzco's 1650 Earthquake", *Art Bulletin*, 100, 4: 34-1.
- HALPERIN DONGHI, Tulio**
1979 *Revolución y guerra*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HAMILTON, A. J.**
2018 *Scale and the Incas*. Princeton University Press.
- HAMILTON, Earl J.**
1948 *El florecimiento del capitalismo*, Alianza Editorial, Madrid.
- HANKS, William**
1996 *Language and Communicative Practice*, Boulder: Westview Press.
- HARLEY, J. B. y David, WOODWARD (editors)**
1987 *The History of Cartography. Volume One. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.
- HERNANDEZ FRANCO, Juan**
2011 *Sangre limpia, sangre española. El debate sobre los estatutos de limpieza (siglos XV-XVII)*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- HERRERA, F. L.**
1923 "Fitolaría indígena, plantas y flores simbólicas de los Inkas". En, *Inca* 1(2): 440-446.
- HERRERA VALDEZ, Luis Fernando**
2018 *Escudo de Armas de Tlaxcala*. Tlaxcala (México).
- HUSSON Jean-Phillipe**
2016 "Vilcabamba, el Taki Unquy y la refundación de la cultura andina". En, Vilcabamba entre arqueología, historia y mito, editado por Jean-Jacques Decoster y Mariusz Ziolkowski. Centro Bartolomé de las Casas, Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Varsovia en el Cuzco y Centro Tinku, Cuzco: 158-182.
- HYSLOP, John**
1990 *Inca Settlement Planning*, University of Texas Press, Austin.
- IRIARTE, I.**
1993 "Las tunicas incas en la pintura colonial". En, H. Urbano (Comp.), *Mito y simbolismo en los Andes: La figura y*

- la palabra: 53-85. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- ISBELL, Billie Jean**
1985 "The Metaphorical Process: "From Culture to Nature and Back Again,"" in *Animal Myths and Metaphors in South America* ed. G. Urton Salt Lake City: The University of Utah Press.
- IWASAKI CANTU, Fernando**
1986 "Las panacas del Cuzco y la pintura incaica". En, *Revista de Indias*, 46 (177): 59-176.
- JARA, V. de la**
1975 *Introducción al estudio de la escritura de los inkas*.
- JIMÉNEZ, M. J.**
2002 "Una 'reliquia' inca de los inicios de la colonia: El uncu del Museo de América de Madrid". En, *Anales del Museo de América*, 10: 9-42.
- JOSEPH, del Olmo**
Relación histórica del auto general de fe que se celebró en Madrid este año de 1680... Madrid: Roque Rico de Miranda, 1680.
- JOYCE, A.**
1923 "Pakcha". En, *Inca*, 1(4).
- JUAN, Jorge and Antonio, de ULLOA**
1748 *Relación histórica del viaje echo de orden de S. Mag. Para medir algunos grados de meridiano terrestre, y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras varias observaciones astronómicas y físicas. Primera parte, Tomo primero*, Antonio Marín, Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046090&page=1>
- JUAN SANTOS, EL INVENCIBLE**
1942 Notas y brevísimos comentarios de Francisco A. Loayza. Lima.
- JULIEN, C.**
1999 "History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo". En, *Colonial Latin American Review* 8(1): 61-89.
2000 "Tocapu messages". En, *Approaching Textiles, Varying Viewpoints: Proceedings of the Seventh Biennial Symposium of the Textile Society of America*. Santa Fe (New Mexico).
- KAGAN, Richard**
1999 Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780. Madrid: Iberdrola.
- KAMEN, Henry**
1997 *Philip of Spain* New Haven: Yale University Press.
- KATZEW, I., et al.**
2011 *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles County Museum of Art.
- KENDALL, Ann**
1976 Descripción e inventario de las formas arquitectónicas inca: Patrones de distribución e inferencias cronológicas. *Revista del Museo Nacional*, 42: 13-96.
1985 *Aspects of Inca Architecture. Description, Function, and Chronology*, BAR International Series 242. British Archaeological Reports, Oxford.
- KING, H.**
2016 "Further Notes on Corral Redondo, Churunga Valley". En, *Ñawpa Pacha*, 36: 95-109.
- KNIGHT, Francis**
2012 "Haití en las revoluciones americanas". En, Pilar Cagiao y José María Portillo (coords.). *Entre imperio y naciones. Iberoamérica y el Caribe en torno a 1810*. Santiago de Compostela: Publicación da Cátedra Juana de Vega, Universidad de Santiago de Compostela: 341-364.
- KLUMPP, Kathleen**
1974 "El retorno del Inga: una expresión ecuatoriana de la ideología andina". En, *Cuadernos de Historia y Arqueología*, Guayaquil, 24(40): 99-135.
- KONETZKE, Richard**
1962 *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica 1493-1810*. Volumen III. Primer Tomo (1691-1779). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- KÖNIG, Eberhard**
2014. Los triunfos de Carlos V: miniaturas a partir de los bocetos de Martin Van Heemskerck, al estilo de Giulio Clovio. Madrid: Patrimonio Ediciones.
- KONIG, Han-Joachim**
1984 "Símbolos nacionales y retórica política en la Independencia: el caso de la Nueva Granada". En, Inge Buisson, Günter Kahle, Hans-Joachim König y Horst Pietschmann (eds.) *Problemas de la formación del Estado y la Nación en Hispanoamérica*, Colonia y Viena: Böhlau Verlag: 389-405.
- KROEBER, Alfred L.**
1951 "Great Art Styles of Ancient South America". En, Sol Tax (ed.), *The Civilizations of Ancient America*. University of Chicago Press, Chicago: 207-215.
- KUSUNOKI RODRÍGUEZ, Ricardo (ed.)**
2015 La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes. Lima: Museo de Arte de Lima.
- KUSUNOKI, Ricardo y Luis Eduardo, WUFFARDEN**
2016 *Pintura cuzqueña*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- LALLEMANT, Jacques-Philippe**
1786 *Los Salmos de David y Cánticos Sagrados: Interpretados En Sentido Propio y Literal En Una Brevisima Paráfrasis*. Traducido por Benito Cano y Jaime Serrano. Madrid: en la oficina de Benito..//catalog.hathitrust.org/Record/009341789.
- LANDAVAZO, Marco Antonio**
2001 *La máscara de Fernando VII: discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis. Nueva España, 1808-1822*. México DF y Michoacán: El Colegio de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Colegio de Michoacán.
- LAVALLE, Bernard**
2007 *Bartolomé de las Casas. Entre la espada y la cruz*. Barcelona: Ariel.
- LAVALLE, J. A. de, y R. de LAVALLE DE CÁRDENAS (Eds.)**
1999 *Tejidos Milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*, Apu Series. Integra.
- LECHTMAN, Heather**
1977 "Style in Technology—Some Early Thoughts". En, Heather Lechtman and Robert S. Merrill (eds.), *Material Culture: Styles, Organization, and Dynamics of Technology*: 3-20, West Publishing, St. Paul.
1984 Andean Value Systems and the Development of Pre-historic Metallurgy. *Technology and Culture*, 25 (1): 1-36.
1993 "Technologies of Power: The Andean Case", En Patricia Netherly and John Henderson (eds.). In, *Configurations of Power in Complex Society*. Cornell University Press, Ithaca: 244-280.
1996 "Cloth and Metal: the Culture of Technology". En, Elizabeth Hill Boone (ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, 2 tomos, tomo primero: 33-43. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- LECUONA, Vicente (comp.)**
1966 *Cartas del Libertador*. Caracas: Banco de Venezuela/Fundación Vicente Lecuna. [1929].
- LEE, Vincent R.**
1996 Design by Numbers: Architectural Order Among the Inkas, a paper presented at the 36th Annual Meeting of the Institute of Andean Studies, Berkeley, Jan. Lee, Wilson, Wyoming.
- LEVENE, Ricardo (comp.)**
1943 *Mariano Moreno. Escritos*. Buenos Aires: Estrada.
- LEVILLER, Robert**
1921 *Gobernantes del Perú, Cartas y papeles. Siglo XVI. vol. III*. Madrid.
1924 *Gobernantes del Perú. Cartas y papeles, siglo XVI. Tomo IV*, Madrid
1935 *Don Francisco de Toledo Supremo Organizador del Perú: 1515-1582 Años de andanzas y de guerras*, Madrid: Espasa-Calpe.
1956 "Los Incas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas". En, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 92.
- LEWIN, Boleslao**
1967 La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia de Hispanoamérica. Sociedad Editora Latinoamericana.
- MACERA, Pablo**
1975 Túpac Amaru (El retrato), Ed. UNMSM, Lima.
- LARREA, Juan**
1960 *Corona incaica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- LA REBELION DE TUPAC AMARU II. Vol. 5. Lima**
2017 Nueva Colección Documental de la Independencia del Perú, Congreso de la República del Perú..
- LA REBELION DE TUPAC AMARU II. Vol. 2. Lima**
1971 Colección Documental de la Independencia del Perú.
- LEVI-STRAUSS, Claude**
1982 *The Way of the Masks*, trad. S. Modelski (Seattle: University of Washington Press).
- LAFUENTE, Antonio y Antonio, MAZUECOS**
1987 *Los caballeros del punto fijo. Ciencia, política y aventura en la expedición geodésica hispano-francesa al virreinato del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Serbal y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo**
1948-1949 "El Señorío de los Marqueses de Santiago de Oropesa en el Perú", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, N° 19.
1957 *El corregidor de indios en el Perú bajo los Austrias*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica: 42-43.
1974 "Victorino Montero del Águila y su 'Estado Político del Reyno del Perú'" (1742)", en *Anuario de Estudios Americanos XXXI*.
- LOMNE Georges**
2016 "¿Será Bolívar un héroe?". En, *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea]: 46-2.
- LOPEZ-BARALT, Mercedes**
1979 "La Contrarreforma y el Arte La contrarreforma y el arte de Guamán Poma: notas sobre una política de comunicación visual". En, *Historica* 3(1): 81-95.
1998 *El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo andino*. San Juan (Puerto Rico): Editorial Plaza Mayor.
- LOPEZ-BARALT, Luce**
2009 *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*. Madrid: Editorial Trotta
- LOPEZ-PARADA, Esperanza**
2013 "La administración de la comunión de los indios en el Virreinato del Perú". En, *Latinoamérica*, 2, México, 2013: 247-276.
- LUQUE TALAVAN, Miguel**
2004 "Tan príncipes e infantes como los de Castilla". Análisis histórico-jurídico de la nobleza indiana de origen prehispánico. En, *Anales del Museo de América* 12.
- LOPEZ CAMPENY, S. y A. MARTEL**
2014 La vestimenta del poder. Comparando los registros textil y rupestre en el noroeste de Argentina (siglos XIII a XV). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*: 21-55.
- LORANDI, Ana María**
1997 *De quimeras, rebeliones y utopías. La gesta del inca Pedro Bohorques*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- LOVERA REYES, Elina**
"Ideas de Francisco Miranda y su expedición a Coro en 1806". En: *Miranda, Bolívar y Bello: tres tiempos del pensar latinoamericano: memoria de las VI Jornadas de Historia y Religión en homenaje a los doscientos años de la expedición libertadora de Francisco de Miranda*. Caracas: Fundación Konrad Adenauer-Stiftung y, Universidad Católica Andrés Bello: 93-101.
- LYON, Patricia**
1978 "Female Supernaturals in Ancient Peru". In, *Nawpa Pacha*, XVI: 98-103.

- LLANO ZAPATA, José Eusebio
1757 *Memorias histórico, físicas, crítico, apoloéticas de la América Meridional*.
1759 *Preliminar y Cartas que preceden al Tomo I de las Memorias Histórico Físicas Crítico Apoloéticas de la América Meridional, Cádiz, en la oficina de D. Pedro Gómez de Requena*.
1757 *Memorias histórico, físicas, crítico, apoloéticas de la América Meridional*.
- MACERA, Pablo
1955 *Tres etapas en el desarrollo de la conciencia nacional*. Ediciones FANAL, LIMA.
2004 *El Inca Colonial*. Edición UNMSM, Lima.
- MACCHI, Fernanda
2009 *Incas ilustrados: reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana Editorial.
- MACCORMACK, Sabine
1984 *From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana*, *Représentations*, vol. 8, University of California Press, 8: 30-60
2001 "History, Historical Record, and Ceremonial Action: Incas and Spaniards in Cuzco". In, *Comparative Studies in Society and History*, 43(2): 29-63.
- MADRAZO, Guillermo
2001 "Túpac Amaru, dios y el rey". En, *Andes*, N° 12 (Universidad Nacional de Salta, Argentina).
- MAJLUF, Natalia
2004 "Genealogy of the Incas". En, *Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Esteras Martín, The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
2005 "De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900". En, Tom Cummins et al, *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito: 252-327.
2006 "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825". En, Ramón Mujica y otros. *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito: 202-241.
2013 "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)". En, *Histórica XXXVII*, 1: 73-108.
2014 *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2014.
- MANNHEIM, Bruce
2020 "Southern Quechua Ontology", *Sacred Matters: Animism and Authority in the Pre-Columbian Americas* with Steve Koisiba and John Janusek. Dumbarton Oaks: Washington DC.
- MANSO DE VELASCO, José
1748 *El Día de Lima. Proclamación Real, que de el Nombre Augusto de el Supremo Señor D. Fernando el VI. Rey Católico de las Españas, y Emperador de las Indias...*
- MARAVALL, José Antonio
1986 *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel.
- MARCONI FLORES, Giancarlo
2003 "Los murales del Templo Pintado o Relación entre el Santuario de Pachacamac y la iconografía tardía de la costa central peruana". En, *Anales del Museo de América*, 11: 57-80.
- MARCOY, Paul
1873 *A Journey across South America from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean*, 2 tomos, Blackie and Son, London.
- MARIATEGUI OLIVA, Ricardo
1951 Ricardo Mariátegui Oliva. *Pintura cuzqueña del siglo XVII*. Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la iglesia de Santa Ana del Cuzco. Lima: Alma Mater.
1954. *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile. Los valiosos lienzos del Corpus cuzqueño de propiedad de D. Carlos Peña Otaegui en Santiago*. Lima: Alma Mater.
1983. *Nuevo lienzo auténtico del Corpus cuzqueño. Un falso lienzo; más consideraciones acerca de los maravillosos cuadros del siglo XVII*. Lima: Edición del autor.
- MARTIN, Rossella
2014 "L'image du sauvage dans le théâtre quechua et l'iconographie des queros (Pérou, XVII-XVIII)". *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 4 (2): <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/1236>
- MARTINEZ CERECEDA, José Luis
2010 "Mandó pintar dos aves . . .": Relatos orales y representaciones visuales andinas." En, *Chungará*, 42(1): 157-167.
- MARTINEZ CERECEDA, José Luis; DIAZ, Carla; TOCORNAL, Constanza y Verónica ARÉVALO
2014 "Comparando las crónicas y los textos visuales andinos: Elementos para un análisis." En, *Chungará*, 46(1): 91-113.
- MARTINEZ GRAMUGLIA, Pablo y Mariana, ROSETTI
2017 "Letrado americano, organizador cultural: algunas polémicas de Vicente Pazos Kanki como editor de periódicos rioplatenses (1811-1816)". En, *El Argonauta español* [En línea], 14.
- MARTINEZ, Juan Manuel
2014 *Monedas Americanas, La libertad acuñada*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- MARTINEZ, Juan Manuel y Leonardo, MELLADO
2010 *La razón del Bicentenario*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- MARTINEZ, María Elena
2014 "Indigenous Genealogies: Lineage, History, and the Colonial Pact in Central Mexico and Peru". En, Gabriela Ramos and Yanna Yannakakis (eds.), *Indigenous Intellectuals. Knowledge, Power, and Colonial Culture in Mexico and the Andes*. Durham & London: Duke University Press.
- MARTINEZ, Melchor
1848 *Memoria histórica sobre la Revolución de Chile. Desde el cautiverio de Fernando VII hasta 1814. Escrita por orden del Rey*. Valparaíso: Imprenta Europea.
- MATHIS, Sophie
2017 *Una figura de la primera globalización de la América española: Vicente Mora Chimo. El itinerario original de un cacique ladino. De la costa norte del Perú a la Corte de España a principios del siglo XVIII*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina..
- MAZZEO, Cristina
2007 "La fuerza de la palabra dicha: las proclamas de Juan José Castelli y su proyección continental". En, Carmen Mc. Evoy y Aba María Stiven (eds.): *La República Peregrina. Hombres de armas y letras en América del Sur. 1800-1884*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos: 123-149.
- MCEWAN, Colin
2009 *Ancient American Art in Detail*. Harvard University Press.
- MC EVOY, Carmen
1996 "El motín de las palabras. La caída de Bernardo Monteagudo y la forja de la cultura política limeña (1821-1822)". En, Lima: BIRA 23.
- MEANS, P. A.
1932 *A Study of Peruvian Textiles*. The Museum of Fine Arts, Boston.
- MEDINA, Felipe de
1920 (1650) "Relacion del...Visitador General de las idolatrias del Arzobispado de Lima ...". In, *Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú* [1650], second series, III Lima: 89-91.
- MELENDEZ, Juan
1681 Fray Juan Meléndez. *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la provincia de San Juan Bautista del Perú del Orden de Predicadores*. Roma: Nicolás Angel Tinasio.
- MEMORIAS DE LOS VIRREYES QUE HAN GOBERNADO EL PERÚ DURANTE EL TIEMPO DEL COLONIAJE ESPAÑOL. Tomo IV.
1859 Lima: Librería Central de Felipe Bailly.
- MENDEZ, Cecilia
1959 *Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de Trabajo 56. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- MENOTTI, Francesco
1998 *The Incas: Last Stage of Stone Masonry Development in the Andes*, BAR International Series 735. British Archaeological Reports, Oxford.
- MESA Y GISBERT
1962 José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 15, 1962.
1982 José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 2 vols.
- MESTRE, Antonio
2003 *Apología y crítica de España en el siglo XVII*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- MEZA DORTA Giovanni
2007 *Miranda y Bolívar. Dos visiones*. Caracas: Bid&Co. Editor.
- MILHOU, Alain
1983 *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid: Casa Museo de Colón, Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
- MILLONES, Luis
1975 "Economía y ritual en los condosuyos de Arequipa: Pastores y tejedores del siglo XIX". En, *Allpanchis*, 8.
- MILLONES, Luis y Hiroyasu, TOMOEDA
1992 "La danza de la degollación del Inca", en *Bulletin of the National Museum of Ethnology*, 17(1).
- MINGUEZ, Víctor
2001 *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
2001 *Los reyes solares, iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón: Universitat Jaume I.
2005 "Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada". En, Jaime Rodríguez (ed.). *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid: Fundación. MAPFRE Tavera.
- MINGUEZ et al.
2012 Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez Moya, P. González Tornel y J. Chiva Beltrán. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Castellón: Universitat Jaume I- Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- MINISTERIO DE GUERRA
1910 *Historia de los premios militares*, Buenos Aires: Talleres Gráficos, Arsenal Principal de Guerra.
- MIRANDA, Francisco
1982 *América espera*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MITRE, Bartolomé
1947 *Historia de Belgrano*. Buenos Aires: Editorial Estrada.
- MOLINA, Cristóbal de
1988 *Relación de las fábulas y ritos de los Incas hechas por Cristóbal de Molina*. En *Fábulas y mitos de los incas*. Editado por Enrique Urbano and Pierre Duviols. Crónicas de América 48. Madrid: Historia-16: 49-134.
1989 [1575] *Fábulas y ritos de los Incas*. Madrid: Historia 16.
2010 *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. edición de Paloma Jiménez del Campo. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- MONTESINOS, Fernando
1644 *Ophir de España*. Fondo Antiguo, Manuscritos. Biblioteca Universitaria de Sevilla, España.
- MONEY, M.
1983 *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*. Instituto de Estudios Bolivianos.
- MONTEAGUDO, Bernardo
1916 *Obras políticas*. Buenos Aires: J. Roldán.
- MORENO, Manuel
Vida y memorias de Mariano Moreno. Buenos Aires: Eudeba, 1968.

- MORGAN, Lewis H. y Adolph F., BANDELIER
2003 *México antiguo*. Prólogo y edición de Jaime Labastida. México D. F.: Siglo Veintiuno editores.
- MORRIS, Craig y Adriana, von HAGEN
1998 *The Cities of the Ancient Andes*, Thames and Hudson, London.
- MORRIS, Craig y R. Alan, COVEY
2003 "La Plaza Central de Huánuco Pampa: Espacio y Transformación". En *Boletín de Arqueología* (PUCP), 7: 133-149.
- MORRIS, Craig, COVEY, R. Alan y Pat, STEIN
2011 The Huánuco Pampa Archaeological Project, Tomo primero: The Plaza and Place Complex, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 96, URL: <http://hdl.handle.net/2246/6136>; DOI: <http://dx.doi.org/10.5531/sp.anth.0096>
- MORRIS, Craig y Donald E. THOMPSON
1970 "Huanuco Viejo: An Inca Administrative Center". In, *American Antiquity*, 35(3): 344-362.
1985 *Huanuco Pampa: An Inca City and Its Hinterland*, Thames and Hudson, Nueva York.
- MUJICA PINILLA, Ramón
1992 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
2001 *Rosa Limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica y Banco Central de Reserva del Perú.
2002 "El arte y los sermones". En, *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima: Banco de Crédito del Perú: 222-314.
2003 "Identidades alegóricas. Lecturas iconográficas del Barroco al Neoclásico". En, *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2004 "El 'Niño Jesús Inca' y los jesuitas en el Cuzco virreinal". En, *Perú indígena y virreinal*. Barcelona-Madrid: Museo Nacional D'Art de Catalunya y Sociedad Estatal Para la Acción Cultural Exterior (SEACEX).
2005 *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo de Cultura Económica.
2006 *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2009 "Épica americana e imperio español: el poema ilustrado del Conde de la Granja", en *Goya: Revista de arte*, N° 327.
2016 *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MUNILLA LACASA, María Lía
2013 *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- MUÑOZ REYES, Jorge
1976 "A manera de prólogo". En, Alonso Ramos Gavilán, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana. Segunda edición completa, según la impresión príncipe de 1621*. Editado por Jorge Muñoz Reyes, I-II, V-IX. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
- MURUA, Martín de
1590-1615 *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, maneras de gobierno* Collection of Sean Galvin, Dublin.
1606. *Códice Galvin*. Edición facsimilar. Estudio de Juan Ossio. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
1962 [1613] *Historia General del Pirú*. Origen y descendencia de los Incas (...). Colección Joyas Bibliográficas. "Bibliotheca Americana Vetust". Edición realizada bajo el patrocinio del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid, 1964 [1613]. - t. II.
1986 *Historia general del Perú* [1613], Manuel Ballesteros Gaibrois (ed.), Crónicas de América no. 35, Historia 16, Madrid.
2002 *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercedario Fray Martín de Murua*. Códice Galvin. Estudio de Juan Ossio. Madrid.
2004 *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Pirú*. 1590s-ca.
- 2004 *Códice Murúa. Historia y Genealogía de Los Reyes Incas del Perú (Códice Galvin)* [1590], 2 vols., ed. Juan M. Ossio, Madrid: Testimonio Compañía Editorial, Madrid.
2008 *Historia general del Pirú: Facsimile of J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*. 1616. Los Angeles, CA: Getty Research Institute.
- MURRA, John. V.
1962 "Cloth and Its Function in the Inka State". En, *American Anthropologist*, 64: 710-728.
1967-1968 "Perspectivas y actuales investigaciones de la etnohistoria andina", en *Revista del Museo Nacional*, tomo XXXV.
- MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
1907 *El clero argentino de 1810 a 1830*. Buenos Aires: Museo Histórico Nacional.
- NAGEL, Alexander y Christopher S., WOOD
2010 *Anachronic Renaissance*. Nueva York: Zone Books.
- NAVARRO, José María
2001 *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El Planctus indorum christianorum in America peruntina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- NAVARRETE PRIETO Y DELENDA
1999 Benito Navarrete Prieto y Odile Delenda. Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Unevo Mundo. Valencia: Generalitat de Valencia.
- NILES, Susan A.
1987 "Nched Walls in Inca Design". In, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 46 (3): 277-285.
1999 *The Shape of Inca History*, University of Iowa Press, Iowa City.
- NIR, Amnon
2016 "Reconstrucción histórica del ciclo de guerras entre los incas y los chancas". En: El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo. Jan Szemiński y Marco Curatola Petrocchi (eds.), PUCP - Fondo Editorial, Lima: 121-154.
- OBRAS DE FRAY FRANCISCO DEL CASTILLO ANDRACA Y TAMAYO
1948 Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte, S. J. Lima: Editorial Studium.
- OCAÑA, Diego de
1987 *A Través de la América del Sur (1580-1605)*, transcripción por Arturo Álvarez, Crónicas de América 33, Historia 16, Madrid.
- OGBURN, Dennis E.
2004a "Evidence for long-distance transportation of building stones in the Inka Empire, from Cuzco, Peru to Saraguro, Ecuador". In, *Latin American Antiquity*, 15(4): 419-439.
2004b "Power in Stone: The Long-Distance Movement of Building Blocks". In, the Inca Empire, *Ethnohistory*, 51(1): 101-135.
- OKADA, Hiroshige
2014 "Pintura mural en el virreinato peruano". En, *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Edición de Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown. Madrid: Ediciones El Viso y Fomento Cultural Banamex.
2017 "'Lo indígena' en el arte colonial: ¿expresión inconsciente o imagen manipulada?". En, *Barroco: mestizajes en diálogo*. La Paz: Fundación Visión Cultural.
- OLARTE, Jorge Gabriel
2011 *La historia del escudo nacional argentino*. Buenos Aires: Estudios Histórico-Sociales de Buenos Aires.
- OLMEDO, José Joaquín
1947 *Poesías completas*. Prólogo y notas de Aurelio Espinosa Pólit. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
1960 *José Joaquín Olmedo: poesía - prosa*. Estudio y selecciones de Aurelio Espinosa Pólit. Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr, Biblioteca Ecuatoriana Mínima.
- 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, *Histórica* IX, 2.
- 1995 *La gran rebelión en los Andes: De Túpac Amaru a Túpac Catari*, Archivos de Historia Andina 20. Centro de Estudios Regionales Andinos de "Bartolomé de Las Casas".
2001 *La independencia del Perú. De los Borbones a Bolívar*. Lima: PUCP, Instituto Riva Agüero.
2006 "¿Indios nobles o mestizos reales? Memoriales, legitimidad y liderazgo entre la colonia y la independencia". En, *Ramón Mujica Pinilla et. al., Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- ORDÓÑEZ INGA, Carlo José
2015 *El Centro Administrativo-Ceremonial Inca de Huánuco Pampa: Investigaciones Arqueológicas e Históricas*, Lima: Ministerio de Cultura, Lima.
- ORE, Luis Jerónimo de
1992[1598] *Symbolo Cathólico Indiano*. Antonine Tibesar (ed.). Lima: Australis.
- ORTEGA, Francisco
2011 "Colonia, nación y monarquía: el concepto de colonia y la cultura política de la Independencia", en *La cuestión colonial*. Heráclito Bonilla (ed.). Bogotá.
- ORTEMBERG, Pablo
2004 "Algunas reflexiones sobre el derrotero social de la simbología republicana en tres casos latinoamericanos. La construcción de las nuevas identidades políticas en el siglo XIX y la lucha por la legitimidad". En, *Revista de Indias*, 64(232): 697-720.
2014 *Rituales del poder en Lima: (1732-1828) De la monarquía a la república*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- ORTIZ DE ROZAS, Carlos
2006 "Símbolo patrio: la incógnita del Escudo". En, *La Nación*, 15 de octubre.
- OSORIO, Alejandra
2004 *El rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- OSSIO, Juan M.
2001 "Paralelismos entre las Crónicas de Guaman Poma y Murúa". En, Francesca Cantù (ed.), *Guaman Poma y Blas Valera: Tradición Andina e Historia Colonial*: 63-84, Instituto Italo-Lainoamericano, Roma.
2004 Introducción, en *Códice Murúa. Historia y Genealogía de Los Reyes Incas del Perú (Códice Galvin)*, Tomo primero: 7-72, Testimonio Compañía Editorial, Madrid.
2016 "Aproximaciones alrededor de la naturaleza divina del Inca". En, Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński (eds.), *El Inca y la huaca. Análisis sobre las creencias y representaciones colectivas del mundo andino*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PACHACUTI YAMQUI Salcamayhua, Don Joan de SANTA CRUZ
1968 [1613] *Relacion de antigüedades deste reyno del Peru*. BAE, t. 209 (Crónicas Peruanas de Interés Indígena): 279-319
1993 [1613] *Relación de antigüedades deste reyno del Perú*. (Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier). Institut Français d' Etudes Andines - Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cusco
- PACHACUTI YAMQUI Salcamaygua, Joan de SANTA CRUZ
1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Cusco: Institut Français D'Études Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- PALACIOS, Marco (comp.)
2009 *Las independencias hispanoamericanas: interpretaciones 200 años después*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- PATERNOSTO, César
1989 *Piedra abstracta. La escultura Inca: una vision contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Lima.
- PEASE, G. Y,
1999 *Franklin Curacas, reciprocidad y riqueza*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- PEÑA, Benito de la
1970 (1552) "Testimonio dado por Benito de la Peña escribano de esta ciudad del Cuzco... sobre la averiguación que se hizo de los indios que tenían el Valle de Yucay, y que tierras y casas y haciendas eran de los Incas...". En, *Revista del Archivo Histórico* 13.
- PEÑA NUÑEZ, Beatriz Carolina
2018 *Los Incas alzados de Vilcabamba en la Primera Historia (1590) de Martín de Murúa*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- PERALTA RUIZ, Víctor
1995 "Tiranía o buen gobierno. Escolasticismo y criticismo en el Perú del siglo XVIII". En, *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*. Charles Walker (compilador). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
2004 "José Eusebio Llano Zapata, autor del 'Epítome Cronológico o Idea General del Perú'". En, *Epítome cronológico o idea general Perú. Crónica inédita de 1776*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera.,
2005 "Las tribulaciones de un ilustrado católico. José Eusebio Llano Zapata en Cádiz (1756-1780)". En, *José Eusebio Llano Zapata, Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional (1757)*, Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones Figueroa, Víctor Peralta Ruiz, Charles F. Walker (eds.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2007 "Entre la fidelidad y la incertidumbre. El virreinato del Perú entre 1808-
2007 *Patrones, clientes y amigos. El poder burocrático indiano en la España del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
2010 *La independencia y la cultura política peruana, 1808-1821*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
2019 "Las resonancias de la Revolución de Mayo en la independencia del Perú (1810-1821)". En, Víctor Peralta Ruiz y Dionisio de Haro (eds.) *España en Perú (1796-1824) Ensayos sobre los últimos gobiernos virreinales*. Madrid: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Marcial Pons.
- PERALTA Y BARNUEVO, Pedro
1723 *Jubilios de Lima y fiestas reales que hizo esta muy noble y leal ciudad capital y emporio de la América Austral, en celebración de los augustos casamientos del serenísimo señor don Luis Fernando, príncipe de Asturias, N. Señor, con la serenísima señora princesa de Orleans, y del señor y rey cristianísimo Luis Decimo Quinto...* Lima: Imprenta de la Calle de Palacio, por Ignacio de Luna y Bohorques.
- PEREYRA PLASENCIA, Huگو
1984-1985 "Mita obrajera, idolatría y rebelión en San Juan de Churín (1663)". En, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, 13.
- PEREZ FERNANDEZ, O.P. Isacio
1988 *Bartolomé de Las Casas en el Perú. El espíritu lascasiano en la primera evangelización del imperio incaico (1531-1573)*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
1995 *El anónimo de Yucay frente a Bartolomé de Las Casas*. Edición crítica del 'Parecer de Yucay' (1571). Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- PEREZ GUILHOU, Dardo
1966 *Las ideas monárquicas en el Congreso de Tucumán*. Buenos Aires: Ediciones Depalma.
- PEZZANO, Luciano
2015 *Las primeras monedas patrias y los orígenes del Escudo Nacional*. San Francisco: Centro Filatélico y Numismático de San Francisco.
- PHIPPS, E.
2004a "Garments and Identity in the Colonial Andes". En, E. Phipps, J. Hecht, y C. Esteras Martín (Eds.), *The Colonial Andes: Tapestry and Silverwork, 1530-1830*: 17-39. The Metropolitan Museum of Art.
2004b "Man's tunic (uncu) with checkerboard design, y Miniature tunic (uncu) with checkerboard design". In, E. Phipps, J. Hecht, y C. Esteras Martín (Eds.), *The Colonial Andes: Tapestry and Silverwork, 1530-1830*: 140-43. The Metropolitan Museum of Art.
2004c "Man's tunic (uncu)". En, E. Phipps, J. Hecht, y C. Esteras Martín (Eds.), *The Colonial Andes: Tapestry and Silverwork, 1530-1830*: 167-169. The Metropolitan Museum of Art.
2005 "Rasgos de nobleza: los uncus virreinales y sus modelos incaicos", en Natalia Majluf (coord). *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 66-91.
- PHIPPS, Elena; HECHT, Johanna and Cristina, ESTERAS MARTIN (Eds.)
2004 *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. The Metropolitan Museum of Art.
- PIEDRAHITA, Lucas Fernández
1688 *Historia general de las Conquistas del Nuevo Reyno de Granada*. Amberes: Por Juan Baptista Verdussen.
- PIEL, Jean
2013 "Un improbable eco de la Revolución de Mayo argentina: la rebelión de Huánuco en 1812". En *Rebeliones indígenas. Huánuco, 1812*. Víctor Domínguez Condezo (compilador). Lima: Universidad de Huánuco, Editorial San Marcos.
- PILLADO FORD, César
1942 "El escudo Nacional". En, *Archivo General de la Nación, Papeles del Archivo- Buenos Aires*: 267-345.
- PILLSBURY, J.
2002 "Inka Unku: Strategy and Design in Colonial Peru". En, *Cleveland Studies in the History of Art* 7: 68-103.
2006 "Inka-Colonial Tunics: A Case Study of the Bandelier Set". En, M. Young-Sánchez y F. W. Simpson (Eds.) *Andean Textile Traditions: Papers from the 2001 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*: 120-168. Denver Art Museum.
2017 "Imperial Radiance: Luxury Arts of the Incas and their Predecessors". En, J. Pillsbury, T. F. Potts, y K. N. Richter (Eds.) *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*: 33-43. The J. Paul Getty Museum.
- PILLSBURY, J., T. F. POTTS, y K. N. RICHTER (Eds.)
2017 *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*. The J. Paul Getty Museum.
- PIZARRO, Pedro
1978 [1571] *Relación del Descubrimiento y Conquista del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
1944 *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú y del gobierno y orden que los naturales tenían, y tesoros que en ella se hallaron, y de las demás cosas que en él han sucedido hasta el día de la fecha [1571]*. Segunda ed. Editorial Futuro.
- PLATT, Tristan
1976 *Especios y maíz: Temas de la estructura simbólica andina*. La Paz.
- POLIA MECONI, Mario
1999 *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1948 *El Cronista indio Felipe Huaman Poma de Ayala*. Ed. LUMEN, Lima.
1955 *EL INCA GARCILASO EN MONTILLA (1561-1614)*, Ed. UNMSM, Lima.
1962 *Cronistas del Perú (1528-1650)*, Lima.
- PRIETO LOPEZ, Leopoldo José
2018 "Francisco Suarez, y la emancipación de la América española". En, *Actas del IV Encuentro Internacional sobre Discursos de conquista y colonización: qué pasó al sur y al norte de América* (11-13 de abril), Universidad Alcalá de Henares, Madrid.
- PROTZEN, Jean-Pierre
1985 "Inca Quarrying and Stonecutting". In, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 44(2): 161-182.
1986 "Inca Stonemasonry". In, *Scientific American*, 254(2): 94-105.
- 1993 *Inca Architecture and Construction at Ollantaytambo*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York.
- PROTZEN, Jean-Pierre y Stella, NAIR
1997 "Who Taught the Inca Stonemasons Their Skills? A Comparison of Tiahuanaco and Inca Cut-Stone Masonry". In, *The Journal of the Society of Architectural historians*, 56(2): 146-167.
- PUNTE LUNA, José Carlos de la
2016 "Incas pecheros y caballeros hidalgos: la desintegración del orden incaico y la génesis de la nobleza incaica colonial en el Cuzco del siglo XVI". En, *Revista Andina*, n° 54, Lima, 2016: 9-95.
- QUIROGA, Pedro de
1992 *Coloquios de la verdad*, 1563-65. Estudio preliminar y edición de Daisy Ripodas Ardanaz. Valladolid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Casa-Museo de Colón y Seminario Americanista.
- QUIRQUIHUAÑA ZAVALA, Edith; KRINITSKY, Leonid; DROZDOV, Alexandr; VERIANOV, Andrey; SOTOMAYOR, Ramon y Luis GUEVARA
2012 *Complejo estudio con tecnología de escaneo GPR del subsuelo del arqueológico de Sacayhuamán, Informe técnico*, GT Geotek, Arequipa.
- QUISPE-AGNOLI, Rocío
2016 *Nobles de papel: identidades oscilantes y genealogías borrosas en los descendientes de la realeza Inca* Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- RABINOVICH, Alejandro M.
2013 *Ser soldado en las guerras de independencia. La experiencia cotidiana de la tropa en el Río de la Plata, 1810-1824*. Buenos Aires: Sudamericana.
2017 *Anatomía del pánico. La batalla de Huaqui, o la derrota de la revolución (1811)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RAMOS DEL MANZANO, Francisco
1672 *Reynados de menor edad*. Madrid: Francisco Sanz.
- RAMOS, Gabriela
2005 "Los símbolos del poder inca durante el virreinato". En, Natalia Majluf (coord.). *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 42-65.
- RAMOS GAVILAN, Fray Alonso
1976 [1621] *Historia del célebre santuario de nuestra Señora de Copacabana*. Academia Boliviana de la Historia, Editorial Universo, La Paz.
1988[1621] *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco (Lima, 1621)*. Transcripción, nota del editor e índices de Ignacio Prado Pastor, Lima.
- RAMOS GOMEZ, Luis
2006 "Las vasijas de madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes Andinos de la época colonial: función y tipología de sus formas". En, *Revista Española de Antropología Americana*, 36(1): 85-119.
- RAMOS GOMEZ, L., y M. C. BLASCO BOSQUED
1980 *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América*. Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
- RAMOS RUBIO, José Antonio
"Obras pictóricas inéditas de genealogía inca de Agustín de Navamuel". Consultado en <https://chdetrujillo.com/obras-pictoricas-ineditas-de-genealogia-inca-de-agustin-de-navamuel/>
- RAMOS SOSA, Rafael
2018 "Retablos y esculturas: El salomónico en Lima, 1650-1710", en: Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García (coords.). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada: 397-422.
- RANKING, John
1827 *Historical Researches on the Conquest of Peru, Mexico, Bogota, Natchez, and Talomeco, accompanied with Elephants; and the Local Agreement of History and Tradition, with the Remains of Elephants and Mastodontes*. London: Longman, Rees, Orme, Brown, and Green., Plate I; Plate II; Plate IV.

- RAVI MUMFORD, Jeremy
2011 "Francisco de Toledo, admirador y émulo de la "tira-nía" inca". En, *Histórica*, XXXV, 2.
- RAVIGNANI, Emilio
Asambleas Constituyentes Argentinas: seguidas de los textos constitucionales, legislativos y pactos interprovinciales que organizaron políticamente la Nación. Buenos Aires: 1937.
- RAYGADA, Carlos
1954 *Historia crítica del himno nacional*. Vol. 1. Lima: Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva, editores.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo
1988 *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo de Oro*. Medellín: Compañía Litográfica Nacional S. A.
- REID, J. W.
1986 *Textile Masterpieces of Ancient Peru*. Dover Publications.
- REINA MALDONADO, Pedro de
1653 Norte claro del perfecto prelado en su pastoral gobierno. Madrid: Melchor Sánchez, 3 vols.
- REINHARD, J. y M. C., CERUTI
2010 *Inca Rituals and Sacred Mountains, A Study of the World's Highest Archaeological Sites*. UCLA Cotsen Institute of Archaeology.
- RELACION DE LA RELIGION Y RITOS DEL PERU HECHA POR LOS PADRES AGUSTINOS.
1992 Edición, estudio preliminar y notas de Lucila Castro de Trelles. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REVISTA CULTURAL
2003 *Revista cultural* (Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia), 7: 24.
- REY MARQUEZ, Juan Ricardo
2005 "Los indígenas europeos: la india de la libertad. Colección de Numismática". En, *Cuadernos de Curaduría N° 2*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
2010 "Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional". En, *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- REYERO, Carlos
2010 *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- RI COEUR, Paul
1979 "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling". In, *On Metaphor*, edited by Sheldon Sacks Chicago and London: University of Chicago Press.
- RINCON, Carlos
2014 *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- RIPODAS ARDANAZ, Daisy
1966 "Fuentes literarias hispano-indianas del plan del Inca". En, *Academia Nacional de la Historie* (ed.), Cuarto Congreso Internacional de Historia de América: 295-316.
1993 "Pasado incaico y pensamiento político rioplatense". En, *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 30: 227-258.
- RIVASPLATA VARILLAS, Paula Ermilla
2010 "La Proto-arqueología en Perú en el siglo XIX". En, *Temas Americanistas*, 24: 63-106.
- RIVERO, Mariano Eduardo de y Juan Diego, de TSCHUDI
1851 *Antigüedades Peruanas*. Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, Viena.
- RIVIALE, Pascal
1996 *Un siècle d'archéologie française au Pérou (1821-1914)*, L'Harmattan, Paris.
1998 "L'archéologie péruvienne et ses modèles au XIXe siècle". En, *Annick Lempérière, Georges Lomné, Frédéric Marti-nez, y Denis Rolland* (eds.), *L'Amérique latine et les modèles européens*: 275-308. L'Harmattan, Paris.
2001 "Une pyramide d'antiquités: les collections de Charles Wiener". In, *Outre-mers*, 88 (332-333): 277-295. DOI: 10.3406/outre.2001.3896; http://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2001_num_88_332_3896.
- ROCA, José Luis
1998 *1809, La revolución de la Audiencia de Charcas en Chuquisaca y en La Paz*. Colección Bicentenario. Plural editores.
2007 *Ni con Lima ni con Buenos Aires. La formación de un Estado nacional en Charcas*, La Paz, IFEA - Plural Editores.
- RODRIGUEZ DE FIGUEROA, Diego
1965 (1582) "Carta y memorial de Diego Rodríguez de Figueroa al Virrey Don Martín Enríquez sobre cosas tocantes a este reino y mina de Potosí" [1582], *RGI* 2.
- RODRIGUEZ GARRIDO, José A.
2007 "Guerra y orden colonial en los dramas sobre la conquista del Perú de Calderón de la Barca y Francisco del Castillo". En, *Guerra y paz en la comedia española. XXIX Jornadas del teatro clásico de Almagro*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso
2007 "Las series icónicas pintadas de los emperadores Incas en el siglo XVIII y su continuidad en la monarquía hispánica". En, *Visiones de la monarquía hispánica*. Víctor Minguez (ed.). Castellón: Universitat Jaume I.
- RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada
2015 "1808, Guatemala por Fernando VII: iconografía y emblemática en el estudio de las Juras Novohispanas". En, *Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez* (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad de Granada: 247-256.
- RODRIGUEZ-SALGADO, María José
2001 "El perfecto capitán: Carlos V en los años cuarenta," *La Restauración de El Emperador Carlos V a Caballo en Mühlberg de Tiziano* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001: 17-42.
- ROMA
1996. *La Procezione del Corpus Domini nel Cusco*. Roma: Fondo Pro Recuperación del Patrimonio cultural de la nación (catálogo de exposición).
- ROMEO CASTILLO, Abel
1923 "Festividades del tiempo heroico del Cuzco". En, *Inca* 1(2).
1962 *Ediciones del "Canto a Bolívar" publicadas en vida de Olmedo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1962.
- ROMERO, Carlos A.
1936 "Una supervivencia del Inkanato durante la colonia". En, *Revista Histórica* (Lima), 10: 76-94.
- ROWE, John
1954 "El movimiento nacional inca del siglo XVIII". En, *Revista Universitaria* 107, Cuzco.
2003 "Retratos coloniales de los incas nobles". En, John Howland Rowe, *Los Incas del Cuzco. Siglos XVI, XVII, XVIII*. Instituto Nacional de Cultura, Región Cuzco.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1977 Etnia sociedad: Costa Peruana Prehispánica. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- ROWE, A. P.
1978 "Technical Features of Inca Tapestry Tunics". En, *Textile Museum Journal*, 17: 5-28.
1992 "Provincial Inca Tunics of the South Coast of Peru". En, *The Textile Museum Journal* 31: 5-52.
1993 [Technical notes]. En, C. Morris y A. von Hagen (Eds.) *The Inka Empire and its Andean Origins*, American Museum of Natural History y Abbeville Press.
1996 "The Art of Peruvian Textiles". En, E. H. Boone (Ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. 2: 329-345. Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
1997 "Inca Weaving and Costume". En, *The Textile Museum Journal* 1995-1996, 34-35: 4-54.
- ROWE, John H.
1944 "An Introduction to the Archaeology of Cuzco". In, *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, 27 (2): 3-59.
1946 "Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest". En, J. H. Steward (Ed.) *Handbook of South American Indians*, vol. 2, *The Andean Civilizations*: 183-330. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnography, Bulletin 143.
1954 "El movimiento nacional Inca del siglo XVIII". En, *Revista Universitaria* 43 (107): 17-47.
1957 "The Incas Under Spanish Colonial Institutions". En, *Hispanic American Historical Review*, 37: 155-199.
1961 "The Chronology of Inca Wooden Cups". En, *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Samuel K. Lothrop et al. (eds.). Harvard University Press, Cambridge: 317- 342.
1979 "Standardization in Inca Tapestry Tunics". En, A. P. Rowe, E. P. Benson y A.L. Schaffer (Eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference May 19th and 20th, 1973*: 239-264. The Textile Museum.
1984 "Retratos coloniales de los inca nobles". En, *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 23, Cuzco: 109-128.
1985 "La probanza de los nietos de los conquistadores". En, *Histórica*, Lima, 9 (2): 193-245.
1999 "Estandarización de las túnicas tapiz Inca". En, J. A. de Lavalle y R. de Lavalle de Cárdenas (Eds.) *Tejidos Milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*: 571-664. Apu Series. Integra.
2003 "El movimiento nacional Inca del siglo XVIII". En, *Los Incas del Cuzco*. Ss.XVI, XVIII y XVIII, Ed. INC-Región Cuzco.
- RUIZ DE NAVAMUEL, Alvaro (recopilador)
1874 [1571] "Información de las Idolatrías de los Incas e Indios y de cómo se enterraban, etc". En, *Colección de Documentos Inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, sacados de los Archivos del Reino y especialmente del de Indias*. T. XXI, Madrid.
- SAHUARAURA, Justo
1850 *Inca, Recuerdos de la monarquía peruana o bosquejo de la historia de los Incas*. París: Librería de Rosa, Bouret y Cia.
- SAIGNES, Thierry
1985 "De la borrachera al retrato: los caciques andinos entre dos legitimidades". En, *Revista Andina*, N° 1.
- SALA I VILA, Núria
1990 "De Inca a indígena: cambio en la simbología del sol a principios del siglo XIX", en *Allpanchis*, N° 35-36.
1991 "De inca a indígena: cambio en la simbología del sol a principios del siglo XIX". En, *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*. Ayacucho: Instituto de Estudios Regionales José María Argüedas.
- SALINAS Y CORDOVA, Fray Buenaventura de
1957 *Memorial de las historias del nuevo mundo Piru*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SALOMON, Frank
1982 "Chroniclers of the Impossible: Notes on three Peruvian indigenous historians". En, Rolena Adorno (ed.), *From Oral to Written expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period*. Foreign and Comparative Studies/ Latin American Series, 4, Syracuse: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University.
1987 "Ancestor Cults and Resistance to the State in Arequipa, ca. 1748-1754". En, S. J. Stern (Ed.) *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World, 18th to 20th Centuries*. University of Wisconsin Press.
1995 "The Beautiful Grandparents: Andean Ancestor Shrines and Mortuary Ritual as Seen Through Colonial Records". En, *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*. Ed. Tom D. Dillehay, Dumbarton Oaks Research Library and Collection; Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- SALLES-REESE, Verónica
1997 *From Viracocha to the Virgin de Copacabana: Representation of the Sacred at Lake Titicaca*. Austin: University of Texas Press.
- SAMBRANO URDANETA, Oscar
2006 "Andrés Bello y la canción de Caracas Gloria al Bravo

- Pueblo". En, *Andrés Bello y la gramática de un nuevo mundo: memorias V Jornadas de Historia y Religión*. Caracas: Konrad-Adenauer-Stiftung y Universidad Católica Andrés Bello: 267-278.
- SANCHEZ CANTON, F. J. Ed
1958, 1959 *Inventarios Reales Bienes Muebles Que Pertenecieron a Felipe II* Archivo Documental Español Vols. X & XI, Madrid: Real Academia de La Historia.
- SANCHO DE LA HOZ, Pedro
1968 "Relación para su Majestad [1534]". En, *Biblioteca Peruana: El Perú a través de los Siglos*, 1ª serie, 3 tomos, Tomo primero: 275-343, Editores Técnicos Asociados, Lima.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYHUA, Joan de
1993 *Relacion de antigüedades deste reyno del Piru*. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Lima: Institut Français D'Études Andines y el Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- SANTILLAN, Hernando de
1968 [1563] Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas. BAE v. 209, Madrid.
- SANTOS LEPERA, Lucía y Cynthia ,FOLQUER (coordinadoras)
2017 *Las comunidades religiosas: entre la política y la sociedad. Tucumán, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- SANTO TOMAS, Domingo de
1560 Lexicon, o Vocabulario de la lengua general del Peru. Impreso en Valladolid: por Francisco Fernandez de Cordoua, impresor de la M.R
<https://archive.org/details/lexiconovocabula00domi/page/n3/mode/2up>
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
1906 (1572) *Geschichte des Inkareiches* (Historia Indica). Edición de Richard Pietschmann. Abhandlungen der Königlichen gesellschaft der wissenshaften zu Göttingen. Philologisch-historische klasse. Neue folge, bd. VI (4). Weidmann, Berlin.
1965 [1571] "Historia Indica". En, *Obras del Inca Garcilaso de la Vega*, vol. IV, BAE, Madrid: 159-279.
2007 *Historia de los Incas*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- SAWYER, A. R.
1961 "Catalogue List of Exhibition of Peruvian Spanish-Colonial Textiles". En, *Textile Museum Workshop Notes*, 23(4).
- SCHÁVELZON, Daniel
1991 "Mitre en Tiahuanaco". En, *Todo es Historia*, octubre, 292: 52-65.
- SCHVARTZMAN, Julio
2013 *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SCHOBINGER, J. (Ed.)
2001-2003 *El santuario incaico del nevado de Chuscha*. Instituto de Arqueología y Etnología.
- SEBASTIAN, Santiago
1981 *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
1992 *Iconografía del indio americano siglos XVI-XVII*. Madrid, Tuero.
- SERULNIKOV, Sergio
2010 *Revolución en los Andes*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SERRERA CONTRERAS, Ramón María y María Salud, ELVÁS INIESTA
2016 "Grabados y grabadores en la Relación Histórica del Viaje a la América Meridional (1748) de Jorge Juan y Antonio de Ulloa". En, *Pablo Emilio Pérez-Mallaina (coord.), Antonio de Ulloa: la biblioteca de un ilustrado*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SEVILLA 1996
1996 La Procesión del Corpus Domini en el Cuzco. Sevilla: Unión Latina- Fundación El Monte-Universidad de La Rábida (catálogo de exposición).
- SINARDET-SEEWALD, Emmanuelle
2012 "La victoria de Junín. Canto a Bolívar (1825) de José Joaquín Olmedo". *América*, 41: 197-205.
- SOLDI-COLBERT DE BEAULIEU, Émile
1881 *Les Arts méconnus: les nouveaux museés du Trocadéro*, Ernest Leroux, Paris.
- SOUX, María Luisa
2007 "Los discursos de Castelli y la sublevación indígena de 1810-1811". En, Carmen Mc. Evoy y Aba María Stuvén (eds.): *La República Peregrina. Hombres de armas y letras en América del Sur. 1800-1884*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos: 223-245.
- SPALDING, K.
1970 "Social Climbers: Changing Patterns of Mobility Among the Indians of Colonial Peru". En, *Hispanic American Historical Review*, 50: 645-664.
1984 *Huarochirí, An Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. Stanford University Press.
- SPURLING, Geoffrey
1991 *The Organization of Craft Production in the Inka State: The Potters and Weavers of Milliraya*. PhD tesis, Cornell University, Ithaca, NY.
- SQUIER, E. George
1877 *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*, Harper & Brothers, New York.
- STAPLEY, M.
1924 *Popular Weaving and Embroidery in Spain*. William Helburn Press.
- STASTNY, Francisco.
1982 "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal". En, *Cielo Abierto*, 2(21), Lima.
1986 "Iconografía Inca en Mayólicas Coloniales". En, *Vidriados y Mayólicas del Perú*. Museo de Arte e Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1993 "El arte de la nobleza inca y la identidad andina". En: H. Urbano (comp.). *Mito y simbolismo en los Andes, la figura y la palabra*. Cuzco: CERA Bartolomé de las Casas.
1994. *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
2001 "De la confesión al matrimonio. Ejercicios en la representación de correlaciones con incas coloniales". En, *Revista del Museo Nacional*, Lima, 49: 213-232.
2013 *Estudios de arte colonial I*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos- Museo de Arte de Lima.
- STASTNY, Francisco y Sara, ACEVEDO
1986 *Vidriados y mayólica del Perú*. Museo de Arte y de Historia. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L.
2010 "The King in Cuzco. Bishop Mollinedo Portraits of Charles II". En: Sara Schroth. *Art in Spain and the Spanish World. Essays in Honor of Jonathan Brown*. New York: CSA and Paul Holberton: 304-321.
- SUMMERS, David
2003 *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, London and New York.
- STERN, S. J.
1982 *Peru's Indian Peoples and the Challenge of Spanish Conquest: Huamanga to 1640*. University of Wisconsin Press.
- STONE-MILLER, R.
2007 "And All Theirs Different from His': The Dumbarton Oaks Inka Royal Tunic in Context." En R. Matos Mendieta, R. L. Burger y C. Morris. *Variations in the Expression of Inka Power*: 385-422. Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- SZEMIŃSKI, Jan
1773 *Tercero catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones, para que los Curas, y otros Ministros prediquen, y enseñen a los Indios y a las demás Personas, Conforme a lo que se proveyó en el Santo Concilio Provincial de Lima el año pasado de 1583*. Lima.
1987 "¿Por qué matar a los españoles? Nuevas perspectivas sobre la ideología andina en la insurrección en el siglo XVIII". En, Steve Stern (comp.), *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglos XVIII-XX*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1993 "Idiomas, vocabulario y textos andinos de don Felipe Guaman Poma de Ayala". En, Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*. 3 tomos. Editado por Franklin Pease G.Y. 3: 9-267. México, D.F. y Lima: Fondo de Cultura Económica.
2005 "¿Que significan «letras» en el libro segundo de «Nuevo Ophir» de Fernando de Montesinos?". En, *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, Ediciones Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre, 11: 585-598.
- SZEMIŃSKI, Jan y ZIÓŁKOWSKI, Mariusz
2018 *Mitos, rituales y política de los Incas*. Ediciones El Lector, Arequipa.
- TANNER, Marie
1993 *The Last Descendant of Aeneas. The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven: Yale University Press.
- TEMPLE, Ella Dunbar
1937-1940 "La descendencia de Huayna Cápac: Paullu Inca". En, *Revista Histórica* (Lima), 11: 284-333; 12: 204-245; 13: 31-77.
- TERNAVASIO, Marcela
2007 *Gobernar la Revolución. Poderes en disputa en el Río de la Plata, 1810-1816*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TERRASA LOZANO, Antonio
2015 "Honra y gloria de todos los cortesanos de la corte del cielo. Los parientes del Sol, de San Ignacio de Loyola y de San Francisco de Borja: de la nobleza de los santos y la santidad jesuita como capital simbólico de la nobleza (siglos XVI-XVIII)". En, *Lusitania Sacra*, n° 32, julio-diciembre: 53-79.
- THIBAUD, Clément
1997 "La Academia Carolina de Charcas: una escuela de dirigidos para la independencia". En, R. Barragán, D. Cajías y S. Qayum (comps.): *El siglo XIX. Bolivia y América Latina*, La Paz: Muela del Diablo Editores.
- TITU CUSI YUPANQUI, Diego de CASTRO
1992 *Instrucción al licenciado don Lope García de Castro (1570)*. Estudio preliminar y edición de Liliana Regalado de Hurtado. Paleografía de Deolinda Villa E. Índices de Juan Dejo B. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TOLEDO, Francisco de
1986 (1569-1574) *Francisco de Toledo: Disposiciones Gubernativas para el Virreinato del Perú 1569-1574*, ed. Lohmann Villena (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
1989 (1576-1580) *Disposiciones gubernativas para el virreinato de Perú / Francisco de Toledo; introducción, Guillermo Lohmann Villena; transcripción Ma. Justina Sarabia Viejo, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos*.
- TORIBIO POLO, José
1879 "Un libro raro" en *Revista Peruana*, tomo I.
- TOURRES, Luisina Inés
2017 *El movimiento revolucionario rioplatense y los pueblos indígenas*. Buenos Aires: Ediciones Periplos.
- TRABA, Marta
2016 *Historia abierta del arte colombiano*. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia: 83-84 [1974].
- TREVER, Lisa Senchyshyn
2005 *Slithering Serpents and the Afterlives of Stones: The Role of Ornament in Inka-Style Architecture of Cusco, Peru*, tesis de M.A., Department of Art History and Archaeology, University of Maryland, College Park.
- TSCHUDI, Johann Jakob von
1847 *Travels in Peru during the years 1838-1842*, part 1, Thomasina Ross (trans.), Wiley and Putnam, New York.
- TUPAC AMARU, Juan Bautista
1987 *Cuarenta años de cautiverio*. Prólogo de Carlos Romero. Notas, comentarios y adiciones de Francisco

- Loayza. Lima: Los pequeños grandes libros de historia americana.
- TURNER, Mark**
El nombre del abismo. Meditaciones sobre la historia de la historia. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- TURNER, Terrance**
1985 "Animal Symbolism, Totemism, and Structure". In, *Animal Myths and Metaphors in South America* ed. G. Urton, Salt Lake City: The University of Utah Press.
- UBEDA DE LOS COBOS, Andrés**
2005 El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- UGARTECHE, Pedro**
1942 *Homenaje a Bolívar*. Lima: Librería e Impr. Gil.
- URIARTE S. J. P., Manuel J.**
1986 *Diario de un misionero de Maynas*. Iquitos: Monumenta Amazónica.
- URIOSTE, Jorge L.**
1980 "Traducciones y análisis textual del quechua". En, Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Editado por John V. Murra y Rolena Adorno. México, D.F.: Siglo Veintiuno. Guaman Poma Website: [http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm].
- URTON, Gary**
1985 "Animal Metaphors and the Life Cycle in an Andean Community". In, *Animal Myths and Metaphors*, Gary Urton Editor, Salt Lake City: University of Utah Press: 251-284.
- VALCARCEL, C. D.**
1947 *La Rebelión de Túpac Amaru*, Ed. FCE, México.
1975 *La rebelión de Túpac Amaru*. Segunda ed. Fondo de Cultura Económica.
- VALDA, Juan Bautista de**
1663 *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de N. S. Pontífice Alejandro VII*. Valencia: s.e.
- VALLE, M. M.**
1958 *El período Transición. Comienzo del mestizaje cultural en América*. Del ciclo de conferencias intituladas "Los Museos y la Educación" organizado por el Ministerio de Educación y la UNESCO. París.
- VAN DE GUCHTE, Maarten**
1984 "El ciclo mítico de la piedra cansada". En, *Revista Andina*, 4(2): 539-556.
- VANEGAS CARRASCO, Carolina**
2012 "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica". En, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 22: 112-134.
- VANEGAS CARRASCO, Carolina y Mario Omar, FERNÁNDEZ REGUERA**
2019 "Pedro José Figueroa, un pintor entre la monarquía y la república". En, Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco. *Pintores en tiempos de la Independencia: Figueroa, Gil de Castro, Espinosa*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia: 55-56.
- VARALLANOS, José**
1959 *Historia de Huánuco. Introducción para el estudio de la vida social de una región del Perú, desde la era prehistórica a nuestros días*. Imprenta López, Buenos Aires.
- VEGA, Juan José**
1998 "La bandera de los incas". En, *Sequilloa. Revista de Historia, Arte y Sociedad*. N° 12.
- VEGA GARCÍA- LUENGOS, Germán**
2019 "Calderón y la censura", Talía. Revista de estudios teatrales, I, Madrid: 87-109.
- VILLANUEVA URTEAGA, Horacio**
1958 "La idea de los incas como factor favorable a la Independencia". En, *Revista Universitaria*, Año XLVII, N° 115, segundo semestre.
1971 *Simón Bolívar en el Cuzco*. Caracas: Revista Venezolana de Historia.
- VINATEA, Martina**
2018 "'Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima' de Rodrigo de Valdés". Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- VISCARRA F., J.**
1901 *Copacabana de los Incas: Documentos Auto-Lingüísticos e Isografiados del Aymaru-Aymara Protogonos de los Pre-Americanos*. Kessinger's Rare Reprints, Kessinger Publishing, s.f.
- VITORIA, Francisco de**
"Parecer sobre el bautismo de adultos". Versión castellana: http://www.msperu.org/teologia/1historia/1era%20Evangel/documentos1EvaAL/Bautismo_Indios_ConsultaEmperador_Vitoria.htm
- VOIGT, Lisa y Elio, BRANCAFORTE**
2014 "The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives". *PMLA* 129(3): 365-398.
- WACHTEL, Nathan**
1976 *Los vencidos: Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)* 1971. Versión española de Antonio Escohotado. Madrid: Alianza.
- WALKER, Charles F.**
1999 *De Túpac Amaru a Gamarra: Cusco y la formación del Perú republicano*. Cuzco, CERA Bartolomé de las Casas.
2015 (2014) *La Rebelión de Túpac Amaru*, Ed. IEP, Lima.
- WASSERMAN, Fabio**
2011 *Juan José Castellí. De súbdito de la corona a líder revolucionario*. Buenos Aires, Edhasa.
- WATKINS, Ivan**
1990 "Rock Chips: How Did the Incas Create such Beautiful Stonemasonry?". In, *Rocks and Minerals Magazine*, 65(6): 541-544.
- WECKMANN, Luis**
1992 *Constantino el Grande y Cristóbal Colón. Estudio sobre la supremacía papal sobre islas, 1091-1493*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- WIENER, Charles**
1880 *Pérou & Bolivie*, Librairie Hachette, Paris.
1889 *La ville morte du Gran-Chimu et la ville de Cuzco*, Imprenta de Torres Aguirre, Lima.
- WINTHER, Rasmus**
2020 *When Maps Become the World*. Chicago: University of Chicago Press.
- ZIÓŁKOWSKI, Mariusz**
1979 "Acerca de algunas funciones de los keros y de los akillas en el Tawantinsuyu incaico y en el Perú colonial". En, *Estudios Latinoamericanos*, Wrocław, 5: 11-24.
1994 *Punchao, Wanakawri y la Virgen de la Candelaria o de los dilemas de los Incas de Copacabana*. En, *Time and Astronomy at the Meeting of the Two Worlds* (ed. by S. Iwaniszewski et al.), CESLA UW, Serie "Estudios y Memorias", 10, Warszawa: 343-357.
1996 *La guerra de los wawqui...*, Abya-Yala, Quito.
1997a "Los juegos y las apuestas o del origen de la propiedad (privada)". En, Rafael Varón Gabai, Javier Flores Espinoza (eds) *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a Maria Rostworowski*, Instituto de Estudios Peruanos, Banco Central de Reserva del Perú, Lima: 301-319.
1997b *Ataw, o de la suerte del comandante victorioso*, Tawantinsuyu, Sydney, 2.
2002 "El Inca y el breviario, o del arte de conversar con las huacas". En, J. Flores Espinoza, Rafael Varón Gabai (red.), *El Hombre y los Andes. Homenaje a Franklin G. Y. Pease*, PUCPIFEA, t. 1., Lima: 597-610.
2009 "Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) 'figurativos'". En, *Estudios Latinoamericanos*, 29: 307-334
2015 *Pachap unancha. El calendario metropolitano del estado Inca*. Ediciones El Lector, Arequipa.
2016 "Del 'orden divino' o ¿porqué eran obedecidos los soberanos de Vilcabamba?". En, Vilcabamba. Entre arqueología, historia y mito. Jean-Jacques Decoster y Mariusz Ziółkowski (eds), Centro Bartolomé de las Casas - Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Varsovia en el Cusco - Centro Tinkuy, Cusco: 184-220.
- 2018 "The Iconography and Use of Inca and Colonial Drinking Vessels". En, *The Oxford Handbook of the Incas*, Sonia Alconini y Alan Covey (eds.), Oxford University Press, New York: 669-689.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo**
1996 "Piadoso Cuzco: El Corpus de Santa Ana". En, *FMR*, n 32: 72-108.
1997 "La seie del Corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVII". Sevilla: Unión Latina (catálogo de exposición).
1999 "La ciudad y sus emblemas, Imágenes del criollismo en el virreinato del Perú". En, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América*. Madrid: Sociedad Estatal (catálogo de exposición).
2005 "La descendencia real y el 'renacimiento inca' en el virreinato". En, *Los incas, reyes del Perú*. Thomas Cummins (coordinador). Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú.
2006 "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en lima, 1750-1825". En, Ramón Mujica Pinilla (ed.) *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 112-159.
2008 "Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino". En, Pedro Guibovoch y Luis Eduardo Wuffarden. *Sociedad y gobierno episcopal: las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, 1674-1694*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 41-67.
2014 "Ilustración versus tradiciones locales, 1750-1825". En, *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso.
- XEREZ, F. de**
1985 [1534] *Verdadera relación de la conquista del Perú*, C. Bravo (Ed.). Crónicas de América no. 14. Historia 16.
- YACOVLEFF, E. y F. L. HERRERA**
1934-1935 "El mundo vegetal de los antiguos peruanos". En, *Revista del Museo Nacional* (Lima) 3(3): 243-322 [pt. 1], y 4(1): 31-102 [pt. 2].
- ZAVALA, Silvio Arturo**
1978-80 *El servicio personal de los indios en el Perú: Extractos del siglo XVI-XVIII*. 3 vols. El Colegio de México.
- ZEBALLOS, Estanislao**
1900 *El escudo y los colores nacionales*. Buenos Aires, Peuser.
- ZIGHELBOIM, Ari**
2010 "Un Inca cuzqueño en la corte de Fernando VI: estrategias personales y colectivas de las elites indias y mestizas hacia 1750". EN, *HITORIA*, XXX, IV, 2
- ZIMMERN, N.**
1944 *The Tapestries of Colonial Peru. Brooklyn Museum Journal*: 27-52.
- ZIÓŁKOWSKI Mariusz y Sylwia SIEMIANOWSKA**
2020 Un "cantar de gesta" inca en un quero colonial: presentación y estudio preliminar, Chungará (in press)
- ZIÓŁKOWSKI, Mariusz; ARABAS, Jarosław y Jan, SZEMIŃSKI**
2008 "La historia en los queros: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos 'tocapus'". En, *Lenguajes visuales de los Incas*, Paola González Carvajal y Tamara L. Bray (eds.), 163-176, BAR International Series 1848, Oxford.
- ZUIDEMA, R.T.**
1980 "El Ushnu". En, José Alcina Franch (ed.), *Economía y Sociedad en los Andes y Mesoamérica, Revista de la Universidad Complutense*, 28 (117): 317-362.
1982 "Bureaucracy and Systematic Knowledge in Andean Civilization". En, G. Collier et al. (Eds.), *The Inca and Aztec States, 1400-1800: Anthropology and History*: 419-458. Academic Press.
1991 "Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress". En, K. J. Andrien y R. Adorno (Eds.) *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*: 151-202. University of California Press.



REGISTRO DE AUTORES

Rolena Adorno

Investigadora especializada en historia y literatura de la América colonial, ocupa la prestigiosa Cátedra Sterling de la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut). Desde 2007 es Profesora Honoraria de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Empezó su carrera en la Universidad de Iowa y se doctoró en la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York). En 2003 fue electa miembro de la American Academy of Arts and Sciences y, en 2009, el presidente Barack Obama la nombró miembro del Consejo Nacional de Humanidades de la Fundación Nacional para las Humanidades. En 2015 recibió el galardón “Lifetime Scholarly Achievement” de la Modern Language Association of America.

Promotora de las “humanidades digitales”, ha preparado ediciones pioneras (impresas, digitales) de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala. Es autora de *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala* (1989), *De Guancane a Macondo: estudios de literatura hispanoamericana* (2008) y *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative* (2015). También ha escrito, junto con Roberto González Echevarría, el volumen *Breve historia de la literatura latinoamericana colonial y moderna* (2017).

Roberto Amigo

Historiador del arte y profesor, ejerce la docencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional General Sarmiento. Fue director académico de la catalogación razonada y luego curador en jefe del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (2009-2015). Asimismo, ha sido investigador del proyecto *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del Antiguo Régimen a las repúblicas sudamericanas* (MALI). Actualmente coordina el proyecto regional *Monvoisin en América. Catalogación razonada de Raymond Quinsac Monvoisin y sus discípulos* del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan y el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

Entre sus últimas curadurías realizadas en el museo sanjuanino se cuentan *El cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario* (2017), *Clara Carrié. Los diseños del grabado* (2018) y *20.52. El terremoto de San Juan, 1944* (2019). Ha publicado más de un centenar de ensayos sobre arte sudamericano de los siglos XIX y XX, en particular sobre las relaciones entre arte y política. Su último libro de poesía se titula *Hasta que el agua se alce* (2020).

Manuel Burga

Historiador. Estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, donde

◀ Retrato de una ñusta con escudo de armas y mascaipacha. Cusco, circa 1730-50. Óleo sobre lienzo, 205 x 24 cm. Museo Inka, Universidad San Antonio Abad del Cusco.

se graduó como bachiller en Educación (1967) y bachiller en Historia (1969). Luego prosiguió su formación en la École Pratique des Hautes Études de París y obtuvo su doctorado en la Université de Paris I - La Sorbonne en 1973. Posteriormente, en 1981-1982, realizó un postdoctorado con Jacques Le Goff.

Ha sido rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2001-2006). Fue distinguido con las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta en 2014 y ha integrado el Consejo Nacional de Educación (2015-2020). Ha publicado trece libros de historia y numerosos artículos sobre temas de historia económica, política, social, de la educación y de las mentalidades. En 1993 publicó *Para qué aprender historia en el Perú*, donde estudia la problemática del atraso en el país, la historia tal como realmente sucedió y la conciencia histórica. Su último título es *Hijos de inmigrantes. El estudiante sanmarquino de Historia* (2018). Actualmente es el director de Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social - LUM.

Tom Cummins

Thomas B. F. Cummins se doctoró en Historia del Arte en la Universidad de California, Los Ángeles, en 1988. Es Dumbarton Oaks Professor de Historia Precolombina y Arte Colonial Latinoamericano en la Universidad de Harvard. Miembro de la American Academy of Arts and Sciences. En 2011 fue condecorado por la República del Perú con la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos en el grado de Gran Cruz. Sus libros han obtenido galardones como The Bryce Wood Book Award (2013), que otorga The Latin American Studies Association, y The Katherine Singer Kovacs Prize (2014), de la Modern Language Association of America. Asimismo, junto con Alejandro de la Fuente, lidera el proyecto *Afro-Latin American Art: Building the Field*, que ha merecido una beca de la Fundación Getty para el periodo 2021-2023.

Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Más allá de la ciudad letrada:*

letramientos indígenas en los Andes (Bogotá, 2017), escrito con Joanne Rappaport, *La vida y obra de Martín de Murúa* (Lima, 2019), en coautoría con Juan Ossio, y *Sacred Matters: Animacy and Authority in the Americas*, en colaboración con Steve Kosiba and John Janusek (Washington, 2020).

Carolyn Dean

Historiadora del arte, se doctoró en la Universidad de California, Los Ángeles. Es Distinguished Professor de Historia del Arte y Cultura Visual en la Universidad de California, Santa Cruz, donde imparte cursos sobre arte precolombino y virreinal. Sus publicaciones incluyen *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru* (1999), cuya versión en español apareció en 2003 como *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cuzco colonial* (traducción de Javier Flores Espinoza e introducción de Manuel Burga), y *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock* (2010), que recibió el premio internacional anual Arvey Book Award.

Sus investigaciones han merecido becas de diversas instituciones: Center for Advanced Study in the Visual Arts, Pew Charitable Trust, American Council of Learned Societies y Getty Research Institute. Recientemente, ha escrito ensayos sobre rocas talladas por los incas que han sido difundidos a través de las revistas *World Art* (2019) y *Res: Anthropology and Aesthetics* (2020). También ha colaborado con otras publicaciones especializadas como *Art Bulletin*, *Art Journal*, *Colonial Latin American Review*, *Material Religion*, *Third Text* y *Word & Image*.

John H. Elliott

Sir John Elliott, nacido en Inglaterra en 1930, se doctoró en Historia en la Universidad de Cambridge en 1952. Es *Regius Professor Emeritus* de la Universidad de Oxford y Honorary Fellow del Oriel College, Oxford, y del Trinity College, Cambridge. Historiador de España, Europa y las Américas en la época moderna, fue galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales (1996) y el Premio Balzan (1999)

por su contribución a los estudios históricos del periodo que abarca entre 1500 y 1800. También ha sido condecorado con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio (1988) y la Gran Cruz de Isabel la Católica (1996). Es Doctor Honoris Causa de dieciséis universidades. Entre sus libros sobresalen *La rebelión de los catalanes* (1963), *La España imperial, 1469-1716* (1963); *El viejo mundo y el nuevo, 1492-1650* (1970); *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (con Jonathan Brown, 1981; edición ampliada y revisada, 2003); *Richelieu y Olivares* (1984); *El Conde-Duque de Olivares* (1986); *España y su mundo, 1500-1700* (1989); *Imperios del mundo atlántico. España y Gran Bretaña en América, 1492-1830* (2006); *España, Europa y el mundo de ultramar, 1500-1800* (2009); *Haciendo historia* (2012); *Catalanes y escoceses. Unión y discordia* (2018).

Ramón Mujica Pinilla

Graduado en Antropología Histórica (1980) en el New College, en Sarasota, Florida, realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y miembro de número de la Academia Nacional de Historia. En 2004 fue invitado a dictar el *William & Louis Matthews Samuel Pepys Lecture* en la Universidad de Los Ángeles. Ha sido director de la Biblioteca Nacional del Perú entre 2011 y 2016.

Se ha especializado en iconografía virreinal y los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Ha publicado los libros *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (1992) y *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la Patrona de América* (2001). También es coautor y coordinador de *El barroco peruano* (dos tomos, 2002 y 2003) y *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República peruana* (2006), volúmenes de la colección Arte y Tesoros del Perú. Asimismo, ha contribuido con los catálogos razonados de *Los Cristos de Lima* (1991), *Las plumas del*

Sol y los ángeles de la Conquista (1993) y *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (1995), exposiciones organizadas por el Banco de Crédito del Perú.

Víctor Peralta Ruiz

Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Realizó sus estudios de maestría en Historia Andina en Flacso-Ecuador y se licenció en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Es miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia (Perú), científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC-España) y director de la *Revista de Indias* que publica el Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Se ha especializado en la historia de la ilustración en el mundo hispano, la conformación de la cultura política en la época de la independencia y la historia del poder legislativo en la República Peruana. Autor de varios libros, monografías y artículos, entre sus últimas publicaciones están “La exportación de la Ilustración peruana. De Alejandro Malaspina a José Ignacio de Lecuanda (1794-1799)”, en *Colonial Latin American Review*, vol. 24, N° 1, 2015, pp. 36-59; *España en Perú (1796-1824). Ensayos sobre los últimos gobiernos virreinales*, coedición con Dionisio de Haro (2019); *La revolución política. Entre autonomías e independencia en Hispanoamérica*, coedición con Ivana Frasquet (2020).

Joanne Pillsbury

Doctorada en Historia del Arte y Arqueología por la Universidad de Columbia, es curadora Andrall E. Pearson en el Museo Metropolitano de Arte de la ciudad de Nueva York. Ha sido directora de Estudios Precolombinos en Dumbarton Oaks. Especialista en el arte, la arquitectura y la arqueología de la América antigua, sus investigaciones han sido apoyadas por instituciones como la Comisión Fulbright y Dumbarton Oaks. Autora, editora o coeditora de diversos volúmenes, entre los que se encuentran *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru* (2001) y *Fuentes documentales para los estudios*

andinos, 1530-1900 (3 vols.; 2016). Su libro *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks* (con Miriam Doutriaux, Reiko Ishihara-Brito y Alexandre Tokovinine; 2012) recibió el Premio Alfred H. Barr, Jr. de la College Art Association. Asimismo, su obra *Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas* (2012) fue galardonada con un premio de la Association for Latin American Art. También es la coeditora (con Timothy Potts y Kim Richter) de *Golden Kingdoms: Luxury & Legacy in the Ancient Americas* (2017), que fue honrado con un premio de PROSE por excelencia.

Luis Eduardo Wuffarden

Historiador y crítico de arte, estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 obtuvo la beca del Convenio Instituto de Cooperación Iberoamericana-Instituto Riva-Agüero (1989) para investigar en archivos de España. En 1990 fue galardonado con el premio Concytec a la investigación sobre pintura peruana. Ha sido corresponsal en el Perú del *Allgemeines Künstler Lexikon*, publicado en Munich, y ha integrado el comité científico del proyecto “Pintura de los reinos”, auspiciado por Fomento Cultural Banamex. Es miembro del Instituto Riva-Agüero y del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima, y miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. En la actualidad se desempeña como investigador y curador independiente.

Coautor de los libros Szyszlo (2011), *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (2012), *Sabogal* (2013), *Laske* (2014), *El arte de Torre Tagle* (2016) y *Pintura cuzqueña* (2016). También ha aportado sus conocimientos sobre pintura virreinal peruana a la realización de una obra de referencia esencial como *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, publicada por Ediciones El Viso en Madrid.

Mariusz Ziółkowski

Doctor en Arqueología por la Universidad de Varsovia, donde también culminó su

maestría en Arqueología Mediterránea e Historia del Arte. En 1997 obtuvo su habilitación (equivalente al doctorado de Estado francés o habilitación en Alemania) en el campo de arqueología de las Américas. Profesor titular de la Universidad de Varsovia, es director del Centro de Estudios Andinos en el Cusco de dicha casa de estudios. Profesor Extraordinario de la Universidad Católica Santa María de Arequipa. Se ha especializado en arqueología y etnohistoria incas, técnicas de datación absoluta, arqueoastronomía y religiones antiguas. En 1998 fue condecorado con la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos en el grado de Oficial de la República del Perú.

Ha participado en proyectos arqueológicos realizados en Polonia, Iraq, Perú, Ecuador y Bolivia. Entre sus publicaciones figuran *La arqueoastronomía en la investigación de las culturas andinas* (1992), volumen escrito con Robert M. Sadowski; *Pachap vnancha. El calendario metropolitano del estado Inca* (2015); *Mitos, rituales y política de los Incas* (2006; edición en español, 2018), en colaboración con Jan Szemiński.



CRÉDITOS

TÍTULO

ARTE IMPERIAL INCA: Sus orígenes y transformaciones desde la Conquista a la Independencia

EDICIÓN

Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia - Lima 12, Perú
División de Asuntos Corporativos
Primera edición, noviembre de 2020.

COMITÉ EDITORIAL

Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Ramón Mujica Pinilla

DISEÑO GRÁFICO

Marianella Romero Guzmán

COORDINACIÓN EDITORIAL

Pilar Marín

Asistencia y compilación bibliográfica

Jesús Tupac Terbullino O.C.D.

Corrección de estilo

Guillermo Niño de Guzmán

PRODUCCIÓN

Ausonia S.A.

Sandro Peroni

Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:

Retoque fotográfico: Jorge Morales, Henry Carrión, Darío Corihuamán, Leonidas Marín, Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles, Ofelia Navarro.

Impresión: Ausonia S.A.

Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú

FOTOGRAFÍA

Daniel Giannoni Succar: Carátula, p. I, VI, VII, XIV, XVII, XXXIV-XXXV, 16, 19 (2d), 22, 24-25, 28 (12), 52, 59, 70, 128, 129, 130-131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142-143, 144-145, 146, 148, 149, 150 (b), 151 (d), 152 (22), 153, 154, 155, 156, 157,

158, 161, 166, 168, 169, 178-179, 183, 184, 185, 190, 196, 202, 203, 206, 209, 211, 216, 220 (30), 221, 222, 224 (34), 225, 226, 227, 228, 230, 233, 237, 242, 257, 264, 268, 296.

Colección Hochschild Correa: p.VIII.

Museo de Arte de Dallas: p. Guarda (cortesía).

Roberto Vega: p. 10, 162.

Jaime García Maiquez: p. XVIII-XIX, XX.

Archivo General de Indias, España: p. XXXVI, 86, 246, 247, 252 (18), 255.

Museo de Brooklyn: p. XLVI-XLVII, 112.

Juan Ossio Acuña: p. XLVIII, 3, 15, 26, 58 (21), 63 (25), 91 (23, 24b).

Museo de América de Madrid: p. 5, 12, 13, 110-111, 115, 134 (2), 207 (15a), 208.

Jacek Kościuk: p. 6-7.

Colección de Museo "José María Morante". Universidad Nacional de San Agustín Arequipa: p. 8.

Dibujo de Sylwia Siemianowska: p. 10 (5).

MARKK - Hamburg: p. 10 (6).

Dibujo de Arturo Rivera: p. 11.

British Museum, London: p. 14.

Diego Nishiyama: p. 18, 20-21, 23 (7), 27, 28 (11), 29, 31, 36-37, .

Carolyn Dean: p. 32, 33, 35.

Darío Corihuamán: p. 34.

Museo de Arte de Lima: p. 38, 40, 53, 147, 159, 266 (36).

Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca (Rolena Adorno): p. 44, 45, 46, 47 (8), 49, 56, 57, 58 (20), 60-61, 62, 63 (26, 27), 80, 82, 91 (24a), 218.

Rolena Adorno: p. 47 (9-10), 50 (13)

Eduardo Moreno Calero: p. 54, 55, 64, 65, 66, 67.

Mel Fisher Museum, Key West, Florida: p. 72 (3).

Universidad de Chile: p. 73.

Colección Lámbarri: p. 74 (5).

Ethnologisches Museum Berlin, Staatliche Museen zu Berlin: p. 74 (6), 127.

Javier Fonseca Santa Cruz: p. 75 (7).

Art Institute of Chicago: p. 76-77, 78.

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: p. 264 (34).

Thomas Cummins: p. 72 (2), 75 (8), 81, 87, 88, 89, 90, 96, 98, 160.

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: p. 92.

© Museo Nacional del Prado: p. 93, 94, 95, 175, 220 (31), 243.

Museo Americano de Historia Natural: p. 14, 96 (30), 110 (12), 114, 122, 123, 300.

Joanne Pillsbury: p. 100, 102, 105, 106, 107, 108 (9), 109, 116, 117, 119, 120, 121 (20, 21), 125, 126.

Museo de la Universidad George Washington y Museo Textil: p. 103.

Museo de Arte Cleveland: p. 104.

Susan Bednarczyk: p. 108 (10).

Fundación de Arte Carl & Marilyn Thoma / Colección Arte de las Américas Españolas: p. 152 (21).

Colección Museo del Carmen de Maipú, Chile: p. 164, 172-173.

Real Academia de la Historia, Madrid: p. 188.

Museo Histórico Nacional de Chile: p. 191, 249 (15).

Teresa Gisbert+: p. 42, 43, 50 (12), 51, 192, 194, 195.

Fondo del Consejo del Museo de Arte. LACMA: p. 199.

Ramón Mujica: p. 200, 201, 207 (15b), 212, 213, 214, 215, 217 (25), 224 (35), 229 (42), 232.

Suzanne Stratton: p. 229 (41).

Raúl Montero Quispe: p. 204 (10a), 205 (10b), 210, 219 (28), 234.

Antonio Suarez: p. 204 (11a), 205 (11b).

Thoma Foundation. Estados Unidos: p. 152 (21), 204 (12a), 205 (10b).

National Museum of The American Indian, Smithsonian Institution, Washington D.C.: p. 207 (14, 15a).

Graciela María Viñuales: 217 (26).

Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina: p. 238, 240, 252 (19), 250, 253, 254, 258, 263, 267 (38).

Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo: p. 251.

Roberto Amigo: p. 256.

Prensa de Gobierno de Mendoza, Diego Anguita Castillo: p. 259.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile: p. 260.

Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá: p. 261.

Marcos Schiavi: p. 262.

◀ Qero de madera, cabeza humana.
Museo Americano de Historia Natural.

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2020
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA.
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU







