

# EN TORNO A LA FABRICACIÓN DE UNA FIGURA SIMBÓLICA: LA CABEZA DEL INCA EN LAS REPRESENTACIONES COLONIALES

## AROUND THE MANUFACTURE OF A SYMBOLIC FIGURE: THE HEAD OF THE INCA IN THE COLONIAL REPRESENTATIONS

Olaya Sanfuentes Echeverría\*

A través del caso concreto de la representación de la cabeza del Sapa Inca se puede estudiar la complejidad de la sociedad colonial en su búsqueda y construcción de espacios y medios de expresión. La figura real de la cabeza del Inca y sus representaciones en las artes visuales y literarias conformaron un espacio físico y un espacio simbólico, capaces de contener los anhelos más profundos de la sociedad andina, así como las reinterpretaciones religiosas y culturales sugeridas, insinuadas y, finalmente, establecidas por el poder español.

**Palabras claves:** historia del cuerpo, mundo andino colonial, representaciones visuales.

*Across the concrete case of the representation of the head of the Sapa Inca it is possible to study the complexity of the colonial company in his search and construction of spaces and a half of expression. The royal figure of the head of the Inca and his representations in the visual and literary arts, shaped a physical space and a symbolic, capable space of containing the the deepest longings of the Andean company, as well as the religious and cultural suggested, insinuated reinterpretations and, finally, established by the Spanish power.*

**Key words:** history of the body, Andean colonial world, visual representations.

### Introducción

El siguiente trabajo quiere mostrar, a través del caso concreto de la representación de la cabeza del Sapa Inca, la complejidad de la sociedad colonial en su búsqueda y construcción de espacios y medios de expresión. Efectivamente, creemos que la figura real de la cabeza del Inca y sus representaciones en las artes visuales y literarias conformaron un espacio físico y un espacio simbólico capaces de contener los anhelos más profundos de la sociedad andina, así como las reinterpretaciones religiosas y culturales sugeridas, insinuadas y, finalmente, establecidas por el poder español.

El que la cabeza haya sido la parte del cuerpo espontánea o tácitamente elegida para portar todo este significado y los cambios acaecidos en la percepción del Inca no es casual. Junto con el corazón, la cabeza es, para la tradición occidental, una parte anatómica protagonista de nuestro cuerpo. Al establecer el marco conceptual e histórico de esta discusión principalmente en el ámbito de influencia de lo occidental, estoy asimismo sugiriendo que las imágenes visuales y

literarias que serán nuestras principales fuentes para desplegar el tema anunciado están directa y/o indirectamente influidas por el discurso cristiano-occidental. Aunque no se puede negar la participación indígena en la fabricación de estas imágenes, ni el público a quien están dirigidas, así como las circunstancias en que fueron elaboradas, tanto las pinturas como las crónicas europeas de conquista que recogen la tradición oral andina y las palabras del pueblo quechua para expresar su dolor en la pieza teatral *La Tragedia de la Muerte de Atahualpa* son obras hechas en un contexto mestizo.

### El lugar de la cabeza en el cuerpo occidental

La importancia del cuerpo y su representación se inscriben dentro de las nuevas tendencias historiográficas que dan cabida a la historia material: al cuerpo, núcleo de la civilización material como argumenta Lucien Febvre cuando habla de la historia del hombre concreto. *“Este testimonio del cuerpo, que ya no es naturaleza sino cultura, contribuye a la resurrección integral del pasado”*<sup>1</sup>.

\* Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, Santiago, Chile. Correo electrónico: osanfuentes@gmail.com

Las citas anteriores sugieren las posibilidades y riqueza de una historia del cuerpo, portadora de los cambios materiales de una civilización y sujeta a los vaivenes de la cultura que lo alberga. El cuerpo no es solamente el envoltorio visible de la persona, sino que despliega una forma culturalmente aceptada de moverse, gesticular, negar, implicar y simbolizar. Pero argumentan los autores<sup>2</sup> en el prefacio de la *Historia del Cuerpo*, que éste existe en su envoltorio como en sus referencias representativas: unas lógicas subjetivas variables también según la cultura de los grupos y los momentos del tiempo. Esto es lo que hace al cuerpo, y en él a la cabeza, un gran portador de significado.

Para nuestra civilización cristiano occidental el cuerpo representa y encarna una parte del binomio configurador del ser humano. El hombre es cuerpo y espíritu y es en esta dualidad donde el hombre histórico se juega su nobleza en una cultura que se mueve en forma pendular frente al tema de la carne: por un lado, el Cristianismo ennoblece al cuerpo, en la medida que es la religión del cuerpo. Esta se basa en el dogma de que el Verbo se hizo carne, demostrando que Dios se encarnó en un humano para poder vivir en esta tierra. Si esto es así, la figura de Cristo es el símbolo de un hombre a cabalidad que enaltece a todos los otros hombres. Pero, por otra parte, el Cristianismo es una religión que pone especial énfasis en los “*pecados de la carne*” y ve al cuerpo como “*ese abominable vestido del alma*”.

Dentro del cuerpo humano, el corazón y la cabeza son vistos como los dos órganos más importantes de su funcionamiento orgánico como espiritual. Esto lleva a que se utilicen como símbolos de las potencias más significativas de nuestra naturaleza. El corazón es el depositario de los sentimientos, las emociones y, para algunos, es ahí donde se aloja el alma. La cabeza, por su parte, es la que gobierna al cuerpo físico, la que permite el funcionamiento mecánico de nuestra anatomía y, en términos de nuestro desempeño en el cuerpo colectivo, es la parte más considerable y considerada de nuestra presentación social. Ahí están situados los sentidos más importantes con los que conocemos el mundo y están puestas las principales herramientas con que gesticulamos, nos mostramos agradados, ofendidos y sorprendidos. Es ahí, finalmente, donde se deposita parte primordial de nuestra dignidad.

A la hora de representar al cuerpo humano, es en el retrato donde encontramos el género que se hace cargo de las especificidades de cada persona,

aquellos rasgos configuradores de su anatomía y los símbolos que la acompañan, mostrando su individualidad y el lugar que aquella persona ocupa en el mundo. Dentro del retrato, sobresale el que representa la cabeza y el torso del representado. Las facciones de la cara, los gestos que caracterizan al personaje, su edad, color, sexo constituyen importantes pistas a la hora de descifrar la identidad del retratado. Si la cabeza lleva además artefactos culturales o adornos, la información se torna aún más rica, completa e incluso puede ser infalible. Solo los reyes llevan corona, los santos el halo de su condición, los turcos se pintan con turbantes, los laureles se reservan para los triunfadores. Y así, hay varios ejemplos a través de la historia de Occidente en que la utilización del retrato facial con sus adornos de cabeza nos permite a los receptores identificar claramente el lugar que la persona ocupa en la sociedad o, al menos, el lugar con que el retratado quiere ser identificado.

En el caso de retratos de soberanos, que es finalmente el tema de esta exposición, no es extraño, por ejemplo, la aparición de retratos de reyes ocupando los cuerpos y símbolos de santos. Es, por ejemplo, el argumento del retrato ecuestre del rey de España pintado como Santiago apóstol. Se utiliza la imagen de la cara del rey para ser identificado con el santo patrono de España, como una forma visual de dar el mensaje de su pertenencia a la península ibérica y relación con la causa que defienden tanto la monarquía como la iglesia española de reconquista frente a los árabes en España y los indígenas en el Nuevo Mundo, tarea que es identificada por la tradición con la figura de Santiago apóstol.

### **Algunas ideas acerca de la importancia de la cabeza en el mundo andino**

La cabeza era, asimismo, un lugar protagonista dentro del cuerpo en los Andes y el tocado, uno de los elementos más distintivos del atuendo andino<sup>3</sup>. Turbantes, bandas cefálicas, gorros, cascos, capuchas, diademas y llautos eran los artefactos más utilizados sobre las cabezas indígenas de la zona andina de nuestro continente (Figura 1).

A nivel de representación de la cara y sus atributos específicos, podríamos decir, en cambio, que no hubo un desarrollo considerable del arte del retrato en el mundo andino, lo que hace difícil identificar en su individualidad a los soberanos y sus atributos<sup>4</sup>. Una aproximación diferente al concepto de arte es



Figura 1. Llauto andino. Ilustración de la publicación *Gorros del desierto*, a propósito de la exposición realizada por el Museo de Arte Precolombino de Santiago de Chile, entre octubre 2006 y mayo 2007.

lo que explica esta realidad. Para el hombre andino, sus manifestaciones culturales y artísticas eran una forma de vivir en el mundo pero no de representarlo. La cosmogonía y las formas de conocer el universo están presentes en sus objetos de vida cotidiana, pero no son una forma de emular la realidad, sino más bien una herramienta para comprenderla y asirla. En este contexto, la representación individualizada de los personajes más relevantes de la historia andina es más bien una excepción, a diferencia de lo que ocurría en Europa en esos mismos años. Mientras en el siglo XVI las monarquías europeas querían verse retratadas en pinturas y bustos como una forma de identificarse y ser identificadas en un tiempo y en un espacio determinados, en el mundo andino muchos de los nombres que conocemos de los reyes incas puede que correspondan a períodos de tiempo y no a personajes de carne y hueso<sup>5</sup>. Si alguna identificación podemos hacer, es porque las crónicas y la historiografía europeas posteriores han tratado de insertar el tiempo mítico andino en el tiempo cronológico cristiano.

Cuando los españoles llegan al Perú, la figura del Inca es asimilada al estereotipo europeo del

rey-conquistador-héroe y es bajo este tipo de lente que nos imaginamos a los soberanos incas.

A pesar de estas características que hacen difícil la individualización de los gobernantes andinos frente al resto de la sociedad, hay ciertos elementos que sabemos eran exclusivamente de utilización del soberano Inca, lo que lo hacía ser y parecer diferente a los otros hombres. Veremos cómo las crónicas van formando una imagen de este gobernante andino, al amparo de las ideas occidentales acerca de la monarquía y sus formas: las características del rey, los linajes reales, los artefactos y símbolos de poder, las formas de sucesión legítimas.

Un primer intento por individualizar al Sapa Inca del resto de sus súbditos es el que realiza el cronista Estete. Utiliza el apelativo Inca para referirse al señor del Estado que dominaba el vasto territorio y nos dice que Inca quiere decir Rey<sup>6</sup>. Otra fuente significativa dentro de los primeros registros europeos del Tawantinsuyu es la Relación de Quipucamayos. La Corona envió como gobernador a Cristóbal Vaca de Castro, quien investigó la historia de los Andes y mandó a escribir un documento. Este documento fue titulado *Relación de la descendencia, gobierno y conquista de los Incas*. Fue redactado en la primera mitad de la década de 1540 y constituye un importante trabajo colectivo de españoles e indígenas. Los informantes fueron los indios residentes en el Cuzco y que pertenecían a la alta nobleza de la sociedad incaica, así como algunos españoles, que fueron los que escribieron el documento. En este documento está cronológicamente armado el linaje de los Incas. Es la primera vez que aparece la genealogía de los Incas en un documento escrito en castellano. Para nuestros propósitos, esta fuente nos muestra un esfuerzo por individualizar a cada uno de los soberanos e instalarlos en el tiempo histórico occidental.

Juan Díaz de Betanzos también aporta en este proceso. Tenía unos 16 años cuando llegó al Perú en 1535 o 1536, pero no se sabe el objetivo de su viaje. Entabló amistad con el indio Martinillo, quien servía de intérprete a los españoles. Se casó con una ñusta, por lo que llegó a disfrutar de una situación económica favorable y pudo tener una relación amistosa con la élite cuzqueña y coleccionar valiosa información acerca de los Incas. Redactó una crónica interesante, transcribiendo en castellano las informaciones recogidas principalmente de su mujer Angelina Yupanqui y de los antiguos nobles incaicos del Cuzco. Esta crónica se llama *Suma y Narración de los Incas*.

Según él, el nombre Inca es el nombre general de la élite cuzqueña. El rey de los reyes es el sapa Inca, opinión que coincide con la del Inca Garcilaso.

El cronista Juan Ruiz de Arce y Albuquerque, al referirse a los incas, describe cómo se diferenciaban entre ellos. Se da cuenta de la diferencia de lo que los indios llevaban en la cabeza y escribe que por ello “*se conocen y diferencian cada uno de la tierra de donde es*”<sup>7</sup>.

El traje del Inca. Quizás lo más representativo del Inca, y en lo que los cronistas se detienen a describir, es el uso del llauto de colores<sup>8</sup>, un cingulo tejido en lana de camélido teñida y con una trama de hilos de oro; la mascapaycha, una borla de lana muy fina que iba cosida al llauto y caía sobre la frente. Encima de la borla estaba el tupaqochor, una placa de oro, y sobre ella, en un palo, un pompón emplumado de cuya cima salían tres plumas distintas<sup>9</sup>. Carolyn Dean cree que este podría ser el *suntur pawqar* y que podía hacerse más complejo añadiéndole flores, plumas y ornamentos de metal, como se aprecia en las ilustraciones de Guamán Poma sobre el tocado imperial.

Además, dos grandes orejeras, probablemente de oro, señalaban su altísimo rango<sup>10</sup>. El Sapa Inca llevaba una manta sobre los hombros y vestía un elaborado unku que le llegaba hasta las rodillas. Estos elementos significaban no solamente su naturaleza real, sino también aludían a su relación con la divinidad. Donde el Inca fuera, los portaba para recordar que era hijo del sol. No era su persona la divina sino su cargo, por lo que portar estos adornos en la cabeza era fundamental a la hora de desplegar su poder y lugar en la sociedad andina.

En una ilustración del cronista andino Guamán Poma de Ayala podemos distinguir cada uno de estos elementos reales, así como aquellos que significaban el alto rango del resto de la nobleza incaica que acompaña al gobernante. Ellos llevan, en cambio, tocados con anillos cefálicos emplumados, uno con una aplicación de una flor en el centro. Son los representantes del Antisuyu y Condesuyu respectivamente. A la derecha del Inka, está el representante del Chinchaysuyu, con un tocado que es una especie de cingulo que presenta en el centro un objeto en forma de U invertida, del cual sobresale un largo apéndice que remata en un elemento estrellado. Detrás del hombro izquierdo del gobernante se hallan dos exponentes del Collasuyu. El más cercano al Inca luce un gorro de forma semiesférica, ceñido por un cingulo y con un elemento de forma sinusoidal

prendido en el centro. El otro lleva un gorro en forma de cono truncado, igualmente ceñido, pero con una medialuna como insignia<sup>11</sup>.

### Los eventos

En noviembre del año 1532 acaeció uno de los momentos más trágicos y desarticuladores de la historia andina. Un grupo de españoles en metálicas armaduras y montados sobre enormes caballos se entrevistó con Atahualpa –el Sapa Inca–, gobernante de una buena parte de los Andes americanos. El encuentro ha sido relatado por varias crónicas europeas, mestizas e indígenas, poniendo diferentes énfasis y acentos en los aspectos que cada uno quiere destacar. Desde la legitimidad de la conquista española explicada por la expansión de la verdadera religión cristiana, o el mismo argumento de la legitimidad basado en la supuesta usurpación del trono por parte de Atahualpa a su hermano Huáscar, hasta llegar a otro tipo de interpretaciones como el del restablecimiento del cristianismo en los Andes, tras años de idolatrías impuestas por los incas invasores, hasta el argumento de la conquista por pura codicia y afán de poder de parte de unos invasores afuerinos.

Independiente de la versión que barajemos para contar la historia de los acontecimientos de aquel día de noviembre de 1532, los españoles, encabezados por Francisco Pizarro, quien iba acompañado del sacerdote Valverde, se encontraron con los incas, gobernados por Atahualpa, en la ciudad incaica de Cajamarca.

Los españoles le habrían leído el famoso requerimiento a Atahualpa, quien en un verdadero diálogo de sordos se habría negado a aceptar a este nuevo Dios que le imponían los forasteros invasores. Ante la negativa de aceptar la verdadera fe, se justificaba para los españoles, entonces, la guerra justa hacia los infieles rebeldes. Pero Pizarro, quien decide aniquilar a Atahualpa, le habría dejado elegir entre morir como infiel en la hoguera o bautizarse y ser ejecutado por estrangulamiento. El Inca habría elegido esta segunda opción.

La historia andina, sin embargo, sostiene que Atahualpa fue decapitado<sup>12</sup>. Guamán Poma registra este episodio en una elocuente imagen donde lo muestra descalzo, sin las sandalias típicas de su rango imperial, pero conservando su llauto, mascapaycha, orejeras y unku reales. Esto no viene sino a confirmar la importancia para él y su pueblo

de estos signos de su poder real y divino a la hora de identificarlo entre otros. Su dignidad, en buena parte, se conservaba a través de la preservación de su cabeza y sus símbolos (Figura 2).

Pero el corte de la cabeza del Inca no quedó circunscrito a este episodio histórico preciso, sino que tomó nuevas formas míticas, literarias y visuales, conformando una parte importante del imaginario andino, incluso recurriendo a relatos más antiguos que los ocurridos en el siglo XVI. La representación de esta práctica se remonta por lo menos a los tiempos del reino de Pucara, alcanza el clímax con Tiwanaku y subsiste durante el Tawantinsuyu. Central en esta imagería es el llamado “*Sacrificador*”, un personaje que lleva un hacha u otro instrumento cortante, una cabeza

humana cercenada y, a veces, un cautivo con las manos atadas o un cuerpo descabezado<sup>13</sup>.

La arqueología certifica estos relatos e iconografías precolombinas: como en otras regiones de los Andes, en los cementerios del desierto chileno los arqueólogos han encontrado hachas, tumis, cabezas sin cuerpos, cuerpos sin cabeza y restos desmembrados, demostrando que realmente hubo víctimas sacrificadas<sup>14</sup>. La interpretación más clásica es que estas cabezas fueron trofeos de guerra. Pero también hay otra interpretación que pone el énfasis en la tutela y protección de los muertos sobre la vida de la comunidad que se deja en el mundo.

La tradición andina de ponderación ritual del descabezamiento se acrecienta y adquiere nuevos bríos con el supuesto descabezamiento del Inca.



Figura 2. Decapitación de Atahualpa. Felipe Guamán Poma de Ayala en *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 297.

La pérdida de la cabeza del soberano era el símbolo del desmembramiento y desarticulación del imperio, pero sus señales reales protegerían a la comunidad en su ausencia. Más aún, se crea el mito de que algún día ese cuerpo y esa cabeza reales y divinas se juntarían para recobrar la unidad perdida. Sobrevendría un verdadero “*pachakuti*” o vuelta de mundo que destruiría a la humanidad de entonces y restauraría el Tawantinsuyu.

### **Reinterpretaciones y representaciones coloniales de la Cabeza del Inka**

La importancia atribuida a la cabeza y sus atuendos tanto en la sociedad occidental como en la andina se materializó para construir una nueva forma de portar el significado de la cabeza real del soberano andino y los atuendos simbólicos a él aparejados. Tanto españoles como indígenas acomodaron las posibilidades de las representaciones visuales y literarias que la sociedad colonial les ofrecía, para dar aviso de sus posturas frente a las inestabilidades del sistema.

La figura de Atahualpa y su mascapaycha se utilizaron al comienzo de la conquista para encarnar la victoria de este Inca sobre su hermano Huáscar y así hacerlo dueño de todo el poder del Tawantinsuyu y portador de la mascapaycha, su propia corona, que lo convertía en soberano indiscutido. Así, Atahualpa podía simbolizar en su persona una unidad que no existía. Solo de esta forma –como una sola cabeza al mando de las tierras andinas–, Carlos V podía luego hacerse del poder de estas tierras como soberano único. Según Juan Carlos Estenssoro, esta maniobra explica que la figura de Atahualpa como prisionero se convierta en una figura emblemática como último monarca peruano o americano<sup>15</sup>, así como también aclara por qué la mascapaycha se constituye en el icono por antonomasia de la soberanía peruana, indiscutido y por todos aclamado<sup>16</sup>.

Tras la decapitación de Atahualpa, de alguna forma se deslegitimaba el poder indígena, pero ante los serios problemas de sucesión y las confusiones políticas de estos años iniciales, la élite indígena supo aprovecharse de la situación para hacerse de un nuevo poder en la sociedad virreinal que se estaba formando. Era un nuevo contexto y una nueva balanza de poderes que se estaba ajustando y los diferentes actores buscaban posibilidades de adquirir un nuevo rol. Los españoles aceptaron asimismo que la aristocracia indígena se apoderara de los símbolos

atribuidos anteriormente al Sapa Inca, como una forma de institucionalizar su rol de mediadores entre ellos y el resto de la sociedad indígena.

Para desplegar los signos de poder adquiridos, los nobles indígenas aprovecharon el espacio festivo. Ahí encontraron el escenario propicio para defender su nueva postura protagónica y mediadora pero al mismo tiempo inestable dentro de la nueva sociedad. Los españoles utilizaron a estas figuras mientras les fueran útiles a sus objetivos, pero al ver el peligro de una exacerbación del incario prohibieron los símbolos que recordaran al Sapa Inca y su eventual retorno.

Las imágenes visuales fueron otra herramienta utilizada por la sociedad virreinal para desarrollar todo este conjunto de símbolos y distintivos del poder. Bajo la estética barroca y albergada por una sociedad iletrada, la imagen pudo ser leída por una amplia audiencia.

En este nuevo escenario de pompa y visualidad exacerbada, los nobles indígenas adaptaron también la mascapaicha y sus adornos a la estética contemporánea. Serpientes, felinos, aves, picas, banderolas, plumas y arco iris habían “*trocado la sencillez de lo inca en alardes de ornamentación y dimensión mestiza*”<sup>17</sup>. El llauto ya no era aquel austero cintillo confeccionado de fino pelo de auquénido, sino que iba ahora profusamente adornado con piedras semipreciosas de colores, para que brillara más en las fiestas.

En las fiestas de Corpus Christi de finales del siglo XVII los incas aristócratas que detentaban cargos parroquiales desfilaban vestidos como reyes prehispánicos. La labor de estos indios era nombrar a uno de ellos para que portara el estandarte real hispano en la fiesta de Santiago (25 de julio). La persona elegida detentaba el cargo de alférez real de los Incas nobles de las ocho parroquias del Cuzco, para distinguirse de su par hispano, quien también izaba el estandarte en la fiesta del santo patrono de España<sup>18</sup> (Figuras 3 y 4).

La vestimenta de estos nobles incas es una riquísima fuente iconográfica para reconstruir su posición dentro de la sociedad colonial. Los disfraces que utilizan los incas en la procesión es un compuesto cultural en el cual las partes coexisten sin que necesariamente se fusionen. Esta yuxtaposición habla de la posición mediadora de los caciques engalanados. Al hablar dos retóricas visuales se formó una tercera y a través de ella se aludía a la mediación.

Teresa Gisbert analiza cada uno de los elementos que conforman el atuendo y concluye que la túnica y el pectoral, los flecos debajo de la



Figura 3. Retrato de un dignatario inca de la serie del Corpus de Santa Ana, en Museo de Arte Religioso del Cuzco.



Figura 4. Retrato de un dignatario inca de la serie del Corpus de Santa Ana, en Museo de Arte Religioso del Cuzco.

rodilla y el tocado se basaban en elementos de la vestimenta prehispánica, en tanto que el medallón de forma solar y las máscaras usadas en hombros y pies fueron una invención colonial. También las mangas de encaje.

Los caciques coloniales llevaban túnicas, posiblemente de *cumbi*, el nombre quechua de la tela finamente tejida, cuyo uso en la época prehispánica estuvo restringido por las leyes suntuarias. Durante el período colonial el *cumbi* retuvo su carácter de rango elevado. Los españoles también se dieron cuenta de su finura y lo compararon con la seda. En las túnicas de los caciques que aparecen en la serie del Corpus de Santa Ana, las telas son mucho más decoradas que en el período prehispánico. Se sugiere que puede deberse a la inspiración del brocado europeo o, en general, por las formas europeas de decorar las telas finas. Tanto icono, además, es para recalcar la realeza de su portador.

A la túnica *cumbi* básica, los incas posconquista a menudo le añadieron mangas sueltas de encaje. Aunque son de tela europea, el corte no lo es: no tienen puños, son sueltas y no están ceñidas. Encima de la túnica, cada uno de los portaestandartes llevaba un manto de un solo color. Esta pieza es un elemento tradicional de la ropa andina prehispánica del varón. Un elemento hispanizante son las calzas, que terminan en las rodillas. Una banda con flecos (*sacsa o antar*), basada en la moda prehispánica, rodea la pierna en este lugar.

Los seis portaestandartes llevan collares coloridos. Los collares de pluma formaban parte de la moda prehispánica. También usaban un pectoral solar. Cuando llevan cara antropomorfizada, es porque ya ha sido europeizada. Muchas veces en la pintura europea es asimilado Dios con un sol, como fuente de luz y vida. Cuando no están trabajados, responde a la realidad antropológica antes de la conquista, como es el caso del cacique que lleva el estandarte de Santiago en la serie del Corpus. Probablemente sea ésta una reliquia familiar. Así, los pectorales solares modificados ejemplifican la transculturalidad, que puede ser leída y recordada por una audiencia amplia y heterogénea, al tiempo que aceptada por la ortodoxia católica.

En el estandarte de San Blas, el cacique lleva las grandes orejeras de oro típicas de la élite inca prehispánica.

En esta ocasión es que los incas nobles llevaban en su frente la borla colorada que antiguamente estaba reservada para el soberano real. Usar la borla

escarlata permitía a ciertos incas coloniales personificar el pasado imperial, constituyéndose, entonces, en signos visibles de la historia del Tawantinsuyu: al período de esplendor inca en el pasado, sucedía ahora el de la sociedad virreinal católica sujeta al monarca español, donde la aristocracia indígena, por su conversión al cristianismo y por su ascendencia real, cobraba relevancia. Pasado, presente y, eventualmente, futuro, se encarnaban en esta figura que podía ser leída por los indígenas como el retorno del Inca al tiempo cíclico andino.

Se elegía una conmemoración pública donde todo el pueblo participara del significado de esta adquisición y la mascapaycha pudiera ser leída como un signo transcultural de nobleza. No bastaba con que los incas se sintieran identificados por este objeto que les era útil para escenificar la presencia del Sapa Inca en la sociedad virreinal, sino que los mismos españoles debían estar de acuerdo en que era éste y no otro el símbolo perfecto que encarnaba el lugar que ellos querían para los incas. Se elegía un adorno de la cabeza como símbolo de sumisión a la nueva administración. No se aceptaba ninguna autoridad local, ni indígena ni criolla, que pudiera constituir un peligro para la nueva sociedad. En este contexto se comprende asimismo la imagen que figura en la obra de Guamán Poma de Ayala, donde se ilustra el escudo de la ciudad de La Plata. En este dibujo, las cabezas de los encomenderos que se rebelaron contra la monarquía aparecen decapitadas en los márgenes de la composición<sup>19</sup>.

La mascapaycha es también un distintivo fundamental de Juan Sicos Inca para la fiesta de la virgen de Loreto en el Cuzco colonial. Nuestro personaje era el encargado de cargar el estandarte de la virgen en aquella ocasión. Su vestimenta es también bastante heterogénea, yuxtaponiendo un traje ceremonial incaico y uno de gala español<sup>20</sup>. Uno de los estandartes de la cofradía de indios es descrito en forma pormenorizada por un notario. En el estandarte se mostraba un inca en su traje antiguo “con su mascapaicha de la borla colorada”<sup>21</sup>, su chamba, cinco carneros de la tierra<sup>22</sup>, luego la mascapaicha pintada en forma individual y sostenida por dos papagayos reales. Era, por tanto, un estandarte completamente incaico, que ponía énfasis en los signos de poder de la nobleza portadora.

Otro elemento tradicional incaico que se representa en la serie del Corpus Christi de Santa Ana es el *suntur paucar*. Según Gabriela Ramos, existen versiones discrepantes sobre este distintivo. Murúa

se refiere a él como “*una flor muy galana, e insignia de sus armas usadas y pintadas*”, mientras que Cobo sostiene que se trata de un “*asta engalanada con plumas*”. Más adelante, el mismo Murúa se detiene en una descripción que vale la pena reproducir: “*De ordinario llevaba el Inca, cuando salía fuera, delante de sí, a modo del guión que usan los Reyes, uno como penacho puesto en palo largo hecho a manera de mitra, salvo que era redondo. Este era hecho de mucho número de plumas coloradas, verdes, amarillas, azules, encarnadas y de todas cuantas flores se hallaban. Este guión usaba un orejón principal, en alto, señalando con él que allí iba la persona del Inca*”<sup>23</sup>.

De esta cita podemos deducir que no había un solo *suntur paucar*, y que se relacionaba claramente con el arte plumario del Tawantinsuyu, que evocaba nobleza y relación con las divinidades.

David Cahill comenta que este adorno era hasta cierto punto una combinación proteica de símbolos utilizados como parte del tocado o adorno de la cabeza del representante de los incas (alférez real) durante el Corpus Christi y otras procesiones coloniales, que, se puede decir, se aproximaba a un blasón o estandarte<sup>24</sup>.

Carolyn Dean y Cummins sostienen que el *suntur paucar* es el ornamento que en algunas representaciones se ve colocado sobre la mascapaycha.

En todo caso, en los cuadros que conmemoran la fiesta del Corpus en el Cuzco, los incas principales llevan sobre la cabeza una serie de íconos que tienen que ver con la realeza indígena, reforzando el mensaje que se quería dar. Plumas blanquinegas de curiquenques, otras de cóndor o águila, recuerdan a la comunidad la tradicional veneración andina de estas aves sagradas. Aparece también el arco iris en la cabeza de otro inca, reforzando el poder mediador de los caciques. Efectivamente, el arco iris era en el mundo prehispánico un signo muy potente y sumamente venerado, símbolo de prodigios y comprendido como mediador entre dos mundos, el de los humanos y el de las divinidades.

En algunos tocados podemos apreciar un castillo que parece tomado de la heráldica medieval, pero que puede también relacionarse con edificios incaicos, específicamente con el *Sunturwasi*, torre circular que se usaba en el Cuzco prehispánico como observatorio. Hallazgos arqueológicos recientes proporcionan interesante información: en la ciudad del Cuzco se acaba de encontrar una maqueta del tiempo de los incas que representa



un edificio circular sobre el cual posa un cóndor, lo que podría confirmar rotundamente el carácter andino de este símbolo<sup>25</sup>.

Este ícono fue utilizado para formar parte protagónica del escudo de la ciudad del Cuzco, otorgado por Carlos V a la ciudad en 1540. Este castillo hace alusión a la toma española de la fortaleza de Sacsahuamán, que fue una batalla decisiva en la conquista del Cuzco (Figura 5).



Figura 5. Escudo del Cuzco. Felipe Guamán Poma de Ayala en *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 65.

Carolyn Dean argumenta que los *suntur paucar* coloniales funcionaban, para la élite indígena, como escudos de armas que exhibían una verdadera heráldica andina. En una sociedad que valoraba los símbolos recordatorios, en que la memoria funcionaba con signos, la heráldica y los escudos de armas jugaban un papel primordial. Pero esto puede leerse en clave andina, asimismo, en la medida en que los registros incaicos funcionaban también con signos abstractos y reglas de la memoria, como es el caso de los quipus y los ornamentos geométricos de los keros y los unkus precolombinos. Estos ornamentos representaban conceptos, conmemorando, a través de colores, formas e imágenes, los lugares, organizaciones y sucesos más importantes de la tradición<sup>26</sup>.

Estamos entonces hablando de una suerte de fusión entre la estética y simbología precolombinas con la heráldica europea más naturalista, para formar una versión incaica colonial.

La proliferación de cabezas de incas nobles en las fiestas, portando la mascapaycha y los símbolos adheridos a ella, nos muestra que era esta una ocasión en que se llevaba a cabo una verdadera guerra de imágenes visuales en el campo de batalla ritual.

### Representaciones en imágenes literarias

Los eventos de la captura y prisión de Atahualpa y su posterior muerte han sido relatados por diferentes cronistas. Existe, asimismo, una reinterpretación o relectura de este evento en una pieza de teatro quechua que se presentó públicamente por primera vez en la ciudad de Potosí el año 1555, en las festividades del Santísimo Sacramento, la virgen y el Apóstol Santiago<sup>27</sup>. Nos referimos a la Tragedia del fin de Atahualpa, compuesta en lengua quechua pero influenciada por los moldes del teatro español y con un trasfondo temático que podríamos definir como mestizo. Los indígenas son presentados como fieles vasallos de España, a los que se les protege de los excesos del conquistador<sup>28</sup>.

En esta obra sobresale la figura de la cabeza de Atahualpa como parte principal de un cuerpo familiar y un cuerpo social. Para individualizar y hacer identificables a los unos y a los otros, en que los españoles conquistadores son los otros, se pone énfasis en las cabezas de los protagonistas. Las de los otros, son cabezas con barbas y pelos rojos (*"Desde lejos son como una mancha colorada"*). Los españoles son los enemigos hombres barbudos, cuyas cabezas parecen tener tres puntiagudos cuernos y sus cabelleras empolvadas con harina blanca. Sus quijadas tienen *"grandes mechones de lana como barbas coloradas"*<sup>29</sup>. En la nomenclatura compuesta enemigo-barbudo se resume todo lo que el pueblo quechua quiere expresar respecto a estos invasores. Su apariencia, centrada en la cabeza y sus atributos, es lo que les recuerda que son los enemigos de su raza.

Se relatan en la obra los acontecimientos históricos acaecidos entre 1532 y 1533: los sueños premonitorios de los incas acerca de la llegada de estos hombres, el encuentro intercultural y los últimos testamentos del gran soberano Inca. Cuando Atahualpa sabe que será asesinado, decide comenzar a distribuir sus bienes más preciados,

que al tiempo son los distintivos principales de su rango real y divino. Canta la repartición de sus bienes entre los parientes más cercanos, como adelantando quizás lo que harían más tarde los nobles cuzqueños al apropiarse de los distintivos reales en la época colonial. A Sauri Tupac le dona su hacha de oro, a Quisquis las dos serpientes que deberá criar con ternura y a su hijo le deja una piedra preciosa para que la lleve siempre y con ella se refugie en Vilcabamba.

A la ñusta dice que le dejará su llauto de oro. “*A él todos tus sufrimientos le contarás. El te defenderá de toda agresión posible*”<sup>30</sup>. Queda sumamente clara la relación simbiótica e identitaria del Inca con su distintivo que lleva en la cabeza. El llauto, en su ausencia, es un recordatorio permanente del Inca y su sola mirada basta para ejercer sus poderes. El oro, en este contexto, es signo de poder, divinidad desplegada a través del metal regio. “*Viendo tu llauto de oro; Inca mío, mi solo señor, nosotros recordábamos*”, se queja el pueblo dolorosamente<sup>31</sup>. Se pone énfasis en la capacidad del llauto de oro de significar la presencia, para contrarrestarlo con el significado mercantil que le otorgan los codiciosos españoles.

Los españoles también reconocen la importancia del llauto en la cabeza de Atahualpa. Pizarro piensa primero llevarse esta prenda incaica como trofeo de guerra que debe ser visto por el soberano español<sup>32</sup>. Más adelante declama Pizarro que se llevará a España la cabeza de Atahualpa o “*su insignia imperial*”, haciendo probablemente alusión a la mascapaycha o al ya tan mencionado llauto.

Finalmente, la trágica historia termina con la decapitación de Atahualpa y el viaje de Pizarro hacia España a donde lleva la cabeza y el llauto como trofeos de sus andanzas por este Nuevo Mundo. Pero Carlos V lo maldice por lo que ha hecho: ¡Qué me dices, Pizarro! ¡Atontado me dejas! ¡Cómo hiciste eso! Ese rostro que me trajiste es mi propio rostro<sup>33</sup>. Esto no viene sino a reforzar una parte de la llamada visión de los vencidos, en la medida que es una feroz crítica a la codicia y la braveza de los españoles conquistadores.

Sin embargo, esta obra no puede leerse en clave plenamente andina, en la medida que también nos demuestra que la verdadera cabeza del poder era finalmente el rey de España y su corona.

La tradición indígena posthispana reinterpreta la muerte de Atahualpa y la invasión de los españoles y le da forma en el importante mito del Inkarrí<sup>34</sup>,

del que se conocen hasta nueve distintas versiones, según el cual el orden indígena será restaurado cuando la cabeza del Inca se junte nuevamente con su cuerpo. Para Teresa Gisbert es éste un tema fundamental de la historia y del presente andinos, en la medida que el Inca se transforma en un Mesías escatológico que encarna la lucha entre la sociedad andina y la sociedad occidental.

Un lienzo cuzqueño de finales del siglo XVIII o inicios del XIX, titulado *Degollación de don Juan Atahualpa en Cajamarca*, repite el topo de la decapitación (Figura 6).

El Inca degollado, con el padre Valverde a su derecha y su verdugo a la izquierda, aparecen bajo un enorme arco iris del que caen puntos blancos a modo de granizo. La cabeza del Inca es exhibida públicamente como trofeo, mientras la mascapaycha y el suntur paucar quedan sobre la mesa de decapitación. A su alrededor diversas escenas llevan las inscripciones que permiten identificarlas<sup>35</sup>. A un lado del arco iris está el Inca Huáscar sobre andas y con varios de los elementos distintivos que hasta ahora hemos descrito como conformadores de la identidad del Sapa Inca. Su llegada en andas lo perfila en una entrada triunfal para asistir a la muerte de su hermano. También puede ser interpretado como una momia de él mismo<sup>36</sup>.

Al otro lado Mama Ocllo escondiendo bajo su manto una figura o sombra que simula ser un demonio. Cerca de ella, un Inka vence a un guerrero chanca que viste alas de águila. En la parte alta está el tribunal de conquistadores que, presidido por Francisco Pizarro, condenó a Atahualpa. Detrás de ellos los cuatro incas de los cuatro suyos y a cada lado los padres de Atahualpa: Huayna Capac sobre andas y mama chachapoya, bajo un arco de ramas. Al fondo, en la parte alta del cuadro, avanza una solemne procesión fúnebre presidida por el cuerpo muerto del propio Atahualpa que está siendo llevado a la capilla de la cárcel. El hecho de que sea representado en un mismo cuadro con y sin cabeza apunta a que el pintor hacía una doble lectura —histórica y alegórica de la muerte del Inca.

Dentro de un contexto providencialista cristiano, el símbolo del arco iris tenía además significaciones muy precisas. Representaba la destrucción de un mundo. Según el mito narrado por Pachacuti Yanqui, antes de fundar el Cuzco, Manco Capac, vio en el cielo desde el cerro Huanacauri un arco iris como la promesa divina de las prosperidades y victorias que hemos de alcanzar en viniendo



Figura 6. Decapitación de Atahualpa. Anónimo siglo XVIII, Museo Inca, Cuzco. Ilustración obtenida de publicación de Ramón Mujica Pinilla, “*Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico*”, en *El Barroco Peruano*, Lima, 2003, pp. 286-287.

el tiempo. El origen de esta tradición indígena cristianizada, como lo señala Pierre Duviols, era un pasaje de la Biblia adaptado a la historia de los Incas. Pachacuti Yanqui toma su versión del mito del capítulo XII de la Historia Índica (1572) de Sarmiento de Gamboa, donde se refiere que tras ver el arco iris y teniéndolo por buena señal, dijo Manco Capac: “*y tened aquello por señal que no será el mundo más destruido por agua*”. Manco Capac y sus hermanos, en otras palabras, eran los héroes originarios de una nueva humanidad creada a imagen y semejanza de Dios, que participaba de la misma alianza que el ser supremo celebró con la humanidad a través de Noé. Su muerte era el anuncio de un nuevo pacto divino<sup>37</sup>.

Si esta interpretación es correcta, entendemos que era el contexto profético de la conquista española lo que hacía aceptable el episodio de la muerte de Atahualpa a los ojos de la nobleza incaica.

Sin embargo, no creo que debiéramos descartar que el cuerpo del Atahualpa difunto con su cabeza unida a su cuerpo pueda también ser leído como

una forma de mesianismo indígena que espera la restauración del Tawantinsuyu en la recomposición del cuerpo del Sapa Inca.

La iconografía de ese lienzo declara, tanto para españoles como para indígenas, que Atahualpa había sido degollado como rey ilegítimo frente a su hermano Huáscar, pero que había podido redimirse a través de su aceptación del cristianismo, que de alguna forma estaba inscrito y anunciado en los lugares más remotos de la memoria andina. Los habitantes de los Andes pudieron haber confundido la llegada de los españoles con el retorno de Viracocha.

La figura de Atahualpa como legítimo unificador de los Andes pareciera ya no servir a los intereses coloniales como había ocurrido a comienzos del siglo XVI. Lo que interesaba ahora recalcar era la legitimidad de la presencia española. Pero la sociedad andina necesitaba conciliar esa necesidad española con sus creencias más profundas en la restauración del Tawantinsuyu a través de la reconstitución del cuerpo del Inca. Los dos mesianismos, el indígena y el cristiano, se unían en la decapitación de Atahualpa.

Incluso, si volvemos a la obra de teatro ya mencionada, la condena que hace Carlos V a Pizarro por su crimen preconizaría la esperanza mesiánica<sup>38</sup>. Para explicar este fenómeno un tanto híbrido, Franklin Pease argumenta que hay aquí señales de una influencia de la evangelización y la respuesta particular de un mundo andino subyugado<sup>39</sup>. “*La tendencia al “eterno retorno” podría considerarse normal en una sociedad tradicional basada en modelos cíclicos, pero la imagen escatológica cristiana se introduce en la tradición andina con la idea de un juicio final milenarista incorporado al mundo tradicional cíclico de los mitos del Inca y con las características cristianas de los líderes mesiánicos*”<sup>40</sup>.

El que algunos de los lienzos de finales del virreinato podían tener una lectura no compartida por la institucionalidad virreinal, queda de manifiesto en la prohibición a representar al Niño Dios vestido de Inca.

La inicial búsqueda de imágenes que fuesen fácilmente leídas por una audiencia mixta resultaba especialmente exitosa con este tema religioso. Vistos como verdaderos niños a quienes había que evangelizar pero también educar, a los indígenas se les mostraba la imagen del Niño Jesús como digna de imitar<sup>41</sup>. En su inocencia, humildad y sencillez, la figura del divino infante fue tomada por los jesuitas del Cuzco para crear una cofradía en su nombre y dirigirla en dirección a la educación de los indígenas. Pero la iconografía del Niño Jesús triunfante tenía connotaciones políticas bien claras, en la medida que el Niño que se representaba aparecía bendiciendo como salvador del mundo con el orbe en su mano izquierda.

En el contexto del mundo virreinal, un salvador con atuendo híbrido, pero con especial énfasis en los distintivos cefálicos del poder del inca, parecía una clara transgresión a los conceptos político-religiosos instituidos por la Corona.

Después de 1700, con las reformas borbónicas, el Niño Jesús Inca cobró para los indios profundos sentidos contestatarios y reivindicatorios. En algunas

representaciones no quedaba claro si los feligreses adoraban al Niño Jesús vestido de inca o si más bien se trataba de un inca católico ataviado como un Mesías Inca porque el inca aparecería para restaurar el Tawantinsuyo. Esta tradición iconográfica y profética se mantiene vigente, aparentemente, hasta la gran rebelión de Tupac Amaru II, pues en 1781, cuando muere Diego Tupac Amaru, el hijo pequeño del inca alzado en armas, el cura de la doctrina de Pampamarca lo entierra con mascapaycha y túnica de obispo<sup>42</sup>.

### Conclusiones

El trabajo aquí presentado ha desplegado una serie de espacios de representación visual y literaria donde el mundo virreinal desarrolló equilibrios en el juego de poderes de una sociedad compleja. Cada agente intentaba moverse en el nuevo escenario, de acuerdo a su tradición, patrones culturales y posibilidades de interpretación de la nueva realidad que se imponía. Hubo a veces confluencia de algunos valores, como es el caso de la percepción compartida de la importancia de la cabeza como protagonista del cuerpo y portadora de significado identitario. Hubo también apropiación de elementos, como fue el caso del aprovechamiento que hicieron algunos caciques de las insignias reales cefálicas para mantener un rol protagónico dentro de la nueva sociedad. O el que realizaron indígenas y jesuitas en conjunto para hacerse de una porción del poder, a través de la imagen del Niño Jesús vestido de Inca y portando en su cabeza la mascapaycha. Pero hubo también el ejercicio del poder desde la fuerza y la legislación, en la medida que los españoles destruyeron el carácter divino aparejado al Inca y sus adornos cefálicos y, posteriormente, prohibieron cualquier representación de un pasado incaico que constituyera un peligro para la pervivencia del régimen colonial. La cabeza resultó, entonces, un dispositivo complejo y ampliamente utilizado para resignificar valores y para representar nuevas posiciones en un mundo de conflictos.

### Referencias Citadas

Berenguer, J.

2006 Señales en la cabeza. Los tocados de Wirakocha en el norte de Chile, catálogo de la exposición *Gorros del desierto*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, octubre.

Cahill, D.

2005 El rostro del inca perdido: la virgen de Loreto, Tocay Cápac y los ayarmacas en el Cuzco colonial, *Documento de Trabajo 146*, IEP Ediciones, Lima 2005.

- Dean, C.  
1999 Los cuerpos de los Incas y el Cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial, Duke University Press.
- Estenssoro Fuchs, J.  
2005 Construyendo Memoria: la figura del Inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II, en VV.AA., *Los Incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 93-173.
- Flores Ochoa, J.  
1994, Historia, Fiesta y Encuentro en el Corpus Christi Cuzqueño, en *La Fiesta en el Arte*, Catálogo editado por el Fondo Pro recuperación del patrimonio Cultural de la Nación, Lima, pp. 39-59.
- Gisbert, T.  
2004, Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte, La Paz.
- González, D.  
2002 El alférez real de los incas: resistencia, cambios y continuidad de la identidad indígena, en *Incas e Indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, editado por Jean-Jacques Decoster, Cuzco, pp. 221-251.
- Guamán Poma de Ayala, F.  
1993 Nueva Coronica y Buen Gobierno, Fondo de Cultura Económica.
- Mujica Pinilla, R.  
2003 Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco neoclásico, en *El Barroco Peruano*, Perú, pp. 258-320.
- Oviedo, José M.  
2001 Historia de la Literatura hispanoamericana. De los orígenes a la Emancipación, Alianza, Madrid.
- Pease, F.  
2004 Los Últimos incas del Cuzco, Instituto Nacional de Cultura, Perú.
- Ramos, G.  
2005 Los símbolos del poder inca durante el virreinato. En VV.AA., *Los Incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 44-62.
- Someda, H.  
2003 El imperio de los Incas. Imagen del Tahuantinsuyu creada por los cronistas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.  
1983 Teatro Quechua Colonial. Antología. Selección, Prólogo y Traducción de Teodoro L. Meneses. Ediciones Edubanco, Perú.
- Vigarello, G. (Editor)  
2005 Historia del Cuerpo. Del Renacimiento a la Ilustración. Madrid, editorial Taurus.

## Notas

- <sup>1</sup> Cita a Jacques Le Goff en Vigarello, 2005:17.
- <sup>2</sup> Alain Courbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello.
- <sup>3</sup> Berenguer 2006:8.
- <sup>4</sup> Se sabe que el virrey Toledo habría mandado a España unos lienzos con retratos de los incas. Lamentablemente no han sobrevivido, por lo que seguimos sin conocer el verdadero alcance del desarrollo de este género representativo.
- <sup>5</sup> El problema más importante es reconocer que los andinos no necesariamente interpretaban su pasado con criterios históricos, sino fundamentalmente míticos. Los cronistas oyeron mitos y los transformaron en historias. Pease, 2004:17.
- <sup>6</sup> Juan Ruiz en Someda 2003:129.
- <sup>7</sup> Juan Ruiz en Someda 2003:141.
- <sup>8</sup> El de la nobleza, en cambio, era negro. Guamán Poma específica en su Crónica que el de Manco Cápac fue verde, luego el del tercer inca fue rojo y el de Pachacutic, rosado. Guamán Poma de Ayala 1993:71-92.
- <sup>9</sup> Dean, 1999:120.
- <sup>10</sup> El cronista Pedro Pizarro, quien fue testigo del primer encuentro entre los españoles y el Sapa Inca, describió de la siguiente forma el tocado usado por Atahualpa: "*Este indio se ponía en la cabeza unos llantos, que son unas trenzas hechas de lanas de colores, de grosos de un medio dedo, y de anchor de uno, que son unas trenzas como digo, hecho esto de una manera de corona, y no con puntas, sino redonda, de anchor de una mano, que encajaba en la cabeza; y en la frente una borla cosida en ese llauto, de anchor de una mano, poco más, de lana muy fina de grana, cortada muy igual, metida por unos cañutos de oro, muy sutilmente hasta la mitad; esta lana era hilada, y de los cañutos para abajo destrocada, que era lo que caía en la frente, que los canutillos de oro era cuanto tomaban todo el llauto. Cañale esta borla encima de las cejas, de un dedo de grosos, que le tomaba toda la frente*", Pedro Pizarro, en Dean 1999:119.
- <sup>11</sup> Berenguer 2006:58.
- <sup>12</sup> Poma de Ayala 1993:299.
- <sup>13</sup> Berenguer 2006:62.
- <sup>14</sup> *Ibid.*
- <sup>15</sup> En los lienzos que muestran la genealogía de los incas, a la figura de Atahualpa la sigue la de un rey español.
- <sup>16</sup> Estenssoro 2005:101.
- <sup>17</sup> Flores Ochoa 1994:46.
- <sup>18</sup> Para una completa información acerca del cargo de alférez real de los incas y su desarrollo en el tiempo, véase Donato Amado González, "*El alférez real de los incas: resistencia, cambios y continuidad de la identidad indígena*", en Decoster 2002.
- <sup>19</sup> Estenssoro 2005:110.
- <sup>20</sup> Cahill, 2005:5.
- <sup>21</sup> Cahill 2005:7.
- <sup>22</sup> Auquénidos.
- <sup>23</sup> Ramos 2005:46-47.
- <sup>24</sup> Cahill 2005:11.
- <sup>25</sup> Información gentilmente otorgada por Roberto Samanez. en La Paz, Bolivia, el año 2007.
- <sup>26</sup> Dean 1999.
- <sup>27</sup> La obra se conoce por el manuscrito fechado en Chayanta en 1871 y traducido al español por Jesús Lara. Para información crítica sobre esta obra, véase Meneses 1983 *Teatro Quechua Colonial*. Antología. Selección, Prólogo y Traducción de Teodoro L. Meneses. Ediciones Edubanco, Perú, 1983.
- <sup>28</sup> Oviedo 2001:107.
- <sup>29</sup> Oviedo 2001:538.
- <sup>30</sup> Oviedo 2001:567.
- <sup>31</sup> Oviedo 2001:579.

<sup>32</sup> Oviedo 2001:558.

<sup>33</sup> Oviedo 2001:584.

<sup>34</sup> Movimiento mesiánico que cree en la reconstitución del Tawantinsuyu y en la resurrección del Inka como arquetipo y personificación del Imperio. Gisbert 2004:199.

<sup>35</sup> La siguiente interpretación del lienzo está tomada de Mujica Pinilla 2003:286. Esta interpretación la encontramos, asimismo, en Gisbert, 2004:200.

<sup>36</sup> Gisbert 2004:200.

<sup>37</sup> *Ibíd.*

<sup>38</sup> Idea de Nathan Wachtel, en Gisbert, 2004:201.

<sup>39</sup> Pease 2004:219.

<sup>40</sup> Arguedas en Pease 2004:220.

<sup>41</sup> En este contexto es que puede también interpretarse el éxito de la producción de esculturas de niños Dios en la escuela quiteña y su popularización en el siglo XVIII.

<sup>42</sup> Mujica Pinilla 2003.