



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

Olaya Sanfuentes / Chile

El siguiente trabajo quiere mostrar, a través del caso concreto de la representación de la cabeza del Inca, la complejidad de la sociedad colonial en su búsqueda y construcción de espacios y medios para expresarse. Efectivamente, creemos que la figura 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, tantas veces, 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 del cuerpo. Al establecer el marco conceptual e histórico de esta discusión principalmente en el ámbito de influencia de lo occidental, estoy asimismo argumentando 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, las pinturas, 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 Fevre cuando habla de la historia del hombre concreto. Esto sugiere 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. 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. Esto es lo que hace al cuerpo, y en él a la cabeza, un gran portador de significado.

Dentro del cuerpo humano, el corazón y la cabeza han sido tradicionalmente vistos como los dos órganos más importantes dentro 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, ha sido, tradicionalmente, 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 herramien-

tas 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. 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.

ALGUNAS IDEAS ACERCA DE LA IMPORTANCIA DE LA CABEZA EN EL MUNDO ANDINO



Fig.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.

La cabeza era, asimismo, un lugar protagonista dentro del cuerpo andino y su funcionamiento. De hecho, el tocado constituía uno de los elementos más distintivos del atuendo andino¹. Turbantes, bandas cefálicas, gorros, cascos, capuchas y diademas eran los artefactos más utilizados sobre las cabezas indígenas en esta parte del continente.

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 a los soberanos y sus atributos. 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 ser identificados y recordados, 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 hueso². 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, así como han asimilado el concepto de Inca al de rey occidental.

Quizás lo más representativo del Inca, y en lo que los cronistas se detienen a describir es el uso del llauto de colores³, un cingulo tejido en lana de camélido teñida y con una trama de hilos de oro (fig. 1); 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 distintas⁴. Carolyn Dean cree que éste podría ser el *suntur pawqar*. Además, dos grandes orejeras, probablemente de oro, señalaban su altísimo rango⁵. 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.

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. Independiente de la versión que barajemos para contar la historia de los acontecimientos, 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, 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 decapitado⁶. 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 (fig. 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 imaginería 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 descabezado⁷. La tradición andina de ponderación ritual del corte de cabeza, se acrecenta y adquiere nuevos bríos con el supuesto descabezamiento del Inca. 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.



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

REINTERPRETACIONES Y REPRESENTACIONES COLONIALES DE LA CABEZA DEL INCA

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.

Las figuras 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 americano⁸, así como también aclara por qué la mascapaycha se constituye en el icono por antonomasia de la soberanía peruana, indiscutido y por todos aclamado⁹.

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 ajustaban y los diferentes actores buscaban posibilidades de adquirir un nuevo rol. Los españoles aceptaron, por su parte, 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 mascapaycha 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 mestiza¹⁰”. 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. 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 España¹¹.

La vestimenta de estos nobles incas es una riquísima fuente iconográfica para reconstruir su posición dentro de la sociedad colonial. 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 composición¹² (fig. 3).

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 español¹³. 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 mascapaycha de la borla colorada¹⁴”, su chamba, cinco carneros de la tierra¹⁵, luego la mascapaycha 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 pawqar*. Carolyn Dean sostiene que el *suntur pawqar* 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 blanquinegras de curiquenques, otras de cóndor o águila, recuerdan a la comunidad la tradicional veneración andina de estas aves sagradas (fig. 4). Aparece también el arco iris, 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 (fig. 5). 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 símbolo¹⁶.

Esta representación, junto con la ya legendaria mascapaycha, fue utilizada para formar parte del escudo de la



Fig. 3. Escudo de la ciudad de Sucre. Felipe Guamán Poma de Ayala en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Fondo de Cultura Económica, 1993, pag 861.



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



Fig. 5. Retrato de un dignatario inca de la serie del Corpus de santa Ana, en Museo de Arte religioso del Cuzco.

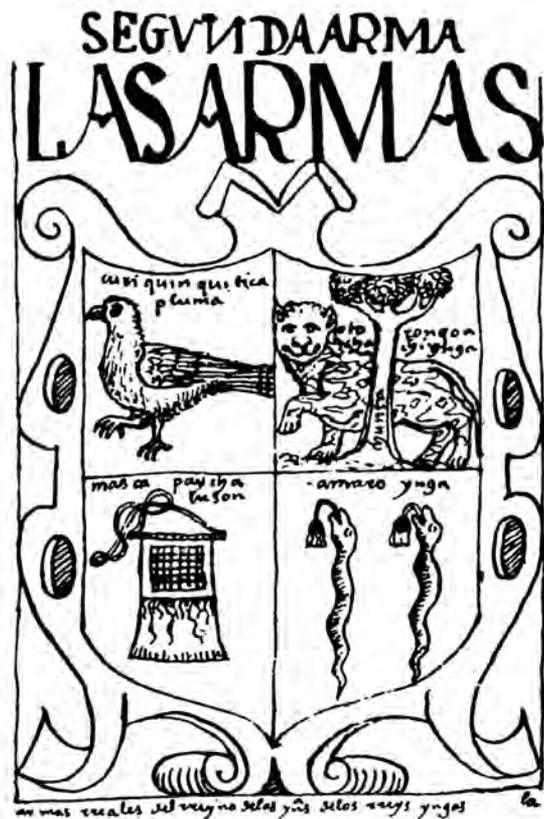


Fig. 6. Escudo del Cuzco. Felipe Guamán Poma de Ayala en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág 65.

ciudad del Cuzco, otorgado por Carlos V a la ciudad en 1540 (fig. 6).

Carolyn Dean argumenta que los *suntur pawqar* 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 tradición¹⁷. 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 muestran 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 Santiago¹⁸. 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 conquistador¹⁹.

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. 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 los españoles, 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 posible²⁰”. Queda 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 dolorosamente²¹. 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 español²². 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 rostro²³”. Esto no viene si no 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 post hispana reinterpreta la muerte de Atahualpa y la invasión de los españoles y le da forma en el importante mito del Inkarrí²⁴, 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 (fig. 7).

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 pawqar quedan sobre la mesa de decapitación. A su alrededor diversas escenas llevan las inscripciones que permiten identificarlas²⁵. 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 mismo²⁶.

Al otro lado Mama Ocllo escondiendo bajo su manto una figura o sombra que simula ser un demonio. Cerca de ella, un Inca 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. 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 mesiánica²⁷. 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 subyugado²⁸. “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 mesiánicos²⁹”.



Fig. 7. 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, pag 286-287.

NOTAS

- ¹ Berenguer, 2006, p. 8.
- ² 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, p. 17.
- ³ El de la nobleza, en cambio, era negro. Guamán Poma especifica 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, pp. 71-92.
- ⁴ Dean, 2002, p. 120.
- ⁵ El cronista Pedro Pizarro, quien fue testigo del primer encuentro entre los españoles y el 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 destrocida, que era lo que caía en la frente, que los canutillos de oro era cuanto tomaban todo el llauto. Cafale esta borla encima de las cejas, de un dedo de grosos, que le tomaba toda la frente”, Pedro Pizarro, en Dean, 2002, p. 119.
- ⁶ Guamán Poma, por ejemplo, relata esta versión en la página 299 de su obra.
- ⁷ Berenguer, 2006, p. 62.
- ⁸ En los lienzos que muestran la genealogía de los incas, a la figura de Atahualpa la sigue la de un rey español.
- ⁹ Estenssoro fuchs, 2005, p. 101.
- ¹⁰ Flores ochoa, 1994, p. 46.
- ¹¹ Para una completa información acerca del cargo de alférez real de los incas y su desarrollo en el tiempo, véase Amado González, Cuzco, 2002.
- ¹² Estenssoro, 2005 p. 110.
- ¹³ Cahill, 2005, p. 5.
- ¹⁴ Cahill, 2005, p. 7.
- ¹⁵ Auquénidos.
- ¹⁶ Información gentilmente otorgada por Roberto Samanez.
- ¹⁷ Dean, 2002.
- ¹⁸ La obra se conoce por el manuscrito fechado en Chayanta en 1871 y traducido al español por Jesús Lara.
- ¹⁹ Oviedo, 2001, p. 107.
- ²⁰ Oviedo, 2001, p. 567.
- ²¹ Oviedo, 2001, p. 579.
- ²² Oviedo, 2001, p. 558.
- ²³ Oviedo, 2001, p. 584.
- ²⁴ Movimiento mesiánico que cree en la reconstitución del Tawantinsuyu y en la resurrección del Inca como arquetipo y personificación del Imperio. Gisbert, 2004, p. 199.
- ²⁵ Mujica Pinilla, 2003, p. 286. Esta interpretación la encontramos, asimismo, en Gisbert, 2001, p. 200.
- ²⁶ Gisbert, 2001, p. 200.
- ²⁷ Idea de Nathan Wachtel, en Gisbert, 2001, p. 201.
- ²⁸ Pease, 2004, p. 219.
- ²⁹ Arguedas en Pease, 2004, p. 220.

BIBLIOGRAFÍA

AMADO GONZÁLEZ, DONATO, “El alferez 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*, ed. Jean-Jacques Decoster, Cuzco, 2002.

BERENGUER, JOSÉ, “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, 2006.

CAHILL, DAVID, “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, CAROLYN, *Los Cuerpos de los Incas y el Cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, Lima, 2002.

ESTENSSORO FUCHS, JUAN CARLOS, “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, 2005.

FLORES OCHOA, JORGE A., “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, 1994.

GISBERT, TERESA, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, La Paz, 2004.

GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE, *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Fondo de Cultura Económica, 1993.

MENESES, TEODORO L., *Teatro Quechua colonial*. Antología, Ediciones Edubanco, Perú, 1983.

MUJICA PINILLA, RAMÓN, “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco neoclásico”, en VV. AA, *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito del Perú, 2003.

OVIEDO, JOSÉ MIGUEL, *Historia de la Literatura hispanoamericana. De los orígenes a la Emancipación*, Alianza, Madrid, 2001.

PEASE, FRANKLIN, *Los últimos incas del Cuzco*, Instituto Nacional de Cultura, Perú, 2004.

SOMEDA, HIDEFUJI, *El imperio de los Incas. Imagen del Tahuantisuyu creada por los cronistas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial 2003.