

LOS INCAS REPRESENTADOS (LIMA – SIGLO XVIII): ¿SUPERVIVENCIA O RENACIMIENTO?

POR

KARINE PERISSAT

Universidad de Montpellier (Francia)

Al principio del siglo XVIII, se les otorgó a los indios de Lima la posibilidad de festejar a los monarcas españoles en grupo aparte. De ellos se esperaba que representasen a sus antiguos monarcas en desfiles o mascaradas y participaran por consiguiente, animados por las elites criollas, en la exaltación de la historia peruana. Fuertemente mestizada y apropiada a los gustos barrocos, la indumentaria de los incas de las mascaradas descrita en las relaciones de fiestas limeñas nos permite analizar las características del renacimiento incaico del siglo XVIII y ver cómo la vestimenta desempeñaba un papel fundamental en la rehabilitación de los antiguos monarcas peruanos en la sociedad colonial.

PALABRAS CLAVE: *Mestizaje, mentalidades, siglo XVIII, cultura.*

La apertura de las mentes criollas a la historia inca se tradujo por un interés mayor hacia los retratos de incas. Desde la mitad del siglo XVII, era de buen tono en los medios blancos limeños poseer series completas de retratos de los antiguos monarcas¹. Una descripción de mediados del siglo XVIII incluso señala que las paredes del Cabildo de Lima, símbolo de la población española de la capital, estaban adornados con cuadros sobre la historia de los indios y de sus incas, pintados por artistas de la escuela de Cuzco². El pasado también surge a través de la pintura mural como lo muestra la serie de cuadros del Corpus en la iglesia de

¹ Véase Teresa GISBERT, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cía S.A., 1980, p. 125 y siguientes.

² Véase Armando NIETO, «Una descripción del Perú en el siglo XVIII», *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 12, Lima, 1982-1983, p. 268, citado por Alberto FLORES GALINDO, *Buscando un Inca*, La Habana, 1986, p. 70.

Santa Ana de Cuzco que remontan probablemente a los años 1675-1680³; un pasado intensamente entremezclado de presente, ya que se encuentran reunidos los elementos tradicionales de los trajes y tocados junto a otros más modernos e hispanizados, y sobre todo porque las actitudes y los vestidos de algunos grupos indios nos aportan informaciones acerca de su lugar o de sus pretensiones en la sociedad colonial peruana. Pero aquellos cuadros, aquellas pinturas no hacen más que concretar las representaciones ofrecidas durante las festividades; no son sino los equivalentes visuales de las relaciones de fiestas. A propósito de la mascarada organizada por los indios en 1725, en honor de la proclamación de Luis I^o, Carlos Romero habla de «supervivencia del Inkanato»; afirma que aquel desfile de incas era un «revivimiento del Inkanato y quizá una esperanza, algún día, de la reconquista de su libertad y de la reconstrucción del imperio. Éste será quizá el motivo del derroche que hacían los indígenas al recordar su pasada grandeza (...). Fue una supervivencia del Inkanato durante la colonia»⁴. La cosa no es tan sencilla como parece y no podemos hablar realmente de supervivencia.

Las representaciones de los incas durante la colonia en Lima resultan muy diferentes de las de la tradición inca y de las representaciones dramáticas prehispánicas. Los incas habrían conocido, según dijo Jesús Lara, dos clases de teatro : el *aranway* que se acercaba a la comedia europea, hablaría de las cosas de la vida cotidiana y el *wanka* pondría en escena las hazañas de los monarcas y conservaría la memoria de la dinastía. Empleamos a propósito el condicional ya que no queda en realidad huella alguna de representaciones dramáticas prehispánicas. Las piezas de teatro de tema prehispánico que conocemos actualmente han sido compuestas sin lugar a duda durante la época colonial: acaso nos hallemos frente a verdaderas trasposiciones escritas de tradiciones orales anteriores, pero bien pueden ser puras creaciones coloniales. Cuando adoptaron la escritura y la cultura española, los nobles indígenas habrían perdido esta memoria. Sin embargo ellos son los que organizan e inspiran las máscaras o paseos limeños.

Estas mascaradas se reducen a una simple representación de la dinastía de los incas, de sus séquitos, de sus trajes, sin desarrollo dramático; esencialmente barrocas en su forma, tienen sus orígenes, así como las mascaradas hispánicas, en los triunfos del Renacimiento europeo y asumen toda la escenografía típica de la comedia de corte. Ya que la nobleza limeña organiza estos paseos según estructuras formales típicamente europeas, podemos preguntarnos cuáles fueron las fuentes de inspiración de dichas representaciones. La cuestión de las fuentes es fundamental para encontrar la respuesta a nuestra pregunta: ¿supervivencia o renacimiento?

³ Véase la reproducción de estas obras en el artículo de Luis Eduardo WUFFARDEN, «Le Corpus de Santa Ana», *FMR*, n^o 64, Milán, octubre de 1996, pp. 69-108.

⁴ Carlos ROMERO, «Una supervivencia del Inkanato durante la Colonia», *Revista histórica*, n^o 10, Lima, 1936, p. 78.

Las primeras representaciones iconográficas de las series incas fueron los dibujos encargados por el virrey Toledo que mandó añadir a la *Historia Índica* de Sarmiento de Gamboa y enviados a Felipe II en 1572. Estas pinturas mostraban a doce incas, entre los cuales se hallaba Huáscar, representados en forma de busto. Acompañaban el trabajo que Sarmiento de Gamboa había llevado a cabo sobre la historia de los antiguos emperadores a partir de las *Informaciones* recogidas por el virrey Toledo, a las que Sarmiento de Gamboa había añadido sus propias fuentes. Paralelamente a su acción contra los incas rebeldes de Vilcabamba, Toledo había instigado una vasta campaña de información sobre la historia de los reyes incas y sobre su modo de conquista, pero también sobre la formación de las castas de los *curacas* y sobre sus derechos de sucesión. De estas *Informaciones* había surgido la idea que hacía de los incas unos «tiranos», porque habían usurpado las tierras que antiguamente pertenecían a los pueblos que conquistaron y habían aumentado así su imperio con la fuerza de las armas. El 14 de enero de 1572, en Cuzco, Toledo reunió a treinta y siete indios, entre los más viejos y los más venerados de los diferentes *ayllus* o comunidades. En presencia del alcalde de corte Gabriel Loarte, estos indios escucharon la *Historia Índica* de Sarmiento y los detalles históricos inscritos en las pinturas y declararon que todo lo que habían visto y oído era cierto, conforme a lo que sabían y a lo que sus padres y abuelos les habían contado⁵. Algunos días después, cuatro españoles que habían participado en la Conquista fueron de igual opinión. Esta comprobación se aplicaba por tanto no sólo a los relatos sino también a las representaciones iconográficas de los incas y al número de éstos⁶. El 1º de marzo de 1572, el virrey Toledo hizo enviar la *Historia Índica* y las cuatro pinturas a Felipe II, a través de su hombre de confianza Gerónimo Pacheco.

Según ciertos historiadores, aquellas estampas le sirvieron de modelo a Antonio de Herrera para el grabado inicial de la «Década V» de su *Historia General de los hechos de los castellanos...* escrita en 1615. Un detalle se opone, con todo, a tal teoría: el grabado de Herrera muestra a trece incas cuando los documentos que describen las representaciones añadidas a la *Historia Índica* hablan de doce reyes.

Desde un punto de vista iconográfico, es imposible probar cualquier influencia de estos retratos en las representaciones ulteriores de los incas en los cortejos. Por eso debemos buscar las fuentes en otros ámbitos: las artes decorativas y las fuentes literarias. En efecto, algunos motivos simbólicos pervivieron en la cerámica, en los tejidos y en los escudos de los nobles de la colonia donde fueron transplantados los motivos de la antigua heráldica india. Pero para la iconografía completa, para la conservación de una tradición artística y cultural más amplia,

⁵ Roberto LEVILLIER, *Don Francisco de Toledo, supremo organizador del Perú. Su vida, su obra (1515-1582)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, tomo I, p. 273 y siguientes.

⁶ Véase también J. IMBELLONI, *Pachacuti IX. El incario crítico*, Buenos Aires, Humanior, 1946, pp. 201 y siguientes.

fueron las crónicas literarias las que proporcionaron los materiales y fue sobre todo la obra del Inca Garcilaso de la Vega la que perpetuó un recuerdo duradero del antiguo imperio y de sus dirigentes, a pesar de la subjetividad del autor.

Dentro de la creación de lo que podemos llamar la utopía andina⁷, los *Comentarios Reales*, publicados en 1607, desempeñaron un papel fundamental. Se trataba para Garcilaso de la Vega de luchar contra la leyenda negra establecida por Sarmiento de Gamboa, que mostraba a los indios como seres bárbaros y justificaba así la colonización. La imagen de los incas propagada en los siglos XVII y XVIII no tiene muchos puntos comunes con la del siglo XVI. Durante los años o los decenios que siguieron la Conquista, se conservó el recuerdo de la expansión y de la verticalidad del antiguo imperio, de la manera con la que los incas habían «usurpado» los territorios que sometían a su ley. La mirada de Felipe Guaman Poma de Ayala es muy distinta de la de Garcilaso : aquél manifiesta cierta hostilidad hacia los incas cuando éste está dispuesto a borrar unas páginas de la Historia para poner de realce sus cualidades. Oponiéndose totalmente a la obra de Sarmiento de Gamboa, Garcilaso ofreció una versión más positiva de los reyes del Perú, que aprovecharán luego los «utopistas» del siglo XVIII⁸. Desarrolló Garcilaso la idea, procedente del humanismo europeo, de que la historia podía contener modelos éticos y religiosos ocultos, que había que descubrir tras una apariencia negativa e idólatra. Hizo de los incas los civilizadores del Nuevo Mundo en espera del descubrimiento de la fe verdadera y si aquel retrato idealizado poco influyó a los cronistas contemporáneos como Juan de Santa Cruz Pachacuti, Felipe Guaman Poma de Ayala, Bernabé Cobo o Martín de Murúa, correspondió perfectamente a las ideas desarrolladas por la nobleza indígena del siglo XVIII, la cual procuraba exaltar su historia, y se difundió dentro del mundo criollo e incluso por Europa. Además, el origen mestizo de Garcilaso garantizaba la veracidad de lo que decía. Hoy conocemos los errores y olvidos de este autor, que pretendía ante todo exaltar a los antiguos emperadores. Las imágenes que propagó de esta manera se inspiraban en el pensamiento humanista. A propósito de los retratos propuestos por Garcilaso, Alberto Flores Galindo dice:

Los Incas equivalían a Roma en el nuevo mundo. Así como los antiguos prepararon la venida del cristianismo, de igual manera los gobernantes cuzqueños prepararon a los habitantes del imperio para recibir el mensaje cristiano. Hay que tener presente la admiración renacentista por la Antigüedad para advertir que este discurso implicaba convertir al Tahuantinsuyu en una especie de edad dorada⁹.

⁷ Utilizamos este término en el sentido de exaltación del antiguo imperio inca.

⁸ S. O'PHELAN, *De Túpac Amaru a Túpac Catari*, Cuzco, Archivos de historia andina, n° 20, 1995, p. 22.

⁹ A. FLORES GALINDO, *Buscando un Inca*, La Habana, 1986, p. 56.

Se trata de una reconstrucción en todo semejante al fenómeno del Renacimiento europeo. Desde la Edad Media, los Padres de la Iglesia entrevieron en los personajes y las fábulas antiguas prefiguraciones de la verdad cristiana. Se leían los mitos grecolatinos a la luz del cristianismo. En comparación con la Edad Media, el Renacimiento favoreció un retorno a las formas clásicas de los dioses, alteradas durante la Edad Media, y procuró darles nuevo soplo, nueva vida. Según Jean Seznec, los hombres del Renacimiento «se dan cuenta de la necesidad de armonizar aquel culto con el espiritualismo cristiano y conciliar los dos mundos. Durante cierto tiempo, el humanismo y el arte parecen lograrlo. El Renacimiento, en su momento álgido equivale a esta síntesis, o más bien a esta frágil armonía»¹⁰. En la percepción que tiene el hombre renacentista del mundo antiguo existe un sentimiento de nostalgia respecto a una edad de oro, a un período definitivamente acabado:

La noción de la Antigüedad como medio histórico distinto, como período pasado, no existía en la Edad Media; de ahí la facilidad relativa, y para nosotros sorprendente, con la que el pensamiento medieval, a pesar de la inmensa revolución del cristianismo, encontraba con el espíritu pagano puntos de concordia y fórmulas de conciliación. El Renacimiento sí percibe esta distancia histórica; de ahí su esfuerzo consciente para armonizar dos universos separados por siglos. Después del fracaso de este intento, aquel mundo que resultó ser incompatible con la cultura cristiana, se reveló, por esta misma razón, como una armonía perfecta (...). Reino imaginario, Arcadía serena donde el corazón desdichado del hombre moderno busca amparo entre los dioses¹¹.

Las representaciones de incas del XVIII se fundamentan en el mismo principio de reconstrucción y por eso preferimos hablar de renacimiento. No hubo muerte de la imagen de los monarcas a lo largo de los siglos XVI y XVII y por consiguiente el término «supervivencia» no es totalmente inexacto, pero nos encontramos frente a iconografías y concepciones del imperio inca íntegramente reconstruidas. Señalemos que, al igual que ocurría en el Renacimiento, no hubo retorno a antiguas creencias: personajes, dioses y fábulas son cristianizados. Vemos en ellas ingredientes idénticos a los que favorecieron el Renacimiento en Europa: la voluntad de encontrar en la civilización prehispánica prefiguraciones de la verdad cristiana (mediante la demostración de que los indios creían ya en un hacedor único, más allá de los elementos naturales que idolatraban) y de establecer que los monarcas eran justos ya que castigaban los mismos crímenes reconocidos como pecados por la religión católica. Garcilaso y los autores que siguieron sus pasos reconstruyeron un tiempo y un espacio de justicia, de belleza y de ri-

¹⁰ Jean SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, París, Flammarion, 1993, p. 373.

¹¹ *Ibidem*, p. 376.

queza, donde todos participaban en la armonía del imperio, incluso los pueblos conquistados, que reconocían lo justo del imperio inca. Poco a poco el imperio inca también se fue transformando en reino imaginario, en «Arcadía serena» (así como se desarrolló la analogía geográfica entre el Nuevo Mundo y los paisajes de Arcadía) donde el corazón desdichado del hombre moderno colonial, dividido entre dos mundos y algo despreciado, buscó amparo no en medio de los dioses sino en el seno de un imperio imaginario, utópico.

El segundo punto que nos llevó a hacer esta analogía entre Renacimiento europeo y el de la dinastía inca, es la noción de distancia histórica. Vimos que al contrario de la Edad Media, el Renacimiento consideraba la Antigüedad como período histórico definitivamente terminado. Esta noción aparece en el virreinato del Perú, y sobre todo en la región de Lima, más sometida a la influencia española, a partir de la mitad del XVII. En 1659 cuando los indios tomaron parte en los regocijos por el nacimiento de Felipe Próspero o cuando el gremio de los pintores organizó una mascarada de incas, la distancia histórica era totalmente aceptada, por lo menos por parte de los criollos y españoles de Lima. La prueba es que Salas y Valdés dice que la mascarada de los pintores les ofreció a los espectadores un cuadro exquisito, «y tanto que como si fuese gente de extraño reyno hallava la admiración novedad, que la provocase; porque ya los indios en esta ciudad, ni conservan sus trajes, ni costumbres»¹². El interés por esta mascarada incluso tiene que ver con la afición por lo exótico. La aceptación de la distancia histórica procede esencialmente de la nueva percepción que tienen de los indios los criollos y los españoles, en el campo religioso. A mediados del siglo XVII, cuando tienen lugar estas dos manifestaciones festivas, la extirpación de la idolatría ya se había acabado en Lima. Los evangelizadores habían concluido que los indios de la capital eran cristianos, lo que no sucedía en todo el territorio del virreinato ni en toda la provincia. Esas condiciones religiosas permitieron que la imagen utópica propagada por Garcilaso se manifestara ante todos en las festividades dinásticas. Los españoles y los criollos estaban de acuerdo en pensar que los indios de Lima habían perdido la nostalgia del imperio inca, de sus antiguos monarcas y de su religión. Algunos viajeros franceses del siglo XVIII, por el contrario, verán en las mascaradas de los indios la influencia del poderoso recuerdo de aquel período, e intentarán atraer la atención sobre el dolor de los indios sometidos a los españoles.

Subrayemos respecto de esta nostalgia del antiguo imperio que la representación de la dinastía inca en Potosí, en 1555, con ocasión del Corpus Christi, narrada por Arzáns y Vela, no parece verosímil desde un punto de vista histórico. Efectivamente, en una época en que el recuerdo del pasado incaico estaba todavía

¹² Agustín de SALAS Y VALDÉS, *Diseño historial de los gozos ostentativos con que la regia ciudad de Lima celebró el deseado nacimiento del cathólico príncipe nuestro señor don Felipe Andrés Próspero*, Lima, Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate, 1660, p. 56.

muy presente en las mentes indias y no había sido todavía objeto de la reconstrucción iniciada por Garcilaso de la Vega, resulta inconcebible que se hubiera podido exaltar hasta tal punto la antigua dinastía en una ciudad de tan vivo sentimiento español. Según Arzáns y Vela las fiestas de 1555 comenzaron con ocho comedias; las cuatro primeras fueron representadas por nobles indígenas de la ciudad. La primera fue una representación sobre el origen de la dinastía inca hasta la coronación de Manco Cápac; la segunda «fue los triunfos de Huayna Cápac, 11° inga»; la tercera, «las tragedias de Cusi Huáscar, 12° inga del Perú», la cuarta «fue la ruina del imperio inga: representóse en ella la entrada de los españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahualpa, 13° inga de esta monarquía...». Estas cuatro comedias fueron seguidas de un cortejo de incas desde Manco Cápac hasta Sayri Túpac, «que en aquella sazón vivía y molestaba a los españoles vecinos del Cuzco y de Huamanga con sangrientas guerras»¹³. Arzáns y Vela escribió en el siglo XVIII; es por tanto más probable que se haya inspirado, para esta descripción, en las mascaradas y las representaciones teatrales contemporáneas de la región andina. Porque, ¿cómo podríamos creer que los españoles de Potosí hubiesen dejado a los nobles indígenas representar piezas en las que se tomaba partido abiertamente a favor de la legitimidad de la acción de Atahualpa, calificando su prisión de injusta, o a favor de los incas rebeldes incluyéndolos en una dinastía histórica reconocida?

Otra vez, la analogía con el Renacimiento viene del hecho de que la armonía utópica puede establecerse y propagarse después de ser totalmente aceptada la distancia histórica. En el XVIII, esta utopía alcanzó una dimensión más universal y generalizada por todo el virreino pero no reunió a todos. Afectó sobre todo a núcleos indios, criollos o mestizos¹⁴ y desembocó al final del XVIII en la idea de una unión de estos núcleos contra los españoles.

En las representaciones de incas del XVIII, encontraremos la materialización de este imaginario utópico compartido por criollos e indios limeños. Los retratos siempre deben estudiarse como imágenes cuyas bases están en sus antecedentes prehispánicos transformados éstos por la cultura colonial. Y nunca debemos olvidar que los desfiles deben entenderse y verse con doble mirada; tendremos que procurar diferenciar la mirada del espectador criollo comunicada por el autor y la mirada que tienen los caciques indígenas, algunos educados en los colegios jesuitas, de un pasado reconstruido, un pasado que además no es el suyo pues para la nobleza indígena de Lima, la representación de los monarcas del Cuzco ofrece cierta interpretación de la historia, que a lo mejor no comparten.

¹³ Bartolomé ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, *Historia de la Villa imperial de Potosí*, Providence, Brown University Press, 1965, edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Iª parte, libro IV, cap. 2, pp. 98-99.

¹⁴ Alberto FLORES GALINDO, [9], p. 70.

ATRIBUTOS Y SIGNOS DISTINTIVOS DE LOS INCAS:

Dentro del antiguo imperio inca, los trajes y tocados constituían un conjunto de signos, de códigos que permitían definir la identidad y el estatuto de un grupo determinado en la jerarquía imperial. Auténticos signos de reconocimiento de identidad —cada una de las etnias conquistadas por los incas de Cuzco tenía la obligación de conservar su traje y su tocado—, estos atributos podían también ser redefinidos por el emperador para marcar una promoción social. Para todos, los signos que venían en la indumentaria traducían un culto vinculado con el lugar de origen de los antepasados de cada grupo: la *pacarina*.

Desde el principio de la era colonial, los españoles comprendieron que los dibujos de los trajes aludían a un universo de divinidades, aunque no entendían el funcionamiento de los códigos. Las ordenanzas del virrey Toledo revelan la importancia que los españoles daban a dichos atributos en la difusión y la supervivencia de los antiguos cultos y prueban que la destrucción de los tejidos y demás soportes llegó a tener mucha importancia dentro de la política de extirpación de la idolatría. Estas ordenanzas indican «que no se labren figuras en la ropa, ni en vasos, ni en las casas» y añaden «y por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los pintan e labran en los mates que hacen para beber y de plata y en las puertas de sus casas y los tejen en los frontales, doseles de los altares e los pintan en las paredes de las iglesias. Ordeno y mando que los que hallaren los hagáis raer y quitaréis de las puertas donde los tuvieren y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten poniendo también sobre esto especial cuidado»¹⁵.

A pesar de las prohibiciones, los motivos pervivieron en la arquitectura, los vasos rituales y los tejidos indios. Pero la Conquista y el establecimiento de una nueva sociedad cambió radicalmente los códigos de identidad de los distintos grupos. Excluidos de los trajes o utilizados de manera falaz por grupos que intentaban aprovechar los cambios sociales para atribuirse un nuevo puesto en la sociedad y se apropiaban de los atributos propios de los nobles, estos signos de identidad debieron encontrar nuevo espacio de afirmación. Este nuevo espacio fue el escudo. Pero aunque volvemos a encontrar en él figuras prehispánicas, la lógica que determina estas composiciones es típicamente hispánica, ya que garantiza una situación digna de respeto en la estructura jerárquica colonial. Su modo de funcionamiento es doble: para el poseedor del escudo, se trata de manifestar ante los ojos de la población indígena sus orígenes con figuras vinculadas a los tiempos y lugares míticos de la creación de sus antepasados y al mismo tiempo evidenciar el poder otorgado por la administración real; y, por otra parte, debe arreglárselas para que, ante los ojos de los españoles, las figuras no puedan verse

¹⁵ Véase Teresa GISBERT, *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Gisbert y Cía S.A., 1987, p. 10.

como alusiones a los «dioses de la gentilidad»¹⁶. Como lo dijeron Silvia Arze y Ximena Medinaceli, los pumas, *otorongos*, *titis* y otros felinos de la antigua heráldica se convierten en leones o en tigres, los *ch'ullpas* se convierten en torres, y el cóndor y otras aves que eran objeto de culto son reunidos bajo la denominación genérica de pájaros.

Al mismo tiempo que prohibía la representación de los animales y demás figuras, Toledo mandaba ejecutar por unos pintores indios del Cuzco una serie de estampas de la dinastía inca, que ya mencionamos, y que mandó enviar a Felipe II. Esta primera representación de la dinastía sirvió de modelo, recordémoslo, al grabado inicial de la Década V de la obra de Antonio de Herrera, pero sólo mostraba retratos en busto. Las dos primeras obras que representaron a los emperadores en pie fueron la *Historia General del Perú* de Martín de Murúa firmada en 1613, pero que bien pudo haber sido terminada anteriormente, y la *Nueva crónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, escrita en 1615. Después, numerosos contratos muestran que las representaciones de la dinastía inca fueron corrientes durante la época colonial, aunque muy pocas han subsistido a causa de las destrucciones recomendadas por el visitador Areche a consecuencia del levantamiento de 1780-1781. Esas pocas obras son las únicas representaciones de incas anteriores al siglo XIX; las de dicho siglo sufrieron nuevos cambios en la iconografía si las comparamos con las de los siglos XVII o XVIII. Entre estas obras tardías, podemos contar, aunque no nos parece evidente, las que se encuentran en el Museo del Hombre del palacio de Chaillot en París¹⁷.

Claro está, los cuadros que desaparecieron nos faltan en nuestro estudio de la iconografía incaica del siglo XVIII, ya que materializaban y fijaban las imágenes que desfilaban durante las mascaradas. Debemos conformarnos con documentos escritos, lo que ya constituye un primer filtro para una buena reconstitución de los trajes y demás atributos, y sobre todo de documentos escritos por autores de cultura hispánica que desconocen el mundo andino y sus figuras, lo que constituye un segundo filtro. Sin embargo, los documentos escritos nos ofrecen una visión de mucho interés y nos permiten trabajar en fuentes poco explotadas, al contrario de las versiones gráficas de la dinastía inca o de las que propusieron los cronistas. Las fuentes limeñas nos permitirán mostrar además que, al contrario de las versiones gráficas cuzqueñas a las que tenemos acceso, las representaciones de incas durante las festividades indias muestran modelos mestizados al mismo tiempo en el estilo, la forma, los materiales y los símbolos.

John Rowe advirtió en los retratos coloniales que estudió «la notable autenticidad del estilo inca de los tejidos y de los trajes lucidos por los caciques del

¹⁶ Silvia ARZE y Ximena MEDINACELI, *Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, mallkus de Charcas*, La Paz, Hisbol, 1991, p. 16.

¹⁷ Teresa GISBERT afirma que esta serie de cuadros del Museo del Hombre data del siglo XIX. La fecha que se indica en este museo es de principios del siglo XVII. Cf. *Iconografía ...*, [1], p. 127.

siglo XVIII y sus mujeres»¹⁸. Por consiguiente, las representaciones limeñas parecen diferenciarse en el renacimiento iconográfico incaico del XVIII. Este mestizaje, o alteración, más manifiesto en Lima no dejó de ser notado, incluso por los mismos autores de las relaciones de fiesta. Demos como ejemplo este extracto de los *Júbilos de Lima* de Peralta Barnuevo, que reconoce la falta de respeto de las formas antiguas:

Es verdad que no usaron en sus siglos mucha parte del aparato que traían, no habiendo tenido cavallos, ni sedas; pues sólo 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 más proporcionada la magestad, allí donde iba más diverso el uso¹⁹.

Se reconocen estas alteraciones como añadidos positivos y necesarios para el embellecimiento de una grandeza que ya no se cuestionaba. Está muy claro que los comisarios y autores indígenas de las mascaradas compartían esta opinión ya que ellos mismos no se habían esforzado por respetar el estilo y las formas tradicionales de las representaciones de la dinastía cuzqueña.

Fuese como fuese, la grandeza de los desfiles exaltaba a los antiguos monarcas y, al mismo tiempo, el marco de semejantes ostentaciones, de suerte que «pudo Lima aventajar la imitación a la realidad, como dexar embidiosa la misma grandeza expressada en los romanos triumphos, si se observa la semejanza»²⁰. Esta corta cita pone de manifiesto la superioridad de la capital del virreino del Perú en el esplendor de las festividades; por otra parte, establece un vínculo de semejanza entre triunfos romanos y desfiles de incas y veremos, en el estudio del conjunto de los atributos incaicos del XVIII, que las analogías van más allá.

Tocados y heráldica

Puede parecer extraño a priori estudiar conjuntamente la iconografía de los tocados de los incas de las mascaradas y la heráldica que se relaciona con cada

¹⁸ John ROWE, «El movimiento nacional inca del siglo XVIII», *Túpac Amaru II. 1780. Sociedad colonial y sublevaciones populares*, estudios reunidos por Alberto FLORES GALINDO, Lima, 1976, p. 23.

¹⁹ Pedro de PERALTA BARNUEVO, *Júbilos de Lima y fiestas reales que hizo esta muy noble y leal ciudad... en celebración de los augustos casamientos del serenísimo señor don Luis Fernando, príncipe de las Asturias, nuestro señor, con la serenísima princesa de Orleáns...*, Lima, Imprenta de la Calle de Palacio, 1723, fol. 62v.

²⁰ ANÓNIMO, *El Día de Lima. Proclamación real, que de el nombre augusto de el supremo señor don Fernando el VI, rey cathólico de las Españas y emperador de las Indias, hizo la muy noble y muy leal ciudad de Los Reyes...*, Lima, 1748, p. 251.

uno de los personajes. Pero estos dos ámbitos en realidad resultan estrechamente vinculados ya que, en el antiguo imperio, la identificación social de las personas pasaba por los trajes y sobre todo por la composición del tocado.

En la mascaradas que estudiamos, encontramos reunidos dos géneros muy distintos de tocados neoincaicos: uno sencillo, compuesto de cuatro partes, se asemeja a las coronas originales de los incas; otro, mucho más complejo, constituye una acumulación de emblemas de la antigua heráldica. Veamos primero cómo se representó en el XVIII, el tocado clásico de los antiguos emperadores del Cusco.

Entre las tres relaciones de fiesta más detalladas, es decir la de 1723, escrita por Pedro de Peralta Barnuevo con objeto del casamiento del príncipe Luis Fernando con la princesa de Orleans, la de 1725 compuesta por Gerónimo de Fernández de Castro para la proclamación de Luis I^o, y la anónima de 1748 para la proclamación de Fernando VI, encontramos muy pocas descripciones de esta corona compuesta de cuatro partes. Varios personajes debieron de llevarla pero no es objeto de una atención particular de parte de los autores. Sólo nos enteramos de que, en 1723, el personaje que representó a Huayna Cápac, penúltimo inca, salió a la plaza coronado de un «refulgente llauto y borla mezclada de color blanco y carmesí, sobre que volaban dos bellas plumas de oro»²¹. Más adelante, Yahuarhuácac «ceñía borla blanca, unancha de diamantes y pluma de igual precio»²²; el actor que representó a su padre Inca Roca «coronábase de borla encarnada y de plumas, en que los esmaltes y las piedras preciosas imitaban, con ficción entonces superior a la verdad, los colores de las más bellas aves»²³; luego sabemos que Cápac Yupanqui llevaba «borla azul», Lloque Yupanqui, una «borla carmesí». Fernández de Castro no hace ninguna referencia a coronas de este estilo a pesar de lo evidente de su uso. Por fin en el desfile de 1748, sólo vienen registrados Tópac Yupanqui y Viracocha entre los que llevaron este tipo de tocado; Tópac salió coronado con «borla azul» y Viracocha «añadió al real llauto tres ayrosas plumas, blanca, negra y color de oro»²⁴.

Estos retratos nos permiten advertir que la corona estaba compuesta por el *llauto*, la *borla*, la *unancha* y plumas. Por consiguiente tenemos que recurrir a las fuentes y a los escritos de los diferentes cronistas de los primeros tiempos de la época colonial para saber lo que encubren estos términos. Las fuentes disienten entre sí, pero esto nos permitirá ver la influencia de los distintos autores en la construcción de la corona en el XVIII. Guaman Poma de Ayala describe el *llauto* como cingulo o cordón que ceñía la cabeza de los emperadores y así lo representa en los grabados; dibuja la *mascapaycha* como una especie de borla que cuelga

²¹ P. PERALTA BARNUEVO, [19], fol. 65.

²² *Ibidem*, fol. 67v.

²³ *Ibidem*, [19], fol. 68.

²⁴ *Día de Lima*, [20], p. 255.

del medio del *llauto* en la frente; la tercera parte, la *unancha*, permite mantener las dos plumas que rematan el conjunto de la corona²⁵. Fray Martín de Murúa nos proporciona la descripción siguiente de la corona real:

En la cabeça traían un rodete redondo que ellos llaman llaitu, ancho de dos dedos, el qual se ponían en la frente y en él chaquirá, y otros dijes y piedras preciosas, y allí asientan plumas y penachos (...)

La ynsignia real y corona era mixca paicha, la qual haçían de lana carmesí, finísima, con algunos hilos de oro, y ésta se ponía que le cojía de sien a sien, y fue uso ymbiolable entre ellos que ningún ynga tomava en sí la administración y gobierno de el reyno, hasta que solemnemente abía reçivido esta borla, que era como coronación y jura que le haçían, reconosiéndole por ynga y señor, y prometiéndole basallaje (...)²⁶.

Confirma pues Murúa que el *llauto* era una especie de cordón o cinta que rodeaba la cabeza pero disiente con Guaman Poma en su descripción de la *mascapai-cha*, ya que aquél la dibuja como cinta que va de una sien a otra y no como borla central; ambos concuerdan sin embargo en el color rojo del atributo. Garcilaso de la Vega da una descripción más detallada pero sin duda también menos verosímil de esta triple corona. En un capítulo en el que se interesa por las insignias que Manco Cápac dio al conjunto de los nobles de linaje real, dice Garcilaso:

Traían los Incas en la cabeza por tocado una trenza, que llaman *llauto*; hacían la de muchos colores y del ancho de un dedo y poco menos gruesa. Esta trenza rodeaban a la cabeza, y daban cuatro o cinco vueltas, y quedaba como una guirnalda. Estas tres divisas, que son el *llauto*, y el trasquilarse y traer las orejas horadadas, eran las principales que el Inca Manco Cápac traía, sin otras que adelante diremos, que eran insignias de la persona real y no las podía traer otro (...). De las insignias que el Inca Manco Cápac traía en la cabeza, reservó sola una para sí y para los reyes sus descendientes, la cual era una borla colorada, a manera de rapacejo, que se tendía por la frente de una sien a otra. El príncipe heredero la traía amarilla y menor que la del padre²⁷.

La novedad aportada por Garcilaso es la transformación del cingulo que rodea la cabeza en una especie de turbante con cuatro o cinco vueltas. En *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Teresa Gisbert afirma que, durante la época co-

²⁵ Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, *Nueva crónica y buen gobierno*, Madrid, Historia 16, edición de John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste, 1987, p. 80, para la descripción de Manco Cápac y p. 79, para la reproducción del grabado del mismo inca.

²⁶ Martín de MURÚA, *Historia General del Perú, origen y descendencia de los Incas*, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1962-1964, tomo I, pp. 34-35.

²⁷ GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios reales de los Incas*, Madrid, BAE 133, 1960, p. 35.

lonial, la triple corona original compuesta del *llautu* en forma de cingulo pervive en las representaciones de Atahualpa y de los incas posteriores, refugiados en Vilcabamba²⁸. Teresa Gisbert atribuye como lo hizo J. Imbelloni la invención de la corona-turbante al limeño Alonso de la Cueva, a principios del siglo XVIII. Su cuadro de las dinastías incas y españolas fue compuesto entre 1725²⁹ (ya que se enteró de la muerte del rey Luis I y del regreso al trono de Felipe V) y 1728 (puesto que lo cita Arzáns y Vela en su obra). Imbelloni afirma que esta corona-turbante llamada *pillaqa-llautu*, que ciñe la cabeza de todos los personajes masculinos del grabado, fue un invento audaz del oratoriano Alonso de la Cueva, quien quiso conciliar de tal manera las descripciones divergentes de los cronistas peruanos. Imbelloni considera que esta invención es la prueba de la influencia incontestable de Alonso de la Cueva sobre todas las representaciones posteriores de los incas³⁰.

Sin embargo, podemos discutir semejante alegato de Teresa Gisbert, pues, según las fechas, parece muy probable que Alonso de la Cueva se haya inspirado de la mascarada de 1725 para pintar su cuadro y los atributos de los incas. En tal caso, se habría limitado a hacer constar en el lienzo, y por tanto con arte duradero, una iconografía que ya se utilizaba en las representaciones festivas efímeras. Por otra parte, los *Comentarios Reales*, sobre todo en el pasaje que hemos citado, prueban que quien inventó esta corona neoinca fue Garcilaso de la Vega. Nos parece acertado imaginar que los *llautus* de las máscaras del siglo XVIII tuvieron esta forma de turbante, tanto más cuanto que los retratos tardíos atestiguan la misma forma. Esta misma forma de turbante la consignamos en los retratos del Museo del Hombre. Ya dijimos que la fecha propuesta por Teresa Gisbert nos plantea problemas. La representación en pie (al contrario de los cuadros del XIX), la sencillez del traje de estos retratos, la ausencia de los mascarones y del pectoral típicos del renacimiento incaico colonial, las dos plumas, al mismo tiempo blancas y negras (y no una blanca y otra negra como luego), la presencia de tocapo, la capa sin bordados, más se parecen a los gustos «auténticos» de los primeros años del siglo XVII que a aquéllos de los siglos XVIII o XIX. Además, la corona-turbante, recién inventada por Garcilaso, y la mascapaicha «de una sien a otra» que aparecen en los retratos del Museo del Hombre, nos permiten cuestionar la teoría de Teresa Gisbert, confirmar le fecha de 1615 que el mismo Museo propone y por consiguiente mostrar la influencia directa de Garcilaso.

La distinción entre el color del *llautu* imperial (multicolor) y el color del de los súbditos de linaje real (negro) es otra aportación de Garcilaso. En 1723, los nobles del séquito de Huáscar llevan en efecto el *llauto* negro «adornado de en-

²⁸ T. GISBERT, [1], pp. 123-124.

²⁹ Y no como lo afirma Teresa GISBERT por los años 1723-1724 ya que los peruanos no se enteraron antes de 1725 de la muerte del joven rey y del segundo reinado de Felipe V. Incluso fue en 1725 cuando se celebró la proclamación de Luis I, Véase T. GISBERT, [1], p. 131.

³⁰ J. IMBELLONI, [6], p. 224.

trelazados hilos de perlas, y rica pedrería»³¹. Sin embargo, las informaciones de Garcilaso no fueron respetadas al pie de la letra por los inventores de las mascaradas del siglo XVIII pues la *mascapaicha* se compone, como se evidencia en la relación, de una borla central y no de un adorno de lana que corra de una sien a otra. El color rojo de este atributo, aunque admitido por todos los autores del siglo XVII, no se respetó en todas las representaciones y parece que se prefirió la variedad de los colores antes que el acato de las normas para dar al desfile más brillo y diversidad; la *mascapaicha* roja incluso se otorga al señor Cuysmanco, en el desfile de 1723, con la sola diferencia de que la lleva en la sien y no en medio de la frente, «diferencia, con que la usaban los príncipes feudatarios o vasallos»³². En ningún sitio hemos encontrado confirmación de esta distinción que más bien parece imaginaria y que se opone a la atribución exclusiva de este color a los emperadores. Parece pues que las fuentes de las mascaradas son múltiples aunque la mayor parte de las veces privilegiaron los organizadores a Garcilaso, manifestando al mismo tiempo su imaginación y su creatividad en cuanto a los emblemas prehispánicos.

Asimismo ocurre con el cuarto elemento de la corona imperial: las plumas. En las composiciones sencillas, aparecen con colores variados y las plumas doradas gozaban de una preferencia de parte de los inventores de los trajes o de los que actuaban. Según Garcilaso de la Vega, las plumas del tocado eran sólo dos y su función no era meramente decorativa pues remitían al mito de origen de la dinastía de los antepasados. Después de consignar las insignias de la casta noble, el autor habla de las que eran propias de los monarcas:

El rey traía esta misma borla, empero era colorada. Sin la borla colorada traía el Inca en la cabeza otra divisa más particular suya, y eran dos plumas de los cuchillos de las alas de una ave que llaman *corequenque* (...). Las plumas son blancas y negras a pedazos, son del tamaño de las de un halcón baharí primo: y habían de ser hermanas una de la una ala, y otra de la otra (...). Las aves que tienen estas plumas se hallan en el despoblado de Villcanuta, treinta y dos leguas de la ciudad del Cozco, en una laguna pequeña que allí hay al pie de aquella inaccesible Sierra Nevada (...). Por no haberse hallado más de estas dos, ni haber noticia según dicen que hay otras en el mundo, traían los reyes Incas sus plumas, y las estimaban en tanto, que no las podía traer otro en ninguna manera ni aun el príncipe heredero: porque decían que estas aves, por su singularidad, semejaban a los primeros Incas sus padres, que no fueron más de dos, hombre y mujer, venidos del cielo como ellos decían, y por conservar la memoria de sus primeros padres traían por principal divisa las plumas de estas aves, teniéndolas por cosa sagrada (...). Traían las plumas sobre la borla colo-

³¹ P. PERALTA BARNUEVO, [19], fol. 63.

³² *Ibidem*, [19], fol. 64v.

rada, las puntas hacia arriba algo apartadas la una de la otra y juntas del nacimiento³³.

Estos datos remiten a unos elementos vinculados con el origen de la dinastía de los incas. El *corequenque* y las dos plumas simétricas, al mismo tiempo blancas y negras, juntas en su extremidad, recuerdan a los dos primeros soberanos, Manco Cápac y Mama Ocllo, a la vez esposos y hermanos, imagen al mismo tiempo una y doble. La unión de las dos alas en lo alto de la corona imperial recordaba la de los dos antepasados fundadores. Cuando era coronado, el joven inca recibía dos nuevas plumas, renovando la alianza entre las dos partes de un mismo cuerpo. Lejos de este significado simbólico, las plumas que rematan la corona de los incas de las mascaradas perdieron su función mítica y sólo tienen función decorativa. El significado primero de las dos plumas parece que se olvidó; los organizadores privilegian el brillo antes que el signo de origen. Cuando se respetan, por poco que sea, los colores de las plumas del *corequenque*, las plumas de las mascaradas son una blanca y otra negra, ya no blanca y negra a la vez, rompiéndose así la simetría simbólica.

En la recomposición de la corona, bien notamos que la forma y el significado originales se olvidaron y modificaron en provecho de un estilo más deslumbrante de colores y dorado más próximo a los gustos del Barroco. La añadidura de perlas y piedras a la forma clásica y sencilla de la corona imperial también forma parte de esta reconstrucción de estilo propio de la época colonial.

Al lado de esta corona, que, si bien compleja en su simbolismo, sólo se componía de cuatro partes (el *llautu*, la *mascapaicha*, la *unancha* y las plumas), encontramos tocados que constituyen verdaderos tótemes heráldicos. Estos tocados ni son típicos de Lima, ni del XVIII, pues los encontramos en las representaciones del Corpus de Santa Ana de Cuzco a fines del siglo XVII.

La primera representación que hemos encontrado en Lima de este género de tocado es la de la corona del emperador Huáscar en la mascarada de 1723, que Pedro de Peralta Barnuevo describe en los siguientes términos:

Ostentábase coronado de llauto real, en que los diamantes, las esmeraldas, y las perlas formaban ordenadas una armonía de esplendores. Pendíale a la frente la borla carmesí, y sobre ella tremolaba una alta pluma de oro, a cuyos lados dos brillantes culebras mordían por los extremos un iris refulgente; blason ordinario de estos reyes. Entre la borla y pluma iba la unancha (que significa insignia) compuesta de una rica joya. Caían de una y otra parte del llauto las orejeras de oro³⁴.

³³ GARCILASO DE LA VEGA, [27], p. 230.

³⁴ P. PERALTA BARNUEVO, [19], fol. 63v.

Notemos primero que los anillos que adornaban las orejas de las personas de sangre real durante el imperio inca han sido desplazados y colocados en el mismo *llautu*. En la mayoría de las representaciones incluso desaparecieron por completo, a pesar de que constituían una insignia propia de la casta real según nos informan todos los cronistas. A fin de analizar mejor la descripción de la corona de Huáscar, tenemos que estudiarla junto a la del escudo del emperador Manco Cápac, que cierra el séquito:

El regio alférez enarbolaba en hasta de oro el primitivo escudo, que era tymbre, y le llevaba como imagen. En campo verde ostentaba este un fiero tigre al pie de dos copadas plantas de hortaliza (símbolo aquél de la fiereza que reduxo, y éstas de la cultura que enseñó) y dos coronadas sierpes a los extremos de un iris hermoso (hieroglífico de la prudencia, y de la benignidad que ejercitaba) de cuyo medio pendía una lámina o unancha de oro, y de ésta una purpúrea borla, de que naciendo dos cordones, remataban, por uno y otro lado en las figuras del Sol y de la Luna³⁵.

Hemos estudiado juntas la descripción del tocado del primero y la del escudo del segundo, porque comparten numerosos elementos. En los dos casos, encontramos las insignias clásicas de la corona imperial, o sea, la borla y la *unancha*. Según Guaman Poma de Ayala, la *mascapaicha* formaba parte de las armas de los emperadores incas que la pintaban en sus escudos. Al lado de esta insignia aparecen, en los dos casos, dos serpientes que muerden las extremidades de un arco iris. Esta figura, considerada como blasón ordinario de los antiguos monarcas del Perú, es analizada de manera errónea por el autor de la relación. En la descripción del escudo de Manco, Peralta dice que el arco iris era el emblema de la benevolencia y de la prudencia del emperador. Se trata aquí de un intento de análisis de una insignia conocida como propia de los incas pero interpretada a partir de referencias culturales europeas. El autor apela a la iconografía del Renacimiento para descodificar el signo del arco iris. En realidad, éste, perteneciente al mundo celeste y diurno, y las dos serpientes, propias del mundo subterráneo, relacionan los dos mundos entre sí y remiten a una divinidad importante del panteón imperial: Illapa, el dios del relámpago. Este emblema alude pues directamente a las antiguas divinidades y al origen mítico de la casta, y nos muestra cómo se reconstruyó la heráldica de la época colonial. Mediante una analogía de forma entre un elemento incaico y un elemento iconográfico europeo, la heráldica pudo pervivir durante la época colonial remitiendo, para cada cultura, a significados totalmente diferentes.

La descripción del escudo de armas de Manco nos proporciona otro ejemplo de esta doble percepción de los símbolos. Peralta ve en él un tigre al pie de dos

³⁵ *Ibidem*, [19], fol. 69v-70r.

plantas que simbolizan la agricultura que Manco Cápac enseñó a sus súbditos, según cuenta la leyenda. En realidad este dibujo utiliza una vez más un elemento de las armas incas representadas por Guaman Poma y por Murúa en el escudo que asigna este último a Cápac Yupanqui (lámina XI). Comprendemos con los comentarios de Guaman Poma de Ayala que el «tigre» del cual se habla es un *otorongo*, o sea, un jaguar, animal vinculado con las regiones de las tierras bajas, y que las «plantas» son *chunta*, semejantes a palmeras, también relacionadas con las tierras amazónicas. Hubiera sido interesante poseer una buena descripción de la composición de este escudo, pero ya hemos podido comprobar a partir de los pocos elementos de los que disponemos, que el escudo, que respeta los símbolos tradicionales, asocia elementos que se refieren, por una parte, al mundo salvaje y bárbaro de las tierras cálidas (el felino y las plantas), y, por otra parte, al mundo civilizado y bien ordenado, a los modelos sociales, al poder y a las divinidades del Cusco, con la *mascapaicha* y la *unancha*, el Sol y la Luna, las dos divinidades fundamentales, que también figuran en las armas de los incas. Era sobre aquel equilibrio entre las diferentes fuerzas de la naturaleza, entre los distintos sistemas ecológicos, entre lo cultural y lo salvaje, sobre el cual descansaba la fuerza y la unidad del antiguo imperio. Pero parece obvio que los espectadores de ascendencia europea no entendieron nada de eso como tampoco lo entendió Pedro de Peralta, por otra parte bastante familiarizado con la historia incaica.

Volvamos por un instante al tocado de Huáscar. En 1725 y en 1748, los organizadores utilizan la misma configuración que en 1723, y el autor de la relación de 1748 añade que las dos serpientes que muerden el arco iris constituían «su conocido blazón». En realidad no tenemos ninguna representación gráfica del blazón de este emperador (Murúa sólo pinta con su respectivo escudo a los siete primeros incas). Por otra parte estos símbolos no son propios de Huáscar sino que son compartidos por la entera dinastía. Entre los demás tocados compuestos de las tres mascaradas, reparemos también en el de Tópac Yupanqui en 1723; aparece

(...) coronada de borla azul la magestuosa frente, en cuya mitad resplandecía por insignia un iris que parecía formado de las irradiaciones de la riqueza de su traje, sobre que se elevaba un castillo rodeado de banderas y coronado de una alta pluma de oro, símbolo, que demostraba el vuelo que habían cogido sus conquistas³⁶.

Obviamente es este «castillo» el que más particularmente nos llama la atención. Según sabemos, es muy poco probable el que se haya tratado exactamente de un castillo. Pensamos más bien en una torre, pues las composiciones similares llevadas por los personajes del Corpus de Santa Ana ostentan este tipo de construcciones. El emblema de la torre era además un elemento muy difundido en la

³⁶ *Ibidem*, [19], fol. 66.

heráldica hispánica y en la incaica. La torre, según Teresa Gisbert, representa al emperador Pachacútec (quien emprendió una segunda fundación de la ciudad), y luego, por extensión, la misma ciudad del Cusco³⁷. Por consiguiente no nos sorprendería que se tratara en esta descripción de este emblema típicamente cuzqueño. Sin embargo no podemos dejar de lado por completo la posibilidad de que tal construcción sea un castillo y no una torre, en tal caso nos enfrentaríamos con una pura creación colonial (el emblema del castillo no aparece en la emblemática incaica) en función de la historia misma de Túpac Yupanqui. En efecto, éste es considerado, por todos los cronistas libres de la influencia de Garcilaso, como el constructor de la fortaleza de la antigua capital del imperio (Garcilaso atribuye esta construcción a su supuesto padre Inca Yupanqui), y, además, como un inca que conquistó muchas tierras. Por estas razones no se puede excluir totalmente la segunda hipótesis pero preferimos la primera explicación por respetar más ésta los signos prehispánicos. Señalemos que un grabado de 1850, del cuzqueño Justo Sahuaraura Inka, muestra a cuatro incas, Huáscar, Manco Inca, Sayri Túpac y Túpac Amaru, es decir los incas del período colonial, coronados de una torre almenada que, según J. Imbelloni, se asemeja a las que figuran en la heráldica hispánica. Imbelloni afirma que esta torre procede directamente del escudo confeccionado por los especialistas peninsulares y concedido a los descendientes de Huayna Cápac por Carlos V, el 1º de octubre de 1544³⁸. Este escudo muestra efectivamente, en la parte inferior, la torre almenada de Castilla, ornada a cada lado de tres banderolas. El «castillo rodeado de banderas» que aparece sobre el sombrero de Túpac Yupanqui, en 1723, podría corresponder a esta descripción. Sin embargo, no nos parece lógico que un ancestro de Huayna Cápac lleve las armas que fueron concedidas a éste último, cuando la torre tiene una justificación histórica evidente en la representación de Túpac Yupanqui.

Además de la descripción del escudo de Manco Cápac en la relación de Pedro de Peralta, el único que se menciona es el de Huáscar Inca. Peralta nos informa que en 1723, un capitán que iba por delante del inca llevaba las armas «concedidas a la estirpe de este monarca». La relación de Fernández de Castro nos proporciona más datos. En 1725, el personaje que representaba a Chuquismanco, capitán de la guardia de Huáscar, salió a la plaza con «el excudo de armas concedido por nuestro emperador Carlos V a los descendientes de este Inca, que son en la derecha o quartel principal las armas de Castilla y León, y en el segundo lugar en campo azul, un tigre andante entre árboles a cuyos lados se pintan dos sierpes que reziben en sus vocas las puntas de un iris : coronado todo del *llauto* y *masca-*

³⁷ Teresa GISBERT alude en su *Iconografía ...* [1], al escudo más antiguo de la ciudad de Cuzco, adquirido por el Instituto Nacional de Cultura del Perú en Cuzco. La torre es el elemento central: «A ambos lados el Sol y un águila bicéfala, sobre la torre dos buitres, orla el todo el arco iris que emerge de la boca de dos sierpes», p. 158.

³⁸ J. IMBELLONI [6], pp. 219-220.

paicha imperial, y en otro cuartel dos toisones de oro»³⁹. Este blasón plantea un problema importante: ningún blasón fue otorgado por Carlos V al linaje de Huáscar. Hay por lo tanto un error histórico, a lo mejor una confusión entre Huáscar y Paullu. En 1545, Carlos V concedió un escudo de armas al inca Paullu. Hijo menor del emperador Huayna Cápac, convertido al cristianismo y fiel a la Corona, al contrario de su hermano Manco Inca, Paullu tomó por nombre Cristóbal Paullu Tupa y fue coronado como inca por el gobernador Vaca de Castro. Este error histórico nos sorprende tanto más cuanto que en el siglo XVIII, cuando los nobles indígenas deseaban obtener armas, procuraban probar su parentesco con Huayna Cápac y los descendientes de Paullu y no con los de Huáscar.

Hemos visto que algunos personajes de las mascaradas venían acompañados de blasones. En realidad, estos blasones, aunque presentan elementos esencialmente prehispánicos, son creaciones de la época colonial. El escudo es un símbolo occidental que concede a su poseedor cierta posición social y lo distingue del ciudadano ordinario. Existían equivalentes en el antiguo imperio inca. Las versiones prehispánicas se llamaban *unancha*. Pero según nos informan los historiadores, los incas o sus capitanes sólo los utilizaban en tiempos de guerra⁴⁰.

Silvia Arze explica que la iconografía abstracta que caracterizaba los escudos incaicos no tiene nada que ver con el estilo figurativo de los que aparecen a partir del siglo XVI. Guaman Poma de Ayala y Martín de Murúa fueron los dos primeros que representaron escudos al lado de los retratos de incas o de manera separada. Las formas que les dieron son, sin embargo, hispánicas. Guaman Poma transcribe una iconografía tradicional en su estilo, al contrario de Murúa, pero los dos adoptan, en las representaciones de escudos, la estructura cuadripartita propia de la heráldica europea⁴¹. El paralelismo que hemos querido establecer entre los tocados y los blasones nos muestra cómo se desarrolló la evolución de los signos y de las formas. De manera paralela y unida, los dos géneros de representaciones evolucionaron bajo el impulso de la búsqueda de una identidad dentro de la nueva sociedad colonial. Mientras los tocados originales perdían sus significados, los blasones recuperaban los antiguos emblemas, incorporándolos en un espacio distinto, el de la heráldica hispánica. La importancia concedida por los caciques del XVII y sobre todo del XVIII, a estas distinciones nobiliarias, manifiesta cuán próximos se sentían de las cuestiones de honor que caracterizaban a los españoles del Siglo de Oro. Pero, al mismo tiempo, no olvidaban que sus antepasados ex-

³⁹ Gerónimo FERNÁNDEZ DE CASTRO Y BOCÁNGEL, *Elisio peruano. Solemnidades heroicas y festivas demostraciones de júbilos que se han logrado en la muy noble y muy leal Ciudad de Los Reyes... en la aclamación de... don Luis Primero, nuestro señor...*, Lima, Imprenta de Francisco Solano, 1725, fol. 40v.

⁴⁰ Véase Silvia ARZE, [16], p. 13.

⁴¹ Notemos a este propósito, que los retratos del Museo del Hombre de París ni tienen esta forma cuadripartita colonial ni son figurativos. Otra vez el estudio de estos retratos nos confirma la teoría de que hayan sido pintados a principios del XVII antes de las alteraciones coloniales.

hibían su identidad social y geográfica en sus tocados. Las construcciones complejas neoincas de los tocados representados durante las mascaradas de fines del siglo XVII y de principios del XVIII, hacen evidente su voluntad de volver a colocar estos signos (relacionados con los antepasados míticos, los símbolos del poder, las divinidades antiguas) en su lugar tradicional, durante el breve tiempo de las fiestas. A riesgo de levantar construcciones terriblemente complejas e inverosímiles, los caciques intentaban crear unos tocados que tuvieran sentido ante la mirada de los indios y ante la de los españoles, aunque la mayoría de los últimos no veían sino suntuosas combinaciones de elementos que interpretaban según su propia heráldica o iconografía. Para los indios muy hispanizados, algunos signos perdieron su sentido y su vida como las plumas del *corequenque* mítico en el tocado tradicional, pero otros vinieron a reemplazarlos y se adaptaron a los gustos barrocos. Por estas razones podemos hablar de renacimiento.

Indumentaria y otros distintivos

Las descripciones de los trajes de los incas de las mascaradas del siglo XVIII muestran que son muy parecidos en su forma general a los que lucían los últimos incas, Huáscar, Atahualpa y los descendientes rebeldes a la Corona española, es decir, todos los que encontraron los españoles. Pedro Peralta Barnuevo describe minuciosamente el traje que llevaba puesto el actor que representó al inca Huáscar en 1723. Este traje fue, sin lugar a duda, influido por los gustos barrocos y sirve de testimonio de las aportaciones españolas. La descripción nos presta la imagen del inca del siglo XVIII:

Vestía manta rosada de rico brocado, orlada de preciosa franja, con borlas también de oro a las esquinas, camiseta de raso liso nácar, recamadas de reales de oro y plata, y guarnecidos de encaxes de igual precio, y mangas voladas de finísimos nevados. Rodeaba hermosamente el regio sipe (o muzeta imperial) que antiguamente formado de plumas, se imitaba entonces con cintas de varios colores artificiosamente encarruxadas. Brillábanle un Sol de oro, pendiente de una cadena de preciosas joyas en el pecho, y en los ombros, en las rodillas y los pies los *pumas*, que significa leones y son mascarones, también de oro. Pie y pierna a la romana, noblemente desnudos, se adornaban, ésta de un flueco negro, que sobre ella pendía ayrosamente, y aquél de rica oxota. Ostentaba en uno y otro brazo preciosos anillos, de que usaban los Incas, y llamaban *Chipani*, engastada en ellos luciente pedrería. Empuñaba en la diestra el *champi* de oro (arma que en una breve hasta, cuya punta era sólo un florón, llevaba una segur atravesada a la manera de nuestras alabardas, la qual era el cetro de los incas), traje e insignias, que llevaron los demás siguientes⁴².

⁴² P. PERALTA BARNUEVO, [19], fol. 63v-64v.

Según esta descripción, los elementos característicos de la indumentaria imperial del siglo XVIII son: el *uncu* (especie de tunicela), el *sipe* (adorno pectoral tradicionalmente confeccionado de plumas), un Sol dorado sobre el pecho, los mascarones en forma de cabeza de puma para engalonar los hombros, las rodillas y la parte superior de los pies, los *antar* (flecós que rodeaban las piernas), la *ojota* (especie de sandalia) y los brazaletes (*chipani*). En cuanto al arma o cetro imperial, aquí se le llama *champi* pero la descripción ofrecida por Peralta corresponde a otra insignia imperial, el *suntur páucar*. Guaman Poma representa el *suntur páucar* como una pica o lanza cuya punta incorpora una especie de hacha. Es, por lo tanto, un cetro que se parece bastante a la artesana europea. El asta del *suntur páucar* suele estar enteramente adornado de plumas y cintas. He aquí la descripción que ofrece Cobo: «El *suntur páucar* era una asta poco más corta que de pica, cubierta y vestida toda de alto a bajo de plumas cortas de colores varios asentadas con tal primor, que hacían galanas labores; y por remate, en lo alto, salían tres puntas de plumas grandes»⁴³.

El segundo tipo de cetro, según los dibujos de Guaman Poma, consiste en una vara a cuyo extremo se halla una flor o rueda dentada llamada *ulpu*: este *champi* era otra insignia imperial y, según Cobo, era utilizada en tiempos de guerra. El arma descrita por Peralta corresponde más bien a la primera de estas dos insignias.

En 1725, la descripción del cortejo de Huáscar, por Fernández de Castro, nos permite adquirir algunos detalles suplementarios sobre el *champi* (en esta relación el término es empleado correctamente). El autor describe esta insignia como un «arma a modo de una estrella sobre una hasta y rematando en otra pieza llena de agudas puntas imitando la clava que pintan a Hércules»⁴⁴. Este pasaje es interesante no sólo por los detalles que nos aporta, sino también por la constante tendencia de estos autores de relaciones de fiestas a comparar los elementos que se encuentran en la iconografía incaica con elementos europeos, que provienen bien del mundo rural español (como la sandalia u *ojota* típica de la indumentaria de los antiguos moradores andinos, que se compara sistemáticamente con el calzado de los campesinos de la Península Ibérica), bien de la iconografía de las mitologías griega y latina (como se ve en el caso del *champi*). Los gustos por el género mitológico-pastoral de los letrados de la época explican estas analogías. Estas comparaciones muestran que buscan, en sus desfiles, la ocasión para satisfacer sus deseos de exotismo y para halagar su propia cultura.

El *sipe*, el susodicho adorno pectoral de plumas, parece haber sido utilizado tradicionalmente por los incas. Guaman Poma lo incluye en sus dibujos. Sin embargo, Murúa no lo menciona en absoluto. En las mascaradas del siglo XVIII el *sipe* era elaborado casi siempre con cintas: el cambio de los materiales y la acomodación a los gustos de la época se consideraban positivos para el impacto de

⁴³ B. COBO, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, BAE XCI, 1956, tomo II, p. 139.

⁴⁴ G. FERNÁNDEZ DE CASTRO, [39], fol. 40v.

estos adornos. Así, en 1725, Taunupa apareció engalanado con este *sipe* «en que a las vistosas plumas de colores varios de que en lo antiguo se formaban, imitaron aora las cintas plegadas, que en galante armonía hacía ventaja con el artificio a aquellas naturales galas»⁴⁵. Pero detrás de él, Huáscar llevaba un auténtico adorno pectoral de plumas, adorno tradicional que llevó también en 1748.

El colgante con la imagen del Sol que cubría el pecho de todos estos emperadores no aparece en ninguna representación antigua. Al igual que la pedrería que ornaba todo el traje, esta joya es una creación de la época colonial y reemplaza los adornos de las orejas, que desaparecieron de la iconografía incaica. Es posible, sin comprometerse, acercarlo a las leyendas que hacían de Manco Cápac el hijo de *Inti*, el dios-sol.

Respecto de los mascarones que representan las cabezas de pumas y que adornan los hombros, las rodillas y los pies de los emperadores de las mascaradas, se trata, también en este caso, de un añadido colonial. Este elemento neoinca no es del todo incoherente dentro del ornamento imperial: ya vimos el lugar ocupado por los felinos en la mitología andina. Sin embargo, creemos que el origen de estos mascarones hay que buscarlo en figuras y emblemas que se encuentran lejos del mundo andino. Las representaciones de emperadores o generales romanos durante el Renacimiento, o de figuras emblemáticas masculinas como la Fuerza o la Valentía en algunos tratados o esculturas, muestran mascarones que representan cabezas de felinos en todo punto iguales a las que se encuentran en las imágenes de los incas del período colonial. La analogía entre estas dos culturas era frecuente; por lo tanto, la hipótesis de que se hayan inspirado en las representaciones de los Romanos es verosímil. Aún más, estos mascarones que eran manifiestamente muy figurativos no pueden haberse visto inspirados por la iconografía tradicional andina. Guaman Poma de Ayala ignora por completo estos motivos en sus descripciones de la iconografía incaica. No se encuentran en los retratos de incas, ni en los de los capitanes, ni en las imágenes que reproducen escenas bélicas. En su lugar, en las rodillas, se pueden ver exclusivamente los cordones de los flecos, y en la parte superior de los brazos, brazaletes.

Las descripciones de la túnica y del manto o capa de los antiguos monarcas merecen una atención especial por nuestra parte. En la descripción, citada arriba, del traje de Huáscar en el desfile de 1723, pudimos ver que ni el manto ni la túnica lucían elemento iconográfico incaico, y que las telas utilizadas eran todas de origen europeo: brocados, satenes y encajes que ofrecían a la vista un espectáculo magnífico. La mayoría de los actores llevaban trajes de parecida índole, trajes que, excepto en sus aspectos generales, no ofrecían ningún punto en común con aquéllos utilizados por los antiguos monarcas. Aun así, algunos actores llevaban túnicas y mantos más tradicionales. Pero antes de proporcionar ejemplos debemos consultar a los diversos cronistas que dejaron testimonio escrito de la indu-

⁴⁵ G. FERNÁNDEZ DE CASTRO, [39], fol. 39.

mentaria de estos monarcas. Martín de Murúa es, de nuevo, una fuente imprescindible. Sigue la descripción que hace de la indumentaria típica de un monarca:

El bestido que ordinariamente usaba era una camiseta de *cumbi* labrada, la qual era obra de las *ñustas*, que lo hilaban sutilísimamente para tejer los bestidos del *ynga*, y esculpían en ellas maravillosas labores de *tocapo*, que ellos dizen que significa dibersidad de labores, con mil matices de sutil manera, al modo de los almaisales moriscos, de primor exselente, unas beses de color morado, otras berde, otras azul, otras carmesí finísimo. La manta que ellos llaman *yacolla* era del mismo *cumpi*, aunque no llevaba labores, ni en ellas las usaban⁴⁶.

En cuanto a Cobo, nos dice que el inca:

«(...) vestía manta y camiseta con *ojotas* en los pies, sin salir en esto del uso del común del pueblo; pero diferenciábase dél en que su vestido era de la más fina lana y tela que labraban en todo su reino, de colores más vivos y labores más primas (...). Unos vestidos eran llanos y sencillos, de sola la manta o tela, sin guarnición ni sobrepuestos; otros entretejidos con plumas de aves sutilísimas y de colores varios y muy vistosos»⁴⁷.

Los dos textos nos proporcionan un gran número de detalles sobre los atuendos incas. Primero, la tela utilizada para los monarcas, el *cumbi*, resaltaba por su finura inigualable (algunos cronistas incluso dicen que las más bellas sedas no podían compararse con este tipo de tela). Lo tejían las *acllas* (y no simples *ñustas* como dice Murúa), muchachas escogidas para este trabajo y recluidas de por vida. El *cumbi* estaba reservado para los ritos religiosos y sacrificios al igual que para la elaboración de los trajes del monarca. Se diferenciaba, en su confección y uso, del *ahuasca*, una tela tosca de uso cotidiano. La túnica del monarca podía ser sencilla o engalanada de plumas sujetas en el tejido, al contrario de la capa que iba desprovista de adornos. Ninguno de los dos autores hace mención de pedrería o joyas, elementos que encontraron su lugar en el traje inca con la llegada de los españoles.

Por último, el elemento más importante del traje imperial era el adorno utilizado para la túnica, el *tocapo*. El *tocapu*, típicamente incaico, muestra en realidad figuras geométricas dibujadas dentro de rectángulos horizontal o verticalmente alineados. Estas figuras constituían signos que identificaban el origen y ascendencia de cada pueblo, etnia o persona. Según algunos mitos, como el que recogió Cobo, el dios Viracocha, creador del hombre, era el origen mismo de estas figuras, puesto que habría creado las diferentes etnias americanas trazando sobre

⁴⁶ Martín de MURÚA, [26], tomo II, libro II, cap. 3, p. 34.

⁴⁷ B. COBO, [43], p. 138.

cada una de ellas las figuras que permitirían distinguirlas unas de otras⁴⁸. La mayor parte de los *tocapo* son puramente geométricos pero a veces enmarcan motivos antropomórficos. Tenemos varios ejemplos en los retratos de incas dibujados por Guaman Poma, Herrera, Murúa o, posteriormente, en las representaciones del Corpus de la iglesia de Santa Ana de Cuzco. Pero no encontramos referencia alguna a estas figuras, no obstante su papel esencial en la iconografía incaica, en las descripciones de las mascaradas limeñas. El *cumbi* fue empleado, lo que prueba que el proceso de tejido seguía existiendo y estando en uso, pero los motivos no tienen nada en común con los motivos tradicionales. En 1723, los actores del cortejo de Huáscar llevaban «mantas y uncós, o camisetas, de un tejido finísimo de lana carmesí, que llaman *cumbi*» pero el tejido iba sembrado de motivos florales. En 1725, Huáscar entró «vestido de rica camiseta de *cumbi* roxo, bordada de oro, de primoroso dibujo realzes y matizes, guarnecida de ancha franja de plata; la manta era de tisú de plata, con las mismas ricas y nobles guarniciones...»⁴⁹. Los bordados en oro y plata y los motivos incrustados o bordados sobre el *cumbi* tradicional reemplazaron los motivos tejidos al mismo momento que la propia tela.

Respecto de los motivos en sí, ciertas descripciones nos ofrecen algunos detalles más. En el desfile de 1723, Mayta Cápac salió vestido de una «manta encarnada de preciosa tela, orlada de rica franja de oro, y camiseta blanca, bordada de variedad de fieras y de aves del país, esto es, de leones y de tigres rapantes, de águilas y de halcones generosos»⁵⁰. Nos encontramos aquí con los mismos felinos y pájaros, clásicos de la mitología andina, que ya vimos en la heráldica inca, pero su representación en la capa es insólita, no sólo porque las capas estaban tradicionalmente desprovistas de todo tipo de ornamento, sino porque no se insertaban en el interior de los *tocapos*, lo que evidencia el término «bordada».

En 1725, los trajes de la guardia del Gran Chimú llaman nuestra atención puesto que su descripción nos aporta un elemento importantísimo sobre los motivos ornamentales. El texto de Fernández de Castro dice:

Su librea era la usada camiseta de algodón tejido en paños, todos de un color, aunque con extraordinaria variedad en los matizes de flores, pájaros y plantas, con rara propiedad imitados. Guarnecían todos los extremos de el exquisito traje muchos galones de oro y inmensa copia de encajes, en quien Flandes y París, esmeraron sus delicadezas ...⁵¹

El detalle fundamental, en este texto, en cuanto a la iconografía neoinca, reside en la apreciación del autor de la calidad de las figuras representadas. La ex-

⁴⁸ Véase Teresa GISBERT, [15], p. 20.

⁴⁹ G. FERNÁNDEZ DE CASTRO, [39], fol. 41.

⁵⁰ P. PERALTA BARNUEVO, [19], fol. 68v.

⁵¹ *Ibidem*, [19], fol. 39.

presión «con rara propiedad imitados» nos demuestra que estas plantas y estos animales no tienen nada que ver con los diseños geométricos tradicionales incas. Para que estos diseños fuesen apreciados por los espectadores de cultura hispánica era esencial que los motivos fuesen figurativos. Los criterios de la belleza europeos se basaban en esta época en el grado de imitación de la naturaleza. Si se hubiese tratado aquí de diseños tradicionales el autor no habría podido escribir semejante comentario.

* * *

En la creación de la indumentaria de las mascaradas prevalece el mestizaje, un mestizaje de formas y de materiales, de signos y motivos. La pervivencia del traje tradicional es un fenómeno raro. Los elementos de base siguen presentes —la túnica, el manto, el pectoral de plumas, las sandalias— pero se reconstruyen en función de los gustos de la época. Todos los demás detalles son, en su totalidad, creaciones coloniales: la corona-turbante, las tocas heráldicas, los mascarones, los adornos (encajes, pedrería, motivos bordados y no insertos en el tejido del *cumbi*, motivos figurativos y no geométricos) aducen abundantes pruebas de la aculturación de los indios de Lima y sus alrededores. Seguramente, estos desfiles carecían de autenticidad pero eran, ante todo y para todos, unos impresionantes espectáculos barrocos, donde todo atraía la mirada y deslumbraba. La rehabilitación de la historia inca pasa también por ahí. El esplendor de los desfiles no puede sino resaltar el valor de la belleza de los personajes representados. La riqueza y la belleza física y moral son inseparables dentro de las mentes de los siglos XVII y XVIII, como lo eran en la Antigüedad greco-latina.

El acercamiento incesante, por parte de los autores de las relaciones de fiestas de los incas, de los desfiles a los personajes históricos o mitológicos romanos o griegos, en lo que se refiere a la riqueza de porte o la manera en que iban ataviados, nos permite establecer paralelismos entre estas mascaradas y las representaciones mitológicas greco-latinas de otras festividades. Del mismo modo que aquellos dioses de la Antigüedad, de tan alta estima durante el Renacimiento y la época barroca, se encontraban representados en medio de jardines edénicos (sea en mascaradas, sea en comedias), asimismo la mascarada de 1748 comenzó con la colocación en la plaza de Lima de un cuadro vegetal que transformó esa misma plaza en una Arcadia artificial en la cual los emperadores incas iban a desfilar.

Desde que el día se descubrió, la víspera del que a esta fidelísima nación se había señalado para su festivo obsequio, apareció tan hermosamente copiada en la plaza la primavera, que jamás aun en la poética ficción se habrá visto con más verde ornato su frondosa pompa. Transplantados del nativo suelo coposos árboles de apacible sombra hacían verdad en su contorno la renovación perenne de frutos

de los huertos de *Alcinóo*⁵². La hermosa fuente de su centro, que con alma de crystal en tres gallardos cuerpos de bronce canta bulliciosa las glorias, que le entona la Fama que la remata, llena su última amplíssima tasa de vivos pezes de magnitud crecida, quitaba el nombre a los célebres estanques de la romana delicia, a la piscina de *Gelón*⁵³, y a quanto *Nerón* y *Heliogabalo*⁵⁴ consumieron de costo en este gusto. Domesticadas las aves eran en las ramas la señal más cierta de la bella estación, y triumphante el verdor en diversos arcos, que adornaban las entradas, era el objeto y el aplauso de sí mismo. En fin allí huviera hallado fixeza la variada situación de los *Elysios*, pues dexando la *Beocia* y la *Arcadia*, quantos huvieran gozado tan plácido aspecto, los colocaran en su recreo⁵⁵.

El deseo, por parte de los organizadores indios de Lima, de superar la belleza de los más célebres jardines míticos refuerza el paralelismo entre la civilización inca y las antiguas civilizaciones mediterráneas. La analogía no es tan sólo la obra de espectadores criollos o españoles avezados en la cultura antigua; es también voluntariamente aceptada por los caciques nobles, educados en colegios jesuitas, que dominan, ellos también, los gustos y las tradiciones culturales de la época. Este decorado arcadio de la mascarada inca desempeñaba su papel en la valoración y exaltación de estos emperadores, de modo que los espectadores no podían mantenerse indiferentes ante tantos esplendores. Los incas de las mascaradas, que vestían los mascarones típicos de los emperadores romanos y lucían «pie y pierna a la romana», se acercaban en su renacimiento a los emperadores mediterráneos a medida que perdían los signos y los códigos compartidos por sus antepasados. Nos permitimos citar aquí una apreciación de Fernández de Castro sobre la representación del Monte de las Musas — en una comedia llevada a las tablas en la plaza del palacio virreal —, para mejor comprender hasta qué punto la belleza podía hacer olvidar la gentilidad de los antiguos pueblos:

La rica materia, tisúes toda, de los exquisitos y primorosos trajes aun pareció se escondía, avergonzada de no poder ser más, detrás de las muchas joyas que la encubrían. Las plumas y martinets, que ocupaban el ayre formaban una vaga riquíssima primavera, y el ayroso movimiento de cada uno acompañado de la magestuosa representación, quasi pudiera hazer disculpables a la Gentilidad sus adoraciones si se dejaban ver sus falsas deidades en trages tan excelentes y en sugetos tan singulares⁵⁶.

⁵² Alcinóos: rey de la isla de los Feacios, donde Ulises atracó de regreso de la isla de Calipso. El palacio real estaba rodeado de un vergel maravilloso donde las frutas maduraban a lo largo del año.

⁵³ Gelón: tirano de Gela (Sicilia) de 491 a 485 y de Siracusa de 485 antes de Cristo.

⁵⁴ Elagabal o Heliogábalo: emperador romano de 218 a 222 después de Cristo.

⁵⁵ *El Día de Lima* ..., [20], pp. 240-241.

⁵⁶ G. FERNÁNDEZ DE CASTRO, [39], fol. 52v.

Los espectadores son impresionados por la belleza de las mismas plumas, los mismos penachos y el mismo esplendor de las telas y joyas. La analogía es, quizás, osada, pero pensamos que, si la adoración de los pueblos mediterráneos por sus dioses podía encontrar una excusa en la apariencia física excepcional de éstos, parece que los habitantes del antiguo imperio inca debían de merecer igualmente el perdón por su idolatría y su gran admiración hacia sus monarcas si estos últimos lucían tan dignamente los ricos tejidos y valiosos ornamentos. La rehabilitación de los incas, para gozar de una total aceptación por parte de los criollos y españoles, hubo de manifestar sin falta analogías con las culturas europeas reconocidas como inigualadas, y pasar tanto por una valoración moral como por una valoración física. Estas analogías no son inconscientes. Para los criollos, españoles y también para las elites indígenas formadas en los colegios jesuitas, quedaba claro que el paganismo de la Antigüedad greco-latina era aceptado a condición de que tomara la forma de una alegoría y que se refiriera a una moral religiosa contra-reformista. Los indígenas nobles habían sido educados en esta cultura clásica por religiosos que veían en ella una manera de acercar los dos mundos y de extraer las mismas conclusiones precristianas:

Las imágenes de la Antigüedad y del pasado de los indios se habían encontrado desde el momento en que los evangelizadores habían imaginado analogías entre los dioses prehispánicos y los de los Romanos (...). A fuerza de acercamientos, de analogías y de identificaciones, los discípulos indígenas de los monjes se acostumbraron a concebir su propia antigüedad en términos prestados de la mitología latina. Se inclinaban tanto más a ello cuanto que el panteón greco-latino disfrutaba de un estatuto privilegiado en la cristiandad del Renacimiento⁵⁷.

At the beginning of the 18th Century the indigenous people of Lima were accorded permission to celebrate the Spanish kings in a segregated group. The criollo elites expected them to represent their old kings in the demonstrations, thus taking part in the exaltation of the Peruvian history. The descriptions of the limeño festivities, which show that the costumes of the Incas in the masquerades were highly hybridized and baroque, allow us to analyse the characteristics of the Inca renaissance in the 18th Century. The costume played a basic role in the rehabilitation of the old Peruvian kings in the Colonial society.

KEY WORDS: *Metissage, mentalities, 18th Century, culture.*

Fecha de recepción: Febrero 1999.

Fecha de aceptación: Diciembre 1999.

⁵⁷ Serge GRUZINSKI, *L'aigle et la sibylle. Fresques indiennes du Mexique*, París, Imprinta Nacional, 1994, p. 79.