

QUIPU

VIRTUAL



BOLETÍN DE CULTURA PERUANA - EMBAJADA DEL PERÚ EN ESPAÑA - N° 38 19/02/2021

LOS INCAS CATÓLICOS Y LA INDEPENDENCIA



EL RENACIMIENTO INCA VIRREINAL: SU ARTE, EMBLEMAS IMPERIALES Y TEOLOGÍA POLÍTICA

RAMÓN MUJICA PINILLA*

Fragmentos de un ensayo aparecido en un libro memorable: *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la Conquista a la Independencia* (Lima, BCP, 2020), cuyo editor es también el autor de este estudio.

Por décadas, la comunidad académica peruana ha estado dividida y desvelada por un «bucle historiográfico» o «nudo gordiano» irresuelto. ¿Fue la independencia «concedida» a los peruanos por los ejércitos libertadores «extranjeros» de San Martín y Bolívar, o fue la emancipación el resultado y culminación de un largo proceso de revueltas políticas «concebidas» y difundidas durante el virreinato a través de los así llamados «discursos precursores anticoloniales»? La polémica es engañosa, pues la Jura de la Independencia se realizó con un himno y una bandera nacional cuando la patria peruana era aún una «comunidad imaginada». No tenía fronteras territoriales definidas y su cultura y sociedad, mayoritariamente indígena quechua-hablante, estaba anclada en un sistema social y virreinal de castas. En realidad, la invasión francesa de España (1808) y la abdicación al trono de Fernando VII a favor de José Bonaparte -el hermano de Napoleón- detonaron las posteriores guerras independentistas [...].

Durante la Revolución de Mayo (1810) en Buenos Aires, su Junta abolió la autoridad de Fernando VII y anuló el virreinato del Río de la Plata. Para los patriotas insurgentes americanos, la retórica «incaísta» era el vocabulario universal de un «nacionalismo global» que antecedió a la aparición de las repúblicas independientes [...]. En Tucumán, Belgrano presentó su «Plan del Inca», un proyecto para restaurar la monarquía imperial del Tawantinsuyo, y un retrato de Rosa de Lima -la primera santa del virreinato americano- presidió las sesiones como declarada Patrona de la Independencia y emblema máximo de su insurrección libertaria. ¿Cómo se llegó a este discurso independentista?

EL MOVIMIENTO NACIONAL INCA

En un artículo precursor publicado en 1955, John Rowe reconstruyó a grandes rasgos lo que describió como un «movimiento intelectual nacionalista» inca en el Perú del siglo XVIII. Fue impulsado por caciques indígenas y mestizos de sangre real que simultáneamente gestionaron títulos nobiliarios ante la Corona española, escribieron «memoriales de agravios» en defensa de los indios y no pocos de ellos estuvieron clandestinamente vinculados a insurrecciones políticas de diversa índole. El movimiento no estaba encabezado por un caudillo en particular. Se trataba de un «grupo dirigente» de memorialistas y voceros nativos -muchos de ellos radicados en Lima- que, por citar a Luis Miguel Glave, constituyeron una «liga indígena» que habló y «negoció» derechos y espacios de poder a favor de su «na-



Anónimo. Túpac Amaro, siglo XVII. Río de la Plata

ción inca» [...]. Su agenda ideológica era variada y con matices políticos que se radicalizaron en la rebelión de Túpac Amaru (1780-1783), el más largo y extenso levantamiento indígena jamás ocurrido durante todo el período virreinal americano.

La influencia cultural del movimiento «nacional» inca revitalizó las artes visuales. Asimismo, fomentó el florecimiento de objetos artísticos híbridos, tanto en su forma como en su contenido. Las expresiones artísticas de origen europeo -tales como los retratos de curacas, atuendos de vestir, escudos heráldicos, etc.- fueron trastocados por su simbolismo incaísta. Y los objetos de origen prehispánico, tales como textiles, *keros*, *conopas*, *pacchas*, entre otros, fueron manufacturados con

una nueva «materialidad» europea: seda, cerámica vidriada, madera laqueada. Estos «artefactos» no eran «copias» de un arte preexistente perteneciente a una civilización extinguida. Eran obras «originales» que inauguraban una política visual innovadora y de resistencia cultural, elevada a categoría ideológica y adecuada al contexto social, político y religioso de la nobleza inca virreinal. Algo parecido -aunque a otra escala artística e histórica- ocurrió durante el Renacimiento italiano del *Quattrocento* [...]. Por ello, a diferencia del «renacimiento» cultural confrontacional y proselitista propiciado por los incas de Vilcabamba a mediados del siglo XVI -antes de que fueran derrotados por la milicia hispana-, el Renacimiento inca del XVIII -acontecido en las postrimerías del virreinato- constituyó un proyecto político distinto. Estaba fundamentado en la conciencia colectiva de que la «Antigüedad clásica» inca había quedado en el pasado. Su arte visual era, por ello, deliberadamente «anacrónico» y militantemente cristiano.

Tras el levantamiento de Túpac Amaru en 1781, las expresiones culturales neoincas fueron perseguidas y se convirtieron en el blanco de una feroz campaña iconoclasta emprendida por el visitador general español José Antonio de Areche [...].

¿ÍDOLOS INDÍGENAS O ICONOS CRISTIANOS?

Más de un investigador ha destacado la función social y política que cumplió el *curaca* indígena como «mediador cultural». Los *kurakakuna* eran las autoridades nativas que intermediaban entre la Corona española y los «indios tributarios». Sin ellos -como bien lo tiene señalado Tom Cummins-, la conquista española no habría sido posible. Sin embargo, a los curacas se les acusó de tener una doble

identidad. Como autoridades nativas, participaban en las reuniones comunales del campo y en los rituales agrícolas del campesinado. Como funcionarios de la Corona española, eran destacados miembros de la Iglesia católica. Financiaban la construcción de templos, se hacían retratar como orantes y buenos cristianos {...}. Pese a ello, no se sabe a ciencia cierta si los curacas ciudadanos promocionaban el cristianismo y los caciques pueblerinos (*ayllus*) las tradiciones andinas rurales, o si ambos cultivaron -en mayor o menor grado- un doble registro de valores religiosos antagónicos.

EL GRAN DEBATE: TOLEDO VERSUS LAS CASAS

La pintura genealógica de los incas, prohibida por el visitador Areche tras la rebelión de Túpac Amaru, no era de origen prehispánico sino virreinal. Además, en el momento de su censura, no existía una sino dos tradiciones genealógicas enfrentadas y claramente definibles. Ambas contaban con idearios políticos irreconciliables. Una había sido inaugurada por el virrey Francisco de Toledo y visualizaba a los Incas como violentos tiranos que habían usurpado un territorio contra la voluntad de sus pueblos. La otra derivó de la «política indigenista» promovida por fray Bartolomé de Las Casas. Esta exaltaba a los Incas como reyes y «señores naturales» del Perú, con derechos y privilegios que no caducaban con la conquista española {...}.

La primera «genealogía» inca pintada en el Perú fue realizada en el Cuzco en 1572 a solicitud del virrey Francisco de Toledo. Se contrataron artífices nativos para que pintaran «cuatro paños» o lienzos con los retratos de medio busto de los reyes incas del Perú. Figuraban con sus coyas o reinas dentro de medallones, cada uno con la historia escrita de sus vidas, desde Manco Cápac -el fundador de la dinastía Inca- hasta Atahualpa, el último rey destronado por los españoles en 1532. Las pinturas formaron parte de un ambicioso proyecto político basado en las *Informaciones*, «probanzas» y testimonios orales recogidos, ante notario público, entre unos doscientos indios que habían vivido en la época de los Incas y que pertenecían a diversas *panacas* del Cuzco {...}.

LA ICONOGRAFÍA VIRREINAL DEL *TRANSLATIO IMPERII*

No fue la muerte de Atahualpa en 1533 lo que puso fin a la soberanía de los incas. La ejecución del Inca rebelde Felipe Túpac Amaru en 1572, realizada por orden del virrey Toledo, fue lo que permitió que entrara en vigencia la «capitulación» de Sayri Túpac en 1555, formalizada en 1558. Antes de abandonar su refugio de Vilcabamba, este último se hizo coronar inca rey. Luego viajó a Lima y «voluntariamente» cedió sus derechos sucesorios a favor del emperador Carlos V. Renunció a un imperio a cambio del marquesado y mayorazgo de Oropesa, entre otras heredades y casas arrebatadas a su padre Manco Inca: «En remuneración y recompensa de los Reynos del Perú, por la cesión, y renuncia expontania, que mis Reales pasados hicieron de ellos, en obsequio de la Real Corona de Castilla». Los sucesores de Sayri Túpac recordaron esta «donación» o «remuneración» tan desigual con rencor e incredulidad. Pero -desde un punto de vista jurídico- con ello el reino del Perú y su aristocracia nativa quedaban incorporados al Imperio español {...}.

Los retratos virreinales de la nobleza inca también evidenciaron cómo las élites indígenas asumieron el traspaso del Imperio inca sin renunciar a su identidad cultural. El retrato de Alonso Chihau Topa ilustra la fricción tensional entre lo andino y lo europeo {...}. La cartela oval, sostenida por un paje jorobado enano (*cumillo*), lo identifica como el primer inca de su *panaca* real en abrazar el cristianismo {...}.

LAS LAMENTACIONES DE JEREMÍAS: UNA TEOLOGÍA DE LIBERACIÓN PARA LA INDEPENDENCIA

Guaman Poma debe de haber sido el primer indígena americano en iniciar una carta crónica dirigida al monarca hispano citando al profeta Jeremías, para recordarle que los gobiernos injustos estaban amenazados por las Sagradas Escrituras a padecer «azotes» y «grandes castigos». Llegó al extremo de recordarle a su «Sacra Católica Real Magestad» que Jesucristo -el primer sacerdote del mundo- vino para vivir de sus limosnas y no tenía salario, renta, ni buscaba haciendas porque «amó más al pobre que ser rico». Los indios eran los «pobres de Jesucristo» y estaban listos para ingresar a las órdenes religiosas. No eran como los doctrineros «soberbiosos» que, al igual que los corregidores peninsulares, se hacían trasladar sobre literas como si fueran «incas» poderosos. El «tiempo dorado» de los españoles era para los indios «el tiempo del demonio de Lucifer, enemigo de Dios y de los cristianos» {...}.

Al igual que Guaman Poma, los memorialistas indígenas del movimiento nacional inca utilizaron la argumentación bíblica -sobre todo versículos del Antiguo Testamento- para cuestionar al absolutismo borbónico. Si el imperio católico hispano sustentaba su universalidad y poder en la defensa de la religión católica, era inevitable que todo punto de partida para el debate político fuera la exégesis bíblica. Los memorialistas indígenas en el siglo XVIII -y después los antiindependentistas y los patriotas por igual- recurrieron al estatuto sagrado de las Escrituras para emplear sus sentencias como armas de combate ideológico {...}.

Los indígenas y los criollos republicanos no pretendieron retornar al «tiempo gentilico» de los incas. La bandera nacional bicolor simbolizaba su «juramento» para defender la libertad sagrada concedida por el «Dios de Jacob» {...}. Así, la raíz del pensamiento insurgente independentista «peruano» no nace con el ideario ilustrado, secularizante y racionalista de la Revolución francesa. Estaba más cercano al patriotismo revolucionario evangélico de los «colonos» puritanos norteamericanos. Emerge como una «teología política» americana y profética, legitimada en las *Sagradas Escrituras*, que toma a la «monarquía sagrada» de los incas como prefiguración, emblema y destino redentor de su patria originaria.

*Historiador de arte peruano. Fue director de la Biblioteca Nacional. En este libro, publicado por el Banco de Crédito del Perú, hay también estudios de John H. Elliott, Manuel Burga, Mariusz Ziolkowski, Carolyn Dean, Rolena Adorno, Tom Cummins, Joanne Pillsbury, Luis Eduardo Wuffarden, Víctor Peralta Ruiz y Roberto Amigo.

En la portada: Anónimo cuzqueño. Santa Rosa como emblema reivindicatorio para la nobleza inca, siglo XVIII. Colección privada.

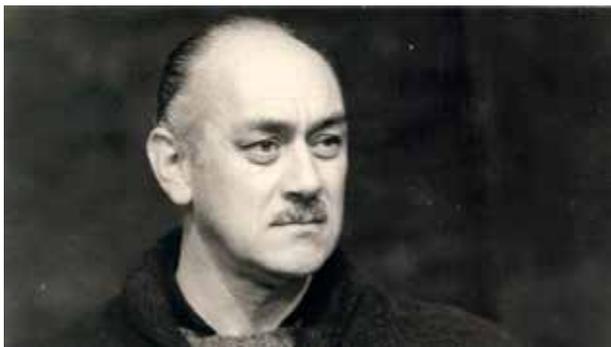
<http://www.fondoeditorialbcp.com/publicaciones/arte-imperial-inca/>



Alonso Chihau Topa, s. XVIII. Museo Inka, Cuzco

RICARDO ROCA REY PASIÓN POR EL TEATRO

Se ha conmemorado el año pasado el primer centenario del nacimiento de Ricardo Roca Rey (Lima, 1920-1985), figura protagónica en el desarrollo del teatro peruano en la segunda mitad del siglo XX. Roca Rey estudió ingeniería civil en la Pontificia Universidad Católica y vivió luego en París, donde concluyó su formación y se convirtió en frecuentador asiduo de las representaciones teatrales en la capital francesa, experiencia que volcaría en su pasión por el arte dramático a su vuelta a Lima.



Ricardo Roca Rey. Foto: Archivo familiar

Animador de la por entonces recién creada «Asociación de Artistas Aficionados», el nuevo director se inició con una obra experimental del poeta Jorge Eduardo Eielson: *Maquillaje* (1950), pero fue al año siguiente, con el imponente montaje del auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, en el atrio de la catedral de Lima, que se convirtió en una figura de referencia en la escena peruana. Roca Rey dirigió desde entonces a una serie de actrices y actores que figurarían entre los más destacados del país, como Elvira Travesí, Ricardo Blume, Saby Kamalich, Pablo Fernández y muchos otros. En 1956, tuvo a su cargo la dirección de *Collacocha* de Enrique Solari Swayne, protagonizada por el actor Luis Álvarez y premiada en el Festival de Teatro Panamericano de México (1958). Hizo también, en las ruinas de Puruchuco, una escenificación de *La muerte de Atahualpa* (1957), obra con la que su hermano Bernardo Roca Rey había ganado el Premio Nacional de Teatro.

La intensa actividad teatral de Ricardo Roca Rey se tradujo en numerosos montajes, que iban del repertorio clásico, incluyendo tragedias griegas, dramas shakespearianos y autos sacramentales del Siglo de Oro, a expresiones vanguardistas y obras de autores nacionales, a los que alentó de manera particular. Ricardo Roca Rey incursionó también con programas televisivos en vivo, puso en escenas espectáculos folclóricos innovadores y fue director del Instituto Nacional de Cultura (1980-81). Un reciente libro profusamente ilustrado, *Ricardo Roca Rey. Una profunda huella*, escrito por su hijo, Ricardo Roca Rey Cisneros, rinde merecido homenaje a su memoria.

<https://cutt.ly/1kN6IEy>

AGENDA



SYLVIA FALCÓN Y LA LÍRICA ANDINA

La cantante Sylvia Falcón (Lima, 1983) es soprano de coloratura y cultiva con especial entrega la llamada lírica andina. Hija de quechua hablantes afincados en Lima (su padre es ayacuchano y su madre, huancavelicana), aprendió en la infancia las primeras melodías de su repertorio y estudió luego antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, sin descuidar su formación musical de modo particular. En 2007, publicó su primer álbum: *Killa Lluqsimu (Cuando sale la Luna)*, con música tradicional de Ayacucho, Huancavelica, Cuzco y Arequipa. Su segundo disco, *Inkario*, apareció en 2014 y al año siguiente grabó una versión en quechua del himno nacional. La artista, autora también de los álbumes *Fantasia pokra* (2016) y *Qori Koya (Coya de oro)*, (2017), ha llevado a cabo numerosos recitales en diversas ciudades del Perú y en Nueva York, La Paz, Managua y Buenos Aires, y ha ofrecido recordados espectáculos en el Gran Teatro Nacional de Lima.

<https://cutt.ly/OkMe5Dt>

<https://cutt.ly/KkMYLrs>



EMBAJADA DEL PERÚ EN ESPAÑA
SERVICIO CULTURAL
Calle Zurbano, 70
28010 Madrid

serviciocultural@embajadaperu.es



CENTRO CULTURAL
INCA GARCILASO
Ministerio de Relaciones Exteriores
del Perú

www.ccincagarcilaso.gob.pe