

ENCUENTRO EN CAXAMARCA HOLLYWOOD ATAQUALPA INCA EN ANDAS



De Cajamarca a Hollywood con Atahualpa en andas.

Luis Massa¹
Luis Rosales²

“...ya en las memorias
un pasado ficticio ocupa el sitio de otro,
del que nada sabemos con certidumbre
–ni siquiera que es falso...”
Jorge Luis Borges³

Resumen

El término encuentro responde a la misma voz latina que choque. Considerando lo violento en tanto inesperado e impetuoso, podríamos denominar “encontronazo” de dos formas de cultura el que se produce tras la llegada de Colón a las tierras del maíz. La mirada del otro, desde los barcos o desde tierra, relata en su discurso caracteres particulares que hacen a la construcción de alteridades imaginables. La temática de este trabajo considera distintas representaciones del encuentro entre Atahualpa y Pizarro, sucedido en los Andes en el siglo XVI. Tratando tres circunstancias referidas a: la portada de dos crónicas publicadas en España dos años después del encuentro, el óleo sobre tela “Pizarro Seizing the Inca of Peru” de John Evert Millais realizado en 1846 en Londres y escenas del largometraje de Irving Lerner “The Royal Hunt of The Sun” realizado en 1969.

Palabras clave: encuentro, Atahualpa, Pizarro, imágenes, Cajamarca.

From Cajamarca to Hollywood with Atahualpa on piggyback.

Abstract

The word ‘meeting’ comes from the same Latin root as ‘clash.’ Considering violence as something both unexpected and impetuous, what occurs after Columbus’ arrival in the land of corn can be referred to as a ‘collision’ of two forms of culture. The gaze of the other, from ships or from land, denotes particular characteristics in its discourse that create imaginable alterities. The theme of this article takes into account different representations of the encounter between Atahualpa and Pizarro, which took place in the Andes in the Sixteenth century. It examines three circumstances that make reference to: two front page reports published in Spain two years after the encounter, the oil painting titled “Pizarro Seizing the Inca of Peru” painted by John Evert Millais in 1846 in London, and scenes from the feature length film “The Royal Hunt of the Sun”, created by Irving Lerner in 1969.

Key words: meeting, Atahualpa, Pizarro, image, pictures, Cajamarca.

¹ Médico Psiquiatra. Investigador independiente paracas@ar.inter.net

² Estudiante de arquitectura. Investigador independiente willka.luis@gmail.com

³ Fragmento del cuento: Tlon, Uqbar, Orbis Tertius, en Ficciones, 1944.

Introducción

Sería pretencioso definir a la temática del presente trabajo como un *análisis* de la construcción del relato visual del encuentro sucedido entre Pizarro y Atahualpa. Como todo acontecimiento histórico, sus diferentes interpretaciones obedecen al carácter mismo de los relatos de la historia. Son las diferencias, probablemente, las que legitiman el discurso, aunque parecieran ser las similitudes. Este complejo equilibrio entre dicciones y contradicciones obedece a una dinámica cuya valoración nos supera como autores.

Al referirnos al *relato*, lo hacemos en el sentido amplio del término, tal cual lo define el Diccionario de la Lengua Española: “*Conocimiento que se da, generalmente detallado de un hecho. Narración, cuento*” (1982:1134). Consideramos como dadores, en este caso, a diferentes géneros expresivos que representaron el encuentro: crónicas históricas, grabados, dibujos, cerámicas, pinturas, piezas teatrales, documentales y cine. Un bagaje de imágenes que responden a necesidades expresivas variadas, comprendidas en un arco de casi quinientos años. Deconstruir, desandar ese proceso, implica sumergirse en un espiral de giro antihorario donde los errores seguramente han de ser mayores que los aciertos. Pese a ello, y sin estar muy conscientes de estas elucubraciones, decidimos aventurarnos en el tema, llegando al momento de presentarlo a muy pocas conclusiones y atiborrados de dudas e incertidumbres; por eso más que un análisis es ésta: una propuesta de análisis.

Entendemos necesario realizar una descripción, lo menos subjetiva posible, del momento del encuentro entre los dos líderes, antes de adentrarnos en la temática de la imagen.

Atahualpa accede a entrevistarse con Pizarro en Cajamarca. Los españoles que contaban con caballos y armas de fuego eran 168 mientras que el número de soldados del Inka varían entre 20.000 y 80.000. El encuentro se produce en la plaza o cancha, Atahualpa llega junto con su ejército transportado sobre unas andas que llevaban sus súbditos. Los españoles aguardan escondidos. Salvo el fraile Vicente Valverde que sale a su encuentro acompañado por un *faraute*⁴ (Felipe o Felipillo). Se enfrentan y el sacerdote le habla al soberano a través del intérprete. Atahualpa le responde a Valverde también a través del intérprete. El religioso le habría leído un libro (que podría tratarse del requerimiento, la Biblia y un breviario). Atahualpa solicita el libro y posteriormente lo arroja al piso dando oportunidad a la ofensa del clérigo que en nombre de Dios da un grito de guerra (“Santiago”) al que responde Pizarro. Los españoles vencen sin bajas a los miles de adversarios y capturan a su enemigo.

Todos somos Felipillo

Entre los primeros libros difundidos en España durante el siglo XVI destacan las novelas de caballeros, siendo el Amadís de Gaula, una obra maestra de la literatura medieval fantástica, el más famoso de los llamados “Libros de Caballerías”. Tal fue su éxito que se realizaron durante esa centuria más de treinta reediciones del mismo. Simultáneamente un nuevo género comienza a publicarse; el de las primeras crónicas de

⁴ Intérprete.

Indias y señala al respecto Carlos Aranibar (Pachacuti, 1995: XXXI): “*por buen tiempo conviven sin acusar rencillas y con frecuencia intercambiando atmósfera y temas[...]. Historia y novela son corteza y pulpa del fruto nuevo de los siglos XVI-XVII, la crónica de Indias*”. Aranibar plantea una doble intención en el narrador castellano. Por un lado, la honesta intención de escribir una historia *ad hoc* que redima la gesta de la invasión conquistadora española (con expectativas de obtener beneficios por añadidura) y por otro lado, desarrollar “*la vena artística en un anhelo vicario de vivir, a través de sus héroes y batallas, la aventura y el riesgo*” (Pachacuti, 1995: L).

Durante la Edad Media, en la Península Ibérica las crónicas estaban muy poco ilustradas a diferencia de lo que sucedía con las crónicas inglesas en el mismo periodo. En el siglo XIV los reinos hispanos tenían sus propios cronistas que servían a las necesidades de la realeza exaltando en sus relatos los valores morales y del justo gobierno (Holland, 2008:14). En el siglo XVI las crónicas ya se escribían en castellano y los cronistas amplían su territorio incorporándose a la empresa conquistadora del Nuevo Mundo.

Así devenido en cronista-aventurero, testigo-protagonista, protoperiodista, comunicador social, oidor y vocero, pasajero de frontera entre relatos de certeza y fantasía, émulo de héroe; el autor se convertía dada la distancia transoceánica de la época, en mensajero del otro mundo. En esa ecuación temporoespacial es desde donde se enmarcan similitudes y diferencias de estos primeros relatos de la nueva América para la Nueva España, la descubridora. Aquella que tras ocho siglos de dominio moro, los destierra junto a los judíos, instaura la lengua: de Castilla, reposiciona una religión: la del Papa y deja atrás el sistema feudal. Cambios radicales: población, lengua, religión y sistema político. En ese contexto transcurre el siglo XVI en España.

Nótese que la imprenta llega a España en 1473⁵, de la mano de los discípulos de Gutenberg, veinte años después de su invención. Su aparición lleva a la sustitución de los dibujos iluminados que ilustraban los manuscritos medievales por los grabados en madera, así lo señala Ricardo Alegría (Alegría, 1986:15-16) quien también refiere que ésta sería una forma económica de satisfacer la demanda del público por los textos ilustrados.

En diciembre de 1533 arriban por el estuario del Guadalquivir, procedentes del Nuevo Mundo, galeones prestos a amarrar en el puerto de Sevilla. En sus arcas llegaba parte del tesoro obtenido como canje por la liberación de Atahualpa, el Inca capturado por Francisco Pizarro en Cajamarca, que tras el pago convenido y pese a ello, resultará asesinado en mano de sus captores.

Cristóbal de Mena, quien estuviera junto a Pizarro en la captura y luego de haber cobrado su parte del botín como partícipe, regresó en una de esas naves a España tras dos décadas de estar al servicio de la corona. Mientras la Casa de Contratación de Indias con sede en el Alcázar Real de Sevilla, liberaba el oro que le había sido entregado, Mena habría terminado de escribir su crónica y la habría entregado a la casa Bartolomé Pérez para su publicación. Hecho consumado en abril de 1534 (a menos de dos años del episodio de Cajamarca, acaecido el 16 de noviembre de 1532).

⁵ Recién en 1536 el Virrey Don Antonio de Mendoza estableció en México, la Primera Imprenta de América. Los tipógrafos fueron Estaban Martín y Juan Paoli.

Es esta una realidad incierta, como tantas otras en la historia de la historia. Raúl Porras Barrenechea atribuye a Cristóbal de Mena la autoría de este texto que durante siglos se conoció como producto del “Anónimo Sevillano de 1534”. Lo plantea en su monografía presentada en el Congreso Internacional de Americanistas (realizado en Sevilla en 1935) titulada: “El anónimo sevillano de 1534 es el Capitán Cristóbal de Mena”. La mayoría acepta esta propuesta, nótese que el Prof. Miguel Alberto Guérin señala en su análisis al respecto que no sólo es dudosa esta identificación sino que además dista mucho se pueda establecer prueba de autoría a Mena (Salas, 1987: 87).

La obra, anónima en su versión impresa, se titula: “La conquista del Perú”⁶, y en su portada presenta un grabado, que probablemente sea el primer registro gráfico hecho público, del encuentro entre Atahualpa y los españoles⁷. A modo de marco una serie de viñetas completan el diseño (Figura 1).



Figura 1: Portada de la crónica titulada “La Conquista del Perú”. Sevilla, 1534.

En el recuadro central catorce personajes ocupan la escena. A la izquierda de la composición, cinco españoles. Cuatro de ellos, que no parecen soldados por su

⁶ Texto completo: “La conquista del Peru llamada la nueva Castilla. La cual tierra por divina voluntad fue maravillosamente conquistada en la felicissima ventura del Emperador y Rey nuestro señor: y por la prudencia y esfuerço del muy magnifico y valeroso caballero el Capitan Franciso piçarro Governador y adelantado de la nueva castilla y de su hermano Hernado piçarro y de sus animosos capitanes y fieles y esfuerçados compañeros que con el se hallaron”.

⁷ “Se trata de un cuadernillo de ocho folios. El recto del primero de ellos no está foliado, porque es la portada, el segundo, tercero y cuarto, sí, comenzando con la indicación del folio 2. Los dobles de esos folios no van foliados. En síntesis, son ocho folios, recto y verso, es decir dieciséis páginas. En la portada (f. 1 r.), antes del título, y en la última plana impresa (f. 7 v.), a continuación de la última línea, aparece un grabado en madera que presenta a Atahualpa llevado en andas por sus súbditos [...]” Así nos lo transmite el Prof. Guérin en comunicación personal.

vestimenta y actitud, avanzan desarmados hacia el encuentro, los dos que encabezan el grupo aparentan tener sus manos tomadas por la espalda en notoria actitud pacífica. Un clérigo los antecede, fray Vicente Valverde con hábito oscuro (dominico)⁸ y tonsura, tiene su diestra en alto, pareciera estar impartiendo la bendición.

Frente a los visitantes, avanzando desde la derecha, un grupo de nueve indios, el primero de ellos tiene un arco (por la actitud de su brazo izquierdo tendría flecha) apuntando hacia los españoles. También puede interpretarse que carga sobre su hombro uno de los sostenes de las andas. Le siguen siete nativos que acompañan y portan las andas sobre las que se observa sentado a Atahualpa. Éste toma con su mano izquierda, una macana (*chaska chuqui*) y con la otra sostiene en alto lo que podría ser un libro con cinco puntos en su primera plana. Todos los nativos van descalzos y llevan como única vestimenta una *wara* (huara)⁹, inclusive el Inca. Sobre su cabeza un quitasol (*achihua*) que es sostenido por una vara que porta uno de sus súbditos.

El grabado muestra un sendero en primer plano que conduce hacia la escena del encuentro, invita al lector a introducirse, a participar del evento. Detrás de Atahualpa y sobre una elevación se grabó una construcción medieval, un castillo. Edificación europea que en nada se asemeja a las americanas de la época.

Como señalara Rolena Adorno, respecto al grabado, tanto el Inca como sus súbditos tienen aspecto de gente primitiva: “*Así el lector contempla lo que llegaría a ser el estereotipo familiar europeo del nativo del Nuevo Mundo. Medio desnudos y descalzos, estos andinos están puestos en lo que era un código familiar europeo pictórico para representar la barbarie y el paganismo*” (Adorno, 1990:39).

La importancia del vestuario y en especial de los textiles en el incario, ha sido ignorada por el autor en su relato. El vestuario del Inca era confeccionado por tejedoras escogidas que vivían recluidas desde pequeñas en la casa de las elegidas (*Acllahuasi*). Las prendas que él vestía eran consideradas sagradas y solo las usaba una vez, luego eran ofrendadas en quema ritual. Las piezas de su ajuar han sido descritas por muchos cronistas y estudiosos, así como la excelencia de su calidad. En cuanto al uniforme de los ejércitos incas, ha sido documentado por los especialistas y parte de esa indumentaria se conserva hoy en distintos museos.

El mostrar desnudos a quienes privilegiaban el textil por sobre el oro, resulta un hecho relevante, pues “*así como en occidente la tradición oral vertebró el discurrir histórico, en los Andes ha sido y sigue siendo la tradición textil la que apareando formas de un lenguaje milenario, críptico, impropio para la racionalidad occidental y su universo categorial, protege en inexpugnable refugio la urdimbre primordial de su cosmovisión*” (Massa, 2002:122).

⁸ Los dominicos también llamados “*la Orden de los Predicadores*” recibieron el sobrenombre de “*monjes negros*”, con motivo de la capa negra con capucha que usaban fuera del convento sobre la túnica blanca.

⁹ González Holguín (1992 [1614]:182). El término *huara*, de origen quechua, lo traduce el autor como pañalete o çaraguelles estrechos. No se trata de calzones, zaragüelles ni calzoncillos. *Huara* es el nombre de la pieza textil usada durante siglos por los varones andinos para cubrir sus genitales, de formato rectangular con tiras de amarre. Fue denominado por los conquistadores y aun hoy por quienes ignoran que los indios no tienen ni tenían cola: taparrabos.

La interpretación del paisaje y su arquitectura responden a convenciones europeas, otorgándole a la composición elementos de familiaridad y pertenencia con lo europeo que permitían establecer fluidez visual ante el discurso de lo desconocido. Es esta probablemente una consecuencia involuntaria del autor del grabado, quien desconocería la topografía y las costumbres andinas.

En cuanto al libro que sostiene Atahualpa en su mano derecha, desconocemos si se trataba de la biblia, difícil por el tamaño para la época; un breviario, o el requerimiento¹⁰. El cronista anónimo dice: “*Un fraile de la orden de Santo Domingo... con un libro que traía en las manos le empezó a decir las cosas de Dios que le convenían...*”. *Estas palabras eran transmitidas al Inka a través de un faraute: “el mochacho que era la lengua” según refiere el autor, quien también señala que Atahualpa “pidiendo el libro el padre se lo dio, pensando que lo quería besar, y él lo tomó y lo echó encima de su gente”* (Salas, 1987:103).

En los tiempos de inicio de la conquista, los españoles desconocían las lenguas nativas así como los nativos la castellana. El rol de los intérpretes, también llamados lenguas, farautes, lenguaraces o trujamanes, se convirtió en imprescindible al momento de establecer contacto. ¿Quiénes eran estos traductores indios? ¿Amigos o enemigos de las partes? Solo ellos al ser bilingües sabían lo dicho, entredicho y no dicho. Según la mayoría de los cronistas, Felipillo sería el que brindó este particular servicio aquella tarde en Cajamarca. Algunos autores mencionan a Martinillo, como otro de los peculiares intérpretes del encuentro cajamarquino.

En cuanto a la iconografía marginal que rodea al grabado central cabe considerar que la visión de la época incluía elementos de cosmovisión cristiana pero manteniendo concepciones sincretistas propias del Medioevo, algunas populares y otras de raíz hermética. El misticismo cristiano de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, que produjeron su obra en esa época, estaba teñido de símbolos provenientes de la mística judía (kábala) y del misticismo musulmán (sufismo), que se habían fusionado con la cultura española tanto por la ocupación árabe (siglos VIII al XV) como por la gran cantidad de judíos que habían buscado refugio en España. Todos esos elementos circulaban y se fusionaban con imágenes provenientes del imaginario popular.

Se recoge del antiguo hermetismo la analogía entre microcosmos (ser humano) y macrocosmos (universo) en un sentido animista (de origen platónico a través de Plotino), que va derivando en la época en que ya estaban constituidos los estados nacionales europeos hacia la concepción de tres planos interrelacionados: el cosmos, la sociedad y el individuo.

¹⁰ Este último era un texto leído a los indígenas en lengua castellana y traducido en algunas oportunidades por un intérprete o faraute. Este hecho, sumado a lo confuso que resulta el original implicaba el cumplimiento de una formalidad que la mayoría de las veces debió haber generado desconcierto y o rechazo. La intención del documento era exhortar a los nativos a que aceptasen un nuevo soberano (el rey) y un nuevo dios (el cristiano) bajo amenazas de castigos y sometimiento a la esclavitud. Fue promulgado en 1526 por Carlos I y suprimido definitivamente en 1542.

En el plano superior se distingue bastante claramente la iconografía del ángel tal como hasta la actualidad se lo representa. Los sirios son atributos que dan cuenta de su condición espiritual y las aureolas insinuadas a través de rudimentarios trazos, connotan la idea del brillo, aura o luz. Así también la idea del coro de ángeles acentuada en la época del grabado.

El plano inferior no se distingue claramente, pero parece una acumulación abigarrada de iconos que remiten a la idea de lo creado, no por Dios sino por el hombre (armas, quizás empuñaduras o artesanías). Hay elementos que más que remitir por contraposición a lo infernal (el monje negro) parecieran hacerlo a lo percedero (recordando que para los medievales cristianos la materia estaba atribuida al demonio ya que Dios no podía haber creado lo percedero e imperfecto).

Los márgenes izquierdo y derecho podrían referir al orden intermedio de la naturaleza y de la sociedad. La naturaleza representada en el ciclo de las estaciones (árbol deshojado y viento; árbol con follaje y flores reemplazando la noción de *axis mundis*). Por otra parte, las clases en que se organiza la sociedad de la época están representadas, en primer lugar (de arriba hacia abajo) por el rey (atributo: corona y espada) y el juez-sabio (ver el iconograma de la balanza asociado a la inscripción VERITAS); en segundo, el noble (sombrero y espada); en tercer lugar, el soldado (armadura).

Estas representaciones son iconográficas porque son bastante estereotipadas (ejemplo: circulaban tanto que pasaron al mazo de cartas español: Rey, caballero, paje/sota; la imagen del árbol como axis, éste es además un símbolo de la unión de los planos terrenal y sobrenatural (símbolo axial; sus ramas se extienden al cielo como los brazos del hombre hacia Dios) (Figura 2).



Figura 2: figuras marginales de la portada de “La Conquista del Perú” y naipes españoles y de Tarot.

A los tres meses de haber sido publicada la obra de Mena, en el mismo taller se edita el texto de Francisco de Xérez titulado: *Verdadera relación de la conquista del Perú* (Salas, 1987:128).

Del rescate de Atahualpa o botín del Inca, le correspondió a Xérez ciento diez arrobas de plata que condujo a España en nueve cajones. Llegó a Sevilla el 3 de junio de 1534 y al mes siguiente su crónica es publicada tal cual se puede leer en la portada (Figura 3).



Figura 3: Portada de la crónica de Xerez “Verdadera relación de la conquista del Perú” Sevilla, 1534.

“Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la nueva Castilla: Conquistada por el magnifico y esforzado cavallero Francisco Pizarro hijo del capitán Gonzalo Pizarro cavallero de la ciudad de Trujillo: como capitán general de la cesarea y católica magestad el emperador y rey nro señor: Embiada a su magestad por Francisco de Xerez natural de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla secretario del sobredicho señor en todas las puincias y conquista de la nueva Castilla y vno de de los primeros conquistadores della. Fue vista y examinada esta obra por mandado de los señores inquisidores del arzobispado de Sevilla impresa en casa de Bartolome Perez en el mes de julio. Año del parto virginal mil y quinientos y treinta y cuatro” (transcripción del texto de la portada del libro de Xerez, Figura 3).

La búsqueda de “verdad”, o el interés por creer que el relato es verdadero llevó a muchos autores y/o sus editores a incluir el poderoso vocablo que otorga certeza y por ende seguridad. Este plus vocablo potencia el relato y le otorga dentro del imaginario visos de realidad, lo autentifica desde el término, certificando la veracidad del autor otorgando un pase de confianza para el lector, como si en ese hecho el cuestionamiento quedase relegado ante el poder de lo irrefutable. Verdadera, si ésta es verdadera la otra (la anónima) podría no de serlo. Tan fue el desprestigio que le atribuyó que prácticamente la antecesora quedó opacada y muy pocos ejemplares de la misma se han podido conservar (solo dos), aplicándose lo que pudo haber sido una censura político religiosa.

Notables diferencias entre una y otra portada. El texto completo que titula la obra de Xérez se condice son las imágenes que componen el taco superior del grabado.

El escudo del Papa Clemente VII señala la estrecha relación de España y la Iglesia Católica como explícita la cita “*los señores de la inquisición del arzobispado de Sevilla*”.

En el centro una representación de la asunción de la Virgen en pleno periodo de cuestionamiento a su idolatría por parte de la Reforma, siendo su correlato textual: “*Año del parto virginal*”. Y en el otro extremo el escudo de Carlos I (Carlos V) a quien va dirigida la crónica (“*Embiada a su majestad*”). En el mismo puede verse como el monarca desplazada el águila de San Juan, el yugo y las flechas (símbolos de los Reyes Católicos) y le otorga un lugar central al águila bicéfala. Símbolo de unión de la dignidad imperial del Sacro Imperio Romano Germánico (el de los Habsburgo) con la realeza ibérica. En las garras del águila dos columnas. Representan a los peñones de Gibraltar y Hacho, que conforman el Estrecho al que se lo conociera como “*Columnas de Melkart*” en tiempo de los fenicios, que los griegos llamaron “*Columnas de Herakles*” y los romanos, siglos después: “*Columnas de Hércules*”; atribuyéndole al héroe mítico el haber colocado dos pilares en el que se creía era el límite del mundo navegable. Fueron los romanos quienes acuñaron la voz latina “*Non Terra Plus Ultra*” (no existe tierra más allá). La “*nuevas tierras*”, a las que arriba Colón al trasponer esos límites, invalidaron el dicho. Carlos I de España rescata su valor simbólico incorporando en su escudo de armas las columnas con la leyenda *Plus Ultra* (más allá), haciendo de él su lema personal (Figura 4).



Figura 4: Secuencia comparativa de las imágenes de la franja superior del texto de Xérez.

Dos crónicas, la Anónima (atribuida por algunos autores a Mena) y la Xérez, relatan los sucesos del Encuentro de Cajamarca, más allá de las diferencias histórico-literarias, la

composición de sus portadas nos muestran significativas similitudes y diferencias. Las imágenes y su poder resultan factores esclarecedores en el análisis de los intereses depositados en el suceso, una visión que la distancia temporal nos facilita.

En andas y volandas

En 1827 se exhibe por primera vez en Londres, el óleo pintado por Henry Perronet Briggs¹¹, titulado “The First Interview between the Spaniards and the Peruvians” (“La primera entrevista entre españoles y peruanos”) (Figura 5).

En el centro de la escena, dos personajes principales enfrentados, encontrados, la figura de un nativo peruano (Atahualpa) mirándose a los ojos con un fraile (Valverde). El religioso parece dominico por la tonsura y el hábito oscuro, en su mano derecha tiene un libro abierto (Biblia, breviario, requerimiento). Atahualpa viste una piel de felino (con manchas de leopardo¹²) con dos tiras que la sostiene por los hombros. Tiene aspecto delicado, con sus manos entrelazadas sobre el pubis, la cabeza ligeramente inclinada sobre su hombro izquierdo. Lleva un tocado en la cabeza¹³ que remata en la frente con un penacho de plumas¹⁴. Por calzado unas sandalias. Es de notar que el artista le pintó bigotes al Inka, rasgo impropio de un soberano andino.

En primer plano, con su rodilla derecha en el piso, un joven de espaldas al observador, eleva su mirada al Inka. Usa una capa roja y pareciera sostener entre sus brazos un casco. Apoyada en el piso a los pies de Atahualpa, su espada completa la sumisión del personaje. Detrás del líder peruano se distinguen seis personajes que responderían al grupo andino. Una mujer, con el torso descubierto, de piel notoriamente clara, apoya su rodilla izquierda en el piso (conformando una imagen espejada con su contraparte, el joven hispano). El personaje femenino sostiene, con ambos brazos, a un niño que reposa sobre su espalda, el pequeño apoya su brazo en la cabeza de la mujer y pareciera estar jugando con su cabello rizado. Ella tiene falda y un manto blanco en su dorso, que envuelve parcialmente al niño (símil *awayo*). Un cordón cruza su pecho desnudo (desnudes impropia de las costumbres andinas, que subraya lo salvaje).

Tras ellos, tres figuras que representarían también a los peruanos, aparentemente masculinas de aspecto turco, llevan tocado en su cabeza (dos de ellos con plumas al frente).

¹¹ Nacido en Inglaterra en 1792, fue miembro de la Royal Academy of Arts y dedicó su producción pictórica a las escenas históricas y posteriormente a los retratos de figuras prominentes de la sociedad inglesa, influenciado por Joshua Reynolds. Fallece en 1844. Actualmente, la pintura se encuentra en la *Tate Collection*.

¹² El leopardo es una especie de felino no propia de América. Su pariente americano es el jaguar, se los puede diferenciar por las manchas de su piel. El *uturunku* (voz *quechua* para el jaguar) presenta manchas oscuras anilladas, pudiendo tener puntos en su interior.

¹³ Llautu, es la pieza se usaba en el antiguo Perú, consistía en una banda tejida, en el caso del Inka, por las mujeres elegidas (*acllas*) en el más fino de los tejidos llamado *Kumbi*, se usaba envolviendo la cabeza con vueltas sucesivas.

¹⁴ Las plumas eran representaciones de lo salvaje para los europeos mientras que para los nativos del continente “descubierto” eran símbolo de prestigio. No era este ridículo penacho propio del Inka, quien lucía en su frente la insignia máxima del Sapa Inca que era la *mascaipacha*, una borla de lana roja con la que se lo investía en el momento de asumir su mandato.

Mientras un sexto personaje, de línea poco definida, aparece detrás del Inka, con un ornamento cefálico a modo de corona o diadema. Detrás del fraile y del joven hincado, un soldado barbado con casco metálico observa atemorizado a su compañero. Se trata de un hombre ataviado con sayo, armadura pectoral, calzas, botas de cuero y un sombrero plúmbeo (Francisco Pizarro). Pareciera estar por desenvainar un arma por la empuñadura, otorgándole un desenlace dramático a una escena que parece apacible. Por detrás un rojo estandarte ondea entre las sombras, en manos de una figura con casco de corte hispano, como anticipando sangre. La boca de un cañón asoma en dirección a los peruanos entre Valverde y Atahualpa. Una serie de figuras muy poco definidas se insinúan en un plano posterior.

La mujer con un niño jugando junto a un Atahualpa distendido, gestan un clima de familia, de inocencia y distensión por parte de los peruanos mientras que del lado español, los poderes de la corona exponen sus armas como anticipo de un desenlace en disparidad de circunstancias. Valverde amenaza con la palabra de Dios en su mano izquierda y con su diestra sobre la boca del semioculto cañón que apunta a los peruanos. Una composición de opuestos, una bisagra entre dos culturas. Un momento detenido en el oleo que lleva al observador a pre-ver desde la desigualdad una injusta resolución.

La leyenda negra, aquella que sirviera para responsabilizar a los competidores hispanos de abusos y atrocidades en la lid de las conquistas coloniales siglos atrás, se manifiesta aún vigente en esta composición de un artista inglés, *aggiornada* por las luces del romanticismo.



Figura 5: *The First Interview between the Spaniards and the Peruvians*
Oleo sobre tela (144 x 195 cm) Henry Perronet Briggs. 1827.

Destacamos una sombra en primer plano (tanto en el óleo como en el grabado) (Figuras 5 y 6) que podría representar al propio Perronet Briggs. Este hecho no solo indicaría una particular forma de presencia dentro de la obra sino que además proyecta a quien la contempla al espacio del realizador, otorgándole una tensión inquietante, una dimensionalidad distemporal, una participación descubridora. El registro dentro de la composición de la sombra del autor, será propio de la fotografía, décadas después de la realización de esta obra, muchas veces en forma incidental y otras con carga de intensidad.

La captura del relato

En 1840, el niño inglés de 11 años, John Everett Millais, viajó a Londres y entró en la Escuela de Arte de la Real Academia (Ash, 1998). Extremadamente precoz, ganó durante su vida muchos premios. El primero de ellos, cinco años después de ingresar a la Academia, cuando apenas había cumplido 16 años, por su obra titulada: “Pizarro Seizing the Inca of Peru” (Pizarro capturando al Inca del Perú). Cuyo boceto habría sido realizado en el reverso de un cheque (Ash, 1998: plate 1) (Figura 7).

¿Porqué un adolescente Millais decide pintar este óleo? ¿Qué fue lo que lo inspiró? ¿De dónde obtuvo el vestuario y los objetos que participan de la composición? ¿Conocía el relato histórico del encuentro de los Andes? Muchas han sido las preguntas que los autores de este trabajo nos hemos hecho, pocas las respuestas que encontramos.



Figura 6: *Spaniards & Peruvians*. Grabado (Briggs, 1927 ca.)

A la obra del artista inglés John Flaxman (1755-1826), escultor, grabador y dibujante, se le atribuye haber sido inspiradora de Goya (Lafuente Ferrari, 1998:128); los difundidos grabados de Flaxman, podrían haber tenido también influencia en el joven Millais. Así lo propone su bisnieto Geoffrey Millais (Millais, 1979: 24). Pero si algún grabado tuvo incidencia, es muy posible que haya sido “Spaniards & Peruvians” (Figura 6), atribuible al mismo Briggs y pudiera haber sido hecho como ilustración para la publicación “The Amulet”, años más tarde del oleo original (1927). En el mismo se pueden observar con diferente detalle algunas características de la composición. Por ejemplo: el arma de fuego de Pizarro, o el tocado del personaje (sacerdote o gran *Vilahoma*) con una gran tiara¹⁵ (*Vila Chucu*) detrás de Atahualpa o los estampados y pliegues de los textiles.

Este grabado y “La primera entrevista entre españoles y peruanos” es probable hayan sido parte los estímulos artísticos que Millais recibiera al momento de crear “Pizarro Seizing the Inca of Peru”, pero no serían los únicos.



Figura 7: *Pizarro Seizing the Inca of Peru*. John Everett Millais¹⁶. 1846.

La educación de los jóvenes ingleses de la época no era ajena a los sucesos de la conquista española en América del siglo XVI, “*Todo escolar sabe quién encarceló a Moctezuma y quien estranguló a Atahualpa*” afirmaba en enero de 1840 Lord Thomas Babington Macaulay, historiador y político británico” (En *L’ Amerique vue par*

¹⁵ La *tiara* era un gorro alto adornado que se usaba en el Asia antigua. También es el término que se utiliza en la crónica “Las costumbres antiguas” atribuida a Blas Varela, donde se dice: “*El gran Vilahoma era como supremo árbitro y juez en los casos de su religión y templos...vestía de esta manera: una gran tiara en la cabeza, que era a manera de capirote o papahígo, de esta suerte que llamaban Vila Chucu...*” (Oviedo, 1986: 115).

¹⁶ Oleo sobre tela (128.3 x 171.7 cm) Victoria and Albert Museum, Londres.

l'Europe, 1978:266). Vale recordar que la obra del estadounidense William H. Prescott: *Historia de la conquista del Perú*, apareció en 1847, un año después de realizado el cuadro.

August von Kotzebue, dramaturgo alemán, escribió en 1796 “*Die Spanier in Peru*” (*Los españoles en el Perú*), tres años después la obra es adaptada al inglés por el escritor y director teatral Richard Brinsley Sheridan quien la retitula “Pizarro”. Estuardo Núñez, crítico peruano, señala que esta pieza sostiene el interés por los asuntos latinoamericanos como era frecuente en la producción europea de la época, que a comienzos del siglo XIX, incorpora la exaltación romántica como carácter distintivo. Sostiene Núñez que Kotzebue, quien era amigo de los Humboldt¹⁷, en su búsqueda de lo exótico desarrolló temas peruanos como previamente lo habían hecho los dramaturgos franceses neoclásicos (Núñez, 1972: 98). Años antes, en 1791, había escrito “*Die Sonnenjungfrau*” (La virgen del Sol) pieza teatral donde la protagonista: Cora, es una de las mujeres elegidas, una *aclla*, una sacerdotisa que es seducida por uno de los conquistadores españoles. El tema de la virginidad y el de la “inocencia natural” mantenía en los europeos su interés por esta institución exótica desde los relatos de las crónicas del siglo XV.

Nair Anaya Ferreira en relación a la línea argumental de “Pizarro” señala: “*los peruanos- a pesar de ser guapos, valientes y honorables-necesitan que un español los guíe en su lucha contra el controvertido Pizarro que es grosero, feroz, burdo y taimado; un pirata con licencia que trata a los hombres como brutos y al mundo como su botín privado y que aun así, se considera el gran héroe español, el primer conquistador*” (Anaya Ferreira, 2001:36).

Millais solía frecuentar el *Princess Theatre*, donde a comienzos de 1846 se representó la mencionada pieza teatral. En la misma, el actor que interpretaba al héroe indio *Rolla*, fue James William Wallack. Millais lo convoca a su estudio para que posara representando a Pizarro. El actor, célebre comediante de su época se casaría posteriormente con la hermana del pintor. John William Millais, su padre, fue seleccionado para representar a Valverde. Señala Ash que es probable que el joven artista utilizase los disfraces y accesorios del Teatro Princess aunque su amigo Holman Hunt¹⁸ dijo que fue Edgard Goodall, quien había recientemente vuelto de un viaje a Sudamérica, quien se los prestó (Ash, 1998).

Hunt describe que en la casa de Millais en Gower Street, se había colocado una gran plataforma, en ángulo inclinado, para representar al palanquín (andas) sobre el cual el modelo que posaba como Atahualpa yacía extendido (En *L' Amerique vue par l'Europe*, 1978: 266). Esta posición no es propia de los Inkas, quienes viajaban sentados en sus *tianas* o de pie. La imagen recostada recuerda a la que pintara Eugène Delacroix al

¹⁷ Alexandre von Humboldt, viajero prusiano de profunda formación científica (geógrafo y naturalista), realizó durante el siglo XIX múltiples viajes por América, que plasmó con aguda mirada en sus publicaciones. Su hermano Friedrich Wilhelm, erudito lingüista, fue uno de los fundadores de la Universidad de Berlín.

¹⁸ En 1848 se unió con otros dos artistas, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rosseti, para formar la Confraternidad Pre-Rafaelita. La Hermandad fue fundada en contra de la pintura académica contemporánea, de quien el grupo creía era el resultado del legado de Rafael, quien había dominado las escuelas y academias desde su época.

personificar al legendario rey asirio, en su óleo titulado *La muerte de Sardanápalo* (1827). Como nos sugiriera Mariana Giordano en comunicación personal, es factible que este cuadro haya podido ser también inspiración para Millais. El uso de las diagonales y de los claroscuros en la composición de la muerte del sátrapa son muy similares a los utilizados en “Pizarro Seizing the Inca of Peru” (Figura 8).



Figura 8: *La muerte de Sardanápalo*. Eugene Delacroix
Óleo sobre lienzo. 392 x 496 cm. Museo del Louvre. París. 1827.

Para facilitar la descripción hemos dividido la pieza en cuatro grupos (Figura 9). En G1, Atahualpa cayendo de sus andas se sostiene del extremo superior de las mismas, cubiertas por una piel de felino, con el torso desnudo sin oponer resistencia a quienes lo acosan. Pizarro lo toma con una de sus manos por el hombro derecho, mientras en la otra sostiene su espada en alto. Por el frente, Almagro extiende su mano izquierda intentando tomar al Inka empuñando con la diestra su arma de filo. Los portadores de las andas caídos en el piso observan pasivos. El tablero principal del transporte andino está cubierto por una tela con diseño de bandas o listas, similar a las que aún en la actualidad se tejen al sur de Cusco. Ninguno de los atavíos propios del status de la máxima autoridad andina luce el personaje central. El ornamento plumario que lleva en su cabeza, a forma de corona, remata en la zona frontal con una gran pluma roja y un penacho del mismo color, pudiendo tratar de emular una *mascaipacha*.

Forma parte de este grupo la figura de Valverde, quien blande en su mano derecha en alto, un crucifijo al que señala con el dedo índice de su otra mano. Parece estar mostrándoselo a un grupo de soldados españoles, asociando los sucesos centrales de la composición con la imagen religiosa. Tanto Atahualpa como Valverde dirigen su mirada hacia el poniente, según refieren las crónicas, la captura sucedió al atardecer. Millais habría utilizado esto simbólicamente para representar el crepúsculo del Imperio Inca (Ash,1998).

En primer plano, en G2, dos nativos yacen vencidos (heridos o muertos) en el piso, mientras un español permanece de rodillas junto a ellos observando la escena central. Otro grupo mayor de soldados que se encuentran de frente al fraile aparecen en un plano por debajo del principal.



Figura 9: Esquema de 4 grupos de personajes.

En el extremo derecho (G3), transcurre en penumbras la matanza. Con predominio de tonalidades sanguíneas, los españoles hiriendo a los nativos desarmados, uno de los agresores lacera con su cuchillo a un indio por la espalda. Los cuerpos desnudos y las manos en alto le otorgan a la escena caracteres de infierno.

En el cuarto grupo (G4) dos mujeres indias, de rodillas en el piso, observan atemorizadas los sucesos. Una de ellas protege con su cuerpo a un niño. Imagen que recuerda *La Masacre de los Santos Inocentes* (1557), obra del pintor manierista italiano Daniele da Volterra (Figura 10).



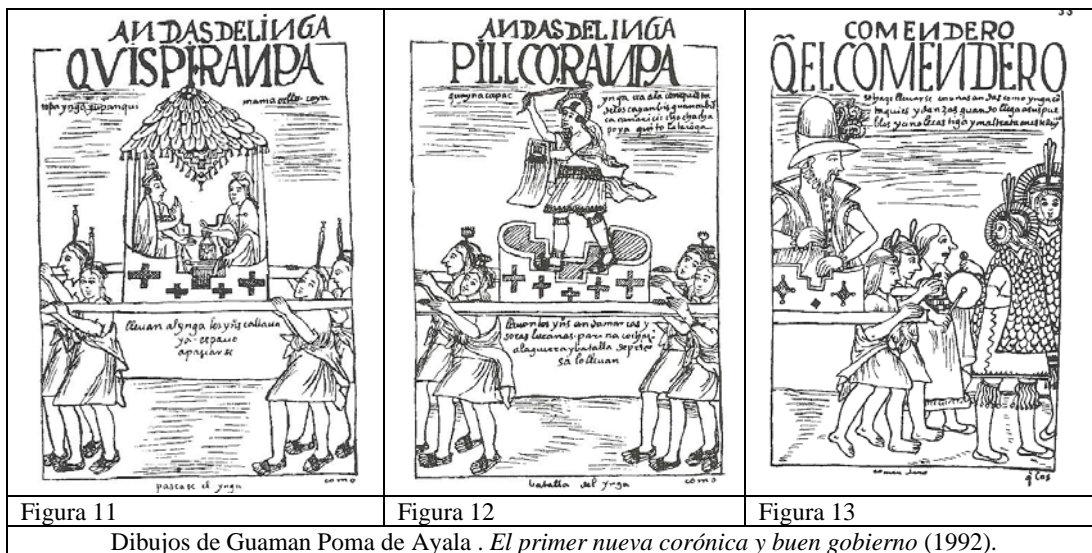
Figura 10: *La Masacre de los Santos Inocentes* (1557). Daniele da Volterra.

Múltiples objetos otorgan pertenencia peruana al óleo, referiremos algunos. En el extremo derecho inferior: hojas de plátano o *bijao* (al centro abajo, se usan para envolver y mantener frescas las frutas), una bolsa tejida (*chuspa*) con decoración de propia de los Piro-Yine (grupos étnicos localizados a orillas de los ríos Urubamba y Madre de Dios, al sur de Cusco, Perú), una piña y una granadilla (frutos de selva), un

manejo de ajíes. Instrumentos musicales, como los que se usan en las ceremonias de ofrenda en la selva peruana: un tamborcito y una maraca con plumas. A la izquierda un punta de lanza con plumas, un brazalete tejido unido a cuerdas y asociado a un instrumento que parece de madera (podría ser un *carcaj*).

La caída de las andas representa en este caso la caída de un régimen. Millais como antes señaláramos, pudo haber utilizado esta figura desnivelada, vencida y derrotada como Delacroix lo hiciera con Sardanápalo décadas antes. José Luis Martínez, en su inspirador artículo “Rituales fallidos, gestos vacíos” (1994) referido a los sucesos de Cajamarca; propone que en este primer encuentro entre las máximas autoridades andinas y españolas, no se logró superar el abismo de los símbolos, generándose una serie de discursos incomprensibles. El andino, hombre de pocas palabras otorga al lenguaje gestual una alta representatividad simbólica. Si el Inca viajaba en sus andas sentado (actitud de paseo) (Figura 11) o parado (actitud de guerra) (Figura 12) su gestualidad era rápidamente interpretada por sus súbditos. Desconocemos los códigos intrínsecos de este lenguaje, pero sabemos a través de las crónicas, que no era pertinente del soberano viajar recostado o extendido sobre las andas.

En la Figura 13, Guaman Poma de Ayala dibuja un encomendero viajando en el “Inkamóvil”, usurpando la jerarquía del conquistado.



“Las andas no eran permitidas a otro que el Ynga y supremo Señor, y aquellos caciques y capitanes que, por sus hazañas y grandezas en la guerras, habiendo merecido renombre de valerosos, para honrarlos se las enviaba el Ynga, o les daba licencia de usar de ellas, porque estos solos andaban en andas y tenían facultad de usar de esta majestad, que entre ellos era de grandísima preeminencia y estimación. Otros dicen que estas andas del Ynga las llevaban, cuando caminaba, cuatro señores principales, de las cuatro partes y provincias deste Reino, en que está dividido, de Colla Suyu, Antesuyo, Contesuyo y Chinchai Suyu, pero lo más cierto y común es que

los indios rucanas, como tengo dicho, eran a los que pertenecía semejante oficio” (Murua, 2001: 338).

En andas y volandas dice un viejo dicho español. El viaje del relato del encuentro de Cajamarca continúa hasta nuestros días tomando forma en muy diversos géneros plásticos.

Los autores entendemos necesario, antes de adentrarnos y para comprender mejor la próxima y última instancia de este trabajo, citar el relato de cuatro cronistas que hicieron referencia a lo sucedido en Cajamarca en relación al libro que Valverde le entregara a Atahulapa.

El contador Agustín de Zárate, que arriba a América doce años después del encuentro y publica en Amberes 1555 su “*Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*”, así refiere en el Capítulo V:

“El Obispo¹⁹ dijo que en aquel libro estaba escrito que era escriptura de Dios. Y Atabaliba le pidió el Breviario o Biblia que tenía en la mano; y como se lo dio lo abrió, volviendo las hojas a un cabo y a otro, y dijo que aquel libro no le decía a él nada ni le hablaba palabra, y le arrojó en el campo. Y el Obispo volvió a donde los españoles estaban, diciendo: «A ellos, a ellos»” (Zárate.1555: Cap. V. 277).

El clérigo Francisco López de Gómara, publica en Zaragoza en 1552 su obra “*Historia de las Indias*”, pese a no haber estado nunca en el Perú, su crónica aporta datos únicos probablemente de fuente de un informante quiteño, plantea Porras Barrenechea (Porras, 1986: 191) quien también supone que el manuscrito de Zárate, publicado después pero escrito antes, pudo haber sido una de sus fuentes. López de Gómara al hacer la descripción del “diálogo” entre Atahualpa y Valverde, escribe que tras entregar el fraile su breviario: “*Atabaliba lo abrió, miró, hojeó y diciendo que a él no le decía nada aquello, lo arrojó en el suelo*” (Mac Cormack.1988: 698).

Fray Martín de Murúa de la orden de los mercedarios, habría escrito su crónica en el Cusco entre 1590 y 1600, según propone Porras Barrenechea. En la misma describe el episodio del libro así:

“Solo que habiéndole dicho el padre Fr. Vicente a Atao Hualpa que lo que le enseñaba lo decía aquel libro, y ello mirase y ojease para oírsele, y no se le oyese palabra, mohíno y enfadado dello, y ver cuán diferentes razones le proponían de lo que él había esperado y concebido en su entendimiento de los mensajeros que él pensaba ser del Hacedor y Viracocha, arrojó el libro en el suelo con desdén, a lo cual dando voces el padre Fr. Vicente de Valverde y diciendo: ¡cristianos, los evangelios de Dios por tierra; arremetió don Francisco Pizarro con los suyos” (Murúa, 2001: 198-199).

Guaman Poma de Ayala, que había tenido como doctrinero a Murúa (Porras, 1986: 476) y se habría desempeñado como traductor en campañas de extirpación de idolatrías (Mac Cormak,1988: 700), al hacer mención al episodio refiere que Valverde (“fray Uiciente”) con una cruz en la mano derecha y el breviario (“bribario”) en la izquierda le dice a

¹⁹ Recién años después de lo sucedido en Cajamarca, Valverde es nombrado obispo del Cusco. Cuando Zárate llega a Perú, Valverde ya había muerto asesinado en la isla de Puná, tres años antes en 1541.

Atahualpa (“Atagualpa Ynga”) que adorase la cruz y creyese en el evangelio de Dios, que todo lo demás era cosa de burla. El Inca le replica al fraile sobre quién se lo había dicho:

“Responde fray Uicente que le auía dicho euangelio, el libro.Y dixo Atagualpa: Dámelo a mí el libro para que me lo diga. Y ancí se la dio y lo tomó en las manos,comenzó a oxear las ojas del dicho libro.Y dize el dicho Ynga: ¿Qué cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mi el dicho libro” Hablando con gran magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos del dicho Ynga Atagualpa” (Guaman Poma, 1992: 357).

En su artículo, Sabine Mac Cormak “Atahualpa y el libro” señala: “*Así el hecho de la confrontación de Atahualpa con el libro de Valverde fue solo la primera vez que muchos andinos fueron sometidos por la autoridad escrita*” (Mac Cormak,1988: 701). Y agrega la autora: “*Lo que falló en Cajamarca fue, no la palabra escrita sino la hablada*” (op cit., 705).

Del lugar de la espinas (Cajamarca) al bosque de los acebos (Hollywood)

El dramaturgo inglés Sir Peter Levin Shaffer, autor de *Equus* (1973) y *Amadeus* (1979), se interesó también por el encuentro entre Atahualpa y Pizarro. Escribió en 1964, *The Royal Hunt of the Sun*. Estrenada en el Chichester Festival, semanas antes de su presentación en el legendario teatro Old Vic de Londres, bajo la dirección de John Dexter (Julio, 1964). Al año siguiente la pieza se presentó en Broadway, integrando el elenco Christopher Plummer como Pizarro, David Carradine como Atahualpa. El éxito de la pieza se extiende a los días de este escrito, en el 2005 la WSC (Washington Shakespeare Company) repuso la obra en Virginia, EE.UU. y en Londres en el Teatro Olivier, en abril del 2006 con elenco del National Theatre (Figura 14).

En la fotografía de Marc Brenner, de esta última puesta en escena, podemos ver a Fray Vicente Valverde (Oliver Cotton) sosteniendo en su mano derecha el libro que ofreciera a Atahualpa (Figura 15).



Figura 14: Portada del programa *The Royal Hunt of the Sun*. Londres, 2006.



Figura 15: Oliver Cotton personificando a Valverde. Fotografía de Marc Brenner. Londres, 2006.

Shaffer, influenciado por Eugene O'Neill y Antonin Artaud (Ituarte de, 1990: 69), plantea entre Pizarro y Atahualpa diálogos referidos a la cuestión teológica, tema que reiterara a lo largo de su dramaturgia.

En 1969 -con dirección de Irving Lerner- se rodó el largometraje homónimo. Shaffer junto a Philip Yordan estuvieron a cargo del guión (Figura 16). Robert Shaw en el rol protagónico de Pizarro y Christopher Plummer en el de Atahualpa. Ambos actores protagonizaron en esos años a personajes históricos en el cine²⁰.

La censura española prohibió la película probablemente por la actitud despótica y cruel de quienes representaban a sus compatriotas en el film. Plummer, de piel blanca y ojos claros, que había personificado a Pizarro en Broadway, compone un Atahualpa estereotipado y ridículo. Habla un quechua incomprensible y su vestuario carece de referente histórico. Plumas, desnudes, “taparrabo” y pintura facial constituyen los clásicos distintivos del imaginario indígena de Hollywood (Carreño, 2005).

Las escenas que plantean el momento del encuentro en Cajamarca otorgan a este análisis un final de película (ver Video). Pizarro y sus hombres armados con ballestas, y armas de fuego (arcabuces y cañones), se esconden en la plaza principal preparando la emboscada. El escenario es una mezcla de elementos arquitectónicos de distintas culturas andinas, esto sucede a lo largo de toda la vista. Es particular observar una Puerta del Sol, como la tihuanacota, en medio de la cancha.

El Inca ingresa, precedido por sus súbditos, sentado en su litera y cubierto por un quitasol. Los atributos jerárquicos del soberano en su atuendo son también producto de la creatividad del vestuarista y solo pareciera vincularse con “lo inca” por el uso de una supuesta *mascapaycha* sobre su frente. La música que acompaña al cortejo resulta inicialmente una pentatonía símil andina que se transforma en sones chinos propios de los usados en la meca del cine para sus producciones de imperios orientales. Al detenerse la marcha del grupo que conduce a Atahualpa, Valverde acompañado de Felipillo (su faraute), se acerca al Inca instándolo a que se subordine al poder de la iglesia católica y su Dios, representados en el libro. Éste, como señaláramos podría tratarse del Breviario.

Atahualpa escucha el discurso del fraile, emitiendo sonidos guturales, gemidos y gestos de aburrimiento. Por momentos sus manifestaciones resultan más propias de un simio que de un humano. La intención de resaltar lo primitivo alcanza su máxima expresión cuando el libro llega a manos del Inca. Quien luego de acercarlo al oído, lo mira, lo toca y lo rasguña, lo huele y finalmente lo lame para posteriormente con desagrado escupir y arrojar el libro al suelo (Figura 17). Hecho seguido, Valverde da la voz de *Santiago* y en

²⁰ Plummer a Cómodo (*La Caída del Imperio Romano*, 1964), a Rommel (*La Noche de los generales*, 1967) y al Duque de Wellington (Waterloo, 1970). Robert Shaw a Claudio, Rey de Dinamarca (*Hamlet*, 1964), a Enrique VIII (*A Man for All Seasons*, 1966), y a George Armstrong Custer (*Custer of the West*, 1967).

cámara lenta y musicalizada con un tango flamenco comienza la matanza. El recurso de cámara junto a compases de cuatro tiempos generan un relato visual donde lo dispar resulta relevante. Resolviendo visualmente el enigma en el cual unos pocos españoles armados, aniquilan a cientos de nativos, sin padecer ni una sola baja.

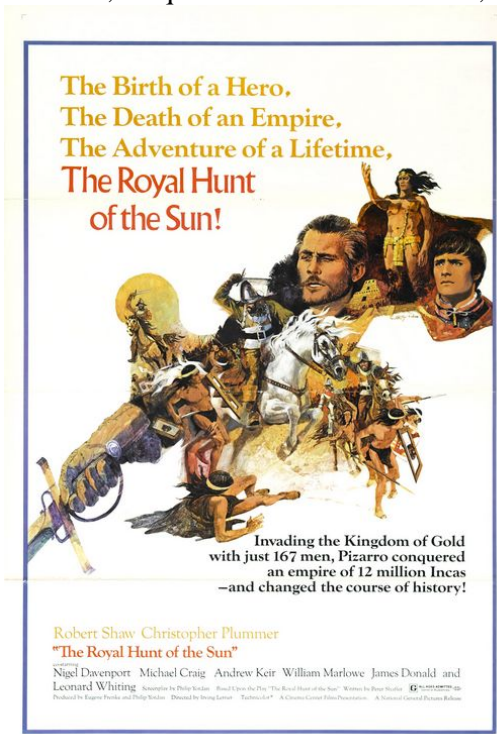


Figura 16: Afiche presentación de la película *The royal Hunt of the Sun* (1969).



Figura 17: Secuencia de imágenes del citado film.

Epílogo

Como señaláramos al comienzo, decidimos tomar tres instancias para presentar en esta publicación. La primera aquella sucedida en Sevilla meses después del encuentro de Cajamarca. Dos crónicas del hecho ilustradas con un mismo grabado pero que respondían a diferentes intereses, motivo por el cual una de ellas fue censurada y casi desaparecida. La otra, la de Xérez con significativos cambios en la portada se convertiría en la versión oficial de los hechos. El poder político y religioso construyen una imagen a la medida de sus necesidades.

En el siglo XIX el cuadro de Millais, joven artista inglés, inspirado probablemente por otros maestros de la pintura y por algunas piezas teatrales; compone un óleo donde el accionar de los españoles está teñido por el discurso antihispano y la figura de Atahualpa y su pueblo es representación del buen bárbaro. Finalmente el largometraje de Lerner-Schaffer un siglo después, enfatiza los valores que el joven artista inglés plasmara en la pintura.

Grabados, pinturas, oleos, films, diferentes géneros han tomado al encuentro de Cajamarca como fuente de inspiración. Pero también como estandarte ideológico. Es

nuestra intención mostrar, la visión del nativo americano, indio o mestizo o criollo, ante los mismos hechos y proponer ¿Quién es quién en el espejo de esta historia? Como sucede con la inversión en las imágenes especulares, donde lo izquierdo resulta derecho y viceversa, las dos márgenes del Atlántico proyectaron sus necesidades. Mientras para los europeos, América era el occidente por descubrir, para los americanos Europa era el oriente desconocido. Ayer Colón creyó haber llegado a Oriente y nosotros hoy, vemos a los europeos como occidente. Así los discursos desde orillas enfrentadas fueron gestando visiones de realidad, realidad que como tal, nunca es única ni verdadera.

Agradecimientos

Carlos Massa, José Marchi, Margarita Alvarado, Mariana Giordano, Gastón Carreño, Paula Trevisan, Sofía Fernández Mouján, Paola Moreno, Pablo Chiuminato, Miguel Alberto Guérin, María Helena del Solar, Isabel Iriarte, Christian Báez, Elizabeth Kuon Arce, y a José Luis Martínez cuyo artículo “Rituales fallidos, gestos vacíos: un desencuentro entre españoles y andinos en 1532” nos resultara inspirador para esta búsqueda.

Bibliografía

Adorno, Rolena.

1990. **Retórica y resistencia pictóricas. El grabado y la polémica en los escritos sobre el Perú en los siglos XVI y XVII.** En *Imágenes de la resistencia indígena y esclava. Roger Zapata (Ed.)*. Ed. Wari. Lima.

Alegría, Ricardo.

1986. **Las primeras representaciones gráficas del indio americano 1493-1523.** Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Barcelona.

Anaya Ferreira, Nair María.

2001. **La Otriedad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa.** Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.

Ash, Russell.

1998. **Sir John Everett Millais.** Pavilion Books Limited. Plate 1. London.

Bastin, Georges L.

2003. **Por una historia de la traducción en Hispanoamérica.** En *Íkala* Vol. 8, N°.14, pp.193-217. Medellín.

<http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/por%20una%20historia%20de%20la%20traduccion%20en%20hispanoamerica.htm> (visitado en Mayo del 2008).

Barlow, Paul.

2005. **Time Present and Time Past. The Art of John Everett Millais.** Ed. Aldershot and Burlington. Ashgate.

Carreño, Gastón.

2005. **“El Western Patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam”.** En *Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una Mirada latinoamericana.* Ed. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

González Holguín, Diego.

1992 [1614]. **Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca.** Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Guaman Poma de Ayala, Felipe.

1992 (1614) **El primer nueva corónica y buen gobierno.** Ed. Siglo XXI. México D.F.

Hilton, Timothy.

1993. **Los Prerrafaelitas.** Ediciones Destino. Barcelona.

Holland, Augusta.

2008. **Nueva Corónica: tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú.** Ed. Centro Bartolomé de Las Casas. Cusco.

- Ituarte de, Maite.
1990. **The Royal Hunt of the Sun: Peter Shaffer and the Quest for God.** En *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, N°3. Alicante.
- Lafuente Ferrari, Enrique.
1998. **“Goya. Dibujos”.** Silex Ediciones. Bilbao.
- Lira, Jorge.
1944. **Diccionario Kkechuwa-Español.** Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán.
- Mac Cormack, Sabine.
1988. **Atahualpa y el libro.** En *Revista de Indias*, vol. XLVIII, N° 184. Instituto de Historia. Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC). Madrid.
- Martínez, José Luis.
1994. **Rituales fallidos, gestos vacíos: un desencuentro entre españoles y andinos en 1532.** En *Mundo Precolombino, Revista del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 1. Santiago.
- Massa, Luis.
2002. **Docencia y Patrimonio, un matrimonio perfecto.** En *Andinidad: Etnofolklore* N° 3. Instituto Nacional de Cultura. Cusco.
- Millais, Geoffrey.
1979. **Sir John Everett Millais.** Academy Editions. London.
- Murúa de, Fray Martín.
2001 (1610?). **Historia General del Perú.** Libro Segundo, Capítulo III .Edición de Manuel Ballesteros. Editorial Dastin. Madrid.
- Núñez, Estuardo.
1972. **Lo latinoamericano en otras literaturas.** En *América Latina en su literatura, César Fernández Moreno (Ed.)*. Ediciones Siglo XXI. México D.F.
- Oviedo, José Miguel.
1986. **La edad del oro. Crónicas y testimonios de la conquista del Perú. Biblioteca del Nuevo Mundo 1492-1992.** Tusquets/Círculo. Barcelona.
- Pachacuti, Juan de Santa Cruz.
1995 (1630) **Relación de Antigüedades de este Reino del Perú.** Edición, *Índice Analítico y Glosario de Carlos Aranibar.* Ed. Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- Porras Barrenechea, Raúl.
1986. **Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos.** Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Rosenfeld, Jason y Alison Smith.
2008. **John Everett Millais.** Ed. Van Gogh Museum. Amsterdam/Tate. London.

Salas Alberto Mario, Miguel Ángel Guérin y José Luis Moure.
1987. **Crónicas Iniciales de la Conquista del Perú**. Ed. Plus Ultra. Buenos Aires.

Xerez, Francisco de.
1891. (1534). **Verdadera Relación de la Conquista del Perú por Francisco de Xerez uno de los primeros conquistadores, según la primera edición impresa en Sevilla en 1534**. Madrid.

Zàrate de, Agustín.
1555. **Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú y de las guerras y cosas señaladas en ella, acaecidas hasta el vencimiento de Gonzalo Pizarro y de sus secuaces, que en ella se rebelaron contra Su Majestad**.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383886477026622312802/p0000003.htm#I_62 (visitado el 15 de agosto del 2009).

S/A
1978. **L' Amerique vue par l'Europe**. Catálogo de la muestra homónoma. Gran Palais (septembre 1976/janvier 1977). Secr'etariat d'État à la Culture. Éditions des musées nationaux. Paris.

V/A
1982. **Diccionario de la Lengua Española**. Real Academia Española. Decimonovena edición. Madrid.