



## Capítulo 46

MARGARITA GUERRA MARTINIÈRE / RAFAEL SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS  
Editores

# HOMENAJE A JOSÉ ANTONIO DEL BUSTO DUTHURBURU

TOMO II



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

*Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*

Margarita Guerra Martinière, Rafael Sánchez-Concha Barrios, editores

© Margarita Guerra Martinière, Rafael Sánchez-Concha Barrios, editores

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

[feditor@pucp.edu.pe](mailto:feditor@pucp.edu.pe)

[www.pucp.edu.pe/publicaciones](http://www.pucp.edu.pe/publicaciones)

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición, abril de 2012

Tiraje: 1000 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-9972-42-991-0

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2012-03236

Registro de Proyecto Editorial: 31501361101865

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## RETRATOS DE LOS REYES INCAS: DOS NOTABLES ANTECEDENTES DEL SIGLO XVI

*Luis Enrique Tord*

El importante lienzo con los retratos de los reyes Incas y los monarcas de España que se encuentra en la catedral de Lima pertenece al conjunto de pinturas de este género derivadas del célebre grabado del sacerdote oratoriano limeño Alonso de la Cueva y Ponce de León (1684-1754), grabado que ha merecido detenidos estudios (Gisbert, 1980, pp. 115-146). Ajustándose con mayor o menor precisión a su modelo esas pinturas reconocen como reyes del Perú incaico a catorce soberanos que van desde Manco Cápac hasta Atahualpa, a quienes suceden los monarcas de la casa de Austria desde el emperador Carlos V hasta Carlos II, y los borbones desde Felipe V hasta el segundo reinado de este mismo soberano, motivo por el cual se ubica la realización del grabado de De la Cueva entre 1724 y 1742, situándolo más precisamente Teresa Gisbert antes de 1728, en la época en que el autor trabajó con el arzobispo fray Diego Morcillo la *Historia eclesiástica* (p. 131). En casi todas las telas se incluyen asimismo sucintas semblanzas biográficas de cada monarca, cartelas con textos sobre el origen de los Incas, a Mama Ocllo —o Mama Huaco—, los blasones de España y del Tahuantinsuyo así como a Cristo sedente, coronado, sosteniendo con las manos una cruz, una espada y ramos de olivo. Siendo el óleo de la catedral derivación de aquel grabado limeño debió ser pintado hacia el segundo tercio del siglo XVIII, y muestra estrechas relaciones con sus similares del convento de San Francisco de Ayacucho, del beaterio de Nuestra Señora de Copacabana de Lima y con versiones tardías del siglo XIX. Por otro lado, se han efectuado destacables indagaciones para identificar el origen iconográfico de las representaciones virreinales y republicanas de los reyes Incas de esta y otras series habiéndose reunido hasta el presente significativa información plástica y documental a la que queremos sumar en esta oportunidad las muy interesantes que pasamos a explicar y que deberán arrojar más luz sobre materia tan atractiva.

Estas dos notables informaciones tempranas —de 1582 y de 1616— no han sido utilizadas hasta la fecha en los estudios efectuados sobre la iconografía de los

reyes incas a pesar de hallarse en publicaciones aparecidas hace más de cien años. Cada una de ellas posee importantes descripciones que deberán enriquecer nuestras consideraciones acerca de la mayor antigüedad de los retratos de los monarcas cusqueños y de la frecuencia con que se hicieron obligando a que se efectúe una revisión de la tesis que plantea que el interés por este género de retratos apareció recién a partir de principios del siglo XVIII. Estas dos informaciones suscitan asimismo interrogantes acerca de la intensidad de su realización desde el siglo XVI, los nombres, orden y sucesión de los reyes incas, la forma y género de sus armas y vestimentas, los detalles de su corona o «mascaipacha», la posición del retratado, las características del su puesto blasón de los incas y la hipotética relación de estas representaciones tempranas con las imágenes que aparecen en las obras contemporáneas del mercedario Martín de Murúa y de Felipe Guamán Poma de Ayala, e inclusive con aquellas que se realizaron más tarde.

Si bien en estas líneas debemos circunscribirnos al tema en cuestión —los retratos de los incas— hay que subrayar que las dos series de pinturas de que tratamos comprenden muchos otros tópicos de gran importancia para la historia del arte y la etnografía peruana y americana que requerirán detenidas consideraciones que deberán efectuarse en otra ocasión.

El primer documento es una carta y memorial de Diego Rodríguez de Figueroa enviada al virrey don Martín Enríquez sobre cuestiones concernientes al Perú y las minas de Potosí. Fue incluida por don Marcos Jiménez de la Espada en *Relaciones geográficas de Indias* (Jiménez de la Espada, 1965, pp. 63-67) que editara en Madrid en 1881. Su autor fecha este memorial en la villa imperial de Potosí el primero de diciembre de 1582, es decir, a solo diez años de la realización de la pintura de los cuatro paños con los retratos de los reyes incas mandada hacer en el Cusco por el virrey Francisco de Toledo en 1572. El firmante, Rodríguez de Figueroa, es un conocido minero que ha dejado un destacable testimonio de su encuentro con el Inca Titu Cusi Yupanqui en 1565 en su refugio de las montañas de Vilcabamba, y cuyos servicios a la Corona española le merecieron un escudo de armas concedido por el emperador Carlos V (Atienza, 1959, p. 660). Fue asimismo de los que intervino como baqueano en la expedición armada enviada por el virrey Toledo contra el reino rebelde neo inca de Vilcabamba en 1572. Por otro lado, este minero afirma en esa misma carta que había escrito una historia de los incas, la cual ha permanecido desconocida hasta el presente.

En la carta y memorial hace mención, en su primera parte, a sus actividades y servicios. En la segunda parte precisa que envía con esa carta al virrey Martín Enríquez un lienzo en que se describe el Cerro Rico de Potosí, la ciudad, sus ingenios, los retratos de los reyes de España de las épocas del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, así como las efigies de Cristóbal Colón, de los conquistadores más connotados y de los gobernadores y virreyes del Perú.



Figura 1. Sucesión de los incas y reyes españoles, de autor anónimo (ca. 1725). Óleo sobre lienzo, 1.85 x 2.50. Museo de la Catedral de Lima (foto: cortesía de Daniel Giannoni).

FOTO A COLOR Y EN COUCHE



A la conclusión de esta explicación pasa a detallar lo que nos concierne en el importante párrafo que a la letra dice: «Por la parte de abajo están los reyes ingas que hubo en esta tierra, comenzando desde la parte de los virreyes hacia la otra cenefa donde están las cabezas. El primero, Mango Capa, que tienen lo ingas por opinión que salió por una ventana de *Pacaritambo*; hay historia sobre esto. El segundo fue Cinche Roca; también hay historia. El tercero, Yoque Yopangue, también rey inga Maita Capa (sic). El quinto Capa Yupangui; también hay historia. El sexto Inga Roca. El séptimo Yavarvacaca (sic) Inga. El octavo Viracocha Inga; éste supo mucho de la estrulugía rústica, dio leyes y ceremonias y hay historia desto. El noveno, Pachacutec Yupangui, fue valeroso, hizo grandes hechos en armas, que hizo (sic). El deceno, Topa Inga Yupangui, fue excelente varón. El oncenno, Guaina Cava, en cuyo tiempo don Francisco Pizarro con los trece compañeros descubrió el *Perú*. El doceno fue Guascar Inga, que dio la batalla a los capitanes de Atagualpa, su hermano, en cuyo tiempo entraron ciento y cincuenta españoles que ganaron a *Cajamarca*. El treceno el Atabalipa, que dió el gran tesoro a los españoles. En este se acabó el señorío y mando de los reyes ingas. De todo se hará minción. Por encima está pintado un escudo con dos tigres, los cuales tienen encima de sus cabezas el arco del cielo y en medio un árbol, el cual tiene entre las ramas un cóndor, y del árbol está colgado una borla que los ingas traían en la frente con dos plumas por insignias y corona real; a los lados del árbol está por cada parte una culebra; estas eran las armas y escudo de los ingas» (Jiménez de la Espada, 1965, p. 65).

Luego de esta descripción explica que en «la otra cenefa están las cabezas que han sido cortadas por justicia a las personas que han querido tiranizar este reino, de la parte de abajo» (p. 65), pasando a detallar de quiénes se trata. Finalmente agrega descripciones del cerro Guaina Potosí, la historia el descubrimiento de las vetas, de la ciudad de La Plata, las ventas de los caminos, los ríos, lagunas y vetas nuevas y viejas, entre otras curiosidades.

Debemos llamar la atención acerca del hecho que esta representación efectúa una relación de trece incas, no mencionándose a Inca Yupanqui. Asimismo incluye una breve información de cada uno de los monarcas al aseverar repetidas veces que «hay historia sobre esto». Por otro lado es interesante el diseño del escudo de los incas que muestra variaciones con respecto a las versiones de este blasón en los cuadros posteriores conocidos. Constatamos así que desde épocas virreinales tempranas hubo el mayor interés por fijar en pinturas las imágenes de los antiguos reyes del Tahuantinsuyo por lo que comprobamos que este interés estuvo lejos de circunscribirse a fechas tan tardías como las obras identificadas del siglo XVIII.

Una interrogante natural que se desprende de esta información de Rodríguez de Figueroa es si su relación de los trece incas y las informaciones que las acompañan no serían similares a las que ya figuraban en los paños de Toledo. Y si el escudo de los Incas no sería el mismo incluido en aquellas pinturas que se habían realizado

solo una década atrás. Recordemos que Rodríguez de Figueroa fue de la expedición que se internó en Vilcabamba el mismo año en que se realizaron los paños toledanos por lo que pudo conocer en el Cusco esas piezas enviadas por el virrey a España. Si fuera así, los paños de Toledo habrían planteado un modelo que más tarde se repetiría llegando a ser una especie de versión oficial de la iconografía y descripción de cada inca habida cuenta que esta había sido aprobada por la aristocracia nativa de la época del virrey de la que «certifican de su exactitud y verdad, como peritos, 37 indios principales de los ayllos o linajes de 12 Incas [...]» (Jiménez de la Espada, 1950, p. 16 y ss).

Respecto del destino de esta importante obra se hace difícil suponer que fuera llevada a España pues el virrey Enríquez falleció soltero en Lima el 15 de marzo de 1583, a tres años de iniciado su mandato. Sus exequias se realizaron en la iglesia de San Francisco donde se le enterró no existiendo noticia de que sus restos hubiesen sido trasladados a la Península. Debemos subrayar sin embargo una aseveración de Rodríguez de Figueroa que parece dar a entender que su pretensión habría sido que el virrey, retornando a España, presentara esta pintura al rey pues dice el autor de la carta: «[...] junto a las armas reales está pintado el excelentísimo señor don Martín Enríquez con la gorra en la mano, dando cuenta a Su Majestad de la discreción estorial que desta tierra y desta pintura irá». Si otro hubiera sido el destino del virrey lo natural hubiera sido que este llevara consigo obra que era fácil de transportar y que tantas curiosidades retrataba de la tierra que había gobernado.

El segundo documento que aporta notables informaciones sobre retratos tempranos de reyes incas es un memorial y una carta de Nicolás Carlos de Illescas, milite de la Compañía de Gentiles hombres Arcabuceros de la Guardia Mayor del Virrey del Perú. Están firmados en Lima en 1616, y aportan noticias de primerísima importancia acerca de una serie desconocida de retratos de los reyes incas pintados en el siglo XVI, así como de imágenes de ciudades indígenas de esta centuria y otras expresiones de gran valor etnográfico. El memorial y la carta de Illescas se encuentran en el libro *Autógrafos de Cristóbal Colón y papeles de América* publicado en Madrid, en 1892, por la duquesa de Berwick y de Alba (1892, pp. 16-19). El memorial de Illescas a la letra dice:

En la ciudad de los Reyes del Perú está y vive Nicolás Carlos de Illescas, de la compañía de los gentiles hombres arcabuceros a caballo de la guarda mayor de aquel reino, que tiene una curiosidad de pintura que, por nueva y peregrina, se puede estimar en España para ornato de una quadra o galería de cualquier Príncipe, que la ubo y heredó de su padre, que fue antiguo y sirvió mucho en aquella tierra, y que la hizo para llevar a su Mag., conviene a saber: cincuenta cuadros de retratos de los Incas del Pirú, de los indios de México, de Chile, Tucumán, Santa Martha y de las islas de Salomón que descubrió Alvaro de Mendaña, con los traxes, armas, herramientas, animales y frutas que tienen para su menester y servicio, con el



modo de navegar que cada nación usa, con algunos retratos de ciudades, así del insigne cerro de Potosí, sus machinas e ingenios, modo de sacar y beneficiar la plata que tanto cuesta, como de otras de gusto y recreo (p. 16).

Y agrega Illescas que estas obras son para Su Majestad para «quien se hizo y trabajó mucho tiempo, andando por diversas partes, provincias y reinos, para ver por vista de ojos y retratar al vivo y natural todo lo referido, como en efecto se hizo [...]». El segundo documento mencionado es una carta fechada también en Lima el 20 de mayo de 1616 en el cual Illescas menciona su intención de viajar España para «llevar cierta curiosidad de pintura a Su Majestad [...]».

Como ya lo aseveráramos anteriormente (Tord, 1984), creemos que el autor de esas obras fue Andrés de Illescas, hijo del celebre pintor Juan de Illescas, establecido en Lima entre 1553 y 1554. Por otro lado, al mílite en referencia lo suponemos hijo de Andrés, que falleció en un hospital de Lima en 1580. El propio Nicolás Carlos afirma que la pintura «la hubo y heredó de su padre que fue antiguo y sirvió mucho en aquella tierra y que la hizo para llevar a su Magestad».

Andrés de Illescas debió nacer aproximadamente en 1537, en la Península, y pasar al Nuevo Mundo con su padre siguiendo un itinerario que incluyó México y Quito antes de radicarse en el Perú alrededor de 1554 como quedó dicho. Este periplo explicaría la parte de la pintura referida a los indios de México y aquella aseveración del memorial que dice que «se hizo y trabajó mucho tiempo, andando por diversas partes, provincias y reinos para ver por vista de ojos y retratar al vivo y natural todo lo referido [...]». Acerca de las escenas de la islas Salomón, no tenemos por ahora seguridad de que Andrés se embarcara en la expedición de Álvaro de Mendaña pero sí hemos hallado un dato de interés vinculado a la preparación de las embarcaciones: según consta en documento de 1567 un Juan de Illescas —no sabemos si el padre o el hijo— recibió un pago de 126 pesos por pintar 22 «banderas y gallardetes grandes para adorno de los dichos navíos para cuando surjan en algún puerto [...]». El tasador de esta obra fue un colega en el arte: el pintor Jordán Fernández. No debemos dejar de mencionar que percibimos en el interés de Illescas por pintar asuntos vinculados a la expedición de Mendaña e, inclusive, los retratos de los reyes incas, la influencia de Pedro Sarmiento de Gamboa, protagonista de esa audaz travesía y, posteriormente, artífice de la reconstrucción de la historia incaica y las pinturas de los emperadores del Cusco que mandó hacer don Francisco de Toledo.

Pero, ¿cuándo pintaría Andrés de Illescas los *Retratos de los Ingas del Pirú*? A falta de mayor precisión documental nos permitiremos desarrollar una suposición cuya verosimilitud podría tener cierto sustento de parecer razonable la disquisición. Pasemos pues a explicarla: encontramos que los años finales de la existencia de Illescas —recordemos que falleció en 1580— coinciden con los del gobierno del virrey don Francisco de Toledo [1568-1581]. De ello se desprende una primera

sugerencia: que el interés de este gobernante por indagar el pasado incaico estimuló investigaciones históricas y etnográficas cuyos resultados, entre otros, fueron la *Historia índica* de Pedro Sarmiento de Gamboa, concluida en el Cusco en 1572, y a las imágenes de los reyes del Tahuantinsuyo que mandara pintar Toledo ese mismo año y que, enviadas al rey, pasaron a decorar la pieza quinta de la denominada Casa del Tesoro del Alcázar de Madrid. Estas obras probablemente se destruyeron cuando el incendio del Alcázar en 1734 pues Enrique Marco Dorta revisó los inventarios de los palacios reales en los que se distribuyeron las obras rescatadas y no encontró ninguna mención a ellas (Marco Dorta, 1977, p. 68).

Estas informaciones nos dicen del interés que acerca de este género de pintura pudo haber suscitado en el medio artístico peruano la preocupación iconográfica del virrey. Inclusive quizás quedara copia de los lienzos toledanos en el Cusco u otras obras de tema similar. En todo caso algunos acontecimientos posteriores llevan a pensar en esa posibilidad. Recordemos que Garcilaso Inca de la Vega narra en sus *Comentarios Reales* que, a finales del año 1603, los descendientes de la realeza incaica le enviaron desde el Cusco un expediente acompañado de un tafetán blanco de la China en el que estaba pintado, dice el historiador, «el árbol real, descendiendo desde Manco Cápac hasta Huayna Cápac, y su hijo Paullu. Venían los Incas pintados en su traje antiguo. En las cabezas traían la borla colorada, y en las orejas sus orejeras, y en las manos sendas partesanas en lugar de cetro real. Venían pintados de los pechos arriba y no más» (Garcilaso, 1963-1965, p. 384). Hay quienes suponen que esta pintura, o quizás los paños de Toledo, sirvieron de modelo para realizar las figuras de los Incas que ilustran el grabado de la portada de la «Década quinta» de la *Historia general de los hechos de los castellanos* de Antonio de Herrera cuya primera edición apareció en Madrid en 1615.

Concluiremos señalando que esta serie de los reyes incas de Illescas pudo ser apreciada por dos notables cronistas que incluyeron en sus obras imágenes de los gobernantes quechuas: Martín de Murúa en su *Historia general del Perú, origen y descendencia de los incas* (1613); y Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615). Es razonable suponer que ellos tuvieron noticia en Lima de esta gran colección de cuadros de temas históricos y etnográficos que estaban tan estrechamente relacionados con sus intereses como escritores de antigüedades peruanas y que, además, eran de la mano de un Illescas; es decir, de un miembro de la afamada familia de pintores andaluces que habían irradiado su arte en la capital del virreinato hasta muy avanzada del quinientos. Si así fue, ¿gravitó esa iconografía en las imágenes que incluyeron en sus crónicas? ¿O esas representaciones tempranas hicieron otros recorridos en la plástica peruana?

Sea como fuere hay que sumarlas a las representaciones de los Incas conocidas hasta hoy, incluyéndolas en los remotos antecedentes iconográficos del siglo XVI que a la larga llevan hasta el grabado de Alonso de la Cueva, inspirador de los

retratos de los monarcas cusqueños e ibéricos que desde los muros de la catedral pretendieron proyectar sobre los súbditos peruanos del siglo XVIII la idea, el mensaje, de que el imperio español no representaba con la conquista una ruptura sino una providencial continuación del cetro de los incas en manos de los soberanos castellanos que lo reciben bajo la bendición del Cristo sedente que preside aquella augusta real sucesión.

## Bibliografía

- Atienza, Julio de (1959). *Nobiliario español*. Madrid: Aguilar.
- Buntix, Gustavo & Wuffarden, Luis Eduardo (1991). Incas y reyes en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso. *Márgenes: encuentro y debate*, 4, Lima.
- Cummins, Thomas (2003). Imitación e invención en el barroco peruano. En *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Duquesa de Berwick y de Alba (ed.) (1892). *Autógrafos de Cristóbal Colón y papeles de América*. Madrid: s/e..
- Garcilaso Inca de la Vega (1963-1965). *Comentarios reales*. IV tomos. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Gisbert, Teresa (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y Cía.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1980). *Primer nueva corónica y buen gobierno*. 3 vols. México: Siglo XXI.
- Herrera, Antonio de (1944-1947). *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano*. Vols. I-X. Asunción: Guaranía.
- Jiménez de la Espada, Marcos (1950). *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Asunción: Guaranía.
- Jiménez de la Espada, Marcos (1965). *Relaciones geográficas de Indias*. 3 tomos. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Lohmann Villena, Guillermo (1940). Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. *Revista Histórica*, tomos XIII y XIV, Lima.
- Marco Dorta, Enrique (1975). Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo. *Historia y Cultura*, 9, Lima.
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa (1981). *Historia de la pintura cusqueña*. 2 vols. Lima: Biblioteca Peruana de Cultura de la Fundación Augusto N. Wiese.
- Murúa, Martín de (2001). *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas*. Madrid: Dastin Historia.

- Rowe, John H. (1951). Colonial Portraits of Incas Nobles. En *The Civilizations of Ancient America*. Chicago.
- Tord, Luis Enrique (1981). Historia de las artes plásticas en el Perú. En *Historia del Perú*, tomo IX. Lima: Juan Mejía Baca.
- Tord, Luis Enrique (1984). Retratos de los reyes incas. Una pintura desconocida. *El Comercio* [Lima] 25 de marzo, Suplemento Dominical, pp. 18-19.
- Tord, Luis Enrique (1994). El arte colonial. En *La Casa de Austria y el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2004). La catedral de Lima y el triunfo de la pintura. En *Basilica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú.