

Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru*

CÉSAR ITIER

Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales (París)

El autor muestra que las hipótesis que sitúan la redacción de la comedia Ollantay en el siglo XVII o a inicios del XVIII son infundadas. Consta que los testimonios de los contemporáneos o cuasicontemporáneos de Antonio Valdez atribuyen a este la autoría de la obra. Luego reconstruye la participación que tuvo Valdez en los acontecimientos del periodo 1781-1782, saca a la luz algunas de las numerosas alusiones a ellos que contiene Ollantay y muestra que esta comedia fue escrita en 1782, con claras intenciones políticas. Por una parte, la obra celebra el tratado de paz firmado entre Diego Cristóbal Condorcanqui y los representantes del rey en diciembre de 1781, al mismo tiempo que deslegitima la pretensión que tenía José Gabriel Condorcanqui de ser reconocido como soberano del Perú. Finalmente, constituye un llamado a la reconciliación entre las provincias altas de la región del Cuzco, que tomaron el partido de la rebelión, y las provincias aledañas a la ciudad imperial, que se enfrentaron a los primos Thupa Amaru.

The present study refutes previous hypotheses that identify the comedy Ollantay as a work in the seventeenth or early eighteenth century on the basis of testimonies by contemporaries or near-contemporaries of Antonio Valdez who attribute the

* Versión revisada de la ponencia presentada en el seminario *Les littératures didactique et dramatique en langues autochtones dans le Mexique et le Pérou coloniaux*, organizado por el Centre d'Etudes sur les Langues Indigènes d'Amériques (CNRS) y la Universidad de Toulouse-Le Mirail (Toulouse, 9 y 10 de junio de 2006), bajo la dirección de Xavier Pello.

work to him. After reconstructing Valdez's participation in the events of 1781-1782, the article points out numerous references these events in Ollantay and shows that the play originated in 1782 with clear political motives. The work celebrates the December 1781 peace treaty between Diego Cristóbal Condorcanqui and the representatives of the Crown, while calling into question José Gabriel Condorcanqui's political ambition to gain recognition as Peru's sovereign. Ollantay calls for reconciliation between the highland provinces of the Cuzco region, which took part in the rebellion, and the neighboring provinces of the imperial city, which battled the Thupa Amaru cousins.

Más de 150 años después de la primera edición de *Ollantay*,¹ el problema de la autoría y datación de la más famosa de las obras dramáticas quechuas todavía no ha sido plenamente dilucidado.² Por supuesto, nadie piensa ya en atribuir esta pieza a la época prehispánica —como algunos lo hacían todavía a mediados del siglo XX—, porque vemos más claramente hoy lo mucho que *Ollantay* le debe a la dramaturgia del Siglo de Oro español. Sin embargo, las hipótesis más recientemente formuladas acerca de la época en que la comedia fue redactada siguen siendo muy divergentes. Algunas la remontan a mediados del siglo XVII;³ otras, a fines de ese siglo o a inicios del siglo XVIII;⁴ y otras, finalmente, a las últimas décadas del siglo XVIII.⁵ Tal incertidumbre en cuanto al contexto histórico de *Ollantay*, obviamente, no ha motivado a la crítica a abordar el problema de su significación.⁶

¹ Tschudi, Johann Jakob von. *Die Kechua-Sprache. Erste abtheilung Sprachlehre*. Wien: Aus der kaiserlich-königlichen Hof-und Staatsdruckerei, 1853.

² El verdadero título de la obra —el que aparece en sus manuscritos más antiguos— es en realidad *Los rigores de un padre y generosidad de un rey*. Para simplificar, la seguiré designando en el presente trabajo con el título que le dieron los críticos del siglo XIX: *Ollantay*.

³ Meneses, Teodoro. *Teatro quechua colonial. Antología*. Selección, prólogo y traducción de [...]. Lima: Ediciones Edubanco, 1983, pp. 274-279.

⁴ Calvo Pérez, Julio. *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1998, pp. 20-24.

⁵ Porras Barrenechea, Raúl. *Obras completas de Raúl Porras Barrenechea. I. Indagaciones peruanas. El legado quechua*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1999, pp. 390-399; Martin, Rossella. «Ollantay. Trajectoire d'un mythe littéraire andin (XVIII^e-XXI^e siècles)». 2 tomes. Thèse de doctorat. Discipline: Littérature comparée. Sous la direction de monsieur César Itier. Paris: Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales, 2007; Martin, Rossella. «Tupac Yupanqui ou le modèle du prince parfait. Étude de l'autre protagoniste d'Ollantay». En Pello, Xavier (ed.). Actas del coloquio «Les littératures didactique et dramatique en langues autochtones dans le Mexique et le Pérou coloniaux». En prensa.

⁶ A excepción de Rossella Martin («Ollantay»), quien ha llevado a cabo un profundo análisis ideológico de la comedia a fin de identificar el horizonte histórico al cual pertenece. Sus conclusiones coinciden con las del presente artículo.

No obstante, hace más de cincuenta años, Raúl Porras Barrenechea ya había demostrado que los primeros testimonios acerca de la existencia de la obra concuerdan todos en atribuir su autoría a Antonio Valdez, un cura cuzqueño fallecido en 1814.⁷ Curiosamente, los datos que Porras sacó a la luz no fueron tomados en cuenta por los investigadores que tocaron el tema después de él, los cuales, sencillamente, parecieron ignorar la existencia del trabajo del historiador peruano. Es el caso, por ejemplo, de los dos editores y traductores más recientes de la comedia, Teodoro Meneses y Julio Calvo. Este silencio se explica probablemente por el hecho de que Porras nunca publicó sus investigaciones sobre este tema. Solo las conocemos por medio de malas reseñas que el diario *El Comercio* hizo de cuatro conferencias pronunciadas por el historiador peruano entre 1954 y 1955, que nadie citó hasta que fueron reeditadas en 1999.

En realidad, Meneses y Calvo no juzgaron necesario examinar los testimonios de los cuzqueños del segundo tercio del siglo XIX. En efecto, un hecho aparentemente contundente los convenció de entrada de que la comedia era de una época mucho más antigua que la de Valdez: el sabio suizo Jakob von Tschudi afirmó poseer un manuscrito de esta obra copiado en La Paz y fechado en 1735.⁸ Se desconoce actualmente el paradero de dicho manuscrito, que solo Tschudi, en toda la historia de la crítica ollantina, pudo examinar, de manera que es, por el momento, imposible verificar esa lectura. Sin embargo, existen serios motivos para dudar de su validez. Después de haber narrado que el director de una empresa comercial arequipeña, el señor Harmsen, le regaló un conjunto de libros y manuscritos antiguos en quechua, Tschudi escribe:

Al examinar rápidamente estos tesoros literarios, descubrí una copia del drama *Ollanta*, que estaba en el más lamentable estado. Este manuscrito, como algunos de los otros, probablemente había permanecido en un lugar húmedo

⁷ «Los más autorizados historiógrafos cuzqueños de la primera etapa republicana como José Palacios, Pío B. Meza y Justo Sahuaraura, contemporáneos de Valdez, reconocieron la paternidad de este, negada después por críticos forasteros». *Obras completas*, p. 391.

⁸ Tschudi, Johann Jakob von. *Ollanta. Ein altperuanisches Drama aus der Kechuasprache*. Übersetzt und commentirt von [...], correspondierendem mitgliede der kais. Wien: Akademie der Wissenschaften, 1875, p. 38.

o, como lo creo más bien, había sido mojado durante un viaje, de modo que grandes manchas oscuras habían vuelto su letra casi ilegible, al mismo tiempo que el papel, podrido como si hubiera estado en contacto con un ácido, se quedaba entre los dedos por más cuidado que uno tuviera al voltear las páginas [...]. El manuscrito contiene solo 466 versos íntegros y 172 versos defectuosos, es decir en total 638 versos más o menos legibles [de los 1812 que tiene la obra en el manuscrito publicado por Tschudi en 1853].⁹

El título mismo no es enteramente descifrable: «Drama en tres actos y en la lengua del inca llamada quechua y que trata del amor [*ilegible*] Ollanta y de la palla Cusi Ccoillur [*ilegible*] Pachacútec y de la [*ilegible*] inca Thúpac Yupanqui [*ilegible*] mano de Cusi Ccoillur». Es de notar su vocabulario dramático moderno (*drama*, *actos*), que no corresponde de ninguna manera al del siglo XVII o al del primer tercio del XVIII. Resulta por lo tanto extremadamente probable que Tschudi se haya equivocado al leer la fecha en el manuscrito Harmsen.¹⁰ Ernst Middendorf¹¹ y Elijah Clarence Hills¹² ya habían hecho esta conjetura, proponiendo

⁹ Se trata de mi traducción del siguiente pasaje: «Bei einer flüchtigen Durchsicht dieser literarischen Schätze, entdeckte ich eine Abschrift des Ollantadramas, leider aber in einem äusserst kläglichen Zustande. Sowohl dieses Manuscript, sowie auch einige andere waren wahrscheinlich früher einmal längere Zeit an einem feuchten Orte gelegen, oder wie ich vermüthe, während eines Transportes stark durchnässt worden, so dass grosse dunkelbraune Flecken die Schrift theilweise gänzlich unleserlich machten, zugleich war das Papier so Mürbe, wie wenn es mit einer Säure in Berührung gewesen wäre, dass selbst beim sorgfältigsten Umblättern Stücke davon zwischen den Fingern blieben [...]. Das Manuscript enthielt leider nur 466 ganze und 172 defecte Verse, im Ganzen also 638 mehr oder weniger leserliche Verse, es fehlen daher, da das Drama in meiner ersten Abschrift 1812 Verse zählt, 1174, also beinahe zwei Drittel gänlich». *Ollanta. Ein altpueruanisches Drama*, p. 38.

¹⁰ En el contexto de la época, este tipo de errores no debe sorprender. El historiador Clements Markham, contemporáneo de Tschudi, afirmó poseer un manuscrito de la obra dramática quechua *El pobre más rico*, fechado en 1707 (Markham, Clements R. *The Incas of Peru*. London: Smith, Elder, and Co., 1910, p. 155). Este manuscrito, que conserva la British Library («Quechua dramas. vol. 1», s/d, Add. Ms. 48197), lleva en realidad la fecha —bien legible— de 1797.

¹¹ Middendorf, Ernst W. *Ollanta, ein Drama der Keshuasprache*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1890, p. 145.

¹² Hills, Elijah Clarence. «The Quechua Drama Ollanta». *The Romanic Review*. V (1914), p. 136.

incluso el sabio alemán cambiar esa fecha por la de 1785. Los términos *drama y actos* sugieren, sin embargo, una fecha aún más tardía. Propongo que la segunda cifra fue la que Tschudi leyó mal, y que el manuscrito Harmsen, a pesar de su estado de deterioro, fue copiado en 1835, es decir, en la misma época que todos los otros manuscritos antiguos de *Ollantay* que se conocen.

Sea como fuere, estas incertidumbres no permiten adoptar la fecha de 1735 como *terminus ante quem* de la redacción de *Ollantay*.¹³ Por lo tanto, la posibilidad de que Antonio Valdez sea el autor de esta obra debe ser examinada nuevamente. Como veremos a continuación, los testimonios de los contemporáneos y cuasicontemporáneos de dicho personaje son unánimes en cuanto a su paternidad sobre *Ollantay*. Más aún, uno de ellos indica el año y las circunstancias en que Valdez hizo representar su comedia. Veremos que la obra contiene numerosas alusiones a los acontecimientos inmediatamente anteriores a esa fecha y que defiende una tesis política que solo podía tener sentido en ese preciso momento. De modo que *Los rigores de un padre y generosidad de un rey* puede ser fechado con bastante precisión. A partir de esto, es posible abordar el problema de su significación, lo que haré más adelante.

LOS PRIMEROS TESTIMONIOS

Si exceptuamos los manuscritos de la pieza misma,¹⁴ la primera mención de la existencia de *Ollantay* se remonta al famoso *Museo erudito o periódico político histórico literario moral*, publicado por el abogado José Palacios en el Cuzco a lo largo de 1837. Tres artículos, aparentemente escritos por el mismo Palacios, están dedicados a la leyenda heroica de

¹³ Como lo hicieron T. Meneses, *Teatro quechua*, y J. Calvo, «En busca del manuscrito perdido de Ollantay». *Revista Andina*. 43 (segundo semestre 2006), pp. 195-213. El único *terminus ante quem* es el año 1837, fecha en que, como veremos, la existencia de la obra es atestiguada por primera vez. La fecha más antigua que aparece en un manuscrito es la de 1838 (manuscrito Sahuaraura).

¹⁴ Uno de los manuscritos más antiguos, el Dominicano II, lleva al final la siguiente mención: «Autor Antonio Valdez, cura de Yanaoca». Sin embargo, esta indicación no es de la mano del copista y parece imposible de fechar.

la rebelión de Ollantay.¹⁵ El abogado erudito reproduce una versión literaria en español de esa leyenda, redactada por otro cuzqueño después de la independencia a pedido de un oficial del ejército republicano. No menciona el nombre del autor de esta versión ni el de quien se la encargó. Para Palacios, la existencia de dicha tradición oral demuestra que, pese a la tiranía española, que mantenía al país en las «tinieblas de la ignorancia», hubo, en el Cuzco, algunos espíritus inquietos por la literatura y la historia. Señala que el texto que reproduce es la primera versión escrita de esa tradición oral, si se exceptúa «la comedia que en lengua quechua formó pocos años ha el Dr. D. Antonio Valdez, cura que fue de Sicuani». Sin embargo, esta obra, que también conoce, se aleja del «uniforme relato de la tradición» en los nombres de algunos personajes y en su desenlace. Palacios juzga inverosímil el final que Valdez dio a su composición dramática: el autor reemplazó el desenlace trágico que tenían los acontecimientos en la tradición oral por el perdón y la recompensa otorgados por Túpac Yupanqui a Ollantay. Palacios señala que tomó conocimiento del manuscrito del drama en Tinta, en casa de Narciso Cuentas, sobrino de Antonio Valdez.

Al año siguiente, en 1838, el canónigo Justo Apu Sahuaraura Inca (1775-c.1850), miembro de una de las familias más prominentes de la nobleza indígena, declaró:

El que escribe esta dará rason del desenlace de la tragedia que se le atribuye al doctor don Antonio Valdés cura que fue de Tinta y Siquani; este celoso y virtuoso párroco, fue muy amante de su patria, y sentía en grande manera las desgracias del Perú, amaba con ternura a la descendencia de la sangre real, a quienes él conoció, y fue amigo íntimo del q[ue] escribe: con esta ocasión le preguntó sobre la verdad de su tragedia y le dijo, que en ella, más había escrito como poeta que como historiador, por esta razón al fin de esta dará alguna ley, del que oyó a sus labios, el que escribe.¹⁶

¹⁵ «Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas». En *Museo erudito o periódico político histórico literario moral*, números 5 (15 de mayo de 1837), pp. 9-12; 7 (15 de junio de 1837), pp. 1-4; y 8 (1 de julio de 1837), pp. 1-3.

¹⁶ «Ruina del ymperio peruano por los españoles, gobierno político y civil del ynca, entrada de los españoles a la capital del Cuzco, y su destrucción. Sucseción de los soberanos

En 1844, otro cuzqueño, José Manuel Valdez y Palacios —probable pariente, a la vez, de Antonio Valdez y de José Palacios—, publicó en Río de Janeiro el primer fascículo de su *Viagem da cidade do Cuzco a de Belem do Grao Pará* [...] *Precidido de hum bosquejo sobre o estado politico e litterario do Peru em suas tres grandes epochas*. Incluye en él la más antigua historia de la literatura peruana que conozcamos. Entre los autores de la época colonial, Valdez y Palacios menciona a

El cura Valdez, hijo de la ciudad del Cuzco, amigo de las antigüedades de su patria y dotado de un genio poético particular que lo hizo escribir muchas bellas poesías en la dulce y enérgica lengua quechua, entre las cuales es digna de Ariosto la traducción que hizo de esa tierna despedida: “Ya llegó el fiero instante, Silvia, de mi despedida” imitada por Arriaza de aquel poeta italiano;¹⁷ fue quien hizo este servicio a su país, arrancando del olvido la historia de Ollantay y de Rumíñahui, y dando más brillo a la primera aurora de la literatura peruana.¹⁸

Durante su estadía en el Cuzco entre 1840 y 1846, el francés Paul Marcoy también escuchó hablar de la obra de teatro. En el relato de su viaje, refiere que, al pasar por Ollantaytambo, «este [tampu] me recordó, junto con la crónica relacionada, una tragedia escrita en lengua quechua por un cierto autor Antonio Valdez».¹⁹ El viajero, que tuvo en su poder un manuscrito de *Ollantay*, del que parece haberse hecho traducir o

yncas». En Biblioteca Nacional del Perú, D 1584/C, «1838. Escritos del Dr. Justo Apu Sahuaraura», pp. 89-90.

¹⁷ Este hermoso texto fue publicado por Pío Benigno Mesa (*Los Anales de la ciudad del Cuzco, o las cuatro épocas principales de su historia*. Tomo primero. Cuzco: Tipografía de la Convención, 1866, pp. 203-208), quien lo atribuyó a Calixto Tellechea Badrial, autor de tragedias en quechua durante los primeros años de la República. Un documento de 1835 sugiere que, en esa fecha, Tellechea, entonces cura de la parroquia cuzqueña de Santa Ana, era de edad relativamente avanzada (Archivo Arzobispal del Cuzco, caja XVII, paquete 4, exp. 77, «Solicitud del D. D. Calisto Tellechea Badrial», 1835). Una comparación entre el lenguaje de *Ollantay* y el de la «Despedida» debería permitir atribuir esta traducción a uno de los dos escritores.

¹⁸ Valdez y Palacios, José Manuel. *Bosquejo de la historia del Perú en sus tres grandes épocas*. Lima: Biblioteca Nacional, 1971, p. 51.

¹⁹ Marcoy, Paul. *Viaje a través de América del Sur. Del Océano Pacífico al Océano Atlántico. Tomo I*. Traducido al castellano por Edgardo Rivera Martínez. Lima: Instituto Francés

resumir el contenido, juzga a Valdez como un «mal poeta». Después de relatar la leyenda, escribe:

A esta crónica ya demasiado larga no añadiremos la tragedia que [la leyenda] inspiró al poeta Valdez. Bastará con el título de la pieza y la designación de los personajes introducidos por el autor en este acto en versos octosílabos, para que el lector, con la sagacidad que le suponemos, presenta rápidamente uno de esos manuscritos clásicos, mal retocados y disformes, que los directores de teatro rechazan implacablemente como susceptibles de poner al público en fuga y traer desorden a sus finanzas.²⁰

El historiador inglés Clements Markham llegó por primera vez al Cuzco en marzo de 1853.²¹ Al poco tiempo, conoció, en el pueblo de Lares, a otro cura descendiente de los reyes incas, Pablo Justiniani.²² En *The Incas of Peru*, el sabio británico cuenta que, en esa fecha, Justiniani era de muy avanzada edad, aunque «He could remember the great rebellion of Tupac Amaru in 1782, and was a friend of Dr. Antonio Valdez, who reduced the drama of Ollantay to writing».²³ Markham agrega:

Dr. Justiniani told me that the Ollantay play was put into writing by Dr. Don Antonio Valdez, the cura of Sicuani, from the mouths of Indians. He divided it into scenes, with a few stage directions, and it was acted before the unfortunate Tupac Amaru, a friend of Valdez, who headed an insurrection against the Spaniards in 1782.²⁴

En resumen, los cinco más antiguos testimonios acerca de la comedia atribuyen unánimemente la autoría de *Ollantay* a Antonio Valdez. Incluso algunos de quienes dieron esos testimonios conocieron personalmente al

de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Banco Central de Reserva del Perú, Centro Amazónico de Antropología Aplicada, 2001, p. 443.

²⁰ *Ib.*, p. 453.

²¹ Markham, Clements. *Cuzco: a journey to the ancient capital of Peru; with an account of the history, language, literature and antiquities of the Incas*. London: Chapman and Hall, 1856, p. 99.

²² Markham no menciona a Sahuaraura, lo que sugiere que este ya había fallecido para esa fecha.

²³ Markham, *The Incas of Peru*, p. 145.

²⁴ *Ib.*, p. 148.

autor, y por lo menos uno de ellos, Sahuaraura, tuvo una conversación con Valdez sobre el tema de *Ollantay*. Veremos a continuación cómo, en la década de 1850, surgió una nueva versión del origen de esta obra dramática.

NACIMIENTO DEL MITO DEL OLLANTAY INCAICO

El mismo Markham, cuyos libros de 1871 y 1910 contribuyeron fuertemente a acreditar la idea de la *incanidad* de *Ollantay*, dudó durante mucho tiempo del carácter prehispánico de la obra. Después de sustentar, en 1856, la tesis del origen precolombino del drama, afirmó varias veces que Valdez era su autor,²⁵ para luego volver a su primera opinión.²⁶ La frase de Markham que cité anteriormente es ambigua y sugiere que el sabio inglés no estaba muy seguro de lo que Justiniani había querido decirle: ¿Se había conformado Valdez con adaptar a las convenciones del teatro occidental un texto oral que ya era de índole dramática, o bien había compuesto una obra de teatro a partir de un tema de la tradición narrativa autóctona? En todo caso, Justiniani parece haber sido claro en cuanto al hecho de que no existió ningún texto dramático escrito de *Ollantay* antes del de Valdez. En efecto, en su copia del manuscrito de Justiniani, hecha en presencia de este, Markham escribió:

Copied from that on possession of Don Pablo Justiniani, Cura of Laris, Copied by his father Don Justo Pastor Justiniani from the original of Señor Valdez Cura of Tinta, *who first reduced the drama to writing*. The original now in possession of Don Narciso Cuentas of Tinta, nephew of the the Señor Valdez.²⁷

²⁵ Markham, Clements. *Travels in Peru and India, while superintending the collection of Chinchona plants and seeds in South America, and their introduction into India*. London: J. Murray, 1862, pp. 139 y 166; *The Incas of Peru*, pp. 147-148; Markham, Clements. *Contributions towards a grammar and dictionary of quichua, the language of the Yncas of Peru*. London: Trübner and Co., 1864, p. 7.

²⁶ Markham, Clements. *Ollanta. An ancient Ynca Drama. Translated from the original quichua*. London: Trübner & Co., Paternoster Row, 1871, p. 6.

²⁷ «Quechua dramas», f. 15v. Las cursivas son mías.

Markham insistió a menudo en el hecho de que ningún texto escrito de *Ollantay* había existido antes del de Valdez.²⁸ Solo después de haber tomado conocimiento del libro publicado por Tschudi en 1875, en el cual se menciona por primera vez el manuscrito de 1735, el sabio británico admitió, no sin perplejidad, la posibilidad de que otros antes de Valdez redujeran la obra a la escritura.²⁹

La interpretación que Markham hizo de las palabras de Justiniani en su libro de 1856 parece haber sido orientada por un libro publicado dos años antes de su encuentro con el cura descendiente de los Incas, y que ya conocía en ese momento: *Antigüedades peruanas*, de Mariano Eduardo de Rivero y Jakob von Tschudi.³⁰ Este último es el autor de las partes dedicadas a la lengua y la literatura quechuas.³¹ Tschudi había realizado un viaje de cuatro años por el Perú, entre 1838 y 1842, pero no había llegado al Cuzco. El relato de su estadía en el Perú, publicado en 1847,³² contiene una parte dedicada a la lengua y la literatura quechuas, parecida a la que se publicó en *Antigüedades* en 1851, con la diferencia de que no figuran en ella los párrafos dedicados a *Ollantay*, cuya existencia ni siquiera aparece mencionada. El manuscrito de *Ollantay* del que Tschudi publicó una transliteración en 1853 es una copia realizada a pedido del pintor alemán Moritz Rugendas a partir de un manuscrito conservado por los dominicos del Cuzco.³³ Podemos suponer que esa copia fue remitida a Tschudi cuando este ya se encontraba en Viena, después de

²⁸ Markham, *Ollanta*, p. 6; *The Incas of Peru*, pp. 145, 147, 148, 155 y 325-326.

²⁹ «It would appear that Valdez was not the first to reduce the play to writing, for there is or was a version of 1735, and others dating from the previous century». Markham, *The Incas of Peru*, p. 148.

³⁰ Rivero, Mariano Eduardo de y Juan Diego de Tschudi. *Antigüedades peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado, 1851.

³¹ Rivero lo indica en el prólogo cuando menciona «el empeño del Dr. Tschudi en la coordinación del texto que se le dirigió del Perú, agregando las observaciones sobre los cráneos peruanos, lengua quichua, religión etc., que podían sugerirle su saber, su vasta instrucción y las copiosas obras y manuscritos de la Biblioteca Imperial de Viena que ha tenido a su disposición». Rivero y Tschudi, *Antigüedades*, p. VII.

³² Tschudi, Johann Jakob von. *Travels in Peru, during the years 1838-1842*. London: David Bogue, 1847, pp. 488-491.

³³ Tschudi, *Ollanta. Ein altperuanisches Drama*, p. 27.

1847, tal vez por el mismo Rivero, junto con los dibujos de Rugendas.³⁴ Tschudi no tuvo ningún contacto directo con el medio cuzqueño, donde se conservaban manuscritos de la obra. Sin embargo, Rugendas parece haberle transmitido algunas informaciones sobre lo que se decía en el Cuzco acerca de *Ollantay*. En *Antigüedades*, Tschudi se hace eco de dos versiones que circulaban entonces en la capital imperial en cuanto al origen de la obra:

Nada de positivo sabemos sobre su autor, ni la época de su origen: no nos consta si ha llegado por tradición a nosotros desde el tiempo de los Incas, o si es producto de un ingenio más moderno. Creen unos que fue compuesta en la segunda mitad del siglo quince y representada en la plaza del Cuzco, presentes los Incas; otros al contrario pretenden ser obra de un hábil autor de la época más reciente. La primera opinión tiene varias razones en su favor, pues el lenguaje de esta pieza no es tan corrompido como lo fue en los últimos siglos; unas pocas palabras castellanas que se hallan en la copia, y algunas dicciones poco diestras, anuncian fácilmente ser hechura o añadidura de los copiantes. Se asegura también que se conservan en varias bibliotecas privadas de Cuzco, copias de esta obra, escritas en los siglos diez y seis y diez y siete.³⁵

Como se ve, Tschudi no fue el primero en haber visto en *Ollantay* un drama precolombino. Esta idea ya existía en el Cuzco hacia 1850, y estaba incluso en vías de hacer olvidar la paternidad de Antonio Valdez, ese «hábil autor» cuyo nombre ni siquiera menciona el sabio suizo. Fue precisamente de una tragedia compuesta en tiempos de los Incas que Markham oyó hablar cuando llegó al Cuzco en marzo de 1853, antes de encontrarse con el viejo Justiniani:

The most famous of these is the tragedy of “Ollantay”, composed in the time of the Inca Yupanqui, a copy of which I was informed was in the possession of Don Pablo Justiniani, the priest of Laris, and a descendant of the Incas.³⁶

³⁴ En efecto, Rivero y Tschudi escriben: «Nos es grato recordar el interés que han mostrado los SS. don Manuel Ferreyros y don Francisco de Rivero para la publicación de esta obra; la generosidad con que los señores Weddel, Rugendas y Pentlandt nos han franqueado algunos croquis y dibujos». *Antigüedades*, pp. VI-VII.

³⁵ *Ib.*, p. 116.

³⁶ Markham, *Cuzco*, p. 169.

Tres páginas más adelante, Markham refiere lo que se cuenta en el Cuzco acerca de *Ollantay*:

which tradition says was performed before the Court of Huayna Ccapac. [...] It is said to have been first reduced to writing shortly after the conquest, by Spanish priests, from the mouths of the Indians. Several of the old manuscripts are still preserved in Cuzco, and that from which I took my version, was copied from a curious manuscript [*Note: Now in possession of Don Narciso Cuentas of Tinta*] in the possession of Dr. Valdez, by Don Pablo's father.³⁷

Si la tesis de la *incanidad* de *Ollantay* fue aceptada fácilmente por Tschudi y Markham, fue porque los dos sabios europeos ignoraban casi todo acerca del teatro español del Siglo de Oro,³⁸ así como de la existencia de un teatro quechua eclesiástico en la época colonial.

¿Por qué y cómo apareció en el Cuzco la idea de un *Ollantay* prehisánico? Después de la independencia, esa ciudad se volvió un destino predilecto para los viajeros extranjeros. Como estos manifestaban especial interés en comprar retratos de reyes incas —tradición pictórica que se remontaba esencialmente al siglo anterior—, los pintores locales se habían puesto a producirlos en masa, haciéndolos pasar por obras del siglo XVI.³⁹ Ahora bien, de todas las obras dramáticas coloniales en lengua quechua, *Ollantay* fue, de lejos, la que más se copió en el siglo XIX, como lo atestiguan a la vez los manuscritos que han llegado hasta nosotros y los testimonios de viajeros europeos. La producción de un número importante de copias —en comparación con lo que sucedió con otras obras que también se copiaron en la época, pero en menos ejemplares— no se explicaría si se viera en *Ollantay* una obra reciente. Recordemos las palabras de Tschudi que citamos anteriormente y que reflejan lo que algunos

³⁷ *Ib.*, p. 172.

³⁸ Como se puede fácilmente comprobar al leer las alusiones que hacen a ese teatro. Markham, por ejemplo, escribe que los autos sacramentales de Lope de Vega tienen tres actos. *Ib.*, p. 190.

³⁹ Majluf, Natalia. «De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900». En *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2005, pp. 293-302.

cuzqueños le dijeron al pintor Rugendas: «Se asegura también que se conservan en varias bibliotecas privadas del Cuzco, copias de esta obra, escritas en los siglos diez y seis y diez y siete». Es probable que el interés que los viajeros extranjeros manifestaban por las antigüedades incaicas animara a algunas personas a copiar *Ollantay* con fines mercantiles y a dar a sus manuscritos un valor agregado haciendo pasar la obra por prehispánica. El olvido paulatino en que estaba cayendo Antonio Valdez, más de cuarenta años después de su muerte, seguramente les facilitó la tarea. Es probable también que a esta impostura turística contribuyera el interés sincero que el pasado incaico suscitaba entonces en el Cuzco. En efecto, es al parecer a Julián Ochoa, rector de la universidad del Cuzco y futuro obispo de la diócesis, poco sospechoso de mistificación, que Markham debe la idea de un *Ollantay* prehispánico.⁴⁰ Propongo la hipótesis —que deberán probar investigaciones futuras— de que Ochoa, importante figura intelectual y política del Cuzco decimonónico, fue un personaje clave en la gestación del mito de un *Ollantay* incaico.⁴¹

ANTONIO VALDEZ Y LA REBELIÓN DE THUPA AMARU

Antonio Valdez procedía de una antigua familia cuzqueña afincada en Urubamba, cerca del pueblo de Ollantaytambo, al que está vinculada la acción de *Ollantay*. Valdez, que, al parecer, nació a inicios de la década de

⁴⁰ Markham, *The Incas of Peru*, pp. 144 y 156.

⁴¹ De hecho, pertenecía a una familia particularmente comprometida en el *segundo renacimiento inca*, que el Cuzco conoció en la segunda mitad del siglo XIX: uno de sus parientes, Matías Ochoa —tal vez su hermano—, dirigió representaciones de *Ollantay* en Urubamba, donde era cura, en años anteriores a la Guerra del Pacífico (Raúl Ochoa Herrera, comunicación personal). Uno de los hijos de Matías, Justo Zenón Ochoa, quien también fue rector de la universidad, hizo representar *Ollantay* en el Cuzco durante la ocupación chilena. Itier, César. *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Sumaq'ika de Nicanor Jara (1899), Manco II de Luis Ochoa Guevara (1921)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 2000, p. 21. En las décadas de 1910 y 1920, el hijo de Justo Zenón Ochoa, Luis Ochoa Guevara, encarnó a menudo en las tablas al personaje de Ollantay, además de ser un destacado autor dramático quechua (Ib., pp. 67-74).

1730,⁴² hizo sus estudios en el Seminario de San Antonio Abad, donde obtuvo el título de doctor en Teología en 1762. Entre 1758 y 1763, ocupó la cátedra de *Artes* —es decir, de Filosofía— en la universidad y fue rector en ínterin de esta de 1806 a 1807. No obstante, se desempeñó la mayor parte de su carrera como cura de indios en varias parroquias de la región del Cuzco y del altiplano. Durante mucho tiempo, de 1786 a 1812, tuvo a su cargo la parroquia de Tinta, con una interrupción entre 1802 y 1804, época en que residió en Chuquisaca. Dentro de la Iglesia local, Valdez era un ilustrado: era el único cura cuzqueño que se había suscrito al *Mercurio Peruano*. Murió en Sicuani en 1814.⁴³

Pero Antonio Valdez fue sobre todo un actor de primer plano en el acontecimiento más impactante del final de la época colonial: la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, más conocido bajo el nombre de Thupa Amaru. Valdez era entonces cura de Coaza, en la provincia de Carabaya. Inmediatamente después de la victoria de los rebeldes en Sangará (12 de noviembre de 1780), el obispo del Cuzco, Juan Manuel Moscoso, le confió la misión de formar milicias indígenas para defender las provincias de Calca y Urubamba⁴⁴ del probable ataque de un destacamento rebelde encabezado por un primo de Thupa Amaru, Diego Cristóbal Condorcanqui. El pueblo de Urubamba, en particular, era estratégico porque permitía el acceso a la fortaleza de Ollantaytambo —donde transcurre parte de la obra— y a la cordillera de Vilcabamba. Según el obispo, si los rebeldes lograban apoderarse de estos lugares, ya no se

⁴² Teodoro Meneses descubrió un documento según el cual un tal «Antonín Baldés» hizo su confirmación en Urquillos, cerca de Urubamba, el 9 de marzo de 1744. «Datación y paternidad del drama quechua “Apu Ollantay”». *San Marcos*. 17-18 (1977), p. 51. Es posible que se trate del autor de *Ollantay*, con lo cual Valdez habría nacido entre 1730 y 1735.

⁴³ Resumo aquí las investigaciones biográficas que Raúl Porras (*Obras completas*) y Teodoro Meneses («Datación y paternidad») llevaron a cabo sobre Valdez. Estos dos autores no indicaron sus fuentes con precisión, de modo que no me ha sido posible verificar estos datos.

⁴⁴ Durand Flores, Guillermo. «El caso Moscoso». En *Actas del coloquio internacional: “Túpac Amaru y su tiempo”*. Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru, 1982, p. 513.

les iba a poder desalojar.⁴⁵ El avance de Diego Cristóbal Condorcanqui fue detenido en Yucay, a pocos kilómetros río arriba de Urubamba, a principios de enero de 1781.⁴⁶

El 5 de abril de ese mismo año, las tropas realistas recién llegadas de Lima lograron una importante victoria. Al día siguiente, Thupa Amaru, traicionado por uno de sus capitanes, cayó en una emboscada y fue capturado junto con algunos de sus familiares. El 18 de mayo, fueron ejecutados en el Cuzco. Diego Cristóbal Condorcanqui asumió entonces el mando de la rebelión, tomando a su vez el nombre de Thupa Amaru. Estableció sus cuarteles en Azángaro, en el altiplano. Pero la rebelión se estancó. Al mismo tiempo, el virreinato estaba en una situación de ruina económica que afectaba peligrosamente al erario público —del que dependía la lucha *antisubversiva*—, y las autoridades temían una invasión inglesa por Buenos Aires.⁴⁷ El virrey Jáuregui buscó entonces una solución negociada, y, el 12 de septiembre de 1781, promulgó un indulto para todos los rebeldes, incluyendo a Diego Cristóbal Condorcanqui y a su familia. El obispo del Cuzco recibió la misión de lograr su rendición. En septiembre u octubre de 1781, Moscoso comisionó a dos curas, José Gallegos y Antonio Valdez, para que fuesen a Azángaro y convencieran a Thupa Amaru de que aceptara el indulto y depusiera las armas.⁴⁸ Se trataba de una empresa arriesgada para los dos emisarios, quienes se exponían a ser victimados tanto por los rebeldes como por

⁴⁵ Moscoso, Juan Manuel. «Carta del Ilmo. señor Dr. D. Juan Manuel Moscoso, obispo del Cuzco al de La Paz, Dr. D. Gregorio Francisco del Campo, sobre la sublevación de aquellas provincias» (1782). En *Colección documental de la independencia del Perú. Tomo II. La Rebelión de Túpac Amaru. vol. 3°. La Rebelión (Continuación)*. Edición e introducción de Carlos Daniel Valcárcel. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971, p. 339; Moscoso, Juan Manuel. «Respuesta a la Junta» (27 de diciembre de 1780). En *Colección documental del bicentenario de la revolución de Túpac Amaru*. Edición e introducción de Luis Durand Flórez. Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru, 1980, p. 290.

⁴⁶ Moscoso, «Carta», p. 339; Valcárcel, Carlos Daniel. *La rebelión de Túpac Amaru*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 146.

⁴⁷ Lewin, Boleslao. *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia de Hispanoamérica*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1967, pp. 612-613.

⁴⁸ Moscoso, «Carta», p. 341.

los militares, ya que estos últimos se oponían a la negociación. Sin embargo, Gallegos y Valdez cumplieron exitosamente su misión, y, el 11 de diciembre de 1781, Diego Cristóbal Condorcanqui, los emisarios del obispo y dos oficiales representantes del rey firmaron un tratado de paz en Lampa.⁴⁹ Valdez permaneció al lado del *inca*, cuidando de que este no cambiara de decisión bajo la influencia de aquellos —entre sus capitanes y parientes— que se oponían a la capitulación.⁵⁰ Con el fin de dar publicidad al tratado, las autoridades organizaron una celebración en Sicuani. El 26 de enero de 1782, Diego Cristóbal y parte de su entorno se trasladaron a esa ciudad, donde fueron agasajados con un banquete por el mariscal Del Valle y el obispo Moscoso. Al día siguiente, se celebró una gran ceremonia en presencia de miles de indígenas, en la cual Thupa Amaru puso sus armas a los pies del mariscal. Este se las devolvió inmediatamente, proclamando que le servirían para someter a los rebeldes del Collao. Thupa Amaru recibió así todos los honores debidos a un rey vencido, lo que suscitó una viva indignación entre los españoles hostiles a la negociación.⁵¹ Algún tiempo después, Thupa Amaru se instaló en su feudo de Tinta.

Pero pronto las autoridades se dieron cuenta de que era importante extirpar del suelo americano a toda la familia Thupa Amaru, ya que esta constituía un peligro «por el mucho ruido e impresión que este maldito nombre ha hecho entre los naturales».⁵² Los corregidores —uno de los cuales había sido ejecutado por José Gabriel Condorcanqui— se movilizaron para que Thupa Amaru fuera detenido. En octubre de 1782, los últimos focos de rebelión fueron aplastados en la cuenca del lago Titicaca. A partir de entonces, Diego Cristóbal se encontró en una posición de

⁴⁹ «Tratado de paz celebrado con Diego Túpac-Amaru». En *Colección documental de la independencia del Perú*, t. II, vol. 3º., pp. 200-201.

⁵⁰ Valdez, Antonio. «Copia de la carta que el cura don Antonio Valdez escribió al Sor. obispo del Cuzco, intercediendo y suplicando a su Ilma. el que el día 20 de enero tenga efecto el rendimiento del rebelde Diego Túpac Amaru» (3 de enero de 1782). En *Colección documental de la independencia del Perú*, t. II, vol. 3º., pp. 206-207.

⁵¹ Lewin, *La rebelión*, pp. 632-637.

⁵² Según el oidor Diez de Medina, citado en *ib.*, p. 697.

debilidad. El 15 de febrero de 1783, fue detenido en Tinta. Los miembros de su familia lo fueron a su vez entre febrero y abril. Thupa Amaru fue condenado a muerte el 30 de julio o el primero de agosto de 1783 y ejecutado inmediatamente después.⁵³

ALUSIONES HISTÓRICAS EN *OLLANTAY*

Ollantay contiene numerosas alusiones a los acontecimientos del periodo 1780-1782.⁵⁴ Solo presentaré aquí algunas de ellas.⁵⁵

a) La rebelión de Chayanta

En una de las primeras escenas de la obra, el inca Pachacuti habla con sus dos generales, Ollantay y Rumiñahui. Les refiere que la población de Chayanta ha tomado las armas con el objeto de atacar el Cuzco. ¿Por qué Valdez se detuvo en evocar un conflicto que no desempeñará ningún papel en los acontecimientos posteriores de la obra? ¿Por qué ubicó esa rebelión en Chayanta, ciudad situada a 900 kms. al sur del Cuzco, y que, por lo tanto, representaba, desde un punto de vista geográfico, una amenaza particularmente lejana, por no decir inverosímil? Valdez no extrajo este detalle de los *Comentarios reales* de Garcilaso ni de otra crónica, dado que, hasta donde tengo conocimiento, las fuentes históricas no mencionan ninguna rebelión de Chayanta contra un rey inca. Esta alusión remite en realidad a un hecho de actualidad. En efecto, en la época en que se escribió *Ollantay*, un acontecimiento notorio estaba asociado al nombre de esa pequeña ciudad del Alto Perú: un importante levantamiento estalló en ella el 5 de septiembre de 1780, dirigido por el cacique Tomás Catari, dos meses antes de la sublevación de Thupa Amaru en Tungasuca. Ese levantamiento fue el primer foco de la *gran rebelión* que tenía que propagarse por los tres virreinos de la Nueva

⁵³ Ib., pp. 696-711.

⁵⁴ Raúl Porras ya lo había notado: «En ciertos pasajes contemplados ahora bajo este nuevo prisma, se podría hallar alusiones a la represión española contra Túpac Amaru». *Obras completas*, p. 399.

⁵⁵ Otras han sido identificadas por Rosella Martín. «Ollantay», pp. 352-360.

Granada, del Perú y del Río de la Plata, y de la cual la sublevación de Thupa Amaru no fue más que la vertiente cuzqueña. Los mismos contemporáneos de Valdez consideraban que los acontecimientos de Chayanta habían constituido el antecedente que había motivado o precipitado los de Tungasuca. Así lo expresó el obispo Moscoso en una carta que dirigió, en 1782, a su colega de La Paz.⁵⁶ El autor de *Ollantay* parece, pues, utilizar esa alusión para establecer claramente, desde el principio de la obra, una identidad entre el personaje de Ollantay y Thupa Amaru. Por eso es que los chayanteños, en ese momento, son calificados por el inca de *phiña amaru* (*serpientes feroces*). Justamente, era común, en los medios realistas, jugar con el nombre *Thupa Amaru* (*Serpiente Resplandeciente*) y calificar al rebelde de «sierpe».⁵⁷

b) Partidarios y adversarios del tratado

La escena culminante de *Ollantay* es aquella en que casi todos los protagonistas se encuentran reunidos, en la tercera jornada, para presenciar el inesperado perdón otorgado a los rebeldes por Túpac Yupanqui. Es la escena más inverosímil de la obra, como lo han advertido numerosos críticos desde José Palacios. Pero cobra sentido si vemos en ella una representación condensada de los acontecimientos de los días 26 y 27 de enero de 1782 en Sicuani, es decir, de la ceremonia de rendición de

⁵⁶ Moscoso, «Carta», p. 331.

⁵⁷ Por ejemplo, José Rafael Sahuaraura, tío de Justo, relata cómo, habiendo sido capturado por Diego Cristóbal Thupa Amaru en Azángaro, Valdez le salvó la vida: «el doctor don Antonio Valdez, sirvió de triaca su presencia y quedó amortiguada la sierpe que eso indica el vocablo de Amaru». Sahuaraura Titu Atauchi, José Rafael. «Escrito». En *Colección documental de la independencia del Perú. Tomo II. La Rebelión de Túpac Amaru. Vol. 4º*. Prólogo y compilación por Guillermo Durand Flórez. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971, p. 253. En una pintura mural de la iglesia de Chinchero, el cacique realista Mateo Pumacahua hizo representar su victoria sobre Thupa Amaru. En ella, se ve, entre otras cosas, a un puma (Pumacahua) en lucha contra un dragón (Thupa Amaru), que, probablemente, presta aquí sus rasgos occidentales al mítico *amaru* autóctono. Esta imagen alude aparentemente a una tradición simbólica según la cual la victoria sobre el *amaru* representa un triunfo sobre el desorden. Estenssoro, Juan Carlos. «La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión». *Revista Andina*. 18 (1991), pp. 426-430.

Diego Cristóbal Thupa Amaru. En la comedia, cuando los rebeldes son llevados encadenados ante Túpac Yupanqui, este, antes de pronunciarse sobre la suerte de los cautivos, pregunta al sumo sacerdote y al general Rumiñahui su opinión acerca de lo que se debe de hacer con ellos. El pontífice se niega a proponer un castigo:

Ñuqaman ancha khuyaqtan
Inti sunqta quwarqan.⁵⁸

A mí el Sol me ha dado
un corazón muy compasivo.

Frente al sacerdote compasivo, se yergue el militar cruel: Rumiñahui (*Ojo de Piedra*) pide para los cautivos una serie de suplicios que disuadan a cualquiera de atentar contra la autoridad del inca:

Hatun huchaman chaniñqa
k'iri wañuyupunin kanqa.
Chaymi runata hark'anqa
huchapakunanta, Inka.

El castigo de una gran falta
debe ser una muerte dolorosa.
Eso, señor, impedirá
que la gente vuelva a errar.

Tawa takarpupi watachun
sapankankuta kunallan,
apa piqpa hark'asqallan
warmakuna lliw t'aqtachun.

Que amarren a cada uno
enseguida a cuatro estacas
y que todos los niños los pisoteen
sin que nadie los retenga.

Ukuy wallawisantapas
hinantin runa wach'ichun.
Yawarñinkupi maqchhichun
yayankuq wañusqantapas.

Que la gente dispare sus flechas
sobre todos sus soldados
y que lave en su sangre
la muerte de sus padres.⁵⁹

El inca finge por un instante adoptar la opinión de Rumiñahui. El general ordena entonces conducir a los presos hasta el lugar del suplicio, apaleándolos en el camino. Pero en ese instante, Túpac Yupanqui ordena liberarlos. Mediante las figuras del sacerdote compasivo y del general despiadado, Valdez parece haber representado, respectivamente, al obispo

⁵⁸ Extraigo esta y las siguientes citas del texto quechua de la edición de *Ollantay* que estoy preparando.

⁵⁹ Los padres de estos niños son los soldados del ejército de Pachacuti.

Moscoso —presente en la ceremonia del 26 de enero— y a los militares, quienes, aunque opuestos a la firma del tratado y partidarios del máximo rigor con los rebeldes, tuvieron que asistir ese día —en silencio— a los honores que se rindieron, en nombre del rey, a Thupa Amaru.

c) Ollantay/Thupa Amaru propone su ayuda militar al rey

En la obra, la escena del perdón reproduce algunos de los momentos más cargados de símbolos de la ceremonia del día 27 de enero de 1782. Después de confirmar a Ollantay en sus funciones, el inca le devuelve sus armas, exactamente como Del Valle devolvió las suyas a Thupa Amaru. Luego, el inca hace de Ollantay su sustituto (*inka ranti*), es decir, el que gobernará el Cuzco mientras el rey esté en campaña. Nos enteramos por una acotación de que Ollantay se quita su «yelmo» y se prosterna a los pies del inca, como lo hizo Thupa Amaru ante el mariscal Del Valle luego de que este le devolviera sus armas.⁶⁰ Ollantay propone entonces sus servicios al inca: acompañará a este en la campaña de Chayanta. Thupa Amaru también ofreció públicamente derramar su sangre para reducir a los últimos rebeldes del Collao. Justamente, parece que Valdez fue quien le sugirió a Diego Cristóbal proponer su asistencia militar al rey. En efecto, sabemos que el cura cuzqueño redactó las cartas que el jefe rebelde dirigió al obispo Moscoso en respuesta al indulto que este le había hecho llegar en nombre del virrey.⁶¹ Ahora bien, es precisamente en estas cartas donde Thupa Amaru propone por primera vez su apoyo militar.⁶²

⁶⁰ Lewin, *La rebelión*, p. 634.

⁶¹ *Túpac Amaru y la Iglesia. Antología*. Lima: Comité Arquidiocesano del Bicentenario de Túpac Amaru, Banco de los Andes, Edubanco, 1983, pp. 301-323.

⁶² Valdez le hizo escribir: «yo protesto formarme en adelante el mérito que me haga digno de la real magnificencia derramando en servicio de mi rey y señor la sangre que mis venas encierran». *Ib.*, pp. 310-311. «Yo les prometí que siendo Dios servido pasaría yo mismo a allanar los caminos, reducir a la debida obediencia aun a algunos pueblos que andan amotinados y que todo quedaría a la sujeción debida a los jueces que V. E. dispusiese sin tanto costo». *Ib.*, p. 312.

d) Ollantay independentista

Algunos versos, que parecían gratuitos o extraños desde un punto de vista interno a la obra, se aclaran a la luz de los acontecimientos históricos. Así, hacia el principio de *Ollantay*, después de que el inca niega a su general la mano de Cusi Ccoillor, el amante despedido pronuncia un monólogo en el que expresa su rencor y su intención de rebelarse, en particular, de sitiar y tomar el Cuzco. Este detalle, que, aparentemente, no existe en la leyenda, parece ser una alusión al breve sitio del Cuzco por José Gabriel Condorcanqui en enero de 1781. Dirigiéndose a la ciudad imperial, Ollantay exclama:

Kanmi kallpay qarqunaypaq
chay awqa chay inkaykita.

Tengo fuerzas para expulsar
a ese enemigo, a tu rey.

Aquí, Ollantay no es el rebelde de la tradición autóctona, quien no pensaba en destronar al inca. Más bien, por considerarse víctima de una injusticia, quiere «expulsar» del Cuzco al rey y ocupar su trono, como Thupa Amaru, quien esperaba hacerse coronar inca en la antigua capital.

DATACIÓN DE *OLLANTAY*

Mediante el episodio del perdón, la pieza pone, pues, en escena la reconciliación entre los rebeldes y el rey de España tal como fue celebrada el 27 de enero de 1782. Por lo tanto, *Ollantay* debió haber sido escrita después de esa fecha. No puede ser sino anterior al 15 de febrero de 1783, fecha del arresto de Diego Cristóbal Thupa Amaru. A partir de ese momento, los acontecimientos desmienten definitivamente la esperanza de una reconciliación entre la autoridad y los exrebeldes. Por consiguiente, podemos tomar a la letra la afirmación hecha por Justiniani a Markham según la cual la comedia fue representada en 1782 ante Thupa Amaru.⁶³

⁶³ Raúl Porras advierte que Valdez «no fue cura de Tinta durante la revolución de Túpac Amaru sino después de ella, que por lo tanto el *Ollantay* no pudo ser representado en Tinta ante el cacique rebelde. Probablemente fue escrito en la etapa conciliatoria en la

Se podría objetar a esta tesis que una prohibición relativa a las representaciones dramáticas en quechua y de temas incaicos había sido promulgada un año antes. En efecto, en la sentencia de muerte pronunciada el 15 de mayo de 1781 contra José Gabriel Condorcanqui, el visitador Areche estipuló, entre otras cosas, que «también celarán los mismos corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos incas, y de haberlo ejecutado darán cuenta certificada a las secretarías de los respectivos gobiernos».⁶⁴ Natalia Majluf ha señalado que los cuadros de temas incaicos, respecto de los cuales la sentencia de Areche ordena su confiscación y destrucción, fueron diversamente afectados por esa medida:⁶⁵ los que afirmaban claramente la autoridad española, como los que representaban las distintas versiones del matrimonio de Beatriz Coya con el capitán Loyola o las genealogías de los reyes incas seguidos de los reyes españoles, se conservaron y siguieron circulando, mientras que casi todos los demás desaparecieron. El teatro quechua parece haber sufrido una suerte análoga. Aunque la actividad dramática entrara en decadencia después de 1781,⁶⁶ una obra de contenido tan netamente

que intervino Valdez, como amigo de los indios, para propiciar una solución de perdón». *Obras completas*, p. 398. Este argumento no me parece válido: el hecho de que Valdez no fuera cura de Tinta en 1782 no le impedía ir a ese pueblo y hacer representar en él una obra dramática. Más bien, como examinador sinodal del obispado del Cuzco y como vicario extraordinario de las provincias de Azángaro, Lampa, Carabaya y Tinta (Meneses, «Datación y paternidad», p. 157), Valdez debía viajar frecuentemente fuera de su parroquia, particularmente al importante pueblo de Tinta.

⁶⁴ Areche, José Antonio de. «Sentencia expedida por el visitador general José Antonio de Areche contra José Gabriel Túpac Amaru. Mayo 15, 1781». En *Colección documental del bicentenario de la revolución emancipadora de Túpac Amaru*. Edición e introducción de Luis Durand Flórez. Tomo III. Los procesos a Túpac Amaru y sus compañeros. I. Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru, 1981, p. 276.

⁶⁵ «De la rebelión al museo», pp. 254-255.

⁶⁶ Como lo da a entender Justiniani cuando le dijo a Markham que vio en Tinta una tragedia quechua cuando aún era niño, es decir, antes de la rebelión de Thupa Amaru: «Don Pablo informed me that the dramas in the time of the Incas were acted before the court, in the great square at Cuzco; that the custom was kept up long after the Spanish

realista como *Ollantay* —como lo veremos a continuación— tenía muchas posibilidades de ser tolerada.

PRIMER NIVEL DE SIGNIFICACIÓN: UNA OBRA REALISTA

En las comedias históricas quechuas anteriores a *Ollantay*, por lo menos en las que han llegado hasta nosotros —es decir, *El pobre más rico*, *Usca Paucar* y *El milagro del Rosario*⁶⁷—, la acción se sitúa poco después de la conquista, y el protagonista es un príncipe inca, hijo de rey o exrey. El público al cual van dirigidas estas obras —es decir, los indígenas del Cuzco de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII— estaba llamado a identificarse con ese inca recién salido del paganismo y a recorrer con él el camino que conduce de la ignorancia espiritual al conocimiento de Dios. En *Ollantay*, en cambio, el público —entre el cual se encontraba Thupa Amaru— debía identificarse no con el inca, sino con el protagonista, Ollantay, y con el grupo de los rebeldes, representado por varios personajes. Como hemos visto, el rey inca representa al rey de España, y el ideal dieciochesco del monarca ilustrado se proyecta sobre el magnánimo Túpac Yupanqui. Como lo ha demostrado Rossella Martin,⁶⁸ este rey, profundamente preocupado por el bien de sus súbditos, es el verdadero héroe de la obra. Lo expresa el título mismo que Valdez eligió para el drama: *Los rigores de un padre y generosidad de un rey*. En apariencia, *Ollantay* es una obra paradójica, ya que el héroe inca, Túpac Yupanqui, es una imagen no del indígena, sino del monarca español, mientras que Thupa Amaru y los suyos están representados por personajes no incas, Ollantay y sus hombres, que son *anti*, es decir, oriundos de las tierras bajas orientales.

conquest, and that he himself could remember having seen, when a very little boy, a Quichua tragedy acted by Indians in the town of Tinta». Markham, *Cuzco*, pp. 171-172.

⁶⁷ Preparo actualmente una edición y una traducción de esta comedia quechua del siglo XVIII, que ha permanecido hasta hoy inédita y cuyo manuscrito se conserva en la British Library.

⁶⁸ «Ollantay»; «Tupac Yupanqui».

El personaje de Túpac Yupanqui representa por supuesto a Carlos III, de quien los ilustrados como Valdez gustaban de ponderar su bondad. Pero al asimilar el monarca español al personaje del inca, Valdez, probablemente, no buscaba solamente exaltar las virtudes de su rey. Parece decir que si este es un nuevo Túpac Yupanqui, lo es porque él y solo él es el heredero legítimo del trono de los incas. A todas luces, la comedia expresa la misma idea que la iconografía de la sucesión de los reyes incas seguidos de los reyes españoles: estos son los que detentan los derechos históricos de la soberanía sobre el Perú.⁶⁹ Entendemos mejor entonces el significado de la inversión de las identidades étnicas en *Ollantay*: el drama parece decir que, contrariamente a las pretensiones de algunos (Thupa Amaru), el inca —el soberano legítimo— no es Ollantay (Thupa Amaru), sino Túpac Yupanqui (Carlos III). Esto explica sin duda que *Ollantay* haya gozado de la misma tolerancia de parte de las autoridades coloniales que los cuadros de las dinastías inca y española.

Es importante advertir que Ollantay es un personaje mucho menos positivo que Túpac Yupanqui. Al rebelarse contra Pachacuti, traiciona la confianza que en él había depositado un soberano amoroso y paternal, como el sumo sacerdote le recuerda a Ollantay al inicio de la obra:

Qantan Inka munasunki,	El inca te quiere a ti,
llawt'unta qanwanmi ch'iqtan.	contigo comparte la corona.
Hinantinta qhawariqtan	Sobre ti ha puesto
ñawinta qanpi churarqan. [...]	su mirada que todo lo abarca. [...]
Chay chika khuyasqanmanchu	¿Y con esa ruindad
chay qhillita kutichiwaq?	vas a pagar sus mercedes?

Porque, aunque guardián celoso de las antiguas barreras que separan a los nobles de los plebeyos, el inca Pachacuti es un buen rey. En la escena de la primera jornada en que pide a Ollantay y Rumiñahui que salgan a pelear contra los chayanteños, el viejo inca exhorta también a sus dos

⁶⁹ Sobre este programa iconográfico, ver Wuffarden, Luis Eduardo. «La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato». En *Los incas, reyes del Perú*, pp. 232-244.

generales —demasiado propensos a derramar la sangre de sus enemigos— a intentarlo todo para someter a sus adversarios por la persuasión. *Yawarñinkun ancha khuyay* («su sangre es muy digna de compasión»), dice el inca. Ollantay no tendrá tantos escrúpulos: después de que el inca le niega la mano de Cusi Ccoillor, el general del Antisuyo arrastra vengativo a millares de hombres hacia un conflicto sangriento. En el monólogo que pronuncia antes de sublevarse, se expresa con el más absoluto cinismo:

Hunu hunu waranqata
antikunata llullaspa,
suyuykunata tuqllaspa
pusamusaq pullqanqata.

Engañando a millones
de guerreros *anti*,
atraparé mis legiones en mi tramp
y las traeré acá como escudo.

Ollantay hubiera debido reprimir sus impulsos naturales, dominar su afecto en nombre del interés colectivo y obedecer incluso una decisión injusta.⁷⁰ Como lo ha mostrado René Andioc,⁷¹ esta moral de la autorrepresión es característica del teatro ilustrado del reinado de Carlos III. Sin embargo, con Ollantay, Valdez logró construir un personaje complejo y matizado, cuyo mal comportamiento presenta una atenuante: la decisión de Pachacuti es mostrada como injusta. En efecto, Valdez parece pensar que, dados los méritos de su general y la legitimidad superior del amor, el inca debió haber desatendido el principio ancestral de la separación de las castas. Sin embargo, la tesis central de la obra es la siguiente: aunque víctima de injusticias, Ollantay y sus hombres no debieron haberse

⁷⁰ David Cahill ha analizado recientemente una etapa de la vida de José Gabriel Condorcanqui a la cual alude tal vez el comportamiento de Ollantay: entre 1776 y 1777, José Gabriel sostuvo un juicio ante la Audiencia de Lima para ser reconocido como el descendiente más legítimo del último rey inca, Felipe Thupa Amaru, y hacerse atribuir el marquesado de Oropesa. El perder este juicio parece haber suscitado en él una frustración y un resentimiento para con los funcionarios peninsulares, los que, según Cahill, habrían sido decisivos en su evolución hacia la rebelión. «*Primus inter pares*. La búsqueda del Marquesado de Oropesa camino a la Gran Rebelión (1741-1780)». *Revista Andina*. 37 (2003), pp. 9-35 y 46-51.

⁷¹ *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Segunda edición, corregida y aumentada. Madrid: Editorial Castalia, 1987, cap. VII.

rebelado, y el general del Antisuyo se apropió ilegítimamente del título y de las funciones del inca. Es exactamente la misma idea expresada por Valdez en una carta dirigida al obispo de La Paz, que redactó en nombre de Diego Cristóbal Condorcanqui durante las negociaciones de la rendición. El autor de *Ollantay* hace decir al jefe rebelde, refiriéndose a su primo José Gabriel:

bien conozco le faltó jurisdicción para el empeño [de abolir los corregimientos], pero le sobraron motivos en el tirano gobierno del corregidor D. Antonio Arriaga [...] quitando estos [los corregidores] quería mi hermano aspirar a la Corona con mil falsedades.⁷²

La comedia de Valdez dramatiza esta misma tensión entre una reivindicación justa (casarse con quien uno ama/abolir los corregimientos) y el injusto cuestionamiento de la soberanía del rey. La complejidad de *Ollantay* consiste en esa tensión: no es ni bueno ni malo. Esto explica el perdón y la promoción otorgados al rebelde por Túpac Yupanqui: en vez de castigarlo por sus errores, el buen rey opta por apostar por la parte positiva que existe en *Ollantay* y hace de este su *inka ranti* (literalmente, *sustituto del inca*). En la pieza, esto significa que *Ollantay* gobernará el Cuzco cuando el inca esté ausente. Después de la escena de la elevación de *Ollantay* al rango de *inka ranti*, una acotación indica: «Lo sientan a *Ollantay* en una *tiyana* enfrente del inca con igual aparato». La *tiyana* era un asiento reservado a los reyes. Por lo tanto, *Ollantay* aparece aquí como igual al inca (*con igual aparato*). Además, al casarse con Cusi Ccoillor, se convierte en cuñado de Túpac Yupanqui. Ahora bien, en los Andes, ninguna relación social es tan estrecha como la que existe entre un hombre y su(s) cuñado(s) (*masal qatay*). De manera que no se le podía escapar al público que, mediante este matrimonio con la hermana del inca, *Ollantay* (Thupa Amaru) se volvía para siempre un socio privilegiado del inca (Carlos III). ¿Qué quiso decir con esto Valdez?

Inka ranti parece ser la traducción, en el mundo de la ficción histórica, del concepto de *gobernador*. En efecto, *gobernador* era el título con el cual José Gabriel y Diego Cristóbal muchas veces se habían referido a sí

⁷² *Túpac Amaru y la Iglesia*, p. 317.

mismos durante la rebelión,⁷³ y varios de los curas que habían apoyado el movimiento también los habían designado con dicho título. Durante los procesos que posteriormente fueron seguidos a esos eclesiásticos, se le reprochó a uno de ellos, Gregorio Yépez (cura de Pomacanchi), haberse dirigido a Thupa Amaru, en una carta del 4 de marzo de 1781 —es decir, en plena rebelión—, con el título de «señor gobernador».⁷⁴ Igualmente, el 12 de febrero de 1781, Domingo de Escalante, cura de Acos, escribió una carta a Thupa Amaru, en la que lo llamó «mi señor gobernador». ¿Qué significaba este título? Correspondía al hecho de que José Gabriel y Diego Cristóbal Thupa Amaru se decían autorizados por una cédula real a actuar contra los funcionarios *europeos* —término que excluía a los criollos, a quienes los dos primos esperaban ganar a su causa—. Era sobre todo cuando se dirigían a los indígenas que los jefes rebeldes pretendían actuar en nombre del rey, tal vez, como lo propone Lewin,⁷⁵ porque el lejano soberano representaba para ellos la fuente de toda justicia humana. Por eso, los bandos que los Thupa Amaru dirigían a los indígenas a menudo empezaban con frases como «por cuanto el rey me tiene ordenado». En cambio, cuando se dirigían a los criollos, los Thupa Amaru eran generalmente más claros sobre sus objetivos independentistas.⁷⁶

A primera vista, Valdez parecería reivindicar para Diego Cristóbal Thupa Amaru un papel político de primer plano. Sin embargo, es poco probable que haya sido partidario de una participación de los Condorcanqui en el ejercicio del poder en el virreinato. En efecto, en el Cuzco y en las provincias que rodeaban la antigua capital, Thupa Amaru no era reconocido como descendiente legítimo de los reyes incas. Más bien, se le veía como un extraño, procedente de las «provincias altas».⁷⁷ ¿No se

⁷³ Lewin, *La rebelión*, p. 400.

⁷⁴ Aparicio, Severo. *El Clero y la Rebelión de Túpac Amaru*. Cuzco: Imprenta Amauta, 2000, pp. 21-22.

⁷⁵ Lewin, *La rebelión*, pp. 395-396.

⁷⁶ *Ib.*, p. 416. Sobre este punto, véase O'Phelan Godoy, Scarlett. *La gran rebelión en los Andes: De Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1995, pp. 21-45.

⁷⁷ Garrett, David T. *Shadows of Empire. The Indian Nobility of Cusco, 1750-1825*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 183-210.

parece en esto a Ollantay, quien tampoco era inca pero pretendía ocupar el trono cuzqueño? Por otra parte, ningún sector criollo parece haber pensado en dejarle desempeñar a Thupa Amaru el menor papel político, fuera efectivo o simbólico, durante el año en que este volvió a *la vida civil*. Pero sobre todo no olvidemos que la obra estaba destinada no solo a Thupa Amaru y su familia, sino también a los habitantes de Tinta, pues *Ollantay* no es una obra de cámara. Ahora bien, sabemos que Diego Cristóbal gozaba ante ellos de un inmenso prestigio.⁷⁸ Propongo la hipótesis de que la ceremonia de enero de 1782 en Sicuani no habría hecho sino reforzar, por lo menos entre los indígenas que se habían rendido, la imagen de Thupa Amaru como gobernador del rey. Por lo tanto, al mostrar a Ollantay como *sustituto del inca*, Valdez no reivindicaba ningún rol para Diego Cristóbal Condorcanqui, ya que la obra no estaba dirigida a los representantes del poder. Simplemente, se expresaba en los términos admitidos por su público. Pero al hacerlo, recordaba que la autoridad que los tinteños le reconocían a Thupa Amaru emanaba, en última instancia, del rey de España, y que el señor de Tinta no podía proclamarse inca del Perú y arrastrar a este país fuera de la soberanía española.

Obra realista, *Los rigores de un padre y generosidad de un rey* no deja de ser ambigua: al fin y al cabo, los exrebeldes tuvieron alguna razón para sublevarse contra Pachacuti, al mismo tiempo que la legitimidad de su sucesor consiste más en la función que decide asumir, la de conseguir la felicidad de su pueblo, que en el hecho de ser el heredero de sus antecesores. Podríamos incluso decir que la generosidad de Túpac Yupanqui actualiza su derecho a la soberanía. Esta idea, típicamente ilustrada, es justamente la que hace posible la conciliación entre dos partes casi igualmente culpables.

⁷⁸ Lewin, *La rebelión*, p. 703.

SEGUNDO NIVEL DE SIGNIFICACIÓN:**UN LLAMADO A LA RECONCILIACIÓN ENTRE INDÍGENAS REALISTAS
E INDÍGENAS REBELDES**

Las significaciones que Valdez puso en *Ollantay* no se agotan en esta tesis política. Como lo ha mostrado Rossella Martin,⁷⁹ la obra toma de la literatura oral autóctona lo esencial de su argumento y de los motivos que lo constituyen. Por lo tanto, la literatura oral era necesariamente, para el público indígena, el marco de interpretación de la obra. He analizado en otro trabajo⁸⁰ un relato que recogí de unos pastores de la comunidad de Usi, en Quispicanchi (departamento del Cuzco), una de las provincias que tomaron partido masivamente por Thupa Amaru. La trama fundamental de ese relato, de carácter histórico-mítico, puede resumirse como sigue:

En la época de los gentiles, los miembros del aillu Usi se apropiaban de tierras baldías situadas en lugares distantes de su territorio. Un día, aprovechando su ausencia, los habitantes del pueblo vecino de Sangará invadieron a su vez el territorio de Usi. Estos pidieron ayuda a su yerno, un hombre de la selva que se había establecido en Usi después de casarse con la hija del jefe de este aillu. El yerno trajo guerreros de la selva y expulsó a los sangarareños. Es el antepasado del actual aillu Antisuyu, que explota las tierras maiceras que la comunidad de Usi, que hoy reúne los aillus Antisuyu y Usi, posee en el valle del Vilcanota.

Cada 22 de agosto, adolescentes disfrazados de guerreros selváticos bailan ante la Virgen de la Asunción, patrona de la comunidad, conmemorando la sumisión y la ayuda que el ancestro del aillu Antisuyu prestó a su suegro. El relato y el baile celebran la simbiosis que existe entre los dos aillus constitutivos de la comunidad —y económicamente complementarios—, al mismo tiempo que manifiestan la subordinación de Antisuyu (el yerno) a Usi (el suegro).

⁷⁹ «Ollantay», pp. 144-229.

⁸⁰ Itier, César. *La literatura oral quechua de la región del Cuzco*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007, cap. 1.

Los elementos comunes a este relato y a *Ollantay* saltan a la vista: en la tradición oral, como en la tragicomedia, un guerrero originario del Antisuyo establece, mediante un matrimonio, una relación con un grupo de las tierras altas, y se instala en el territorio de este en calidad de *qatay*, es decir, de aliado privilegiado, pero subordinado. En el relato de Usi, contrariamente a lo que ocurre en la leyenda sobre la que se basa la comedia, no existe un conflicto entre el suegro y su yerno, y el motivo de la guerra contra el suegro se traslada a otro actor, Sangarará, que ocupa la misma posición que Chayanta en la obra de Valdez y que los rebeldes del Collao en los acontecimientos del periodo 1780-1782. La tradición oral de las provincias altas parece, pues, haberle proporcionado a Valdez antecedentes para las modificaciones que hizo en su obra a la leyenda de Ollantaytambo.

Si suponemos que el público de Tinta conocía relatos y representaciones predramáticas análogas a la que acabo de describir, podemos preguntarnos si el autor no esperaba que el rey inca de su comedia asumiera, para el público, una doble identidad: en el plano puramente político, es, como hemos visto, una imagen del monarca español; pero en el plano social y ecológico, parece encarnar —como en muchos relatos de la tradición oral regional, como en los del rey inca (*Inkarri*) y del rey colla (*Qullarri*)— a los habitantes de las provincias que rodeaban el Cuzco, cuya economía estaba basada en la producción de maíz y cuyos pueblos estaban gobernados por caciques incas que tomaron partido por el rey durante la rebelión. En efecto, como lo han mostrado varios historiadores, la rebelión de Thupa Amaru fue, en los hechos, una guerra civil entre las provincias *incas* (Cuzco, Anta, Paruro, Calca y Urubamba) y las provincias altas, donde predomina el pastoralismo (Quispicanchi, Canchis y Canas).⁸¹ La tragicomedia de Valdez, al basarse en un relato histórico-mítico de las provincias cercanas a la ciudad del Cuzco —la leyenda de Ollantaytambo—, extraño a los pueblos de las provincias altas, se presentaba por lo tanto a estos como un producto no de la cultura local, sino de la del

⁸¹ Véase en particular O'Phelan Godoy, Scarlett. «La rebelión de Túpac Amaru: organización interna, dirigencia y alianzas». *Histórica*. III/2 (Diciembre 1979), pp. 89-121.

Cuzco y de los Incas, y como un llamado hecho por los habitantes de las provincias *bajas* —de los que Valdez se hace el portavoz— a los habitantes de las provincias altas. Este llamado tiene la forma de un silogismo (reconocemos aquí al profesor de Filosofía que era Valdez):

1. *Premisa menor*: Nuestros antepasados, como los de ustedes, establecieron relaciones de alianza y complementariedad con los guerreros de la ceja de selva, aceptando compartir con ellos un mismo territorio aquí, en las tierras altas.
2. *Premisa mayor*: Ahora bien, la agresión que hemos sufrido de parte de ustedes es análoga a la que nuestros antepasados sufrieron de parte de los *anti*, y nuestro rey común actual (Carlos III) les ha perdonado a ustedes como nuestro antiguo rey común (Túpac Yupanqui) perdonó a los *anti*.
3. *Conclusión*: Por lo tanto, es posible establecer o restablecer entre nosotros relaciones de alianza y complementariedad dentro de un espacio regional común, análogas a las que existen entre cultivadores de maíz y pastores en cada una de nuestras comunidades.

EPÍLOGO

Esta segunda dimensión del mensaje reconciliador de *Ollantay* bien pudo haber sido, para Valdez, la principal. Para futuras investigaciones, propongo la hipótesis siguiente: el autor no habría hecho sino participar en una política general, dentro de la Iglesia cuzqueña de la década de 1780, de elaboración de rituales de reconciliación entre las provincias maiceras —que abrazaron la causa realista— y las provincias donde predominaba el pastoralismo —que se sublevaron junto con Thupa Amaru—. En efecto, *Ollantay* comparte características esenciales con el principal de los rituales forjados inmediatamente después del fin de la *gran rebelión*: la peregrinación al Cristo de Quyllurit'i, en la cordillera del Ausangate, aparentemente instaurada en 1783.⁸² Durante esta celebración, que reúne

⁸² Sallnow, Michael J. *Pilgrims of The Andes. Regional Cults in Cusco*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1987, pp. 213-214.

cada año, después del Corpus Christi, a peregrinos procedentes de toda la región del Cuzco —e incluso del altiplano—, cada comunidad participante debe, en principio, presentar a la divinidad una danza de guerreros *anti* (los *q'ara ch'unchu*), que representan a la mitad baja de la región —los quechuas—, y una danza de guerreros *qulla* (los *qhapaq qulla*), que representan a los habitantes de las provincias de Canas, Canchis y Espinar. Las tensiones que existen entre los dos componentes *étnicos* de la región se resuelven entonces gracias al poder redentor de Cristo, que, según el relato de su aparición, se habría manifestado agonizante a un grupo de indígenas y de españoles. El monte Ausangate se sitúa precisamente en lo que era antiguamente la provincia de Tinta, de la que Valdez fue vicario extraordinario. Pero sobre todo, *Ollantay* y las danzas realizadas en honor al señor *Nieve Relumbrante* comparten una misma lógica metonímica, en la que cada uno es representado por su vecino de la periferia del espacio regional (los habitantes de los valles cuzqueños, por los *anti*; y los de las provincias altas, por los *qulla* del altiplano), y en la que las oposiciones duales se convierten en alianzas gracias a la intervención de un rey-Cristo.⁸³ De modo que la comedia y la peregrinación parecen haber sido concebidas en el mismo momento histórico y a partir de las mismas herramientas simbólicas. No dudemos de que el clero criollo cuzqueño —bilingüe y profundamente impregnado por la tradición autóctona— dominaba estas herramientas ampliamente.

⁸³ Sobre la dimensión crítica del personaje de Túpac Yupanqui en *Ollantay*, ver Martín, «Tupac Yupanqui».