

La representación bilingüe de “La muerte de Atahualpa” en Manás (Cajatambo) y sus fuentes literarias

Pierre Duviols
Universidad de Aix-Marseille

Es bien sabido que, en algunos lugares de Bolivia y del Perú, siguen representándose, todavía en nuestros días, dramas bilingües —en quechua y español— de “La muerte de Atahualpa”. La representación corre a cargo de comparsas populares de aficionados, cuyos actores aprenden un texto manuscrito anónimo, transmitido de generación en generación. Desde hace medio siglo, se han publicado varios comentarios y estudios sobre aquel importante fenómeno cultural.¹

Rogger Ravines, Francisco Iriarte Brenner y Mily Ahón de Iriarte dieron a luz, en 1985, el texto de la representación de uno de esos dramas bilingües, conservado en “el cuaderno de las pallas de Manás”,² que una alumna, la señorita Nancy Illescas, recibiera del Teniente Gobernador de dicho pueblo, salvando así del olvido este documento capital.³ El título del cuaderno es: *Relaciones contemporáneas de la ejecución de Atahualpa así como de Wiracochas y vasallos van nombrados sus nombres de uno y otro a lo que corresponde son los siguientes* (103).⁴ En la pieza, los incas (o “los incaicos”) hablan en quechua y los españoles en español; Felipillo —el intérprete— a veces en una

¹ Trato esta cuestión a propósito de las piezas bolivianas (Duviols 2000).

² Provincia de Cajatambo, distrito de Gorgor.

³ Iriarte Brenner et al. 1985.

⁴ Los números entre paréntesis corresponden al número de página del libro citado de Iriarte y otros (1985).

jerigonza incomprensible. En el texto español hay muchas frases y palabras mal transcritas u olvidadas, sin duda por las copias sucesivas del texto en los cuadernos de ensayo. Los errores afectan evidentemente también el texto en quechua. "Los jóvenes que actúan en el drama no conocen el quechua y sin embargo lo hablan en el acto teatral", notan los editores (87). El texto primitivo en este idioma debe haber sufrido también muchas copias sucesivas y alteraciones; algunos pasajes son problemáticos. Parece que hasta ahora nadie intentó verter al castellano los parlamentos en quechua. Para el siguiente resumen de la pieza, me basaré en una traducción inédita de César Itier.

Con todo, tal como está, este es uno de los mejor conservados y uno de los más significativos dramas populares peruanos conocidos que tratan de la muerte del Inca.⁵ En su presentación, Rogger Ravines considera con razón los textos publicados en el librito "de importancia en el estudio de la cultura andina". También constato que Ravines plantea bien el problema del origen cultural al definirlo como "literario". En efecto, ya que en el caso presente lo que está en tela de juicio es un drama escrito, el problema es esencialmente literario, o sea filológico.⁶

⁵ En cuanto a los dramas populares y anónimos de "La muerte de Atahuallpa" en el Perú, se deben mencionar los publicados por Teodoro L. Meneses y también por Luis Millones; también debe notarse el teatro cuzqueño, a veces de tema histórico (y con algunas piezas sobre la muerte de Atahuallpa), generalmente redactado en quechua exclusivamente y a menudo firmado por el autor. En 1952, Georges Dumézil emprendió un estudio sobre el tema. Salvó unos veinte manuscritos, copiándolos a mano, de los que me dio fotocopia. He transmitido ese valioso material a César Itier, quien ha emprendido una investigación sistemática sobre la tradición dramática quechua peruana y ha recogido varias decenas más de manuscritos. Ha empezado a publicar ese corpus con estudio adjunto (Itier 1995).

⁶ Este planteamiento coincide con una de las conclusiones del recordado Cornejo Polar, en un estudio suyo sobre aquellas representaciones de "La muerte de Atahuallpa": "Es obvio, en todo caso, que hasta que no se realice un trabajo filológico serio que establezca al menos una imagen aproximada de lo que la filología clásica llamaba *stemma* y el cuadro de variantes, solo cabe hacer en este campo generalizaciones muy modestas y nunca del todo verificables" (Cornejo Polar 1991: 174b).

Los investigadores Iriarte y Ahón dedican un estudio analítico (73-102) a las circunstancias de la representación, a los personajes y a los diálogos. Constatan que la pieza ofrece algunas variantes según los pueblos de la comarca, en los que se representaba hasta los años de 1970, aproximadamente.⁷

Leemos en la "Presentación" que la intención no fue "incidir sobre el asunto literario de la dramática peruana prehispánica o colonial" (14). Sin embargo, los editores expresan opiniones sobre esta cuestión, que es la del origen cultural, de las fuentes y de la autoría del drama. En las páginas siguientes examinaré solamente la cuestión del origen literario del drama.

1. Resumen del texto de la representación de Manás

La escena es en Cajamarca. Rey [Atahuallpa], con los príncipes y princesas —o pallas— de su corte, sus capitanes y el Inca Huáscar prisionero, se disponen a trasladarse a Baños Tambo, donde Huáscar deberá lavarle los pies a su hermano. El Inca, dialogando con sus familiares y capitanes, manda que se prepare el viaje.

Ya llegados, Huáscar se pone a la orden de su hermano y le pregunta por qué quiere matarlo a él. Las ñustas lavan los pies de los dos Incas. Rey ordena al capitán Rumiñahui trasladar a Huáscar a Moro Huasi para que pueda descansar, aunque atado. Huáscar acepta. Rey y sus capitanes se congratulan. Rey

⁷ El drama se representa en pueblos de Cajatambo con motivo de fiestas religiosas o patronales según el siguiente calendario:

"Andajes. 25 de julio. Santiago Apóstol. Cajatambo. 26 de Julio. Santa María Magdalena.

Copa. 29 de setiembre. San Gerónimo.

Gorgor. 8 de diciembre. La Inmaculada Concepción.

Huancapón. 6 de agosto. San Salvador.

Mallay. Mayo (movible). El Señor de la Ascensión.

Manás. 2 de febrero. La Virgen de la Candelaria.

Naván. 29 de junio. San Pedro y San Pablo.

Oyón. 15 de agosto. La Virgen de la Asunción.

Pachangara. 27 de julio. Santa María Magdalena.

Utacas. 15 de agosto. la Virgen de la Asunción.

Virunhusira: sin confirmación de fecha y santo". (75)

pregunta por dos pallas que no se encuentran. Yachac [sabio, adivino] dice que Huáscar las raptó. Rey ordena a Rumiñahui ejecutar a Huáscar. Llanto de Huáscar.

Al llegar Rumiñahui, Huáscar acepta, valerosamente, que lo maten. Luego Rey agradece a su capitán haber ejecutado a su hermano.

Rey envía a Huaira Chaqui ["Pies de viento"] a Tumbes, a informarse de la situación de los habitantes de la ciudad.

La escena es en un barco en el que navegan Francisco Pizarro y unos pocos soldados. Se están acercando a Tumbes, cuyos suntuosos edificios se pueden admirar desde lejos. El capitán español duda en desembarcar o en enviar a tierra solamente a un soldado. "Candia" [Pedro de Candia] insiste para entrar, solo, a la ciudad. Pizarro acepta, aconsejándole llevar consigo "la Santísima Cruz". Ya en Tumbes Huaira Chaqui ["Pies de viento"] se encuentra en el monte con Yachac, a quien ordena sacar los tigres y leones que tiene encerrados. Yachac manda a las fieras comerse a Candia. Candia pide a la Cruz: "quitar las ferocidades a estas fieras".

La escena es en la corte del Inca. Huaira Chaqui refiere a Atahuallpa que los "Viracochas hijos del Sol barbudo" amansaron a las fieras. Rey está preocupado e inquieto. La escena es en el barco. Candia relata los sucesos de su estadía en Tumbes. Había más de 200 vírgenes hermosas, hijas de curacas y principales. Todos se admiraron al verlo. Consiguió amansar a las fieras por la virtud de la cruz que llevaba. Luego los tumbesinos le llevaron a su templo, que contenía muchas riquezas (107).

En la Corte de Atahuallpa. Rey manda a su hermano Tito Atauchi ir a Tumbes con soldados, princesas, comida, bebida y plata con miras a congraciarse con los "Viracochas hijos del Sol barbudo", para que no se les ocurra matarlo a él. Tito Atauchi cumple con la misión, se encuentra con los españoles. Pizarro pide a Felipe traducir lo que le dicen. Felipe traduce, usando una jergonza burlesca quechua-española. Pizarro teme que la bebida esté envenenada. Pide a Felipe probarla, lo que este hace. Luego, todos beben. Pizarro da las gracias al rey. Felipe traduce. Pizarro, dirigiéndose a Soto, declara que la conquista

ha de ser violenta, para erradicar la idolatría e instaurar el cristianismo.

Hernando de Soto habla a Rey. Lo saluda como a poderoso y gran monarca. A continuación expone el principio del "requerimiento": informa a Rey de la existencia del Papa y del emperador Carlos V, de quien recibieron la misión cristianizadora. Propone a los Incas un pacto de "concordia, parentesco y paz perpetua" a cambio de la aceptación del cristianismo. Rey habla con Soto, llamándolo "Viracocha, hijo del Sol" y le ruega sentarse.

Pizarro muestra impaciencia, quiere que venga pronto "Balverde" [el Padre Valverde] con el libro del Santo Evangelio. Balverde presenta el libro a Atahuallpa, comentándolo brevemente. Felipe, traduciendo, explica que Balverde vino a convertir al Inca con todos sus súbditos y a bautizarlos. Le presenta la Biblia.

Atahuallpa quiere ver el libro. Pide al capitán Catequilla alcanzárselo. Lo mira atentamente. Compara las letras con "insectos" [?], sinchis y ñustas. Enseña el libro a los capitanes y princesas. No consiguen descifrarlo. Rey dice que él tampoco entiende y "bota el libro". Balverde exclama: "Cristianos, Evangelios hollados y benganza sobre estos ea ea pues destruirlos". Pizarro dice que es mucha insolencia. Rey manda a Tito Atauchi llevar un quipo a los Viracochas, repitiendo que no entiende los signos del libro. Pizarro dice a Felipe: "Felipe que es lo que significa estos cinco nudos haber [a ver] dame de saber que tú entiendes estas cosas". Interpretación grotesca de Felipe. Pizarro filosofa sobre la "lastimosa época [...] los monarcas [...] los anales y los imperios". Anuncia el ataque: "¡A la arma a la arma!" Tito Atauchi dice a Rey que los "Viracochas hijos del Sol barbudo" están furiosos.

Atahuallpa entiende que va a morir: "Llora y las mujeres cantan su llanto". Pizarro lo agarra, acusándolo de traición. Ordena a Soto ponerle grillos y llevarlo al "castillo". Rey pregunta a los "hijos del Sol Viracochas" por qué hacen esto. Felipe exclama: "No se entiende tera, tera no más tera". Tito Atauchi "sigue su llanto cantando". Pizarro ordena a Soto poner dos guardias. Rey llama a Huaira Chicapara para que vaya a bus-

car a Oque Pisco ["Pájaro gris"]. Cuando llega, Rey le pregunta por su propia suerte. Oque Pisco le predice una larga vida, Rey se lo agradece.

Pizarro manda al escribano Sancho de Cuéllar leer la sentencia de muerte de Atahuallpa. Este enumera siete acusaciones, anuncia a Rey que va a ser "degollado" por F. Pizarro y que su cabeza será presentada al rey de España.

Rey envía a buscar a Huaychau ["Ave de mal aguero"], otro adivino, que le predice su muerte. Rey llama a Huairachaqui y le pide matar a Huaychau, quien acepta la muerte. Después, Atahuallpa "canta su llanto".

Atahuallpa manda decir a los españoles que les ofrece oro y plata a cambio de la vida. La propuesta es transmitida por Felipe y también por el Yachac (o amauta), y mal traducida por Felipe.

Pizarro se dispone a cortar la cabeza a Rey, invocando "la misericordia divina" y "el vicio de la infidelidad y desobediencia" de Atahuallpa, etc. Solamente espera que Balverde vaya a "dar las oraciones a ese rey"; "solo eso esperemos —concluye Pizarro— para quitar la cabeza". Balverde lee enseguida un largo requerimiento (114 y 115).

Aunque no se menciona como tal en el cuaderno, se debe tomar en cuenta el "coro de las ñustas". Después del texto, que termina en la página 115, van incluidos algunos poemas, cuya temática se relaciona directamente con el drama. Uno de ellos, intitulado "Divino", dedicado a la Virgen de la Candelaria, está en español y los demás, asonantados, en quechua. Durante las representaciones, la mayor parte de estos poemas debían ser cantados por las pallas o ñustas y, por consiguiente, debe colocarse en varios lugares del texto. Sirven para comentar y acompañar la acción y corresponden a lo que en otras piezas análogas se denomina "coro de las ñustas".

2. Comentario

2.1. Características de la pieza

La distribución lingüística, la estructura escénica, el argumento, los episodios del drama, los personajes muestran algunas analogías con otras manifestaciones teatrales peruanas coloniales y españolas:

- a) La partición bilingüe de los parlamentos (los "incaicos" hablan en quechua y los españoles o "vasallos" hablan en español), con las indicaciones escénicas en español, evoca el teatro eclesiástico y edificante, propiciado en el Perú por la Iglesia, desde el siglo XVI.
- b) La distribución y sucesión de diferentes escenas con diferentes escenarios, la presencia del coro (o de algo equivalente), la presencia de un personaje cómico que interviene en la acción hasta en los momentos más trágicos ("gracioso") evocan la "comedia" española del siglo XVII, aunque la pieza no está versificada (exceptuando los poemas líricos).
- c) Los temas tratados, en primer lugar el de la muerte de Atahualpa —que sin duda era el más trágico de la historia de la Conquista a ojos del público indígena que asistía a la representación—, asemejan la pieza a las "comedias históricas" y, juntamente —por los numerosos pasajes de intención edificante— a la categoría tradicional de las "comedias religiosas". Sin embargo, no se trata de un auto sacramental. Es sabido que los tales autos se caracterizaban por normas precisas, primero por la brevedad de la representación (un acto), lo que no es el caso de este drama que, en su forma inicial, parece más bien por su relativa extensión haber contado con varias "jornadas" o actos. Tampoco intervienen en la pieza personajes alegóricos, ni el desenlace se relaciona con el sacramento de la eucaristía, como lo exige el género sacramental.
- d) Otros rasgos o señales compaginarían más bien la pieza —aunque sin perjuicio de su identidad genérica propia— con las representaciones de "moros y cristianos": i) por la oposición dramática y ejemplar de dos grupos étnicos y religiosos

—en el caso presente, el de los incas paganos y el de los españoles cristianos—; ii) por la mención en el texto, por dos veces, del “castillo” (111 y 123). Este era el maderamen, carro con plataforma o toldo, que constituía el espacio propio de cada uno de los dos bandos contrarios (Lohmann 1941: 35, n. 3 y Caillavet 1997: 166-167). Además, como en las piezas de moros y cristianos, la representación termina con la derrota y aniquilamiento tanto físico como espiritual del bando de los gentiles e idólatras (los Incas) y con el sometimiento de estos a los valores religiosos, morales y políticos de la religión cristiana y de sus representantes (Ares Queija 1992).

2.2. *Los personajes, los episodios y sus fuentes*

Los editores del texto dicen haber buscado en las crónicas las fuentes del drama, aunque no indican el resultado de la cosecha. Dedicar un comentario a cada uno de los personajes. Llamaron la atención sobre uno de ellos, del que no encuentran huellas históricas. Se trata de Sancho de Cuéllar, el notario, a quien le toca leer la sentencia de muerte de Atahuallpa.

En realidad, la cuestión de la historicidad rebasa este caso aislado. Constatamos que también intervienen en la pieza Pedro de Candia, Tito Ataucchi y Hernando de Soto; que se menciona el episodio de las fieras (el “león” y el “tigre”) de Tumbes, amansadas milagrosamente por la Cruz; que en el primer encuentro entre incas y españoles, estos proponen un tratado de paz y parentesco; que los Incas llaman siempre a los españoles “Intipa churin Viracocha [cuna]” o sea “Viracocha[s] hijo[s] del Sol”, etc. Estas observaciones son bastante suficientes para orientar ineludiblemente la búsqueda de fuentes: salta a la vista que el autor del drama explotó la segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*, o sea la *Historia general del Perú*, del Inca Garcilaso. Veremos a continuación varios ejemplos de las coincidencias entre las dos obras.

3. La fuente esencial: los *Comentarios reales de los Incas*

3.1. *Pedro de Candia en Tumbes*

3.1.1. Texto de la pieza⁸

El soldado Pedro de Candia abordó solo a la ciudad todavía desconocida de Tumbes, según se ha visto por el resumen anterior. Se encuentra con Huaira Chaqui (“Pies de viento”), que es a la vez mensajero y consejero del Inca y adivino. Este pide a Yachac (el “amauta”) sacar los tigres [jaguares] y leones [pumas]: “Yachacmauta Sachatuta runa chactigrita, leonta pusa-mui, caichicanrrunatamicachinapac”. Yachac manda a las fieras comerse al español: “¡Ah! á, á micui ari, micui ari, supaipá huachasgantamicui. (Da golpe)”. Candia, invocando la virtud de la Cruz, la pone en el lomo de las fieras y estas, inmediatamente, se vuelven mansas. Huaira refiere a Atahuallpa que los Viracochas, hijos del Sol barbudo, amansaron las fieras:

Y.A. Y. Tumpis Llactanchicpi Zapra Intipa churin Viracochacuna, juc runa umanpis putarimac chicacusca, ninan amucusca. Llicllacsumpi anta casi satirisca, chucchuncnispas huallpapa sillun nirac churacusca, cunatacmi juc rruna culla rupasca nirac cusuric pega quilla quirullantacmi achiciaraican tororón, tiririn, tararán, pipinahuiquirullantacmi achiciaraican tororón, tiririn, tararán, pipinispahuagachispa, chaipitami yargamusca juc chican runa pacha cana quisacusca chaita ricaspami tigríta leonta pusarca micachinapac chaimi aro chai chican runa. (106-107)

Al regresar al barco, Candia relata a Francisco Pizarro lo que le pasó en Tumbes:

[...] hacer acordace los principales del pueblo y el curaca de echarme un león y un tigre para que me despadasacen a unos fieros animales, viéndome a mí y la señal de la cruz, que es lo más

⁸ Los pasajes de la pieza citados en este trabajo se reproducen exactamente.

cierto, se vinieron onde mi perdida la fiereza natural que tenían y como si fuera dos perros que yo los hubiera criado. me alagaron y se me echaron a mis pies, considerando la maravilla de Dios nuestro Señor y cobrando más ánimo en ella puse la cruz al lomo de los animales, dandoles a entender, a aquellos gentiles, la virtud de aquella insignia; amando y quitó la ferocidad de aquellas fieras con lo cual acabaron de creer los indios, que era hijo del Sol, venido del cielo. con esta creencia, me adoraron por hijo de Dios y del Sol. me llevo a su templo que estaba forrado con tablones de oro pasé adelante a su casa real; palas, cuadras, cámaras y los tapices y rrecámaras son de oro y plata. me encontraron a los jardines, árboles y otras plantas menores, animales y sabandijas contra hechas al natural de oro y plata, y de todo lo cual yo quede admirado más que los indios, viendo todas esas grandezas. (107; el énfasis es mío)

3.1.2. Texto de Garcilaso

Garcilaso relata así la parte más original del episodio, la “maravilla que Dios obró en Tumbes”, según el título de su capítulo XII del Libro Primero de la *Historia*:

dezimos que aquellos fieros animales viendo al cristiano y la señal de la cruz, que es lo más cierto, se fueron a él perdida la fiereza natural que tenían, y como si fueran dos perros que él hubiera criado, le halagaron y se echaron a sus pies. Pedro de Candia, considerando la maravilla de Dios nuestro Señor, y cobrando más ánimo con ella se bajó a traer la mano por la cabeza y lomos de los animales y les puso la cruz encima, dando a entender a aquellos gentiles que la virtud de aquella insignia amansaba y quitaba la ferocidad de las fieras: con lo cual acabaron de creer los indios que era hijo del sol venido del cielo. Con esta creencia se fueron a él, y de común consentimiento los adoraron todos por hijo de su dios el sol y le llevaron a su templo [...]. Entraron en los jardines, donde vio Pedro de Candia árboles y otras plantas menores y hyerbas, animales y otras sabandijas que de los huertos y jardines reales hemos dicho que tenían contrahechos al natural de oro y plata; de todo lo cual quedó el cristiano más admirado que los indios. (T. I, 42-43; el énfasis es mío)

Resulta de la comparación que podemos constatar la casi identidad de los dos textos; hay solamente una diferencia: en la

pieza, Candia refiere su propia aventura en estilo directo, mientras que Garcilaso relata lo que a Candia le había pasado.

3.1.3. Origen del tema de las fieras “maravillosamente” amansadas

¿De dónde sacó Garcilaso aquel episodio edificante del león y del tigre que pierden su ferocidad por la virtud de la cruz? Primero, de Cieza de León, de quien cita el capítulo LIV de *La Crónica del Perú*, en el que hay mención de un león y de un tigre que Huayna Cápac había traído a Tumbes y que los tumbesinos echaron a Candia y a sus trece compañeros “para que los despedazasen”. ¿Cómo interpreta el Inca este episodio, modificando los datos encontrados en el capítulo de Cieza? Pues bien: i) Garcilaso añade al texto de Cieza la “virtud” de la cruz, que infunde respeto a las fieras, sin que esto implique alguna intervención divina. Es de notar que aquella cruz no produce un milagro sino una “maravilla”, que es la palabra que usa Garcilaso en el título de su capítulo; ii) suprime los trece compañeros de Candia, mencionados por Cieza, lo que le permite resaltar el aspecto heroico y caballeresco de la hazaña personal y crear así un episodio en el que se manifieste el tono épico “maravilloso cristiano”.

En cuanto a la fuente de aquella elaboración garcilasiana, pía y artística a la vez, creo encontrarla en el conocido episodio bíblico de Daniel en el foso de los leones. Recordemos que Daniel, sentenciado a muerte, permaneció toda la noche en el foso, donde unos leones hambrientos debían devorarlo; pero a la mañana, con gran sorpresa lo encontraron vivo e ileso. Entonces explicó: “Mi Dios envió su ángel, el cual cerró la boca de los leones, para que no me hiciesen daño” (Dn 6, 22), y el texto concluye: “[Dios] salva y libra, y hace señales y maravillas en el cielo y en la tierra; él ha librado a Daniel del poder de los leones” (Dn 6, 27). Es significativo que las mismas palabras “maravilla” e “insignia” (sinónimos aquí de “señal”) usadas por Garcilaso a propósito de la Cruz de Tumbes se encuentren justamente en el texto de Daniel. Esto es un indicio suplementario que debe convencernos de que el Inca Garcilaso se inspiró en este texto, adoptando su intención teológica.

La “maravilla” de la cruz de Tumbes blandida por Pedro de Candia había de inspirar a hombres de teatro, no solamente al desconocido autor del drama que examinamos, sino también al ilustre Calderón en su comedia religiosa *La aurora en Copacabana*, que data más o menos de 1661 (Calderón 1994: 126-127).

La asociación del tigre con el león me hace recordar otro documento edificante, también con tigres y leones; es una comedia religiosa titulada *También Zaragoza es cielo y el martirio de Santa Engracia* (martirio sufrido en Zaragoza, en la época del emperador romano Diocleciano). La pieza, anónima, es firmada “De un Ingenio” y se publicó en Salamanca, en la Imprenta de Santa Cruz, sin fecha, pero aparentemente en el siglo XVIII. Opone cristianismo y paganismo y para eso usa alegorías. La primera indicación escénica es (el énfasis es mío): “Empezará la jornada con voces de aplauso, y aparece sobre un monte, a un lado el Gentilismo sobre *un león* exhalando fuego, y al otro lado la Idolatría sobre *un tigre*”. ¿Habrá también alguna relación entre la tradición (si no la comedia) del martirio de Santa Engracia y nuestro episodio garcilasiano? Es curioso que en la pieza de Manás, el encargado de las fieras aparece en un monte.

3.2. Tito Atauchi y Hernando de Soto

3.2.1. Texto de la pieza

Soto invoca a Dios para “que [ya] no se llame este Imperio del demonio este reino de supersticiones e idolatrías, sea formado al nuevo reino de Jesucristo, a la conversión de tantos infieles”. Amenaza con “resplandiente fino acero” a cualquiera de “llos indios cobardes que levante la voz”. Leemos esta frase-clave con la que Hernando de Soto transmite la propuesta de un pacto de paz:

[...] hoy nos enviaron a vuestra Alteza para *que demos principio, al aciento de la concordia, parentesom [sic] y paz perpetua que ha de haber entre nosotros*, y para que recibiéndonos debajo de su amparo, permita oirnos [sic] la ley divina y que todos los suyos la aprendan y la reciban para que vuestra alteza y [a] todos ellos le

será de grandísima honra, provecho y salud. (109; el énfasis es mío)

Este es un paso importante de la visión garcilasiana de la conquista, que forma el meollo de lo que yo llamaría "el primer requerimiento" imaginado por Garcilaso y que, según él, expresó la primeriza y auténtica intención de los conquistadores españoles: establecer con los Incas y sus súbditos un pacto pacífico y fraterno, familiar (el concepto de familia es importante, y se comentará después), que había de fundar el futuro Perú católico, pero que desgraciadamente el demonio debía desbaratar y frustrar.

3.2.2. Texto de Garcilaso

En los Capítulos XVIII a XX del Libro I, de la *Historia general del Perú*, Garcilaso relata que, antes del encuentro de Cajamarca, Pizarro envió a su hermano Hernando Pizarro y a Hernando de Soto a visitar al Inca Atahualpa para agradecerle por sus regalos y anunciarle la venida del "Gobernador". La entrevista se verificó "en unos baños y palacios reales" [el "Baños Tambo" de la pieza] cerca de Cajamarca (1944, I: I, XVIII, 54). El Inca trató a los españoles como a dioses y hermanos, considerándolos hijos del dios Viracocha, como él mismo (1944, I: I, XIX, 57). A sus huéspedes les invitó una copa y estos aceptaron. Hernando de Soto expuso las causas y circunstancias de la conquista militar y espiritual del Perú ["requerimiento"], emprendida por los españoles, y a continuación declaró:

[...] hoy nos embían a Vuestra Alteza para que demos principio al asiento de la concordia, parentesco y paz perpétua que ha de haver entre nosotros, y para que, recibiéndonos debaxo de su amparo, permita oír la ley divina, y que todos los suyos la aprendan y la reciban, porque a Vuestra Alteza y a todos ellos les será de grandísima honra, provecho y salud. (I: I, XX, 59; el énfasis es mío)

La pieza de Manás pretende relatar la entrevista. Pero su autor añade un episodio: los españoles no aceptan beber sin

que, previamente, se haga la salva. Dice Hernando Pizarro: "Pues vamos tomando, Felipe, a ver toma tu primero, puede ser que tenga algún mixto de veneno". Un autor de la pieza debió añadir el tema del riesgo de envenenamiento, de seguro efectismo teatral. También interviene Soto, pero con palabras mucho más agresivas y belicosas ("y con un corto número de españoles venzamos a toda esa multitud e innumerables gentiles"). El discurso es también mucho más militante, desde el punto de vista religioso, que el que Garcilaso atribuye a Soto, por lo menos en los capítulos mencionados.

3.3.3. Fuente de Garcilaso

La actuación de Tito Ataucchi —presunto hermano de Atahualpa— en el proyecto de "capitulaciones" con Francisco de Chaves y Hernando de Soto, que leemos en la *Historia* —y que Garcilaso dice tomar de Blas Valera—, es sin duda imaginaria. Raúl Porras, después de detenida investigación sobre el personaje y sus tocayos, concluye que

La misma vaguedad legendaria presenta la figura de Tito Ataucchi, hermano de Huáscar [...]. Tito Ataucchi no pudo pues entenderse con Francisco de Chaves ni menos intervenir en la venganza de Tocto por la muerte de Atahualpa, ya que pertenecía al bando de Huáscar y acababa de ser inmolado por los generales de Atahualpa en Andamarca junto con el monarca cuzqueño. (Porras Barrenechea 1949-1950: 210-211)

También Marcel Bataillon, al referirse a los pasajes de la *Historia general del Perú* relativos a Tito Ataucchi, Francisco de Chaves y Sancho de Cuéllar, los define como portadores de "la leyenda o afabulación principal, interpolada por Garcilaso en la historia de la conquista del Perú" (Bataillon 1982, 1: 35).

3.3. Sancho de Cuéllar

Según se ha visto en el resumen de la pieza, este personaje cumple función de secretario o notario. Aceptando la orden de Pizarro, lee a Atahualpa la sentencia de muerte.

3.3.1. Texto de la pieza

—Oh Serenísimo Inca y poderoso monarca yo Sancho de Cuéllar, escribano del real imperio; que vengo a leerle esta sentencia; por que te han condenado a muerte, por tus falsos idiomas primeramente porque no has querido recibir la fe de Jesucristo sinó mas que creias en tus ídolos y semejanzas del demonio. La 2a. el libro del Santo Evangelio lo derribastes al suelo; sin considerar la fe de Jesucristo, la 3a. porque no has querido pagar los reales tributos la 4ta. porque nos amenazabas y pretendías hacernos la traición y resistirnos con ánimo obstinados. La 5a. que tus indios mismos te han condenado a muerte por traidor de tu hermano Huascar Inca. La 6a. que has sido un hombre adúltero de los siete pecados capitales de donde redundan la Víctima de tiu vida. ruina a todos tus descendientes, perdición del mundo entero. El 7mo. que ya por cierto lo tendrás, que tu real cabeza, se verá degollado con el fino acero de Dn. Fco. Pizarro y pronto se verá a la presencia del Soberano D. Carlos Quinto, Rey de España y monarca de toda la tierra y para lo cual juzgo y confirmo la sentencia hoy a tantos y tanto. V. (112)

Este texto es una interpretación del pasaje en el que Garcilaso enumera las doce preguntas de la causa. El autor de la pieza transforma siete de ellas en cargos de acusación, insistiendo más que Garcilaso en los aspectos religiosos y morales. Sobre estos aspectos, el Inca escribe solamente: "La séptima [pregunta era], si Atahuallpa era idólatra y si mandava y forçava a sus vasallos a que sacrificassen hombres y niños. [...] La novena, si tenía Atahuallpa muchas concubinas" (1944, I: XXXVII, I 96).

Iriarte y Ahón dicen que no acertaron a identificar históricamente a Sancho de Cuéllar; que para ellos este personaje "resulta siendo algo desconcertante" (90):

[...] aquí cumple funciones de "notario" o "escribano", pero que sepamos, oficialmente hay un Pedro Sancho de la Hoz, a caballo, que actúa como secretario de Pizarro y quien escribe una relación de la Conquista. Entre quienes reciben el "rescate" de Cajamarca hay otro Pedro Sancho, peón o infante, del que hay que esperar que no fuere precisamente letrado. Aparece además, en las informaciones de la época, un Francisco de Cuéllar entre

los primeros conquistadores, pero este no llega a Cajamarca y no puede ser el personaje del Drama. En nuestro rastreo por las crónicas y estudios históricos de aquellos sucesos, hemos podido encontrar referencias a la existencia de un Sancho de Cuéllar, quien fuera oidor de la Real Audiencia, por lo que su presencia en la acción dramática no puede ser sino una introducción de época muy posterior a la Conquista misma y, al parecer, de una versión ecuatoriana. Sin embargo, en la obra dramática que nos interesa, tiene vigencia y coherencia con la acción total. (90)

No se debe buscar la fuente del autor del drama fuera de las crónicas. En efecto, su existencia (supuesta, como veremos) y su origen literario se encuentran también en la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso, de donde el autor del drama sacó evidentemente el pasaje en el que interviene Cuéllar.

3.3.2. El texto de Garcilaso

En la información que se hizo contra Atahuallpa, “Nombróse el gobernador por juez de la causa; tomó por acompañado a su compañero Don Diego de Almagro; el escrivano fue Sancho de Cuéllar, el fiscal acusador fue otro” (Garcilaso, I: I, XXXVII, 96).

Escribe Garcilaso que, después de muerto Atahuallpa, Tito Atauchi, en Tocto (Huaylas), se apoderó de ocho españoles, entre ellos de Sancho de Cuéllar “escribano que fue de la información, sentencia y muerte de Atahuallpa” (Garcilaso 1617: II, V, 121). Según Garcilaso, Cuéllar cargó por las culpas de los que ejecutaran al Inca: habiendo llegado Tito Atauchi a Cajamarca, hizo pesquisa sobre la muerte del Inca y “Hallaron que Cuéllar había sido el escrivano de la causa y notificado la sentencia de muerte a su Rey y hallándose presente al darle garrote, para dar testimonio de la ejecución de aquella justicia” (I: I, VI, 122); por este motivo “acordaron que al escrivano Cuéllar, por el atrevimiento y desacato que tuvo de notificar sentencia de muerte a su Inca, y haverse hallado presente a ella, le diesen la misma muerte, como que en él se vengavan de todos los que habían sido la causa y dádosela a su Rey” (I: I, VI, 122).

Prosigue el Inca:

A Cuéllar sacaron de la prisión, que fue el aposento donde estuvo preso Atahuallpa. Lleváronle a la plaza con voz de pregonero, que iba delante diziendo: “A este auca manda el Pachacámac que ahorquen, y a todos los que mataron a nuestro Inca” [...] Llegaron con Cuéllar al palo donde dieron garrote y ahogaron al Inca. No habían llegado antes los indios a aquel palo, por tenerlo por maldito; entonces llegaron y ataron a él al escrivano, y lo ahogaron y le dijeron: Así morirán todos tus compañeros. Dexáronle así muerto todo el día; ya cerca de la noche hizieron un hoyo, donde lo enterraron. Todo esto hizieron imitando a los españoles en la muerte y entierro de Atahuallpa. A Francisco de Chávez y a sus compañeros curaron y trataron con mucho regalo. (I: I, VI, 123)

3.3.3. Fuente de Garcilaso

Sancho de Cuéllar es también un personaje inventado, sea por Garcilaso, sea por una de las fuentes que este invoca, Blas Valera, por ejemplo. Raúl Porras observa:

En cuanto a Sancho de Cuéllar, a pesar de su espectacular ejecución, no se le nombra en documento alguno conocido de entonces ni de más tarde. Debiera, por lo menos, aparecer su nombre como pasajero de Indias o en la lista de bienes de difuntos de la Casa de Contratación. Tampoco aparece en los protocolos de los escribanos de la conquista. (Porras Barrenechea 1949-1950: 203-21)

3.4. El “requerimiento”

La “Segunda parte” del cuaderno de la pieza de Manás empieza (115) con un texto bastante largo, sin indicación de lo que es ni de quién debe declamarlo. Sin embargo nos es fácil precisar su origen. Es el “requerimiento” pronunciado ante el Inca en Cajamarca. Es copia, aunque defectuosa, de la “Segunda parte de la oración de Fray Vicente de Valverde”, que también se encuentra en la *Historia general del Perú* de Garcilaso, Libro I,

cap. XXII (63 y ss.). El texto de la pieza comienza así: “Espiritu Sacti [sic] Amén, conbiene que sepas [...]”; y el de Garcilaso: “Conviene que sepas [...]”.

Señalaremos solamente algunos de los errores de la transcripción; línea 6 y 7: “[Carlos Quinto] Monarca sujetados a estos gentiles y a sus Reyes”, en vez de: “[Carlos Quinto] monarca de toda la tierra, para que habiendo sujetado estas gentes y a sus Reyes”; línea 12: “a la exención de ella”, en vez de “a la extensión de ella”; línea 13: “las grandes islas y muestras de México”, en vez de “las grandes islas y tierras de México”; línea 15: “Dijo que la cumpliesen”, en vez de “dijo que las compeliessen”, etc. El cotejo de los dos textos permite formarse una idea sobre los errores cometidos por el copista o los copistas sucesivos.

3.5. *Felipe, el intérprete*

El intérprete de las embajadas entre Incas y españoles que preceden el encuentro de Cajamarca, así como del diálogo de Atahuallpa y Valverde en Cajamarca, es Felipe (de Poechos), apodado Felipillo. Interviene diez veces en la pieza, lo que es relativamente poco. Desempeña el papel de “gracioso”. Habla una jergonza difícilmente comprensible. Pronuncia las palabras españolas como los indios que solamente hablan quechua. Es evidente la intención del autor de conseguir un efecto cómico y de dar una imagen despectiva del personaje. Su incapacidad de traducir correctamente los discursos —y por consiguiente su contribución a la trágica incomprensión de los dos grupos enfrentados— se conforma a la descripción que hace Garcilaso de ese personaje y de las consecuencias de sus insuficiencias lingüísticas, que son causa del fracaso del pacto de paz y amistad que se había proyectado entre Incas y españoles. Sin embargo, el papel grotesco y ridículo que desempeña, sobre todo en la segunda parte de la pieza, no se encuentra en el texto de Garcilaso.

3.6. “*Sapra Intipa churin Viracochacuna*” (“*Viracochas, hijos del Sol barbudo*”)

El autor de la pieza pone en boca de los Incas el tratamiento, reservado a los españoles, de “Intipa churin Viracocha, o Viracochacuna” —Viracocha(s), hijo(s) del Sol—, al que añade “sapra” (barbudo). Como se ha dicho, también sacó esto de la *Historia*. Pero, a diferencia de Garcilaso, no explica el porqué de tan sorprendente tratamiento. Recordemos que Garcilaso expone que, en un principio, fue Atahuallpa quien propuso un pacto de parentesco a Pizarro, por intermedio de su (seudo) hermano Tito Atauchi, y que esta propuesta se basaba 1) en la creencia de Atahuallpa y de su corte de que dos reyes Incas anteriores, Viracocha y Huayna Cápac, habían “pronosticado” la invasión española y mandado que nadie se opusiera a ella, porque los invasores iban a traer consigo una cultura y una religión superior; 2) en la semejanza de los españoles barbudos con la estatua del “fantasma” —a la vez hermano de Manco Cápac e imagen de San Bartolomé— que se le había aparecido al joven príncipe, futuro Inca Viracocha.

En la entrevista de Hernando Pizarro y Hernando de Soto con Atahuallpa, “Sentados que fueron, bolvió el Inca el rostro a sus deudos que lo acompañaban, y les dijo: “Veis aquí la cara y la figura y el hábito de nuestro Dios Viracocha al propio, como nos lo dexó retratado, en la estatua y bulto de piedra, nuestro antecesor el Inca Viracocha, a quien se le apareció en esta figura” (1944, I: I, XIX, 57). De ahí la creencia de los Incas en que los españoles formaban parte de su propia familia, que eran sus “hermanos”. Esta es también una elaboración ideológica y artística debida al Inca Garcilaso, con ayuda más o menos importante del problemático manuscrito de Blas Valera, que no conocemos.

4. Conclusiones

4.1. *No-resistencia del Inca Atahuallpa*

Como en los dramas bolivianos del mismo tema, el autor de la pieza de Manás no presenta al público una imagen positiva y

ejemplar del Inca Atahualpa. Este no adquiere figura de héroe, ni siquiera se porta como rey responsable, deseoso de defender su imperio y su pueblo contra los enemigos. No manifiesta resistencia alguna frente al invasor. Se somete inmediatamente, y hasta acepta fácilmente que Pizarro lo degüelle. Tampoco reaccionan sus capitanes a las agresiones inauditas de los invasores.

Semejante interpretación histórica de la conquista, que desemboca en pintar la actitud de no-resistencia del soberano descrita en la pieza, no es sino la reproducción de una de las tesis principales incluidas en la segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*. Se ha visto ya que, según Garcilaso, la orden de no combatir a los conquistadores habría sido comunicada desde “el pronóstico” del Inca Viracocha, de generación en generación a los soberanos, como un deber sagrado. En su “testamento”, el Inca Huayna Cápac habría divulgado claramente el mensaje, revelando a sus “hijos y parientes [...] gobernadores y capitanes de la milicia de las provincias comarcanas”:

Certifícoos que pocos años después que yo me haya ido de vosotros, vendrá aquella gente nueva y cumplirá lo que Nuestro Padre el Sol nos ha dicho y ganará nuestro Imperio y serán señores dél. *Yo os mando que les obedezcáis y sirváis como a hombres que en todo os harán ventaja; que su ley [religión] será mejor que la nuestra y sus armas poderosas e invencibles más que las vuestras. Quedaos en paz, que yo me voy a descansar con mi padre el Sol, que me llama.* (Garcilaso 1943: IX, XV, 249-250, el énfasis es mío)⁹

⁹ Garcilaso pone en boca del “Inca viejo” aquel comentario del efecto paralizante de la orden de no resistir, transmitida por Huayna Cápac: “Acuérdome que un día, hablando aquel Inca viejo en presencia de mi madre, dando cuenta destas cosas y de la entrada de los españoles y de cómo ganaron la tierra, le dixé: “Inca ¿cómo siendo esta tierra de suyo tan áspera y fragosa, y siendo vosotros tantos y tan belicosos y poderosos para ganar y conquistar tantas provincias y reinos ajenos, dexasteis perder tan pronto vuestro Imperio y os rendisteis a tan pocos españoles?”. Para responderme bolvió a repetir el pronóstico acerca de los españoles, que días antes lo había contado, y dixo como su Inca les había mandado que los obedeciesen y

Esta versión que da Garcilaso de la historia exime a Atahualpa y a sus súbditos de cualquier responsabilidad en la derrota del imperio. Ahora bien, cualquier lector de Garcilaso, buen conocedor de la perspectiva providencialista de los *Comentarios reales de los Incas*, puede entender perfectamente semejante interpretación histórica; en cambio, la comprensión resulta difícil o imposible para el público de la representación o para el que lee la pieza, porque disponen solamente de los pocos e insuficientes datos y argumentos garcilasianos que el autor traslada en su pieza.

En esta, el retrato moral del Inca es también negativo. Al principio, este hace matar a su hermano Huáscar, sin invocar justificación alguna —mientras que Pizarro, antes de degollar a Rey, invoca por lo menos su misión anti-idolátrica—. Respecto de la ejecución de Huáscar por su hermano, además de seguir una tradición histórica que todas las crónicas registran, el autor se ciñe a los juicios repetidos de Garcilaso, quien en su crónica menciona repetidas veces y con énfasis "las tiranías" de Atahualpa, aunque este mismo autor sitúa, contra la tradición, la ejecución de Huáscar en la corte de su hermano.

Quien lee a Garcilaso tampoco puede olvidar que, según sus *Comentarios*, aquella pasividad de Atahualpa determinada por la profecía de Huayna Cápac, en primera instancia fue determinada por la Providencia divina, puesto que la no-resistencia tenía por finalidad hacer más fácil la introducción de una "ley" (religión) superior, o sea, la introducción del cristianismo. Resulta que Francisco Pizarro, importador violento de la fe cristiana, adquiere categoría de instrumento de la Providencia. A decir verdad, deberíamos hablar también del "retrato y destino teológicos de Atahualpa", diseñados por el autor de la pieza que, en estos aspectos, es más severo que Garcilaso para

serviessen, porque en todo se les aventajarían. Haviendo dicho esto, se volvió a mí con algún enojo de que les huviesse motejado de covardes y pusilánimos, y respondió a mi pregunta diciendo: "Estas palabras que nuestro Inca nos dixo, que fueron las últimas que nos habló, fueron más poderosas para nos sujetar y quitar nuestro Imperio que no las armas que tu padre y sus compañeros truxeron a esta tierra" (Garcilaso 1943: IX, XV, 251).

con Atahuallpa. Cargándole al Inca de los pecados de fratricidio, idolatría y poligamia (mencionados en la sentencia de muerte), parece que el autor quiere demostrar al público que es justo que Atahuallpa sea degollado.

La pieza incluye un "llanto" en versos quechua (105), que declama Huáscar inmediatamente antes de sufrir el último suplicio: "Kuyay wawqi: Atahuallpa / nuqasinaq rikakullanman / hanaqqpacharaq munallanman / nuqasina rikakunanpa" (Quisiera que mi querido hermano Atahuallpa se encuentre en mi situación, ¡quiera el Cielo que se encuentre en mi situación!). El autor de los versos debió inspirarse en un pasaje de la crónica de Agustín de Zárate, citado por el Inca Garcilaso, en el que Huáscar, sabiendo que va a morir por orden de su hermano, pronuncia esta frase, que expresa una profética venganza póstuma: "Yo he sido poco tiempo señor de la tierra, y menos lo será el traidor de mi hermano, por cuyo mandado muero" (Garcilaso 1617: L, I, c. XXXIII).

En el presente estudio, solo he examinado la cuestión de la influencia libresca, de la explotación, por parte del autor de la pieza, de la segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*, explotación que fue masiva, según se ha visto. De la coherencia general del argumento se deduce que los pasajes sacados de la obra del Inca Garcilaso fueron incluidos en la pieza desde el principio, en los momentos de su gestación global, lo que no excluye la posibilidad de modificaciones posteriores, debidas a uno o varios amanuenses.

Así se evidencia el origen literario del drama. Por lo mismo, no podemos compartir la opinión de los editores que ven en él "una historia tradicional perpetuada" por vía oral y escrita a la vez.¹⁰

¹⁰ Los editores de la pieza presentan las siguientes "Observaciones generales sobre el drama": "Con anterioridad habíamos señalado que una observación inicial, al comparar las versiones cajatambinas con las recogidas en Bolivia y estudiadas por Nathan Wachtel, implicaba destacar que las variantes que aquí reseñamos se apegan mucho más que las expresiones sureñas a

Aunque es presumible que el autor fuese un eclesiástico que hablaba quechua, la cuestión de su identidad es imposible de resolver. En cuanto a la época de la elaboración primitiva, por las categorías ideológicas expresadas, se puede suponer que data de la Colonia. La cuestión del uso de la lengua general en el texto quechua es también interesante (cf. Itier 1999). Por lo menos, es cierto que la composición es posterior a 1617, fecha de la primera edición de la *Historia* de Garcilaso. Por otra parte, el entorno eclesiástico de las representaciones, las marcas constantes en el texto de un cristianismo militante y edificante, que llaman inmediatamente la atención del espectador o del lector, inducen también a opinar que la creación debió ser pre-republicana. A estas observaciones me limitaré.

la realidad de lo sucedido en la Conquista y que, consecuentemente, *podemos estar hablando aquí de una Historia Tradicional perpetuada*, no solo en el relato verbal de los hechos de generación en generación, sino que esa relación tradicional ha sido reforzada por la representación dramatizada de los hechos y registrada, finalmente, por escrito en los cuadernos de ensayo del Drama” (88; el énfasis es mío).

De hecho, estos juicios repiten los expresados por Nathan Wachtel sobre las representaciones bolivianas de “La muerte de Atahuallpa” (Wachtel 1992 [1971]: 65-9), con la única diferencia de que los editores del drama de Manas registran [con razón] la transmisión escrita, además de la [presunta] transmisión oral de los hechos, mientras que N. Wachtel invoca solamente la transmisión oral y “folklórica”. Pero los conceptos utilizados para definir los componentes sociológicos del drama y explicar su origen, son los mismos que se hallan en el capítulo de N. Wachtel, que tiene por título: “La danza de la conquista” (1976: 63-92). Estos conceptos, o conclusiones, se pueden resumir como sigue. El drama 1) es de autor autóctono; 2) es antiguo (contemporáneo de los acontecimientos que narra); 3) ha persistido durante siglos hasta nuestros días. Se encuentra otra idea en este mismo capítulo de N. Wachtel: el drama transmite hasta hoy un mensaje de resistencia frente a los invasores, expresando “el traumatismo de la conquista”. Esta “resistencia” y este “traumatismo” que, según N. Wachtel, se manifestarían en los dramas bolivianos de Atahuallpa, constituirían el meollo de “la visión de los vencidos”. Para la historia de aquella problemática cultural andina (que es una prolongación de la de Ollantay, por la que se apasionó el siglo XIX), debemos notar que estos juicios son los mismos que Jesús Lara, (también fervoroso partidario de la incandad total de Ollantay) expresa en el prólogo de “Tragedia del fin de Atahuallpa” [1957]. No comparto estas opiniones, porque no me consta que las representaciones bolivianas expresen estas ideas (cf. Duviols 2000).

Finalmente, citaré estos juicios pertinentes expresados por los editores de la pieza, en el último párrafo de su estudio:

Con todo, [este drama] es un documento realmente precioso que muestra la continuidad de esta obra teatral popular, que en ciertos sectores da la impresión de tratarse de auto religioso, por lo que pudo haber persistido sin mayor resistencia hispana, por considerar que era conveniente mostrar cómo había logrado imponerse el conquistador y justificar su intervención por los actos tiránicos, traiciones y paganismo del Inca Atahualpa, así como demostrar que el conquistador no era más que la mano del Destino frente al que nada cabe hacerse. (102)

Solamente, para quedar más en armonía con el espíritu del texto del drama, propongo cambiar "Destino" por "Providencia divina".

Bibliografía

- ARES QUEIJA, Berta
1992 "Representaciones dramáticas de la Conquista: el pasado al servicio del presente". *Revista de Indias* 52. 195: 231-250. Madrid.
- BATAILLON, Marcel
1982 "L'historien Garcilaso". En *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas*. Traducción de L. F. Durand. París: François Maspero (F M La Découverte).
- CAILLAVET, Chantal
1997 "Festivals of the Northern Andes: Origins and Metamorphoses of Rituals of Aggression". *Journal of the Steward Anthropological Society* 25. 1-2. Urbana: University of Illinois Urbana - Champaign.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro de
1994 *La aurora en Copacabana*. Ezra S. Engling (ed.). Londres: Tamesis.
- CORNEJO POLAR, Antonio
1991 "El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el "Diálogo" de Cajamarca". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17. 33: 155-207. Lima.

DUVIOLS, Pierre

1998 "The problematic Representation of Viracocha in the Royal Commentaries, and Why Garcilaso Bears an Deserves the Title of Inca". En José Anadón (ed.). *Garcilaso Inca de la Vega. An American Humanist. A Tribute to José Durand*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame.

2000 "Las representaciones andinas de "La muerte de Atahualpa". Sus orígenes culturales y sus fuentes". En Karl Kohut y Sonia Rose (eds.). *Tradición culta y sociedad colonial. La formación del pensamiento iberoamericano*. Madrid: Colección Iberoamericana.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

1943[1609] *Comentarios reales de los Incas*. Edición al cuidado de Ángel Rosenblat. 2 tomos. Buenos Aires: Emecé.

1944[1617] *Historia general del Perú (Segunda parte de los Comentarios reales de los Incas)*. Edición de Ángel Rosenblat. 3 tomos. Buenos Aires: Emecé.

IRIARTE BRENNER, Francisco y otros

1985 "El drama de Atahualpa en la provincia de Cajatambo". En *Dramas coloniales en el Perú actual. VI Congreso del hombre y de la cultura Andina*. Presentación de Rogger Ravines. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

ITIER, César

1995 *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo I: Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla. Lima: IFEA - CBC.

1999 "Le problème de l'origine des représentations dramatiques de la mort d'Atahualpa dans la Sierra Centrale du Pérou du point de vue de la langue quechua". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 28. 2: 305-309. Lima.

LARA, Jesús

1957 *Tragedia del fin de Atahualpa*. Monografía y traducción de Jesús Lara. Cochabamba: Imprenta Universitaria.

LIRA, J. y J. M. FARFÁN

1955 "Himnos quechuas católicos cuzqueños". Estudio preliminar de J. M. Arguedas. *Separata de Folklore americano*. 3. Lima.

LOHMANN VILLENA, Guillermo

1941 *Historia del arte dramático en Lima durante el virreinato. Siglos XVI y XVII*. Lima: Imp. Americana.

MENESES, Teodoro L.

1986 "La muerte de Atahuallpa". *San Marcos. Revista de Artes, Ciencias y Humanidades*. 21-22: 3-169. Lima.

MILLONES, Luis

1992 *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Horizonte.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

1949-1950 "Crónicas perdidas. presuntas y olvidadas sobre la Conquista del Perú". *Documenta. Revista de la Sociedad Peruana de Historia*. II. 1. Lima.

WACHTEL, Nathan

1976 *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española 1530-1570*. Madrid: Alianza Editorial.

1992[1971] *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole 1530-1570*. París: Gallimard.