

# La utopía del retorno del Inca, tonadas y danzas del Virreinato del Perú en el Códice Martínez Compañón

Lucía Mercedes Ferré<sup>1</sup>

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

[luciaferre8@gmail.com](mailto:luciaferre8@gmail.com)

## Resumen

El presente trabajo reflexiona acerca del diálogo circular entre la literatura, la performance danzada y la música en el Códice *Trujillo del Perú*, documento histórico de registro de la vida social del Virreinato del Perú en el siglo XVIII. Se tomará como objeto de estudio las acuarelas que ilustran las representaciones teatrales-coreográficas acerca de la utopía del retorno del Inca, es decir, los folios E.188 y E.191 del código. Dichas láminas se abordarán en vinculación con las partituras escritas en el sistema de notación europeo y sus respectivos textos *Allegro tonada El tupamaro, Caxamarca* y *Adagio tonada el Tupamaro de Caxamarca*. También, se tendrá en cuenta el trabajo reconstrucción de los bailes llevados a cabo por la directora Teresita Campan con el fin de indagar los espacios simbólicos de construcción y manifestación de identidades – y alteridades– del sujeto colonizado en el Códice *Trujillo del Perú*.

**Palabras clave:** danzas del Virreinato del Perú; siglo XVIII; Códice *Trujillo del Perú*; utopía andina; Degollación del Inca.

El Códice *Trujillo del Perú* fue llevado a cabo por la subjetividad de un hombre blanco que poseía fines evangelizadores en el territorio andino: Baltazar Jaime Martínez Compañón nació el 10 de enero de 1737 en Navarra, España, y fue nombrado obispo de Trujillo en 1778. Entre los años 1782 y 1785 realizó un recorrido pastoral por el noroeste del territorio en el cual fundó poblados, iglesias y escuelas mientras plasmaba en acuarelas la naturaleza y las prácticas culturales de los habitantes de la diócesis. El recorrido inició en Trujillo hasta abarcar Saña, Piura, Jaén, Lanús, Moyobamba, Chachapoyas, Luya, Huambos, Cajamarca, Huamachuco y Patate. El código *Martínez Compañón* también llamado *Codex Trujillo del Perú* es el resultado del trabajo antropológico y etnográfico llevado a cabo por el mismo, posteriormente enviado al Rey de España Carlos IV. Se encuentra conformado por una serie de 1400 acuarelas, aproximadamente, reunidas en nueve tomos que ilustran la vida

---

<sup>1</sup> Estudiante de grado de la Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires y bailarina egresada del Instituto Superior de Artes del Teatro Colón. Forma parte del grupo de investigación de Danza Barroca dirigido por Teresita Campana en el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) en la Universidad de Buenos Aires.

y la naturaleza del obispado. El tomo II del Codex comprende las partituras y representaciones gráficas de las danzas protagonizadas por los habitantes de la diócesis.

La aproximación y el trabajo con el código implica situarse desde la problemática de las identidades y alteridades<sup>2</sup> que la perspectiva representativa del colonizador conlleva. También, debe tenerse en cuenta la compleja tarea que supone analizar el fenómeno de la danza y música virreinal. Para profundizar el estudio de las representaciones semi teatrales que impulsaron a la resignificación y perduración de un legado incaico que estaba y sigue siendo desplazado por la cosmovisión y colonización europea, el presente trabajo inaugura una red sintagmática entre el campo de estudios pertenecientes a la musicología y la disciplina denominada danza histórica. Para ello, se tendrá como principal fuente de análisis la tesis de Tiziana Palmiero “Las láminas musicales del Código Martínez Compañón” (2014) en diálogo con el trabajo de reconstrucción de las danzas del virreinato plasmado en el artículo de Teresita Campana “Identidad y alteridad: el Código de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII” (2022).

El conjunto de láminas agrupadas bajo el nombre “La muerte de Atahualpa” comprende las dos ilustraciones tituladas *Danza de Pallas* pertenecientes a los folios E.149 y E.152<sup>3</sup>, junto con las acuarelas de la *Danza de la degollación del Ynga* y *Danza otra de la misma Degollación*, correspondientes a los folios E.172 y E. 173 respectivamente. Ambas son estudiadas en relación dialógica con las partituras E.188 *Allegro tonada El tupamaro, Caxamarca* y E.191b *Adagio tonada el Tupamaro de Caxamarca* pertenecientes al volumen II del Código *Trujillo del Perú*. En primer lugar, las láminas de la *degollación del Inca* ilustran la representación coreográfico-musical de la captura y muerte de Atahualpa llevada a cabo en los poblados del Virreinato del Perú a finales del siglo XVIII. Tiziana Palmiero retoma un archivo en el cual el 22 de julio de 1792 en Cajatambo, Mangas, Mercurio Peruano<sup>4</sup>, se denuncia el carácter anticolonial de las expresiones indígenas en torno a la muerte del Inca: “En medio de sus cantos injuriosos a la Religión, y a la Nación, quiero decir que un día después de la representación indecente y trágica que hacen de la Conquista, se echan los toros en la plaza” (Mercurio Peruano en Palmiero, 2014: 386). Como explica Palmiero, dichas festividades fueron consideradas una amenaza para la población española, quienes promovieron mecanismos de usurpación y desalojo sobre el territorio y las actividades culturales de las minorías presentes en el Virreinato del Perú.

---

<sup>2</sup> Para comprender alteridad e identidad remitir a *Mestizaje, transculturación, heterogeneidad* (1994) de Antonio Cornejo-Polar.

<sup>3</sup> Todas las láminas pueden encontrarse en *Trujillo del Perú, 1782-1785*, tomo II.

<sup>4</sup> Mercurio Peruano fue un periódico ampliamente difundido entre 1792 y 1795. Tiziana Palmiero recupera la publicación del 22 de julio de 1792 en Bruinaud, M. (2009:13).

Por otro lado, las representaciones en torno a la captura de Atahualpa tendrían un origen común en relación con el relato mítico andino sobre la posible resurrección del Imperio incaico. Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes* (1986) refiere bajo el término de “utopía andina” para hablar del relato ideológico que se cristalizó en los movimientos de las rebeliones indígenas de finales del siglo XVIII. Según Galindo, el discurso utópico alentó al intento de encontrar en la reedificación del pasado y la idealización de la civilización incaica una solución a los problemas de identidad andina. Para el autor, identidad y utopía son dimensiones que forman parte del mismo problema. Frente a la realidad de un mundo andino fragmentado por la invasión occidental surge un intento de conformar la idea de un sujeto inalterable y armónico. De este modo, en oposición a la historia lineal impuesta por el colonizador, la memoria funciona como principal fuente de conservación y edificación de una identidad ligada al pasado incaico.

Existe, por último, la memoria oral donde el recuerdo adquiere las dimensiones del mito. Entre 1953 y 1972 se encontraron en diversos pueblos de los Andes peruanos quince relatos sobre Inkarrí: la conquista habría cercenado la cabeza del inca, que desde entonces estaría separada de su cuerpo; cuando ambos se encuentren, terminará ese período de desorden confusión y obscuridad que iniciaron los europeos y los hombres andinos (los runas) recuperarán su historia. (Galindo, 1994: 19)

Conforme a lo explicitado por Galindo, el ciclo mítico de Inkarrí se encuentra íntimamente ligado con las manifestaciones de la cultura popular andina como lo son las danzas de las Pallas y las representaciones acerca de la degollación del Inca. Además, Nathan Wachtel (1976: 291) explica que para las poblaciones andinas la degollación de Túpac Amaru en 1572 en Cuzco por orden del Virrey Francisco de Toledo habría sido un eco de la muerte de Atahualpa. Palmiero recupera la tesis de aquellos que trabajan la similitud entre ambos sucesos como una operación de identificación entre ambos personajes productores de los datos básicos sobre los que fueron elaborados los relatos de Inkarrí. Más aún, se podrían homologar las representaciones ilustradas alrededor de 1782 por Martínez Compañón sobre la Degollación del Inca con el reciente ajusticiamiento de Tupac Amaru II ocurrido años antes. De todos modos, Palmiero comprende que el falso histórico detrás de las representaciones de la degollación del Inca permitió, por sobreposición con el mito de Inkarrí, restaurar el orden incaico perdido con la destrucción provocada por la conquista (Palmiero, 2010:232).

A su vez, para justificar la agrupación entre las láminas de la degollación y las dos acuarelas que ilustran las danzas de las pallas, Palmiero argumenta que el contexto de actuación de los folios E.149 y E.152 probablemente haya sido dentro de la representación semi-teatral de la muerte del Inca. Por un lado, en las acuarelas E. 173 se puede visualizar la

representación de mujeres arrodilladas junto al cuerpo cercenado de Atahualpa. En efecto, las pallas, según Garcilaso de la Vega en *Comentarios reales de los Incas* (1609) eran mujeres de la nobleza incaica que acompañaban con sus cantos y danzas las ceremonias religiosas: “A las concubinas del rey que eran de su parentela –y a todas las mujeres de la sangre real- llamaban Palla: quiere decir ‘mujer de sangre real’. A las demás concubinas del rey que eran de las extranjeras –y no de su sangre- llamaban Mamacuna” (Garcilaso de la Vega citado en Palmiero, 2011: 380). En los folios titulados *Danza de Pallas* las mujeres se encuentran representadas con ropas elegantes que podrían denotar un grado superior de estatus en comparación con el resto de las subjetividades ilustradas en las láminas. Cabe aclarar que del mismo modo en que el Inca en el folio E.172 viste pantalones, coronas y símbolos cercanos a la cultura española, los vestidos rojos y dorados de las Pallas recuerdan no sólo otro circuito de violencia efectuada sobre la población andina sino también podría analizarse como una solución sincrética necesaria para la resistencia de la tradición e identidad de los pueblos subyugados. En las representaciones gráficas se resignifican los procesos de dominación y opresión de la cultura incaica en el encuentro tortuoso con la conquista española. En la lámina de las cofradías de las Pallas “Bailan vestidas elegantemente, con flores en la cabeza y pañuelo en la mano. Sus movimientos son agraciados y realizan coreografías en corros y pasos de avance en doble filas, también es común el giro” (Palmiero, 2014:381). Sin embargo, las mujeres representadas en las láminas de la *Degollación del Inca* permanecen con el vestido largo y un chal, o lliclla propios de las vestimentas tradicionales de los pueblos originarios que contrastan y sobreviven al impacto colonizador. A pesar de no poseer registros que documenten la notación específica de una danza en el Virreinato del Perú, podemos encontrar en el análisis de las láminas elementos como la vestimenta y la figuración de la subjetividad que permiten entender los mecanismos de apropiación de la identidad andina en el universo performático.

Desde otra perspectiva, Tiziana Palmiero analiza el origen mítico que tendría la danza de la Palla que acompañaría a modo de ofrenda y protección la representación de la muerte de Atahualpa. Felipe Guamán Poma<sup>5</sup> en *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1612-1616) explica cómo las *acllas*, doncellas vírgenes de doce años de edad, acompañaban con canto y música las ceremonias de la corte del Inca. Las mujeres eran las responsables de aportar el elemento sonoro característico en los rituales incaicos. A su vez, Palmiero retoma los aportes de Vilcapoma, J (2002: 134) quien remite a la guerra entre Conchucos y Orejones

---

<sup>5</sup> Felipe Guamán Poma de Ayala fue el primer cronista amerindio de ascendencia incaica en recorrer el virreinato y escribir e ilustrar la situación luego de la conquista. *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1612-1616)

donde los primeros utilizaron a sus hijas para aplacar la ira del Inca, quien regresó a Hualla Coronguimarca bailando al son de las cajas y flautas. Efectivamente, el rol de las Pallas funcionaba como elemento portador en la construcción y perduración de un legado andino dentro de los rituales y festividades de principios del siglo. De este modo, Palmiero argumenta la posibilidad de reconstruir la representación semi teatral de la muerte de Atahualpa al son de un canto angustioso liderado por las pallas. El “llanto del Inca” funcionaría como principal herramienta ceremonial y de ofrenda a fin de proteger al Inca de los avances españoles. Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, en su libro *El poder del sonido* (1378) entiende que los tonos incaicos estarían compuestos por un conjunto de características rítmicas-melódicas producto de la relación con un determinado contexto situacional.

El “llanto del Inca” en una representación teatral de finales de la colonia, vendría a significar, para un oyente o participante andino, no solamente un momento de catarsis colectiva, sino la posibilidad de sentir y de vivir ceremonialmente y en comunidad la muerte del inca y su posible retorno, y por lo tanto de percibir y reafirmar su existencia como comunidad andina.” (Palmiero, 2014: 478).

El canto y la danza de las Pallas funcionan como principal símbolo portador de la tradición y el legado incaico. En todas las representaciones documentadas hasta la actualidad, la danza de las pallas se encuentra presente en las escenificaciones en torno a la muerte de Atahualpa. Por ejemplo, Richard Schaedel (1956) muestra la importancia de los bailes y cantos de las pallas para el acompañamiento de la acción teatral de la muerte de Atahualpa en la fiesta de la “Virgen de la Puerta” (381).

Ahora bien, en lo que respecta al análisis de la lámina E.172 *Danza de la Degollación del Ynca* múltiples autores coinciden en la ilustración de un posible ritual de adivinación. Por un lado, hay quienes suponen que representa a un mismo personaje en diferentes etapas del ritual. Sin embargo, Millones y Tomoeda analizan la posible convocatoria a distintos conocedores del ritual que más tarde anunciaría la llegada de los españoles al Tahuantinsuyo. Argumentan que uno de los sujetos sostiene una bolsa con hojas de coca, mientras con la otra desenrolla un ovillo de lana y a su lado pareciera aguardar una caracola de mar llamada *Spondylus* conocida en los rituales de la Costa Norte. También, puede identificarse un hechicero acostado en el suelo posiblemente en un estado de ensoñación que le permitiría adivinar el presagio del Inca. “En los textos recogidos en Chayanta y Oruro el único intérprete es *Waylla Wisa*, a quien Atahualpa llama "primo hermano" con lo que se indica un alto rango en la nobleza incaica. Este personaje que sueña para adivinar los sueños” (Millones y Tomoeda, 1992: 6). Asimismo, los autores advierten que en el folio

E.172 existen dos especialidades que se abren a los lados del Inca representando el encuentro tortuoso entre ambas comunidades. A la izquierda, los barrotes, y la pared blanca convencionalmente europea anuncian la futura prisión y desgracias de Atahualpa. En oposición a la libertad representada por la rampa forzosamente caracterizada por elementos indígenas como la estructura de piedras que la compone. A partir de allí, podemos rastrear en la Tonada el *Tupamaro de Caxamarca* folio E. 188 una construcción simbólica de la conquista:

Quando la pena en el centro  
se encuentra con el sentido,  
suspiro es aquel sonido  
que resulta del encuentro. (E.188)

Según Palmiero, los versos enuncian un dolor provocado no por miedo a la muerte o a un futuro inescrutable, sino a un sentimiento de certeza: “la pena se encuentra con el sentido”, estamos frente a la confirmación de un porvenir trágico. Efectivamente, quien enuncia es un sujeto que “suspira” ante el impacto del colonizador, reactiva así el dolor propio de la matanza de su pueblo y sus tierras. Tanto en las imágenes de la *degollación del Inca* como la *Tonada el Tupamaro* recrean una mirada particular del encuentro con los españoles y enseñan incluso, los gestos meticulosos de las cuales debieron proveerse para poder expresar el padecimiento de toda una población. Es decir, en pocas pero certeras palabras y en la relación particular con determinados elementos arquitectónicos y vestimentas, los pueblos subyugados dejan rastros de su propia percepción del encuentro. También, la Tonada E.191b expresa en primera persona del singular una espera ansiosa que termina en un trágico desenlace:

De los baños donde estuve  
luego vine a tu llamada  
sintiendo yo tu venida,  
confuso de tu llegada. (E.191b *Adagio tonada el Tupamaro de Caxamarca*)

Tiziana Palmiero analiza en la evocación de tan solo cuatro acciones: estar, venir, sentir y confundir, la condensación de la expresión de toda la población andina ante la masacre llevada a cabo por los españoles. A partir de dicho sintagma, Teresita Campana reconstruye un sentido de identidad colectiva evocada en las danzas y movimientos del Códice Martínez Compañón. En la elaboración de la danza “Tonada Tupamaro”, la coreógrafa parte no sólo

de las danzas que entraron al Perú a modo de dominio colonial en las casas reinantes como lo fue la danza barroca sino también, tiene en cuenta la influencia de las comunidades andinas y africanas vigentes en la diócesis.

El primer paso consiste en analizar la constitución de los componentes sociales de la vida virreinal en el siglo XVIII para saber quiénes bailan: la sociedad española, dominante y minoritaria, los habitantes originarios, tanto del área andina como la costa y la selva, herederos del Imperio incaico, grupo que sufre el proceso de mestizaje a lo largo de las décadas, y los esclavos africanos, insertos no sólo como fuerza de trabajo, sino también como parte esencial de la identidad en el sincretismo social. (Campana, 2022: 4)

La autora da cuenta de movimientos barrocos que podrían pensarse como apropiación de aquellos bailes, danzas y fiestas europeas que le han sido impuestas a los pueblos originarios. Pero también, pone énfasis en la reposición de una experiencia activa que involucra al ambiente representacional de la ceremonia, sus participantes y la naturaleza. Para ello, trabaja la relación entre los *performers* y los posibles objetos de ofrenda, los pies descalzos y conexión con la tierra. Incluso, una intención en la mirada y en la corporalidad que apunta hacia una búsqueda de identidad y memoria colectiva y no a una contextualización escénica eurocéntrica.

En su artículo Teresita Campana explica que, para pensar la corporalidad y sus posibles movimientos, partió desde la figuración de la subjetividad en las láminas y en los textos de las tonadas. Es decir, analizó quien enuncia, qué expresa, cómo se viste, a qué o quién mira para poder entender quién baila y cómo se mueve. Por lo que es necesario realizar el trabajo a la inversa: analizar la corporalidad para luego regresar al estudio del material histórico. De este modo, indagar acerca de aquella narrativa oral y física que no está escrita y que la perspectiva textual del colonizador omite permite abarcar con mayor amplitud las posibles construcciones de la identidad andina. Del mismo modo en que en la actualidad no contamos con un sistema de notación de las danzas de la muerte de Atahualpa, es decir, de la corporalidad danzante, podemos preguntarnos: ¿Qué falta en la partitura? ¿Qué omite la perspectiva textual y visual del colonizador?

Al tener en cuenta el sentimiento específico de la memoria de un pueblo en la evocación de las tonadas, una de las posibles respuestas podría ser que la partitura en sistema de notación europeo descarta el sonido de los cuerpos que chocan en el baile. Incluso, el sonido de las espadas que se blanden, los ruidos de los hechiceros en la interacción con sus objetos, el bullido de la naturaleza, los ríos y la tierra que reactivan y resignifican cada representación de la muerte de Atahualpa. En la segunda lámina de la *degollación del Inca*, la

E173, la superficie evoca un paisaje externo, de sierra, montañas y bifurcaciones del río donde se asienta una edificación que podría ser probablemente el poblado de Cajamarca.

La información etnográfica nos dice que el encuentro de dos arroyos es el lugar propicio para hacer ofrendas o para limpiarse ceremonialmente de las impurezas o culpas en que se haya incurrido. En la imagen que comentamos, los brazos del río separan la escena de la ejecución y los españoles de las montañas y del pueblo de Cajamarca. Sintomáticamente, el *tinkey* o confluencia de las aguas se produce sobre el trono del desventurado Inca. (Millones y Tomoeda, 1992: 8)

Según Millones y Tomoeda, la segunda lámina presenta un reordenamiento de sus componentes en función de la naturaleza y sus fuerzas sobrenaturales. En la lámina, se puede contrarrestar la imagen de los españoles que escapan por la montaña y regresan con el rey de España en el extremo superior del cuadro en oposición al río que baja al pueblo de Cajamarca. De acuerdo a esta misma lectura del cuadro por parte de Millones y Tomoeda, supone que los españoles se pierden en la montaña a modo de ofrenda a los *Apus* o espíritus de los cerros. Asimismo, a diferencia del folio E.172 que posiciona al Inca en el centro de la espacialidad y sobre su trono dorado, en la acuarela 173, luego del encuentro con los españoles, el solio figura vacío y reducido al extremo inferior del cuadro junto al cuerpo cercenado del Inca. Efectivamente existe un núcleo identitario que se construye al interior de la relación entre la naturaleza y la distribución de las corporalidades. De este modo, reconstruir la representación semi teatral a partir del foco en la corporalidad permite rastrear las huellas de una comunidad que es desplazada en el material histórico. Situar desde una corporalidad activa y en convivencia con los objetos permite ahondar en la reconstrucción de las representaciones, no como instrumentos o actividades meramente historiográficas con la intención de ser repeticiones exactas de un suceso específico, sino como rituales o performances que funcionaban como espacios de supervivencia, de reactualización del discurso oral andino y el legado incaico que aún sobrevive en los márgenes.

A modo de cierre, en el *Códice Trujillo del Perú* - en tanto formato occidental de representación y cristalización de la historia - perduran las huellas de una cosmovisión y memoria andina subyugada que resiste y se reactualiza en la frontera, en los bordes. No solo en los límites físicos y territoriales como muestran las láminas por ejemplo en las bifurcaciones de los ríos y montañas, sino también, en el espacio textual que el colonizador impone. Es decir, entre las partituras que se encuentran escritas en un sistema de notación europea, en las acuarelas y los textos en español del *Códice de Trujillo*. De este modo, se podría proponer una lectura transculturada oral, palpable, sobre un material histórico y

etnográfico. Si bien para aquellos que construyeron la versión europea del drama probablemente estaban pensando en inmortalizar la audacia de Pizarro en la Cajamarca de 1532. Sin embargo, rastreamos aquí que la representación semi teatral de la muerte del Inca, apunta precisamente a la capacidad de reactualizar la promesa de la vida en medio del genocidio indígena. Situarse desde la corporalidad sobre un material histórico permite rastrear desde otra perspectiva los espacios simbólicos de construcción y manifestación de identidades – y alteridades– del sujeto colonizado en el Códice *Trujillo del Perú*: “La expresión de este acuerdo, explica la fortaleza de una sociedad, que extrae de sí misma la posibilidad de seguir existiendo.” (Millones y Tomoeda, 1992: 18)

### Referencias bibliográficas

Campana, Teresita. 2022. “Identidad y alteridad: el Códice de Trujillo, música y danzas del Virreinato del Perú del siglo XVIII”. Buenos Aires. 1-34.

Flores Galindo, Alberto, 1986. *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Perú: Horizonte

Garcilaso De la Vega, Inca, 2005 [1991]. *Comentarios reales de los Incas* [1609]. II vol. Editado por Carlos Aranibar, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Millones, Luis e Hiroyasu Tomoeda, 1992. “La Danza de la degollación del Inca”. En: *Bulletin of the Nacional Museum of Ethnology* Vol 17. N°143-159.

Palmiero, Tiziana. 2014a. “Las láminas musicales del códice Martínez compañero, *Trujillo del Perú*, 1782-85”. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_. 2011b *Tupamaro de Cajamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el Códice Martínez Compañón (1782-1785)*. Revista musical chilena. Año LXV. Julio-diciembre 2011. N 216. pp 8-33.2006.

Schaedel, Richard, 1956. “La representación de la muerte del Inca Atahualpa en la fiesta de la Virgen de la Puerta de Otuzco”. En: *Escena*, N.º 8, diciembre. pp.23-25.

*Trujillo del Perú* [1782-1785], nueve tomos. En: Manuscritos de América en las Colecciones Reales. Real Biblioteca, Madrid.  
<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/patrimonio/catalogo.shtml>. [Consulta: 14 de

septiembre de 2022]

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