

# みんなくりポジトリ

国立民族学博物館 学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

## La Danza de la Degollación del Inca

メタデータ	言語: spa 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: ミロネス, ルイス, 友枝, 啓泰 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.15021/00004254">https://doi.org/10.15021/00004254</a>

## La Danza de la Degollación del Inca

Luis MILLONES\* y Hiroyasu TOMOEDA\*\*

Atawalpa, the last Inca of the Tawantinsuyu was executed by strangling (garrote) in 1533, as some Spanish chroniclers have attested. But two watercolors (of Martín Compañón) painted in the later 18th century, as well as a Quzquenian oil painting and a Waman Poma's drawing (both in the 17th century), depict the Inca being decapitated by the Spaniards. The latent but persistent Andean logic of "regeneration" represented in decapitation/ head-trophy is discussed further in relation to iconographic expressions in prehistoric time (especially of Nazca culture), to folk dramas of "Tragedy of Atawalpa," to myths of *Inkarri's* (Inca/king) rebirth, and to an agricultural rite of potato planting *Aya uma tarpuy* (dead/head/to plant), all of which practices are observed nowadays in the central Andes.

Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda nació en Navarra, España el 10 de enero de 1738. Llegó al Perú en 1768 y fue elegido obispo de Trujillo en 1778 donde vivió diez años, luego se trasladó a Bogotá donde murió en 1797. Durante su estadía en Perú visitó su vasta diócesis de Trujillo de 1782 a 1785, como resultado de su jornada envió al rey de España 24 cajones de cerámica de 1,411 dibujos en acuarela en nueve volúmenes. Más tarde agregó otros cajones que se sumaron a los anteriores y constituyeron parte del material de trabajo de una monumental *Historia general* que no llegó a publicar. El manuscrito, quizá inconcluso permanece aún desconocido, lo más probable es que parte de sus notas le sirvieron más tarde a su sobrino José Ignacio Lecuanda para redactar una serie de artículos en el Mercurio Peruano.

Nos interesan dos acuarelas que se presentan con el título de "La danza de la degollación del Inca". En ellas se observa, comprimido en dos escenas, el drama popular que se representa hasta hoy, y cuyo tema básico es la muerte de

---

\* Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, Lima.

\*\* Museo Nacional de Etnología, Osaka.

**Key Words :** Andes, iconography, folk-drama, myth, decapitation, regeneration  
キーワード：アンデス，凶像，民衆劇，神話，斬首，再生

Atahualpa. Es interesante que el artista haya tratado de usar los dos espacios para representar lo que considera como las escenas más importantes de la obra y hacer alusiones a través de los dibujos (color, dimensiones o ubicación espacial) a la totalidad del drama.

En la primera de ellas, que se ha numerado E172, podemos observar aquella parte en que el Inca ordena a sus sabios averiguar sobre el significado de sus sueños (Foto. 1). En la acuarela, el señor del Tahuantinsuyo está pintado en la parte superior y central, sentado en un trono muy simple, pero con el dosel y vestiduras doradas. Su faz y su mano derecha podrían figurar en cualquiera de las imágenes cristianas de la época. Sobre su cabeza se sostiene una corona convencional, tomada de la imaginería europea, a la que se ha agregado una media luna. No son éstos, los atributos que figuran en los pocos dibujos que anteriormente se hicieron, representando a los Incas (cfr. Guaman Poma o Murúa), pero es interesante anotar que la media luna aparece más bien

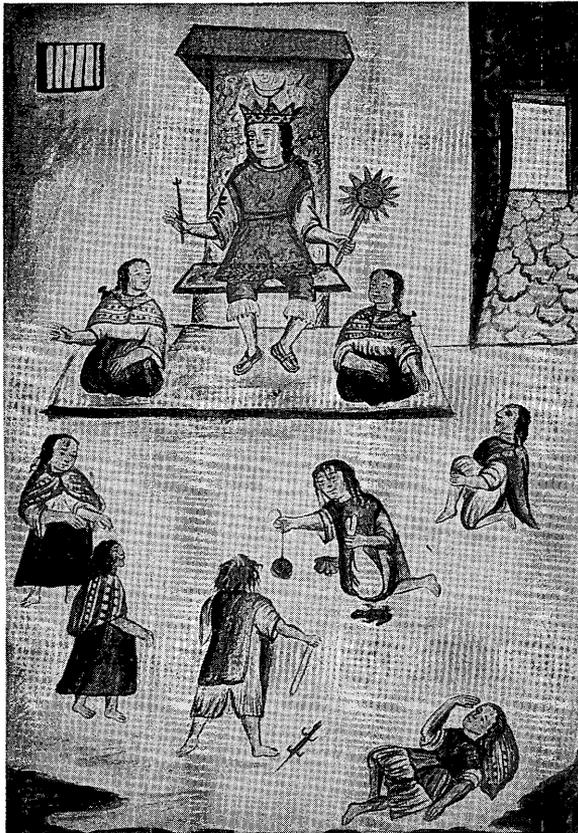


Foto. 1 Danza de la degollación del ynga (E172 de Martínez Compañón 1978).

asociada a jefes étnicos derrotados o hechiceros en la *Nueva corónica* [GUAMAN POMA 1980: 147, 153, 277].

La figura del Inca tiene una talla claramente superior a la otras aquí representadas. En su mano izquierda figura un cetro que remata en su extremo superior con la imagen del sol a la que se ha dotado de resgos humanos. La otra mano, en posición forzada parece sostener una vara roja que concluye en un tridente de pequeñas dimensiones. El Inca está flanqueado por dos aberturas. A su derecha, un pequeño rectángulo con barrotes parece anunciar la futura prisión de Atahualpa, a su izquierda, en un intento de perspectiva se ofrece una entrada con una rampa, insertada en lo que procura ser una estructura arquitectónica de estilo incaico. Las paredes están claramente diferenciadas, la que contiene la ventana con las barras es lisa, al igual que cualquier construcción europea, en la otra, abierta hacia el exterior, el artista se esforzó en hacerla indígena, tratando de hacer notar las piedras que la componen.

A los pies de su señor, dos mujeres están de cuclillas (o arrodilladas). Las tres figuras y el trono se posan sobre un nivel algo más elevado del suelo en que interactúan los otros personajes.

Son estos cuatro varones y dos mujeres. De ellos hay dos parejas que están concentradas en lo que se puede entender como una demostración de habilidades sobrenaturales. Quien ejecuta las acciones en ese momento es un hombre de rodillas que sostiene en su mano izquierda una bolsa (donde presumiblemente guardahojas de coca), con su otra mano desenrolla un ovillo de lana, a su lado una concha de mar (*Spondylus*) y un cuy dan la idea de un ritual de adivinación en proceso. Las dos mujeres miran al oficiante, al igual que el cuarto hombre, de espaldas al observador. Lleva éste una espada o vara en una de sus manos, a sus pies corre una lagartija, en espera de lo que pareciera ser su turno para intervenir.

La parafernalia del especialista religioso en acción (llamado *paqo* contemporáneamente), nos es conocida. El *Spondylus* tiene un lugar preferencial en los rituales de la Costa Norte, véase por ejemplo los materiales mortuorios desenterrados con el Señor de Sipán en Chiclayo. Su uso se ha mantenido ininterrumpido hasta el presente [DAVIDSON 1981: 75-87]. El cuy es indispensable en las prácticas del curandero actual como elemento de diagnóstico. Existe además la referencia histórica de lagartijas secas usadas como tributo al Inca; en Tangaralá se hallaron depósitos repletos de ellas [PIZARRO 1978: 29].

Los otros dos varones están desentendidos del ritual, uno de ellos, sentado y con una rodilla en el suelo ocupa un espacio vacío, entre el Inca, sus damas y la ceremonia descrita, pero ni uno ni otro parecen llamar su atención. La sexta figura es un durmiente, sobre él volveremos inmediatamente.

Como se sabe hay varias versiones del drama de la muerte del Inca (Fotos. 2, 3). Dado que se perdió o no llegó a escribirse el relato que acompañaba a los dibujos, no tenemos la explicación de lo que le tocó observar a Compañón o



Foto. 2 Drama orureño de la conquista española, Bolivia, 1977. Foto: cortecía de Prof. N. Nobuoka.



Foto. 3 Versión jaujina del inca Atahualpa, Perú, 1984. Foto: L. Millones.

a sus pintores. Las versiones etnográficas o textos coleccionados desde principios de siglo [GUARDIA MAYORGA 1963; MENESES 1983; MILLONES 1988, etc.] tienen variaciones importantes, sin embargo dos de ellas pueden iluminar esta primera lámina. Nos referimos a los guiones de los dramas que fueron recogidos en Oruro [BALMORI 1955] y en Chayanta [LARA 1957]. Ninguno de los dos tiene la antigüedad de nuestras ilustraciones, aunque la versión de Chayanta está fechada en marzo de 1871. En ambos se inicia la pieza con la preocupación de Atahualpa acerca de los presagios que anuncian la llegada de los españoles. Extrañas presencias disturban los sueños del Inca que decide

convocar a Waylla Wisa (“señor que sabe dormir”) para que los interprete [LARA 1957: 67]. En el texto de Balmori [1955: 88] es el “adivino” quien sueña y corre donde Atahualpa para participarle sus ansiedades, en esta pieza el hecho se hace paralelo en el tiempo a una conversación entre el rey de España y Pizarro.

En términos históricos hay plena evidencia de esta búsqueda de relaciones con lo sobrenatural. El Cuzco debió atraer a muchos especialistas cuyas técnicas han sido detalladas cuidadosamente por las crónicas [ARRIAGA 1968: 206; ANONIMO 1968: 169; CABELLO 1951: 289; HOLGUIN 1951: 13; MOLINA 1943: 83]. Lo que está representado en Compañón es la convocatoria de un conjunto de conocedores que buscan de interpretar los agüeros que sacudieron al Tahuantinsuyo poco antes de la tragedia de Cajamarca. En la documentación del siglo XVI, son varios de los Incas que recurren a quienes dicen poder acercarse a la divinidad. Pero la necesidad de interpretar los presagios se hizo notoria en tiempos de Huaina Capac, padre de Huascar y Atahualpa. Tres malos agüeros atormentaron sus últimos días: en Pasto es tocado por una descarga eléctrica (“de rayos a los pies”), más tarde se ve rodeado por una multitud que luego se desvanece, y por último recibe la visita de un mensajero de capa negra que le entrega una caja y desaparece. Abierto el recipiente, de su interior sale la peste que arrasará al Tahuantinsuyo poco antes de la llegada de los europeos [SANTA CRUZ PACHACUTI 1968: 311]. La idea de las enfermedades contenidas en una caja es algo que existe en la etnografía contemporánea. En Ancash, Dios le entregó al chihuaco (*Turdus c. chiguanco*) una ollita de oro cerrada y le ordenó que la arrojase al río. El ave, muy curiosa, destapó el envase y permitió que los males habitaran en este mundo [TOMOEDA 1980: 293].

Es muy posible que estas experiencias hayan sido proyectadas hacia el pasado al momento de redactarse las crónicas. Pero aun siendo explicaciones a posteriori revelan que la consulta a los “adivinos” era una práctica constante. En trabajos anteriores probamos que dichos especialistas han debido tener relaciones ambivalentes con el clero oficial incaico, de hecho en las fiestas más importantes eran arrojados del Cuzco y debieron soportar más de una persecución [MILLONES 1987]. 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, debe ser el que está representado en el extremo inferior de la lámina de Compañón. Los otros especialistas utilizan elementos que nos son conocidos en la documentación histórica y en la investigación etnográfica. Pensada como un todo, la acuarela presenta el ritual adivinatorio y presagia las desgracias del Inca, en la ventana que evoca la prisión futura del Inca. En oposición a la libertad que ofrece aquella entrada, que fuera construida sobre muros de piedra incaicos.



Foto. 4 Danza de la degollación del ynga (E173 de Martínez Compañón 1978).

Pasemos ahora a la lámina E 173. En la parte superior se aprecian las montañas que rodean a un pueblo que posiblemente sea Cajamarca (Foto. 4). Un río formado por tres corrientes se reúnen hacia la mitad de la lámina, la confluencia de ellas, pegada a la izquierda casi escapa del dibujo. La mitad inferior contiene la escena central del drama: la ejecución del Inca. Si la describimos de izquierda a derecha, observamos el trono vacío con una dama indígena que llora, a su lado yace el cuerpo decapitado del Inca. Dos españoles lo rodean, uno sostiene una bandeja en la que el otro apresta a depositar la cabeza de Atahualpa, cercenada con la espada que sostiene en la mano derecha. Otros cuatro españoles completan la escena, uno de ellos, de espaldas, parece hablar con dos jinetes que miran la ejecución y el cuerpo de donde escapa la sangre a borbotones. Un tercer jinete que se dirige hacia la parte superior de la lámina lleva en alto una banderola roja con una cruz blanca en el centro, tampoco él

mira la escena, con una mano se sujeta el sombrero, indicando la prisa en que galopa, como si quisiera escapar de lo sucedido.

Es interesante anotar que la figura del Inca ha descendido de la parte superior y dominante al extremo inferior de la misma, en dimensiones claramente reducidas. De hecho, esta pintura carece de ordenamiento con respecto a un eje central, en tanto que en la anterior, la posición y actitud de Atahualpa no podían dejar de evocar las imágenes católicas en las que Cristo o la Virgen María presiden el resto de la presentación. Las montañas que ahora ocupan la parte superior sugieren el reconocimiento de los cultos locales como refugio cultural, en el largo período de persecuciones que seguirá a la caída del Tahuantinsuyo. Como se sabe, a las elevaciones más importantes se les llama Apus, Aukis, Jircas o Wamanis, y son la expresión más importante de la religión indígena contemporánea. Tampoco nos parece gratuito el encuentro o *tinkuy* de las corrientes de agua. Si revisamos el vocabulario referido a este concepto en los diccionarios coloniales [HOLGUIN 1951: 342-343] vemos que uno de los significados que aparece recurrentemente es el encuentro de dos cosas opuestas. (“tincuchini = hacer que se topen, o encuentren o den encuentro”; “tincuchini tincunacuchini o pactachini = comparar, o conferir una cosa con otra”; “tincumaciy = mi contrario en juego o fiesta o porfías y en todo...”.) 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 *tinkuy* o confluencia de las aguas se produce sobre el trono del desventurado Inca.

La escena de la degollación mirada como conjunto pictórico, evoca un universo mucho mayor que la anterior, donde toda la acción toma lugar en un solo recinto. Habiendo sido relativizada la figura del Inca, la imagen total reordena sus componentes en función de las fuerzas sobrenaturales (cerros y corrientes de agua) ahora dominantes. Incluso los españoles que acaban de sacrificar al Inca, parecen dirigirse a las montañas, lo que para los conocedores del dram — como dijimos anteriormente — sugeriría el viaje hacia el rey de España. Pero otra lectura del cuadro, podría indicar que son portadores de una ofrenda a los Apus o espíritus de los cerros. Además, si se observa el movimiento de las imágenes, se puede concluir que existe una cierta forma de intercambio entre el tropel de soldados españoles que ascienden luego del sacrificio, y el curso de los ríos que baja en dirección de ellos.

Como en otras representaciones coloniales [GUAMAN POMA 1980: 362; GISBERT 1980: fig. 234], también aquí el Inca es decapitado (Figs. 1, 2). Mucho se ha especulado acerca de la interpretación indígena del suceso, a partir de la ejecución de Atahualpa (que murió bajo la pena de garrote, es decir asfiado por un torniquete) y las ilustraciones posteriores del evento. El hecho



Fig. 1 Cortarle la cabeza a Atagualpa.



Fig. 2 A Topa Amaro le cortan la cabeza.

tomó especial interés entre historiadores y antropólogos cuando Arguedas [1964: 221-262] dio a conocer el mito moderno de Inkarrí [véase PEASE 1973; ORTIZ 1973]. El tema se retomó cuando las representaciones etnográficas del drama de la muerte del Inca volvieron a ser estudiadas [KAPSOLI 1985; BURGA 1988; FLORES GALINDO 1988]. En la versión de Lara, el Inca es decapitado y Pizarro lleva su cabeza ante el rey de España, quien lo castiga con la muerte y hace arrojar sus restos al fuego [1957: 187-193]. En el texto en Oruro, Atahualpa es “afusilado” y su cabeza es también ofrecida al rey de España que desaprueba el acto [BALMORI 1955: 101-103]. Si interpretamos la lámina de Compañón de acuerdo a los guiones teatrales en mención, la cabalgata hispana estaría a la espera de recoger la cabeza del Inca para llevarla al rey de España.

Conviene aquí hacer unos comentarios con respecto a la época en que fueron hechas las láminas (entre 1782 y 1785). Es probable que los analistas modernos se hayan desconcertado frente a las evidencias etnográficas e históricas. Buscando la antigüedad del drama, varios de ellos coincidieron en citar a Arzans de Orsúa y Vela, que en 1705 describió la “aclamación” de la villa de Potosí y las festividades que se llevaron a cabo en 1555. Uno de los varios desfiles, incluía un nutrido grupo de indígenas que representaban a sus incas pasados con el vestuario y las actitudes, y que fueron celebrados por los

asistentes [1965: 95-99]. Tan temprana fecha despertó las cautelas y dejó en suspenso la posibilidad de establecer las conexiones entre el teatro indígena contemporáneo y las primeras representaciones. Lo que no fue advertido es que Arzans de Orsúa y Vela al hacer el relato "histórico" de la captura y muerte del Inca, describe como hechos lo que hoy figura en el guión del drama: de acuerdo con él, Atahualpa fue decapitado [1965: 30].

No es el único historiador tardío que lo dice, también Fernando de Montesinos a mediados del siglo XVII narró el suceso como histórico incluyendo la degollación del Inca por orden de Pizarro [1906: 76-77]. La obvia conclusión a que nos llevan estas informaciones es que la decapitación del señor del Cuzco (representada por Compañón, Guaman Poma, y recogida en el cuadro que reproduce Gisbert) era considerada como parte del pasado, tal como lo entendían españoles e indígenas o al menos gran parte de ellos. Sería apresurado concluir que las diferencias ideológicas que separan a andinos y europeos han sido evidenciadas en estas representaciones. Está claro que se trata de culturas diferentes en conflictivo abrazo, pero la representación de la muerte de Inca era recordada o al menos estaba consignada de manera semejante para unos y otros.

Podemos especular acerca de las razones por las que los indígenas del virreinato peruano organizaron su pasado idealizado con la decapitación del Inca. En la construcción de este imaginario es probable que tenga importancia la larga historia de degollaciones como parte de la guerra y el ritual en la cultura andina [TELLO 1918], situación también ilustrada por Guaman Poma [1980: 130] y de manera múltiple en la cerámica precolombina [CARMICHAEL 1990; PROULX 1971; SILVERMAN en prensa]. Hay también versiones etnográficas más modernas que las de Oruro y Chayanta en las que se alude a la decapitación. En los años 30 (en Carhuamayo, Junín), durante la representación se simulaba degollar a la esposa del Inca y borbotones de chicha reemplazaban la sangre que salía del tronco, tal cual se aprecia en el dibujo de Compañón [MILLONES 1988: 48].

No sabemos si el mito de Inkarrí evoluciona del suceso histórico de Cajamarca o paralelamente con los dramas coloniales. Por lo pronto el desenvolvimiento del mito y de la forma teatral tienen poca afinidad, lo único que comparten es el relato (en actuación, imágenes o texto oral) de la degollación de Inca. Lo que recogiera Arguedas Puquio (Ayacucho) a inicios de la década del 60, luego ha sido encontrado en regiones muy dispares, notablemente en Lima, a donde parece haber sido llevado como parte de proceso migratorio, desencadenado en la década mencionada. A continuación citamos parte del texto de Puquio:

"...El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos donde. Dicen que solo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia aden-

tro: dicen que está creciendo hacia los pies.

Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora..." [ARGUEDAS 1964: 228].

Con otra versión del mismo Arguedas podemos completar el relato del primer informante, sabemos entonces que Inkarrí fue muerto por "el español", y que la cabeza de Inkarrí está enterrada en el Cuzco.

Como puede verse, el tema de la degollación actuado o pintado se repite en el mito y nos permite establecer relaciones con una cierta manera de describir e interpretar el evento histórico de 1533. Así lo hicieron los cronistas tardíos a los que nos referimos en páginas anteriores. Estas relaciones con el acontecimiento del pasado o sus percepciones posteriores no otorgan igual validez simbólica a los distintos elementos (dramas, pinturas, textos orales, etc.) que estamos relacionando. Ninguno de ellos tiene la fuerza del mito que propone una interpretación más universal. El Inkarrí sacado a luz por Arguedas no es el Inca Atahualpa histórico, es un héroe cultural que creó y ordenó el mundo y representa el ciclo de la vida y la muerte, es decir la esperanza cotidiana de regeneración.

Dado que el mito fuera presentado al lector por un escritor de tanto prestigio como Arguedas, llamó inmediatamente la atención. En cierta forma, el escritor que lidió toda su vida con la muerte, era el expositor más sensibilizado con la temática propuesta por el relato de Inkarrí. No se trataba solamente que un discurso indígena, necesariamente oral, encontraba su forma escrita. Más que eso, el relato era contextualizado como parte del legítimo reclamo frente a la opresión de que el indio era objeto.

Debemos llamar la atención con respecto al texto primigenio del mito. Mientras formó parte de la cultura oral campesina, careció de la intencionalidad política occidental, que luego adquiere al ser narrado por Arguedas. Sucedió sin embargo, que al ser arrancado el relato de su contexto original, en su trasplante encontró el nicho adecuado para una resonancia social. En adelante, Inkarrí fue el símbolo usado (o a veces manoseado) para un reclamo que en última instancia era justo.

Al llegar el mito al ámbito intelectual, fue inmediatamente interpretado como mesiánico. Esto, que se desprende de los textos recogidos (donde se habla del regreso de Inkarrí), termina por ser una percepción recortada del pensamiento andino, que no se agota en el retorno de su monarca histórico. Mucho más que eso, Inkarrí realmente invoca la necesidad de algo más completo, involucra la urgencia de mantener constante el proceso de regeneración.

El objeto de este trabajo no es el análisis de las varias versiones de Inkarrí, nos interesaba establecerlo como contraparte válida de las versiones dramáticas o los dibujos de la muerte de Atahualpa. Lo que resulta claro de los textos recogidos es que el mito alude no sólo al contraste entre la vida y la muerte (la

regeneración es ambas cosas) en varios de ellos se evoca otros contrastes: de ambientes ecológicos, de estaciones, etc. Esta variedad de oposiciones iluminan de una expectativa generalizada de regeneración, que está muy bien expresada en diversos ritos andinos. Tal es el caso del *aya uma tarpuy* (siembra de la cabeza del muerto) recogido en Ayacucho, que expresa el contraste entre las temporadas de lluvia y sequía, lo que puede ser interpretado como metáfora de la fertilidad y ciclo agrícola.

El rito se realiza en el mes de noviembre y precede a la siembra de las papas. Es muy simple, se ofrece hojas de coca, chicha de maíz y grasa de llama a Taita Orqo (espíritu del cerro) y a Pachamama (madre tierra) para que las plantas crezcan bien y den muchos frutos. La ofrenda entendida como el alimento necesario para recobrar la fuerza vital de los espíritus (*kamaq*) que se habría perdido en el tiempo transcurrido desde la ceremonia del año anterior.

En el N. O. de Bolivia, en Amarete (región Callahuaya) se decapitan cuyes

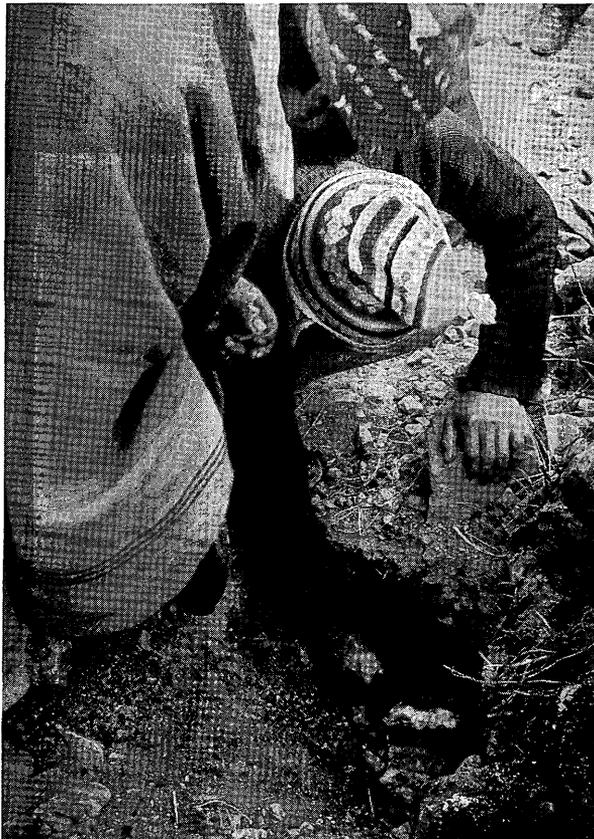


Foto. 5 Ofrenda de cuyes a la Pachamama, Bolivia. Foto: cortecía de Dr. N. Yamamoto.

con las uñas y su sangre se esparce en dirección de los cuatro puntos cardinales (Foto. 5). La ceremonia tiene lugar antes de la siembra comunal de papas, el rito concluye cuando se entierran las cabezas del cuy junto con hojas de coca. Un *paqo* (especialista religioso o curandero) dirige el rito y lleva a cabo la degollación. Nótese, en ambos casos, que la semilla del tubérculo tiene una forma redondeada y arrugada, como la cabeza de un anciano. Cuando desarrolle la planta, lo más notable de ella, serán sus tallos comestibles de apariencia muy vital, rodeada de prolongaciones por donde crece y se expande el vegetal. Pero la idea de regeneración va más allá de la propia planta. Dado que el cultivo se hace en terrenos que han “descansado” (*samasqa*) de acuerdo a un turno de cultivo las connotaciones de la semilla como cabeza arrugada (bebe recién nacido o anciano) se suman al uso de una tierra que también ha estado “muerta” o fuera de circulación hasta que se siembra de nuevo.

Ambas ceremonias tienen lugar en noviembre, cuando se desencadenan las lluvias en las alturas de los Andes. En términos prácticos, hacerlo así tiene el correlato de aprovechar la temporada húmeda en terrenos que normalmente no se irrigan. Pero al mismo tiempo, por lo menos en Ayacucho, el ceremonial coincide con la fiesta de los difuntos (dos de noviembre), lo que da un nuevo valor de la celebración católica. El propio día de los difuntos puede agregar elementos de juicio a esta interpretación, en esa fecha se congrega la población

en los cementerios, donde se procede a limpiar y a adornar las tumbas. En algunas casas, incluso se deposita un cerco de cenizas en torno de ellas, la idea es que retornarán los miembros de la familia fallecidos, y deben saber que los parientes se han preocupado por ellos.

Para concluir, volveremos a referirnos a lo que parece ser una larga tradición en la sociedad andina: las cabezas trofeo y su relación en la idea de fertilidad. Si revisamos la iconografía Nazca encontraremos que la cabeza trofeo es un motivo frecuente, constituyéndose en un tema dominante de su ideología. Aquí conviene distinguir la simple degollación, de las que tenemos testimonios claros en tiempos históricos, de la necesidad de conseguir la cabaza de seres humanos y prepararlas para su uso ritual (cráneo

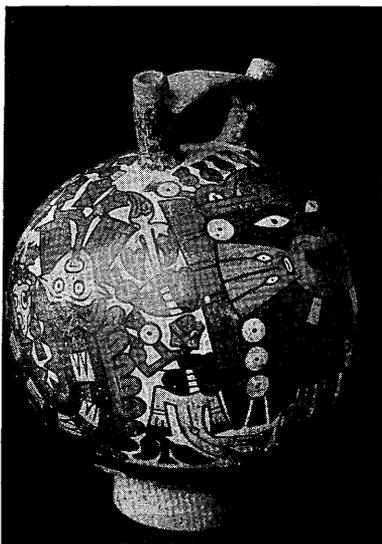


Foto. 6 Ceramio de un dios nazca con cabezas trofeos, Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Foto: H. Tomoeda.



Foto. 7 Ampliación de la Foto. 6.

perforado y labios cosidos). Los motivos cerámicos que nos interesan son vasijas en las que aparecen pintadas (o tienen la forma) de cabezas trofeos, de las que brotan vegetales en proceso de maduración. Incluso, la deidad felínica de los Nazcas suele llevar en su cuerpo, cabezas trofeos de las que van germinando las plantas de la región (Fotos. 6, 7). Hay, pues, una correspondencia con los rituales detectados en Ayacucho y Bolivia, donde cabezas simbólicas o rituales son la base de una fertilidad deseada. Por lo menos, en Nazca y en Ayacucho la falta de agua pudo haber contribuido al desarrollo de comportamientos ceremoniales similares, cuya urgencia llegó incluso a transmitirse a la iconografía indígena colonial.

En un cuadro sin fecha, pero que pudiera ser del siglo XVIII, conservado en el museo de la Universidad de Cuzco [GISBERT 1980: 201-202], se observan lo que nosotros podemos interpretar como escenas del drama de la muerte del Inca (Foto. 8). A diferencia de Compañón, el cuadro es muy detallado y los

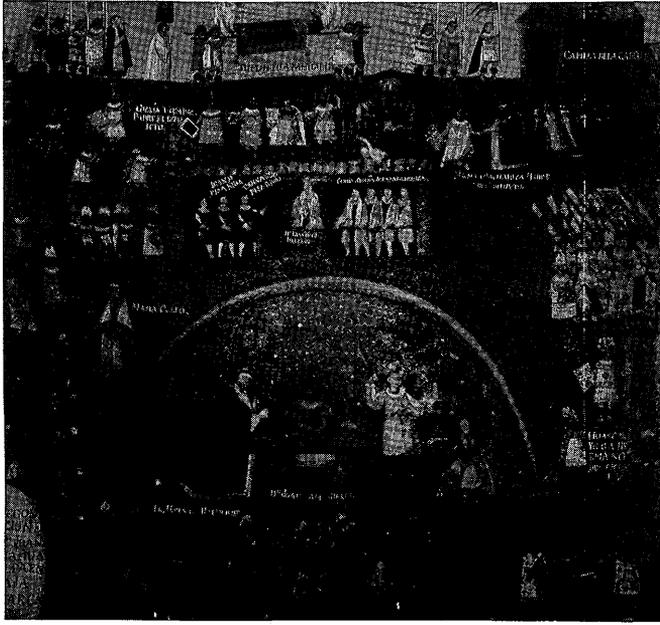


Foto. 8 Degollación de Don Juan Atahualpa en Cajamarca, Museo de la Univ. N. del Cuzco. Foto: cortecía de Sr. Y. Yoshii.

dibujos que ofrece abren posibilidades de una interpretación complementaria. En este cuadro nos interesa al arco iris y la lluvia o nevada que envuelven la imagen del Inca degollado. Aquí observamos otra vez la confluencia de los elementos de cambio de estación (agua, arco iris) con el cuerpo decapitado, para redondear el mensaje final de regeneración. Como en el caso de los pintores que acompañaban a Compañón, el anónimo artista cuzqueño deslizó el mensaje de su propia ideología.

La ansiedad regenerativa que se comunica a través de estos testimonios, está ligada a la observancia de recomendaciones muy específicas con respecto al ritual que debe seguirse para que el ciclo se cumpla sin problemas. Si volvemos a los dramas populares es importante recordar la versión que se representa en Pomabamba (Ancash). Allí, el cadáver del Inca degollado es devorado por un danzante, vestido como un ave, mientras ejecuta la danza de Quispe Cóndor [Marcos Yauri, comunicación personal; KAPSOLI 1985: 139-176]. No es la primera vez que el cóndor aparece ligado al consumo ceremonial de los animales sacrificados. En Santo Tomás (Chumbivilcas, Cuzco), se sacrifica un borrego, que luego será comido imitándose la forma en que el ave rapaz devora la carroña. El *paqo* (que en esta ocasión representa al “cóndor jefe”) come los ojos y la lengua del animal, y el resto de participantes consumen la carne simulando ser cóndores, u otras aves de rapiña menores. La idea es que

no quedan sino los huesos limpios, listos para ser enterrados con propiedad [ROEL 1966: 31-32]. Dado que el cóndor se le considera como paradigma de las maneras de mesa, comer como él implica que se está guardando el respeto debido y por tanto es posible potenciar las posibilidades regenerativas de los bienes consumidos.

En la ceremonia del degüello del toro, en Cotabambas (Cuzco), todas las valencias mencionadas se entrecruzan, especialmente cuando se consume la res. A la hora de hacerlo, los comensales se preocupan de acabar con todos los restos de la carne, dejando los huesos totalmente pelados. Esta preocupación la explican diciendo: "Así hace el cóndor que limpia el hueso". A continuación se establece un diálogo entre uno de los participantes que toma el nombre de *ángel* y la persona que ofreció el pago ceremonial a la tierra o *t'inka*. En la conversación, el *ángel* pregunta: "¿Con la boca de qué Apu has comido?" Y es respondido: "Únicamente con la boca del inca de Chuypa" (inca equivale a cóndor, nos dicen quienes recogieron el ritual, y Chuypa es el Apu de la región). Inmediatamente el ángel clama para que la fuerza vital acuda y se regenere el ganado [ANONIMO 1976: 198-201].

Como en el *aya uma tarpuy*, este otro ritual contemporáneo liga la cabeza del ser sacrificado con la necesidad de vitalizar la regeneración de la naturaleza, todo ello a través del ceremonial apropiado. Quienes contruyeron la versión europea del drama, probablemente estaban pensando en inmortalizar la audacia de Pizarro en la Cajamarca de 1532. Pero la percepción del episodio en sus expresiones iconográficas y etnográficas más parece evocar la necesidad de acelerar el ritmo de los rituales de regeneración. Más allá de los testimonios que cada vez se multiplican, el drama de la muerte del Inca, apunta precisamente a la capacidad de reactualizar la promesa de la vida. La expresión de este acuerdo, explica la fortaleza de una sociedad, que extrae de sí misma la posibilidad de seguir existiendo.

## BIBLIOGRAFIA

### ANONIMO

1968 [ca. 1590] *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCIX, Madrid: Ediciones Atlas.

### ANONIMO

1976 Ritual para degüello de un toro. *Allpanchis* 3: 198-201, Instituto Pastoral Andino, Cuzco.

### ARGUEDAS, José María

1964 Puquio, una cultura en proceso de cambio. En *Estudios sobre la cultura actual del Perú*, Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

### ARRIAGA, Pablo José de

1968 [1621] *Extirpación de la idolatría del Perú*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCI, Madrid: Ediciones Atlas.

- ARZANS DE ORSUA Y VELA, Bartolomé  
 1965 [1705] *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Providence, Rhode Island: Brown University Press.
- BALMORI, Clemente H.  
 1955 *La conquista de los españoles*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- BURGA, Manuel  
 1988 *Nacimiento de una utopía*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- CABELLO VALBOA, Miguel  
 1951 [1586] *Miscelánea antártica*. Lima: Instituto de Etnología, Facultad de Letras, Universidad Nacional de San Marcos.
- CARMICHAEL, Patrick  
 1990 *Interpreting Nazca Iconography*. Paper presented at the 23rd Annual Chacomool Conference, Calgary.
- DAVIDSON, Judith R.  
 1981 El Spondylus en la cosmología chimú. *Revista del Museo Nacicoal* 45: 75-87, Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.
- FLORES, Galindo  
 1988 *Buscando un inca*. Lima: Editorial Horizonte.
- GISBERT, Teresa  
 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia. S. A.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe  
 1980 [1615] *El primer coronica y buen gobierno*. México: Siglo XXI.
- GUARDIA MAYORGA, César [Bajo el seudónimo Kusi Paucar]  
 1963 Atawallpa wañusqanta. En *Inkakuna Rimasqan*, pp. 23-36, Lima: Instituto Nazqueño de Cultura Andina.
- HOLGUIN, Diego González de  
 1951 [1607] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Lima: Instituto de Historia, Universidad Nacional de San Marcos.
- KAPSOLI, Wilfredo  
 1985 La muerte del rey inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba. *Tierra Adentro* 3: 139-176, Ediciones La Fragua, Lima.
- LARA, Jesús  
 1957 *Tragedia del fin de Atahualpa*. Cochabamba, Bolivia: Imprenta Universitaria.
- MARTINEZ COMPAÑON Y BUJANDA, Baltazar  
 1978 [1782-85] *La obra de...sobre Trujillo del Perú en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- MENESES, Teodoro  
 1983 *Teatro quechua colonial*. Lima: Edubanco.
- MILLONES, Luis  
 1987 *Historia y poder en los Andes centrales (desde los orígenes al siglo XVII)*. Madrid: Alianza Universitaria.  
 1988 *El Inca por la Coya: historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Lima: Fundación Edert.
- MONTESINOS, Fernando  
 1906 [¿1604?] *Anales del Perú*. Madrid: Imprenta de Gabriel L. y del Horno.
- MURUA, Martín  
 1985 [1590] *Los retratos de los Incas en la crónica del fray...*. Lima: Cofide.
- ORTIZ, Alejandro  
 1973 *De Adaneva a Inkarrí*. Lima: Retablo de Papel, Ediciones.
- PEASE G. Y., Franklin  
 1973 *El dios creador*. Lima: Mosca Azul Editores.
- PIZARRO, Pedro  
 1978 *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Lima: Pontificia Univ. Católica del Perú.

PROULX, Donald A.

1971 *Headhunting in Ancient Peru*. Archaeology, Vol. 24, No.1.

ROEL, Josefath

1966 Creencias y prácticas religiosas en la provincia de Chumbivilcas. *Historia y Cultura 2*: 25-32, Museo Nacional de Historia, Lima.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Juan

1968 [1613] Relación de antigüedades deste reyno del Perú. En *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCIX, Madrid: Ediciones Atlas.

SILVERMAN, Helaine

Getting a Head in Ancient Peru: Nazca Trophy Head Taking. In *Symbolism of Trophy Heads and Decapitation in the Americas*, British Archaeological Reports, International Series, Oxford (in press).

TELLO, Julio C.

1918 *El uso de las cabezas humanas artificialmente momificadas y su representación en el antiguo arte peruano*. Lima: Casa Editorial de Ernesto R. Villarán.

TOMOEDA, Hiroyasu

1980 Folklore andino y mitología amazónica: las plantas cultivadas y la muerte en el pensamiento andino. En *El hombre y su ambiente en los Andes Centrales*, Senri Ethnological Studies No. 10, National Museum of Ethnology, Osaka.