

LA MUERTE DEL INCA EN EL IMAGINARIO ANDINO

WILFREDO KAPSOLI ESCUDERO

El culto a los muertos es muy antiguo en la tradición e historia peruana. Su finalidad ha sido guardar la memoria de los ancestros para propiciar la fertilidad y la conservación de la vida. Así, por ejemplo, el arqueólogo Augusto Cardich encontró en las cuevas de Lauricocha (Huanuco) entierros de hombres cubiertos de ceniza y carbón en espera de que ellos sean dadores del calor necesario en un clima tan gélido como es la puna. También de jóvenes sacrificados para evitar el envejecimiento precoz en la tribu. Conocemos también otras evidencias más sobre ritos funerarios y conservación de **mallquis** (seres humanos momificados). Existía la creencia de que los muertos vivían en el mas allá y mantenían una estrecha comunicación con todos los miembros vivos del ayllu. Al respecto Peter Kaulicke afirma:

“Ancestros son hombres y quizá mujeres que antes del deceso han terminado un proceso de preparación para su ancestralidad. En parte por la edad que ostentan, mientras que otro grupo, los niños siguen desempeñando papeles relacionados con la regeneración quizá por encontrarse al otro extremo entre vida y muerte”.

Los Incas tenían en el Cusco el panteón de sus mallquis (ancestros) y, en ciertas épocas del año, realizaban ceremonias especiales de alabanzas, procesiones y banquetes.

Para la nación Quechua, la conquista española fue un acontecimiento traumático aunque, probablemente, hubieron otros anteriores a la acción de los invasores europeos. Así, debió ocurrir en la guerra que sostuvieron con los chancas. Por eso, nuestra comunicación, lo iniciamos refiriéndonos a este episodio histórico dando cuenta de la memoria colectiva creada en su entorno. Después nos ocuparemos de la muerte del inca Atahualpa y su recuerdo bajo distintas modalidades, lugares y fechas.

1. Chanan Cori Coca: la degolladora del Cusco.

A la llegada de los españoles en 1532 se calcula que en el mundo andino existían alrededor de 200 naciones o nacionalidades sometidos al poder de los Incas (quechuas) en un largo proceso de conquista. Si bien algunos pueblos se rindieron pacíficamente a la expansión

imperial otros no solamente ofrecieron resistencia sino que estuvieron a punto de vencerlos como fue caso de la nación **Chanca**.

Las acciones se habrían producido durante el reinado de **Wiracocha** alrededor del año 1438. El asedio tornose peligroso motivando la huida del gobernante Inca hacia la ciudad de Xaquixauna- Su hijo Inga Yupanqui quien después tomo el nombre de **Pachacutec** organizó la defensa del Cusco contando con el apoyo de naciones aliadas como Kanas y Kanchis. Durante el encuentro bélico se hace referencia al poder fabuloso de Pachacutec al haber transformado las rocas en soldados con cuya fuerza venció a los invasores. Al lado del Inca se pondera la gesta valerosa de una mujer llamada **Chañan Cori Coca**. Sobre ella comenta el cronista Pedro Sarmiento de Gamboa: “peleó varonilmente y tanto hizo por las manos contra los chancas que por allí habían acometido (barrio Chocoscachona) que los hizo retirar” (cit. por Flores Ochoa).

Se conservan una serie de **Qeros** (vasos ceremoniales de los incas) donde se han plasmado iconográficamente la acción protagónica de la ñusta guerrera. Así, en uno aparece de perfil y cuerpo entero vestido con **uncu** (túnica) y **lliella** (mantilla). Muestra, con su mano derecha, la cabeza decapitada del soldado chanca, cuyo cuerpo yace inerte a sus pies. Con la mano izquierda blande un hacha resplandeciente. La escena denota una ferocidad comprensible y su propósito es intimidatorio como lo debió concebir su autor (véase anexo 1).

Otro Qero recrea el mismo episodio con una sola variante: los rostros de los personajes irradian felicidad en un caso y espanto en el otro. Los ojos de ambos lo evidencian claramente (Véase anexo 2).

Existe también una pintura alusiva que evoca el rol de Chanan Cori Coca: ella está igualmente de pie, con la misma vestimenta, pero ya no de perfil sino de frente. Exhibe, con una mano, la cabeza degollada del invasor cuyo cuerpo apenas se vislumbra y con la otra mano muestra una porra puntiaguda (Véase anexo 3).

Como vemos la popularidad emblemática de Chanan Cori Coca es indiscutible. Más aún, su propio nombre, así lo representa: mujer que simboliza al oro y a la coca u hoja sagrada de los incas. Ambos elementos se utilizaban en el contexto de los ritos ceremoniales como el culto a los muertos y la adoración de los dioses. La participación real del curaca Chanan Cori Coca perteneciente a los ayllus de Choco y Cachona habría sido que brindó ayuda a los cusqueños: “al frente de sus hombres, rechazó el ataque enemigo. Ella es el único personaje femenino al que hay referencias explícitas y, si bien apunta a la existencia de mujeres guerreras, su episódica participación en la gesta es incidental y tangencial a los elementos esenciales que aparecen en los textos sobre la guerra de los chancas”.

Los qeros y pintura a que nos hemos referido acogen también otros símbolos como la chacana, la chonta, el escudo, la llama, el cóndor, la tinya, los cabellos y la misma cabeza seccionada. De su significado nos habla Jorge Flores Ochoa:

“... la figura de la llama sacrificada y despellejada, es la alegoría del triunfo Inca sobre un pueblo de pastores”.

“... los chancas se adornaban con plumas y alas de cóndor, porque es ave era uno de sus símbolos sagrados y ellos mismos se convirtieron en estas aves para huir de la ciudad del Cusco”.

Como lo había anotado Cristóbal de Albornoz famoso extirpador de idolatrías había anotado la ferocidad de los episodios bélicos:

“Los incas cortaban la cabeza de sus enemigos para usarlas como trofeos, los cráneos eran grandes vasos en los que bebían ritualmente. Con las pieles hacían “tambores” y tinyas que es el instrumento que toca uno de los personajes”.

Sobre el término “cabeza-trofeo”, Peter Kaulicke sostiene que es un préstamo de la etnográfica moderna y que entre los pobladores de la amazonia: “implica la muerte violenta de un miembro de otro grupo cuya cabeza sirve para rituales de iniciación con connotación de fertilidad...”

Sobre el árbol, (chonta en este caso). Jeannet Sherbondy dice: que se conocían como los **Mallquis** y eran considerados como “las madres y los padres ancestros de los incas” y “...la importancia simbólica de la raíz del árbol, se aplicó a la ciudad capital del Cusco. El río más importante que fluye hasta el centro del Cusco es el **saphi** que significa raíz. Los incas adoraban a una **Huaca** (lugar sagrado) que se llamaba Saphi que era el río de ese nombre. Su forma se asemeja a una raíz con la ciudad como la parte superior. Bernabé Cobo en su descripción de la huaca Saphi sostiene que “era una raíz muy grande de quinua, la cual decían los hechiceros que era la raíz de donde procedía el Cusco y que mediante aquella se conservaba. Hacían sacrificios por la conservación de dicha ciudad” (cit. por Sherbondy). La asociación con el agua es un elemento importante del simbolismo de la raíz del árbol. (vease anexo 4 y 4^a).

A su vez Sherbondy remarcó: “los incas decían que la gente de la selva, el Antisuyu, enterraba a sus muertos dentro de unos árboles muy gruesos: el vitaca. Este árbol era muy conocido en la sierra De este modo la asociación entre los muertos que devenían en los ancestros fue valida tanto para la mentalidad andina como la selvícola.

Finalmente, el registro visual que comentamos corresponde al gobierno del Inca Pachacutec en cuya gestión el Tahuantinsuyo consiguió grandes avances en la organización militar, administrativa y religiosa. Muchos pueblos fueron incorporados a la nación de los quechuas. Fue la etapa de “la solarización”, (adoración del Inti-Sol), sin abolir el culto a las divinidades locales, como afirma Franklin Pease.

La guerra de Pachacutec contra los chancas ha sido objeto también de una lectura interdisciplinaria desde el psicoanálisis y la antropología histórica. La atención principal de dicha reflexión son los sueños que tuvo Cusi Inca Yupanqui (antes de asumir el nombre de Pachacutec):

El Inca atribulado por el asedio de los chancas invoca la ayuda divina. Entonces vino a él su dios en forma de hombre y le dijo:

“Hijo, no tengas pena, que yo te enviaré el día que a batalla estuvieres con tus enemigos, gentes con que los desbaratar y quedes victorioso”.

Posteriormente, estando el inca despierto se le volvió a aparecer dios y le dijo:

“Hijo, mañana te verán los enemigos a dar batalla, y yo te socorreré con gente para que los desbarates y quedes victorioso”.

Mas adelante, en el mismo fragor del combate, intervienen milagrosamente los **Pururaucas**: “las piedras de las laderas cobraron vida y desperezándose de su eterno letargo se transformaron en fieros soldados. Los líticos guerreros alcanzaron ama extendida”.

De estas visiones premonitorias tomadas de la crónica de Juan de Betanzos concluyen nuestros expertos (Hernández, Lemlij, Millones, Péndola y Rostowroski):

“Yupanqui aceptó el sueño y lo tomó de manera literal. Hizo, por así decirlo, una interpretación lineal. El dios le enviaba solaz y consejo. El héroe uso el sueño para ver cumplidos sus deseos, para estimular y dar fuerza a sus aliados, pero quizá también, para concretar los planes del combate, en lo que podría ser equivalente de un sueño creativo”.

Lamentablemente no conocemos si habrá o no una recreación visual u oral de aquellos sueños triunfales del Inca Pachacutec. Pero, en esta dirección, conocemos la deificación onírica del **Niño Compadrito** gracias a la acuciosa investigación de Takahiro Kato.

2. Inca Atahualpa: los dos cuerpos del Rey.

A la llegada de los españoles en 1532 el imperio del Tahuantinsuyo, se hallaba fraccionado por la disputa del poder entre los hermanos Huascar y Atahualpa. En realidad se trataba de una guerra de posiciones políticas: administrativa en un caso y belicista en el otro. También era una guerra de panacas del núcleo y la periferia, en última instancia, era el conflicto de las naciones y las nacionalidades andinas que apoyaban a uno u otro de los combatientes. A decir de los cronistas, ambos bandos sostuvieron muchas batallas sangrientas. Luís Andrade da cuenta, de por lo menos 13, ilustrando cada de ellas con un mapa respectivo como podemos ver en algunos de los más representativos (Cf. pp. 70.). Pero, al final, Huascar fue derrotado y sentenciado a muerte. Y, por esas ironías de la vida, Atahualpa, también caía preso simultáneamente para ser condenado y muerto por orden de Francisco Pizarro.

Luego, la historia es conocida: Atahualpa ofreció y dio cuartos de plata y oro a los conquistadores quienes, después de repartirse el botín, lo mataron con la pena del garrote. Atribuladas mujeres y fieles servidores se inmolaron para acompañarlo en la otra morada. Miguel de Estete, presente en el acontecimiento, testimonia:

“Aquí acaeció la cosa más extraña que se haya visto en el mundo, que yo vi por mis ojos y fue que, estando en la iglesia cantando los oficios de difuntos de Atahualpa, presente el cuerpo, llegaron ciertas señoras, hermanas y mujeres suyas y otros privados, con gran estruendo, tal que impidieron el Oficio y dijeron que les hiciesen aquella huesa muy mayor, porque era costumbre, cuando el gran señor moría. que todos aquellos que bien le querían se enterrasen vivos con él”.

Así terminó la vida real de este inca, natural de Quito, para pasar a la posteridad envuelto en el manto de lo fantástico y de la especulación. Los españoles siguiendo la tradición europea de “rey muerto, rey puesto” nombraron como su sucesor a Manco Inca.

La caída del Tahuantinsuyo fue, desde luego, un hecho traumático para la mentalidad andina. No era fácil imaginar que un puñado de alrededor de 160 soldados con sus escasas lanzas y arcabuces hayan sometido a un imperio que bordeaba los 12 millones de habitantes. Solo acciones sobrenaturales protagonizada por las divinidades andino- europeas podían explicar aquella hecatombe. Así, el territorio de la historia se traslada al mundo del imaginario. Para los nativos la situación era clara: sus dioses les habían retirado su protección por la guerra fratricida de los hermanos Huascar y Atahualpa. Mientras que para los españoles fue el poder destructor del apóstol Santiago (símbolo que se transformó en mata “indios” habiendo sido antes “matamoros” (una explicación mas detalla se encuentra en el clásico ensayo de Emilio Choy) y la furiosa acción de la virgen Maria que arrojaba tierra a los ojos de los indios. Más aun, los naturales pensaban que los propios españoles (barbados, acorazados, con arcabuces y caballos) eran personajes fantásticos y su llegada por los espumas del mar les hizo imaginar que podrían ser los dioses **Wiracochas** que venían a restaurar el caos reinante en el imperio y restituir el poder a su legítimo heredero: Huascar Inca. Por eso lo apoyaron y se aliaron con ellos (Para mas detalles véase los libros”**La guerra de los Wiracochas**” de Juan José Vega y “**Los huancas aliados de la conquista** ” de Waldemar Espinoza). (Véase anexo 5, 5 a, 5 b, 6, 6 a, 6 b).

Por otro lado, la muerte de Atahualpa por asfixia y no por degollación debió motivar un

rechazo unánime de la colectividad sometida. Ellos debieron invocar el mismo slogan de los europeos ante la muerte de sus monarcas: “ha muerto el rey, viva el rey”. Su cuerpo real desaparecerá pero su cuerpo político permanecerá. Así habría empezado la construcción de la muerte ideal del Inca especialmente por sus partidarios del norte como lo proclamó Quisquis: “y nos iremos a lo más lejano y allá conservaremos la memoria de tu poder, el modo como acabas y las palabras que de ti escuchamos en el momento de muerte “. (Cit, por Gareis p.211). (Véase anexo 7, 7 a, 8 y 8 a).

a. La Degollación de Atahualpa

Durante la guerra civil que sostuvo Atahualpa con Huascar disputándose el trono del Tahuantínuyo, fue vencido y capturado en Tumbamba. Cuando parecía que había caído en desgracia fue rescatado por una mujer que le facilitó una cabeta con la que cavó un túnel por el que se escapó mientras sus captores celebraban la victoria.

Al llegar a Quito difundió la noticia de haberse vuelto culebra por la voluntad de Dios, para salir del poder de sus enemigos; por tanto, que todos se aparejasen para comenzar la guerra pública y al descubierto, por que así convenía”.

Si se analiza la situación simbólica de Atahualpa en su transformación en serpiente “**amaru**” para salir de la prisión y ganar la guerra que el llevaría a la obtención del **mascapaicha** o borla imperial, tendríamos un interesante ejemplo del valor de la transformación chamánica en el ejercicio del poder político. Quizás, como menciona el cronista tardío Anello Oliva, Atahualpa se encomendó al espíritu de un ancestro incaico “Amaru”, o su invocación coincide con la mitología chamánica de los pueblos indios localizados en las selvas orientales de la región quiteña, donde la serpiente amaru es considerada como “**yacu mama**” (madre de los ríos), el “espíritu femenino del agua” representado en el anaconda o boa: imagen del espíritu más poderoso del inframundo. No se puede prescindir del papel, según Cieza, que desempeñó la varilla entregada por una mujer en la evasión de Atahualpa. Con posterioridad a este episodio, Atahualpa se transformó en un poderoso “Sinchi Yachay”.

Pedro Cieza de León en la tercera parte de la crónica del Perú, al narrar la muerte de Atahualpa en Cajamarca declara: “pidió el bautismo y fraile se lo dió. Luego lo ahogaron y, por cumplir la sentencia, le quemaron con una paja alguno de los cabellos; que fue otro desatino. Dicen, algunos de los indios, que Atahualpa dijo antes que le matasen que le aguardasen en Quito, que allá le volvería a ver hecho culebra: dichos de ellos deben ser” (Cieza de León, 1984;: 292).

Felipe Huamàn Poma de Ayala nos representa la visión providencialista de la conquista española a través de imágenes que ilustran su Nueva Corónica y Buen Gobierno. Así, para él, la voluntad divina, facilitó la caída del Tahuantínuyo. Son los símbolos españoles, antes que los andinos, los que prioriza en su iconografía alusiva a aquel acontecimiento histórico. Entonces como dice Watchel: “*la derrota significa en todas partes la ruina de las antiguas tradiciones. Incluso los indios que prestaron su ayuda a los españoles con el fin de utilizarlos con instrumento al servicio de sus intereses políticos vieron como en última instancia, sus aliados se volvían contra ellos y les imponían la ley cristiana. Por lo tanto, los dioses mueren en todas partes. El traumatismo de la conquista se define por una especie de desposesión; un hundimiento del universo tradicional*” (Watchel, 1976: 54). La conquista fue un “*hecho sangriento*” que destruyó las percepciones cósmicas y religiosas de los vencidos.

El cronista indio documenta aquel fenómeno al revelar la figura de Virgen María (echa tierra a los ojos de los indios) y el del apóstol Santiago que aparece *matando moros* en España y *matando indios* en América. La virgen y el apóstol protegen a los conquistadores y propician su arremetida triunfal.

Ahora si bien el cronista, enfatiza la visión hispana del episodio, también pondera y defiende el imaginario nativo elogiando al Inti, a los apus, las huacas y apostando sustancialmente por el retorno del Inca o el **Pachacutic**. Si la conquista puso “el mundo al revés”, este volverá posteriormente a su situación inicial con la expulsión de los invasores.

La muerte del Inca ha sido incorporada en la tradición oral y escrita como lo hice notar en una entrevista del año 1991:

“Hay dos historias que marchan a veces paralelas y otras superponiéndose. Por un lado, la historia oficial, la escrita, la de los libros, los colegios, las universidades, y por otro, la historia popular; signada en la memoria colectiva, en la tradición oral que se manifiesta con mayor intensidad en ciertos cantares míticos y danzas que escenifican el impacto de la conquista. Como un trauma de la población andina que ha condicionado su personalidad y su ser social.

Una manifestación de la supervivencia de este trauma es el famoso poema que tradujo José María Argüedas, con el título de **Apu Inca atawalpaman**. Es un texto quechua del mundo colonial que sintomáticamente dice: “De pronto el sol oscureció y todo se hizo negro...”. En esa circunstancia aparecen los españoles y matan al Inca. En el marco de ese hecho sombrío y trágico el Inca es degollado, y está deambulando en busca de la luz perdida” (Kapsoli: 1992)

Es decir, estamos frente a una visión transmitida por la oralidad que cuestiona la historia escrita para recuperar el honor de su gobernante. Ese “Inca degollado” es el que, Huaman Poma nos lo muestra palmariamente. (No obstante, ser distinta la historia real) con su texto y dibujo:

/CORTANLE LA CABESA A ATAGUALPA INGA/VMANTA CUCHVN (le cortan la cabeza)/ murió Atahualpa en la ciudad de Caxamarca/. Donde actúan cuatro españoles:: uno ordenando la degollación, otro agarrando y presionando los pies. Otro parece mirando por el lado de la cabeza y el degollador toma un cuchillo de gran tamaño. El Inca yace en el centro del recuadro tirado sobre una mesa atado de ambas manos y cogiendo la cruz.

Otra vez Huaman Poma trata de ubicar la cruz en el centro de su dibujo. Esta vez se ve al Inca en posición de derrotado muriendo “cristianamente”. El autor comenta: “Y acá causa que lo matasen y le cortaran la cava a Atahualpa Ynga y murió mártir cristianamente; en la ciudad de Caxamarca acabó su vida”. (p. 363).

Es decir, se trata de relacionar la muerte con el sentido de vida eterna, que le ofrecía el Padre Valverde, pero sin esperanza por la muerte del garrote que los españoles le aplicaron. Entonces la imagen de “la degollación del Inca” es una recuperación simbólica de la dignidad y el honor de Atahualpa que, por su jerarquía y nobleza, debía se decapitado para que su sangre se reencuentre con la madre tierra, la **mamapacha**. (Véase anexo 9).

Sebastián Lorente dice que por “una tradición falsa se conserva hasta hoy en Cajamarca, al pie del altar de la cárcel una piedra...El vulgo cree que en esta piedra fue degollado Atahualpa y que el cielo, queriendo atestiguar con un milagro, la iniquidad de la sentencia, ha hecho aparecer las manchas de sangre y el rastro dejado por una cabeza recién separada del cuerpo” (cit. por Gisbert pp.199 y 200).

Posteriormente, las acuarelas del obispo de Trujillo Martínez de Compañón, ilustran en un dibujo alusivo la degollación de Atahualpa. Esta representación pictórica ha sido descrita y analizada por Luís Millones e Hyroyasu Tomoeda a quienes citamos en extenso:

"En la parte superior se aprecian las montañas que rodean a un pueblo que posiblemente sea Cajamarca. Un río formado por tres corrientes se reúnen hacia la mitad de la lámina, confluencia de ellas, pegada a la izquierda casi escapa al dibujo. La mitad inferior contiene la escena central del drama; la ejecución de Inca. Si la describimos de izquierda a derecha, observamos el trono vacío con una 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 que sostiene 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 crece de ordenamiento con respecto a un eje central, en tanto que en la anterior, la posición y actitud de Atahualpa no podía dejar de evocarnos las imágenes católicas en las que Cristo o la virgen María preside 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 periodo de persecuciones que seguida a la caída del tahuamintinsuyo. Como se sabe, a las elevaciones más importantes se les llama Apus, 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 del agua. Si revisamos el vocabulario referido a este concepto en los diccionarios coloniales. (Holguín 1951. 342-343). vemos que uno de los significados que aparecen recurrentemente es el encuentro de dos cosas opuestas, (**tincuchini** hacer que se topen o encuentren e den encuentro “; “tincuchini tincunacuchini o pactachini comparar, o conferir una cosa a otra”; “**tincumacit** mi contrario en juego o fiesta o porfias y en todo... La información etnográfica nos dice que el encuentro de dos arroyos es el lugar propicio para hacer ofrendas o par 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 (Véase anexo 10 y 11).

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 al figura del Inca, la imagen total reordena sus componentes en función de las fuerzas sobre naturales (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 drama, 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.

Ya en el siglo XIX se ha elaborado una pintura con el mismo motivo de la degollación de Atahualpa. De este cuadro comenta Teresa Gisbert:

En el lienzo de “La degollación de D. Juan de Atahualpa en Cajamarca” se ve en la parte central al Inca decapitado, con Valverde a su derecha y al verdugo a la izquierda, todo en un ámbito ideal, formado por el Arco Iris y puntos blancos, a manera de granizo. Varias escenas secundarias lo circundan: al centro en la parte alta el tribunal de conquistadores que juzgo a Atahualpa presidido por Pizarro, sobre él cuatro los incas simbolizaban los cuatro suyos del imperio y el trono real vacío. A un lado Huayna Cápac y al otro Mamachachapoya progenitores del “difunto”. En la parte alta, el sepelio que se dirige a la capilla de la cárcel. En la parte baja Mama Oello, que curiosamente esta sin Manco Cápac (figura de la que se prescinde) y finalmente Huascar. Tanto esta figura como la de Huayna Cápac, parado sobre andas, mas parece que reflejan sus efigies o “momias” que a seres vivos. En primer plano la batalla entre indios y españoles.

En la composición todas las figuras esta retratada en un mismo plano como si sobre el lienzo se hubieran abatido las escenas. Carece de perspectiva. Su autor es un artista muy primitivo e ingenuo. El cuadro no parece ser del siglo XVI, pues, los tocapus de los trajes, muy bien delineados en los cuadros fechados en ese siglo, aquí han sido sustituidos por motivos decorativos (véase anexo 12 y 12 a).

b. La asfixia de Atahualpa.

La muerte real del inca fue efectivamente por la pena del garrote. Como esta forma de ejecutar la sentencia fue vejatoria, la sociedad andina ha preferido el olvido o simplemente borrarlo de la memoria colectiva. Para el abono de esta actitud contribuyó también el hecho de que Atahualpa fuera un Inca usurpador y foráneo al linaje oficial de los monarcas del Cusco. Una evidencia icnográfica de estas afirmaciones es **la dinastía de incas** que pinto Sahuaraura Justo Apu excluyendo de ella a Atahualpa para incorporar a otros como Manco Inca y Tupac Amaru I (Véase anexo 13).

Al respecto Gisbert sostiene: El era descendiente de Pachacutec y Huayna Cápac, estudió en la universidad del Cusco (junto con intelectuales famosos como Ignacio de Castro) y para la ilustración de su libro, “Recuerdo de la monarquía peruana o Bosquejo de la historia de los incas”, mandó suprimir la imagen de Atahualpa por considerarlo bastarda y que solo debe ser considerado como “Rey de Quito...”. Por el contrario, resalta el rostro de Huascar quitándole el bonete para suplirlo con el llanto y la mascapaycha. Por ultimo, al igual que los Incas de Vilcabamba (Manco Inca, Sayri Tupac y Tupac Amaru I). Huascar lleva el Ullpu o chambi y la hualcanca o escudo real”.

Las escenas de la captura de Atahualpa se pueden observar en el lienzo del Convento de Santo Domingo que, igualmente, ha analizado Teresa Gisbert: p.199y200.

El lienzo de Santo Domingo muestra a Atahualpa en la parte central. El Inca trasportado en andas se aproxima a los españoles que están en primer plano, a un costado está Velarde portando un estandarte junto a varios frailes de su orden y la lado opuesto, los conquistadores a caballo con el estandarte real. La escena se desarrolla en un paisaje arbolado con ciudad fortificada al fondo, que puede delatar la existencia de un grabado. La leyenda dice: “*triumfo evangélico*”, nueva exaltación de la Fe, glorias de la Ssm. Cruz conseguidas en el día Sagrado de su invención en este nuevo mundo el año de 1530. Por M (sic) Fr. Vicente de Valverde primer Obispo del Perú y uno de los siete misioneros que conquistaron este Reyno enviados por el Sr. Emperador Carlos V al cual con un cruz en las manos se llegó al poderosísimo Atahualpa Inca Emperador desde nuevo Orbe y le abrió los misterios de

nuestra FE y con la gracia divina este Monarca y muchos millares de almas consiguieron nueva vida por la Invención de la Sta. Cruz a fervores desde nuevo dominicano pregonero del evangelio y segundo Vicente del Ferrer primero”.

En el segundo lienzo de colección particular debajo de San Miguel se lee: “Satanás fue benseído” y debajo de Santiago se lee: “Los infieles vencidos por S.Tiago”. Así hacen paralelo San Miguel con santiago y el demonio con los infieles.

La leyenda general indica:

“entrada a la comarca del Perú de los españoles a caxamarca... la embajada en nombre de su Md.vino de sus baños al Rey Atahualpa... a donde estaba esperando los españoles bien armados, acercòse el ejèrsito donde le habló el obispo fray visente balverde con un cruz, en la mano y con un breviario y le dijo muy poderoso de enseñar que Dios es trino y uno y nació christo de un berge y murió en una cruz. Resucitó al tercer día, subió a los sielo, deajo como su vicario hasta hoy se observa (sic) a S.P. y sus asesores que llamamos Sto. Papa, el Rey de España, envia agora, a Fco. Pizarro a rrogaros seas su amigo y rresibais la fe de cristo q. lo que tenéis es falso. Respondió Atahualpa, no quiero dar... soy libre ni creo q. hay otro mayor Sr. Que yo en el mundo bien me holgare de ser... de el emperador, pues imbita tan lejos a un ejersito, gran Sr. Debe de ser pues me manda dejar el reyno, q yo heredé de mis padres, este libro habla el evangelio, dijo el obispo y lo puso en las manos, tomo Atahualpa y comenzó a ojear pensando el hablase como no habló diò con él en tierra, el obispo comenzó a dar gritos a Pizarro, los ebanjelios por tierra, justicia de Dios, mandó luego pizarro, dar la embestida ... e rompió pizarro por toda la Jente dio en tierra por Atahualpa ... el Capitán Soto topó en el camino a Illescas hermano menor de Atahualpa que traía tres pesos de oro para rescate de su hermano acordaron pedir el oro y palta hallaron en millón veiteseis mil marcos de plata cupo a los de a caballo a ocho mil y novecientos de oro... a Pizarro dieron demás el tablón de oro en que venia Atahualpa y el traidor de Philipillo enamoró a una mujer del Inca...”.

Como se ve en el lienzo del convento de Santo Domingo exalta al primer Obispo dominico Vicente Valverde; en cambio su réplica, transcribe la versión conocida de la conquista en el episodio de Cajamarca, con alusión al milagro del Sunturhuasi. En lo formal son idénticos, con mayores calidades el lienzo dominicano. La pintura que mandó Toledo a España difiere en la leyenda, pero duró en ajustarse a una composición similar o igual a las dos conocidas.

Finalmente, se conoce la pintura *Los Funerales de Atahualpa* creado por Luis Montero en Florencia entre 1865 y 1867. Una reciente investigación de Natalia Majluf nos aporta datos y mensajes fascinantes de aquella obra artística. Ella sostiene que el cuadro da forma visual a un pasaje de la obra de William Prescott:

"...en las exequias de Atahualpa en Cajamarca, celebrada por el padre Valverde en presencia de Pizarro y de sus hombres, los hermanos y mujeres del inca entran a la iglesia para impedir la ceremonia, reclamando mayores honores para el Inca y pidiendo enterrarse con él. Los españoles se niegan a escuchar sus reclamos y los obligan a retirarse del lugar, tras lo cual regresan a sus habitaciones para quitarse la vida. La relación de Miguel de Estete, que Prescott transcribe en un documento al final de su libro, relata el asunto con un dramatismo incluso mayor al que le imprime el historiador, y Montero debió inspirarse por igual en ambas narraciones. Se trata de un episodio que pocos cronistas se detienen a describir; el propio Prescott no lo otorga en su libro una centralidad narrativa. Pero al trasladarlo al lienzo, Montero lo

fijo como una escena fundacional de la historia americana". (Majluf, Natalia: Pág. 12).

Montero, a partir de esta referencia, creó un cuadro patético e impresionante. El hecho histórico quedó plasmado con su impronta genial, lleno de violencia, erotismo y un espectáculo dramático como telón de fondo.

La crítica especializada centró su atención entonces al estatuto racial de los personajes andinos. Veían un abismo entre la representación del inca y la de sus coyas:

Los críticos enfatizaron que existía entre la representación de Inca y de su coyas. El *Stanford and River News* de Buenos alabó los rasgos “intensamente peruanos del inca muerto” en contra de esas mujeres demasiado e incluso vulgarmente europeas. Mas “que mujeres peruanas de raza imperial”, decía otro crítico, “son tipos italianos de los alrededores de Roma o de Florencia”.

Si toda la debilidad del lienzo se encontraba en la incorrección étnica de las mujeres indígenas, toda la veracidad en cambio parecía encontrarse en el rostro del Inca. Los críticos lo describieron con una fascinación casi morbosa. López se detuvo a resaltar “la espantosa expresión que al rigidez cadavérica estampa sobre el rostro humano”, y “aquellos labios lívidos que han recibido ya el tinte acerado de la muerte...”, Miguel Navaro Viola exaltó la figura de Atahualpa como el tipo más acabado de su raza, y describía también la “inyección sanguinolenta de las arterias del ojo”, tomadas del cuadro de la naturaleza de la muerte por estrangulación”. Santiago Estrada fue incluso más lejos: “El cuerpo de Atahualpa es un profundo estudio del cadáver”, escribió: “Junto a él se percibe olor a muerto.

La desviación del labio superior, rigidez de sus miembros, el color Cárdeno del rostro, producido por la asfixia y su ojos velados por la última lágrima, constituyen a esta figura un precioso estudio". Los críticos habían distinguido en el retrato de Atahualpa un grado de veracidad que no encontraron en otros paisajes del lienzo. Lo que no podían saber es que tras ese rostro se escondía un hecho singular: que el modelo para la figura de Atahualpa había sido, en efecto, un cadáver. Cit, pp. 14 y 15 y 1 párrafo.

La fuente que ha permitido descubrir este hecho es una carta de Luis Mesones a su amigo Federico Pezet del 14 de julio de 1865 donde le hace el siguiente comentario:

“Como Montero tenía necesidad de un indio muerto para simbolizar la figura de Atahualpa copió al pobre Francisco Palemón Tinajeros antes de que lo pusieran en su cajón”. Efectivamente, Palemón Tinajeros, amigo de Montero, había fallecido por esos días en Italia donde vivía dedicándose también a la producción pictórica. Había sido natural de Arequipa y el destino le deparó asumir el rostro de Atahualpa gracias a la pluma de Montero:

“El rostro de Atahualpa ocupa en el cuadro de Montero un lugar privilegiado. Era el eje que parecía confirmar toda veracidad de la escena. Operaba en cierta forma como una "sorpresa técnica", que Stephen Bann definió como el elemento singular y aislado que aparece inesperadamente para otorgar un sentido de autenticidad a la escena representada". Aquí no se trata de un recurso estilístico, como la mayoría de los casos que Bann describe, sino de un efecto que el pintor logra a través del proceso mismo en que construye la imagen.

La forma en que el retrato de Atahualpa había sido definido difería notablemente de los procedimientos que Montero había seguido para la ejecución de los demás personajes del cuadro. Sus biógrafos insisten en la prolijidad de la investigación histórica hecha por el pintor. Para la imagen de Pizarro, había recurrido a conocidos especialistas, historiadores y anticuarios, quienes les facilitaron, fuentes, estampas e informaciones diversas. Valentín Carderera y Solano, autor de la célebre Iconografía española (1855-1864), una de las fuentes esenciales de la pintura de tema histórico en España, le envió información sobre los trajes y las armas de los soldados de la época de Pizarro. Sergio Auguals, hermano y colaborador del novelista español Wenceslao Auguals de Ico, autor a su vez de ediciones ilustradas como *el*

panteón universal: diccionario histórico de vidas interesantes... (1853-1854), le proporcionó un retrato de Pizarro". Desde Lima Franco de Paula Gonzáles y Vigil le aconsejó sobre las fuentes que debía consultar y le remitió también retratos de Pizarro y de Valverde". (Cit, pp19 párrafos.3 y4).

De esta manera, *Los Funerales de Atahualpa*, de Luis Montero replanteó un debate que se había iniciado en Cajamarca en 1532 al crear las dos repúblicas: de indios y de españoles. Ambas abismalmente distanciadas y en permanente contradicción tanto en el mundo social como en el espacio simbólico (véase anexos 14 y 14 a).

3. El Inkari: dos visiones andinas.

La muerte del Inca Atahualpa no solamente ha quedado plasmada en la iconografía sino también ha sido recreado en el mito, la poesía, los tejidos y las danzas.

Nosotros proponemos que las versiones que se conocen del mito del Inkari tramiten dos mensajes: el de la abundancia o la fertilidad y el del Pachacuti o del mundo al revés.

El Inkari de Qero: el discurso de la abundancia.

Qero es una comunidad campesina de hacienda ubicada en Paucartambo (Cusco). Sus habitantes vivían lejos de la residencia del patrón y aislados de las otras comunidades de la región. Efraín Morote Best recogió en 1955 el mito que a continuación transcribimos:

“En los tiempos antiguos había solamente los *ñawpa machu* (hombres antiguos), seres primitivos que vivieron en las tinieblas.

Los espíritus de las montañas mandaron a Inkari y Qollari a buscar un lugar donde fundar un gran pueblo. Llegaron de las tierras altas del Titicaca, cruzaron La Raya, arrojando en todas las direcciones una barreta de oro que llevaban consigo.

En su búsqueda pasaron por Q'ero y se establecieron por un tiempo. Quedaron impresas en el suelo las huellas de los grandes pies de Inkari en el sitio denominado Santa Clara en Q'ero y dejó inscripciones en unas peñas de la margen del río Q'ero.

Qollari por su parte contribuyó también en la edificación de ese nuevo mundo. Era el único poseedor del maíz. Un día se le acercó el zorzal (chiwako) y el hurtó los primeros granos que después fructificaron y se extendieron por el mundo.

Comenzó la fiera interposición de los *Ñawpa machu* en la obra de Inkari. Este abandonó Q'ero y siguió caminando. Cuando al fin la barra fue arrojada había el lugar que hoy ocupa la ciudad del Cusco, quedó completamente vertical en el centro de una hermosa laguna donde se estableció definitivamente con Qollari.

Q'ero no podía quedar olvidado y el primogénito de Inkari fue enviando allá para poblarlo”. (p 19).

Como se puede notar no hay ninguna alusión a los conquistadores españoles ni a la muerte del inca. Su trama es más bien una alegoría a la riqueza y la fertilidad: Inkari, “sembró de campos de oro los páramos solitarios de Escopetani “y Qollari “era el único poseedor del maíz... que después fructificaron y se extendieron por el mundo”. Inkari y Qollari crearon una humanidad sabia.

Para esto el dios Real convirtió a los *Ñapa machus* en soqas (momias) mediante la ardiente luz del sol. Esos hombres tenían una fuerza descomunal y podían transformar las montañas en llanuras con tiros de honda (cit. por Arguedas).

Posteriormente, Juan Núñez del Prado, recopiló el siguiente mito:

"Cuando los españoles llegaron y derrotaron a los Inkas, los empezaron a perseguir hasta los lugares más alejados; aquí en Q'ero había un regimiento de Inkas. Un regimiento de españoles empezó a perseguir desde la abra "willkakunkaq'asa", hasta llegar al lugar denominado "weracocha pampa" "la planicie de los blancos" donde decidieron resistir a los españoles. Estos llegaron y en una terrible batalla derrotaron a este último regimiento Inka, solo se salvaron dos hombres que pudieron escapar gracias a sus poderes, puesto que eran *altumesayoc* (sacerdotes andinos de jerarquía superior); fueron a refugiarse a la cumbre de las montañas, donde recuperaron su fuerza y su poder.

Desde allí y usando el *munay* (poder sobrenatural o carisma) hicieron que cayeran galgas de los cerros, que aplastaron a la tropa de los españoles. Los jefes españoles quedaron con vida y aterrorizados emprendieron huida. Los *altumessayoc* usaron entonces el *munay* e hicieron que la laguna Yanacocha " que se encuentra bajo "Viracocha pampa" se engullera a los jefes de los españoles que se habían salvado de las galgas.

Por esto se llama este lugar "weracocha pampa" por que solo hasta allí llegaron los españoles y por eso es que los q'eros somos diferentes, pues somos descendientes de estos dos *altumessayoc* que vencieron a los españoles, por eso también somos verdaderos inkas y somos *munayniyoc* (con poder sobrenatural)" (p, 20).

Esta versión se inicia con la llegada de los españoles y la derrota de los incas. Pero, estos no fueron vencidos del todo. Se repusieron gracias a la acción de los *altomisayoc* quienes con su poder "hicieron que cayeran galgas de los cerros que aplastaron a la tropa de los españoles" y los que se salvaron fueron engullidos por la laguna de Yanacocha. De nuevo la abundancia, esta vez, de la naturaleza: las piedras y el agua.

Silverman Gail, al estudiar el tejido Qero, ha encontrado la representación de estos mitos. Ella los agrupa en dos grandes temas:

a. Ñaupa Inca y Ñaupa Chunchu.

Son tejidos con motivos antropomorfos. Cabeza (*uma*) y cuerpo (*kurku*) de Inkari esta compuesto de dos triángulos invertidos que se tocan en el centro del pecho. Entre los rasgos faciales se encuentran los ojos (*ñahui*) y la boca (*sími*). También lucen cuatro o seis líneas diagonales que ellos lo designan como *lorayan* o *loran* y que representan los tallos y las raíces de la papa. Los brazos, las manos, las piernas y los pies están claramente representados (véase anexo 15 y 16).

b. Chunchu Simicha y Chunchu Inti Pupu.

Son representados con sus cuerpos decapitados. Sus creadores sostienen que el cuerpo degollado de Inkari puede reconstituirse a sí mismo. Mientras tanto ellos lo ven como una semilla en germinación: *Hitary*. Como una planta en crecimiento. La diferencia entre ambos *chunchus* está en que en el segundo las dos caras invertidas son reemplazadas por un diseño solar ubicada en la posición central del tejido. Aquí la cabeza decapitada es concebida como una semilla fertilizada por el sol (véase anexo 17, 18 y 19).

El Inkari de los Qeros es Atahualpa o Huascar?. A nosotros nos parece que podría ser Huascar y no Atahualpa. Esto por una razón: la legitimación simbólica de los Incas del Cusco

ya que Atahualpa pertenecía a un linaje lejano y adverso a la Nación de los quechuas. Y por que Inkarrí es reencarnado en la imagen de los chunchos. Seguramente por la creencia de los Qeros de que la selva es la región de la muerte y de la germinación. Esta concepción está refrendada también desde una perspectiva científica por Peter Kaulicke y Jeannete Sherbondy tal como hemos aludido en las páginas iniciales de este ensayo. Y seguramente porque, a decir de Luis E. Valcárcel, “el avance inca sobre la amazonía había vuelto a intensificarse bajo Huascar en los breves años anteriores a la guerra contra su desleal hermano Atahualpa” (véase anexo 17)

c. El Inkarrí de Puquio: Pachacuti o el mundo al revés.

Josafat Roel nos contó, en un viaje que hicimos a la fiesta de La Candelaria en Puno, la manera como accedió al mito de Inkarrí de Puquio. Nos dijo que, en el marco de la expedición que hicieron bajo la dirección de José María Arguedas, él se había quedado a tomar en una chichería de la ciudad. Entonces, trabó conversación y amistad con otros parroquianos. Estos resultaron ser pastores de altura y depositarios de los saberes ocultos de la comunidad. En medio de la borrachera, Roel los habría incitado a que le contaran algo de sus antepasados. Ellos se resistieron al principio pero, a tanta insistencia y abundancia de chicha y alcohol, uno de ellos empezó a hablar. Previamente había advertido a nuestro amigo que no podía escribir ni anotar nada. Debía limitarse solo a escuchar. Josafat así lo hizo y se concentró de lleno en el relato. Retenía cada palabra y gesto de su testificante, al punto que su cerebro fue despejando los estragos del licor. Estaba absorto, lúcido y con una alegría interior que apenas podía controlar. Cuando el sacerdote indígena, hombre de una impresionante dignidad, guardó silencio en señal que había acabado. Josafat aplaudió. Luego, no hizo ninguna pregunta. Se hizo el desentendido e indiscretamente apuró el fin de la reunión y apenas llegó a su alojamiento transcribió toda la trama memorizada. No podía salir de su asombro. Tenía consigo un texto mítico liberador.

La borrachera andina, como de cualquier sociedad, tiene gradaciones. En las primeras copas, vasos o mates (según el caso) se está en la fase *Shinkasqa* (sazonado, movido) Luego, mas avanzada la ingesta de licor, se pasa a la fase *Machasca* (borracho, beodo) y finalmente, en trance de exceso y mala calidad de la bebida, se llega a la tercera fase *Tiyushka* (descontrolado, ido). En esta última se pierde toda la razón y el control de sí. Es una desgracia. Mientras que el hombre *machasca* habla bonito, estando en su memoria (*chay runa machasca allinta parlan, yuyaynimpi kasqa*)(cit. Por Robert Randall). El mito del Inkarrí salio a la luz publica gracias a la borrachera de Josafat y sus amigos “machasqas” en un momento ideal e imaginado.

El texto, que se descubrió en las circunstancias que hemos referido, dice:

“Los Wamanis (montañas) son los segundos dioses. Ellos protegen al hombre. De ellos nace el agua que hace posible la vida. El primer dios es Inkarrí. Fu hijo del sol en una mujer salvaje. Él hizo cuanto existe sobre la tierra. Amarro al sol en la cima del cerro Osgonta y en cerro al viento para concluir su creación. Luego decidió fundar la ciudad del Cusco y lanzo una barreta construiría la ciudad. Inkarrí fue apresado por el Rey español, fue martirizado y decapitado. La cabeza de dios fue llevado al Cusco. La cabeza del Inkarrí esta viva y el cuerpo del dios se esta reconstruyendo hacia abajo de la tierra. Pero, como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarrí este completo, el volverá y ese día se hará el juicio. Como prueba de que Inkarrí esta en el Cusco, los pájaros de la costa cantan: en el Cusco el Rey, al Cusco id” (José María Arguedas, Mitos quechuas...).

Años después (1965), un estudiante de San Marcos, grabó el mismo tema en Quinua (Ayacucho). José María Arguedas especifica que ofrece algunos motivos propios:

“No se sabe de quien fue hijo.

El sol no es sino la fuente de la luz que Inkari puede detener a voluntad.

No construyo el Cuzco ni ninguna otra Ciudad.

Fue Dios (el católico) quien ordenó al las tropas del Rey-Estado la captura y decapitación de Inkari. No fue el Rey español quien lo derrota y le hizo cortar la cabeza.

Hubo entre los dos dioses un intercambio previo de mensajes mutuamente incomprensibles.

La cabeza de Inkari esta en el palacio de Lima y permanece viva. Pero no tiene poder alguno por que está separada del cuerpo.

En tanto se mantenga la posibilidad de reintegración de el cuerpo podrá enfrentarse nuevamente al dios católico y competir con el.

Pero, si logra reconstituirse y recobrar su potencial sobre natural, quizás moriremos todos (los indios)”.

En suma, la muerte del Inca Atahualpa se ha incorporado a la memoria colectiva a través de diversas vertientes como son: las fiestas, canciones, mitos, pinturas, qeros y tejidos andinos.

Bibliografía Básica

Arguedas, José María

1967 “Puquio una cultura de cambio,” en *Cultura Perua*, Lima: U.N.M.S.M..

Cieza de León, Pedro

1966 *Crónica del Perú*, Lima: IEP.

Cummins, Thomas B. F.

2004 *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los qeros*, Lima: U.N.M.S.M.

Choy, Emilio

1986 *Antropología e Historia Tomo II*, Lima: U.N.M.S.M..

Dean, Carolyn

2002 *Los cuerpos de los Incas y El cuerpo de Cristo*. Lima, ed. U.N.M.S.M..

Farfán, J. M.

1955 “Apu Inca Atahuallpaman,” en Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva, eds. *Elegía quechua anónima*, Lima.

Flores Ochoa, Jorge

s/f *La Resistencia Andina*, Cusco: UNSAAC.

Gisbert, Teresa

1977 *Iconografía Andina*, La Paz.

Huaman Poma de Ayala, Felipe

1998 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, México: Siglo XXI.

Kapsoli, Wilfredo

1992 *Entrevista realizada el año 1992*, Rev. Perú Indígena, Lima.

2001 *Retorno del Inca*, Lima: URP.

2001 *La memoria de los ancestros*, Lima: URP.

Kaurike, Peter

1997 "La muerte en el antiguo Perú," en *Boletín de Arqueología*, Lima: PUC.

Lara, Jesús

1989 *Tragedia del fin de Atahuallpa. Ata u wallpaj p'uchukakayninpa Kankan*, Cochabamba: Ediciones del Sol-Los Amigos del Libro.

Majluf, Natalia

2004 "El rostro del Inca. Raza y Representación en Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero," en *Illapa*, Rev. Del Instituto de Investigaciones Museológicas de la URP. Lima.

Morote Best, Efraín.

1997 *Las Aldeas Sumergidas*, Cusco: Bartolomé de Las Casas.

Roel Pineda, Josafat

1980 *Testimonio inédito a partir de un viaje a la Fiesta de la Candelaria de Puno*.

Sherbondy, Jeannet

1999 "Culto del agua y los ancestros en el Antiguo Perú," en *Rev. De Fomciencias*, Lima.

Silverman, Gail

2002 *El Tejido en la Sociedad Andina*, Lima: FCE.

Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

1985 "Dramas coloniales en el Perú actual," VI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina, Lima.

Valcárcel, Luís.

1956 *Las Danzas del Altiplano Andino*, Lima: Cultura Antártida.

**Universidad Ricardo Palma,
Perú**

ICONOGRAFIA DE LA MUERTE DEL INCA



Fig 1. Chanan Cori Coca



Fig 2



Fig. 3



Fig. 4 Los Funerales de Atahualpa de Ignacio Merino



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8 Incas en la procesión de Corpus Christi



Fig. 9 Ofrenda al Inca en cerámica



Fig. 10 Ofrenda al Inca en cerámica vidriada

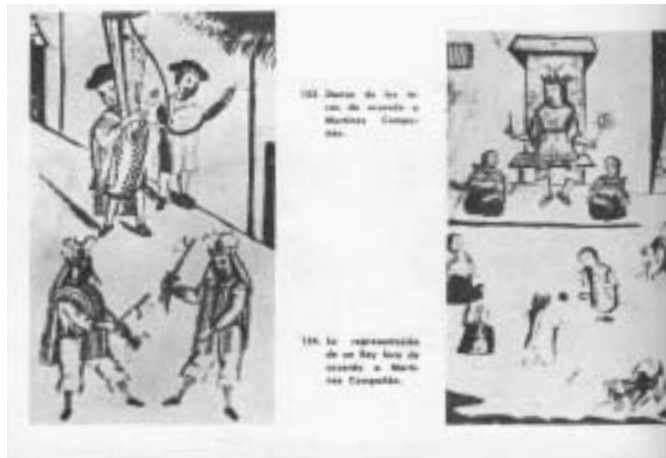


Fig. 11



Fig. 12