



HAL
open science

Imágenes, signos e imaginario de la degollación que no fue

Marcelo L. Valko

► **To cite this version:**

Marcelo L. Valko. Imágenes, signos e imaginario de la degollación que no fue. GIS Réseau Amérique latine. Actes du 1er Congrès du GIS Amérique latine: Discours et pratiques de pouvoirs en Amérique latine, de la période précolombienne à nos jours, 3-4 novembre 2005, Université de La Rochelle, Nov 2005, La Rochelle, Francia. 18 p. halshs-00151682

HAL Id: halshs-00151682

<https://shs.hal.science/halshs-00151682>

Submitted on 5 Jun 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Imágenes, signos e imaginario de la degollación que no fue

Marcelo L. Valko

**Investigador, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL,
UBA.**

Esferas y semiesferas

¿Que dirían los españoles, cuando vuelva nuestro Inka? Se pregunta con ansiedad una de las versiones del mito de Inkarray que aguarda pacientemente que la cabeza "amputada" de Atahualpa termine de crecer recuperando su cuerpo. Precisamente, para poder contar con semejante retaguardia simbólica que centra sus esperanzas en el retorno del Inca, el imaginario andino debió cumplimentar ciertos pasos, dominar una serie de obstáculos y valerse de complejos signos ancestrales. En efecto, la cultura necesitó neutralizar determinados impedimentos para que esta creencia pudiera disponer de un sustrato adecuado en el cual afianzarse y continuar vigente durante cientos de años hasta la actualidad. Entre ellos, el principal obstáculo a vencer para preservar del olvido la esperanza de su retorno fue paradójicamente la imperiosa necesidad de tergiversar el recuerdo de aquella muerte: matarlo otra vez y de otra forma. Inmediatamente producido el asesinato del Inca, el imaginario andino realizó sutiles modificaciones que tendrían derivaciones insospechadas y cuyos primeros rastros pueden apreciarse tempranamente en el texto y dibujos de Guaman Poma que muestran a Atahualpa degollado por los conquistadores, evento esencial de la trama del mito.

Este artículo gira en torno a dos ejes. Por un lado, veremos la importancia de esa "degollación mental" del Inca Atahualpa y, por el otro, haremos hincapié en la significancia del arco iris asociado a dicha cabeza y algunas de sus implicancias etnográficas. De ser posible trataremos de responder algunas preguntas, en principio: ¿De que elementos se sirvió el imaginario para efectuar la tergiversación? ¿Cuales fueron los motivos que llevaron a la cultura a efectuar esa notable modificación? En un intento por responderlas, me propongo explicitar ciertos elementos del sustrato simbólico utilizados por la leyenda de Inkarray asociados a una antigua reproducción pictórica de la Escuela Cuzqueña, quizás la única que se salvó del fuego purificador, las larvas y la humedad y que muestra el preciso instante en que Atahualpa es degollado por los conquistadores. Allí, a mi entender, existen ciertas disposiciones que se articulan en torno a un signo, el arco iris, que resume un enorme potencial arquetípico incorporándose como un protagonista fundamental de una

trama que continua vigente. Anticipo por el momento que el arco iris es un elemento arcaico que acompañó el viaje de los hermanos Ayar y que se reitera una y otra vez en el discurso de la cultura andina. Remite a un cuerpo de creencias anterior al período incaico y consigue mantener un significado básico hasta la actualidad. El arco iris absorbe el agua de la tierra y la transporta al cielo para que vuelva a transformarse en lluvia contribuyendo al equilibrio hídrico (Zuidema 1989). Es decir, es un puente entre dos mundos, un símbolo de regeneración, de retorno de vida y de esperanza. El arco iris ES la lluvia bienhechora que da vida a los hombres, plantas y animales fecundando a la Pachamama.

Debemos comenzar por el principio y hablar un poco de la importancia estratégica que tiene para el imaginario esa cabeza que crece secretamente pero que, en honor a la verdad, siempre permaneció en su sitio, es decir, hablaremos de un degollado que nunca perdió su cabeza.

Ambos bandos contribuyen a la confusión inicial para que la leyenda se levante y comience a andar. En principio, ya es extraña la prisión de Atahualpa en Cajamarca. El Inca desde su encierro sigue siendo el Señor del Tahuantinsuyo. Desde su palacio cárcel sigue atendiendo los asuntos de gobierno y es atendido por sus mujeres y servidores. Recibe emisarios y vigila los movimientos de sus captores tan minuciosamente que anticipando una posible maniobra ordena el asesinato de Huascar para evitar que estos lleven a cabo un enroque y, por supuesto, día a día se encuentra digitando personalmente el acopio de los metales preciosos para pagar su rescate.

Como es sabido, pese a haber cumplido su palabra, Atahualpa fue condenado a morir. Declarado hereje y con el agravante de ser acusado, además de los delitos comprobados de incesto, poligamias, idolatría y subversión, el Inca fue condenado a morir en la hoguera. Advertido que le conmutarían dicha pena por la del "garrote", a condición de abandonar a sus dioses y hacerse cristiano acepta el bautizo. Momentos antes había asegurado a sus mujeres que regresaría de la muerte, que lo esperasen en Quito, que retornaría transformado en culebra. Les auguró que si no le quemaban el cuerpo aunque le matasen iba a volver a ellos, que el Sol su padre lo resucitaría (Pizarro, P. 1944). Se mostraba confiado, ya que en otra oportunidad al ser capturado por tropas de Huascar, también había conseguido escapar de una muerte segura transformado en serpiente. Allí se encuentran los primeros elementos que contribuirán a la creación del mito. Comienza una primera resistencia frente a la muerte. Eso y no otra cosa significa negarse a ser quemado para la conservación de su cuerpo. La leyenda comienza a tomar forma con la desaparición del cadáver. El rumor de su retorno se esparce y principia una intransigencia desde lo mágico.

El episodio narrado por distintos cronistas demuestra que el procedimiento utilizado para ejecutar al Inca fue por asfixia mediante el llamado "garrote vil". En principio resulta muy llamativo que la prolija burocracia castellana no haya conservado ni el proceso ni la sentencia que condenó a Atahualpa. Cito en primer lugar la minuciosa y por otra parte primera Relación conocida de la conquista del Perú realizada en 1534 por Francisco de Jerez quien fuera secretario de Pizarro y, por lo tanto, uno de los testigos presenciales de la captura y ejecución del secuestrado tras el pago del rescate. El valioso testimonio de Jerez dice lo siguiente: El Gobernador mando que no lo quemasen, sino que lo ahogasen atado a un palo en la plaza, y asi fue hecho: y estuvo ahí hasta otro día por la mañana... (Jerez SF: 114). Por su parte el resto de los cronistas menciona algo parecido: ...y le dieron garrote y al otro día le enterraron en la iglesia (Pizarro, P. 1944: 62); él amaneció una mañana dado garrote (Murua 1992: 184); y persuadiéndole que muriese cristiano, pidió el bautizo y el padre Valverde se lo dio y por esto no le quemaron sino que se mando que le ahogasen (Herrera SFE: 114); aunque había sido sentenciado a ser quemado vivo, se le aplicó un torniquete al cuello y así murió ahogado (Sancho 1986: 66). Los millares de súbditos que se encontraban en Cajamarca observaron atónitos al cadáver de su Señor que quedó expuesto en el patíbulo hasta la mañana siguiente. Su muerte causó un espanto indescriptible, equiparable a un fin del mundo.

Creo necesario decir algunas palabras sobre la repentina conversión de Atahualpa a un paso de la hoguera. Nada más angustioso en el ámbito andino que sufrir la destrucción del cuerpo, siendo imposible la preservación de su momia, puerta de ingreso a la eternidad. Al único efecto de evitar ser reducido a cenizas, Atahualpa decide aceptar la administración del bautismo. Es algo más que un canje o un mero temor. Es una movida de consecuencias estratégicas. Se trata de la última jugada del Inca pensando en el más allá para conservar su mallqui. Sin embargo el peligro en ese sentido no había pasado. Para tapar las culpas de un homicidio real, que de no haber sido por el botín posterior hubiese tenido severas consecuencias para sus autores¹, deciden cumplir dentro de lo posible las formas de unas exequias reales. Pizarro ordena llevar el cadáver al antiguo templo del sol, convertido en la iglesia de San Francisco para realizar sus funerales con gran despliegue. Y así lo llevaron a enterrar a la iglesia con mucha solemnidad, con toda la mas honra que se le pudo hacer (Jerez 114). Más allá de la pompa y circunstancia, lo tangible para lo ojos indígenas es que sepultan al Inca bajo tierra. Esta práctica mortuoria de los invasores que condena al cuerpo a una segura putrefacción, provoca un horror adicional al ignorar la posición fetal. Los fieles

¹ No sucedió lo mismo cuando el Virrey Toledo mandó a ejecutar a Túpac Amaru I. En ese caso, además de no contar con el atenuante que tuvo Pizarro de avanzar sin retaguardia en plena guerra de conquista, no existió un botín de magnitud que remitir a la península.

partidarios del Inca estaban al acecho y días después en cuanto Pizarro se aleja hacia el Cuzco, sustraen misteriosamente el cadáver.

Incluso en ese episodio un cronista que no se explaya sobre el tipo de sentencia y muerte padecida por el Inca, como Agustín de Zarate quien apenas menciona escuetamente y así le sentenciaron a muerte, deja entrever que el Inca estaba en una pieza cuando señala que tras la ejecución, los capitanes de Atahualpa llevaron su cuerpo a la provincia de Quito. (Zarate SFE: 570). Por su parte Murúa escribe algo parecido Secretamente desenterraron el cuerpo donde estaba sepultado y huyeron con él (Murúa 1992: 184). Además de la palabra de los cronistas, la suposición de que el Inca "estaba entero" se basa en un concepto elemental. Si la recuperación del cadáver tenía como objeto asegurarle su vida como mallqui, hubiera sido imposible si le faltaba una de las partes al cuerpo y precisamente una tan importante como la cabeza. Por los ejemplos que conozco no se han encontrado mallquis incompletas ni mucho menos amputadas o sin cabeza.

Volviendo a nuestro asunto, durante la sustracción del cadáver los generales Rumiñahui y Unanchuillo, quines no pudieron liberarlo con vida, al menos rescatan Atahualpa de la segura descomposición para someterlo a su embalsamamiento². Ocultaron su mallqui o momia en alguna cueva recóndita de las serranías de Quito, donde residían las panacas reales que lo habían apoyado en la guerra contra Huascar. Desde entonces se mantiene en la clandestinidad como una crisálida, una papa, un tubérculo maravilloso esperando su metamorfosis. A partir de ese momento la leyenda se apodera del Inca y su destino final queda en la bruma de lo mágico (Rostworowski 1992: 176). Aquí el rumor ya estaba en campaña, y pronto la leyenda hizo que el cuerpo se reduzca a la cabeza y los generales incaicos que lo sacaron de la tumba se transformasen en españoles que lo escondieron para impedir su retorno.

Dos generaciones más tarde, hacia 1571 una nueva ejecución de un Inca vuelve a acentuar las huellas mnémicas de la primera muerte. La muerte del segundo Inca ajusticiado por los españoles, no sólo fue pública sino multitudinaria. El Virrey Toledo obligó a una asistencia compulsiva de los indios del Cuzco³. En este caso Túpac Amaru I, el Inca que había resistido en el último reducto de Vilcabamba sí fue decapitado en la Plaza de Armas del Cuzco. Otros autores, basándose en esto último señalan que debido al tremendo impacto escénico de su muerte la iconografía posterior que ilustra ambos acontecimientos reprodujo

² Fue constante "la lucha de los cementerios", entre los entierros de formato cristiano y las tumbas de altura. La inhumación y sustracción de los cadáveres tuvo tal entidad, que el segundo Concilio de 1567 en su artículo 102 se vio obligado a referirse al incremento de estos delitos funerarios (Duviols 1977: 128).

³ Esa asistencia compulsiva habla de dos cosas. Obviamente quería que todos vieran el castigo del rebelde, pero también, necesitaba demostrar a los asistentes que estaba eliminando al Inca que había retornado. Estaba en un error, al cortarle la cabeza fue un participante involuntario de la trama del mito.

para Atahualpa la ejecución de Túpac (Millones 1987: 158). La idea me parece correcta en esencia, pero no alcanza para explicar este revestimiento de uno sobre otro. Así como cada uno de los Incas poseía sus nombres, atributos, hazañas y muerte que quedaban para la posteridad, la impresión de la muerte de Túpac Amaru no alcanza para derramarse masivamente sobre Atahualpa e invadirla, es más, pienso que sucedió al revés, siendo el eficiente Virrey Toledo parte involuntaria de aquella trama colectiva al brindarle a la multitud de la plaza que ya la estaba esperando, una cabeza incaica tangible. Dos siglos más tarde la imagen se reforzaría con el descabezamiento de Túpac Amaru II. Recordemos que la muerte por asfixia que se le impuso al Inca no ocurrió entre gallos y medianoche, por el contrario, fue llevado a la plaza delante de una atónita multitud: cuando lo sacaron a matar, toda la gente que había en la plaza de los naturales que había hartos se postraron por tierra (Pizarro 1944: 186). Es improbable que una cultura acostumbrada por siglos a una férrea tradición oral y con tanta cantidad de testigos, confundiera semejante detalle en tan corto tiempo. La impresión sin dudas existió y debió ser tremenda, pero para que semejante tergiversación resultara exitosa, fue porque motorizaba la exigencia del imaginario que precisaba aquella decapitación para que pudiese encajar como un engranaje en arcaicos parámetros de religiosidad, donde la parte o lo pequeño no sólo puede representar sino convertirse en el todo (Valko 2005).

Aquella muerte y lo que sobrevino después siguió siendo incomprendible en todo aspecto. Con el tiempo, y a través de su martirio Atahualpa comenzó a transformarse en un símbolo de lo ocurrido durante la conquista: invasión, secuestro, saqueo, muerte y orfandad. Por lo pronto la sociedad andina parafraseando a la poetisa Alejandra Pizarnik había bajado el último escalón, el que acaba en la cripta y desde allí debía comenzar su trabajoso ascenso.

Los usos de la imagen

La utilización de las imágenes en unos y otros tenían básicamente una finalidad didáctica. En el campo hispano el Concilio de Trento en 1563 había dado vía libre legitimando la utilización de las imágenes para la propaganda fide, para una más rápida y fácil comprensión de la doctrina. Del lado incaico, si bien en sus aspectos formales era una importación europea, no era un soporte desconocido y por eso la Escuela Cuzqueña terminaría haciendo una producción "semi-industrial". El cotejo de las fuentes nos indica de modo irrefutable que la misma se venía utilizando para conmemorar acontecimientos y mantener vigente la tradición (Iwasaki 1986: 59). Si bien carecían de escritura, tenían otros

métodos entre los que, la pintura no ocupaba un lugar menor⁴. Las representaciones eran algo habituales no sólo para rememorar sus victorias sino para fijar la historia como lo hizo el Inca Pachacuti quien con mucha diligencia escudriñó y averiguó las historias de las antigüedades desta tierra, principalmente de los ingas, sus mayores y mandó pintar (Sarmiento de Gamboa 1947: 21). Una vez producida la conquista, las pinturas continuaron siendo algo habitual. De hecho, desde 1570 tenemos la seguridad de yndios pintores que se encuentran trabajando para la administración colonial⁵. En aquel entonces, las pinturas de las dinastías incaicas y árboles genealógicos nobiliarios⁶ eran algo usual aunque no dejaban de entrañar situaciones peligrosas que en ocasiones pasaban a mayores. La utilización de retratos para evocar episodios cruciales de la historia indígena ya al principio de la Conquista se había reafirmado como una costumbre. Guaman Poma deja constancia que Manco Inca en el reducto de Vilcabamba mandó que lo retrataran para que fuese memoria (1987: 406). De hecho, no por evidentes, debemos olvidar los dibujos del mismo Guaman Poma, que si bien se encontraba aculturado, sus dibujos que presentan un estilo cercano al de los keros (López 1985: 423). Por otra parte y ya que menciono estos vasos, según Duviols el degollamiento de Atahualpa consta también en keros del período colonial (1977: 157).

Más allá de extravíos o deterioros lógicos por la acción del tiempo, la escasez de imágenes de la muerte de Atahualpa es producto de la represión posterior a la eliminación del movimiento revolucionario de Túpac Amaru II en 1781, cuando se puso particular énfasis en el control de la producción y circulación de imágenes. Nuevamente otra muerte de un Inca refuerza con nuevos datos el imaginario. Al igual que con las vidas de los subversivos, no hubo contemplación con los objetos sospechosos de contribuir a la rebelión al fomentar memorias indebidas. El Bando dictado por el Corregidor Areche en Noviembre de ese año, dando a conocer la pena de muerte a José Gabriel Condorcanqui es ilustrativo al respecto:

Por causa del rebelde, mandase que los naturales se deshagan o entreguen a sus corregidores cuantas vestiduras tuvieren, como igualmente las pinturas o retratos de sus Incas, los cuales se borrarán como que no merecen la dignidad de estar pintados en tales sitios.

⁴ Como es sabido, el andamiaje para conservar los recuerdos y para establecer el minucioso inventario de los bienes del Tahuantinsuyo se basaba fundamentalmente en los quipos que eran interpretados por los quipocamayoc, o en los quillas "papeles" y en las pinturas que servían como un complejo ayuda-memoria a los que se complementaba con una versificación rítmica para favorecer la conservación mnemotécnica.

⁵ Estos artistas incaicos fueron los artífices del grupo de cuadros que el Virrey Toledo envió al Rey donde se representaron los árboles genealógicos de los incas, sus trajes, costumbres religiosas. Estas piezas que llegaron a España, desgraciadamente se perdieron en el incendio del antiguo alcázar en 1734.

⁶ Por ejemplo en el pueblo de Uruabamba, en la casa llamada Palacio del Obispo se pintaron en el siglo XVIII los 14 incas con sus mujeres (Gisbert 1994: 127). Cornejo menciona por su parte contratos para pintar 24 lienzos con los 12 incas y sus correspondientes mujeres (Cornejo 1958: 389/391)

Antes se habían producido razzias de envergadura, quemazones de quipus como las decretadas por el concilio Provincial de Lima en 1583, pero las disposiciones de Areche fueron responsables de la desaparición de un patrimonio inestimable, incluso se quemaron pinturas y se recubrieron murales que fueron mandados a realizar por la administración del prolijo Virrey Toledo. Junto a la prohibición de la utilización de títulos nobiliarios prehispánicos, que la Corona española había equiparado a los títulos de Castilla, la represión para borrar todo cuanto pudiera recordarles memoria de sus incas, acabó una antigua tradición pictórica privándonos de contar con tan valiosa fuente de información⁷.

Un eco infinito

Existen evidencias de la confianza en el retorno del Inka a través de todo género de canales comunicacionales, tanto formales como informales. Algunos consiguieron eludir más fácilmente el control de la censura. De esta manera, la representación de su decapitación creada por el imaginario andino circuló sobretodo en narraciones, rumores, relatos, cantos, profecías⁸ y poemas⁹ que trasmitieron su magia de generación en generación, en piezas teatrales centenarias que se representaban por y para comunidades indígenas como La Tragedia del fin de Atahualpa descubierta por Jesús Lara. Semejante reiteración de la cultura por decir una y otra vez lo mismo y repetirlo monotemáticamente mediante todos los canales y soportes disponibles que por momentos, aunque en otra escala, parecen recordar las reiteraciones rituales que se dirigen a conseguir un estado de éxtasis shamánico, evidencian una significativa fijación mental a la que en un próximo trabajo esperamos destinarle la atención debida.

Indudablemente una de sus primeras manifestaciones documentadas donde los andinos llegan a hablar directamente de la amada presencia del Inca, sucede durante el Muru Onqoy, la enfermedad de las manchas que se desarrolla alrededor de 1590. En medio de ese panorama desolador, donde algunos afirman haber visto a la misma peste vagando por los caminos en busca de nuevas víctimas, otros testimonios hablan de otro tipo de

⁷ En plena insurgencia continuó vigente esta costumbre. Tras la victoria de Sangarara, Túpac Amaru encargó un óleo donde se lo retrató a él y a su esposa Micaela Bastidas como el Inca y su Coya. Otro tanto haría a su vez el cacique colaboracionista Mateo Pumacahua cuando encargó una pintura tras la derrota y captura de Túpac Amaru.

⁸ En la misma línea esta el vaticinio que augura Túpac Catari, el caudillo revolucionario que durante el sitio de La Paz dice con respecto al Rey de España que tenía este Reino mal ganado, que ya eran tiempo que se cumpliesen las profecías de dar a cada uno lo que es suyo. (Lewin 2004: 514). Coincidente con esto, Lewin levanta otro rumor parecido. En 1780 se habla de un supuesto prologo de la obra del Inca Gracilaso donde se dice que éste habría encontrado una lapida en el templo del Cuzco que aludía a una profecía o vaticinio que después de perdido este reino volverán los incas a posesionarse de él mismo mediante el auxilio de un pueblo que se llama Inglaterra (Lewin 2004: 283).

⁹ La legendaria decapitación de Atahualpa se expresó también en la elegía anónima Apu Inka Atawallpaman que data del siglo XVII cuyos versos evidencian honda consternación: Su amada cabeza ya la envuelve / el horrendo enemigo / y un río de sangre camina, se extiende / en dos corrientes (Arguedas 1964: 21).

encuentros que rozan lo mágico y lo maravilloso. Evidenciando el decantamiento de nuevos procesos mentales, por primera vez aseguran haber visto al Inca, o a enviados suyos que vienen a rescatarlos de la muerte y sometimiento (Curatola 1977: 69).

También el augurio de su regreso se articuló en un nivel fácilmente censurable como es la pintura. En estas últimas, los artistas indígenas lograron en algunos casos la introducción de osados símbolos que remitían a un sustrato mítico primigenio. Estos signos pasaron inicialmente el control de los censores y luego sobrevivieron a la feroz represalia tras la derrota de Túpac Amaru II. Dentro de un contexto represivo y de sustitución del imaginario, en la maraña de símbolos de unos y otros, es fácilmente visible como un signo de una significancia tan arcaica como el arco iris, escudo de armas de los incas, continuó obstinadamente presente grabado en la piedra de los dinteles como todavía puede verse en ciertas fachadas del Cuzco o en algunos keros ceremoniales, pero también en un cuadro de gran profundidad. Se trata de un retrato del preciso y precioso momento en que la necesidad que anima al mito, desplaza la verdad histórica y la suplanta. Más que la pintura de un mito, se trata de la encarnación de una leyenda a través de la pintura.

Dada la riqueza iconográfica de esa tela única en su especie, me propongo acotar el análisis a uno de esos signos de significativa relevancia histórica y continuidad etnográfica. Se trata del arco iris, representado sin enmascaramientos y en forma privilegiada en el óleo anónimo llamado La degollación de Don Juan Atahuallpa en Cajamarca del cual en 1933 Luis Valcárcel dejó un primer testimonio de su relevancia. Esta pintura pertenece a la colección del Museo Arqueológico de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Las opiniones sobre su antigüedad están divididas y resulta mayor o menor según los autores que la citan. Para unos pertenece al siglo XVI (Valcárcel 1933: 98); otros la sitúan en el siglo XVII (Pease 1973: 443), (Flores Galindo 1986: 52) y, finalmente, hay quienes la consideran del siglo XVIII (Gisbert 1994: 201). Evidentemente los autores discrepan en cuanto a las fechas situándolo en un rango que oscila entre el siglo XVI al XVIII, existiendo al menos un acuerdo para otorgarle un par de siglos de antigüedad¹⁰.

¹⁰ Semejante debate habla de la indudable importancia que tanto especialistas en historia del arte como de etnohistoriadores le atribuyen al óleo de la degollación. Aunque la lista es más extensa, menciono a las siguientes. Tempranamente Luis Valcárcel lo publica y realiza una breve descripción del mismo (Valcárcel 1933: 98). Al año siguiente realiza un compendio de divulgación, donde publica fotografías costumbristas y algunas imágenes de pinturas donde lo reproduce en blanco y negro (Valcárcel 1934: 303). La reproducción es comentada por Pease (1973: 443). También aparece reproducido en la monumental Enciclopedia Summa Artis (López, Mesa y Gisbert 1985: fig.348). Millones cuando habla del mito de Inkarrí menciona al óleo relacionándolo en forma explícita (Millones 1987: 158). Más recientemente Silva Santisteban lo utiliza como portada en su recopilación del teatro quechua. La especialista boliviana Gisbert se explaya algo más sobre la obra señalando que al Inca se lo presenta decapitado de acuerdo al mito de Inkarrí (Gisbert 1994: 202). Alberto Flores Galindo advierte la importancia de la degollación que se pinta en la pintura (1986: 70) menciona al óleo. Exceptuando estas dos últimas, lamentablemente, las restantes obras mencionadas le destinan pocos renglones y en general no salen de una breve descripción.

Antes de ocuparnos directamente del signo del arco iris y su relevante significancia en el lienzo, creo imprescindible comenzar por una breve descripción de esta joya de la pintura peruana. Podríamos decir que se inscribe dentro de la temática de los retratos de grandes acontecimientos histórico-religiosos como algunas de las realizadas por Melchor Pérez Holguín, por ejemplo "El triunfo de la Iglesia", "El Juicio final" o la "Entrada del Virrey Morcillo en Potosí"; o la obra de Gaspar Miguel de Berrio "El patrocinio de San José" por citar algunas. En *La Degollación...*, realizada sobre un fondo rojo que acentúa el drama que describe, es una pieza de enorme complejidad mostrando decenas de personajes ubicados en grupos, o en forma individual de acuerdo a su relevancia, rango o suceso al que se desea aludir en su calidad de protagonistas o participantes como simples espectadores del drama. Presenta un desarrollo en paneles o registros en los que se advierte un claro desinterés por la perspectiva o el claroscuro. Las etiquetas verbales¹¹ en blanco, bajo la mayoría de las figuras principales con sus nombres propios evitan la tendencia a la equivocidad y polisemia de la imagen e indican una preocupación por articular mediante anclajes verbales la veracidad histórica del tema tratado, donde los contenidos icónicos y lingüísticos se complementan. Quien contempla la imagen no puede equivocarse respecto del asunto narrado, comenzando por el título que aparece en el vértice inferior izquierdo.

Su lectura se desarrolla de abajo hacia arriba en un ritmo coreográfico que rememora un drama cósmico. El centro de la obra muestra dos grupos enmarcados por dos techos, donde podríamos asistir a la representación de los mundos hanan (español) y hurin (incaico), La percepción selecciona en principio este conjunto central hurin. Los personajes de mayor tamaño indican el tema del óleo. Cobijado por la curvatura del arco iris, símbolo no sólo de la realeza del Sapay Inca, sino también de lo germinativo, sobresale Atahualpa, a quien el verdugo acaba de degollar. Este se muestra con la espada en alto y en la otra mano sostiene la cabeza del Inca. Un asistente del ejecutor, rodilla en tierra, sostiene una bandeja donde será depositada la preciosa reliquia. El padre Valverde completa el cuadro. Sobre ellos, enmarcando la escena y focalizando la percepción del espectador, aparece un notorio arco iris que sobrevuela la decapitación de este a oeste prácticamente aislando el episodio del conjunto escenográfico restante. Del cuello cercenado de Atahualpa, que está de pie, brotan varios chorros de sangre a modo de una flor de lis sangrante. El Inca que se encuentra junto a la mesa que preside el suplicio donde descansa la mascaypacha atributo de su poder, tiene los brazos cruzados (quizás aun maniatado). De su rico atuendo,

¹¹ La finalidad didáctica era una preocupación común de esta clase de pintores como se desprende de las pinturas murales que se hallaban en el cabildo de Lima hasta bien entrado el siglo XVIII cuando fueron tapadas tras la rebelión de Túpac Amaru II. En dichas representaciones, pintores venidos del Cuzco habían realizado unos murales sobre "la historia de los indios y de sus incas" y de cada uno de los personajes principales brotan "unos rollos" donde escriben los que se quiere resaltar de cada uno de ellos (Nieto 1982: 268).

sobresalen cuatro máscaras, dos arriba en los hombros, y dos abajo cubriendo sus rodillas, en evidente alusión a los cuatros suyos.

Esto nos da pie para hablar del otro conjunto central que complementa la escena principal. El mundo de arriba o hanan, representa el ámbito occidental. Francisco Pizarro ataviado como un rey ocupa el centro flanqueado por dos grupos, todos guarecidos bajo el mismo techo de arquitectura hispana cuyas aristas se contraponen a la curvatura del arco iris. A la derecha del conquistador, lo acompañan sus tres hermanos (debajo de las figuras dice claramente Juan y Hernando y falta el nombre de Gonzalo). A su izquierda están retratados otros cuatro personajes con sus respectivas leyendas: Candia, Cedeña, Alvarado, Herrera. El lienzo ocupa el espacio en forma críptica. En el sector superior, ocho españoles, mientras que debajo del arco iris se ve a cuatro personajes. Sobre el techo superior, se encuentran dos aves: un cóndor y una garza que le otorgan un sentido de equilibrio y balanceo. La actitud de Pizarro es ambigua. Por una parte, al estar ubicado en el sector central, parece estar presidiendo la ejecución como sostiene Gisbert (1994: 201), pero a su vez, la distancia o mejor dicho su ubicación en el otro sector, separado del sitio de la degollación parece estar indicando una actitud prescindente. De acuerdo a algunos cronistas, Pizarro habría sido forzado a condenarlo y luego los oficiales del Rey requirieron al Gobernador que matase a Atabalipa, porque si el vivía el Rey perdería mucha cantidad de moneda por ser un indio tan velicoso (Trujillo 1970: 56). Esta actitud cierta, aparente o falsa, para descargar las culpas en un chivo emisario, parece verse reflejada en el cuadro mediante la separación de estos grupos.

Del sector central parten líneas visuales que se desplazan hacia el resto de las escenas secundarias que complementan la información. Abajo en primer plano se observa un combate entre grupos de incas y españoles. Estos últimos emergen del vértice inferior izquierdo y se dividen en dos grupos invasores. Arriba curiosamente se muestra parte de la verdad donde el Inca es llevado por un cortejo fúnebre para ser enterrado. Significativamente tiene la cabeza en su sitio. La procesión se dirige con el cadáver del Inca hacia la capilla de la cárcel. Esto resulta especialmente significativo ya que lo conducen a la cárcel. La tumba-cárcel alude a un doble encierro para que no salga, para que no se cumpla el regreso presagiado por del mito. En cuanto sepulcro, nos encontramos con un espacio de transfiguración, de resurrección. Cerca se encuentran cuatro incas que podrían representar las partes del Tahuantinsuyo, junto a ello se encuentra el trono vacío.

La presencia de Mama Ocllo evoca a la mística lunar de desaparición y reaparición. Sin embargo, lo más llamativo de este personaje, que en los Andes representa lo femenino por antonomasia, es la ausencia de su contraparte masculina. En el imaginario indígena en

general los seres tienen su pareja sexual, su complemento: Yanantin Yanaimi. Cada montaña macho tiene una montaña hembra con la cual está en sintonía. La soledad de esta mujer, en principio inexplicable, cobra sentido si pensamos que su "pareja" es la que está siendo decapitada en la escena. De acuerdo a Rostworowski (1983) el binomio madre hijo parece autónomo del segmento masculino. Mama Ocllo es un elemento que vitaliza a la humanidad en tanto su "hijo" Atahualpa ocupa el rol del fundador Manco Capac, transformándose en el primer y último Inca. La imagen está robustecida por la presencia de la verdadera Mamachachapoya madre del difunto curiosamente enmarcada por otro arco formado por dos ramas de laureles. Además la solitaria figura de Mama Ocllo, la viuda, habla de la presentificación de la ausencia. En este sentido podría entenderse la presencia de las mamaconas en el entierro que no están acompañadas de varones. El título *La Degollación de Don Juan Atahualpa* hace alusión a Juan, su nombre de bautismo adoptado para su conversión al catolicismo y al título de Don correspondiente a su importancia pero que no alcanza a dar el peso de su alta alcurnia como hubiese podido ser "Rey de los Incas" o alguna variante similar. Probablemente semejante tratamiento le estaba vedado al pintor. Bien podría decir degollación del Inca Atahualpa, o degollación de Atahualpa a secas. Pienso que resaltar su conversión, subraya su injusta muerte dentro de la ley del nuevo Dios, y también coincide con la visión que Guamán Poma tiene del asunto cuando dice murió mártir cristianísimamente (Guaman Poma 1987: 398) para referirse al asesinato primordial de este Cristo andino.

Además de las dos representaciones mencionadas, el dibujo de Guaman y el óleo que nos ocupa, sólo conocemos otra pintura igualmente anónima que en su título alude al tema de la decapitación. Esta pintura muy deteriorada se llama *Los funerales de Huascar* situada a principios del siglo XIX (Gisbert 1994: 235). En la leyenda escrita en la tela se lee *Guascar Inga hijo de Guayna Cápac Inga su hermano Atahualpa q lo degollaron en Cajamarca los pizarros en la conquista por la causa de Pelipillo ... inca ...* Como vemos el tema de la decapitación tiene tal vigencia, que aun retratando a Huascar, el enemigo acérrimo de Atahualpa, el pintor no puede dejar de aludir al degollamiento de este último. Otro detalle interesante, que guarda relación con el óleo de la decapitación de Atahualpa, es que también presenta a Francisco Pizarro como ajeno a aquella muerte del Inca. El cuadro dice claramente que si bien lo degollaron los pizarros, fue a causa de Pelipillo, recayendo la culpa en el malicioso interprete Felipillo, indígena perteneciente a una etnia de Piura que aborrecía

al soberano e hizo cuanto pudo para perjudicarlo en las traducciones e incluso se había revolcado con una de sus concubinas¹².

La trascendencia que tendrá aquella cabeza para el imaginario, es la causa del desplazamiento que sufre el recuerdo de Huascar, quien paulatinamente se va desdibujando. Pensemos un momento. Para la historia, para la Gran Historia, Atahualpa no habría hecho mayores méritos que Huascar. Ninguno de los dos hermanos fraticidas advirtió el peligro que representaban los hispanos, e incluso Atahualpa termina cayendo en una emboscada inadmisibles. Desde su prisión se dedica a esquilmar los templos para pagar su rescate. Y sin embargo Atahualpa ocupa la totalidad del recuerdo. ¿Por qué? ¿Acaso Huascar no pertenecía a una panaca cuzqueña y Atahualpa era el advenedizo de Quito? Ambos hermanos deberían estar igualmente calificados para ser recordados, incluso las muertes de ambos no distan mucho en el tiempo y sin embargo Atahualpa es el detentor de la memoria. Pienso que esto se debe a la muerte que cada uno tuvo. Atahualpa es asesinado por los invasores asumiendo de esa forma algún tipo de resistencia, en cambio la gente de Huascar festeja la muerte de Atahualpa a manos de los extranjeros y luego colabora con estos, al menos al comienzo.

Símbolos y vigencias

En principio, el cotejo de buen número de fuentes señala que el arco iris era uno de los atributos de la realeza inca, como expone el jesuita Acosta: también adoraban al arco del cielo y era armas o insignias del Inga, con dos culebras a los lados a la larga (1987: 316), descripciones similares pueden rastrearse en otros cronistas (Garcilaso; Montesinos; Murúa y Pizarro). Conviene no olvidar que amaru, la serpiente, es un elemento positivo en el imaginario andino e incluso es considerado un mensajero entre dos mundos, el celeste y el terrestre, algo similar a lo que sucede con Illapa el relámpago que comunica el mundo de los dioses con el de los hombres. De ninguna manera está asociado con el mal, es más, es un animal que se regenera, que renace tras sus periódicas mutaciones de piel.

Considerado como signo nobiliario incaico su inclusión junto a Atahualpa no sería merecedor de mayores comentarios por tratarse de un atributo propio del monarca. Sin embargo, dado el contexto, el sentido y plusvalor sígnico que el arco iris conlleva en la escena, excede por completo el mero aspecto "heráldico", participando por el contrario de una dinámica que lo proyecta al futuro conformando un símbolo ciertamente de buen augurio, potente y vivificante en un todo consustanciado con la leyenda de Inkarray. Este tipo

¹² También La tragedia del fin de Atahualpa se hace eco de las maliciosas maniobras de Felinillo, que en un momento debe ser abruptamente corregido por el padre Valverde (Lara 1993: 75).

de percepción, y también del momento crucial en que aparece el arco iris, puede rastrearse en algunos ejemplos de mitos cosmogónicos incaicos comenzando por el de los hermanos Ayar hasta sus continuidades actuales en los Andes, en culturas etnográficas e incluso lo lleva a incursionar en eventos políticos, futbolísticos.

En su larga peregrinación en busca del lugar donde fundar su capital, los hermanos Ayar al llegar al cerro Huanacauri, observaron un hermoso arco iris. Allí tras una serie de eventos Ayar Uchu quedó convertido en piedra transformándose luego en una de sus huacas más importantes. Santa Cruz Pachacuti cuenta que quien luego sería Manco Capac llegó al dicho cerro más alto de todo aquel lugar, y en donde, junto del dicho Apomanco Capac se levantó un arco del cielo muy hermoso, de todos los colores, y sobre el arco pareció otro arco, de modo que el dicho Apomanco Capac se bido en medio del arco y lo avía dicho: "buena señal. Buena señal tenemos!" Y dicho esto dicen que dijo "muchas prosperidades y bitorias que emos de alcanzar (1950: 214). También la crónica de Martín de Murúa recoge un relato donde el arco iris del cerro Huanacauri representa el augurio que marca el fin de la búsqueda y el inicio de lo que sería el Tahuantinsuyo: Y vieron un Arco del Cielo, que era tiempo de aguas, y el un pie estaba fijado en el cerro, y como lo viesen una mañana al alborear, de lejos, dijeron los unos a los otros: veis aquel Arco, y todos respondieron que si, y dijo Manco Capac, el mayor: buena señal es aquella, que ya no se acabará el mundo por agua; vamos allá y desde allí veremos donde hemos de fundar nuestro pueblo (Murúa 1992: 12).

Aquel cerro relacionado desde el comienzo con este singular fenómeno meteorológico continuó desempeñando un papel importante en los rituales imperiales. El Huanacauri era fundamental durante la ceremonia del Huarachico, pasaje ritual de una edad a otra, donde los jóvenes dejaban atrás la niñez marcando su ingreso a la vida adulta. El acto consistía básicamente en horadar el lóbulo del futuro orejón. Es un rito de pasaje, donde la penetración de la carne marca la apertura a un nuevo estado. Precisamente el arco iris representa un puente que permite la circulación entre la vida y la muerte, ya que para esa fecha (noviembre), era el período cuando, con gran solemnidad se sacaban las momias de sus bóvedas que llaman pucullo y le dan de comer y de beber y le bisten de sus bestidos ricos y le ponen plumas en la cabeza y cantan y danzan con ellos (Guaman Poma 1987: 248). La festividad que unía además la altura con el llano, pone de relieve la estructura cíclica propia del imaginario andino, donde el joven que se inicia a la vida social, se une a las momias ancestrales. Cieza de León señala otro aspecto interesante de la ceremonia del Huarachico: mataban una oveja cuya sangre y carne repartían entre todos los más principales para que cruda la comiesen (1985: 19). Los incas se iniciaban participando de

una suerte de comida totémica que recordaba a los otros hermanos Ayar que habían quedado en el camino, lo que parece hablar de un inicio en la culpa dinástica a la que inmediatamente a través de la ingesta, le sigue una redistribución en partes iguales. Es decir el banquete totémico socializa el problema. Todos y ninguno son culpables del pecado originario¹³. El excelente relato de Cieza prosigue diciendo que tras jurar lealtad al Cuzco, los candidatos se horadaban las orejas y luego se ponían unas cabezas de leones fieros, y así cubiertos, los nuevos orejones regresaban al Cuzco transformados tras la metamorfosis realizada en aquel sitio de tránsito de un estadio a otro. Resulta significativo además, que en el mito del origen del arco iris, se hable de una bella joven llamada precisamente Chirapa (arco iris) a quien la perseguía Mancharu. Ella, transformada en un ovillo de colores, fue huyendo de manantial en manantial, de cerro en cerro, de lago en lago levantando puentes y su enemigo convertido ya en el río Mantaro está remontando la selva, persiguiendo a Chirapa resaltando la idea del ciclo del agua (Lit. Quechua 1980: 289).

En resumidas cuentas, el arco iris está presente en el momento del comienzo de la historia del primer Inca y por ese motivo el artista indígena que realiza el lienzo de La Degollación... incluye el arco iris en la muerte de Atahualpa, el último Inca. Incluso, se podría explorar si Manco Capac no está representado directamente por el arco iris. Evidentemente nos lleva a pensar en una espiral que comienza y termina, pero que dada su particular combinatoria de elementos: la cabeza cobijada bajo del arco iris, el trono vacío, la presencia de Mama Ocllo que inmediatamente nos remite a la significativa ausencia de Manco Capac, la madre del difunto enmarcada por ramas de laureles, nos permite suponer la continuidad de un nuevo comienzo.

El arco iris remite a una idea de turno, de mita, de proceso, de tormenta, lluvia y luego el sol. De hecho, su figura geométrica, una semiesfera celeste, evoca la presencia de su otra mitad, la semiesfera terrestre que en este caso está ausente. Es el mismo proceso cíclico o regenerativo que debe cumplir la cabeza de Atahualpa. En este sentido, en la pintura se observa como del cuello del Inca brota un chorro de sangre hacia la Pachamama. Algo semejante se observa en una de las puntas del arco iris que al tocar tierra produce un estallido de chorros de agua. En tanto circulación y traspaso de líquidos, el agua que derrama el arco celestial y la preciosa sangre del soberano, mantienen una equivalencia con otro ciclo, el de la vida y la muerte, representado por los dos líquidos fundamentales: el agua y la sangre. Otra concordancia interesante la encontramos en una observación de Tom

¹³ La historia de los hermanos Ayar es la historia de un fratricidio iniciático o primordial, donde los tres hermanos de Manco Capac terminarían de una u otra forma, eliminados durante el trayecto: Ayar Cache (acabó encerrado en una cueva), Ayar Auca (le salieron alas y terminó convertido en mojon de piedra como guardia del Cuzco) y Ayar Uchu (se transformó en la huaca Huanacauri).

Zuidema, que señala que, en tanto huaca, el arco iris es adorado y sus celebraciones y ofrendas se realizan por lo general en las noches (Zuidema 1989). Y si observamos el cuadro, enmarcado dentro del arco iris, aparece un cielo estrellado que sería coincidente en ese aspecto.

Hoy en día, el arco iris sigue manteniendo un halo de santidad, carga con un plusvalor sónico, posee una doble herencia incaico-cristiano y sigue manteniendo en su calidad de fenómeno celeste una procedencia divina. Pienso que un buen ejemplo en tal sentido lo representa el llamado "Torito de Pucará" al que suelen dibujársele en su lomo varios arco iris espiralados. El toro, animal arquetípico de los conquistadores, asume el papel del antiguo felino, imagen que se refuerza con las espirales que ocupan el rol de las manchas del jaguar. En su carácter mágico se lo puede ver en numerosos tejados del Cuzco protegiendo la casa y dando prosperidad y fertilidad a sus moradores. El problema es complejo porque no tratamos con una simbología extinta. La relación Inca, arco iris y regreso victorioso posee una indudable proyección temporal. En este sentido, la presencia del Inca asociado con el sol y los colores (la vida) en contraposición a la oscuridad (la muerte), resulta concordante con la observación de Marco Curatola referida a la palabra kuti comprendida en el complejísimo termino pachacuti. Basándose en el Vocabulario de González Holguín, señala que además de otras acepciones, significa "pérdida o disminución del color" relacionándolo como en el tiempo anterior a Inkarry cuando no existía el sol (Curatola 1977: 76). También esta asociación la encontramos en otro momento del ciclo de Inkarry, donde la mujer del Inca aparece vestida con una lliqlla con los colores del arco iris (Ortiz 1973: 138). Indudablemente, el tema de los colores siempre fue y sigue siendo un asunto de singular importancia para el mundo andino. En principio, podemos decir que los incas tenían reglamentado, que cada parcialidad debía vestirse con un determinado modelo de vestimenta, color de indumentaria y tocados particulares, circunstancia que contribuía a mantener su identidad, pero también resultaba útil para su rápida identificación. El arco iris también brillaba en el Llautu, la trenza de colores enrollada en la cabeza del Inca para sostener la Mascapaicha real. Pienso que esta equivalencia la encontramos en la Whirpala, la bandera ajedrezada con los colores del arco celeste, que ya las crónicas observaron entre los incas y que sigue siendo el emblema de la ciudad de Cuzco. No hace mucho volvió a flamear con acontecimientos políticos como fue la esperanzadora campaña presidencial del "cholo" Alejandro Toledo e incluso en la final de la Copa Libertadores de fútbol de 2004, cuando el "Cinciano" de Cuzco, obtuvo semejante galardón por primera vez para el Perú, y sus jugadores fueron considerados "super incas", paseados en andas por la ciudad rodeados de

cientos de banderas del Tahuantinsuyo, recibiendo finalmente la vara de mando de la ciudad, transformándolos en varayoc.

Antes de finalizar y sin pretender ningún forzamiento teórico, me interesa mencionar al menos un par de ejemplos de culturas etnográficas actuales, uno de los shuar y otro de los tukanos suministrados por Harner y Reichel Dolmatoff respectivamente, donde volvemos a encontrar al arco iris asociado con la fertilidad y la vida eterna. Michael Harner señala que entre los guerreros shuar que logran obtener un aruntam (una segunda alma), la misma puede ser observada por un shaman bajo el influjo del natema (Banisteria caapi). Bajo este influjo, el shamán logra detectar el aruntam mirando en el pecho de la persona. Allí existe un arco iris al revés, signo distintivo de este singular poder, ya que el shuar que posee la segunda alma puede morir por ninguna causa (Harner 1994: 165, 173). Por su parte Reichel Dolmatoff advierte que en el simbolismo tukano el sol la vía láctea y el arco iris están ligados a los conceptos indígenas de la procreación y fertilidad (1997: 251) e incluso el arco iris representa la eyaculación del vai-mashe maá, es decir de la vía láctea (1997:46)

En definitiva, la respuesta simbólica articulada por el imaginario andino le permitió apuntalar sus recuerdos y su esperanza en el futuro dentro de la aciaga coyuntura de la derrota y la orfandad cosmológica representada por aquella ejecución, de ese modo se alzaron tempranamente sistemas de creencias como el mito de Incary que construyeron un inca arquetípico, basados en ancestrales modalidades de pensamiento que canalizaron los anhelos mas apremiantes de los indígenas utilizando distintos canales comunicacionales y símbolos específicos que sirvieron para apuntalar la esperanza del retorno, como en el caso del arco iris.

En principio multitud de preguntas quedan por contestar y me consta que varias de las hipótesis expuestas, necesitan ser profundizadas, pero me queda como consuelo aquello que una vez dijo el pobre Guaman Poma cuando señaló que escribir es nunca acabar, investigar tampoco. Por ultimo, de acuerdo a lo expuesto, esa cabeza que nunca salio de su sitio fue cercenada por un acto mental para que pudiese desempañar su papel de semilla, de tubérculo que crece en mitos, pinturas y piezas teatrales hacia un futuro secreto y anhelado, y nada de lo que diga o pueda plantearse en este trabajo terminará con el misterio de ese degollado con cabeza derramado en el corazón de los andinos.

Bibliografía

ACOSTA, José de

1987 Historia natural y moral de Las Indias, Madrid, Historia 16.

ARGÜEDAS, José María

1964 Poesía Quechua, Buenos Aires, EUDEBA.

CURATOLA, Marco

1977 Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Inkarri, Cusco, Allpanchis, Vol. X, pp. 65-92.

DUVIOLS, Pierre

1977 La destrucción de las religiones andinas, México, UNAM.

GISBERT, Teresa

1994 Iconografía y mitos indígenas en el Arte, Gisbert y Cia, La Paz.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

1987 Nueva Crónica y Buen Gobierno, Historia 16, Madrid.

HARNER, Michael

1994 Shuar: Pueblo de las cascadas sagradas, Abya-Yala, Quito.

IWASAKI, Fernando

1986 Las panacas del Cuzco y la pintura incaica, Madrid, Revista de Indias vol XLVI, núm 177 pp 59-74.

KLUMPP, Kathleen

1974 El retorno del Inga: una expresión ecuatoriana de la ideología mesiánica andina, Cuadernos de historia y arqueología, XXIV, num.41, pp.99-135. Casa de la Cultura ecuatoriana. Núcleo de Guayas.

LARA, Jesús

1993 Tragedia del fin de Atawallpa, Buenos Aires, Ed. del Sol.

LEWIN, Boleslao

2004 La rebelión de Túpac Amaru, SELA, Buenos Aires.

LÓPEZ, MESA, J. Y GISBERT, T.

1985 Summa Artis, Historia General del Arte, Tomo XXVIII, Madrid, Espasa Calpe.

MILLONES, Luis

1987 Historia y poder en los andes centrales, Alianza, Madrid.

MONTESINOS, Fernando de

1906 Anales del Perú, Ed. Maurtua, Madrid.

MOLINA, Cristóbal de

1943 Ritos y Fábulas de los incas, Las Crónicas de los Molina, Lima, Imprenta Miranda.

MURUA, Fray Martín de

1992 Historia general del Perú, Cambio 16, Madrid.

NIETO, Armando

1982 Una descripción del Perú en el siglo XVIII, en Boletín del Instituto Riva Agüero. Lima, nro. 12, Pontificia Universidad Católica del Perú.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro
 1973 De Adaneva a Inkarrí; una visión indígena del Perú, Lima, INIDE, Retablo de papel.

OSSIO, Juan M.
 1973 Ideología mesiánica del mundo andino, Lima, De Ignacio Prado Pastor.

PEASE, Franklin
 1973 El mito de Inkarrí y la visión de los vencidos, en Ossio op.cit., 441-458.

PIZARRO, Pedro
 1944 Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, Buenos Aires, Futuro.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo
 1997 Chamaes de la selva pluvial, Themis Books, Londres.

ROSTWOROWSKY, María
 1983 Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

1992 Historia del Tahuantinsuyu, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan,
 1950 Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú, Asunción, Ed. Guaranía.

SANCHO, Pedro
 1986 La Relación de Pedro Sancho, Buenos Aires, Plus Ultra.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
 1947 Historia de los Incas, Buenos Aires, Emece.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo
 2000 Teatro Quechua. Antología del Teatro Peruano, Lima, Tomo I, PUCP.

VALCARCEL, Luis
 1933 La Tragedia de Atau Wallpa, en Revista del Museo Nacional, T. II, n.1, Lima.

VALKO, Marcelo L.
 2005 Memoria y Resistencia: la fiesta de Ekeko-Alasitas en Copacabana, en Lepe, Luz M. y Granda, Osvaldo (Coords.) Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización, Barcelona, Anthropos-Tecnológico de Monterrey.

ZUIDEMA, Reiner Tom
 1989 Reyes y guerreros. Ensayos de la cultura andina, Lima, FOMCIENCIAS