

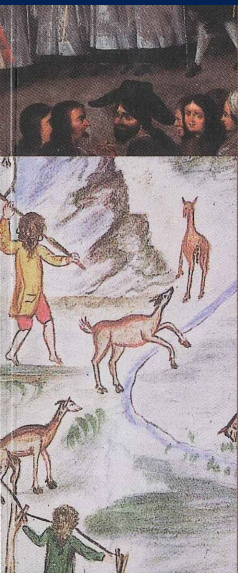


# El hombre y los Andes

---

## Homenaje a Franklin Pease G.Y.

### Capítulo 52



Javier Flores Espinoza  
Rafael Varón Gabai (editores)



Tomo II



Este libro corresponde al tomo 161 de la colección Travaux de l'Institut Français d'Études Andines (ISSN 0768-424X)

© Por el Fondo Editorial de la  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Plaza Francia 1164, Lima-Perú  
Teléfonos: 330-74 10, 330-74 11  
Telefax: 330-7405  
Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

*Derechos reservados*

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN: 9972-42-512-6 (rústica)  
No. de Depósito Legal: 1501052002-5220 (rústica)  
ISBN: 9972-42-513-4 (tela)  
No. de Depósito Legal: 1501052002-5221 (tela)

Impreso en el Perú - Printed in Peru  
Primera edición, diciembre de 2002

*Fotografía de solapa*

Franklin Pease García Yrigoyen en el decanato de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en noviembre de 1998. Archivo Franklin y Mariana Pease.

*Fotografías de carátula*

Peruviae Auriferae Regionis Typus (1574), Diego Méndez. Biblioteca Nacional del Perú  
Don Felipe Túpac Amaru I (siglo XIX), Anónimo. Museo Nacional de Arqueología,  
Antropología e Historia del Perú

El Inicio de la Procesión (siglo XVII), Anónimo

La Procesión del Corpus Christi en el Cuzco. Arzobispado del Cuzco (Fotografía: Daniel Giannoni)

Chaco de vicuñas (detalle). *Trujillo del Perú (siglo XVIII)*, Baltasar Jaime Martínez Compañón (Fotografía: Daniel Giannoni)

Descensión de la virgen al lugar sagrado del Sunturhuasi, Anónimo. Iglesia del Triunfo, Catedral del Cuzco (Fotografía: Colección Privada)

FLORES ESPINOZA, Javier F., ed.  
El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y./  
Javier Flores Espinoza y Rafael Varón Gabai, eds.--  
Lima: PUCP, 2002.

/PEASE GARCÍA YRYGOYEN, FRANKLIN/BIOGRAFÍAS/BIBLIOGRAFÍAS/  
POBLACIÓN INDÍGENA/INDÍGENAS/ CONQUISTA/COLONIA/  
ETNOHISTORIA/HISTORIOGRAFÍA/ICONOGRAFÍA/ETNOGRAFÍA/  
ARQUEOLOGÍA/ANTROPOLOGÍA/HISTORIA/PERÚ/COSTA/SIERRA/  
HISTORIA DEL ARTE/HISTORIA ECONÓMICA/HISTORIA DEMOGRÁFICA/  
LINGÜÍSTICA/CRÓNICAS/

## El choque de los incas con los chancas en la iconografía de las vasijas lúneas coloniales

---

EL CHOQUE ENTRE incas y chancas, y los acontecimientos que lo complementan, forman un conjunto que destacan prácticamente todas las fuentes del XVI y XVII (Rostworowski 1988: 54 y sigts.; Huertas Vallejos 1990), por lo que no puede resultarnos extraño que ese fragmento del devenir cuzqueño siguiera vivo en tiempos posteriores, formando parte de la propia tradición y que incluso fuera tema de obras teatrales.<sup>1</sup> Pero el episodio no quedó circunscrito a la historia oral o escrita y a las conmemoraciones festivas, ya que como ocurrió con otros acontecimientos de su pasado, los serranos que real o ficticiamente se consideraban herederos de los vencedores de los chancas, en algú n momento sintieron la necesidad de plasmarlo y de contraponerlo o ponerlo en paralelo a los de la historia occidental, que eran los habitualmente representados.

Y así se produjo algo semejante —aunque por distinto medio— a lo que a comienzos del siglo XVII escribiera el anónimo redactor de los *Ritos y tradiciones de Huarochirí* como justificación de su obra:

“Si en los tiempos antiguos, los antepasados de los hombres llamados indios hubieran conocido la escritura, entonces todas sus tradiciones no se habrían ido perdiendo, como ha ocurrido hasta ahora, más bien se habrían conservado como se conservan las tradiciones y [el recuerdo de] la valentía antigua de los *huiracochas*, que aún hoy son visibles” (Taylor, ed., 1987: 41).

Desafortunadamente no sabemos en qué momento el choque entre incas y chancas se convirtió en un tema iconográfico, aunque parece que fue en fecha tar-

1 Arzáns de Orsúa (1965: 98 [Lib. IV, Cap. II]) señala que la segunda de las cuatro comedias representadas en Potosí tuvo como tema “los triunfos de Huayna Ccápac, XIº inga del Perú, los cuales consiguió de las tres naciones: changas, chunchos montañeses y del señor de los collas”. Arzáns sitúa la acción en 1555, fecha imposible dadas las características del episodio, del que parece que fue testigo él mismo, por lo que —como otros autores— debemos hacer nuestra la siguiente consideración de Manuel Burga (1988: 382): “Definitivamente pienso que esta fiesta ha debido transcurrir [...] a fines del siglo XVII o a inicios del XVIII, cuando el autor pudo verla directamente y aun hacer sus primeros borradores en el transcurso de la fiesta”.

día y en relación con la autoafirmación de la identidad de la elite andina —fines del XVII y siglo XVIII—, proceso al que John Rowe denominó hace ya casi cincuenta años el “movimiento nacional inca del siglo XVIII”. Y en concreto, en este último siglo fue cuando se realizaron los distintos objetos que están ornamentados con esa temática, los cuales fueron estudiados y fechados por el gran investigador cuzqueño Jorge Flores Ochoa, bien en solitario (1990, 1991), bien en un trabajo firmado también por Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998) que se basa en el texto anterior.

### La imagen de los chancas

Cuando los artesanos cuzqueños del XVIII —en cuyos talleres suponemos que se realizaron las obras— quisieron plasmar alguno de los episodios del choque entre incas y chancas, una de las cuestiones a las que sin duda tuvieron que enfrentarse fue a la de hacer identificables a los participantes; evidentemente ningún problema les supuso plasmar a los incas, dada la larga tradición iconográfica que existía —fiestas y conmemoraciones seculares o religiosas incluidas—, pero otro debió ser el caso de los chancas. Desafortunadamente no tenemos datos concretos de cómo eran representados los miembros de este grupo, por lo que nos vemos obligados a intentar ‘reconstruir’ su imagen con datos procedentes de fuentes anteriores; pero en este punto no podemos olvidar que la forma de dar cuerpo a esa etnia no sólo puede ser varia en razón del concepto o subgrupo que quiera plasmarse, sino también en función del tiempo o de los talleres que realizaban las piezas, es decir, que la imagen de los chancas puede ser múltiple y no única.

Sobre los chancas en sí mismos trató ampliamente González Carré, quien entre otros temas recogió las diversas referencias que existen en las fuentes en relación con sus orígenes (1992: 75 y sigts.), indicando que eran un conjunto de varios grupos que si bien “reconocían como pacarina principal a [la laguna] de Chodococha, algunos de [...] ellos] también reconocían un origen diferente” (1992: 77). Garcilaso de la Vega en varios lugares (Lib. III, Cap. XII; Lib. IV, Caps. XV y XXIII) señala que los chancas agrupaban a diversas naciones, como la “hancohuallu, utunsulla, uramarca, uilla y otras, las cuales se jactan descender de diversos padres [por *pacarinas*], unas de una fuente, otras de una laguna, otras de un collado muy alto, y cada nación tenía por dios a lo que tenían por padre”. Pero estas *pacarinas* no eran la única imagen que podía ser adoptada por los chancas para identificarse o por otros para identificarlos, ya que Garcilaso también nos señala en el mismo capítulo que los componentes de la “nación [...] chanka jáctanse descender de un león y así lo tenían y adoraban por dios”, vistiéndose algunos de ellos en sus fiestas —el Corpus incluido— como “pintan a Hércules, cubierto con el pellejo del león y la cabeza del indio metida en la cabeza del león” (Garcilaso 1960-63, II: 135 [Lib. IV, Cap. XV]; el dato también figura en Vázquez de Espinosa 1969: 366 y 367 [Lib. IV, Cap. LXXXII, párrafo 1480]).

González Carré y Rivera Pineda asocian con esta figura de puma a Uscovilca, el *malqui* de una de las dos mitades de los chancas, en concreto de los ananchancas, “en la medida que uzco u ozcollo significa: felino, león andino, puma, gato cervical o felino” (1983: 100 y 101, citado por González Carré 1992: 81), y cuya imagen



principal fue localizada por Cristóbal de Albornoz en la “provincia de los changas e aymaraes” bajo la forma de “una piedra a manera de indio vestido” (Duviols 1967: 28; Albornoz 1989: 181). El que Albornoz nos diga que era como un “indio vestido” y no nos especifique nada del ornato, nos hace sospechar que la figura encontrada no llevaba puesta la piel de puma, la cual posiblemente colocaban a la estatua en ocasiones especiales; una de éstas podía ser —como ocurría con otros grupos—<sup>2</sup> cuando ‘participaba’ en campañas bélicas, ya que era normal que a los ejércitos les acompañase la huaca del grupo o su doble, lo que provocaba que “aunque [los chancas] llevaban consigo otros *sinchis*, siempre se atribuían los hechos a la estatua de Uscovilca, por sobrenombre llamado Ancoallo”<sup>3</sup> (Sarmiento 1988: 85 [cap. XXVI]). Pero no es la figura de un puma la única posible representación de Uscovilca —y por tanto de los chancas—, ya que parece que este *malqui* también podía contemplarse como ave; según recoge Urbano, “Perroud y Chouvenec (1970) encuentran el término [*usku*] en la región de Ayacucho [... con el significado de]: <gallinazo, negro como gallinazo>” (Urbano 1981: XLIII).

La otra mitad de los chancas, la *urin*, tenía como *malqui* a Ancovilca, nombre que parece conectado al de Ancoallo. Según Cristóbal de Albornoz, este ser “era una piedra que traían consigo donde quiera que iban” (Duviols 1967: 28; Albornoz 1989: 181), y como tal formó parte de la expedición contra el Cuzco, pues Sarmiento (1988: 88, 89 [Cap. XXVII]) nos señala que cuando los *pururauca* o ‘guerreros extranaturales’ ayudaron a los cuzqueños, “empezaron a huir los chancas, dejando la estatua de Uscovilca, y aun dicen que la de Ancovilca”. Ninguna fuente nos indica el aspecto de esta huaca,<sup>4</sup> aunque su nombre<sup>5</sup> quizá puede relacionarla con las aves de presa, ya que en González Holguín (1989) encontramos “Anca. Aguila real”.

No son los gallinazos o las águilas las únicas aves que pueden conectarse con los chancas pues, como ya señaló Flores Ochoa (1990: 44), el cóndor también entra en esa categoría. La fuente en la que se basa esta apreciación es Cristóbal de Albornoz, quien en el valle del Cuzco menciona el lugar de “Oma Chilliguas, un llano a donde los ingas tubieron batalla con los changas y los vencieron; e huyeron los changas, y dicen que se volvieron cóndores y se escaparon. Y así los más ayillos de

2 Cieza (1984a: 195 [Pte. II, Cap. XLV]) nos señala que cuando Pachacútec tomó el mando, “salió a la plaza donde estaba la piedra de la guerra, puesta en su cabeza una piel de león para dar a entender que había de ser tan fuerte como lo es aquel animal”.

3 Esta figura de ‘Ancoallo’ aparece en algunas fuentes como un grupo que formaba parte de la entidad sociopolítica chanca y también como un personaje que, entre otras posibles acciones, penetró con sus gentes en la selva huyendo de los incas. Es de resaltar el hecho de que la primera parte de su nombre forme también parte del *malqui* de los urinchancas: Ancovilca.

4 Su imagen o la de un doble estuvo en manos de Polo de Ondegardo, quien desafortunadamente no da ningún dato sobre su aspecto (véase Rostworowski 1988: 56).

5 En relación con su nombre, Urbano (1981: XLIII) señala que, según Bertonio, “en aymara *hanko* significa <blanco>, <blanquecino>”.

los chancas se llaman <condor guachos>” (Duviols 1967: 26).<sup>6</sup> Los cóndores, pues, pueden ser una imagen de los chancas.

En relación con los cóndores y el choque entre incas y chancas, Garcilaso da el dato de que Viracocha, el Inca que según él derrotó a esta etnia,<sup>7</sup>

“en una peña altísima que entre otras muchas hay en el paraje donde su padre paró cuando salió del Cozco retirándose de los chancas, mandó pintar dos aves que los indios llaman ‘cuntur’ [...], la una con las alas cerradas y la cabeza baja y encogida como se ponen las aves, por fieras que sean, cuando se quieren esconder, [la cual] tenía el rostro hacia el collasuyo y las espaldas al Cozco. La otra mandó pintar en contrario, el rostro vuelto a la ciudad y feroz, con las alas abiertas, como que iba volando a hacer alguna presa. Decían los indios que el un cuntur figuraba a su padre, que había salido huyendo del Cozco e iba a esconderse en el Collao, y el otro representaba al Inca Viracocha que había vuelto volando a defender la ciudad y todo su imperio” (Garcilaso 1960-63, II: 181 [Lib. V, Cap. XXIII).

Sin entrar en si tal pintura existió o no,<sup>8</sup> del relato de Garcilaso sólo nos quedamos con el dato de la forma en que dice se simbolizaron las actitudes de Yahuar Huaca y de Viracocha con respecto a los chancas: mediante cóndores, aves que por otras fuentes sabemos que posiblemente eran una imagen de este último grupo. ¿Se trata de un paralelismo, de una mala interpretación, o de una manipulación de la tradición? Desgraciadamente no podemos resolver el caso, pero no deja de ser un dato a tener en cuenta el que se diga que tanto el Inca que huyó de los chancas como el que los venció se representaron como cóndores, la imagen de aquellos a los que enfrentaron.

Cieza de León (1984a: 115 [Ia. Pte, Cap. XC]) nos da otro posible elemento para reconocer a los chancas, al menos en los momentos del contacto, ya que indica que “todos los más traen cabellos largos entrenzados menudamente, puestos unos cordones de lana que les vienen a caer por debajo de la barba”. Esta forma de tratarse el pelo la confirma indirectamente Betanzos (1987: 44 [Ia. Pte, Cap. X]) cuando, tras la victoria de los incas y sus aliados en Ichupampa, nos habla de la súplica de los de Jaquijaguana, “que se habían hecho encrisnezar los cabellos” sin duda al modo chanca, y a los cuales Pachacútec, tras perdonarles, les obligó a cambiar de aspecto y a adoptar el de los vencedores, ya que “mandó que por cuanto eran orejones, que luego les fuesen tresquilados los cabellos y así ellos mismos se tresquilaron todos viendo la voluntad del Ynga y viendo que les hacían mercedes en aquello, porque el traje de Ynga Yupangue y de los del Cusco era andar atu-sado”.

6 En opinión de César Itier, ese vocablo “significaría <el surco del cóndor> o <los ‘perversos’ que son cóndores> [...] y tal vez <los engendrados por la hembra cóndor>” (Duviols 1997: 285). Aunque somos conscientes de nuestra osadía —no sabemos quechua—, quisiéramos apuntar la posibilidad de que la palabra fuese “condor huachas”, es decir, los huérfanos, los ‘abandonados’ del cóndor, lo que sería una forma de reflejar la derrota de los chancas, pues su huaca les había abandonado.

7 Sobre las razones de la interesada versión de Garcilaso, véase Rostworowski (1988: 55 y sigts.).

8 No puede dejar de ser sorprendente que una cultura como la inca realizase una obra como la que nos narra Garcilaso, ya que ella casi no utilizó elementos del entorno como motivos decorativos y, cuando lo hizo, los reprodujo de forma esquemática y en fechas tardías.



Por su parte, María Rostworowski nos aporta, entre otros, el dato de que “González Holguín en su diccionario quechua menciona *chanca zzapa*: bambolearse, andar temblando; *chancani o zanzzani*: ir saltando; *chanca*: pierna”, preguntándose esta gran investigadora lo siguiente: “¿Serían los propios chancas quienes se llamaran con esa voz, o sería un apodo dado por los quechuas de Andahuaylas o por los cusqueños por su forma de caminar?” (Rostworowski 1988: 46). Pero a esta pregunta nosotros sumamos otra: ¿podría trasladarse ese apodo a la iconografía y, por tanto, representarse a los chancas como seres bamboleantes o saltarines?

De lo expuesto debe concluirse que los chancas, en función de sus *malquis*, podrían ser representados por un puma, por un águila o un gallinazo, y por su huida del Cuzco por un cóndor, o bien por personas con esos elementos zoomorfos. También podían ser pintados como serranos que llevaban el pelo menudamente trenzado y con cordones, o como serranos que anduvieran bamboleándose, personificando su apodo. Pero no podemos olvidar que encontrar representaciones de personas con alguno de esos elementos no implica que obligatoriamente estemos ante chancas, ya que algunos no son exclusivos de ellos. Así ocurre con la imagen del puma; recordemos que Cieza nos señala que cuando Pachacútec tomó el mando, “salió a la plaza donde estaba la piedra de la guerra, puesta en su cabeza una piel de león para dar a entender que había de ser tan fuerte como lo es aquel animal” (Cieza 1984a: 195 [IIa. Pte, Cap. XLV]), o que Betanzos (1987: 81 [Ia. Pte., cap. XVII]) incluso nos diga que Pachacútec “a toda la ciudad [del Cuzco] junta nombró ‘cuerpo de león’, diciendo que los tales vecinos e moradores dél eran miembros del tal león y que su persona era la cabeza dél”. Algo parecido ocurre con el cóndor, ya que esta ave al menos puede ser también un símbolo de la victoria obtenida en la guerra, como por ejemplo puede verse en la vasija 7564 del Museo de América, de la que nos ocupamos más adelante.

Como vemos, muchas son las formas en las que se puede representar a los chancas, pero de todas ellas en el presente artículo solo vamos a ocuparnos de las piezas en las que esta etnia se identifica con el cóndor.

### Los principales episodios del choque entre incas y chancas

Ya hemos indicado que las fuentes dieron una gran importancia al conflicto inca-chanca y que no podía resultarnos extraño que ese episodio se hubiese convertido en un tema iconográfico, traspasando las fronteras de la historia oral o escrita y de las representaciones festivas. También señalábamos que ese proceso fue tardío y que todas las piezas que conocemos son del siglo XVIII, dato al que hemos de sumar el hecho de que son muy pocas las obras que se ornamentaron con esa temática. Evidentemente esta última circunstancia puede deberse a una falta de interés por el tema, pero también, por ejemplo, a que sólo conocemos algunas piezas porque el resto o se ha perdido o no se ha publicado, o bien a que las tenemos ante nosotros pero no hemos sabido interpretarlas por no haber identificado los protagonistas, o no haber analizado correctamente las escenas.

Si las formas en las que podían ser representados los chancas eran varias, muchas más son las escenas que podrían haberse plasmado con el conflicto inca-chanca como tema. Al conjunto podemos subdividirlo en tres grandes bloques

muy distintos entre sí y que las fuentes no recogen por igual; en el primero, los chancas son los atacantes y los cuzqueños los que se defienden, aunque en la última batalla éstos sean los que lleven la iniciativa; en el segundo, los cuzqueños son los que penetran y dominan el territorio de los chancas; y en el tercero, los incas intentan liquidar a traición a los chancas, quienes se salvan huyendo a la selva.

Las imágenes del conflicto en las que los chancas se identifican con cóndores pertenecen al primer bloque. Tienen como tema su derrota en el asalto al Cuzco, cuando los combatientes incas se vieron apoyados por la acción de una mujer —Chañan Cori Coca— y por la actuación de unos guerreros extranaturales movidos por un ser superior, innominado o personificado en Viracocha o el Sol; nos estamos refiriendo a los *pururauca*.

Las fuentes señalan que cuando el Cuzco estaba a punto de caer en manos chancas y los agresores ya entraban “por un barrio del Cuzco llamado Chocos-Chacona, fueron valerosamente rebatidos por los de aquel barrio, adonde cuentan que una mujer llamada Chañan Cusi Coca peleó varonilmente y tanto hizo por las manos contra los chancas que por allí habían acometido, que los hizo retirar, lo cual fue causa [de] que todos los [chancas] que lo vieron, desmayaron”, circunstancia que aprovechó Pachacútec para atacar con redoblados bríos y obtener la victoria (Sarmiento 1988: 88 [Cap. XXVII]). Más corta es la versión de Santa Cruz Pachacuti, quien sólo señala que en el asalto al Cuzco “dizen que una yndia buida [por viuda] llamada Chañan Cori Coca peleó balerosamente como mujer baroñil [por varonil] (1993: 220 [fol. 19v]). Pero no son éstas las únicas fuentes que nos hablan de Chañan Cori Coca, pues esta mujer también aparece en el listado de las huacas del Cuzco, en concreto en el octavo ceque del Cuntisuyo, que “se llamaba la mitad *callao* y la otra mitad *collana* [... a cuya] primera [huaca] nombraban Tanancuricota [sin duda por “Chañan Cori Coca”]. Era una piedra en que decían que se había convertido una mujer que vino con los *pururaucas*” (Cobo 1964, II: 184 [Lib. XIII, Cap. XVI]).

Según las fuentes, estos *pururaucas* fueron unos combatientes extranaturales que siempre tuvieron apariencia humana (Betanzos 1987 [Ia. Pte, Caps. VIII y X]), o fueron primero rocas (Las Casas 1958c [Cap. CCL]; Santa Cruz Pachacuti 1993 [fol. 19]), o sencillamente fueron hombres a quienes los cuzqueños, por interés político, les atribuyeron corporeidad pétreo o de mata (Garcilaso 1960-63 [Lib. V, Cap. XVIII]); para casi todos los autores, esos ‘guerreros’ fueron vistos por los dos grupos enfrentados, salvo para Acosta (1954 [Lib. VI, Cap. XXI]) y Cobo (1964, II [Lib. XII, Cap. X, Lib. XIII, Cap. VIII]), que indica que sólo las vio el Inca —Pachacútec para uno y Viracocha para el otro—, quien dijo tras la batalla que se habían convertido en piedras.

La acción de los *pururaucas* no quedó circunscrita a la guerra con los chancas, pues Cobo nos dice que el Inca vencedor de esta etnia “hizo creer a los suyos que [...] en todas las guerras que de allí adelante hacía, tornaban estos *pururaucas* en su propia figura humana y armados como los vio la primera vez, [y] le acompañaban y eran los que rompían y desbarataban a sus enemigos” (Cobo 1964, II: 162 [Lib. XIII, Cap. VIII]), historia que también adoptaron sus sucesores. Por ello no es extraño que en toda época se les rindiera culto, “especialmente cuando iban a la guerra y volvían della, [así como] en las coronaciones de los reyes y en las demás fiestas



universales que hacían. [Y] aunque daban nombre de *pururáucas* a todos estos ídolos juntos, cada uno por sí tenía su nombre particular, como de muchos parecerá adelante en la relación de las *guacas* y adoratorios de la ciudad del Cuzco” y de sus *ceques* (Cobo 1964, II: 162 [Lib. XIII, Cap. VIII]).

### Las representaciones del choque entre incas y chancas

Si bien, como antes apuntábamos, es posible que existan más piezas en las que los chancas hayan sido representados como cóndores, por ahora debemos contentarnos sólo con cinco, en concreto con un cuadro y cuatro recipientes lígneos del siglo XVIII, piezas que han sido publicadas por Flores Ochoa, bien en solitario, bien en su obra conjunta con Kuon Arce y Samanez Argumedo.<sup>9</sup>

#### a. *El cuadro en el que se representa a Chañan Cori Coca*

Se trata de un lienzo depositado en el Museo Inca de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco, en cuya cartela se lee: “El Gran Nusta Chañancoricoca. [A]buela de los doze Yngas destos Reinos del Peru”, y cuya relación con el conflicto en cuestión ya fue demostrada por Flores Ochoa (1990: 43 y sigts). Al estudio de esta pieza hemos dedicado un reciente trabajo nuestro (Ramos Gómez 2001) que hemos basado en la imagen que se publicó en *Los incas y el antiguo Perú* (Purín, ed., 1991, II: 282).

Pero en este momento no podemos dejar de señalar que ese lienzo contiene dos referencias al conflicto, una protagonizada por Chañan Cori Coca, que ‘pisa’ a un chanca decapitado cuya cabeza muestra, y otra constituida por una llama blanca que, llena de vida, ataca a un cóndor representado parcialmente, que la amenaza con su pico y despliega sus alas; esta última escena no había sido valorada correctamente con anterioridad porque no se había visto o no se había prestado atención a la figura del cóndor, que es vencido por la llama, y que incluso parece ser expulsado del cuadro. Para nosotros, esta ave es el símbolo de los chancas y la llama —a diferencia de la opinión de otros investigadores—<sup>10</sup> una representación de una huaca inca, atribución que se fundamenta más sólidamente si es cierta nuestra apreciación de que el camélido tiene su vientre y pecho decorado con un arco iris, símbolo colonial del incario.<sup>11</sup>

9 Estos autores (1998: 158 y 160) añaden a este conjunto de piezas una más del Museo Nacional de Arqueología de La Paz, que no se ajusta a las características de las que estudiamos, por lo que no nos ocupamos de ella.

10 Flores Ochoa (1990: 44) otorga un valor muy distinto a la llama, pues la ve como moribunda —“llama sacrificada y despellejada”— y como “la alegoría del triunfo inka sobre un pueblo de pastores” como eran los chancas, a los que representa; la misma idea figura en la obra conjunta (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 163).

11 Este motivo parece que tiene su origen en el arco iris que vieron los hermanos Ayar a su llegada al valle del Cuzco. Ciertamente tuvo un simbolismo mucho más complejo, pues también se le atribuyó un significado de mal augurio o cuando menos de algún tipo de peligro (Cobo 1964, II: 233 [Lib. XIII, Cap. XXXVIII]; Tercer Concilio Limense 1985b: 259. Murúa 1987: 438 y 439 [Lib. II, Cap. XXXIV]; Garcilaso 1960-63, II: 114 [Lib. III, Cap. XXI]), así como también un significado agrícola (Duviols 1986: 193, 229).

Por otra parte, debemos señalar también que tanto el Tahuantinsuyu como el Cuzco se representan simbólicamente en el cuadro, ya que en él figura un gran arco iris que enmarca superiormente el conjunto, y una torre, elemento éste del escudo de armas de la ciudad colonial<sup>12</sup> que también simbolizó al Cuzco prehispánico, y por extensión al incario (Dean 1999: 123 y sigts.; Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 182; Rojas 1982).

*b. Los tres queros existentes en colecciones peruanas*

Los chancas ornados con atributos de aves figuran en la decoración de tres queros conservados en museos o colecciones peruanas, piezas estas últimas que parcialmente dio a conocer Flores Ochoa (1990, 1991) y que este autor, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 156, 161, 163) publicaron en conjunto, incorporando los desarrollos realizados por Manuel Chávez Ballón alrededor de 1970 y 1975. Hemos basado las ilustraciones que publicamos en estos dibujos, y en el editado por Otárola Alvarado (1995: 40)<sup>13</sup> del último quero de los que a continuación enumeramos: la primera de ellas corresponde a una pieza que no tiene indicación de ubicación, la segunda<sup>14</sup> a un quero que formó parte de la Colección Orihuela Yábar y del que no se da su ubicación actual, y la tercera a una vasija que se encuentra en el Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco —número 3896/58—, donde ingresó formando parte de la Colección Orihuela Yábar y que es muy semejante al anterior quero.<sup>15</sup>

El tema global de la decoración de las piezas es el de una batalla entre dos grupos, en la que uno de los combatientes ha decapitado a un contrario y muestra el trofeo conseguido. En dos ocasiones (figuras 2 y 3) esta escena está protagonizada por una mujer, sin duda Chañan Curi Coca, como indicó Flores Ochoa (1990: 35 y sigts.), y en una tercera (figura 1) por un varón que, a diferencia de lo que hace la mujer, presenta la cabeza a un personaje concreto —suponemos que a Pachacútec— que es transportado en litera y tras el cual se ha representado una torre de la que surgen lanzas, el emblema colonial del Cuzco y del incario.

Las figuras representadas en las escenas pertenecen a dos etnias: por una parte a la inca, que se caracterizan por sus cascos de guerra y por sus tocados con dos plumas; y por otra a la chanca, que es posible identificar —hecho que inexplicable-

12 La concesión del escudo de armas a la ciudad data del 19 de julio de 1540, especificándose en la correspondiente real cédula que su interior estaría ornado por “un castillo de oro en campo colorado, en memoria [de] que la dicha ciudad y el castillo de ella fue conquistado e ganado por la fuerza de arma en nuestro servicio, e por orla ocho cóndores”. El “castillo” al que se hace referencia es sin duda la fortaleza de Sacsayhuamán en conjunto, y no una torre concreta de ella o una torre —el *sunturwasi*— ubicada en la plaza de Huacaypata.

13 La descripción de la pieza publicada por este autor sigue las pautas marcadas por Flores Ochoa.

14 La decoración de la pieza aparece parcialmente cortada en su edición de 1998, por lo que la hemos completado utilizando las imágenes del otro quero decorado con una escena similar.

15 Flores Ochoa (1990: 40) piensa que los dos queros formarían una pareja. Como señala este autor, la pieza ya fue señalada como decorada con escenas del conflicto entre incas y chancas por Chávez Ballón (1970: 246).



mente ha pasado desapercibido—<sup>16</sup> por las alas de cóndores que portan a su espalda, siendo de destacar que el último guerrero chanca representado en el primer quero se orna con un ave de la que es visible el cuerpo, cuello y cabeza.

Pero no debemos fijarnos únicamente en las alas o en el ave con que se ornamentan los guerreros, pues también debemos reflexionar sobre las aves representadas en los dos queros de la Colección Orihuela Yábar, excepción hecha de los omnipresentes colibríes, cuya presencia se debe únicamente a cuestiones ornamentales. Debido a su gran tamaño —similar al de los combatientes—, lo primero que salta a la vista es el ave que interpretamos —con muchas dudas— como un cóndor hembra,<sup>17</sup> la cual está situada en el mismo campo de batalla, de pie, antropomorfizada y como bamboleándose. Representar a un ave con ese tamaño, con ese aspecto y en esa actitud tan singular indudablemente no es un gesto gratuito, sino una forma de indicar la presencia de un ser muy destacado, posiblemente el protector o huaca de los chancas figurada por un ave con el aspecto de “*chanca zzappa*: bambolearse, andar temblando”.

Según la representación, esta huaca parece asistir impotente a la escena de la decapitación, en la que da la sensación de que quiere intervenir pero que no es capaz de hacerlo. ¿Es posible que se haya pintado a una huaca imposibilitada de ayudar a los suyos —a los que ve derrotados y decapitados— porque ella ha sido también vencida por otra huaca, en concreto la de los cuzqueños? Nosotros así lo creemos, y pensamos que aunque la huaca de los incas no se ha plasmado en la decoración, sin embargo sí figura indirectamente a través de una imagen interpuesta: la de la ofrenda que se le ha hecho, es decir, a través del camélido que está caído en el suelo porque ha sido sacrificado.<sup>18</sup>

Pero no sólo debemos fijarnos en esa ave, ya que en la parte alta del friso principal, ante el guerrero chanca de mayor tamaño, vuela un cóndor con cabeza humana tocada con un *llauto* similar al que portan los guerreros de esa etnia y que, por tanto, tiene relación con ellos, como acertadamente señaló Flores Ochoa (1990: 38). Esa figura del ‘hombre alado’ no es exclusiva de los chancas, pues aparece en mitos tan importantes y significativos como el incaico de los Hermanos Ayar, tanto en relación con Ayar Cachi (Cieza 1984a [IIa Pte., Cap. VII]) como con Ayar Auca (Sarmiento 1988 [Cap. XIII]). Pero no es sólo ahí donde aparece

16 Flores Ochoa no valora el atuendo de los chancas en sus trabajos en solitario (1990 y 1991) o en su libro conjunto (1998), como tampoco Otárola Alvarado (1995). Flores Ochoa se aproximó a la realidad en sus obras de 1990 y 1991, cuando al tratar del quero de la Colección Yábar que no está depositado en el Museo de la Universidad San Antonio Abad, decía que “la capa del guerrero chanka de jerarquía semeja al plumaje de un ave” (1990: 38; 1991: 96), pero se alejó de ella en la obra conjunta de 1998, donde se dice que “la capa del guerrero chanka de alta jerarquía tiene pliegues, haciendo que se parezca al plumaje de las aves” (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 161).

17 Flores Ochoa la identifica con la “pariwana (flamenco)”, tanto en sus obras en solitario como en la conjunta.

18 Flores Ochoa (1990: 35) ve al animal como “una llama despellejada, con la cabeza levantada, dando sus últimos estertores” y en función de lo que dice respecto al animal reproducido en el cuadro de Chañan Cori Coca, lo interpreta como “la alegoría del triunfo inka sobre un pueblo de pastores”, en este caso los chancas (1990: 44), a los que representa.

esta figura, ya que también lo hace en un momento mucho más cercano al que nos interesa, como nos cuenta Cobo al tratar de la huaca Racramirpay, la segunda del segundo ceque del Chinchaysuyu, de la que dice que “en cierta batalla que dio [Pachacútec] Inca Yupanqui a sus enemigos, se le apareció un indio en el aire y le ayudó a vencerlos, y después de alcanzada la victoria se vino al Cuzco con el dicho Inca y sentándose en aquella ventana se convirtió en piedra” (Cobo 1964, II: 170 [Lib. XIII, Cap. III]).

Ese “indio [que estaba] en el aire” y que ayudó a Pachacútec en una de sus batallas —quizá una de las dadas contra los chancas— es probable que fuese una figura funcionalmente similar al ‘hombre alado’ que vemos en los dos queros de la Colección Orihuela Yábar, si bien en este caso ese ‘ángel andino’ apoya a los chancas. Pero no eran los incas —según las fuentes del XVI y XVII— ni los chancas —según la iconografía del XVIII— las únicas etnias que estaban ‘protegidas’ por esas figuras, ya que conocemos otra pieza en la que un ‘hombre alado’ vuela sobre unos antis o chunchos que están a punto de trabar combate con guerreros incas, que por cierto no tienen un protector similar. Se trata del quero 7511 del Museo de América (figura 4), en donde aparece un ave en vuelo con cabeza y brazos humanos que indudablemente se relaciona con los chunchos, ya que lleva su mismo tocado, pelo y pintura facial, e incluso porta una de sus flechas en una de las manos.<sup>19</sup>

Pero no podemos dejar de plantearnos otra posibilidad para explicar la presencia de un ‘hombre alado’ tanto sobre los chunchos como sobre los chancas: la de que esos antis sean asimilables a estos últimos y que, por lo tanto, si éstos pueden ser protegidos por esa figura, aquellos también. Esta suposición se basa en el episodio que nos cuentan las fuentes sobre la retirada de parte de los chancas a la selva —el territorio de los chunchos— tras huir de los incas, bien porque no soportaban la superioridad de los cuzqueños, bien porque supieron que éstos, celosos de su potencial, querían eliminarles (Cabello de Valboa 1951 [Cap. XVI]; Cieza 1984a [IIa. Pte., Cap. L]; Cobo 1964 [Lib. XII, Cap. XII]; Garcilaso 1963 [Lib. V, Cap. XXVII]; Sarmiento 1988 [Cap. XXXVIII]; otras causas, pero el mismo efecto, en Guamán Poma 1987: fol. 85). Ciertamente esa equiparación entre chancas y chunchos en función de su enfrentamiento con los incas y de compartir un mismo territorio en determinado momento es una posibilidad que debe contar con elementos más consistentes para ser tenida en cuenta.

### *c. La vasija 7564 del Museo de América (figura 5)*

A las tres piezas comentadas hemos de sumar otra del Museo de América de Madrid, en concreto un cuenco de paredes rectas sostenido por atlantes, que lleva

19 Forma parte de la “Colección Larrea”. En *Arte peruano* (1935: Lám. XL) se reproduce una versión del desarrollo de su decoración, otra en *Piedras y oro* (1988: 78 [en color] y 178 [en blanco y negro]) de donde la toman Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 169), y otra más en Sandron (1999: 145); en ninguna de ellas figura la flecha que porta en su mano el “indio alado”, ni en las descripciones se señala o se da explicación al motivo.



el número 7564.<sup>20</sup> Esta pieza fue incluida por Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo en el grupo que nos ocupa, aunque se basan en un argumento que para nosotros —como luego veremos— es erróneo.

El conjunto de la decoración pintada en las paredes del cuenco —hay también figuras humanas en altorrelieve— está formado por un motivo heráldico, por dos aves —cóndores en concreto— en vuelo y por cuatro guerreros, de los que dos constituyen escena. El primer elemento es un escudo inca de forma cuadrangular, con tres campos en su interior, que está coronado por un casco incaico similar al que aparece sobre la cabeza de tres de los guerreros; este conjunto está situado sobre un segmento de círculo que hace de basamento y que también podemos ver bajo los dos guerreros incas representados en solitario. El segundo elemento está constituido por dos cóndores en vuelo descendente que portan sendas bolsas en el pico, en las que posiblemente se guardan proyectiles de honda, arma que por cierto aparece pintada bajo uno de ellos.

Los guerreros reproducidos forman dos unidades claramente diferenciadas. La primera está compuesta por dos varones aislados que se representan de forma muy similar, ya que ambos visten igual y llevan un escudo cuadrangular, diferenciándose entre sí por la otra arma que portan; así, el que flanquea el elemento heráldico lleva lo que parece ser una maza estrellada engastada en una larga asta rematada por plumas, mientras que el otro lleva una lanza de punta aguda donde se acopla el ‘estandarte inca’ o *unancha*, divisa formada por un lienzo cuadrangular de cuyo borde extremo y ángulos externos arrancan plumas, mientras que del ángulo interior bajo nace una porra armada con puntas.<sup>21</sup> La segunda unidad de los guerreros está formada por un varón inca armado de una maza de largo mango rematada por plumas, que combate y sujeta por el cabello —liso y no trenzado— a un varón inerme que orna su espalda con un elemento que se sostiene por medio de unos cordones que le cruzan el pecho.

¿Qué es lo que permite interpretar esta escena como una muestra del enfrentamiento entre incas y chancas? Para Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 159), el elemento clave son los dos cóndores en vuelo con bolsas de proyectiles y en un caso con una honda, “que representan esta etnia”, atribución que descartamos porque de otras representaciones similares<sup>22</sup> se concluye que ese motivo parece ser el símbolo de una victoria bélica, no necesariamente lograda sobre los chancas. Para nosotros, el elemento clave es el ornato que el guerrero inerme y caído porta en la espalda y sujeta con dos cintas que le cruzan el pecho, el

20 Su foto en blanco y negro y el desarrollo de su descripción se publicaron en *Piedras y oro* (1988: 149), de donde lo tomaron Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 159), y su foto en color en Purin (ed., 1991, II: 269); a diferencia de la publicación peruana, en ninguno de los dos libros españoles se identificó la etnia contra la cual combatían los incas.

21 El motivo iconográfico se corresponde muy exactamente con la descripción de Cobo, quien escribe: “El guión o estandarte real era una banderilla cuadrada y pequeña, de diez o doce palmos de ruedo, hecha de lienzo de algodón o de lana. Iba puesta en el remate de una asta larga, tendida y tiesa, sin que la ondease el aire, y en ella pintaba cada rey sus armas y divisas [...] Tenía por borla [=borde] el dicho estandarte ciertas plumas coloradas y largas puestas a trechos” (Cobo 1964, II: 139 [Lib. XII, Cap. XXXVI]).

22 Ejemplo de ello son las piezas que publica Liebscher (1986: Lám. XIV, Figs. 6, 7 y 8).

cual está formado por las plumas albinegras de un cóndor; este elemento —que hasta hoy ha pasado desapercibido— es ciertamente difícil de identificar si se utiliza el desarrollo publicado en *Piedras y Oro* (1988) —el único con el que se contaba—, aunque podía verse claramente en la foto en color publicada en *Los incas y el antiguo Perú* (Purin, ed., 1991, II: 269).

Pero no es ese el único elemento iconográfico que nos conecta la pieza con el conflicto inca-chanca, ya que pensamos que también lo hace el segmento de círculo situado bajo los pies de los guerreros incas estáticos y bajo la unidad formada por el escudo y el casco inca. Ese elemento geométrico creemos que es la representación de la parte alta de una piedra,<sup>23</sup> pero no de una piedra cualquiera, sino de una directamente relacionada con el conflicto inca-chanca, es decir, con una de aquellas que algunas fuentes dicen que un ser superior convirtió en guerreros que ayudaron a los incas; nos encontraríamos así ante unas ‘piedras-guerreros’, ante una representación de los *pururauca* casi como los describió Santa Cruz Pachacuti, quien dijo que

“Ttopa Uanchire, ministro del Curicancha, haze unas hileras de piedra de *purunauca* y les pone, arrimándole[s], las adargas y murrieros con porras para que parecieran desde lejos como los soldados asentados en hilera [... y a las voces de Ynga Yupangui] las piedras se levantan como personas más diestros y pelea con más ferocidad, asolándoles a los acoallos y chancas” (Santa Cruz Pachacuti 1993: 219, 220 [fol. 19 y 19v]).

Pero ¿por qué una de esas ‘piedras’ está colocada bajo el escudo coronado por el casco, símbolo que hemos identificado con la guerra? Ciertamente podría ser un desliz iconográfico, pero más bien creemos que se trata de una alegoría al permanente apoyo bélico recibido del ser superior quien no sólo hizo surgir a los *pururauca*, sino que les hizo intervenir en todas las demás guerras, como recogió Cobo (1964, II: 162 [Lib. XIII, Cap. VIII]).<sup>24</sup>

## Recapitulación

Uno de los elementos claves de cualquier grupo humano es el de la asunción de la propia identidad, que arranca del pasado, la conforma el presente y tiene la mira puesta en el futuro. Bajo esa triple dimensión deben contemplarse las intenciones de quienes encargaron y utilizaron cuadros, queros u otro tipo de objetos decorados con episodios del pasado prehispánico y estructurados con los valores y pautas del momento de su realización. Lamentablemente desconocemos los objetivos que se perseguían plasmando esos temas, ya que no está a nuestro alcance saber si se pretendía rememorar un pasado con el fin de auto-afirmar la propia identidad

23 Véase, por ejemplo, la representación de la montaña reproducida por Otárola Alvarado (1995: 66) y por Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo; o la lámina de Murúa en la que se representa a Manco Cápac en la fundación del Cuzco, o una escena del combate entre incas y chancas (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 202 y 203, 152 y 156, respectivamente) y nuestra figura 1.

24 En el quero 7521 del Museo de América, se ha colocado la torre que simboliza la ciudad y el poder del Cuzco sobre este mismo elemento pétreo, motivo que creemos debe interpretarse en el sentido expuesto.



étnica, o bien si la finalidad era justificar la actual o la futura ubicación de un determinado linaje dentro del propio grupo.

Fuese cual fuese la intencionalidad con la que se encargaron esas obras, hay que destacar que éstas 'hicieron visible' el pasado incaico, del que no podía faltar el episodio del enfrentamiento entre incas y chancas, acontecimiento sobre el cual —según la tradición— los incas habían levantado su poderío. Pero de todas las escenas que podrían haberse escogido sobre esa temática, ¿por qué —junto a otra neutra— se plasmaron esas en las que los incas fueron ayudados por los *puru-rauca*, o por una mujer de los chocos-chacona? Evidentemente alguna razón hubo, en el primer caso quizá la de mostrar que el potencial bélico de los incas tuvo detrás un apoyo extranatural —¿a semejanza de Santiago?—, y en el segundo quizá la de ensalzar a los chocos-chacona, una de cuyas mujeres dio el triunfo a los incas.

Ciertamente estas cuestiones sólo pueden resolverse si profundizamos en el estudio de la mentalidad y en las rivalidades de aquellos andino-hispanos del siglo XVIII, lo que no estamos todavía en condiciones de hacer ya que nos faltan muchos datos.

## Bibliografía

### *Fuentes impresas*

- Acosta 1954.  
 Albornoz 1989 (véase también Duviols 1967).  
 Arzáns de Orsúa y Vela 1965.  
 Bertonio 1956.  
 Betanzos 1987.  
 Cabello Valboa 1951.  
 Cieza de León 1984a, I.  
 Cobo 1964.  
 Duviols 1967, 1986.  
 Garcilaso de la Vega, Inca 1960-63, II.  
 González Holguín 1989.  
 Guamán Poma de Ayala 1987.  
 Las Casas, 1958c, III-IV.  
 Murúa 1987.  
 Santa Cruz Pachacuti 1993.  
 Sarmiento de Gamboa 1988.  
 Taylor, ed., 1987.  
 Tercer Concilio Limense 1985b.  
 Vázquez de Espinosa 1969.

### *Fuentes secundarias*

- Arte Peruano* 1935.  
 Burga 1988.  
 Chávez Ballón 1970.  
 Dean 1999.  
 Duviols 1997.  
 Flores Ochoa 1990, 1991.  
 Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998.  
 González Carré 1992.  
 González Carré y Rivera Pineda 1983.  
 Huertas Vallejos 1990.  
 Liebscher 1986.  
 Otárola Alvarado 1995.  
*Piedras y oro* 1988.  
 Purin, ed., 1991.  
 Ramos Gómez 2001.  
 Rojas Silva 1982.  
 Rostworowski 1988.  
 Sandron 1999.  
 Urbano 1981.

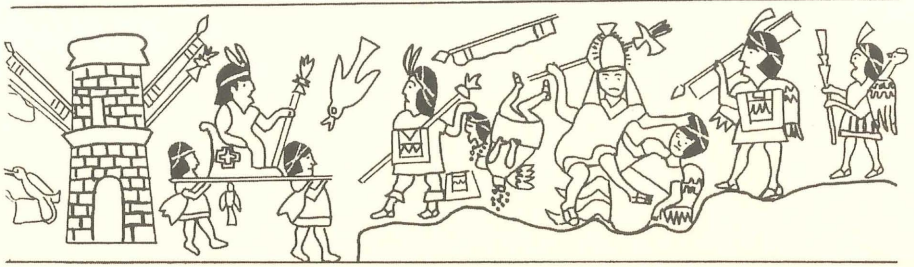


Figura 1. Desarrollo de la decoración de un quero del que desconocemos su localización actual.



Figura 2. Desarrollo de un quero de la Colección Orihuela Yábar, del que desconocemos su localización actual.



Figura 3. Desarrollo del quero 3896/58 del Museo Inca de la Universidad San Antonio Abad (Cuzco), perteneciente a la Colección Orihuela Yábar.





Figura 4. Desarrollo parcial del quero 7511 del Museo de América (Madrid), de la Colección Juan Larrea (dibujo de Luis Ramos Gómez).

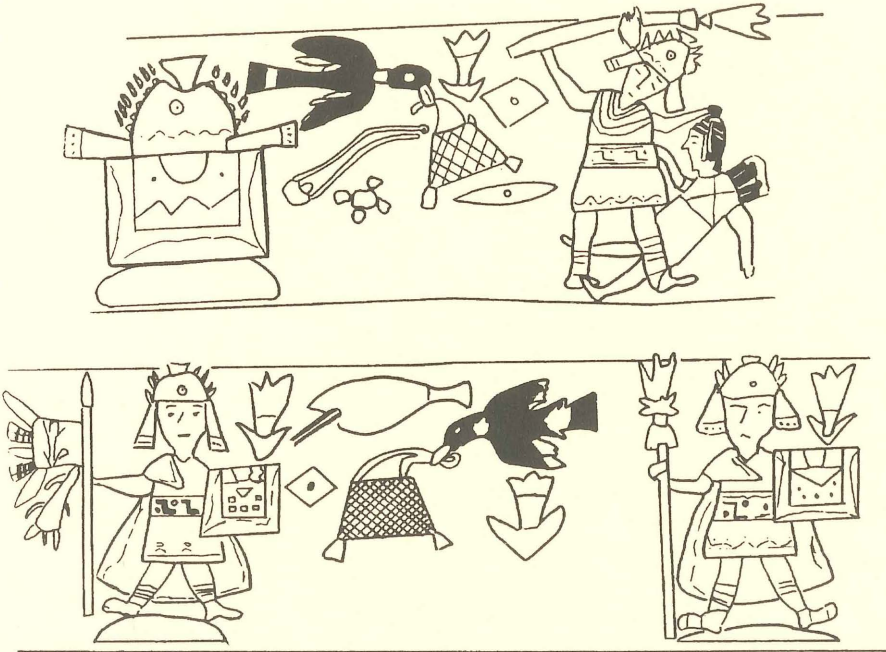


Figura 5. Desarrollo de la vasija 7564 del Museo de América (Madrid), de la Colección Juan Larrea (dibujo de Luis Ramos Gómez).