

*Mama Guaco y Chañan Cori Coca:
un arquetipo o dos mujeres de la Historia Inca.
(Reflexiones sobre la iconografía de un cuadro
del Museo de la Universidad
de San Antonio Abad del Cuzco)*

Luis RAMOS GÓMEZ
Universidad Complutense

RESUMEN

Se analiza un cuadro del siglo XVIII y se identifica a sus protagonistas —los chancas, Mama Guaco y Chañan Cori Coca— manejando datos de fuentes y claves iconográficas de la Cultura Inca y de la andinohispana colonial.

Palabras clave: Cultura Inca, cultura andinohispana, etnohistoria, iconografía, chancas, Mama Guaco, Chañan Cori Coca.

ABSTRACT

Analyzing a picture of the XVIII century, we identified his protagonists —the chanca people, Mama Guaco y Chañan Cori Coca— using historical and iconographical data about Incas and colonial Andean-Hispanic culture.

Key words: Inca Culture, Colonial Andean-Hispanic Culture, Ethnohistory, Iconography, Chancas people, Mama Guaco, Chañan Cori Coca.

En 1995 Franklin Pease señalaba que a la llegada de los españoles al Perú «las explicaciones míticas regían ampliamente entre la población [andina y] siguieron haciéndolo después del siglo XVI, y aún en nuestros días encontramos explicaciones míticas» que tienen su paralelo en las históricas. En relación con lo expuesto, también escribía que «se consideró que las crónicas

retrataban las versiones históricas recogidas oralmente de los pobladores andinos [cuando] en realidad lo que la gente andina contaba no [...] pertenecía] a un ordenamiento histórico, sino mítico» (1995: 76), en el cual la cronología, los personajes y los acontecimientos concretos no tenían el papel que las fuentes les otorgaban¹.

Un ejemplo directamente relacionado con este planteamiento —válido para hechos lejanos— nos lo daba Pierre Duviols cuando comparaba los episodios del enfrentamiento entre los incas y los alcavizas con los de la lucha entre los incas y los chancas (1979 y 1997), concluyendo que a pesar de que los textos nos hablan «de asuntos muy distintos [...] en cuanto a época, lugar, argumento, protagonistas y circunstancias [...], si los examinamos detenidamente, constatamos que las funciones de los protagonistas [y] sus situaciones [así como] sus dos sistemas respectivos de relación y de significación, ofrecen sorprendentes analogías» (1997: 276). Ese parentesco y similitud no creía Duviols que debía «buscarse en la categoría de lo histórico, sino en [la] de la simbología, es decir, en la categoría del mito o del rito, [...] que] dan lugar a relaciones y representaciones que son por antonomasia repetibles y repetitivas» (1997: 278).

EL CUADRO DEL MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE SAN ANTONIO ABAD (Figura 1)

Con estos planteamientos creemos que debe analizarse un cuadro del siglo XVIII, anónimo y de baja calidad artística pero de alto valor iconográfico, que se expone en el Museo Inca de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco, en cuya cartela se lee:

«El Gran Nusta [—por ‘ñusta’²—] Chañancoricoca. [A]buela de los doze Yngas destes Reinos del Peru».

Desde la óptica que a nosotros nos interesa, el lienzo fue estudiado por Flores Ochoa en solitario (1990 y 1991) y en una obra conjunta con Kuon

¹ Como ejemplo de estas afirmaciones, Pease señala la articulación de las conquistas y la sucesión en la cúpula del Tahuantinsuyu (1995: 103 y 104).

² Damos a ‘ñusta’ el significado amplio que otorga González Holguín al vocablo, es decir «princesa o señora de sangre ylustre» (1989: 264).

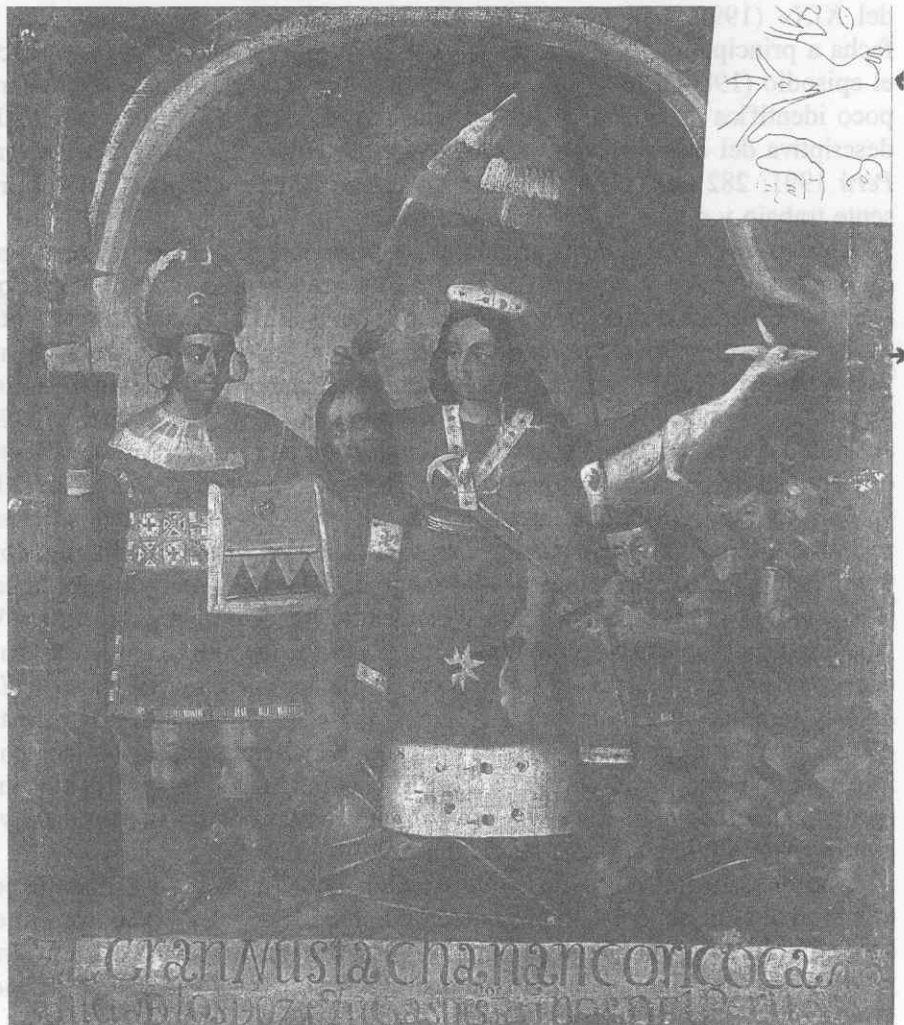


FIGURA 1.— «El Gran Nusta Chañancoricoca. [A]buela de los doze yngas destos Reinos del Perú». Museo Inca de la Universidad San Antonio Abad (Cuzco).—
1-a: El cóndor situado en la zona derecha del cuadro.

Arce y Samanez Argumedo (1998), trabajos en los que se identifica el episodio y se fecha la obra como «tal vez de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX» (1990: 44), cronología que rebaja Gisbert, quien parece que lo fecha a principios del XVIII, reproduciéndolo y analizándolo sin identificar el episodio (1980: 125 y figura 162); por su parte, Sergio Purin —que tampoco identifica la escena— sitúa el lienzo en el siglo XVI e ilustra la ficha descriptiva del cuadro con su reproducción en color (*Los incas y el antiguo Perú* 1991: 282 del vol. II), imagen en la que hemos fundamentado el presente trabajo y que es la que reproducimos.

La figura principal de la escena es un personaje femenino cuyo resguardo bajo el quitasol y riqueza de ropajes muestran su alto rango; está de pie sobre un decapitado que yace en el suelo y junto al cual se ha pintado a otro varón que también parece muerto y que, como el anterior, viste *uncu* oscuro y está desarmado. El vestuario de la mujer se ajusta al tradicional vestido serrano, pues calza *ojotas*, lleva *lliella* cerrada con un gran *tupo*, *acsu* y *ñañaca*, prendas ornadas con figuras de arácnidos; en una mano porta un *chumpi* o porra estrellada y en la otra la cabeza golpeada, cercenada y sangrante del varón al que pisa, a la que mira y sujeta por unos largos y sueltos cabellos, mientras la muestra al espectador³. Junto a la mujer, y también de pie, contempla el trofeo un varón inca de alto rango que lleva melena y se adorna con unas grandes orejeras, muñequera y bandas de flecos en las pantorrillas. Va vestido al modo clásico serrano, pues calza *ojotas*, lleva un *uncu* ribeteado y ornado con flores de *ñuchu* y en su zona media con *tocapus*, así como la *llacolla* y también una esclavina de plumas; parte de su atuendo nos muestra que se trata de un guerrero, pues se toca con el característico casco incaico y mientras con una mano abraza el escudo cuadrangular, con la otra sostiene una lanza bajo cuya hierro se ha colocado una cabeza de maza estrellada y a continuación un hacha y una aguda punta.

También forma parte de la decoración una llama blanca que parece enfrentarse a un cóndor —representado parcialmente—, que la amenaza con su pico y despliega sus alas⁴ (Figura 1-a). Ambos motivos están situados tras un conjunto de ‘figuras de corte’ constituido por varios enanos masculinos

³ Sergio Purin — que da las medidas del lienzo (78 cms. de altura y 65 cms. de anchura)— señala que el tema «parece directamente inspirado por la historia de Judith y Holofernes»; (*Los Incas y el Antiguo Perú* 1991: 282 del vol. II).

⁴ Esta figura es de difícil visión, y por ello no ha sido recogida ni comentada por ninguno de los estudiosos que han analizado el cuadro.

que parecen huir de la escena, a excepción de uno que es concurado y sostiene sobre la mujer un parasol de plumas; este personaje destaca de los otros por llevar un *uncu* ornado con flores de *ñuchu*. Por otra parte, en los dos laterales del cuadro se han pintado dos cabezas de animales que parecen pumas —una de ellas sobre un cilindro fajonado, que en realidad es una torre— cuyas bocas se conectan entre sí por un arco iris que enmarca superiormente al conjunto decorativo; como ya señaló Gisbert (1980: 125), este último bloque emparenta la escena representada con la que se ha plasmado en muchos quecos, con la diferencia de que en éstos el puma suele ser un jaguar, la figura femenina ofrenda flores y no cabezas, y no hay muertos alrededor de sus pies⁵ (Figura 2).

La decoración del cuadro está constituida tanto por motivos fácilmente comprensibles —el grupo de figuras humanas— como por otros de carácter simbólico, entre los que debemos señalar la manera en la que se ha repre-

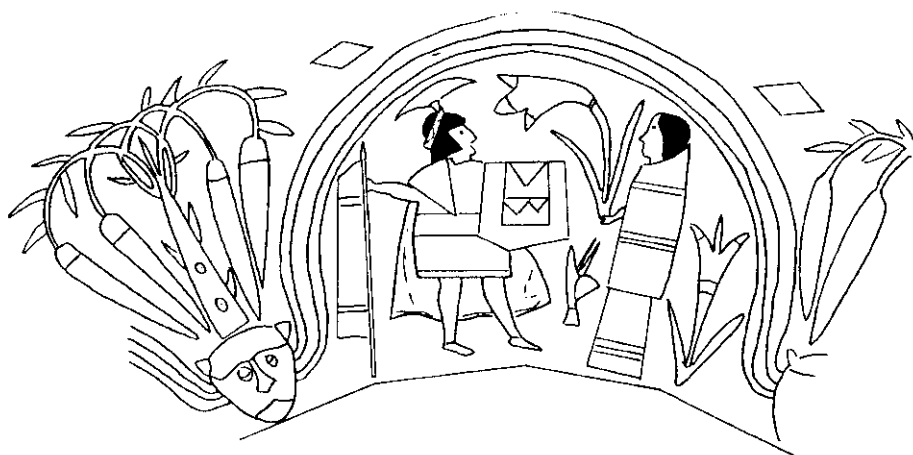


FIGURA 2.— Desarrollo parcial de la decoración del queco 7539 del Museo de América de Madrid. Dibujo de Luis Ramos Gómez.

⁵ Liebscher engloba estas escenas en el capítulo «motivos de arco iris» (1986: 68) y de forma parecida Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo, quienes las subdividen en función de las figuras utilizadas; así, la que nos ocupa se englobaría en el bloque denominado «El arco iris: el inka y la qoya» (1998: 212).

sentado la figura femenina. Efectivamente, ésta está de pie sobre el cuerpo de un varón, postura que en el mundo incaico respondía a un ritual relacionado con la celebración de una victoria bélica, como por ejemplo nos narra Betanzos, quien dice:

«Tenían una usanza estos señores, [que era] que cuando algún capitán o capitanes venían [al Cuzco] victoriosos de la guerra, traían las insignias y adornamientos [...] y personas de los vencidos] e poníanlas delante de sus señores. E los señores, viendo el tal despojo e insignias e prisioneros delante de sí, levantábase el tal señor e pisábalo e daba un paso por encima de los tales prisioneros, y esto hacían los tales señores en señal de que rescibían [de] los tales [capitanes] que lo traían, [el] triunfo [...] a] favor del señor, y [que] era aceptado en servicio el [...] trabajo] que así habían pasado en sujetar e vencer los tales enemigos. Y así mismo, el señor a quien era pedido que pisase las tales cosas e prisioneros rescibía y había —haciendo aquello— posesión y señorío de las tales tierras que así eran ganadas y vasallos que en ellos vivían» (Betanzos, primera parte cap. IX; 1987: 35 y 36).

No sabemos qué quiso significar exactamente el anónimo pintor del cuadro cuando representó a la figura femenina 'pisando' a un varón inerme que viste normalmente —sin los teóricos atuendos de los prisioneros— y al que se ha decapitado, pero no creemos que fuese algo tan complejo como lo que debería concluirse si interpretásemos la escena siguiendo el texto de Betanzos rigurosamente. Para nosotros, ese pintor del XVIII lo que intenta plasmar es la idea de que una mujer que ha combatido —va armada de una porra— y ha vencido a sus contrincantes, remata su hazaña pisando y exhibiendo la cabeza de uno de los combatientes rivales que, junto a otro, yace muerto a sus pies; indudablemente la ceremonia no es una sátira a los guerreros varones, ya que uno de ellos es mostrado en plenitud y con semblante sereno, lo que interpretamos como que, sin sentirse menospreciado, reconoce el papel desempeñado por el personaje femenino.

Pero no es es la postura de la mujer el único elemento simbólico que aparece en el cuadro, ya que hay otros. De éstos, el más llamativo es el arco iris formado por cuatro bandas paralelas de distinto color, motivo de simbología heráldica que en el mundo colonial representa al incario —de ahí que se utilice como emblema en los escudos de la nobleza indígena colonial— y que puede tener su origen en el arco iris contemplado por los hermanos Ayar

a su llegada al valle del Cuzco, que interpretaron como símbolo de buen augurio (Santa Cruz fol. 6v; 1993: 194. Sarmiento cap. XII; 1988: 56)⁶. De más oscura interpretación es su relación con las cabezas de pumas, motivo éste que representa el valor y la fuerza⁷ y que probablemente complemente al arco iris.

Como hemos indicado, la cabeza de uno de estos felinos está situada sobre un cilindro fajonado, que creemos que es una pobrísima representación de la torre que figura en el escudo de armas del Cuzco colonial⁸ y con la que también se simbolizó en esa época al Cuzco prehispánico y por extensión al incario, si bien en estos casos la torre —siempre representada con un arco de medio punto como vano de ingreso— se solía complementar con lanzas y banderas incas que arrancaban de ella o de su pedestal; este motivo no sólo se representó en todo tipo de soportes, sino que incluso fue un elemento del tocado de cabeza de la nobleza cuzqueña (Dean 1999: 123 y sigs.; Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 182, y Rojas 1982).

Las últimas figuras de carácter simbólico que nos quedan por comentar son el enfrentamiento del cóndor con la llama blanca, en cuyo pecho y panza está pintado —si no vemos mal— un arco iris como el ya descrito; para nosotros no se trata de una escena paisajística, sino de un bloque de complejo significado ideológico que en cierta forma tiene su paralelo en la escena protagonizada por las figuras humanas situadas en el primer plano, idea que puntualizamos en el siguiente apartado.

⁶ El arco iris fue un elemento mucho más complejo, pues tuvo también un significado de mal augurio o cuando menos de algún tipo de peligro (Cobo lib. XIII, cap. XXXVIII; 1964: 233 del tomo II. *Doctrina Cristiana* 1985: 259. Murúa lib. II, cap. XXXIV; 1987: 438 y 439. Garcilaso lib. III, cap. XXI; 1963: 114 del tomo II), así como también un significado agrícola (Duviols 1986: 193 y 229).

⁷ Por ejemplo, Cieza nos señala que Inca yupanqui tomó el mando de una operación bélica y «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» (Segunda parte, cap. XLV; 1984: 195 del tomo I).

⁸ La concesión del escudo de armas a la ciudad data del 19 de julio de 1540, especificándose que el interior del escudo 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 Sacsayhuaman en conjunto, y no una torre concreta de ella o una torre —el *sunturwasi*— ubicada en la plaza de Huacaypata.

LA INTERPRETACIÓN DE LA ESCENA COMO UN EPISODIO DEL CONFLICTO INCAS/CHANCAS

Como antes hemos indicado, el cuadro tiene una cartela en cuyo primer renglón se lee: «El Gran Nusta Chañancoricoca», lo que automáticamente permite conectar la escena con el conflicto inca/chanca, y en concreto con el asalto de éstos a un Cuzco defendido por Pachacutec Inca Yupanqui, que bien puede ser el guerrero inca representado. La fuente principal del episodio pintado es la obra de Sarmiento de Gamboa, quien escribió que los chancas «que entraron 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 Pachacutec para atacar con redoblados bríos y obtener la victoria (Sarmiento cap. XXVII; 1988: 88). Más corta es la versión de Santa Cruz, 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’— (Fol. 19v; 1993: 220).

Pero no son éstas las únicas fuentes que nos hablan de Chañan Cori Coca, pues esta mujer también nos 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 Tanan-curicota [—sin duda por ‘Chañan Cori Coca’—]. Era una piedra en que decían que se había convertido una mujer que vino con los *pururaucas*» (Cobo lib. XIII, cap. XVI; 1964: 184 del vol. II). Esta referencia a Chañan Cori Coca como uno de los *pururaucas* vuelve a situarnos en el conflicto inca/chanca, ya que los *pururaucas* fueron unos ‘guerreros extranaturales’ que un Ser Superior —innominado o personificado en Viracocha o en El Sol— envió en apoyo de los incas cuando los chancas asaltaban El Cuzco y gracias a cuya ayuda triunfaron⁹.

⁹ Según las fuentes, esos ‘guerreros’ siempre tuvieron apariencia humana (Betanzos, primera parte, cap. VIII y X), o fueron primero rocas (Las Casas cap. CCL; Santa Cruz f.19), o sencillamente fueron hombres a quienes los combatientes cuzqueños, por interés político, les atribuyeron corporeidad pétreo o de mata (Garcilaso lib. V, cap. XVIII); para casi todos los autores, esos ‘guerreros’ fueron vistos por los dos grupos enfrentados, salvo

Como hemos visto, Sarmiento no sólo nos habla de 'Chañan Cusi Coca', pues también cita el 'barrio cuzqueño de Chocos-Cachona'. Por los datos expuestos por María Rostworowski, sabemos que «en los documentos de archivos hay referencia a la existencia en el Cusco de dos ayllus, uno denominado Choco y el otro Cachona, que siempre se les menciona juntos», y que tenían asignados una serie de huacas «situadas en [los ceques de] la región correspondiente al Cuntisuyu». Señala también esta gran investigadora que «es posible que los Choco-Cachona pertenecieran a grupos establecidos en el Cusco antes de la llegada de los incas y que se aliaron con ellos cuando el ataque chanca. Es interesante subrayar que el Inca Pachacutec casó con Mama Anahuarque, miembro de los ayllus de Choco-Cachona. Quizá este matrimonio fue uno de los actos de reciprocidad habidos después de la ayuda militar prestada por la curaca con ocasión de la guerra contra los chancas» (Rostworowski 1986: 135 y 136).

Pero retornemos al cuadro y preguntémosnos ¿qué elementos iconográficos concretos nos permiten afirmar que estamos ante un episodio de la guerra entre incas y chancas? Si a los incas es fácil identificarles por sus atuendos característicos, otro es el caso de los chancas, que se representan simbólicamente. En opinión de Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo ese elemento en clave es el camélido, al que ven como una «llama despelada que agoniza» (1998: 161), figura que creen similar a la representada en una escena del choque incas/chancas que decora sendos *queros* del siglo XVIII¹⁰, uno de los cuales reproducimos (Figura 3¹¹); basándose en ese paralelo, creen que la llama del cuadro y la de los *queros* es «la alegoría del triunfo de los inkas sobre un pueblo de pastores de la puna», en este caso los chancas, a los que simboliza ese animal (1998: 163. *Vid.* también Flores Ochoa 1990: 44). La llama agonizante sería, según esta interpretación, el paralelo del guerrero chanca decapitado.

para Acosta (Lib. VI, cap. XXI) y Cobo (Lib. XII, cap. X y lib. XIII, cap. VIII), que indican que el Inca —Pachacutec para uno y Viracocha para el otro— dijo tras la batalla que él sólo los había podido ver porque tenía esa capacidad y que se habían convertido en piedras.

¹⁰ Se trata de dos piezas de la «Colección Orihuela Yábar»; de una de ellas nos dicen los citados autores que fue donada al Museo de la Universidad San Antonio Abad, donde figura con el número 3896/58, y de la otra —que es la que reproducimos— no se aportan datos sobre su ubicación actual.

¹¹ La decoración —redibujada por nosotros— pertenece al quero de la Colección Orihuela Yábar que no pasó al Museo del Cuzco; su desarrollo fue realizado por Manuel Chávez Ballón, y ha sido publicado de forma incompleta por Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 161).



FIGURA 3.— Desarrollo de un quero de la 'Colección Orihuela Yábar' en paradero desconocido. Redibujado por Luis Ramos Gómez sobre el desarrollo efectuado por Manuel Chávez Ballón.

Nosotros no compartimos la opinión expuesta, ya que creemos que la llama reproducida en los dos queros aludidos es una ofrenda inca a una huaca no representada para que les apoyase en su lucha contra los chancas; a este respecto debemos recordar que los camélidos son los animales más ofrendados en los sacrificios, y que eran preferidos los señalados por carecer de defectos o por ser de un determinado color, como podía ser el blanco, que no era muy normal.

Pero la llama representada en el cuadro, a diferencia de la de los queros, ni es una ofrenda, ni agoniza, ni va a ser sacrificada, pues es un animal en plenitud que por cierto está matizado —si es acertada nuestra interpretación— con un símbolo del incario en la época colonial: con un arco iris que lleva en el pecho y vientre. Además, esta llama llena de vida no está atada ni echada, pues se enfrenta a otro animal que no ha sido visto por quienes han analizado el cuadro: un cóndor al que vence y materialmente expulsa del cuadro (Figura 1-a), ave que es el símbolo de los chancas. El enfrentamiento entre los dos animales tiene, pues, su paralelo en la escena protagonizada por las figuras humanas.

Pero, ¿en qué nos basamos para afirmar esta relación entre 'cóndor' y 'chancas'? ¿Tenemos alguna referencia sobre la forma bajo la que pudieron ser representados los chancas? Y si es así, ¿existe en la iconografía colonial alguna imagen de este grupo bajo ese aspecto? A estas preguntas debemos contestar que sí, como hemos estudiado recientemente (Ramos Gómez en prensa).

De los chancas como cóndores nos habla Cristóbal de Albornoz en 1584, cuando se refiere a un lugar del Valle del Cuzco, en concreto a «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 esca-

paron. Y así los más ayillos de los chancas se llaman <condor guachos>»¹² (Duviols 1967: 26¹³).

Pero no es éste el único dato sobre la relación chancas-cóndores, ya que Garcilaso nos da una prueba indirecta. Efectivamente, este autor a comienzos del siglo XVII escribe que el inca que según él derrotó a los chancas: Inca Viracocha¹⁴,

«hizo otra [obra] galana y vistosa [...] Y fue que 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 lib. V, cap. XXIII; 1963: 181 del vol. 2).

Sin entrar en si tal pintura existió o no¹⁵, del relato de Garcilaso sólo queremos quedarnos con el dato de la forma en que dice que se simbolizaron las actitudes de Yahuar Huacac y de Viracocha con respecto a los chancas: mediante cóndores, que por otra fuente sabemos que eran una imagen de este grupo. ¿Se trata de una coincidencia o de un afloramiento de la tra-

¹² En opinión de César Itier, este 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 les había abandonado su huaca.

¹³ Esta referencia —como otras— falta en la edición de de la *Instrucción* de Albornoz editada en 1989.

¹⁴ Sobre las razones de la interesada versión de Garcilaso, *vid.* Rostworowski (1988: 55 y sigs.).

¹⁵ No puede dejar de ser sorprendente que una cultura como la inca, que casi no utiliza como motivos decorativos a elementos del entorno, y que cuando lo hace los reproduce de forma esquemática, realizase una obra como la que nos narra Garcilaso.

dición, que se malinterpretó, convirtiendo a los cóndores en representación de los dos Incas y no de los chancas que atacaban o huían?

Pero no sólo debemos conformarnos con estas referencias sobre la identificación de los chancas como cóndores, pues bajo ese aspecto se les puede contemplar en varias piezas lígneas, como son tres queros —uno sin referencia de ubicación y los dos ya citados pertenecientes a la «Colección Orihuela Yábar»— y un cuenco de paredes rectas soportado por atlantes, objeto que forma parte de los fondos del Museo de América de Madrid¹⁶ (Figura 4), conjunto que fue estudiado y fechado en el siglo XVIII por Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 156 y sigs.) y analizado por nosotros recientemente de forma extensa (Ramos Gómez, en prensa). Como resumen de lo allí expuesto podemos señalar que en esas piezas, las plumas, o las alas, o incluso un cóndor completo ornaban las espaldas de los guerreros chancas que combaten con varones incas¹⁷, grupo éste que en los keros de la Colección Yábar está ‘reforzado’ por una mujer armada —sin duda Chañan Cori Coca, como señaló Flores Ochoa— que sostiene la cabeza de un chanca al que ha decapitado, y en el cuenco del Museo de América por los *pururaucas*¹⁸; pero no son esos los únicos cóndores que aparecen en la ornamentación de las piezas, ya que en los dos queros de la «Colección Orihuela Yábar» hay un ave en vuelo antropomorfizada y otra estática, que creemos son imágenes de las *huacas* de los chancas, y en el cuenco del Museo de

¹⁶ Su número es el 7564. Su foto en blanco y negro, el desarrollo de su decoración y su descripción se publicaron en *Piedras y Oro* (1988: 149), de donde tomaron la decoración Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 159), y su descripción y foto en color se publicaron en *Los Incas y el Antiguo Perú* (1991: 269 del tomo II); en ningún caso se observaron las plumas que ornaban la espalda del chanca, y sólo en la publicación peruana se identificó como ‘chanca’ a la etnia que combatía con los incas, si bien esa atribución se basó en la interpretación de las figuras de los cóndores descendentes, motivos que para nosotros no simbolizan a los chancas, sino a ‘la victoria en la guerra’.

¹⁷ No valora el detalle Flores Ochoa en sus trabajos en solitario (1990 y 1991) o en su libro conjunto (1998), como tampoco Otavola 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 y 1991: 96), pero se alejó de ella en la obra conjunta de 1998, donde se escribe 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).

¹⁸ Así interpretamos a los guerreros incas representados sobre un segmento de círculo, que vemos como rocas (Ramos Gómez, en prensa).

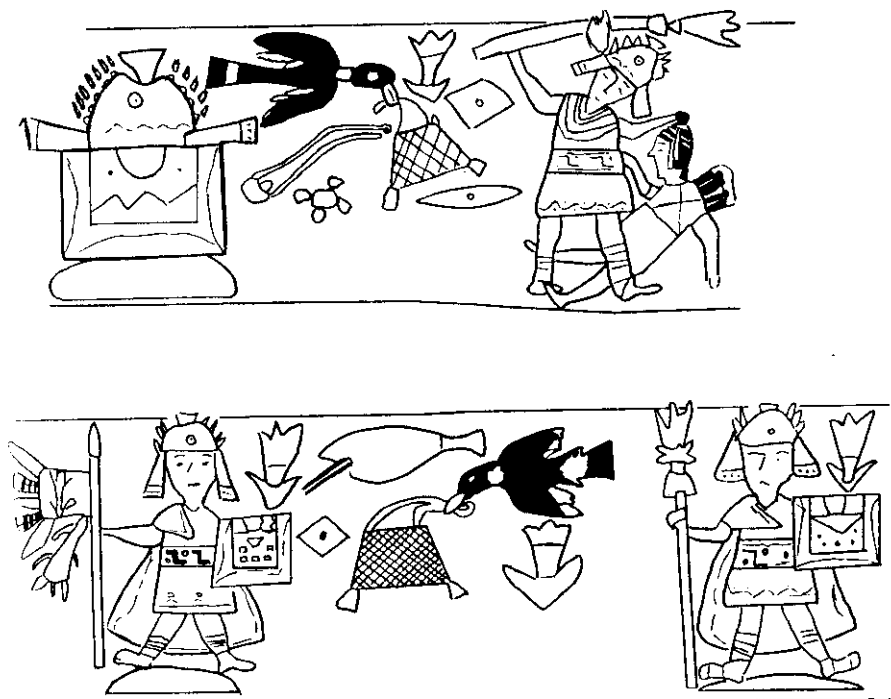


FIGURA 4.— Desarrollo parcial de la decoración del quero 7564 del Museo de América de Madrid. Dibujo de Luis Ramos Gómez.

América hay dos aves descendentes que portan bolsas para proyectiles de hondas —arma que se representa en una ocasión— que creemos simbolizan ‘La Victoria en la Guerra’, no necesariamente sobre los chancas¹⁹ (Ramos Gómez, en prensa).

Si las fuentes nos hablan de los chancas como cóndores y la iconografía plasmada en vasijas líneas del siglo XVIII nos los muestra bajo ese aspecto, ¿por qué en el cuadro que nos ocupa —que se realizó en fechas parecidas—, ese cóndor que parece huir de la llama que le ataca no puede ser el símbolo de esa etnia? Evidentemente no vemos razón que se oponga a ello,

¹⁹ *Vid.*, por ejemplo, los desarrollos publicados por Liebscher (1986) en la lámina XV, figs. 6, 7 y 8.

por lo que debemos concluir que tanto la iconografía del cuadro como su cartela nos sitúan ante un episodio del choque incas/chancas, en concreto ante uno protagonizado por «El Gran Nusta Chañancoricoca». Pero ¿es ésta la única identidad que la cartela otorga a la figura femenina representada en el cuadro? Ciertamente no.

LA IDENTIFICACIÓN DE LA PROTAGONISTA CON MAMA GUACO

Como ya indicamos, el cuadro del Museo de la Universidad San Antonio Abad tiene una cartela en la que se lee:

«El Gran Nusta Chañancoricoca. [A]buela de los doze Yngas destos Reinos del Peru».

Si atendemos a la segunda parte del texto, lo en él escrito hace imposible que la persona representada tuviese relación con la guerra entre los incas y los chancas, pues ésta tuvo lugar en tiempos de Viracocha Inca y de Pachacutec Inca Yupanqui, más o menos —según los autores— los incas octavo o noveno de los doce o trece que formaron la dinastía. Y si esto es así ¿a quien, por tanto, puede referirse el anónimo autor del cuadro cuando nos habla de la «abuela de los doze yngas»? Aparentemente sólo a Mama Oello, que fue la antecesora de todos los incas junto a su esposo Manco Capac.

Pero ¿el apelativo «abuela de los doze yngas» sólo puede referirse a Mama Oello? Ciertamente no, por dos razones. La primera se fundamenta en el propio significado del nombre, ya que Mama Guaco, según Pérez Bocanegra, equivale a «bisabuela» (Dato tomado de Urbano 1981: XLIX y de Zuidema 1989: 63 y 103). La segunda se basa en la información que dan algunas crónicas sobre la esposa de Manco Capac, que no siempre es Mama Oello, ya que como tal también se cita a Mama Guaco (Guaman f. 87 y 120; 1987: 81 y 114 del vol. 29A; Murúa lib. I, caps. II a IV; 1987: 49, 54, 55 y 57). Así, como consecuencia de estos datos pensamos que esa referencia a la «abuela de los doze yngas» alude a Mama Guaco y no a Mama Oello.

Por otra parte también debemos señalar que la escena representada en el cuadro no guarda relación con ningún acontecimiento conservado de la vida de Mama Oello, pero sí —aunque relativa— con uno protagonizado por Mama Guaco. Este episodio nos es narrado por Betanzos (Primera parte, cap.

IV), Cabello (Cap. 10), Sarmiento (Cap. XIII) y Murúa (primera parte, cap. III), y el fondo del texto es coincidente. En él se nos dice que cuando los incas decidieron ocupar el Cuzco, tuvieron que vencer la resistencia de los guallas, acción en la que destacó Mama Guaco quien combatía con un ayllu o boleadora; con ese arma aprisionó o mató a un gualla y sacándole con un *tumi* o cuchillo

«los bofes y entrañas, las hinchó y se las atravesó en la boca y con la sangre hizo untar a los demás, y con tan horrenda postura se metió en el pueblo de los guallas y los desanimados naturales, creyendo que era gente que comía carne humana, desampararon el pueblo» (Cabello, tercera parte, cap. 10; 1951: 269)

y huyeron a donde pudieron o

«al valle que llaman hoy en día Gualla» (Betanzos, primera parte, cap. IV; 1987: 20),

no sin que antes los incas matasen

«a cuantos pudieron haber a las manos y a las mujeres preñadas sacaban las criaturas de los vientres» (Sarmiento cap. XIII; 1988: 60).

Evidentemente el episodio narrado no se corresponde con la escena pintada en el cuadro, donde no aparece ni ayllu ni *tumi*, sino una macana, y donde se sacrifica decapitando, pero no vaciando; por otra parte, aunque la llama representada en el lienzo pudiera haber simbolizado un sacrificio —lo que no creemos—, la forma en la que está pintada impide relacionarla con la *callpa* o rito adivinatorio que realiza Mama Guaco hinchando los pulmones del gualla²⁰, y con respecto al cóndor sólo podemos decir que no tenemos dato alguno sobre que tal animal pudiera simbolizar a los guallas.

Así pues, ningún motivo iconográfico nos permite afirmar que el personaje femenino representado es Mama Guaco, o que la escena reproduce un episodio del choque incas/guallas; pero si esto es así, ¿por qué en la cartela

²⁰ No deja de ser interesante que Sarmiento indique que antes de que los chancas atacasen el Cuzco, hicieron «primero sus sacrificios y soplando los livianos de un animal, a que ellos llaman *calpa* [tuvieron respuesta de lo que iba a ocurrir], la cual no entendieron bien, por lo que después les sucedió» (XXVII; 1988: 86 y 87).

del cuadro se denomina a la protagonista de la escena como «abuela de los doce yngas» y en consecuencia se atribuye la acción a Mama Guaco bien como esposa de Manco Capac, bien como 'bisabuela' o antecesora de la dinastía incaica?

EL ARQUETIPO 'MAMA GUACO-CHAÑAN CORI COCA'

Parece muy difícil —aunque no imposible— que el artista que pintó el cuadro y colocó la cartela pudiera cometer un error tan grave como es el de dar a la protagonista de la escena un apelativo que corresponde a otra persona, introduciendo así un elemento de confusión cuya consecuencia es convertir en figura principal a una mujer ajena al suceso, e inducir a quien contempla la escena a interpretarla de forma incorrecta. Ciertamente se trataría de un fallo grave si nos moviésemos con 'claves históricas', es decir si la identificación de personajes, episodios y tiempos fuese de importancia vital para comprender la escena, pero no si utilizamos 'claves míticas o rituales', como es el caso, que

«dan lugar a relaciones y representaciones que son por antonomasia repetibles y repetitivas» (Duviols 1997: 278).

Como señalaba Pease y recogíamos al principio de este trabajo, en muchos de los relatos del mundo andino se están manejando episodios que se pueden acoplar a distintos momentos, situaciones o protagonistas, y esto es lo que ocurre con el cuadro que analizamos, cuya cartela atribuye la acción a dos personas distintas que 'vivieron' en dos momentos diferentes y de las que una no tuvo relación alguna con los chancas. Pero ¿realmente estamos ante dos 'personajes históricos' distintos? ¿Por qué no podemos pensar que estamos ante dos distintas corporizaciones de una misma figura arquetípica?

Si analizamos el significado de los dos 'hechos históricos' a los que nos hemos venido refiriendo —el choque de los incas bien con los guallas, bien con los chancas—, podremos observar que tienen un sentido parecido, pues ocurren en el Cuzco, tienen el carácter de ser 'fundacionales' por ser hitos a partir de los cuales, y de forma violenta, arrancan las dos etapas de la Historia Inca —la de Manco y la de Pachacutec—, y están protagonizados por dos figuras femeninas que responden a un mismo modelo. Si nos centramos en este último aspecto, que es el que nos ocupa, en primer lugar debemos valo-

rar la forma de obrar de estas mujeres, que no se ajusta al papel que la sociedad tenía asignado a las de su sexo, pues de Chañan Cori Coca dice Sarmiento que «peleó varonilmente» (Cap. XXVII; 1988: 88) y Santa Cruz que «peleó balerosamente como mujer baroñil» —por ‘varonil’— (Fol. 19v; 1993: 220), calificativo éste que en el caso de Mama Guaco sólo aplica Cabello²¹, quizá porque es intrínseco a su persona, pues en aymara²² «Huaccu» significa «muger varonil, la que no haze caso del frío, ni del trabajo y es libre en hablar, sin género de encogimiento» (Bertonio 1956: 142, 20 parte. Tomado de Rostworowski 1986: 134).

En segundo lugar debemos valorar el cambio cualitativo que ambas personas sufrieron tras su ‘muerte’, y que las separa del resto del común de las mujeres, ya que o se convirtieron en huacas o se las relacionó directamente con ellas. Así —como hemos visto— Chañan Cori Coca se corporizó en la primera huaca del octavo ceque del Cuntisuyo (Cobo lib. XIII, cap. XVI; 1964: 184 del vol. II), y a Mama Guaco —aunque por otra acción— se le atribuyó la chácara de Sausero,

«a do dizen que Mamaguaco, hermana de mango Capac [...] sembró el primer maíz» (Molina 1989: 118),

campo que era la tercera guaca del segundo ceque del Collasuyo (Cobo lib. XIII, cap. XV; 1964: 179 del vol. II) y que tenía relación directa con los jóvenes guerreros incas que pasaban el rito del *guarachico*.

Como parece que señaló John Murra (Referencia tomada de Flores Ochoa, Kuon Arce y Sámanez Argumedo 1998: 161), la aparición de estas dos mujeres protagonizando momentos distintos, pero claves —por fundacionales— de la Historia Inca, posiblemente sea una forma de recalcar el extremo peligro en el que se vio inmerso el grupo, el cual por procedimientos normales, es decir, apelando sólo a la actuación de los varones en la guerra, no podía salir triunfante de la situación en la que se encontraba. Ciertamente ni las fuentes ni la iconografía nos dicen nada acerca de que en los dos casos

²¹ Señala que «Mamaguaco (que muy varonil y atrevida era y de gran consejo y prudencia) avía hecho algunas correrías usando oficio de valeroso capitán» (Cabello, tercera parte, cap. 10; 1951: 268)

²² Sobre la relación entre esta lengua y los nombres de los Hermanos Ayar, señala Rostworowski que «resulta interesante que en los tiempos míticos las voces tengan una mejor interpretación en aymara» que en quechua (1986: 134).

expuestos los hombres hubiesen obrado de forma distinta a la que de ellos se esperaba —‘varonilmente’—, por lo que la actuación ‘varonil’ de las mujeres debe interpretarse como el último recurso humano con el que se pudo contar para salvar una situación que había rebasado el potencial normal del grupo; pero si nos fijamos bien en las fuentes, no sólo actuaron las mujeres, ya que detrás de ellas o junto a ellas aparecen fuerzas extranaturales que ayudan a salvar la situación: en un caso el ritual adivinatorio que realiza Mama Guaco —que según el cronista los guallas interpretaron como antropofagia— y en el otro la aparición de los *pururauca* junto a Chañan Cori Coca.

Pero el papel de la mujer-guerrero como último recurso del grupo, no sólo se trasluce de esos episodios de las crónicas o de la iconografía del XVIII, ya que también aflora en los rituales, en concreto en el último cuadro de la *purucaya* o ceremonia que se celebraba al año de la muerte de un Inca. Según refiere Betanzos, tras un simulacro de batalla entre los varones anan y los urin cuzcos y el relato de las «victorias y grandezas» del difunto, debían salir a la plaza del Cuzco

«dos escuadrones de mujeres vestidas como hombres encima de sus mismos vestidos y en las cabezas así mismo las ataduras de hombres, y que así mismo trujesen en la cabeza unos plumajes; y que el un escuadrón de mujeres trujesen unos paveses y el otro unas alabardas altas en las manos y que anduviesen estas mujeres en torno a la plaza a cierto paso, moderado a manera de sus bailes, entre las cuales fuesen algunos hombres los cuales llevasen unas hondas en las manos, como varones» (Betanzos, primera parte, cap. XXXI; 1987: 147).

Sin duda estamos ante un cuadro relacionado con los episodios comentados, ya que cualquiera de estas mujeres armadas y vestidas ‘varonilmente’ que protagonizan la ceremonia conmemorativa, en caso de extrema necesidad serían la nueva corporización del arquetipo al que respondían tanto Mama Guaco o Chañan Cori Coca.

RECAPITULACIÓN

Como decía Duviols cuando comparaba los relatos del enfrentamiento entre los incas y los alcavizas con los de la lucha entre los incas y los chancas, su parentesco y similitud no debía

«buscarse en la categoría de lo histórico, sino en [la] de la simbología, es decir, en la categoría del mito o del rito, [...] que] dan lugar a relaciones y representaciones que son por antonomasia repetibles y repetitivas» (Duviols 1997: 278).

En cierta forma ese es el caso del tema iconográfico que nos ha ocupado, ya que nos hemos encontrado ante un cuadro que reproduce un episodio concreto del choque entre incas y chancas, pero cuya cartela nos revela que la protagonista del lienzo no es una mujer, sino dos distintas, circunstancia que 'históricamente' es imposible, pero no 'míticamente', pues ambas son dos corporizaciones de un arquetipo: el de la mujer-guerrero a la que ayuda la huaca del grupo. No sabemos qué habría ocurrido si el devenir inca hubiera transcurrido sin intromisiones ajenas, pero es muy posible que si se hubiera producido otra gran crisis, habría aparecido otra mujer que, comportándose 'varonilmente', hubiera sido clave en la resolución del problema y cuya existencia también se podría haber recogido al plasmar la acción de cualquiera de las otras mujeres que respondían al mismo prototipo.

Pero a lo dicho debemos unir otra consideración: la del objeto que nos ha permitido hacer esta serie de reflexiones. Este ha sido un cuadro del siglo XVIII, pobre en cuanto a su calidad pero muy rico en cuanto a su simbología y significado, ya que es un perfecto ejemplo del salto cualitativo que se dio entonces, cuando los 'hechos' narrados por la historia oral o escrita se convirtieron en tema iconográfico de lienzos que decoraban las paredes de las casas de sus propietarios, y gracias a los cuales las acciones de aquellas mujeres fueron contempladas por quienes tantos años después de 'ocurridos' los hechos, se consideraban herederos del obrar de Mama Guaco y de Chañan Cori Coca. Fue ciertamente una forma de recuperar, valorar y hacer valer el propio pasado, y también de contraponerlo o ponerlo en paralelo al que tradicionalmente se venía reproduciendo: el ligado a la Historia o a la tradición europea, pues no debemos olvidar que ésta también representaba mujeres con cabezas cortadas que en algunos casos habían sido la salvación de sus gentes.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, José de

1954 *Historia Natural y Moral de las Indias*. (Edición de Francisco Mateos). Madrid: BAE, vol. 73.

ALBORNOZ, Cristóbal de

1975 y 1989 «Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas» (Vid. Duviols 1975 y *Fábulas y mitos de los incas* 1989)

BETANZOS, Juan de

1987 *Suma y narración de los Incas* (Edición de M.^a Carmen Martín Rubio). Madrid: Atlas.

BERTONIO, Ludovico

1965 *Vocabulario de la lengua aymara*. Edición facsimilar. La Paz.

CABELLO VALBOA, Miguel

1951 *Miscelánea Antártica* (Edición del Instituto de Etnología). Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

CASAS, Bartolomé de Las

1958 *Apologética Historia* (Edición de José Pérez de Tudela y Bueso). En «Obras escogidas de fray Bartolomé de Las Casas», vols. III y IV. Madrid: BAE vols. 105 y 106.

CHEZA DE LEON, Pedro de

1984 *La crónica del Perú* (Edición de Carmelo Sáez de Santa María). En «Obras completas», tomo I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

COBO, Bernabé

1964 *Historia del Nuevo Mundo* (Edición de Francisco Mateos). Madrid: BAE vols. 91 y 92.

DEAN, Carolyn

1999 *Inka bodies and the body of Christ. Corpus Christi in colonial Cuzco, Peru*. Durham y Londres: Duke University Press.

DOCTRINA CRISTIANA

1985 *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios*. Madrid: C.S.I.C.

DUVIOLS, Pierre

1967 «Un inédit de Cristóbal de Albornoz: la 'Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas'». *Journal de la Société des Américanistes*, vol. LVI-I.

1979 «La guerra entre el Cuzco y los chanca ¿historia o mito?». *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXVIII-179.

1986 *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrias y hechicerías. Cajatambo, siglo XVII*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

- 1997 «Cosmovisión y ritual solar de sucesión: la guerra de los incas contra los chancas. Ensayo de interpretación». En *Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y andina* (A. Garrido Aranda, compilador). Córdoba: Caja Sur y Ayuntamiento de Montilla..

FÁBULAS Y MITOS DE LOS INCAS

- 1989 *Fábulas y mitos de los incas*. (Contiene las obras de Cristóbal de Molina 'El Cuzqueño' —estudio y edición de H. Urbano— y de Cristóbal de Albornoz —estudio y edición de P. Duviols-). Vol. 48 de «Crónicas de América». Madrid: Historia 16.

FLORES OCHOA, Jorge

- 1990 *El Cuzco. Resistencia y continuidad*. Qosqo: Centro de Estudios Andinos Cusco.
- 1991 «Arte de resistencia en vasos ceremoniales inkas». *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios*, n.º 7-8.

FLORES OCHOA, Jorge; Elizabeth KUON ARCE y Roberto SAMÁNEZ ARGUMEDO

- 1998 *Queros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

GARCILASO DE LA VEGA INCA

- 1963 *Primera parte de los Comentarios Reales de los Incas* (Edición de Carmelo Sáez de Santa María). En «Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega», vols. II. Madrid: BAE vol. 133.

GISBERT, Teresa

- 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y cía.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

- 1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua qqi-chua o del Inca*. Lima. Universidad Mayor de San Marcos.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 1987 *Nueva corónica y buen gobierno* (Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste). Vols. 29A, B y C de «Crónicas de América». Madrid: Historia 16.

LOS INCAS Y EL ANTIGUO PERÚ

- 1991 *Los Incas y el Antiguo Perú. 3.000 años de historia* (2 vols). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

LIEBSCHER, Verena

- 1986 *La iconografía de los queros*. Lima: G. Herrera Editores.

- MOLINA 'EL CUZQUEÑO', Cristóbal de
1989 «Relación de las fábulas i ritos de los ingas». En *Fábulas y mitos de los incas*.
- MURÚA, Martín de
1987 *Historia general del Perú* (Edición de Manuel Ballesteros). Vol. 35 de «Crónicas de América». Madrid: Historia 16.
- OTAROLA ALVARADO, Carlos Alberto
1995 *Qeros decorados del Qosqo*. Qosqo: Municipalidad del Qosqo.
- PEASE G.Y., Franklin
1995 *Las crónicas y los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ BOCANEGRA, Juan
1631 *Ritual formulario e institución de curas para administrar a los naturales de este reyno*. Lima
- PIEDRAS Y ORO
1988 *Piedras y oro. El arte en el Imperio de los Incas*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo
- RAMOS GÓMEZ, Luis
sf «El choque de los incas con los chancas en la iconografía de vasijas líticas coloniales» (en prensa).
- ROJAS SILVA, David
1982 «Las armas representativas de la ciudadanía cuzqueña». En *Arqueología del Cuzco*. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura.
- ROSTWOROWSKI, María
1986 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1988 *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SANTA CRUZ PACHACUTI, Juan de
1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Piru* (Estudio y edición de P. Duviols y C. Itier). Lima y Cuzco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Bartolomé de Las Casas.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
1988 *Historia de los incas*. Madrid: Miraguano y Polifemo.
- URBANO, Henrique
1981 *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cuzco: Centro Bartolomé de Las Casas.

VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio

1969 *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (Edición de B. Velasco Bayón). Madrid: BAE vol. 231.

ZUIDEMA, R. Tom

1989 *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina* (Manuel Burga, compilador). Lima: Fomciencias.

Recibido el 30 de junio de 2000.