

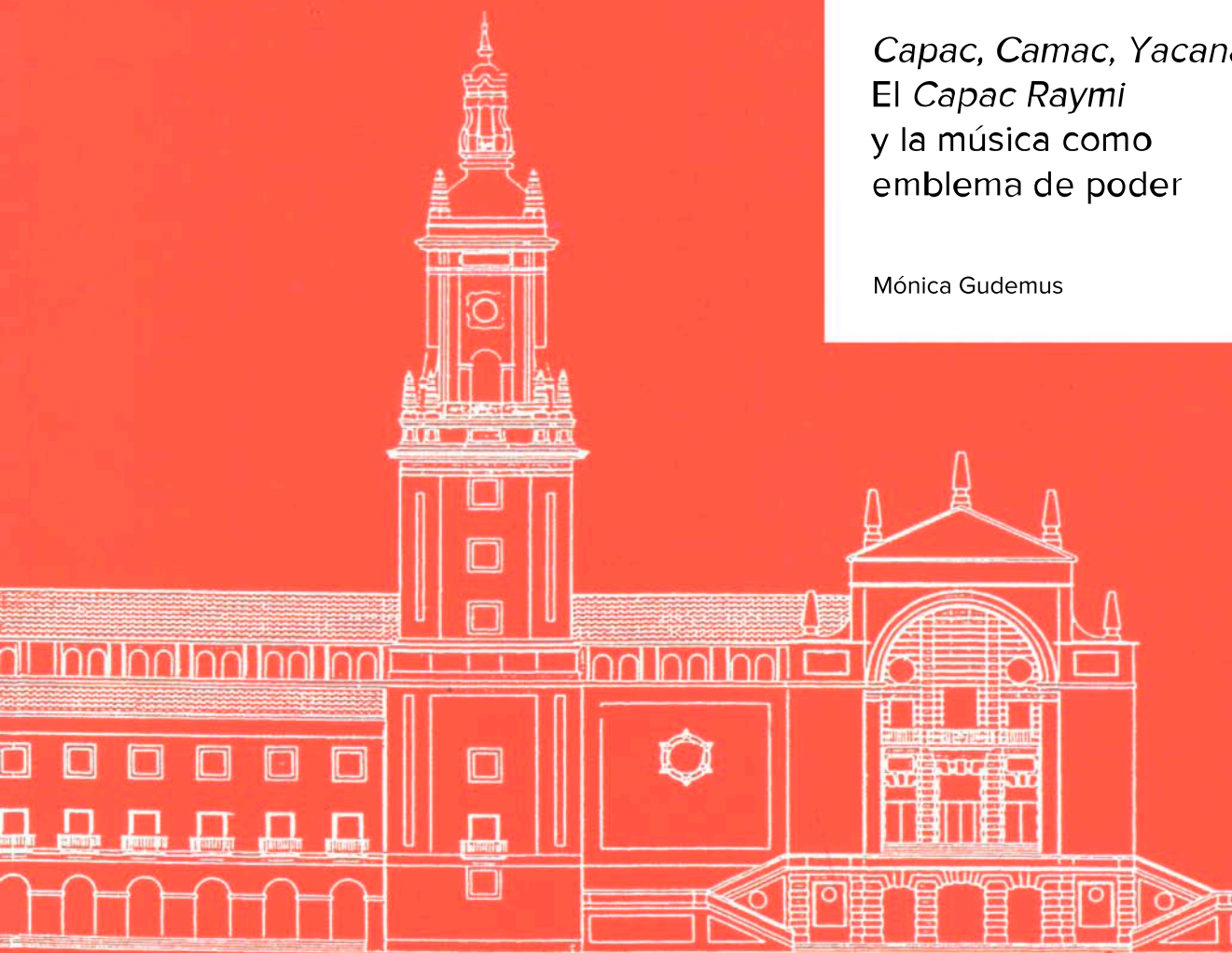
# ANALES 13

MUSEO DE  AMÉRICA 2005

Artículo

*Capac, Camac, Yacana.*  
*El Capac Raymi*  
y la música como  
emblema de poder

Mónica Gudemus



# CAPAC, CAMAC, YACANA. EL CAPAC RAYMI Y LA MÚSICA COMO EMBLEMA DE PODER<sup>1</sup>



MÓNICA GUEDEMOS  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA.  
ARGENTINA

OUQÉÉ I H BHI ÉÉ I G ÉÉ OÉÉÉ ÉHÉGHÁ

**RESUMEN:** EL CAPAC RAYMI COMO FIESTA PRINCIPAL DE LA ADMINISTRACIÓN INCAICA, FUE UNA DE LAS EXPRESIONES DE PODER MÁS IMPORTANTES DEL MUNDO ANDINO: EN ELLA, LA MÚSICA FUE OSTENTADA COMO EMBLEMA DE LA CLASE DIRIGENTE Y MANIPULADA COMO UN ELEMENTO DE CONTROL SOCIAL.

**PALABRAS CLAVE:** *Capac Raymi*, administración incaica, circuitos ceremoniales incaicos, música prehispánica.

**ABSTRACT:** The *Capac Raymi*, as principal feast of the Inca administration, was one the most important power's expression of the Andean

World. In this feast was the music exhibited as emblem of the ruling class and manipulated as element of social control.

**KEY WORDS:** *Capac Raymi*, Inca administration, Inca ceremonial circuits, Pre-Hispanic music.

---

<sup>1</sup> Se encuentran antecedentes de este trabajo en la Tesis Doctoral sobre Arqueomusicología Americana (Gudemos, 2001b).

*Antes de entrar el Inca en el Cuzco, le habia nacido un hijo (...) a quien puso Cinchi-Roca y crió con mucho cuidado (...). No fue de menos majestad y aparato la solemnidad con que se celebró el día en que el Inca mozo Cinchi-Roca se armó caballero y recibió las insignias de nobleza. Para cuya fiesta se juntó en el sobredicho pueblo de Matagua mucho mayor número de gente (...); aderezóse el camino que va del Cuzco a él con curiosos arcos de flores y sacáronse para este día diversas invenciones de bailes y regocijos.*

(Cobo [1653: L. XII, Cap. IV]; 1964:65)<sup>2</sup>

*La manera que tuvo el inga para aumentar su raso fue que / ordenó hazer caballeros con muchas y grandes cerimonias / que se dezian guarachicos quando los hazian / los señores de su casta eran ingas tenta capitanes y orejones / otras diversidades de servidores (...).*

(Anónimo de El Escorial: &#17; fol. 458v)

## I

### INTRODUCCIÓN

Las representaciones ceremoniales institucionalizadas por la administración incaica para el valle de Cusco, como las del *Citua* o el *Capac Raymi* por ejemplo, fueron parte de un contexto que las definió en su función como transmisoras de pautas culturales específicas y las utilizó políticamente como un elemento de control e integración en una sociedad caracterizada por la diversidad étnica y la pluralidad cultural. En estas representaciones ceremoniales la música, el texto y el gesto se resolvían armónicamente en una expresión coreográfica de carácter social, cuyo tiempo de representación estaba en estrecha relación con un ritmo astronómico observado, determinado y controlado por los especialistas del grupo dirigente<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Durante el *Capac Raymi* se celebraba el rito de paso de los jóvenes incas. Dicho rito constaba de una serie de jornadas, en cada una de las cuales se llevaba a cabo una actividad específica. El *huarachicu* era una de las actividades rituales organizadas a tales efectos, cuando el Estado proporcionaba a los jóvenes varones su primer *huara* (pañó o taparrabo). Otras actividades, como el corte de cabello, cambio de vestimentas, presentación de los jóvenes a las autoridades estatales, ejercicios de resistencia física (carreras), sacrificios a los huacas, cantos aleccionadores, etc. eran tan importantes como el *huarachicu*. Por tal razón, y aún pese a la indisoluble relación que entre las diferentes actividades rituales existía, consideramos que no es correcto denominar al rito de paso en su conjunto *huarachicu*; menos aún denominar al *Capac Raymi*, la fiesta institucional más importante para la elite incaica, *huarachicu* o al *huarachicu Capac Raymi*.

<sup>2</sup> Los especialistas podían provenir de diferentes comunidades incorporadas al sistema sociopolítico por la administración incaica. Entre los andinos era bien conocida, por ejemplo, la reputación de los *Yañca yuncas*, especialistas astrónomos formados en una antigua tradición. Una tradición que se habría mantenido incluso tras las sucesivas conquistas sufridas por los yuncas (véase la *Carta Annu* de 1609 y el *Manuscrito de Huarochiri* [ca. 1608]; en Taylor, 1987 a, b).



FIGURA 1: UN GRAN ANFITEATRO NATURAL. LA CIUDAD DE CUSCO EMPLAZADA EN UN HEMICICLO TOPOGRÁFICO. FOTOGRAFÍA TOMADA DESDE LA PLAZOLETA DE SAN CRISTÓBAL POR GUEDEMOS Y ORTIZ GARCÍA EN 2002.



FIGURA 2: VISTA DE CUSCO DESDE LA PLAZOLETA DE SAN CRISTÓBAL (FOTOGRAFÍA: GUEDEMOS Y ORTIZ GARCÍA).

El espacio de representación, un complejo natural y arquitectónico contenido por el hemiciclo topográfico de la parte alta del valle<sup>4</sup> (figs. 1 y 2) como si se tratara de un gran anfiteatro, era un escenario organizado de acuerdo a las diferentes estructuras sociales implicadas en la actividad ceremonial. Una actividad comprendida y aprehendida solo desde la perspectiva de una cosmovisión en la que el tiempo y el espacio se resolvían en una unidad indivisible.

En el marco del trabajo interdisciplinario llevado a cabo en el valle de Cusco<sup>5</sup>, Perú, estudiamos actualmente los circuitos ceremoniales implicados en el *Citua* y el *Capac Raymi*. Dicho estudio contempla el registro de mediciones relacionadas con las observaciones astronómicas de posición y el trabajo de campo orientado a constatar *in situ* los datos proporcionados por la documentación histórica y los estudios arqueológicos realizados en la región.

<sup>4</sup> Véase, también, Agurto Calvo, 1987.

<sup>5</sup> Trabajo interdisciplinario en cooperación con la Dra. en Astrofísica Elena Ortiz García (Universidad San Pablo CEU, Madrid).

En este artículo tratamos acerca de la macroestructura ceremonial del Capac Raymi. No dedicaremos aquí espacio, sin embargo, al detalle de todas las actividades contempladas en dicha macroestructura, porque ya lo hicimos oportunamente (Guedemos 2001b) y porque excederíamos los límites impuestos a este trabajo. Solo estudiaremos la distribución en el espacio de los principales elementos topográficos y arquitectónicos incluidos en el circuito del rito de paso de los jóvenes *orejones*. Asimismo, prestaremos particular atención a los *huacas*<sup>6</sup> intervinientes, a las responsabilidades de los distintos grupos sociales participantes y a las expresiones musicales más relevantes; implicados todos en una representación de poder.

## II

### EL ESCENARIO NATURAL

El área comprendida actualmente por nuestro estudio tiene, aproximadamente, un radio de 40 km desde la ciudad de Cusco. Si bien el sistema hidrográfico principal de la región está determinado por los ríos Huatanay, Apurímac y Urubamba-Vilcanota, una gran cantidad de riachos menores, arroyos y quebradas surcan una accidentada topografía que, hacia la parte superior del valle, adquiere la forma de un anfiteatro con una fuerte escarpada determinada, en sentido norte, por los cerros Sacsayhuaman, Pucamoco y Tococache. Dicha escarpada opera a modo de franja divisoria de ese anfiteatro en dos sectores: uno alto, que integra el área arqueológica de Sacsayhuaman, y otro bajo, que es donde se ubica el área urbana.

Los cerros son elementos de gran importancia en los circuitos ceremoniales andinos. Entre los que rodean la ciudad y determinan el perfil topográfico de la región, el cerro Picchu hacia el oeste y los cerros Quilque y Puquin hacia el sudoeste (fig. 3) habrían sido utilizados como base de emplazamiento de los pilares solares para determinar los equinoccios y solsticios (Bauer y Dearborn, 1998; y Bauer, 2000) y, por lo tanto, la articulación temporal del ciclo festivo anual.

La región comprendida por las cuencas fluviales fue el principal espacio geográfico utilizado como escenario ceremonial en el Cusco inca. Éste abarcaba un barrido radial de 30 km, aproximadamente, con eje de giro en el *Coricancha* (fig. 4), principal complejo arquitectónico de carácter astronómico y religioso del sector urbano; no

---

<sup>6</sup> *Huaca*, identificado por los cronistas como ídolo, lugar sagrado u objeto con características particulares considerado como sagrado (Garcilaso de la Vega [1609: Vol. 1, Lib. II, Cap. IV], Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XIII]), es interpretado por nosotros como elemento de orden, fijo o móvil, en un complejo organizado temporal y espacialmente. Elemento que, a modo de mojón, es contenedor de un concepto de orden que solo funciona cuando está incluido en una trama administrativa socialmente institucionalizada o socialmente consensuada, por lo que es necesario actualizarlo periódicamente a través de un cronograma ceremonial establecido. Esto se pone en evidencia en el Cusco incaico al analizar la reorganización administrativa del incario tras la derrota de los chancas. Véase al respecto: Pease, 1991.



FIGURA 3: PERFIL TOPOGRÁFICO  
O-OSO (FOTOGRAFÍA:  
GUEDEMOS Y ORTIZ GARCÍA).



FIGURA 4: CORICANCHA  
(FOTOGRAFÍA: GUEDEMOS Y  
ORTIZ GARCÍA).

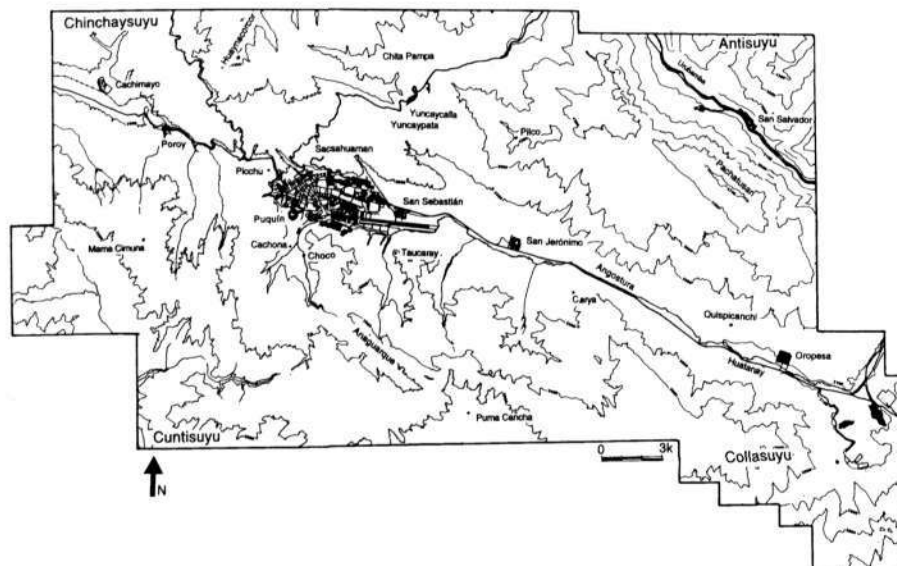


FIGURA 5: Y DEL CUSCO Y SU ADMINISTRACIÓN REGIONAL EN CUATRO SUYUS. MAPA EXTRAÍDO DE BAUER, 2000:7.

obstante, sus límites ceremoniales se extenderían hacia Limatambo (dirección *Chinchaysuyu*), Paucartambo (dirección *Antisuyu*), Urcostambo (dirección *Collasuyu*) y Tambobamba (dirección *Cuntisuyu*), abarcando un radio de giro de 50 km, aproximadamente. Este ámbito territorial se articulaba espacial y socialmente a través de la tetradireccional división regional de *suyos* (fig.5) y la distribución básica de los 10 distritos de irrigación o *chapas* (Zuidema 1991:33) y contenía el radio de las 9 leguas de distancia respecto de Cusco en el que tenían lugar los circuitos ceremoniales del *Citua*, según Cobo ([1653: L XIII, Cap. XXIX]; 1964:218).

### III

#### EL RITMO ASTRONÓMICO

El ritmo astronómico, fundamental en las comunidades agrarias, se materializaba en el Cusco incaico en un desarrollo productivo organizado témporo-espacialmente sobre las bases de una administración que establecía pautas para una precisa demarcación del terreno. Dichas pautas contemplaban la incorporación a la dinámica social de aquellos elementos topográficos y arquitectónicos utilizados en las observaciones astronómicas; elementos, cuya apropiación por parte de la sociedad se hacía efectiva mediante la participación comunitaria, orientada de acuerdo a una serie de responsabilidades económicas, religiosas y calendáricas (Miño, 1994:86). Con desplazamientos, sacrificios, cantos y danzas se actualizaba la sacralización del espacio en su indisoluble relación con el tiempo, autorizándolo en la cosmovisión comunitaria. Determinados

cantos, coreografías danzadas, toques instrumentales y representaciones teatrales, específicamente definidos para cada grupo social, se realizaban en escenarios naturales y arquitectónicos relacionados espacialmente con el emplazamiento de *usnus*<sup>7</sup> y *sucancas*<sup>8</sup> empleados en las observaciones astronómicas y formaban parte de una macroestructura ceremonial cuyo tiempo de representación era específicamente determinado por dichas observaciones.

En anteriores avances presentamos los estudios de los sistemas utilizados por la administración incaica en la parte alta del valle de Cusco para las observaciones astronómicas. Con dichos sistemas se habría determinado y ajustado el calendario ritual agrario con apreciable exactitud (Ortiz García, 2000; García Hernández, Gudemos y Ortiz García, 2000; Gudemos, 2001b).

A través del empleo del *gnomon*, por ejemplo, era posible determinar tanto las fechas de equinoccios y solsticios, como los pasos del sol por el cenit. Igualmente, este método permitiría, mediante una observación especializada, obtener información, entre otras cosas, sobre la determinación de la línea Norte-Sur, la altura de los objetos o la trayectoria del Sol al mediodía a lo largo del año<sup>9</sup>. Al establecer dichas fechas mediante este sistema, se podían utilizar para realizar el mismo tipo de determinaciones los denominados marcadores de horizonte o *Pacha Unan Chac* (Betanzos [1551: P. I, Cap. XV]; 1987: 73-74), puntos específicos del perfil topográfico o columnas o torres de mampostería erigidas en dicho perfil a tales efectos. Así, por ejemplo, el complejo arquitectónico *Coricancha*, donde se hallaría uno de los principales ejes del sistema de demarcación territorial utilizado para observar los movimientos del sol, se encontraba integrado en un plano topográfico «amojonado» por los marcadores situados en los cerros Quilque, Picchu, Puquín y, posiblemente, Huaynacorcor; cada uno de ellos puntos topográficos de referencia para las observaciones astronómicas tendentes a determinar, particularmente, los solsticios de junio y diciembre<sup>10</sup>.

Los horizontes de la parte alta del valle quedaban así amojonados en puntos específicamente determinados, conformando una trama de relaciones angulares a través de orientaciones radiales que, desde los *usnus* situados en Haucaypata, Limacpampa y Coricancha, se orientaban a cada uno de los *sucancas*, permitiendo controlar el tiempo para un buen aprovechamiento de los recursos agrícolas y determinando el momento preciso de cada una de las actividades ceremoniales. La socialización de esta trama de relaciones angulares se efectuaba mediante la sacralización de cada uno de los puntos de referencia para las observaciones astronómicas y su autorización ritual en el marco de la

<sup>7</sup> «Señal para mojonar las tierras, o para otras cosas: Husnu, Sanampa» (Bertonio [1612]; 1984: tomo I, 429). Torres o estructuras piramidales utilizadas también para las observaciones astronómicas de posición. En torno a ellas se desarrollaban importantes actividades rituales que sacralizaban los espacios donde estaban emplazadas, principalmente plazas. Los *usnus* eran considerados *huacas* importantes dentro de la macroestructura ceremonial.

<sup>8</sup> Posiblemente marcadores de horizonte, según se deduce de la información brindada por Cobo ([1653: L. XII, Cap. XXXVII]; 1964:142) y Polo de Ondegardo ([1585: Cap. VII]; 1916 16-17).

<sup>9</sup> Analema.

<sup>10</sup> Véase Zuidema, 1981, 1988 a, b; Aveni, 1981; Bauer y Dearborn, 1998 y Bauer, 2000, entre otros.



diagramación ceremonial institucionalizada. De ese modo el sistema era internalizado, aprehendido y accionado por los diferentes sectores sociales, según las responsabilidades religiosas y calendáricas de su competencia: «los cuales pilares todos juntos se decían sucanca y eran adoratorios principales a quien ofrecían sacrificios al tiempo que a los demás» (Cobo [1653: Lib. XII, Cap. XXXVII]; 1964:142). «La forma de sacrificar en estos adoratorios era, que después de llevados los sacrificios a las otras guacas por el orden que corrían los ceques (...), lo que sobraba se ofrecía en estos padrones, porque no estaban en el orden que los demás adoratorios, por seguir el que el sol lleva en sus cursos» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. VI]; 1964: 153).

La astronomía de horizonte manejada por los andinos en el valle de Cusco no fue ignorada por los cronistas, quienes a través de sus referencias y observaciones demostraron, incluso, tener especial interés en los sistemas desarrollados. Betanzos [1551]<sup>11</sup>, el Cronista Anónimo [ca. 1570], Polo de Ondegardo [1585], Garcilaso de La Vega [1609] y Cobo [1653], principalmente, ofrecen datos que, aunque contradictorios y cuestionados en actuales investigaciones, son utilizados en los estudios del sistema de *ceques*<sup>12</sup> y del sistema de observaciones astronómicas en el valle de Cusco durante la administración incaica. Asimismo, documentos como el Manuscrito de Huarochirí [ca. 1608] y La Carta Anua de 1609 son de gran importancia para el estudio no solo de las observaciones astronómicas, sino también de los especialistas que a su cargo tenían dichas observaciones en las comunidades andinas<sup>13</sup>.

#### IV

#### EL CAPAC RAYMI Y LA REPRESENTACIÓN DEL PODER

Entre las fiestas institucionalizadas por la administración incaica, es el Capac Raymi la que nos aporta mayor información para comprender la importancia que tuvieron las manifestaciones artísticas, principalmente musicales, en la parafernalia emblemática prehispana. La particular atención con que los cronistas, especialmente Molina (el párroco del Hospital de Naturales de Nuestra Señora de los Remedios de Cusco [ca.

<sup>11</sup> En el manuscrito se lee: «Sacóse esta copia de los Yngas de otra del señor licenciado Castro que me dio en Madrid. Año de 74» (p. 199). Véase Catálogo del Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca de El Escorial (Campos y Fernández de Sevilla 1993:357).

<sup>12</sup> Sistema de administración espacio-temporal organizado a través de direcciones orientadas y socializado mediante una serie de circuitos ceremoniales que unían varios lugares sacralizados y autorizados mediante actividades rituales específicas (véase Zuidema, 1964, 1988 a; Bauer y Dearborn, 1998 y Bauer, 2000).

El concepto del término *ceque*, en el contexto cultural en el que fue aplicado, no puede ser comprendido sólo a través de su traducción: raya. *Ceque* era una dirección orientada que comprendía administrativamente una serie de puntos topográficos y estructuras diversas (torres, casas, buhíos, etc.) situados pocas veces en línea recta, lo que se comprueba en el trabajo de campo.

<sup>13</sup> Véase Taylor, 1987 a, b; Ortiz García, 2000 y García Hernández, Gudemos, Ortiz García, 2000.

1575]), describieron los diferentes momentos de esta fiesta permite un acercamiento objetivo a la problemática en toda su complejidad. Al analizar cada uno de los momentos de representación de esta fiesta se constata la estricta estructuración que los ordenaba, disponía y articulaba secuencialmente en un todo significativo. En el Capac Raymi existía un discurso en el que los significados de los diferentes traslados, composiciones poéticas y musicales, indumentarias y colores definían un ámbito social, el de la elite incaica y en ella sólo el de los Incas de sangre<sup>14</sup>. Como todo discurso ceremonial, el de esta fiesta, y en ella particularmente el del rito de paso de los jóvenes orejones, tenía su fundamento y autorización en un tiempo mítico, un tiempo que se renovaba ritualmente y que permitía justificar una ideología de control social.

## V

### EL TIEMPO DE AYAR UCHU<sup>15</sup>

El solsticio de diciembre marcaba el punto culminante del Capac Raymi. Desde Poquencancha, «una casa del sol, que estaua encima de Cayocache» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XVI]; 1956:185), se daba cierre a la fiesta con sacrificios para la prosperidad de todas las naciones (Molina [ca. 1575]; 1947:117-118).

A propósito de tiempos, es necesario tener en cuenta la información desde la perspectiva de los cronistas que consultamos; por ejemplo, Cristóbal de Molina, el párroco del Hospital de Naturales de Nuestra Señora de los Remedios, consideraba el calendario juliano y, además, trataba acerca de la actividad ceremonial en Cusco según el calendario lunar. Si prestamos atención a la información de Molina, se deduce que, hacia la vigésima tercera jornada del mes del Capac Raymi (esto es, en torno al 13 de diciembre en nuestro calendario)<sup>16</sup> se dirigían quienes participaban en el festejo hacia «las casas del Sol, llamados Pokoy» (Molina [ca. 1575]; 1947:117). Esas casas del Sol serían el templo solar de Poquencancha, en la ladera del cerro Puquín (a «tres tiros de arcabúz»<sup>17</sup> de distancia, aproximadamente). Este templo solar era una importante referencia espacial para las observaciones de la salida del sol en el solsticio de diciembre, como trataremos más adelante. En el texto, Molina sugiere que allí permanecían varios días «y entendían en estos días de beber y holgarse, acabado los cuales volvían la estatua del sol» (Molina [ca. 1575]; 1947:118. El remarcado es nuestro). Es posible que la comitiva estatal espe-

<sup>14</sup> Expresión utilizada por Garcilaso de la Vega ([1609: Lib. VII, Cap. VII]; 1991 429-430).

<sup>15</sup> Ayar Uchu, referente religioso de la administración incaica en el mito de origen de los hermanos Ayar. Véase Sarmiento de Gamboa [1572: Cap. XII]; 1942 y 1988.

<sup>16</sup> El mes del Capac Raymi comenzaría hacia el 22 de noviembre de nuestro calendario.

Tratándose la *Relación* de Molina de una fuente escrita antes de que fuese corregido el desplazamiento del calendario juliano, en 1582, e instituida la reforma impuesta por el calendario gregoriano en Cusco hacia 1584, es necesario considerar también dicha corrección. Véase al respecto Bauer y Dearborn, 1998: 40 y 48-49.

<sup>17</sup> Molina [ca. 1575]; 1947:118.

rara ceremonialmente desde el 13 de diciembre, aproximadamente, hasta la salida del sol en el solsticio, como punto culminante del Capac Raymi.

Así, en la época anual en la que se produce la mayor presencia solar en la región sur y cuando desde el Coricancha se observaba un «asiento» del sol durante varios días hacia el poniente, en la ladera occidental del cerro Quilque (Aveni, 1981:308-309 y Bauer y Dearborn, 1998:101-105), el Capac Raymi, como fiesta institucional, autorizaba la supremacía de la clase dirigente. La Luna, como referente religioso del sector femenino, tenía en esta fiesta una especial participación, sumándose a los cuatro huacas de la administración incaica (Hacedor, Sol, Trueno, Inca) para recibir la *mocha* o adoración de los jóvenes incas, varones y mujeres, que cumplirían con las exigencias del rito de paso.

Entre las estrellas más luminosas observadas en esta época del año se encuentra Antares (principal estrella de la constelación de *Scorpius* –máxima visibilidad en la región desde el 10 de diciembre al 10 de enero, aproximadamente–). Es posible que las Pléyades, las estrellas que los andinos asociaban<sup>18</sup> directamente a los ciclos productivos y por lo tanto las más observadas, hayan sido particularmente tenidas en cuenta en esta fecha. Que el sol y, por lo tanto, las observaciones solares eran fundamentales en el Capac Raymi lo confirman tanto el primer huaca al que los jóvenes en rito de paso hacían sacrificios: el usnu situado en Urinhuacaypata<sup>19</sup>, utilizado para observaciones solares, como el último, el templo solar (¿observatorio?) de Poquencancha, en el cerro Puquín, desde donde se observaría el amanecer del solsticio de diciembre<sup>20</sup>, como ya dijimos. No olvidemos, por cierto, que uno de los escenarios principales del Capac Raymi era la plaza Huacaypata, en donde se habrían emplazado usnus para las observaciones astronómicas que involucraban el perfil topográfico como referente.

## VI

### HUANACAURI Y LOS HUACAS DEL ESTADO

En el Capac Raymi, especialmente para las actividades en torno al rito de paso, los cronistas coinciden al indicar dos momentos o «tiempos»: uno de preparación y otro de celebración propiamente dicho. El primero, no menos cargado de responsabilidad y ritualidad que el segundo<sup>21</sup>, estaba dedicado a preparar la primera indumentaria y algu-

<sup>18</sup> Como aún lo hacen.

<sup>19</sup> Este usnu era el primer huaca del quinto ceque (Payán), orientación Antisuyu (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XIV]; 1964:177). Es posible que este huaca haya estado ubicado en la actual plaza de Limacpampa Grande (Zuidema 1981:321 y Bauer 2000:96-97). A dicha plaza confluyen los corredores Colca Grande, Arco Punco, Zetas - Abracitos, Avenida Tullumayo y Calle Tullumayo.

<sup>20</sup> Los resultados de las excavaciones llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Cultura de Cusco en el Cerro Puquín (Bauer y Dearborn, 1998:116 y Bauer, 2000:148) permiten pensar que allí se encontraba la «casa del sol, que estaua encima de cayocache» que menciona Cobo ([1653, Lib. XIII, Cap. XVI]; 1956:185).

<sup>21</sup> Mientras que para Molina [ca. 1575] este periodo duraba los ocho primeros días del mes, para Betanzos [1551] se prolongaba más de un mes. Cobo sólo afirma que «empezábanse a hacer mucho antes grandes prevenciones de vestidos, galas y lo demás necesario para tan solemne fiesta» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]; 1964:208).

nos accesorios propios de la parafernalia ceremonial destinados a los jóvenes que habrían de ser presentados ante el poder estatal, para que este autorizara su participación en las actividades del rito de paso. Tales preparativos eran responsabilidad de los respectivos linajes. Esta indumentaria básica, aportada por los familiares de los jóvenes, era sustituida en los sucesivos momentos de la fiesta por aquella que aportaba el Estado a través de sus mayores exponentes de clase: El Sol, Huanacauri y el Inca.

Como en toda fiesta institucionalizada, el Hacedor, el Trueno y el Sol eran los huacas que compartían representatividad simbólica con el Inca durante el Capac Raymi. Aunque, como dijimos, la Luna se sumaba en esta ocasión como huaca representante del sector femenino de elite, que igualmente cumplía el rito de paso, era Huanacauri el huaca que autorizaba las actividades de la celebración.

En el capítulo XV del Libro XIII de su *Historia del Nuevo Mundo* [1653], el jesuita Bernabé Cobo se refiere a este huaca *in extenso*, aportando datos de gran valor para nuestro estudio: «La setima [huaca del sexto ceque, dirección Collasuyu] se llamaua, Huanacauri; la qual era de los mas principales adoratorios de todo el reyno; el mas antiguo que tenian los incas despues de la ventana de Pacaritampu, y donde mas sacrificios se hicieron. Esta en un cerro que dista del Cuzco como dos leguas y media por este camino en que vamos de collasuyu: en el qual dicen que uno de los hermanos del primer inca se voluio piedra por raçones que ellos dan: y tenian guardada la dicha piedra, la qual era mediana, sin figura, y algo ahusada, estuvo encima del dicho cerro hasta la venida de los españoles, y hacianle muchas fiestas. Mas luego que llegaron los españoles, aunque sacaron deste adoratorio mucha suma de oro, y plata, no repararon en el idolo por ser, como he dicho, una piedra tosca; con que tubieron lugar los indios de esconderla, hasta que vuelto de chile Paullu inca le hiço casa junto a la suya, y desde entonces se hiço allí la fiesta del Raymi, hasta que los cristianos la descubrieron, y sacaron de su poder. Hallose con ella cantidad de ofrendas, ropa pequeña de idolillos, y gran copia de oregeras para los mancebos que se armauan caualleros. Lleuauan este idolo a la guerra mui ordinario, particularmente quando yua el Rey en persona; y Guayna capa lo lleuo a Quito, de donde lo tornaron a traer con su cuerpo. Porque tenian entendido los incas que hauia sido gran parte de sus victorias. Poniendo para la fiesta del Raymi ricamente vestido, y adornado de muchas plumas encima del dicho cerro de Huanacauri» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XV], transcripción de Rowe en Bauer 2000: 195).

## VII EL CIRCUITO CEREMONIAL Y LA ACTUALIZACIÓN DEL ESPACIO MÍTICO

Si en el Citua la «onda expansiva» del sonido de la «gente de Cusco» alcanzaba a cubrir un área con un radio de barrido de aproximadamente 50 km, sumando su acción ritual a la de aquellos que habitaban más allá del sector de aislamiento del núcleo

urbano principal<sup>22</sup>, en el Capac Raymi la acción ceremonial se concentraba en el estricto radio de las dos leguas (10 km, aproximadamente), correspondiente al ámbito espacial de la elite<sup>23</sup>. Al analizar en detalle los diferentes circuitos es posible advertir que, mientras que en el Citua la acción se orientaba desde el centro ceremonial hacia afuera (acción centrífuga, expulsión), en el Capac Raymi se orientaba hacia dicho centro, actualizando el circuito mítico de los primeros incas (acción centrípeta).

El ámbito de las dos leguas quedaba aún más marcado durante la celebración por el límite impuesto a la entrada de los tributos y a la expulsión de los forasteros. Cobo es muy claro al respecto: «Señalábaseles [en este mes], así a los que saltan como a los que venían a la Corte, cierto lugar en la entrada del camino que estaba diputado para esto, y en cada uno de aquellos lugares estaba la gente de aquel suyu para donde iba el dicho camino. Allí se iban juntando y recogiendo los tributos y hacienda de la Religión, que en esta sazón traían de todas las provincias, esperando los que las traían hasta que los ministros del rey y de las guacas los iban a recibir» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]; 1964:208).

No obstante, es interesante observar que, pese a estar comprendidos en el ámbito geográfico de las dos leguas, los principales momentos del rito de paso tienen lugar «fuera» del núcleo urbano sagrado propiamente dicho, concentrándose en torno a los cerros Huanacauri y Anahuarque. Incluso, las exigencias ceremoniales obligan al desplazamiento del *Primus inter pares*<sup>24</sup>, el Inca, quien en la decimosexta jornada, en el cerro Yauira, entregaba a los jóvenes las orejeras de oro, elementos distintivos de la indumentaria de los varones de elite. Tras cada jornada, los jóvenes se incorporaban con un nuevo «estado social» al núcleo urbano. Más allá de la actualización ritual del momento mítico previo al ingreso de los primeros incas al valle, ¿se indicaría con esta disposición espacial el estado de «marginalidad» respecto de la elite, en cuanto a función social, en la que se encontraban los jóvenes aún no distinguidos como orejones?

El cerro Huanacauri (séptimo huaca del sexto ceque, orientación Collasuyu) era entre los incas, como informa Cobo ([1653: Lib. XIII, Cap. XV]; 1956:181) el huaca más antiguo después de Pacaritambo. Es decir, uno de los puntos topográficos fundamentales del ordenamiento espacial, contemplados y autorizados míticamente por la administración incaica. Se encuentra ubicado aproximadamente a once kilómetros de Haucaypata, hacia el sudeste, a 3.900 m s. n. m. En su interesante trabajo sobre la organización hidráulica y el poder en el Cusco de los incas, Sherbondy (1987:146) comenta que «Collasuyu comprendía el río Huatanay y las aguas del cerro sagrado Huanacauri.

<sup>22</sup> Véase el detalle de la actividad ritual durante el Citua en Molina [ca. 1575] (1947 y 1989). «Y así fue fiesta de la luna y se huelgan muy mucho en este mes, lo más las mugeres y las señoras (...). Y conbidan a los hombres. / Y en este mes [cuyo inicio se daría hacia el 23 de agosto] mandó los Yngas echar las enfermedades de los pueblos y las pistelencias de todo el rreyno» (Poma de Ayala [1615: fol. 253 (255)]; 1987:244).

El ritual específico de limpieza, de purificación, incorporado en la celebración general del Citua perduró mucho tiempo en varias regiones andinas «con ceremonias algo diferenciadas y con mucho secreto» (Acosta [1590: Lib. V, Cap. XXVIII]; 1954:175).

<sup>23</sup> Véase Agurto Calvo, 1987; Pease, 1991, Miño, 1994 y Gudemos, 2001b.

<sup>24</sup> Según expresión utilizada por Pease al tratar la función social del Inca (1991:35).

(...) [en este suyu] Uscaymata panaca y Apumayta panaca forman la parte dominante y el tercer sector [de menor prestigio] se comparte entre una panaca, Haguayni panaca del Inca Lloque Yupanqui, y Aquiniaylla ayllu»<sup>25</sup>. Este cerro, asociado directa y exclusivamente al mito de origen, era el eje espacial en torno al cual se orientaba el principal circuito del Capac Raymi al celebrarse el rito de paso.

Es interesante el relato del mito de origen que ofrece Sarmiento de Gamboa [1572]. A través de dicho mito se autorizaría este lugar no solo como referente espacial de la religión institucional, sino también como lugar en el que se acordó o determinó la base administrativa del Estado: «Y en este pueblo [Quirimanta o Quirasmanta]<sup>26</sup>, consultaron [los siete incas con sus compañías] cómo dividirían entre sí los oficios de su viaje, para que entre ellos hubiese distinción. Y acordaron que Manco Cápac (...) engendrarse para conservación de su linaje, y que éste fuese cabeza de todos, y que Ayar Uchu quedase por huaca para su religión, y que Ayar Auca (...) fuese a tomar posesión de la tierra donde hubiesen de poblar» (Sarmiento de Gamboa [1572: Cap. XIII]; 1988:56).

El arco iris, «al cual los naturales llaman huanacauri» (Sarmiento de Gamboa [1572: Cap. XIII]; 1988:56), fue el elemento que determinó la principal articulación en el curso de los acontecimientos míticos y sacralizó el lugar como referente de una nueva realidad espacial, como mojón religioso en una nueva administración territorial. Al ver el arco iris en la cumbre del Huanacauri, dijo Manco Capac: «¡Tened aquello [el arco iris] por buena señal que no será el mundo más destruido por agua! ¡Lleguemos allá, y desde allí escogeremos dónde hemos de fundar nuestro pueblo!. (...) Antes que llegasen a lo alto (...), vieron una huaca (...) junto al arco (...). Llegado Ayar Uchu a la estatua o huaca, con grande ánimo se asentó sobre ella, preguntándole qué hacía allí (...) [y] quedó convertido en piedra» (Sarmiento de Gamboa [1572: Cap. XIII]; 1988:56)<sup>27</sup>. Es curioso que un fenómeno atmosférico como el arco iris, que los andinos consideraban peligroso mirar e incluso señalar con el dedo por creer que su aparición era posible causa de enfer-

<sup>25</sup> Uscaymata era la panaca (grupo de parentesco) de Mayta Capac y Apu Mayta la panaca de Capac Yupanqui. Aquiniaylla (Aguini ayllu según Rowe, en Bauer, 2000:193) era responsable del primer ceque collasuyu (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XV]; 1956:179). El ayllu Aguini no figura entre los diez ayllus (parcialidades) que acompañaron al grupo de los primeros incas en el mítico viaje de Pacaritambo a Cusco, descrito por Sarmiento de Gamboa en su *Historia de los Incas* [1572: Cap. XI]; 1942: 49-50. Véase, también, Bauer, 2000:47-48.

<sup>26</sup> «Partieron deste pueblo [Haysquisrro] los siete ingas con sus compañías y llegaron a un pueblo llamado Quirimanta, al pie de un cerro que después llamaron Guanacauri» (Sarmiento de Gamboa [1572: Cap. XII]; 1942:54)

<sup>27</sup> Ayar Uchu representa el origen mítico de la función religiosa en la administración incaica. Su propio nombre, Uchu: aji, «el que quema» como refiere González Holguín ([1608]; 1989:393), es uno de los elementos específicos de la práctica religiosa andina desde tiempos prehispánicos. En el relato de Sarmiento de Gamboa, Ayar Uchu queda convertido en piedra sobre otro huaca local cuando establece una relación de diálogo con él. Este hecho mítico bien puede interpretarse como la imposición de una nueva organización religiosa sobre la de los grupos étnicos locales; no en vano Ayar Uchu le pregunta al huaca qué hace allí, aludiendo directamente al lugar que él ocupará. Lo interesante es que el huaca local no es desalojado, sino que permanece bajo Ayar Uchu. Posiblemente la nueva religión o, más precisamente, la nueva administración religiosa se estructuró sobre otras o en algún grado de participación con las religiones preexistentes.

medades o desastres<sup>28</sup>, haya sido en este caso considerado como «buena señal». Ziolkowski (1985:154) opina que la ambigüedad de las interpretaciones de este fenómeno «posiblemente dependía de la actitud de la persona considerada», ¿también de una situación específica?

Los jóvenes que se armaban caballeros, antes de dirigirse hasta Anahuarque para participar en la carrera en la que habrían de probar sus fuerzas, honor y valor, hacían un alto en el circuito ceremonial en la quebrada de Quilliyacolca. Esta quebrada estaría situada cerca del cerro Anahuarque, por el camino incaico aún en uso que va a Paruro. Según Urbano y Duviols (en Molina 1989:104, nota al pie 87), el nombre de esta quebrada puede estar relacionado con dos términos asociados a la textilera andina: *quilli* y *yacolla*. *Quilli qqulliyoc* o *qqulli ppacha* es un «vestido alistonado tejido a listones anchos que es de mugeres, como el vareteado menudo angosto de hombres» (González Holguín [1608]; 1989:308). *Yacolla* es una «manta con que se cubren los indios como capa». Llacota, en Aymara, es «manta de indio» (Bertonio [1612]; 1984:198). Molina informa que solo se trasladaban los jóvenes a ese lugar con los representantes de su linaje para almorzar y atar en lo alto de los bordones (lanzas) un poco de lana blanca que llevaban en las manos y en la «cabeza» del topayauri (lanza corta, regia; un distintivo de clase)<sup>29</sup> un poco de ycho<sup>30</sup> (Molina [ca. 1575]; 1947:105).

En el plano de distritos de irrigación del valle de Cusco de Zuidema (1991, fig. 4), el área territorial donde se encuentran Choco, Cachona y el cerro Anahuarque corresponde a la gran cuenca hidrográfica del Huancaro, uno de los principales tributarios del Huatanay, desde Cuntisuyu (fig. 6). La panaca<sup>31</sup> asociada a sus aguas es la de Manco Capac, inca fundador de Cusco: Chima panaca (Sherbondy 1987:147).

Según Molina, Quilliyacolca se encontraba a media legua de Raurau, «un despoblado [al que iban a descansar los jóvenes en rito de paso] (...), que será una legua del Cuzco» (Molina [ca. 1575]; 1947:104). Aún no hemos podido localizar con exactitud la ubicación de Raurau en el plano del valle de Cusco. Por el entorno geográfico que Molina describe, sería un lugar cercano a Quilliyacolca, Choco, Cachona y Anahuarque. Por la región geográfica implicada, Chima panaca, la panaca de Manco Capac, dominaría el sector; no obstante, por el nombre del lugar, Raurau, es posible que la panaca de Sinchi Roca (llamada Raurau o Rauraua) tuviese esta zona bajo su responsabilidad. Esto es que, pese a corresponder los «derechos de aguas» de la zona del Huancaro a Chima panaca, haya sido Raurau la panaca que, por alguna razón de carácter ceremonial o religioso, tenía el derecho sobre dicho «despoblado» o bien compartía dicho derecho con Chima panaca.

<sup>28</sup> Véase Cobo ([1653: Lib. XIII, Cap. XXXVIII]; 1964:233), Garcilaso de la Vega ([1609: Lib. III, Cap. XXII]; 1963:114) y Murua ([ca. 1590: Lib. II, Cap. XXXIV]; 1987:438).

<sup>29</sup> *Yauri*. Aguja de arnero, aguja gruesa para coser sacos y telas bastas (Lira 1944: 1186). *Tupa*. Real, regio (Lira 1944:984).

<sup>30</sup> «Ychhu. Heno, modo de esparto» (González Holguín [1608]; 1952:366).

<sup>31</sup> *Panaca*: grupo de parentesco. Acerca de la función social de las panacas del Cusco inca vease Pease, 1991:34 y siguientes.

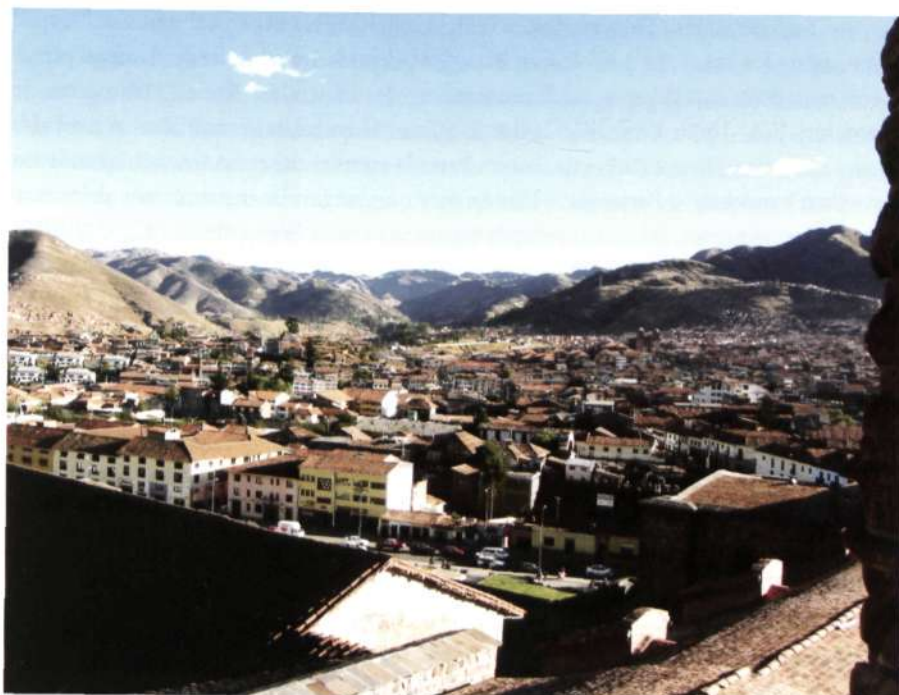


FIGURA 6: PERFIL TOPOGRÁFICO HACIA LA CUENCA DEL HUANCAYO. FOTOGRAFÍA TOMADA DESDE EL CAMPANARIO DE SANTO DOMINGO POR GUEDEMOS Y ÓRTIZ GARCÍA.

Anahuarque (séptimo huaca del primer ceque, orientación Cuntisuyu) era la montaña sagrada de Choco y Cachona<sup>32</sup>, pueblos, al igual que Sañu y Oma, autóctonos del Valle. Zuidema (1991) se refiere a ellos al tratar la administración de los distritos de irrigación o *chapas* del valle de Cuzco. Molina ([ca. 1575]; 1989:105) especifica que «la razón porque yban desta guaca a hacer deste sacrificio [durante el rito de paso] hera porque este día se avian de provar a correr quien más corriese, porque hacían esta ceremonia; y dicen que esta guaca desde el tiempo del diluvio quedó tan ligera, que corrian tanto como un alcón bolava».

Las carreras rituales en las que los jóvenes orejones competían «por provar cuál

<sup>32</sup> Bauer señala «que aún hoy, los miembros de estas dos comunidades, ubicadas aproximadamente a cinco kilómetros al sur del Cuzco, siguen considerando al Anahuarque como un lugar sagrado» (2000:139). Cabe preguntarse por qué se incluyó este huaca en el circuito ceremonial diseñado para la elite cusqueña, más aún cuando el ceque al que pertenece (1.º Cuntisuyu) era responsabilidad del grupo de parentesco de Choco-Cachona. Dos posibles hechos definirían el reconocimiento social e histórico de estos ayllus: su alianza militar con los incas contra los chancas y el parentesco establecido por Pachacuti al tomar por esposa a Mama Anahuarque, perteneciente al ayllu de Choco. Como bien opina Rostworowski (1986:135), es posible que el establecimiento de dicho parentesco por parte de Pachacuti sea una de sus responsabilidades de reciprocidad por la ayuda militar brindada por los ayllus de Choco y Cachona (véase, también, Ramos Gómez, 2001:172-173). Además, no debemos olvidar las estrategias administrativas del incario en la distribución de los derechos a las tierras y las aguas (Sherbondy, 1987:144). Es posible que, al establecer parentesco con los ayllus de Choco y Cachona, la administración de la parte alta del Valle por parte de los incas (específicamente a través de la panaca del inca fundador, lo que resulta significativo), se aseguraba la participación en los derechos sobre la cuenca del Huancayo, que recibe las aguas de los ríos Rocopata, Choco y Cachona, para depositarlas en el Huatanay.



era para más de todos» (Molina [ca. 1575]; 1989:106) no eran exclusivas del Capac Raymi, ni de los incas. Es posible que hayan estado relacionadas desde tiempos preincaicos con ritos asociados a la domesticación de camélidos. En el Manuscrito de Huarochiri (ca. 1608: Cap. IX; Taylor 1987a:173) se relata, entre otras actividades rituales en honor a Pariacaca<sup>33</sup>, una carrera hasta la cumbre del cerro Icacaya, adonde los checa iban a mochar<sup>34</sup> a Pariacaca: «45. / Se dice que / según las instrucciones del yañca, cuando ya están cerca del cerro, compiten para ver quien llega primero a la cumbre y, persiguiendo a sus llamas pequeñas, corren muy rápidamente. 46. La llama que llega primero al cerro es muy apreciada por Pariacaca. 47. En los tiempos antiguos era el mismo Pariacaca quien atribuía a esta llama el nombre que debía llevar. 48. (...) su dueño tenía mucha suerte y (...) Pariacaca lo quería; [el yañca] lo alababa y lo mostraba a todos» (ca. 1608: Cap. IX; Taylor 1987a:173).

Competencia y prestigio social, dos conceptos igualmente contemplados en la carrera del Capac Raymi<sup>35</sup>: «(...) y así hizo una trasa que corriesen a un cerro más alto y lejos, y en la junta del dicho cerro de Guanacauri les auía mandado poner llasoyhuana [llasayhuana, especie de pajarillo muy veloz<sup>36</sup>] y halcón y torminejo [pájaro mosca] y buitre, etc. Y más le abían puesto en el dicho cerro, suri [ñandú] y vicuña [entre los camélidos es el de menor porte; vive en estado salvaje y su pelaje se utilizaba para confeccionar prendas de carácter suntuario] y alauicho [¿cérvido, cabra montés?] y mas tras desto los mandó poner anatuya, esto es zorrilla, culebras y çapos, etc. Estos pájaros y abes y otras cosas ya declarados los auía mandado poner para que aquellos moços y mançebos alcançaran y trujeran. Sólo para conoçer la calidad y legeresas (f.10v) y cobardía, etc.» (Yamqui Salcamaygua [ca. 1613]; 1992:193-194).

En el Capac Raymi el sacrificio de camélidos aporucos<sup>37</sup> (y en particular las actividades rituales que en torno a dicho sacrificio se desarrollaban), de «corderos pequeños que sacrificaban [en Anahuarque] como en Guanacauri», la comida ritual de carne cruda de camélido «diciendo que con ella recibían fuerza para siempre» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]; 1956:210), y el aporte de grandes cantidades de camélidos para sacrificio tanto por parte del Estado como por parte de los linajes de quienes se armaban caballeros; así como todas las actividades de la vigésima segunda jornada de esta fiesta relacionadas al «multiplico» del ganado de los huacas y del Inca (Molina [ca. 1575]; 1947:117) apoyarían las consideraciones realizadas en torno a los ritos asociados al pastoreo andino.

<sup>33</sup> Huaca principal de las provincias de Huarochiri y Yauyos al momento de la conquista europea. Asociado al culto de Huallallo Carhuincho, era identificado con el cerro Yaro (Huaca de los llacua-cas). Huallallo Carhuincho había sido «desterrado» por Pariacaca a la región de Huancayo (Taylor 1987a:49).

<sup>34</sup> Adorar.

<sup>35</sup> Carreras rituales persiguiendo camélidos se llevaban a cabo, también, durante la celebración del Aymoray, en las que los jóvenes incas perseguían «cuatro carneros enanos», «y el que alcanzaba alguno, era tenido en mucho, y aquel lo repartía por gran honra entre los otros» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXVII]; 1964:215).

<sup>36</sup> Marcos Jiménez de la Espada en Yamqui Salcamaygua [ca. 1613]; 1992:193, nota al pie 58.

<sup>37</sup> «Aporucu. Carneros grandes para garañones [reproductores]» (González Holguín [1608]; 1952:32).

Matahua, al pie del cerro Huanacauri, se indica en el circuito ceremonial sólo como lugar de descanso. No obstante, según la versión del mito de origen que ofrece Sarmiento de Gamboa, en Matahua, lugar de asiento del grupo de Tambo Tocco durante dos años, se celebraría el rito de paso de Sinchi Roca. Este cronista especifica que «entonces hicieron las danzas llamadas capac raymis, que es fiesta de los señores ricos o reales, que hacen con unas vestiduras largas de púrpura» (Sarmiento de Gamboa [1572: Cap. XIII]; 1988:58) con lo que definiría el carácter del contexto en el que las manifestaciones musicales, como el *taqui coyo-aucayo*, son patrimonio exclusivo de la elite como emblema de poder, de riqueza, de distinción social: «Antes de entrar el Inca en el Cuzco, le había nacido un hijo (...) a quien puso Cinchi-Roca y crió con mucho cuidado (...). No fue de menos majestad y aparato la solemnidad con que se celebró el día en que el Inca mozo Cinchi-Roca se armó caballero y recibió las insignias de nobleza. Para cuya fiesta se juntó en el sobredicho pueblo de Matagua mucho mayor número de gente (...); aderezóse el camino que va del Cuzco a él con curiosos arcos de flores y sacáronse para este día diversas invenciones de bailes y regocijos» (Cobo [1653: L. XII, Cap. IV]; 1964:65).

Molina indica en términos muy generales que los lugares para el horadado de las orejas de quienes se armaban caballeros eran las *chacras* o las casas de los jóvenes: «Y a los veinte y dos días del dicho mes, sacaban a los dichos caballeros a las chacras y a otros en sus casas y les horadaban las orejas, que era la postrera ceremonia que hacían en armarlos caballeros. Y era en tanto entre estas naciones el horadarse las orejas, que si acaso alguno se le rompía al horadarse, después de horadadas, los tenían por desdichados» (Molina [ca. 1575]; 1947:116-117). En su *Instrucción* Albornoz, en cambio, señala como lugar en el que se perforaban las orejas el huaca *Guaypon Huanacauri* en el *Valle de Xaquixaguana*: «Guaypon Huanacauri, piedra cerca de una laguna. Aquí se horadaban las orejas de los indios cuzco» (Albornoz [ca. 1582]; 1989:180). La región de Anta (Xaquixaguana) se encuentra, aproximadamente, a treinta kilómetros al Noroeste de Cusco, es decir fuera del ámbito específico de la elite del centro administrativo del valle. Es posible que Guaypon Huanacauri estuviese próximo a la laguna de Huaypo. Albornoz menciona 22 huacas para la región de Anta, las que seguirían un orden como el establecido en Cusco o se relacionarían de algún modo con dicho orden, puesto que por la región se extiende el orden administrativo del noveno ceque Chinchaysuyu de Cusco, cuyos huacas séptimo (Cutiraspampa), octavo (Queachili) y noveno (Quisquarpuqui) habrían estado relacionados con la guerra mitohistórica entre incas y chancas (Bauer, 2000:167-169). ¿Se trataría de indios cuzcos radicados en Anta por responsabilidades administrativas o relaciones de parentesco?

Por su parte, Guamancancha, quinto huaca del cuarto ceque Chinchaysuyu, era un lugar al pie del cerro Yauira señalado para el descanso de aquellos que se «armaban caballeros» durante el rito de paso (Molina [ca. 1575]; 1947: 110). Según Cobo, en su *Relación*, «Guamancancha, la qual estaua cabe la fortaleza en un cerrillo deste nombre: era un cercado dentro del qual hauia dos buhios pequeños diputados para ayunar quando se hacían orejones» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XIII]; véase Rowe en Bauer, 2000:187). Como ya tratamos en otra oportunidad (Gudemos, 2001b:335), la información ofrecida por Molina respecto a Guamancancha no se corresponde con la de Cobo.

Para Molina Guamancancha se encontraba al pie del Yauira, un cerro a media legua de Cusco, señalado por Cobo en su *Relación* como sexto huaca del noveno ceque chinchay, denominado Apuyahuirá (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XIII]; 1956:174). Pero Guamancancha, en opinión de Cobo, se ubicaba en el cuarto ceque chinchay (orientado hacia Sacsayhuaman) o bien quedaba bajo la responsabilidad del mismo. Posiblemente se trate de dos lugares distintos llamados Guamancancha, como sugiere Bauer (2000:64, nota al pie 22), y al que Molina se refiere estaba al pie del Yauira.

Acerca del huaca Apuyahuirá, Cobo informa que «tenían creydo que era [dicha piedra] uno de aquellos que salieron de la tierra con Huanacauri, y que después de haber vivido mucho tiempo se subió allí, y se volvió piedra; a la cual yuán a adorar todos los ayllus en la fiesta del Raymi» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XIII]; 1964:174). Sabemos por el relato de Sarmiento de Gamboa [1572, Cap. XII], entre otros, que Huanacauri en el mito de origen de los incas del Cusco es Ayar Uchu<sup>38</sup>, uno de los ocho «hermanos» provenientes de la cueva de Cáptoco, en el cerro Tambotoco en Pacaritambo. Según el mismo relato, se sumaron a los incas en su travesía hacia el valle otros grupos o, como refiere Molina, «naciones». De las «ventanas» de Marastoco y Sutictoco procederían los ayllus de Maras y Sutic, respectivamente. De acuerdo a la información ofrecida por Molina [ca. 1575], Sarmiento de Gamboa [1572] y Gabriel de Loarte [1572], Maras y Sutic son dos de los tres «ayllus cuzqueños que no formaban parte de la realeza» en Collasuyu (Bauer 2000:47); posiblemente ambos eran grupos étnicos preincaicos de esa región. Yauira era huaca de los «indios de Maras» como refiere Molina ([ca. 1575]; 1989:106-107), por lo que suponemos que cuando Cobo dice «tenían creydo que [el huaca Yauira] era uno de aquellos que salieron de la tierra con Huanacauri», se refiere a un «indio de Maras»: «Esta huaca yauira eran dos halcones de piedras puestos en un altar en lo alto del cerro, la cual huaca instituyó Pachacuti Inca Yupanqui para que allí fuese a recibir los zaragüellos o bragas, que ellos llaman huara. Era esta huaca, primero de los indios Maras, y Huascar Inca hizo poner los dichos halcones para hermohear la dicha huaca» (Molina [ca. 1575]; 1947:111).

Calixpúquiu (Calispúquiu), octavo huaca del tercer ceque, orientación Chinchaysuyu, era una fuente situada detrás de Sacsayhuaman, casi a un cuarto de legua de Cusco (Molina [ca. 1575]; 1989:109). Allí, quienes se «armaban caballeros» cambiaban por última vez la vestimenta ceremonial «y se vestían otras que se llamaban uauaclla» (Molina [ca. 1575]; 1989:109). No hemos podido determinar aún con exactitud de qué panaca o ayllu era responsabilidad el ceque en el que la fuente Calixpuquio, como huaca, estaba incluida. Posiblemente se trataba de Iñaca Panaca ya que, geográficamente, esta fuente se hallaría en alguna de las dos vertientes del cerro Sencca<sup>39</sup>.

El tercer ceque chinchay estaba relacionado con la mítica Mama Ocllo, «que fue la muger mas venerada que hubo entre estos indios» (Cobo [1653: L. XIII, Cap. XIII];

<sup>38</sup> \*Y constituyeronlo por guaca de los incas y pusieronle nombre Ayar Ucho Guanacauri. Y así siempre fue, hasta los tiempos de los españoles, la más solemne guaca y de más ofrendas de todas las del reino» (Sarmiento de Gamboa [1572: Cap. XII]; 1942:55).

<sup>39</sup> Iñaca panaca, junto a Capac ayllu, controlaba las acequias de Chinchaysuyu. Específicamente, tenía responsabilidades administrativas sobre acequias de Chacán y compartía los derechos del Canal de Chinchero, controlando la parte ubicada fuera del Valle de Cusco (Sherbondy 1987:145).

1956:170), con Pachacuti y con Tupac Inca, cuyas casas fueron huacas de este ceque. De las fuentes o nacientes de agua administradas por los responsables de este ceque provenía el agua que tomaba el Inca. Además, desde su primer huaca, un bracero ceremonial denominado *Nina*, se administraba el fuego para todos los sacrificios. El tercer ceque chinchay es, como vemos, un ceque directamente vinculado al poder estatal, tal vez específicamente relacionado con la administración instituida a partir de Pachacuti, «un arquetipo de naturaleza nítidamente solar» (Pease 1991:27)<sup>40</sup>.

Los ceques de Cuntisuyu, según se deduce del relato que el párroco del Hospital de Naturales de Nuestra Señora de los Remedios hace del Citua, era responsabilidad de las generaciones de Yaura panaca ayllu, Chima panaca ayllu, Masa panaca ayllu y Quesco ayllu (Molina [ca. 1575]; 1947:72). Yaura panaca correspondería a Raurau, la panaca de Sinchi Roca. Masa Panaca correspondería o bien a Masca Ayllu, uno de los diez grupos étnicos que acompañaron a los míticos incas procedentes de Pacaritambo, de cuyo linaje hacia 1570 vivía en Cusco Juan Quispi (Sarmiento de Gamboa [1572: Lib. XI]; en Bauer, 2000:48); o bien se refiere a un grupo de parentesco (Masa: cuñado) que aún no hemos podido identificar. Bauer (2000:49) no relaciona a Masa Panaca (o posiblemente a Masca Ayllu) con ningún ceque. Sí, en cambio, a Quisco Ayllu<sup>41</sup> con el segundo ceque Cuntisuyu (Cayao) y a Chima Panaca, la panaca del mítico Manco Capac, con el quinto ceque del mismo Suyu, también Cayao.

El vigésimo tercer día del mes dedicado al Capac Raymi se trasladaba el Huayna Punchao (ídolo que representaba el joven señor del día) con sus insignias (el *suntur paucar* y los «carneros» de oro y plata, *corinapa* y *collquenapa*) a Puquincancho (Poquencancho). Allí se hacían sacrificios a los huacas estatales (Hacedor, Sol, Trueno y, en este caso, también, la Luna; obsérvese que el Inca no se incluye) «para que multiplíquese las jentes y todas las cosas fuesen prósperas» (Molina [ca. 1575]; 1989:110). El cerro Puquín se halla en un área territorial que, posiblemente, estaba bajo la responsabilidad de Raurau Panaca, la panaca de Sinchi Roca. La existencia de una casa del Sol (Puquincancho, segundo huaca del décimo ceque orientación Cuntisuyu), importante centro destinado a las observaciones astronómicas de posición, daba al lugar una particular importancia en la red de circuitos ceremoniales. En torno a este huaca estarían las tierras del Sol, cuya «prioridad» podría constatarse a través del hecho que «durante la época incaica las tierras de Puquín recibían el agua de riego primero y luego las tierras de Mananguañunca<sup>42</sup> (...) además de las tierras de Cachona» (Sherbondy 1987:150).

<sup>40</sup> «Es preciso considerar que “el tiempo de Manco Cápac” o “el tiempo de Pachacuti”, configuran categorías temporales asimilables a un tiempo primordial, sagrado e inmutable, repetible y no medido ni medible, a un tiempo indefinido (sin duración, que es característica del tiempo histórico) y al que siempre es posible regresar mediante ritos realizados en momentos determinados» (Pease 1991:27).

<sup>41</sup> También conocido entonces como Antasayac ayllu. Este ayllu habría sido absorbido por la comunidad hispana de Belén (Bauer, 2000:48, nota al pie 13).

<sup>42</sup> Véase Cuntisuyu, huaca 9, ceque 8, Cayao/Collana. Bauer (2000:147) especifica que el lugar correspondiente a este huaca habría sido tomado en propiedad más tarde por la orden mercedaria. Esta orden habría poseído un territorio de considerable extensión en torno al Huancaro.

Cobo en su *Relación* [1653: Lib. XIII, Cap. XVI] informa que «Mananguañunca guaci era una casa de una de las coyas, o reynas; que estaua en el sitio que ahora /tiene el conuento de la Merced» (Rowe en Bauer, 2000:198).

Bauer y Dearborn (1998:115) consideran la hipótesis planteada por Zuidema de que el Inca, durante el Capac Raymi, observaba desde Puquincancha cómo el sol saltaba sobre la montaña Moto en el solsticio de diciembre, sustentando dicha hipótesis en la información suministrada por Molina para el día 23 del cronograma ceremonial establecido para dicha fiesta. Molina no especifica en absoluto que *el Inca* se trasladaba a Puquincancha. No olvidemos que el Inca, como huaca (véase Pease, 1991:65-72), tenía sus «asientos» ceremoniales perfectamente establecidos. «A los veinte y tres día del dicho mes, llevaban la estatua del Sol llamada Huayna Punchao, a las casas del Sol, llamados Pokoy, que habrá tres tiros de arcabuz, poco más, del Cuzco. Está en un cerrillo alto y allí sacrificaban y hacían sacrificio al Hacedor, Sol, Luna y Trueno, por todas las naciones, para que multiplicase las gentes y todas las cosas fuesen prósperas. Y entendían en estos días de beber y holgarse, acabados los cuales volvían la estatua del Sol, llevando delante el suntur paucar y dos carneros, de oro el uno y el otro de plata, llamados cullquinapa, curinapa, porque eran las insignias que llevaba la estatua del Sol doquiera que iba, y así se acababa esta pascua y mes llamado Capac Raymi» (Molina [ca. 1575]; 1947:117-118). Molina sólo especifica que el Inca se traslada el día 16 del cronograma festivo del Capac Raymi al cerro Yauira para entregar las vestimentas que el Estado proporciona a los jóvenes de elite: «A do venía el Inca señor, el cual iba allí este día a hacer mercedes a los que se habían armado caballeros» (Molina [ca. 1575]; 1947:110-111). Asimismo, continuando con las consideraciones de Bauer y Dearborn (1998:115), Molina no especifica que *el Inca* se trasladaba conjuntamente con los incas «cada día de los deste mes [mayo]» (Molina [ca. 1575]; 1947:57), siguiendo el circuito ceremonial que incluía *Omoto huanacauri*: «La razón por que segúan en este mes este camino es porque dicen nace el Sol en aquella parte; y así venían prosiguiendo el dicho sacrificio» (Molina [ca. 1575]; 1947:58). Sí, en cambio, especifica más adelante que el Inca se dirigía a Mantucalla, aparentemente cuando los *tarpuntaes*<sup>33</sup> habían concluido ya con los sacrificios ofrecidos a cada huaca involucrado en el circuito ceremonial que comprendía ritualmente los posibles lugares demarcados para las observaciones astronómicas de posición: «(...) e iban los *tarpuntaes* por un camino y volvían por otro, e iba el Inca con todos los señores a Mantucalla, y allí estaba bebiendo y holgándose y haciendo sus borrachera y taquis» (Molina [ca. 1575]; 1947:60). Es más, Molina menciona sólo y en forma específica a Mantucalla como «asiento» del Inca en esa etapa final del ceremonial; asiento ubicado fuera de su área sagrada en Cusco, a la que regresa «acabado el dicho tiempo» (Molina [ca. 1575]; 1947:62).

Como vemos, el circuito que se sigue durante el Capac Raymi está en completa correspondencia con un espacio autorizado por el mito de origen. Las panacas asociadas a los cursos y fuentes de agua que regaban los diferentes sectores de dicho espacio son igualmente significativas: Chima panaca, la panaca de Manco Capac, y Rauraua panaca,

<sup>33</sup> Ministros o sacerdotes del ayllu *Tarpuntay* que tenían funciones específicas en los ritos del ceremonial institucionalizado por la administración incaica. El término que los designa puede provenir del verbo *tarpuni* (preguntar, interrogar) o del verbo *turpuni* (sembrar); uno estrechamente relacionado con la función que tenían en el rito y el otro con la importancia dada a la producción agraria en el contexto religioso andino.

la panaca de Sinchi Roca. Iñaca panaca, la panaca de Pachacuti, era la panaca políticamente predominante, como antes de la administración de Pachacuti lo había sido Çucçu panaca, la panaca de Wiracocha Inca<sup>41</sup>.

## VIII

### LA MÚSICA COMO EMBLEMA DE PODER. LOS CANTOS HISTÓRICOS Y LAS DANZAS DE LOS PRINCIPALES

Tres manifestaciones musicales específicas mencionan los cronistas para el Capac Raymi: el *Taqui Huari*, el *Taqui Coyo* y el *Huallina*.

#### Taqui Huari. La transmisión oral y los cantos aleccionadores

Al tratar el Capac Raymi, y en él particularmente las actividades propias del rito de paso, los cronistas ofrecen información sobre un canto llamado huari. Este se interpretaba como parte integrante de una secuencia que articulaba los diferentes momentos de la celebración. La estructura de dicha secuencia se componía de actividades claramente establecidas: mocha a los huacas, entrega de elementos de la parafernalia emblemática, azotaina, canto. A medida que transcurría la celebración, el orden de dichas actividades cambiaba de acuerdo a las necesidades rituales, mas el cambio de los factores en nada alteraba un producto cuyo objetivo principal era que los jóvenes incas «aprendiesen a ser dominados», esto es, que respondieran a las pautas sociales específicas determinadas por el orden administrativo vigente: «Porque no haya en ellos ociosidad sino que sepan e deprendan a ser doménados e que si caso fuese que tuviese necesidad de comida que sepan que cosa es andar en el trabajo e ayunando» (Betanzos [1557: Cap. XIV]; 1987: 66). Las actividades programadas para el rito de paso dejaban en claro el mensaje educativo de que cada cosa que se recibía del Estado, como distintivo de clase, acrecentaba el vínculo de subordinación al que era sometido cada «orejón». La «azotaina» dada a los jóvenes por los varones más autorizados de su linaje era el símbolo de sumisión a la estructura social de su familia y, a través de ella, a la del Estado.

Analizando el contexto general, el *taqui huari*<sup>42</sup>, interpretado por los varones de los linajes de los jóvenes incas, sería un canto de carácter educativo a través del cual se transmitían los fundamentos históricos, míticos y religiosos que autorizaban la realidad social, mejor dicho la clase social de la que serían parte una vez «armados caballeros».

<sup>41</sup> Véase Pease, 1991.

<sup>42</sup> Ya tratamos en detalle el término *taqui* y la comprensión que de él tenemos en Gudemos, 2001b. Dicha comprensión difiere de aquella que generaliza ligeramente *taqui* como canto, música instrumental y danza en forma indistinta.

Sabemos que los sistemas de registro utilizados por los incas estaban complementados con una tradición oral cuidadosamente organizada, tanto que «para cada negocio tenían ordenados sus cantares o romances que, viniendo a propósito, se cantasen para que por ellos se animase la gente con los oír y entendiesen lo pasado en otros tiempos, sin lo inorar por entero» (Cieza de León [1553, Cap. XI]; 1985:55). La composición de estos cantares era responsabilidad de los *quipucamayoc* y de otros «quentrellos, siendo escogidos por más retóricos y abundantes de palabras, saben contar por buena orden cosa de lo pasado (...) y estos en ninguna cosa entienden que en aprender y saberlos componer en su lengua» (Cieza de León [1553, Cap. XI]; 1985:54-55). Seguramente, para el «negocio» del rito de paso existían cantares aleccionadores especialmente compuestos. Garcilaso de la Vega refiere que las hazañas de los Incas famosos y curacas<sup>46</sup> principales eran tema de composiciones literarias que se «enseñaban a sus descendientes por tradición para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen» (Vega [1609, Lib. II, Cap. XXVII]; 1991:131).

A través de la descripción tan minuciosa del párroco del Hospital de Naturales (Molina [ca. 1575]; 1947:95-118) sabemos que durante la interpretación del *huari* sólo los muchachos incas permanecían de pie, mientras que los demás participantes, posiblemente también los varones más autorizados de los linajes que cantaban, estaban sentados. Todos estos detalles informan sobre la existencia de una coreografía puesta en escena, en cuyos esquemas, tal vez, se pretendía destacar un sentido específico (¿de respeto?) exigido a los jóvenes hacia el texto del *huari*. Es posible que dicha coreografía sirviese espacialmente para destacar a quienes se «armaban caballeros», y acentuar el sentido simbólico denotativo de poder de los personajes sentados, tan presente en el mundo andino precolombino.

#### *Huari, capac camac Yacana. La llama, el agua, el poder y la riqueza*

De acuerdo a nuestras investigaciones, pensamos que el tono empleado en el *huari* estaba directamente relacionado con el tono *uaricza* (si no era el mismo), sobre el que Guamán Poma de Ayala nos ofrece datos precisos (fig. 7). Dicho tono estaría asociado exclusivamente a la elite en el marco de la macroestructura ceremonial incaica: «Con compás muy poco a poco, media ora dize: "Y, y, y", al tono del carnero. Comienza el Ynga como el carnero; dize y está diziendo "yn". Lleua ese tono y dalli comensando, ua disiendo sus coplas muy muchas. Responde las coyas y nustas (...)». (Poma de Ayala [1615, fol. 319 (321)/Fiesta]; 1987:320).

La alusión a un tono determinado como generador del ámbito sonoro utilizado para la expresión musical de un grupo social igualmente determinado (del Inca y su panaca en un primer momento), que posiblemente se «institucionalizaba», afectando en alguna medida aquellas manifestaciones musicales asociadas a la estructura ceremonial

<sup>46</sup> Jefes locales. *Curaca* es «el señor del pueblo» y quien «tiene la voz por todos» (Gonzalez Holguin [1608]; 1952:55).



FIGURA 7: FIESTA DE LOS INGAS. POMA DE AYALA ([1615, FOL 318 (319)], 1987:320).



durante un tiempo establecido, es uno de los indicadores más notables de la manipulación de tales manifestaciones como emblema de poder. El empleo de un tono o sonido culturalmente establecido como tono social, con el que estarían relacionadas diferentes estructuras melódicas y rítmicas, es una costumbre ya observada en diferentes complejos culturales de la antigüedad<sup>47</sup>.

«Sin apartarnos de la temática del taqui huari, es importante destacar que el grupo social que “determina” dicho tono, lo “extrae” u obtiene de un referente natural, el camélido (¿llama, vicuña?), que en su entorno cultural es uno de los emblemas del poder que ostenta. En efecto, el nombre que Poma de Ayala indica para este animal es Pucallama. Es posible que el pucallama de Poma esté relacionado en el campo representativo al rayminapa o tupa guanaco que menciona Molina. Al analizar el nombre dado por Poma al camélido que “proporcionaba” el tono musical al Inca, pucallama = puca / llama, asociamos el término puca (colorado, rojo, en Quechua) al término paqu (color rojizo alazán, particularmente el de las vicuñas y algunas alpacas). El color paqu, ese tono rojizo “encendido”, es propio de las vicuñas y no de las llamas. El pelaje de estas últimas (generalmente de color blanco, negro o marrón, con todas las combinaciones posibles) no alcanza ese tono, ni aún en los marrones más intensos. En algunas alpacas se da ese color alazán, pero no como en las vicuñas.

El color paqu era utilizado entre los andinos como categoría de belleza, usándose dicho término para clasificar, por ejemplo, una categoría de aqlla (hakhlla), las Paqa akhllas “muchachas hermosas en positivo grado”, a las que superaban en belleza las Hanko hakhlla y las Huayruru hakhlla» (Bertonio [1612]; 1984:157).

La utilización de colores para calificar y clasificar grados de belleza (grados de belleza que se correspondían con una situación social, con una función social específica) se refleja en el siguiente párrafo de la *Relación* de Yamqui Salcamaygua: «(...) las acllas que son de quatro maneras: yuracacla [yuraq = blanco], vayruruaccla [huayruru = combinación de dos colores: anaranjado intenso y negro]<sup>48</sup>, pacoaccla, yanaaccla [yana = negro]» (Yamqui Salcamaygua [1613]; 1992:198). Este autor especifica más adelante que para cada grupo de acllas así clasificadas correspondía un estrato social determinado: «(...) las señalaron cada una de las quatro casas; al uno primero [yuracacla] para el Hazedor (...); a los vayruruacllas para sus doncellas [¿de los incas de elite?] y a los pacoacllas para mugeres de apocuracas, y a los yanaacllas para los yndios comunes» ([1613]; 1992:198, el remarcado es nuestro). Es posible que el término con el que Poma de Ayala denomina al camélido aluda a un animal utilizado socialmente como referente simbólico de un estrato social, de una clase social específica o de los grupos étnicos originarios del valle, con cuyos «apocuracas» se establecían y renovaban periódicamente los diferentes pactos de alianza. Es igualmente probable que dicho animal sea un «pucavicuña», en completa relación con lo dicho en estos párrafos y al término huari, asociado directamente al camélido vicuña.

Por otra parte, es necesario contemplar la vinculación conceptual entre esta manifestación musical y el contexto ritual asociado desde épocas muy tempranas a las

<sup>47</sup> Véase, entre otros, Schneider, 1991.

<sup>48</sup> Cereceda 1988: 327. «Cosa muy hermosa», según Bertonio [1612]; 1984:157.

actividades andinas de pastoreo. *Huari* (Bertonio [1612]; 1984: Tomo II, pág. 151) es un término aymara relacionado con expresiones como *Huari vicuña* (animal salvaje), *Huari kasaa* (tiempo de gran frío, que aún las vicuñas lo sienten y «lloran» con ser animal de la puna) y *Huari kara* (soga de nervios de vicuña). En el contexto del Capac Raymi probablemente el término *huari* estaba relacionado con el concepto de riqueza al estar vinculado significativamente con el término asociado a la vicuña. En efecto, la vicuña es una especie de camélido en estado salvaje de la que se obtenía la lana más preciada para la confección de *cumbi*, vestimenta empleada como elemento suntuario, distintivo social y símbolo de riqueza. El *cumbi* era un elemento de gran valor en la práctica redistributiva, que en el proceso de expansión del Tahuantinsuyu habría servido como recurso financiador (Pease, 1991:58).

Asimismo, el término *huari* significa «líquido, no espeso: Dizese de maçamortras, y cosas assi», y repetido, *Huari huari*, muy líquido. Por lo que no podemos descartar algún tipo de relación con el agua, el más líquido de los elementos (Bertonio [1612]; 1984: Tomo II, pág. 151).

La conexión camélido/agua se observa como una constante entre los pueblos ganaderos andinos. Otros términos aymara, al igual que *huari*, indicarían dicha conexión. *Hauí*, que se asocia tanto a vellón de lana como a mojado, sería un ejemplo: «Hauichatha: Hazer vellón»; «Hauichatha, Morichatha: Mojar»; «Hallu hauichito: Mojar», como acción de la lluvia, «Hallu: La lluvia» (Bertonio [1612]; 1984: tomo II, pág. 125). La relación se hace más estrecha al analizar los datos sobre la astronomía de posición considerada por los grupos andinos centromeridionales (García Hernández, Gudemos, Ortiz García, 2000 y Gudemos, 2001b).

La constelación Yacana (llama) sería una de las observadas para la determinación de los tiempos ceremoniales en torno al solsticio de diciembre. Urton (1981), en sus estudios etnográficos llevados a cabo en la región del valle de Cusco, identifica esta constelación con la región oscura de la Vía Láctea, entre *Scorpius* y *Centaurus* (véase, también, Bauer y Dearborn, 1998:144).

Es, sin embargo, en el Manuscrito de Huarochiri [ca. 1608] donde hallamos la información más precisa respecto a la relación entre llama, agua y prosperidad que tratamos en este punto: «2. La [constelación] que llamamos Yacana, el camac de las llamas, camina por medio del cielo. (...) 8. / Se dice que / la Yacana solía beber el agua de cualquier manantial y, si un hombre en su suerte tenía ventura, caía encima de él. 9. Mientras, con su enorme cantidad de lana, aplastaba al hombre, otros hombres arrancaban su lana. (...) 13. Si no tenía llamas, [el hombre afortunado] compraba unas luego y adoraba ésta en el mismo lugar donde la habían visto y arrancado» (Manuscrito de Huarochiri [ca. 1608]; en Taylor 1987a:426-427).

El vellón de lana de camélido y su relación con el concepto de riqueza están contemplados en las actividades rituales del Capac Raymi: «Dexavan los carneros, que para el sacrificio llevaban, al pie del dicho cerro en Matagua; arrancábanles a cada uno un poco de lana los tarpuntaes, que son los sacerdotes que yban a hacer el sacrificio, y así llegados todos arriba, los tarpuntaes tomavan cinco corderos y los quemavan delante de dicha guaca, y repartían la lana que llevaban en las manos entre los moços que se avían

de armar cavalleros y los caciques<sup>49</sup> que allí yban, la qual soplavan al ayre (...)» (Molina [ca 1575]; 1989:101).

En nuestros estudios interdisciplinarios (García Hernández, Gudemos y Ortiz García, 2000 y Gudemos, 2001b) constatamos que Yacana no es la constelación Urcuchillay, como propusieron Zuidema y Urton en 1976. Urcuchillay, pese a su relación con los camélidos y el agua, según los datos proporcionados por Cobo y Polo de Ondegardo estaría situada en la constelación Lira, a una distancia angular 90 grados de Centaurus, por lo que coincidimos con Bauer y Dearborn (1995 y 1998) en que Yacana y Urcuchillay son dos constelaciones diferentes. «Esto sugiere que, aunque el culto a las llamas y la veneración de objetos astronómicos relacionados con ellas es común a todas las zonas andinas, su correspondencia en el cielo sigue diferentes tradiciones en las distintas áreas» (García Hernández, Gudemos, Ortiz García, 2000:113).

No olvidemos, por otra parte, que en el mito de origen de los Cuyos-Ancasmarca dicha relación ya aparece: «(...) el pastor que a cargo los tenía les preguntó [a los "carneros"] que qué avían, a lo qual le respondieron que mirase aquella junta de estrellas [Pléyades] las cuales estaban en aquel ayuntamiento, en acuerdo de que el mundo se avía de acabar con aguas» (Molina [ca 1575]; 1989:27). En este mito, aunque no se haga referencia a la constelación Yacana, sino a las Pléyades<sup>50</sup>, grupo estelar muy observado en diferentes zonas andinas para determinar las condiciones meteorológicas; la relación camélidos-pastoreo-agua se pone igualmente de manifiesto.

Por último, tengamos en cuenta que uno de los elementos con que el huaca Huanacauri, a través de su sacerdote principal, distinguía a los jóvenes incas durante el rito de paso, era la honda o «guaraca», hecha de «nervios de carnero» (*¿huari kara?*) y «chaguar», «porque decían que sus antepasados, quando salían de Pacaritampu, las traían de aquella manera» (Molina [ca. 1575]; 1989:101).

#### *Huallaquepa – Huanapaya. Trompetas de pastores para un canto de poder*

La trompeta de caracol marino fue, y es aún hoy, entre los andinos uno de los elementos principales de la parafernalia denotativa de poder. No dedicaremos aquí espacio a este instrumento musical que ya tratamos en detalle en anteriores trabajos (Gudemos, 1998 y 2001 a, b), solo nos referiremos a la relación de las trompetas de caracol con las manifestaciones musicales del Capac Raymi.

En algunos relatos del siglo XVII, los cronistas se refieren al *taqui huari* como «un baile que hacían cantando», «tocando unos caracoles grandes de la mar» (Cobo [1653: Lib. XII, Cap. XXV]; 1964:210). En la versión de Molina, el párroco de Cusco, el *taqui huari* se describe específicamente como una estructura poética para ser cantada en el Capac Raymi: «Este taqui que tantas veces referían en esta fiesta, dicen que al tiempo de Manco Capac su primer Ynca, y dedo todos diçenden, salió de la cueva de Tambo, se lo

<sup>49</sup> Correspondiente en lengua caribe del término quechua *curaca*.

<sup>50</sup> Onkoy, en Arriaga [1621: Cap. II y VIII]; 1968: 201 y 223.

dio al [el] Hacedor para que lo **cantasen** en esta fiesta, y no en otra» (Molina [ca. 1575]; 1989:107, el remarcado es nuestro).

Esta manifestación musical tendría una duración aproximada de una hora y para su interpretación cuarta jornada del rito de paso, sólo dice «hacían un bayle», sin mayor detalle, por lo que no podemos relacionarlo con el *taqui huari*. Este es uno de los ejemplos en que «se asentava la jente». Molina reitera esto último en el transcurso del relato con marcada insistencia: «(...) y luego allí, con un cantar llamado guarí, cantavan; y mientras se hacía estaban en pie los armados caballeros con los manojos de paja en las manos, y la demás jente, toda estava sentada»<sup>51</sup> (Molina [ca. 1575]; 1989:102). Reafirma esto más adelante diciendo que «acavado lo qual [mocha a los huacas y azotaina a los jóvenes] se asentava la jente y hacían el taqui llamado guarita [Huari o uaricza] con las guayllaquepas y caracoles ya dichos; y mientras se hacían, estaban en pie los cavalleros, teniendo en las manos el dicho bordón llamado yauri» (Molina [ca. 1575]; 1989:105).

Molina, cuando se refiere a esta manifestación musical, destaca dos situaciones coreográficas, ambas estáticas (no propias del dinamismo de las danzas andinas que describen los cronistas): estar de **pie** y estar **sentado**. Situaciones que se ponen aún más en relieve con expresiones que el autor utiliza a continuación: «(...) acavado el dicho taqui se **levantaban**<sup>52</sup> y venían al Cuzco» o « (...) acavado el dicho taqui, se **levantaban** todas las doncellas» (Molina [ca. 1575]; 1989: 102-107, el remarcado es nuestro). Ahora bien, cuando Molina menciona un «baile», el que hacían cuando las «insignias» del Estado por vez primera «salían al encuentro» de los que volvían de Quirasmanta a Cusco en la décima si no prestamos atención al contexto específico en que una manifestación musical es descrita o mencionada, corremos el riesgo al que me refería ya en anteriores trabajos al tratar el término *taqui*. Si generalizamos que el término *taqui* es «danza ceremonial» o «baile-canto» habremos perdido la oportunidad de apreciar la existencia de diferentes estructuras musicales con aplicaciones específicas (tal el caso del *taqui huari*) en la cultura musical andina, estructuras y aplicaciones no siempre observadas o discriminadas por los cronistas. Sin duda, por los diversos relatos del Capac Raymi leídos, existía una coreografía particular en torno al *taqui huari*: unos de pie, otros sentados. No obstante, dicha coreografía más que «gestual» es «espacial», era un modo de «ocupar» socialmente el espacio «en el orden» y la actitud que a cada participante le correspondía.

Ya mencionamos a las trompetas *Huallaquepas* construidas con «caracoles grandes de la mar». Estas trompetas naturales elaboradas con conchas de gasterópodos marinos son parte de una parafernalia emblemática que, desde épocas muy tempranas del pastoreo andino, se mantiene hasta la actualidad. Desde los relatos míticos de Huarochiri que hablan de aquel tiempo en que «los huacas locales repartieron sus rebaños al soplar

<sup>51</sup> «Sentar = Acomodarse sobre algún lugar, del verbo latino *sedeo*».

«Asentar = Assentar. Cuasi asendar, del verbo *sedeo*, *sedes*» (Covarrubias Orozco [1611]; 1995:129 y 889).

<sup>52</sup> Como acción de movimiento, de traslado, de orden de objetos para partir, etc.

Chutacara<sup>33</sup> su *huanapaya*» (otro de los nombres con los que se conoce la trompeta de caracol en el mundo andino precolombino), hasta las reuniones actuales en que los *varayoc* de Cusco y Pisac anuncian su presencia con los *pututus* (como se denomina actualmente a estas trompetas), la simbología de estos aerófonos habría trascendido a diferentes contextos representativos de poder: campos de batalla, manifestaciones musicales institucionales, insignias estatales, funciones o cargos sociales específicos, ajuares funerarios de personajes de alto rango, etc. La importancia de las trompetas, junto a las andas y camisetas, como elementos de la parafernalia emblemática de poder de los curacas ha sido ya ampliamente tratada en anteriores trabajos (Gudemos, 2001b)<sup>34</sup>. Solo reiteramos que, entre las trompetas andinas, es la huayllaquepa (*huanapaya*, *pututu*) la que habría alcanzado en tiempos prehispánicos mayor importancia como elemento representativo y una función social específica: denotar poder.

En el *Capac Raymi* se relata la presentación de las insignias o símbolos del Estado a los jóvenes que «se armaban caballeros» cuando estos habían concluido el primer ciclo del rito de paso, no antes. La trompeta tañida, como parte integrante de la parafernalia de presentación, es una huayllaquepa. La presencia del Estado como institución a través de sus elementos distintivos es descrita en detalle por Molina: «(...) les salta al camino un pastor, de los que tenían a cargo cierto ganado llamado *rayminapa*, que para esta fiesta tenían dedicado; y traían un carnero llamado *napa*, el cual traía encima dél como una camiseta colorada con unas orejeras de oro. Venían junto al dicho carnero, tañendo con unos caracoles de la mar oradados, llamados *gayllaiquipac*. Traía asimismo un yndio el *suntur paucar*, que era insignia de Señor» (Molina [ca. 1575]; 1989:102). El encuentro se «socializaba» con una danza de la que, lamentablemente, no se dan detalles.

El «carnero» (camélido) *napa*, *topaguanaco* o *rayminapa* es la representación de su referente mítico, de aquel «primero que había salido después del Diluvio». Era blanco, bebía *chicha* y comía *coca* (elementos suntuarios). «Tenían siempre depósitos destes carneros para este efecto, y a éste nunca lo mataban, antes, cuando se moría, lo enterraban con solemnidad» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]; 1964:209).

Volviendo al Manuscrito de Huarochiri, reiteramos la observación hecha anteriormente acerca de que en varias oportunidades se menciona la importancia representativa de estas trompetas, asociadas a la propiedad de camélidos: «85. / También es cierto que [aparte de los *allaucas*] /cualquier hombre de los *checa* o de los *concha* que lleva en sus manos [uno de] estos caracoles [*huanapayas*] es un propietario de llamas» (Manuscrito de Huarochiri [ca. 1608]; Taylor 1987a:379).

Si el *taqui huari*, como antes analizábamos, estaba directamente relacionado con una larga tradición asociada a las actividades de pastoreo, lógico es que haya sido la huayllaquepa el instrumento musical utilizado, por su relación directa con dicha tradición y como elemento denotativo de poder, riqueza, propiedad y prosperidad.

<sup>33</sup> \*77. (...) este Chutacara – llamado también Omapacha – que él mismo vino con los demás (...) de Huichicancha. 78. También había sido un hombre; [después] se transformó en piedra. 79. Cuando era hombre llevaba una huaraca (...) 81. Cuando [Chutacara?] sopló el *huanapaya*, los huacas locales repartieron a las llamas. 82. Así fue su origen. 83. A causa de [el origen de] estas llamas, [la gente] guarda los demás *huanapayas*» (Manuscrito de Huarochiri [ca. 1608]; en Taylor 1987a:377).

<sup>34</sup> Véase, también, Martínez, 1986.

### El Taqui Coyo - Aucayo o el concepto de riqueza en una danza

El *taqui coyo* es otra de las manifestaciones que consideramos particularmente representativas del manejo de las expresiones musicales por parte de un sistema administrativo de gobierno.

Para nuestro análisis necesitamos remitirnos al párrafo en el que Molina ofrece información al respecto: «Concluido lo cual se asentaban todos por sus parcialidades, los de Anancuzco y Hurincuzco, tenían ya aparejados unos leones desollados, y las cabezas vacías teníanlas puestas, y en lugar de los dientes, que los habían sacado, les ponían dientes de oro, y en las manos unas ajorcas de oro que llaman chipana. Llamaban a estos leones huilca cunga chuqui cunga; ponánselos en las cabezas de suerte que todo el pescuezo y cabeza sobrepujaba sobre el que se vestía, y el cuerpo del león le quedaba en las espaldas; y vestíanse los que habían de entrar en el *taqui* unas camisetas coloradas hasta los pies, con unos rapacejos blancos y colorados. Llamaban estas camisetas *puca caycho anco*; llamaban a este *taqui*, *coyo*; inventólo Pachacuti Inca Yupanqui, y hacíase con tambores, dos de Anancuzco y dos de Hurincuzco. Hacían este *taqui* dos veces al día y en acabando de hacerlo, hacían esta *quihuallina*. Duraba esta manera de baile seis días (...)» (Molina [ca. 1575]; 1947:113-114).

Por los datos ofrecidos por varias fuentes, las que trataremos en detalle oportunamente, comprendemos que la información que Molina brinda en este párrafo alude a una danza de importante presencia social en el Mundo Andino precolombino, en la que el particular vestuario de pieles de felino era su elemento distintivo. Pero si leemos atentamente el párrafo citado, observaremos que en ningún momento Molina indica en forma precisa que el *taqui coyo* sea específicamente una danza. El contexto discursivo sólo vincula expresamente el *taqui coyo* a los tambores de Hanán y Urín<sup>31</sup>; prosiguiendo con la afirmación de que era realizado «dos veces por día», tras lo cual hacían el *huallina* (*quihuallina* en la versión de 1947 que utilizamos). Lo que perjudica la comprensión del párrafo es la acotación que Molina escribe inmediatamente a continuación: «duraba esta manera de baile seis días», puesto que no se puede afirmar que dicha acotación se refiere específicamente al *huallina* o al *coyo*.

Cobo tampoco relaciona en forma directa la danza con el toque de tambores. Al comienzo de su relato acerca del «fin y remate deste mes y fiesta», el jesuita indica: «se juntaba todo el pueblo en la plaza a un regocijo y baile que llamaban Aucayo» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]: 1956:211). Después continúa con el relato, mencionando una comida ceremonial en la que unos «bollos de harina de maíz amasado con sangre de los carneros» era el alimento. Este cronista prosigue, sin relación directa en cuanto a la acción que comentaba (comer), concluyendo el párrafo de la siguiente manera: «gastaban estos bailes algunos días, bebiendo siempre sin descansar» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]: 1956:212). Es como si hubiese interpolado

<sup>31</sup> Las dos parcialidades, de arriba y de abajo respectivamente, en que se articulaba socio-territorialmente el Valle para su administración.

entre los datos referidos a la danza la información de una comida ceremonial que, posiblemente, esté más relacionada con el *yahuar sanco* que Molina registra cuando se refiere al Citua. Luego continúa con informaciones que no difieren esencialmente de las de Molina, respecto a la vestimenta con «leones desollados» de quienes percucionaban los tambores, salvo que no especifica el nombre del taqui instrumental. Al finalizar este párrafo, después de una clara articulación sintáctica, agrega: «y estos [los percusionistas], para empezar el baile, sacrificaban dos corderos, entregándolos a cuatro viejos deputados para esto, que los ofrecían con mil ceremonias» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]: 1956:212). Esta información, así escrita, no nos permite asegurar que los percusionistas de tambor, vestidos con pieles de felino, eran quienes bailaban, puesto que no se especifica «y estos, para bailar» (como acción), sino «y estos, para empezar un baile» (como sustantivo); un baile que pudo estar a cargo de otros participantes.

He aquí cómo se pone de relieve la necesidad de revisar puntualmente la información acerca de las manifestaciones musicales ofrecida por las diferentes fuentes. Por lo pronto, no podemos asegurar que taqui coyo sea lo mismo que aucayo, como pensamos en anteriores trabajos (Gudemos, 2001b), puesto que coyo es empleado por Molina para la música instrumental y aucayo por Cobo para la danza. Nada nos impide, no obstante, ser el aucayo y el coyo dos taquis diferentes, conjeturar que el aucayo se danzaba con el sustento instrumental del coyo y que ambos pertenecían a un mismo evento artístico.

Queda aún por considerar el nombre con que Molina menciona la especial vestimenta felina: *huilca cunga*, *chuqui cunga*. Cunga, posiblemente *cunca*: «Pescueço, garganta, voz» (González Holguín [1608]: 1952:55), haga referencia a la piel del felino, cuyo «pescuezo y cabeza sobrepujaba sobre el que se vestía» (Molina [ca. 1575]: 1947:114). Huilca o *willka* haría referencia al carácter sagrado que dichas pieles tenían en el contexto que tratamos (Lira, 1944:1152). Chuqui [*chuki*], significa «lanza, estoque, alfanje»; o bien un «instrumento agrícola» utilizado «para sanjar la tierra» (Lira 1944:138-139). No obstante, es posible considerar chuqui como *chukiy*, es decir como verbo, aludiendo a una determinada acción: «acometer con lanza, enristrar la lanza» o «sanjar la tierra a golpes de tirapié» (Lira, 1944:139). Es interesante esta última consideración, ya que, si observamos otras palabras con raíz *chuki*, como *chukinakuy* (combate o pugna a lanza, acometer con lanza y pugnar), podríamos estimar la posibilidad de que en la denominación que Molina utiliza se haga referencia a la coreografía de la danza, en cuyas evoluciones se aluda a movimientos bruscos de ataque. No obstante, el significado que prima es el de objeto punzante, como lanza o bien como tirapié para la labranza; aludiéndose así, tal vez, a los dientes de oro que reemplazaban los del animal y a las garras, con ajorcas de oro llamadas *chipanas*.

A todo esto, debemos tener en cuenta los problemas de copia y referencia de información existentes en los siglos XVI y XVII, principalmente. Sabido es que Cobo utilizó para su *Historia del Nuevo Mundo* [1653] buena parte de la información brindada por Molina en su *Relación de 1575* [ca.]. Si Cobo tendía a efectuar cambios en las palabras nativas cuando copiaba la información registrada por otros cronistas, como opina Bauer

(2000:13)<sup>56</sup>, es posible que *aucayo* sea un término derivado en forma errónea de *coyo* y que *coyo* sea en efecto una danza. No obstante, es posible también que *aucallo* sea un término asociado a «Aucay haylli: Canto triumphal, y fiesta de victoria» (González Holguín [1608]; 1989:38). A la vez, en esta última acepción, sería interesante la asociación de estos términos a «Aucay huancar: Atambor de guerra» (González Holguín [1608]; 1989:38), una expresión que nos informaría sobre el carácter guerrero de los instrumentos musicales y la rítmica percutada.

Musicalmente hablando, ¿sería el *coyo* un taqui rítmico vinculado a expresiones de lucha, triunfo en la batalla... un taqui guerrero?. Lamentablemente, faltan datos precisos que permitan dar una respuesta a estos interrogantes.

#### *¿Quiénes participaban en el coyo-aucayo?*

Respecto a quiénes participaban en este evento, los cronistas mencionan con importantes variantes sintácticas «todos» o «todo el pueblo». Según Molina ([ca. 1575]; 1989:108) serían «todos [asentados] por sus parcialidade». Cobo, por su parte, informa que «se juntaba todo el pueblo en la plaza a un regocijo y baile que llamaban Aucayo» ([1653: Lib. XIII, Cap. XXV]; 1964:211).

De acuerdo al texto y el contexto, consideramos que el término «todos» empleado por Molina no alude a todos los sectores sociales de Cusco, sino a «todos» aquellos que estaban socialmente autorizados para participar en el Capac Raymi. En efecto, esta manifestación musical, aparentemente una danza con acompañamiento instrumental de tambores que, con diferentes nombres, estructuras coreográficas y características contextuales habría alcanzado desde el Periodo de Integración Regional gran difusión en la América Andina centromeridional (Gudemos, 2001b y 2003), era eminentemente masculina, solo para los «principales» y estaba directamente asociada al pastoreo y a los camélidos en general como recurso de subsistencia. Con el tiempo, esta danza habría evolucionado coreográficamente y se habría autorizado socialmente en el mundo andino como elemento denotativo de poder utilizado por propietarios de camélidos y curacas poderosos. Volveremos sobre este tema más adelante. Por lo tanto, el término «todos» estaría aplicado solo a los varones de elite y, ciertamente, entre ellos, tampoco a «todos», menos aún a los jóvenes «armados caballeros». Particularmente, consideramos que una danza como esta, con la simbología representativa que tenía en el ámbito social, más aún al ser manipulada por la administración durante una fiesta que en sí misma, como «fiesta rica y principal» o «del señor Inca», era símbolo emblemático del poder incaico, debió de estar a cargo de aquellos varones autorizados dentro de

<sup>56</sup> «Cobo utilizó manuscritos guardados en archivos seculares y eclesiásticos de diversas ciudades peruanas, incluyendo a Lima, Cuzco y Arequipa, así como Juli, el centro de estudios jesuitas de los Andes pero, al igual que la mayoría de los autores de su época, no fue consistente en identificar sus fuentes. Además, en algunas secciones mezcló información de distinto origen, mientras que en otras reprodujo fragmentos íntegros (Rowe, 1980: 2-3). Cuando hacía esto último, Cobo tendía a hacer pequeños cambios en las grafías de las palabras nativas» (Bauer, 2000:13).



los diferentes linajes, con más «presencia social» que la de los jóvenes recién armados caballeros.

Por estas consideraciones nos preguntamos: ¿serían los «cabeza de linaje» o los representantes socialmente más aptos de aquellos «protectores y principales del linaje» (Sarmiento de Gamboa [1572, Cap. XI]; 1988:53)?; ¿serían individuos especializados que danzaban en representación de los «principales»?

### *La danza como símbolo de riqueza*

Tanto en el Manuscrito de Huarochiri, cuya información habría sido recogida aproximadamente entre 1598 y 1608, como en la *Relación* que Ávila, el cura de Huarochiri extirpador de idolatrías, escribió con dicha información, encontramos interesantes datos acerca de esta danza asociada al pastoreo andino: «/ 38. (...) [Entonces Cuniraya prometió al puma] y las llamas, sobre todo las llamas del hombre culpable, te las comerás tú, y, si [alguien] te mata, primero te hará bailar en una gran fiesta, poniéndote sobre la cabeza, todos los años te sacará y, después de haberte sacrificado una llama, te hará bailar» (Taylor, 1987a:65)<sup>97</sup>.

Las descripciones registradas en el Manuscrito de Huarochiri coinciden con las de Molina citadas al comienzo de este apartado, salvo que en el Manuscrito se especifica que los que visten la piel de felino danzan. Además es muy significativo el dato de que antes de la acción de danzar se produce un sacrificio de camélido, como también refiere Cobo: «y éstos [quienes percuten tambor], para empezar el baile, sacrificaban dos corderos» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXVI]; 1964:212).

Francisco de Ávila, por su parte, presenta su particular versión de la información registrada en el Manuscrito de Huarochiri: «(...) a quien assi se pussiere [la piel de puma] lo q(ua)l haran / e' las fiestas más principales. De man(er)a q(ue) seras de esta / suerte honrrado. y sobre esto añado. que que (sic) quien / se quiera adornar contigo: ha de matar por entonces / una llama. y assi ha de dançar contigo a cuestras» (Taylor, 1987a:65).

Por la información registrada, aparentemente quienes portaban las pieles de felino percucían los tambores y danzaban.

<sup>97</sup> En Ávila leemos: «Tu serás respetado y temido de todos, y yo te / assigno, y señalo por uerdugo y castigador de malos en / esta man(er)a q(ue) te doy facultad. y licencia para q(ue) comas/ las llamas de los y(ndi)os peccadores [y malos] y mas q(ue) des/pues de tu muerte has de ser honrrado y temido mu/cho. Por q(ue) quando te mataren desollaran tu pellejo. / sin cortar lo de la cabeça [y la cabeça] la q(ua)l enderacaran (sic) / dexando alli la boca con su dentadura y lo demas / embutiran de cosa q(ue) haga forma de cabeça y tus ojos los / pondra tambien en las cuencas q(ue) parescan viuos tus / pies y manos q(ue) daran pendientes del pellejo y la cola / por el consiguiente, y a su remate vn hilo para adorar / narta y el pellejo lo adorarán, y tras todo / esto te subiran assi adereçado (sic) sobre sus cabeças (sic) ponien /do la tuya encima de la suya y el pelle-<jo> pies y manos / cubrirá por detrás a quien assi se pussiere lo q(ua)l haran / en las fiestas mas principales. de man(er)a q(ue) seras de esta / suerte honrrado. y sobre esto añado. que que (sic) quien / se quisiera adornar contigo: ha de matar por entonces / una llama. y assi ha de dançar contigo a cuestras» (en Taylor, 1987a:65). Véase, también, Ávila, 1918.

En otro párrafo del Manuscrito de Huarochirí, se aprecia la relación entre poder, la posesión de pieles de felinos y la danza. En este párrafo aparecen también dos elementos relacionados con la iconografía representativa de poder en el mundo andino prehispánico, particularmente del incario: el color rojo (asociado a la vestimenta) y el arco iris. «87. El otro [el hombre rico, cuñado de Huatiacuri] le desafió [a Huatiacuri, el hombre pobre, hijo de Pariacaca] a traer pumas. 88. Quiso vencer trayendo los que poseía.<sup>86</sup> 89. Según las instrucciones de su padre, el hombre pobre fue muy temprano a un manantial de donde trajo un puma rojo.<sup>87</sup> 90. ((Cuando se puso a bailar con el puma rojo, apareció en el cielo un arco iris<sup>88</sup> semejante a los que vemos en nuestros días)).» (Taylor 1987a:109)

Como vemos, la danza a la que Molina y Cobo se refieren simbolizaba coreográficamente un concepto de poder y riqueza que fue adaptado representativamente a las pautas de la administración territorial incaica.

### *Los cuatro tambores del Sol*

El párroco del Hospital de Naturales de Nuestra Señora de los Remedios nos informa que cuatro tambores proveían el marco sonoro. El taqui coyo «hacíase con tambores, dos de Anancuzco y dos de Hurincuzco» (Molina [ca. 1575]; 1947:114). Estos instrumentos musicales, cuya «función social» de carácter representativo desempeñaba en la coreografía ceremonial un rol específico, tenían tanto protagonismo como los músicos que, «en el orden de sus parcialidades», los tañían. Ahora bien, al leer los diferentes relatos sobre esta manifestación musical, surgen algunos interrogantes: ¿Cuántos instrumentistas percutían los tambores? Si los percusionistas no eran los danzantes, como creemos de acuerdo a la información de Cobo y del Manuscrito de Huarochirí, ¿quiénes eran los danzantes y quiénes los percusionistas? Analicemos los siguientes datos.

Cobo dice textualmente: «Hacían el son con cuatro atambores grandes del sol, y cada atambor tocaban cuatro indios principales» (Cobo [1653: Lib. XIII, Cap. XXV]; 1964:212). Nuevos interrogantes se imponen a la interpretación de este texto: ¿significa esto que cada tambor era percutado por cuatro instrumentistas o que cada uno de los «cuatro indios principales» percutía un tambor?

Aunque la información del texto parezca evidente y el interrogante carente de sentido, los estudios sobre iconografía prehispánica y las observaciones de campo que realizamos hasta el presente en la región andina centromeridional nos obligan a considerar dicha información con cautela. Danzas en las que cada participante percute un tambor de grandes dimensiones se han registrado, incluso en la actualidad, en varias zonas andinas. Por otra parte, en nuestros estudios de representaciones de danzas de este tipo en

<sup>86</sup> Como hombre rico, propietario de llamas, debía tener muchas pieles de puma (Taylor, 1987a:109)

<sup>87</sup> Relación entre el agua, las llamas, las pieles de puma y el color rojo.

<sup>88</sup> El arco iris como elemento hierofánico, símbolo de prosperidad y poder, como el arco iris en el cerro Huanacauri del mito de origen.

arte rupestre prehispánico del noroeste de Argentina y el norte de Chile (Gudemos, 2001b y 2003) registramos tambores de gran tamaño percutidos por más de un músico, pero no más de dos, y estos no danzan, sino que proveen el marco sonoro.

Si debe entenderse que cada músico percute un tambor, los instrumentistas del *taquí coyo* ¿eran solo cuatro?

Molina especifica que «vestíanse los que habían de entrar en el *taquí* unas camisetas coloradas hasta los pies con unos rapacejos blancos y colorados» (Molina [ca. 1575]; 1989:108). Sabemos que las camisetas coloradas eran prendas de «señores ricos y principales». Entonces, ¿serían los participantes solo un reducido grupo de principales?

#### *Una danza y la concepción andina del espacio*

La concepción andina de la organización en cuatro del mundo determinó una particular estructura social que entre los incas, especialmente a partir de la administración de Pachacuti, alcanzó niveles verdaderamente complejos. Dicha concepción se reflejó en cada actividad institucionalizada, por lo que la presencia ceremonial de cuatro tambores, dos de Hanan Cusco y dos de Urin Cusco y, posiblemente, cuatro músicos estaría a ella asociada. En su texto, Molina especifica que fue Pachacuti quien inventó esta danza, lo que interpretamos que habría sido institucionalizada durante su administración, puesto que diferentes complejos culturales de la región andina centromeridional la practicaban desde tiempos anteriores (Gudemos, 2003). Si cada tambor era el representante simbólico de su correspondiente espacial, el *suyu* (Chinchaysuyu, Antisuyu, Collasuyu y Contisuyu), los más autorizados socialmente para su percusión serían aquellos que Murúa define como «cuatro consejeros de Estado», o en su lugar cuatro representantes igualmente autorizados: «(...) Tenía en el Cuzco [el Inca], junto a su persona, cuatro señores orejones de los más principales, y de más experiencia y entendimiento, sabios en la paz y en la guerra, los cuales eran como cuatro consejeros de Estado, de cuyas manos y prudencia pendía todo el reino, así en las cosas de policía como de guerra. Estos orejones eran de su linaje del Ynga, y parientes muy cercanos, o hermanos, o tíos, y después dél eran las personas de más autoridad en la corte; despachaban y proveían negocios, por esta orden: cada uno tenía a su cargo una de las cuatro provincias dichas, de Colla Suyo, Ante Suyo, Conti Suyo y Chinchay Suyo (...)» (Murúa [ca. 1590 Lib. II, Cap. IV]; 1987:352). ¿Serían estos cuatro consejeros los cuatro viejos que ofrecían con mil ceremonias los corderos sacrificados?, ¿serían estos cuatro viejos-consejeros, estos cuatro viejos principales o sus representantes los participantes del *coyo-aucayo*?

#### *De atambores y atabales*

Desafortunadamente, las fuentes escritas no proporcionan datos específicos sobre el tipo de tambor que se percutía durante el *taquí coyo*. Los cronistas pusieron toda su

atención en describir la indumentaria ritual de pieles de felinos e incluso las connotaciones de carácter social de esta manifestación musical. No obstante, escasos son los datos acerca de los instrumentos musicales percutidos. Molina solo informa que «eran dos de Anancuzco y dos de Huríncuzco» (Molina [ca 1575]; 1947:114); Cobo, por su parte, indica que eran de grandes dimensiones, «cuatro atambores grandes del sol» (Cobo [1653 Lib. XIII, Cap. XXV]; 1964:212).

Entonces, ¿eran grandes o no?, ¿se podía danzar con ellos al tiempo que se los percutía? ¿Se trataba de tambores con parches (membranófonos) o eran solo de metal o madera (idiófonos)?; si eran tambores de parche, ¿tenían cuerpo cilíndrico con dos parches?, ¿eran de un solo parche? ¿Eran tambores de caja chata y gran diámetro?, ¿eran timbales de cuerpos metálicos? ¿Se apoyaban en el suelo, sobre algún tipo de soporte o se suspendían de algún travesaño? Podríamos continuar formulando interrogantes. Ninguno de ellos tendría una respuesta concreta, ya que la información a nuestro alcance nada aporta al respecto. No obstante, es necesario considerar algunos datos que, aunque no estén directamente relacionados con el *taqui coyo*, podrían ser de utilidad.

En sus textos, los cronistas utilizan generalmente tres términos cuando se refieren a estos instrumentos musicales: *tambores*, *ataboires* y *atabales*. Aunque el asunto parezca trivial, existen matices idiomáticos que es necesario considerar. Con *atambor* se designaría a principios del siglo XVII los tambores de guerra o cajas (Covarrubias Orozco [1611]; 1995:134) que, de acuerdo a la consulta de estudios realizados especialmente sobre los cuerpos de Infantería Española en América en el siglo XVIII (Gudemos, 2004), estos eran cilíndricos, de doble parche y algunos de grandes dimensiones (aproximadamente 80 cm de altura x 50 cm de diámetro). *Atambor* se usaba en modo corriente como sinónimo de *atabal*, «por ser una caja redonda, cubierta de una parte y de otra con pieles rasas de becerros, que comúnmente llamamos pergaminos» (Covarrubias Orozco [1611]; 1995:133). No obstante, aunque el término *atabal* «en razón de la forma que tiene redonda»<sup>61</sup> haya sido empleado como sinónimo de *atambor*, se aplicaría con mayor corrección a los membranófonos tipo *timbal*, aquellos con cuerpo semiesférico (en algunos casos metálicos) con un solo parche, que «no tienen más que un haz y llévanlos en bestias» (Covarrubias Orozco [1611]; 1995:133). «Ni los *atabales*, ni los de los judíos, ni los que refiere Plutarco de los partos serían como las cajas de *ataboires* que hoy día se usan en la guerra, con dos haces y un sonido (...) de manera que los demás que tienen un haz serán *atabales* o *atabalillos*» (Covarrubias Orozco [1611]; 1995:134). En la práctica europea la distinción existía, «con los *atabales* andan juntas las trompetas, como con los tambores los pífanos» (Covarrubias Orozco [1611]; 1995:133). *Tambor* o *tambor* es el término que sería sinónimo de *atambor*, término del que deriva.

Musicalmente hablando, si los cronistas repararon en tales diferencias organológicas, es posible que nos hayan transmitido una información más precisa de la que muchas veces consideramos. Si este es el caso de Molina, los «tambores» del *taqui coyo* serían como las cajas de guerra, grandes, con doble parche. Si, como Betanzos ([1551:

<sup>61</sup> «(...) podría ser nombre hebreo, *tabal* o *tebel*» (Covarrubias Orozco [1611]; 1995:133).

Cap. XIV]; 1987:68) asegura, eran «cuatro atambores de oro», es posible que hayan sido grandes tambores cilíndricos o chatos con cuerpo metálico y parches de cuero.

En la *Relación de Yamqui Salcamaygua* [1613] puede leerse un párrafo muy interesante respecto al tañido de varios tambores de grandes dimensiones, específicamente ocho. El número de tambores es de interés para nuestro estudio, aunque las condiciones de su percusión sean diferentes (pero no completamente ajenas al contexto que tratamos): «Y al día siguiente, los collas para dar espanto a la gente del Ynga comienza a cantar colgando ocho tambores en quatro maderas, todos bestidos de oro y plumerías y plata y los del Ynga mucho más y comienzan a cantar y otra mitad los combate otra vez, y aquel día queda lo mismo sin que se obiese ventaja» (*Yamqui Salcamaygua* [1613]; 1992:236). Lo que Yamqui Salcamaygua está describiendo es un combate ritual, un *tinku* en el que la expresión de lucha de ambos grupos se manifiesta a través de cantos y percusión de tambores.

La cantidad de ocho tambores, probablemente agrupados de a dos, colgados de cuatro maderas, es particularmente significativa.

Si la parafernalia decorativa se refiere a los tambores y no a los collas que cantan, ésta distinguiría en ellos su marcado carácter ritual. El texto especifica «y los del Ynga mucho más», ¿se refiere a los tambores del Inca o a sus huestes? De todos modos, si no alude en ambos casos a los tambores, el enfrentamiento o «encuentro» ritual en los que se utiliza como elemento de lucha la percusión de tambores y cantos parece ser compartido por ambos bandos con iguales elementos. ¿Emplearían «los del Inca» igual disposición de tambores? Es interesante al respecto el dibujo que Poma de Ayala ([1615, fol. 324 (326)]; 1980:299) presenta al tratar la *Fiesta de los collasuius* (fig. 8).

Arqueológicamente, para el área centromeridional andina, registramos tambores cilíndricos de madera de uno y dos parches, grandes y de pequeñas dimensiones; chatos, generalmente de dos parches, y también timbales, con cuerpo casi semiesférico con un solo parche. Existen también ejemplares arqueológicos completamente de metal (idiófonos, en este caso) en forma de caja chica circular (algunos de no más de 15 cm de diámetro x 8 cm de alto) y, por supuesto, de cuerpos de cerámica en variadas formas con uno o dos parches. Particularmente, estimamos que los grandes tambores del *taqui coyo* eran cilíndricos con un parche o dos parches (Gudemos 2001b), pero solo uno de percusión. Es posible, igualmente, que hayan sido grandes cajas como la ilustrada por Poma de Ayala en el folio 324 de su *Corónica*.

### Los cantos de triunfo

En el *Capac Raymí* se menciona el *taqui guallina*. Este se hacía después del *coyo-aucayo*. Guallina o huallina sería una manifestación musical relacionada con las actividades agrarias. Aunque editores como Urbano y Duviols al tratar la obra de Molina (1989: 69), convengan en que «huallina» era una danza, lo cierto es que este cronista no especifica nada al respecto, ya que sus expresiones son cuando no indecisas: «y este taqui llamaban huallina, el qual dicho hayle o canto hacían cuatro veces al día»; ambiguas: «hacían este taqui (taqui coyo) dos veces al día y en acavando de hacello, hacían taqui

# FIESTA DE LOS COLLASUYOS HAVISCA·MALCO·CABA



CA·COLLA·

colla paimpa  
sanchalli -

fies ta

la fiesta

FIGURA 8: FIESTA DE LOS COLLASUYOS. POMA DE AYALA ([1615, FOL. 324 (326)]; 1980:299).

huallina. Durava esta manera de vayle seis días (...)» (Molina [ca. 1575]; 1989:69)]. En efecto, en la última acotación el cronista puede referirse, como ya dijimos, al *coyo-aucayo*, es decir «esa manera de baile» al que le seguía el *taqui huallina*<sup>62</sup>, o bien al huallina mismo. Quizás aquí deba considerarse el complejo canto-danza-música instrumental en un mismo evento, pero contemplando tres taquis diferentes: coyo (ritmo percutido), aucayo (coreografía danzada) y huallina (texto cantado o recitado, declamado).

El término *guallina* o *huallina* posiblemente esté relacionado con el término quechua «Hayllini: Cantar en las chacras. Atiy haychayta hayllircuni, o, haychacta hayllini» y, particularmente, al término quechua «Haylli. Canto regozijado en guerra, o chacaras bien acabadas y vencidas» (González Holguín [1608]; 1989:157). En aymara, el significado es el mismo: «Hayllita: Cantar cuando aran o dançan, o lleuan muchos vna viga &c. Diciendo vno, y respondiendo otros»; «Hayllitha: Entrar con triunfo en el pueblo, alcançada que sea la victoria» (Bertonio [1612]; 1984:126). *Haylli*, como raíz, forma parte de expresiones lingüísticas aymaras cuyo significado se refiere a la producción de ruido intenso: «Hayllisitha, hupitha: Leuantar alarido en alguna grande pendencia, o quando ven maltratar a su señor &c.»; «Hayllicatatha, hupicatatha: Llegarse con grande bozeria» o «Haylliza hutatha. Venir con grande estruendo. Halln hayllisa huti: Venir vn aguazero con grande ruydo, hazer grande tempestad» (Bertonio [1612]; 1984:126-127).

En este caso tenemos dos acepciones que considerar: el de triunfo y el de ruido, asociado este último a una acción impetuosa. La primera de ellas se trasladaría al plano productivo para significar el fin del trabajo de preparación de la tierra y fin de la siembra o de la cosecha. Así, «Cantar de triumpho. Haylliy, y quando acaban la chacra que la vencen»; «Cantan. Haylliy haylliy, victoria, victoria» y «Cantar victoria al tiempo de vencer o al acabar la chacara, hayllini hayllircuni» (González Holguín [1608]; 1989:445-446). Podríamos decir que «*haylli* / victoria» sirve en forma indistinta tanto para el plano guerrero como para el plano productivo. En ambos casos, este término estaría asociado a la culminación exitosa de un esfuerzo intenso destinado a la conservación de la comunidad; es decir, asociado a la «conquista productiva». En cierto modo estas observaciones se aproximan conceptualmente a las consideraciones de Pease al tratar el control pluriecológico en el mundo andino: «La expansión del Tawantinsuyu puede considerarse, entonces, no únicamente dentro de un régimen de expansiones militares – como relatan las crónicas –, sino dentro de una mecánica más amplia que, más que controlar tierras y hombres en general, buscaba incorporar a su dominio los sistemas organizados de producción de recursos» (Pease, 1991:57).

El coyo, el aucayo y el huallina se hallarían contenidos en un mismo contexto representativo de victoria en la lucha, de triunfo en la batalla.

Que el término *haylli* se utilice en aymara, tanto en expresiones que significan la producción sonora impetuosa de gran intensidad, como en la que se emplea para las danzas y cantos interpretados durante el trabajo en las chacras o durante trabajos comunitarios que requieran gran esfuerzo físico (como llevar una viga), es un hecho que podría indicarnos, tal vez, que los cantos asociados al triunfo, a la victoria en el campo de bata-

<sup>62</sup> En la edición de Morales se lee *quihuallina*, véase Molina, 1947:114.

lla o en el campo de sementeras, hayan sido interpretados con gran fuerza, por grupos numerosos de personas. Los cantos llamados de coordinación, empleados en las tareas de gran envergadura que requieren el esfuerzo físico de muchas personas y una coordinación de tales esfuerzos, son muy utilizados en diferentes complejos culturales de todo el mundo. Mientras uno, tal vez quien dirige los trabajos, canta algunos versos cuyo texto y metro están relacionados directamente al impulso de los movimientos, el resto participa intercalando coordinadamente un estribillo específico. Además, debemos considerar un dato muy interesante. Estos cantos se interpretaban «diziendo uno, y respondiendo otros» (Bertonio [1612]; 1984:126), lo que puede interpretarse como la práctica responsorial específica de un canto con el estribillo «haylly, haylly», o tal vez, si el «uno» y los «otros» a los que se refiere Bertonio son coros, podríamos estar ante alguna especie de canto antifonal con morfología y composición complejas cuando estaba destinado a otros eventos que no se hallaban en el marco específico del trabajo comunal.

## IX CONSIDERACIONES FINALES

Hemos tratado acerca del Capac Raymi en el valle de Cusco, durante la administración incaica. Intentamos acercarnos analíticamente a una macroestructura ceremonial en la que cada evento era un denotativo del poder de la clase dirigente.

El estudio de un complejo ceremonial como el Capac Raymi solo puede encararse atendiendo a la situación contextual de la que es producto y en la que se actualiza y autoriza como contenedor de pautas culturales socialmente consensuadas y reconocidas.

Durante la administración incaica, en el valle de Cusco, dicha situación de contexto promovió en el ámbito ceremonial la realización de complejas manifestaciones musicales, institucionalizándolas en la parafernalia emblemática del Estado como elementos denotativos de poder y funcionalizándolas como medios de control en un ámbito social estratificado, caracterizado por la diversidad étnica y la pluralidad cultural. Manifestaciones en las que las diferentes producciones sonoras se hallaban indisolublemente asociadas a diversos elementos que, como ellas, participaban de expresiones con características específicas y función social determinada. El análisis de tales manifestaciones, como el *taqui coyo* o el *taqui huari*, por ejemplo, permitió realizar inferencias acerca de la existencia en el Cusco inca de sectores sociales que tendrían a su cargo la interpretación de ciertas composiciones poético-musicales e incluso sugerir la existencia de tradiciones poéticas, musicales y coreográficas de particular importancia, claramente identificadas por la administración incaica, como las que ya habíamos tratado en anteriores trabajos sobre los «bailadores» chumbivilcas, tributados periódicamente a Cusco, o la de los «sikuris» collas, músicos profesionales al servicio de la elite cusqueña (Gudemos, 2001b). En este caso hemos observado cómo una antigua organización coreográfica, vinculada al pastoreo andino tal vez desde sus comienzos, es autorizada



socialmente y utilizada institucionalmente como elemento denotativo del poder de la clase dirigente en el *taqui coyo-aucayo*, una de las manifestaciones coreográficas e instrumentales de mayor relevancia en el mundo andino precolombino. Asimismo, constatamos nuevamente la función social de la música como medio de transmisión de conceptos culturales específicos en la tradición oral andina, tal el caso del *taqui huari*, y la posible utilización de un tono o sonido social, el *uaricza*, determinado por el *Primus inter pares* de la elite cusqueña, el Inca, para la organización del ámbito sonoro de aquellas manifestaciones musicales del *ordinarium* de la macroestructura ceremonial institucionalizada.

La trompeta *huayllaquepa-huanapaya*, cuya función social como elemento denotativo de poder en los Andes se constata desde fines del Formativo, se suma a las insignias de la administración incaica en una dinámica representativa que en el *Capac Raymi* adquiriría su mayor grado. Una dinámica sostenida por la percusión de grandes tambores, posibles *aucay huancar*, que constituirían en el ámbito musical uno de los referentes simbólicos de la concepción andina del espacio, de la organización en cuatro del mundo.

*Taqui huari*, *coyo-aucayo*, *hualliy*, algunas de las muchas manifestaciones musicales andinas prehispánicas que solo admiten para su comprensión el estudio del contexto específico en el que definieron su naturaleza. Un contexto que tuvo por espacio el anfiteatro natural del emplazamiento eje del Tahuantinsuyu y por tiempo el coordinado movimiento estelar, administrado por una excelente astronomía de posición.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, J. de (1954): *Historia Natural y Moral de Las Indias*. Biblioteca de Autores Españoles. Obras del P. José de Acosta. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos. Atlas. Madrid.
- AGURTO CALVO, S (1987): *Estudio acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas*. Cámara Peruana de la Construcción. Lima.
- ALBORNOZ, C. de (1989): *Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haziendas*. Fábulas y mitos de los incas. C. Molina, C. Albornoz. Crónicas de América 48. Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols. Historia 16. Madrid.
- ARRIAGA, P. J. de (1922): *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Anotaciones y concordancias con las crónicas de Indias por Horacio H. Urteaga. Biografía del Padre Arriaga por Carlos A. Romero. Colección de Libros y Documentos del Perú. Tomo 1 (segunda serie). Imprenta y Librería Sanmarti y Cía. Lima.
- (1968): «La extirpación de la idolatría en el Perú». En *Crónicas peruanas de interés indígena*. Edición de Francisco Esteve Barba. Biblioteca de Autores Españoles, Vol. CCIX: 191-277. Atlas. Madrid.
- AVENI, A. F (1981): «Horizon astronomy in Incaic Cuzco». En *Archaeoastronomy in the Americas*. R. A. Williamson, ed., pp. 305-318. Ballena Press and Center for Archaeoastronomy. Los Altos, California.
- ÁVILA, F de (1918): «I Relación de idolatrías en Huamachuco por los primeros Agustinos; II Relación de idolatrías en Huarochiri por el R. P. Francisco Dávila». En *Informes Acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*. Anotaciones y concordancias con las crónicas de Indias por Horacio H. Urteaga. Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú. Tomo XI. Lima.
- BAUER, B. (2000): *El espacio sagrado de los Incas*. El sistema de ceques del Cuzco. Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas». Cusco.
- BAUER, B. S. & D. S. DEARBORN (1995): *Astronomy and empire in the ancient Andes*. The University of Texas Press. Austin.
- (1998): *Astronomía e imperio en los Andes*. Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas». Cusco.
- BERTONIO, L. (1984): *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Reimpresión facsimilar.
- CERES: Serie Documentos Históricas, N.º 1. Museo Nacional de Etnografía y Folklore: Serie Fuentes Primarias N.º 2. Instituto Francés de Estudios Andinos: Colección «Travaux de L'EFEA», Tomo XXVI. Instituto Francés de Estudios Andinos. Bolivia.
- BETANZOS, J. de (1987): *Suma y Narración de los Incas*. Transcripción, notas y prólogo por María del Carmen Martín Rubio. Estudios preliminares de Horacio Villanueva Urteaga, Demetrio Ramos y María del Carmen Martín Rubio. Atlas. Madrid.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (1993): *Catálogo del Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca de El Escorial*. Estudios Superiores de El Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Ediciones Escorialenses (EDES). San Lorenzo de El Escorial. Madrid.
- CERECEDA, V. (1988): «Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku». En *Ratces de América: El Mundo Aymara*. Compilación de Xavier Albo, pp. 283-356. Quinto Centenario, Unesco, Alianza América. Madrid.
- CIEZA DE LEÓN, P. (1985): *El Señorío de los Incas*. Estudios. Alhambra. Madrid.
- COBO, B. (1956): *Historia del Nuevo Mundo*. Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos de la misma Compañía.

Biblioteca de Autores Españoles (continuación). Tomos XCI y XCII. Atlas. Madrid.

(1964): *Historia del Nuevo Mundo. Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos de la misma Compañía. Biblioteca de Autores Españoles (continuación). Tomos XCI y XCII. Atlas. Madrid.

COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1995): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición de Felipe Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Segunda edición corregida. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Castalia. Madrid.

CRONISTA ANÓNIMO (1906): «Discurso de la sucesión y gobierno de los Yngas». *Juicio de límites entre el Perú y Bolivia: Prueba peruana presentada al gobierno de la República Argentina*. V. M. Maúrtua Ed. Vol. VIII: 149-165. Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández. Madrid.

GARCÍA HERNÁNDEZ, M. J.; GUDEMOS, M. & ORTIZ GARCÍA, E. (2000): «Especialistas en la cosmovisión andina prehispana». *Publicación del CIFYH*. Año 1, N.º 1. Interdisciplina, pp. 103-143. CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. Argentina.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. (1952): *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Nueva edición, con prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Edición del Instituto de Historia. Imprenta Santa María. Lima.

(1989): *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Edición facsimilar de la Versión de 1952. Presentación de Ramiro Matos Mendieta. Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Editorial de la Universidad. Lima.

GUDEMOS, M. (1995): «Consideraciones Sobre la Música Ritual en la Cultura "La Aguada"». *Publicaciones 47*, pp. 111-144.

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (CIFYH). CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. Argentina.

(1996): «Músicos y Jaguares. La Arqueomusicología en la Investigación Interdisciplinaria». *Actas de las Primeras Jornadas Interdisciplinarias*, pp. 276-285. Escuela Superior de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. Argentina.

(1998): *Antiguos Sonidos*. El material arqueológico musical del Museo Dr. Eduardo Casanova. Serie Monográfica. Universidad de Buenos Aires. Instituto Interdisciplinario Tilcara. Jujuy. Argentina.

(2000): «La función social de la música y las estrategias de control en el Mundo Andino precolombino. Consideraciones acerca de los avances de investigación arqueomusicológica en América del Sur». *Actas del V Congreso de la SIBE (Sociedad Ibérica de Etnomusicología)*. Errentería (Gipuzkoa), 5-7 de Marzo de 1999. Sociedad Ibérica de Etnomusicología. España.

(2001a): «Huayllaquepas. El sonido del mar en la tierra». *Revista Española de Antropología Americana*. No. 31, pp. 97-130. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. Madrid.

(2001b): *La música como emblema de poder en los Andes Centro-Meridionales. Estudios en Arqueomusicología para América Andina*. Tesis Doctoral ms. Universidad Complutense de Madrid. España. Madrid.

(2003): «¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca?» *Revista Española de Antropología Americana*. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid. Servicio

- de Publicaciones Universidad Complutense. Madrid.
- (2004): *Canto, danza y libación en los Andes*. La música en las pinturas de los quecos del Museo de América. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.
- LIRA, J. (1944): *Diccionario kkechwa-español*. Tucumán.
- LOARTE, G. de (1882): «Información hecha en el Cuzco a 4 de enero de 1572». En *Informaciones acerca del señorío y gobierno de los Incas hechas por mandado de don Francisco de Toledo, virrey del Perú (1570-1572)*. Colección de Libros Españoles Raros ó Curiosos. Edición de Marcos Giménez de la Espada. Vol. XVI: 223-243. Imprenta de Miguel Ginesta. Madrid.
- MARTÍNEZ, J. L. (1986): «El Personaje Sentado en los Keru: hacia una identificación de los kuraca andinos». En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, No. 1: 101-124. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
- MIÑO, L. (1994): *El manejo del espacio en el Imperio Inca*. Serie Tesis. Sede Ecuador. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito.
- MOLINA, C. de (1947): *Ritos y Fábulas de los incas*. Prólogo de Ernesto Morales. Colección Eurindia, dirigida por Ernesto Morales. Editorial Futuro. Buenos Aires.
- (1989): *Fábulas y ritos de los incas*. Fábulas y mitos de los incas. C. Molina, C. Albornoz. Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols. *Crónicas de América* 48. Historia 16. Madrid.
- MURÚA, M. de (1987): *Historia general del Perú*. *Crónicas de América*. Edición de Manuel Ballesteros. Historia 16. Madrid.
- ORTIZ GARCÍA, E. (2000): «Pre-columbian Astronomy in Central Area of Peru», en *Proceedings of the Oxford VI and SEAC 99 Conference on Astronomical and Cultural Diversity*, pp. 207-211.
- PEASE, F. (1991): *Los últimos incas del Cuzco*. Alianza América Monografías. Sociedad Quinto Centenario. Alianza Editorial. Madrid.
- POLO DE ONDEGARDO, J. (1916): «De los errores y supersticiones de los indios, sacados del tratado y averiguación que hizo el Licenciado Polo». Edición de Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero. *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, 1ra. Serie, Vol. III: 3-43. Sanmartí. Lima.
- (1990): «Notables daños de no guardar a los indios sus fueros». En *El Mundo de los Incas*. Edición de Laura González y Alicia Alonso. *Crónicas de América*, 58. Historia 16. Madrid.
- POMA DE AYALA, F. G. (1987): *Nueva crónica y buen gobierno*. Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste. *Crónicas de América* 29 a, b, c. Historia 16. Siglo XXI. Madrid.
- RAMOS GÓMEZ, L. (2001): «Mama Huaco 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)». *Revista Española de Antropología Americana*. No. 31, pp. 165-187. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. Madrid.
- ROSTWOROWSKI, M. (1986): *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SARMIENTO DE GAMBOA, P. (1942): *Historia de los Incas*. Colección Hórreo. Segunda edición. Emecé Editores. Buenos Aires.
- (1988): *Historia de los Incas*. Biblioteca de viajeros hispánicos 4. Miraguano. Polifemo. Madrid.
- SCHNEIDER, M. (1991): *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. Ensayo histórico-etnográfico sobre la estructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español. Edición cedida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Siruela. Madrid.

- SHERBONDY, J. E. (1987): «Organización hidráulica y poder en el Cuzco de los incas». *Revista Española de Antropología Americana* N.º XVII, pp. 117-153. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. Madrid.
- TAYLOR, G. (1987 a): *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Instituto de Estudios Peruanos. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.
- (1987 b): «Cultos y Fiestas de la Comunidad de San Damián (Huarochiri) según la Carta Annuá de 1609». Carta Annuá 1609 del Fondo Gesuítico No. 1688 (Archivos de los Jesuitas, Roma), *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 16 (3-4), pp. 85-96. Instituto Francés de Estudios Andinos. Perú.
- URTON, G. D. (1981): *At the crossroads of the earth and the sky: An Andean cosmology*. University of Texas Press. Austin.
- VEGA, G. de la (1943): *Comentarios Reales de los Incas*. 2 tomos. Emecé. Buenos Aires.
- (1991): *Comentarios Reales de los Incas*. 2 tomos. Edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica. Lima
- YAMQUI SALCAMAYGUA, P. [Juan de Santa Cruz] (1992): *Relación de Antigüedades deste Reino del Perú*. Antigüedades del Perú. Varios. Edición de Henrique Urbano y Ana Sánchez. Crónicas de América 70. Historia 16. Madrid.
- ZIÓLKOWSKI, M. S. (1985): «Hanan pachap unanchan: las "señales del cielo" y su papel en la etnohistoria andina». *Revista Española de Antropología Americana* N.º XV, pp. 145-179. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia de América II. Madrid.
- ZUIDEMA, R. T. (1964): *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Traducción de Eva. M. Hooykaas. International Archives of Ethnography. Suplemento al vol 50. Netherlands: E. J. Brill. Leiden.
- (1981): «Inca observations of the solar and lunar passages through zenith and anti-zenith at Cuzco». En *Archaeoastronomy in the Americas*. Ed. Ray Williamson, pp. 319-342. Ballena Press and Center for Archaeoastronomy. Los Altos. California.
- (1988a): «A quipu calendar from Ica, Peru, with a comparison to the ceque calendar from Cuzco». En *World Archaeoastronomy: Selected papers from the 2<sup>nd</sup> Oxford International Conference on Archaeoastronomy Held at Merida*, pp. 341-351. Yucatan. Mexico. Ed. A. F. Aveni. Cambridge University Press. Cambridge.
- (1988b): «The pillars of Cuzco: Which two dates of sunset did they define?». En *New directions in American archaeoastronomy*. Anthony F. Aveni, (ed.), pp. 143-169. Actas del 46º Congreso Internacional de Americanistas. BAR International Series 454. British Archaeological Reports. Oxford.
- (1991): *La civilización inca en Cuzco*. Cuadernos de la Gaceta 74. Traducción de Sergio Fernández Bravo. Fondo de Cultura Económica. México.
- ZUIDEMA, R. T. & G. URTON (1976): «La constelación de la llama en los Andes Peruanos». En *Allpanchis Phuturinga*, vol. 9, pp. 59-119.

## DOCUMENTACIÓN CONSULTADA

ANÓNIMO DE EL ESCORIAL [ca. 1542]. Manuscrito original.

Título: *Carta sobre el gobierno, las costumbres y los antiguos ritos del Perú*. &.II.7, folios 457-458v. Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca de El Escorial.