

# QEROS

QEROS

# QEROS

ARTE INKA  
EN VASOS CEREMONIALES



© Copyright  
Banco de Crédito del Perú  
Lima, Perú

HECHO EL DEPOSITO LEGAL N° 15011698-3031  
BANCO DE CREDITO DEL PERU  
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia, La Molina, Lima 12.

# QEROS

ARTE INKA  
EN VASOS CEREMONIALES

Jorge A. Flores Ochoa

Elizabeth Kuon Arce

Roberto Samanez Argumedo

COLECCION ARTE Y TESOROS  
DEL PERU



# Indice

Presentación .....	XI
Agradecimiento .....	XV
Notas al lector .....	XIX
Introducción .....	XXI
ORIGEN DE LOS QEROS .....	1
Pukara .....	4
Tiwanaku .....	4
Wari .....	7
Culturas de la Costa Norte .....	10
Otras Culturas .....	10
Los Inkas .....	14
Los qeros inkas de los siglos XVI-XVII .....	14
Los depósitos imperiales .....	18
Ritos y Ceremonias .....	20
Maíz y chicha .....	20
Brindar en tiempos del inga .....	22
Brindar en los Raymis .....	27
Guaman Poma y el brindis andino .....	29
El brindis andino y el mundo occidental .....	33
Romped y quemad los vasos de palo .....	38
..y los qeros se siguen usando .....	40
MATERIALES, TECNICAS Y FORMAS .....	43
Colores y Técnicas .....	46
El uso del Barníz .....	49
Cambios de forma .....	52
Evolución y Cronología .....	52
Marcas en los Qeros .....	55
Concepción formal .....	58
Otros Recipientes Ceremoniales .....	62
Akillas .....	62
Paqchas .....	63
Qochas .....	65
COMPOSICION ARTISTICA .....	67
Escenas figurativas .....	68
Los Tokapus .....	72
Especies vegetales y animales .....	75
Las plantas .....	76
La fauna .....	83
Animales Mitológicos .....	87
La Arquitectura Figurada .....	94

EMBLEMAS DEL PODER .....	101
Rampas o Literas .....	102
Tiyanas .....	103
Las Insignias en los Qeros .....	107
La Dualidad de los Quereros .....	107
Los Qeros en los confines del Imperio .....	110
Qeros del lejano norte .....	113
Qeros en el Qollasuyo .....	118
Qeros del extremo meridional .....	120
LA POLITICA EVANGELIZADORA .....	123
Evangelización y Mensaje Visual .....	124
Extirpación de Idolatrías .....	126
Europa en el siglo XVI .....	133
Arte y Dominación .....	134
Arte y Resistencia .....	137
El Siglo XVIII .....	139
La Gran Rebelión .....	142
LA PINTURA EN LOS QEROS .....	145
Pintura Inka del siglo XVI .....	146
Pintura Inka de los siglos XVII y XVIII .....	147
La Dinastía Incaica .....	148
Escenas Incaicas .....	149
Leer los Qeros .....	149
Los Temas y Motivos .....	152
El mito de Manco Cápac y Mama Ocllo .....	153
La Invasión de los Chancas .....	156
Chañan Curicoca Defensora del Cuzco .....	160
El brindis de la fertilidad .....	164
Relaciones con el Antisuyo .....	169
El tema de las batallas .....	171
Inkas contra Inkas .....	173
La cadena de Huáscar .....	175
Los ch'unchus del Antisuyo .....	181
El torreón como motivo .....	182
Los antis son incas .....	184
El motivo del jaguar .....	186
La "wifala" .....	189
Actividades Productivas .....	191
Agricultura .....	191
Cultivos andinos .....	193
Cosecha de tunas .....	194
La ganadería de llamas y alpacas .....	194
La caza .....	198
La Nieve Resplandeciente .....	200
El uaqo taqui uacon: danza prehispánica .....	205
Motivos: El Ají .....	206
K'uychi: El arco Iris .....	207

Arco Iris: águilas bicéfalas y serpientes .....	208
El arco iris y la lluvia .....	211
El arco iris: el Inka y la Qolla .....	212
El arco iris y sus asociaciones .....	212
TEMAS ANDINOS COLONIALES .....	215
Nuevas Prácticas Agrícolas .....	216
La Marcación del Ganado .....	217
El Señalakuy .....	218
Cosecha y Transporte de la Coca .....	221
La cosecha .....	221
El transporte .....	224
Arrieros y Arrieraje .....	225
La Panadería .....	229
La Fiesta Brava .....	231
La corrida con cóndor .....	234
Músicos y Danzantes .....	235
Danzantes de ch'unchu .....	238
Los Sikuris .....	243
Santiago e Illapa .....	248
Representaciones en Akillas de Plata .....	251
ORNAMENTACION COLONIAL .....	257
Qeros y Motivos Occidentales .....	259
El Lenguaje común de las Artes .....	266
Incanismo, Indigenismo y los Qeros .....	271
Pintura indigenista .....	274
Inkanismo .....	275
Sabogal y "Amauta" .....	277
Qeros como Inspiración .....	280
LOS QEROS: LECTURA DE UNA IDENTIDAD .....	283
Arte Occidental y Andino .....	286
La Continuidad de los Qeros .....	288
Notas .....	294
Anexo .....	299
Bibliografía .....	317
Índice toponímico y onomástico .....	325
Registro de autores .....	333
Créditos .....	335



# Presentación

Al revisar la rica bibliografía que los autores de este volumen han utilizado como fuente de consulta, en la que figuran textos publicados principalmente en los últimos treinta años en revistas, separatas y boletines, tanto nacionales como extranjeros, comprobamos no sin sorpresa que este es el primer libro que se publica en el Perú sobre el Qero. Esta circunstancia, que se suma al rigor y la profundidad de la investigación realizada, le confieren un interés y atractivos adicionales. Felicitamos por ello a Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo. Este valioso trabajo, en mas de un sentido pionero, permite a nuestra institución seguir participando en la mayor difusión y valoración de nuestras artes, propósito que a todos nos anima.

Las fuentes históricas utilizadas por los autores, que se remontan a los cronistas del siglo XVI para llegar a los estudios de interpretación realiza-

◀ QERO con decoraciones geométricas incisas y dos bandas con representaciones de cóndores volando. Siglo XVII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.

dos por investigadores de nuestros días, permiten conocer en profundidad la importancia que tenían los vasos ceremoniales para la nobleza inca.

Los qeros se elaboraban en comunidades de especialistas en trabajos de madera, ello se deduce de la lectura de los documentos, según se señala en el libro, en los que se da cuenta de las *visitas de inspección* efectuadas por los funcionarios españoles. Los artesanos que participaban en la confección de los qeros eran calificados como “gente de confianza, como lo fueran los vasallos en las cortes europeas”.

Los vasos ceremoniales obviamente no estaban considerados como mercaderías, constituían objetos de valor y eran utilizados en las ceremonias y también como regalos del Inca y de los señores de la nobleza. Según el Inca Garcilaso de la Vega, citan los autores, eran sagrados

*... porque el Zapa Inca los había tocado con la mano y con los labios, los tenían los curacas en grandísima veneración, como cosa sagrada; no bebían en ellos ni los tocaban, sino que los ponían como ídolos, donde los adoraban en memoria de su Inca que los había tocado.*

Ello explica las ordenes impartidas por la autoridades españoles de destruir los vasos encontrados en las huacas y en las tumbas incas. Se citan las “Relaciones de Idolatrías de 1550”, en las que se deja constancia de los bienes ubicados en dichos lugares, entre los que figuran qeros de metal y madera de diferentes formas, ornamentación y tamaño. Explica también las razones por las cuales solo un número relativamente pequeño de estos hermosos vasos, confeccionados en maderas especiales, perduren hasta hoy.

Este libro revela, al igual que el tomo “Pintura Mural en el Sur Andino” de los mismos autores, editado dentro de esta colección en 1993, aspectos poco conocidos de la actividad creadora de los artistas de la región durante el virreinato y de su profundo anhelo por perpetuar en los qeros, cuyo origen se ubica en los periodos tempranos pre colombinos, las antiguas grandezas del imperio de los incas a través del relato gráfico de las hazañas de sus héroes, así como de las expresiones que reflejan y a la vez alimentan el complejo mundo de sus ceremonias rituales.

A estos temas de alto contenido simbólico, se unen otros que grafican hechos de la vida cotidiana de los antiguos peruanos, tales como la marcación del ganado y la cosecha; el arrieraje, los arrieros y el transporte; la producción de alimentos, con una referencia muy especial a las panaderías que, según los autores, se muestran en los vasos de madera

como una de las actividades de mayor éxito en el diario quehacer, ya que el cultivo del trigo fue encargo principal de los curacas en materia de productos de la tierra, no autóctonos.

Destacan las pinturas en los qeros con músicos y danzantes que se acompañan con los instrumentos tradicionales, junto a las guitarras y pande-retas europeas y principalmente las arpas, incorporadas a las comparsas indígenas por especial interés de las autoridades eclesiásticas que “las tenían como apropiadas para interpretar música religiosa”.

Mención especial merece el tratamiento de los temas mitológicos, en los que figuran no solo las deidades propias, y los felinos, aves, auquénidos y serpientes que se encuentran abundantemente en las expresiones artísticas de las diversas culturas precolombinas, sino también el legendario amaru, dragón andino, y las sirenas, leones, basiliscos y el águila bicéfala todos ellos provenientes de fuente europea, aunque esta última representación puede verse en el arte peruano prehispánico.

Al cumplir la colección Arte y Tesoros del Perú, con este volumen, un cuarto de siglo de creada y volver la mirada hacia atrás, es muy grato comprobar que en el camino recorrido hemos podido cubrir algunos de los vacíos que existían en el conocimiento del arte peruano al iniciar esta gratificante empresa editorial, vacíos que señalara Juan Manuel Ugarte Eléspuru, en las páginas introductorias del primer tomo, “Pintura Virreinal” que data de diciembre de 1973.

En estos veinticinco años hemos editado trece títulos sobre arte precolombino; tres que tratan sobre expresiones que, iniciadas en el mundo andino antes de la llegada de los españoles, perviven hasta nuestros días; seis sobre arte virreinal; dos sobre pintura contemporánea y uno sobre arte popular en piedra de Huamanga que se remonta al siglo diecisiete tardío para llegar hasta el presente. Otros interesantes títulos han sido ya comprometidos y en ellos continuaremos en el propósito de buscar, cada vez, la colaboración de nuevos y jóvenes especialistas.

Hacemos nuestro el agradecimiento que los autores expresan a las instituciones y personas, que de una u otra manera han brindado su generosa colaboración y agradecemos muy especialmente a nuestros amigos y clientes que, año a año, nos estimulan con sus expectativas y consejos.

Lima, noviembre de 1998

Dionisio Romero Seminario  
PRESIDENTE DEL DIRECTORIO



# Agradecimiento

Escribir este libro ha significado para los autores compartir largas horas de investigación y disfrutar nuevamente la grata experiencia del trabajo intelectual en equipo. Nos ha deparado la satisfacción de ver concluido un segundo tomo sobre el invaluable legado de nuestros antepasados para la colección Arte y Tesoros del Perú que edita el Banco de Crédito, satisfacción que se hace aun más profunda por que con este volumen se cumplen 25 años de la creación de esta serie de libros, punto de partida en nuestro país, para el mayor conocimiento y difusión del arte peruano.

Expresamos por ello nuestra gratitud a la institución bancaria en la persona del Presidente del Directorio Dionisio Romero Seminario, así como a los funcionarios de su sedes de Lima y Cuzco por el permanente apoyo que nos han brindado en estos casi dos años de trabajo.

◀ VASO CON ESCULTURA de felino que representa combates entre españoles e inkas y de inkas contra inkas. Siglo XVII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.

El libro se hizo realidad gracias a instituciones y personas que nos ofrecieron su generosa colaboración. Queremos recordar a todos y pedimos anticipadas disculpas por alguna omisión involuntaria.

Agradecemos a quienes hicieron posible nuestro trabajo de investigación, comprometiéndonos a una tarea que, de otra manera, tal vez no hubiéramos podido solventar. Nos referimos a la Empresa de Generación Eléctrica Machu Picchu –EGEMSA– en la persona de sus Directores Armando Gallegos Guevara y Luis Samanez Argumedo, sin excluir nuestro reconocimiento a todo el Directorio y su Gerencia.

Mención muy especial merecen el Rector y la Vice Rectora Académica de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, Mario Góngora Santa Cruz y Nora Ugarte Bustinza, quienes nos dieron las facilidades necesarias para trabajar en la colección del Museo Inka de esa Universidad. Nuestra gratitud a todo el personal del museo en la persona de la licenciada Antonia Miranda, sin cuyo apoyo permanente esta labor habría sido mucho más difícil.

Nuestro profundo reconocimiento a Fermín Díaz Angulo, Director General del Instituto Nacional de Cultura del Cuzco, al doctor Luis Barreda Murillo por su permanente consejo sobre los aspectos arqueológicos, a la antropóloga Arminda Gibaja Oviedo, al doctor Manuel Chávez Ballón, al arquitecto Mario Castillo Centeno, al doctor Ricardo Valderrama, a la licenciada Roxana Abril y al antropólogo Percy Paz, por el apoyo que nos brindaron.

No podemos dejar de agradecer la valiosa colaboración de los coleccionistas privados que nos facilitaron el acceso a sus valiosas piezas. Nos referimos a las familias Alarco-Zegarra, Lámbarri-Barberis, Arteaga-Salazar, La Santa-Urioste y Lámbarri-Orihuela en el Cuzco, agradecimiento extensivo a Javier Núñez de Arco en La Paz, Bolivia.

Igualmente el reconocimiento a los conservadores y responsables de museos que nos ofrecieron con generosidad todo su apoyo para documentar las piezas del Museo de la Cultura Peruana en la persona de su Directora doctora Sara Acevedo, Museo del Banco Central de Reserva del Perú en la persona de su Directora doctora Cecilia Bákula, Museo Arqueológico de la Universidad de San Agustín de Arequipa, Museo Municipal Carlos Dreyer de la ciudad de Puno y al Kampac Museo de la localidad de Lampa, Puno, en la persona de su Director Javier Vargas.

En La Paz, Bolivia, nuestra gratitud al doctor David de Rojas Silva, Director Nacional de Arqueología y Antropología de la Secretaría Nacional de

Cultura de ese país. al doctor Julio César Velázquez Director del Museo Nacional de Arqueología de La Paz. Al arquitecto José de Mesa Figueroa, Director de los Museos Costumbrista del Litoral Boliviano, de la Casa Murillo y el de Metales Preciosos de la Honorable Municipalidad de La Paz. En Chile al doctor Agustín Llagostera del Museo San Pedro de Atacama.

Recibimos valiosos consejos y desinteresado apoyo de la arquitecta Teresa Gisbert y profesor Pedro Querejazu, investigadores bolivianos; de los doctores Thomas F. Cummins y Ramiro Matos en los Estados Unidos de Norteamérica.

A Emily Kaplan, conservadora del National Museum of the American Indian de la Smithsonian Institution, Bronx, New York y a la doctora Diana Fane, curadora del Brooklyn Museum de New York.

Nuestra gratitud extensiva también a las siguientes personas: Patricia Benavente, Martha Calderón, Edgar Casaverde, Félix Palacios, María del Carmen Quiroga y Milagro Echegaray. Las ilustraciones que permiten una mayor comprensión de las fotografías de las piezas se deben a Godofredo Ticona y Luciano Olazábal, quienes con mucha paciencia prepararon los dibujos que forman parte del libro.

Agradecemos al archivo fotográfico de Justin Kerr en New York, a la doctora Alicia Avalos por su colaboración y, a Daniel Giannoni Succar, Alfonso Giannoni y Jaime Cisneros del Carpio por las horas compartidas en Cuzco, Arequipa y La Paz en el trabajo de fotografía y al doctor Hiroyasu Tomoeda y Yutaka Yoshi del Japón, por habernos facilitado las fotografías que hicieron en museos peruanos.



# Notas al Lector

Se ha respetado el criterio de los autores que escriben la palabra Cuzco con “z”. En las obras citadas figura el nombre de la ciudad escrito indistintamente de las dos maneras.

En relación a la escritura de las palabras en quechua, se ha optado por el alfabeto oficial aprobado por el Ministerio de Educación del Perú, para citar lugares, personajes históricos y otros de uso generalizado.

Se han utilizado diferentes ediciones del mismo libro, especialmente de cronistas. En la bibliografía figuran todas las ediciones consultadas.

Los dibujos reproducen escenas de los vasos ceremoniales, en ellos se puede apreciar mejor el diseño por la limpieza del trazo.

◀ GRUPO de danzantes que representan a los chunchus, habitantes de la región amazónica. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



# Introducción

“Bebedores de palo”, “vasos de palo”, “vasos aquillas y mates”, “cálices de madera”, “vasos pintados de colores”, son otras tantas designaciones empleadas en documentos de siglos pasados para referirse a los qeros de los inkas. Vasos ceremoniales de larga data en la historia andina, que precedieron a la aparición del Tawantinsuyo en varias centenas de años, y que, bajo nuevas formas y materiales, perviven en nuestros días.

Los inkas aprendieron la técnica de pintar con “laca” sobre madera poco antes del contacto con los europeos. Esta habilidad alcanzó notable desarrollo a fines de los siglos XVII y XVIII, cuando comienzan a producirse los “vasos de colores”, con representaciones complejas de temas de intrincado simbolismo, en los que los artistas indígenas dieron cauce a sus habilidades pictóricas.

Los qeros, qochas, paqchas y akillas fueron hechos para ser usados en los brindis ceremoniales que contribuían a reforzar los lazos de cohesión

◀ QERO INKA. Decoración geométrica incisa y banda central con llamas en alto relieve. Ca. inicios del siglo XVI. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa.

en las actividades sociales, especialmente las vinculadas con la familia, la economía, la política y la religión, y, más particularmente, en las bodas, por el significado que tenían las alianzas matrimoniales en una sociedad estructurada sobre relaciones de parentesco.

Es sabido que la economía, así como la política –ya se tratase del ejercicio del poder a nivel interno, ya de la relación con otras naciones– se guiaban entre los inkas y, posiblemente, en las civilizaciones anteriores, por el principio de la reciprocidad. No sorprende, por ello, que se concediera especial importancia a los rituales que se vinculaban con aquél, pletóricos de simbolismos que podían ayudar a resolver incluso los problemas más difíciles. Principio y mecanismos que se utilizaron de manera dinámica, para facilitar las relaciones en una época en que no se conocían el sistema de mercado ni el dinero.

Los qeros inkas subsistieron, bajo la forma de “vasos pintados”, en los siglos XVII y XVIII, por varias razones. Una porque los artistas indígenas se sirvieron de ellos para verter su inspiración. Otra porque los temas que representaron constituían, para sus destinatarios, verdaderas crónicas visuales que hacen posible recordar los mitos antiguos, conservar memoria del pasado y mantener vivas creencias y formas indispensables para la preservación de su identidad. Sus pinturas reemplazaron, en tal sentido, los dibujos de la historia oficial inka que figuraban en las tablas y telas que, durante el Tawantinsuyo, se guardaban en el Poqenkancha, edificio construido en el Cuzco para tal propósito.

Su presencia en el culto a los antepasados y a las deidades andinas, y en los ritos para lograr buenas cosechas y la multiplicación del ganado, dio origen pronto, después de la conquista, a la suspicacia cuando no a la hostilidad sistemática de las autoridades españolas, actitud que continuó incluso hasta comienzos del siglo XIX, a pesar de que sus principales usuarios, descendientes de la nobleza inka, eran ignoradas como tales a consecuencia de la derrota del movimiento de José Gabriel Thupa Amaro. Mas no por ello desaparecieron los qeros. Antes bien bajo el gobierno colonial experimentaron, poco a poco, una serie de cambios comprensibles, sin dejar de revestir un especial valor para quienes los utilizaban.

A comienzos de este siglo los qeros concitaron la atención de los académicos como expresiones de un “arte primitivo” o *naif*. No obstante, a pesar de las limitaciones de tal modo de ver, se afirmó poco a poco una óptica más adecuada, que valoraba su originalidad, y que indujo a su incorporación en colecciones de arte prehispánico y colonial. Caso éste

en que se atendía, sobre todo, al colorido, la “perfección” u otras características externas que impactaban a los observadores no familiarizados con la historia y tradiciones del mundo andino.

Con el paso del tiempo, sin embargo, debido sobre todo al interés de la Antropología Expresiva en las creaciones que no son producto de la tradición clásica occidental, ha cambiado la apreciación y valoración de los qeros. Aparece y se desarrolla un vivo interés en conocer sus orígenes, sus funciones, y el significado que tuvieron y tienen para sus creadores y para sus usuarios. Especialistas de diversos campos, como arqueólogos, etnólogos, historiadores e historiadores del arte, se dedican a su estudio, a pesar de lo cual no se ha llegado aún a precisar plenamente sus características, los criterios de su diseño y composición cromática, sus formas de representación espacial, temas que esperan ser tratados con mayor profundidad en un futuro ojalá cercano.

Nuestro esfuerzo se ha centrado sobre todo en esa especial forma de comunicación que se estableció y se da aún entre los artistas y los usuarios de los vasos. Para analizar y comprender ese lenguaje común hemos tenido necesidad de utilizar y combinar información de varias fuentes, provenientes de las disciplinas mencionadas. El proceso de aculturación que se ha dado en los andes muestra, no lo olvidemos, similitudes con lo sucedido en otras áreas del mundo, pero también singularidades propias, especialmente en lo que respecta a formas de asimilación selectiva, de reinterpretaciones, de redefiniciones, que han ocurrido principalmente en los campos de la tecnología y la ideología. Su estudio pone una y otra vez en evidencia la continuidad y originalidad de la cultura andina –una de las cinco civilizaciones originarias del mundo– así como su capacidad para incorporar los elementos que le ofrecen otros continentes.

Somos conscientes que aún falta mucho por investigar y estudiar, pero confiamos en que este libro, que tanto debe al auspicio del Banco de Crédito del Perú y al apoyo de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, en especial su Museo Inca, contribuirá al mejor conocimiento de los qeros y a su valoración. Nos sentiremos orgullosos y satisfechos si se logra ese propósito.

Cuzco, noviembre de 1998

Los Autores



A-144

Small, illegible label or stamp on the base of the vase.

# ORIGEN DE LOS QEROS

EN LOS ANDES CADA CULTURA o desarrollo cultural elaboró objetos en cerámica, metal y otros materiales, que se han convertido en representativos, como los “típicos” *p'uyñus* de los inkas, más conocidos como aríbalos. No sucede así con los *qeros*, los vasos andinos, porque son una forma que aparece con los preinkas de Pukara, prosigue en Tiwanaku, continúa en las culturas de la costa peruana y pasa a Wari. Posteriormente la adoptan los inkas, que la desarrollan de manera creativa.

QERO QUIERE DECIR VASO EN *RUNA SIMI*<sub>1</sub>, y así aparece en diccionarios del quechua y aymara del siglo XVII, las dos lenguas por entonces con mayor número de hablantes. Diego González Holguín, que publicó su monumental vocabulario de la lengua quechua en 1608, indica “*Quero*. Vaso de madera”<sub>2</sub>. Pero incluye también otras acepciones:

***Tintinhascca qquero, o titihuan morochascca:*** Vaso tachonado con plomo.

***Quero cuscusca o llimpisca o quero quscascca:*** Pintado de colores.

***Chumpi quero:*** Pintado a cintas, o a vetas travessadas.

***Llimpisca quero:*** Vaso teñido todo de colores.

◀ *P'UYÑU* (aríbalo), vasija de cerámica representativa de la cultura Inka ornamentada con figuras de cóndores en bandas horizontales. Ca. primer tercio del Siglo XVI. Museo Inka Universidad Nacional del Cuzco.

◀ MAPA que muestra la extensión del Imperio del Tawantinsuyu hacia 1532.



EL SIGNIFICADO SE AMPLÍA, SIRVE PARA REFERIRSE al trabajo en madera y a la materia prima:

**Qqeru:** Madera gruesa, o delgada todo lo que es materia de carpintero que se labra.

LUDOVICO BERTONIO, SACERDOTE QUE PREPARÓ en 1612 el mayor y mejor diccionario del aymara, consigna:

**Quero:** Vaso para beber de madera, o plata, de cualquiera hechura que sea. Lo mismo si es de plata, o como taza.

**Quero camana:** Oficial de vasos.

**Kara quero:** Vaso que no tiene labor ninguna.

**Catari quero:** Que tiene por asilla un León.

**Huakasja quero:** Vaso que tiene una cinta o faja e medio.

**Chaantacata quero:** "Vaso que en los extremos tiene encajado estaño"<sup>4</sup>. Los de metal son llamados *akilla*, como confirman González Holguín y Bertonio. El primero indica: "Aquilla. Vaso de plata o oro"<sup>5</sup>. Bertonio también incluye. "Aquilla. Vaso de plata para beber, que tambien llaman quero, y si es a manera de taza. *Vicchi*"<sup>6</sup>.

PARA COMPLETAR EL CUADRO de denominaciones recurramos al vocabulario anónimo que se publicó en la imprenta de Antonio Ricardo en 1586, en el cual se consigna: "*Queru*, vasos de madera para beber" y "*Queru*, madera"<sup>7</sup>. También se refiere a los vasos de metal: "*Aquilla*, vaso de plata"<sup>8</sup>.



► MAPA que muestra la extensión del Virreinato del Perú hacia 1542.

# PUKARA

A 60 KILÓMETROS AL NORTE del lago Titicaca se encuentra Pukara, donde se desarrolló una cultura que alcanzó niveles de alta complejidad debido al uso de recursos provenientes del lago y ríos vecinos, combinados con el cultivo intensivo de la tierra, para lo cual se idearon ingeniosos sistemas agrícolas, como las *qochas* y los camellones. A lo cual se sumó el pastoreo también intensivo de llamas y alpacas, especies de las que se obtuvieron recursos valiosos, como la fibra y la carne, y que, en otro orden facilitaron el transporte, lo cual a su vez les permitió controlar “islas ecológicas” en la costa sur peruana y norte grande chileno, y ejercer influencia en Chumbivilcas y los valles interandinos del Cuzco.

LA CULTURA PUKARA SE REMONTA A 1300 A.C., aunque el centro urbano se desarrolló entre 200 a.C y 200 de nuestra era. Pukara como centro urbano planificado precede a Tiwanaku. Su arquitectura nos ha dejado construcciones sobre terrazas artificiales, estructuras ceremoniales y viviendas de uso privado edificadas con piedras. La tecnología artesanal fue muy avanzada, como muestran las esculturas y los trabajos en piedra. Merece especial mención la cerámica de fino acabado, con la que se elaboró vasijas de diversas formas, que reaparecen posteriormente y se desarrollan en Tiwanaku. Por primera vez en Pukara se ven evidencias de arte al servicio de las élites sociales<sup>9</sup>.

LOS VASOS DE ARCILLA que siguen la fuerte tradición local son denominados *qeros* (o *keros*). Su superficie exterior es llana, y muestran bandas centrales a manera de cinturones, que aparecerán en los vasos Tiwanaku, incluso en los inkas coloniales de los siglos XVII y XVIII. La decoración es variada, con caras humanas, cabezas trofeo, felinos, cóndores, llamas y alpacas. Las llamas muestran cabezas felinizadas o con rasgos de aves, incluyendo las alas. Atributo característico son los ojos bipartidos, que continúan en Tiwanaku, como apunta Luis Barreda Murillo. Las figuras están en relieve pintado. Predominan los colores rojo, crema y negro. Algunas escenas y elementos iconográficos corresponden a mitos.

# TIWANAKU

LOS INICIOS DE TIWANAKU se remontan a 1000 años a. C. en las inmediaciones del lago Titicaca<sup>10</sup>. Su mayor desarrollo se da entre los 400 a 900 de nuestra era, para desaparecer alrededor del año 1100 d. C.<sup>11</sup>. En Tiwanaku se desarrollan con ingenio creativo los recursos del altiplano: una agricultura intensiva, ganadería de rebaños de miles de cabezas de llamas y alpacas, y el control vertical de diversos pisos ecológicos. En lo social hubo centros urbanos, diferenciación de clases y estructura política estatal que se convirtió en imperial.

SU DESARROLLO TECNOLÓGICO le permitió producir objetos de uso diario y suntuario de gran calidad funcional y fino acabado. Los *qeros* Tiwanaku muestran diversidad a partir de la forma básica. Los hay con base muy reducida, que incluso torna difícil ponerlos en posición vertical<sup>12</sup>. El tamaño también varía, desde los que tienen menos de 10 centímetros de alto hasta los que pasan fácilmente de los 25, 30 o más centímetros.

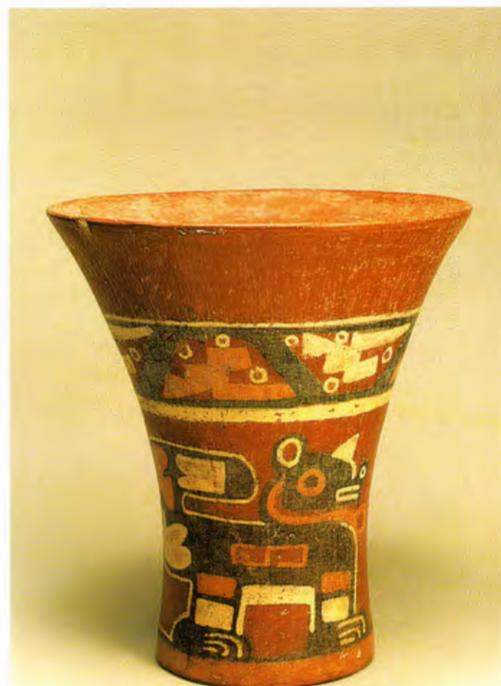


▲ VASO TIWANAKU negro de cerámica con alto relieve de rostro antropomorfo, Decoración incisa lineal, después de la cocción. (400-900 a.C.), Colección Privada. Cuzco.

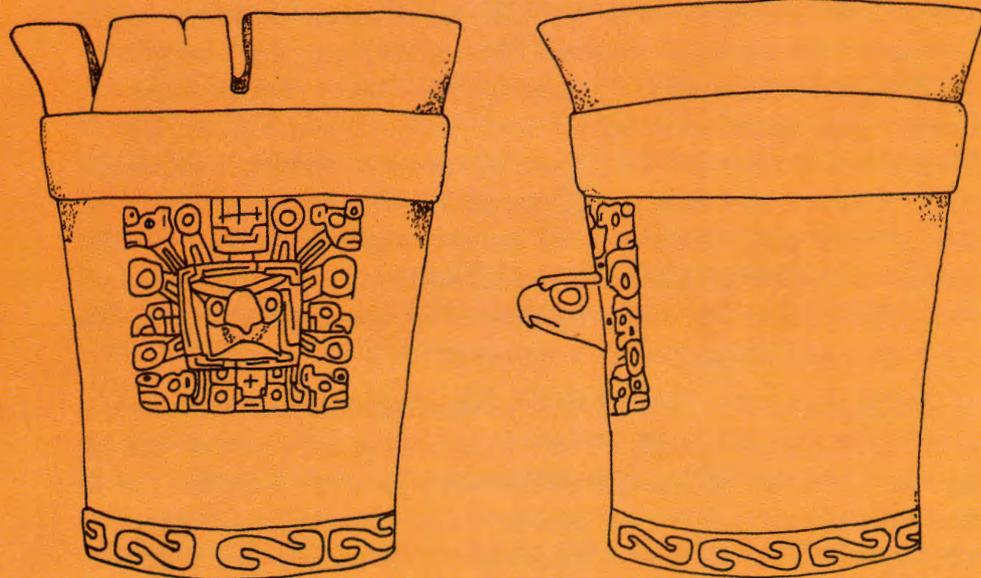
EN LA DECORACIÓN FIGURAN DIBUJOS de felinos, aves, principalmente cóndores, seres humanos, algunos con caras de felinos o de aves, a modo de máscaras. También aparecen cabezas trofeo. Hay seres que combinan rasgos de aves con los de felinos y humanos, que tal vez muestran personajes mitológicos. Igual cosa ocurre con los felinos y las llamas, que tienen cabezas de aves y alas. Aparecen imágenes de divinidades, como el rostro de la figura central de la Portada del Sol<sup>13</sup>. Otros dibujos son altamente estilizados, pero no dejan de recordar motivos figurativos. También los hay geométricos, que parecen tener más bien propósitos decorativos, no carentes del valor simbólico propio de los objetos de uso ritual. Hay dibujos que con toda seguridad representan pasajes de relatos míticos, en los que aparecen figuras humanas acompañadas por camélidos sudamericanos<sup>14</sup>.

OTROS VASOS INCLUYEN PINTURAS de elementos relacionados con aspectos más elaborados de la cultura, como los vinculados con el uso de plantas alucinógenas<sup>15</sup>. Mulvany plantea que los diseños de motivos fitomorfos, que se hallan sobre artefactos que por sus características formales y sus relaciones contextuales podrían ser considerados de empleo ceremonial, constituirían representaciones de especies vegetales alucinógenas<sup>16</sup>. Estos diseños aparecen en las esculturas de piedra, como el conocido Monolito Bennet, y en vasijas de cerámica de diversas formas, entre las que se hallan *qeros*<sup>17</sup>. Entre las plantas alucinógenas se hallan la *Adenathera colubrina*, *avr*, *cebil*, que tiene los nombres andinos de *willka*, *huilca* o *vilca*, y el *Trichocereus pachanoi*, con la designación corriente de San Pedro. La figura del monolito porta en la mano izquierda un *qero*, destinado tal vez al zumo del San Pedro, o, como alguien ha dicho: "posiblemente el consumo de esta bebida alucinógena pudiera realizarse con este tipo de vasijas"<sup>18</sup>.

LOS TOCADOS de los personajes humanos o mitológicos son de plumas y también de flores, puesto que unas y otras tienen la misma categoría ritual. Son "representaciones idealizadas de tallos y flores del género alucinógeno *Brugmansia*", especialmente la aurea, de la familia de las Solanáceas, de las que hay "cinco especies y varios híbridos naturales". Sus nombres tradicionales son "floripondio", "borrachero", en tanto que *waka kachu*, *qoto*, *warwar*, *wanto*, corresponden a localismos en castellano, quechua y aymara. El uso de estas plantas es más antiguo, porque la misma autora plantea que las usaban desde la época Chavín, quince siglos antes de que comenzaran a ser representadas en la cerámica Tiwanaku.



► VASO TIWANAKU clásico, de cerámica. Destaca la figura de un felino, motivo frecuente en la mitología de esta civilización. (400-900 a.C.), Colección Privada, Lima.



◀ VASO DE MADERA con cabeza de águila y decoración con elementos que se encuentran en la Portada del Sol de Tiwanaku. Procede de Omo, Moquegua. Estilo de fin de la Epoca de Tiwanaku. (800-900 d.C.). Museo Arqueológico de Moquegua.

SIGUEN EN USO HASTA LA ACTUALIDAD, especialmente entre los curanderos de la costa norte del Perú.<sup>19</sup> Posnansky se refiere a vasos metálicos de Tiwanaku. Se trata de uno pequeño de oro, en el cual se aprecia la cara del personaje de la Portada del Sol, y de otro de plata, en el cual aparece de cuerpo entero la misma divinidad. Ambos recipientes eran, evidentemente, de uso ceremonial.<sup>20</sup>

NO SON NUMEROSOS LOS QEROS de madera procedentes del altiplano, pues el clima no permite que las materias orgánicas se conserven en buenas condiciones. Felizmente hay ejemplares provenientes de la costa, entre los que resalta el hallado en la ocupación Omo, que es parte de la expansión Tiwanaku en el litoral de Moquegua. Es un vaso con una cabeza de águila en relieve, que sale de la parte media del cuerpo del vaso. La rodean elementos iconográficos similares a los que se encuentran en el tocado de la divinidad central de la Portada del Sol.<sup>21</sup>

OTROS VASOS DE MADERA DE FILIACIÓN o influencia Tiwanaku,<sup>22</sup> del Museo de San Pedro de Atacama, proceden de la costa norte chilena. Un ejemplo es el de la fase San Miguel, presente en dicha colección. En el noroeste argentino se da también una tradición de vasos de piedra con figuras esculpidas en el borde.<sup>23</sup> Un caso similar es el que ofrece el *qero* hallado en un cementerio de la cultura Chiribaya, a siete kilómetros del puerto de Ilo, cultura cuyos orígenes se ubican hacia 1000 d. C., pero cuya relación con Tiwanaku no es clara.<sup>24</sup> Este *qero* fue encontrado en el fardo de una momia, y muestra rasgos muy semejantes a los de los vasos tiwanacuenses.

ES POSIBLE QUE FUERA POSNANSKI quien empezó a llamar "huaco retratos" a los vasos de cerámica Tiwanaku que exhiben rostros humanos escultóricos con gran realismo y calidad artística.<sup>25</sup> Es posible también que estas representaciones sean lejano antecedente de la costumbre inkaica colonial de fabricar *qeros* con figuraciones estilizadas de caras humanas con tatuajes.

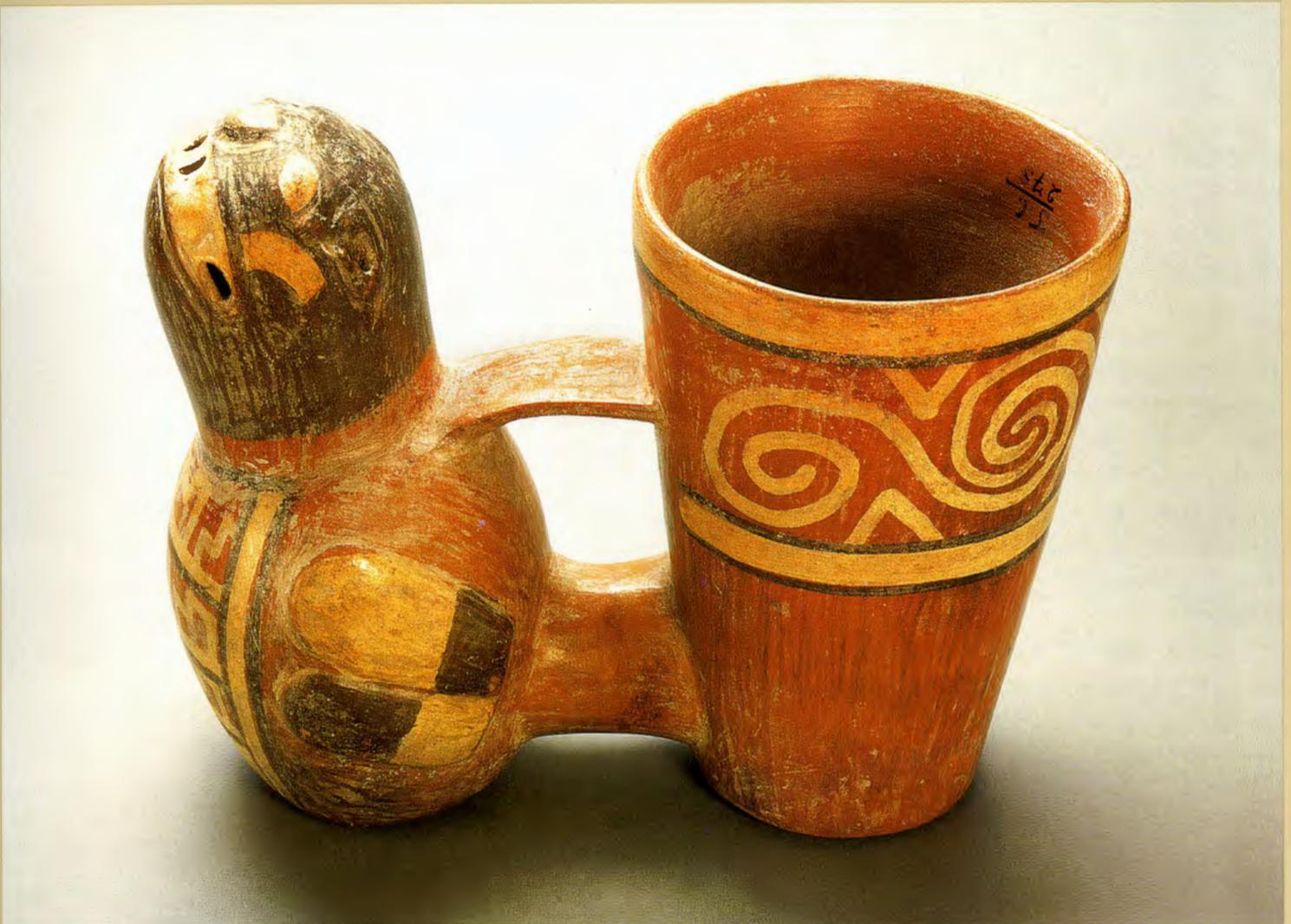
▶ VASO WARI de cerámica de doble cuerpo. Se halla unido a una figura zoomorfa. (700 a.C.-1100 d.C.). Museo de la Nación. Lima.

# WARI

EN EL CASO DE WARI son divergentes las opiniones relacionadas con su origen, desarrollo, originalidad y complejidad social y política. Se afirma, por un lado, que “Se trataba de un poderoso estado pan-peruano [...]”<sup>26</sup>, pero de otro hay quienes sostienen que Wari no estuvo en condiciones de erigirse en un verdadero estado<sup>27</sup>. Sin embargo respecto a su originalidad no se puede desconocer la gran influencia que en su formación recibió de Tiwanaku.

*Indudablemente, en la formación de lo que se llama Huari, existe un fuerte sustrato Tiwanaku-Nasca, no sólo como ideología religiosa transmitida por el dios de la portada del Sol, representada en cerámica, tejidos y otros elementos [...]*<sup>28</sup>.

LA “TRADICIÓN ALTIPLÁNICA” se muestra en el control de los pisos ecológicos, en Ayacucho y Nazca, que se expande en varias direcciones de la costa y de la sierra del Perú. “El sustrato Nasca-Tiwanaco, confundido como Huari, se explica mejor como la tradición altiplánica que establece colonias en diversos lugares [...]”. Pero hay que evitar la “[...] tendencia de huarinizar lo Tiwanaco e incluso lo nascoide [...]”<sup>29</sup>. Modalidades de explotación de la tierra que también se dieron, a juzgar por las evidencias arqueoló-





gicas en sitios de la costa sur peruana y norte chilena. Los trabajos en Moquegua son bastante ilustrativos a este respecto, porque muestran la interacción de la costa con el altiplano y otras regiones de la sierra. Hay incluso objetos en los que de tal modo aparecen rasgos de Tiwanaku y Wari, que bien puede pensarse en su caso que se trata de una misma cultura<sup>30</sup>.

LA CERÁMICA WARI exhibe gran calidad, posee fino acabado y está decorada con variedad de colores; las formas de las vasijas incluyen las escultóricas y las que tienen aplicaciones en relieve. En la decoración se utilizan diseños propios de Tiwanaku, como el personaje sagrado de la Portada del Sol, con características que no se encuentran en el

altiplano. La creatividad local y regional se manifiesta en el uso de elementos que no son propios del altiplano, como el maíz y otros cultígenos más bien representativos de los valles interandinos de clima templado<sup>31</sup>. Durante esta época se continúan usando los qeros, que son fabricados con fines ceremoniales. Muestran variaciones en la forma y los motivos decorativos, entre los que no faltan las plantas alucinógenas que formaban parte de la iconografía Tiwanaku, como mostró Mulvany<sup>32</sup>, evidenciándose así su sentido religioso.

HAY VASOS DE EXCEPCIONAL CALIDAD, como el ejemplar hallado en Robles Moqo (al que anteriormente denominaron tiwanacoide), que tiene en la parte central el rostro en relieve de la divinidad Tiwanaku, con ojos rellenos de los que brotan lágrimas que acaban en caras de felinos. En la parte superior del vaso están dibujados los principales cultivos andinos, como maíz, papa, olluko, oka, en extraordinario despliegue artístico de los principales alimentos de la cultura local<sup>33</sup>.

EN OTROS QEROS SE REPITEN LOS TEMAS de Tiwanaku, por ejemplo el rostro de la divinidad de la Portada del Sol. También sucede así en vasos con representaciones de aves y felinos. Su empleo ritual es evidente. Hay uno que muestra dos figuras, una a cada lado del gollete, portando en las manos algo que parece ser una insignia o un arma.

EN LA MARGEN NORTE DEL RÍO PISCO, a sólo 13 kilómetros del océano Pacífico, se ubica el asentamiento de Maymi, considerado un caso del "fenómeno Wari costero [...]". La investigación arqueológica ha mostrado la existencia de ofrendas debajo de los pisos de las habitaciones, así como de pozos para ofrendas<sup>34</sup>. En uno de éstos se ha hallado un qero fascinante, que constituye un ejemplar único. Es de fino acabado, y está decorado con figuras en relieve de colores brillantes, que le otorgan la apariencia de vidriado. El vaso tiene tres áreas con decoración. En la superior aparecen diversos productos

◀ VASO CHIMÚ de oro, de la costa norte. Presentaba aplicaciones y estaba pintado de rojo. La forma alargada no se adopta en vasos posteriores. (1500-1450 d.C.), Museo Arqueológico Regional Brüning, Lambayeque.

▶ VASO MOCHICA de oro, con decoración geométrica enmarcando aves marinas, este motivo se encuentra también en la arquitectura de esa época, en frisos con relieves de barro. (200-700 d.C.). Colección privada, Lima.



agrícolas, especialmente maíz. En la banda central en relieve se hallan mazorcas, así como plantas cultivadas. En la parte inferior, ocupando la mayor parte de la cara del vaso, aparecen plantas completas de maíz, con tallos que parecen brotar del lomo de alpacas. Este detalle es realmente sugestivo, porque es uno de los pocos casos en que las alpacas aparecen claramente identificables. Es tan realista el dibujo que se las reconoce como de la variedad suri.

## CULTURAS DE LA COSTA NORTE

EN LA COSTA NORTE PERUANA se desarrolló un proceso civilizador que duró más de mil años<sup>35</sup>. Las denominaciones que reciben sus fases se fundan más en criterios estilísticos, además de estrictamente cronológicos, que en evidencias de cambios estructurales. Puede decirse, así, que Moche, Sicán, Lambayeque, Sipán, son diferenciaciones nominales de la larga continuidad cultural que se dio en el desierto costero, la misma que fue capaz de construir pirámides, centros ceremoniales y ciudades, con clases sociales y estructura estatal. El desarrollo culminó con el reino de Chimor o Gran Chimú<sup>36</sup>, coetáneo de los inkas, otra civilización andina.

EN ESTOS REINOS COSTEÑOS SE USARON VASOS, especialmente de metal, que fue el material preferido para fabricarlos. Se encuentran ejemplares de excepcional calidad que, junto con la sofisticada tecnología con que fueron hechos, muestran delicado gusto estético. Hay los que pasan de 30 centímetros de altura, así como pequeños y finos, de apenas 2 y 3 centímetros de alto.

LOS VASOS SE USABAN EN LAS CEREMONIAS. La exuberante, variada y riquísima iconografía mochica brinda oportunidad de conocer detalles del ritual en que se los utilizaba. En las pinturas de las vasijas de cerámica aparecen personajes portando vasos que ofrecen a las divinidades. Aunque “[...] no hay fuentes escritas referentes al significado de las imágenes”, Ann Marie Hocquenghem, con gran habilidad interpretativa, identifica varios temas, mostrando la regularidad con que se presentan las variantes<sup>37</sup>. Temas a los que la autora designa con nombres sugerentes como “La Purificación”, “La Expiación”, “La Invocación a los difuntos”, “La Iniciación”, para citar solamente algunos<sup>38</sup>. Otros estudiosos han prestado también gran atención a estas representaciones, así como a las pinturas murales<sup>39</sup>. Como se indicó líneas arriba, en varios de los temas aparecen personajes, de diferentes categorías sociales e importancia ceremonial, que portan vasos. Es el caso del tema bautizado como “El Sacrificio” o la “Escena de Purificación”. Sucede lo mismo con “El sacrificio. Pasa-je del sol al cenit”, en que la representación de *qeros* es clara. En la ilustración 131 de dicho libro, que corresponde a “La inversión del orden. Equinoccio de la estación húmeda”, la figura de los vasos es aún más nítida<sup>40</sup>.

## OTRAS CULTURAS

EN OTRAS CULTURAS, TANTO DE LA SIERRA como de la costa, los vasos toman formas que son sólo variaciones de la básica que asumieron desde la época Pukara. Ello se ve, por ejemplo, en Nazca o Chancay. El hecho de que provienen casi siempre de tumbas corrobora que su finalidad era más que nada ceremonial, lo cual no excluye, desde luego, su empleo en actividades



▲ VASO SICÁN DE ORO, La forma tronco-cónica de lados cóncavos y la decoración distribuida en bandas horizontales tendrá continuidad en culturas posteriores. (800-150 d.C.). Museo Arqueológico Regional Brüning, Lambayeque.

ritualizadas de la vida social, como labores agrícolas o bodas, o de la muerte, como entierros.

PARA EL USO DOMÉSTICO CORRIENTE se utilizaban diversas vasijas. Es posible que los vasos de arcilla fueran de uso común, pero también los mates –en quechua *mati* (Lagenaria siseraria)– se usaron para beber y como platos. En Huaca Prieta, estudiada por Junius Bird, se halló una pareja de mates decorados que son los más antiguos de la cultura peruana (2,500 años a. C.). Una vasija tiene ornamentación grabada con cabezas de felino muy estilizadas<sup>41</sup>. Los usaron las culturas posteriores, incluida la inka. El sacerdote Arriaga, al dar cuenta de las idolatrías andinas del siglo XVII, refiere que había “mates y vasos hechos en la mista mata”, que eran usados en las ceremonias<sup>42</sup>. Bernabé Cobo, que escribió en el siglo XVII una excelente historia de los inkas, indica:

*Usan [...] gran cantidad de cántaros grandes y pequeños, y de tres o cuatro suertes tazas y vasos. En las tierras calientes los hacen de calazabas secas muy pintadas llamadas mati; los más comunes son de madera, de hechura de nuestros cubiletes de vidrio [...]*<sup>43</sup>.

▼ VASO CHURAJÓN, de cerámica con decoración geométrica pintada. (1000-1200 d.C.). Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa.



LA TRADICIÓN DEL USO DE MATES CON DIBUJOS continuó durante los siglos XVII y XVIII. En el siglo XIX su empleo se difundió aún más, sobre todo entre las clases populares<sup>44</sup>. La colección del Museo Inka del Cuzco cuenta con dos mates burilados fechados en 1844. Hay mates modernos, fechados en 1930, hechos especialmente para beber aguardiente. El uso doméstico y ceremonial continúa hasta hoy en la costa, la sierra y la amazonía. Los dibujos se hicieron con las técnicas del burilado y el pirograbado. Con el tiempo han devenido en objetos de arte popular. La demanda se ha incrementado especialmente por el interés, cada vez mayor, que los ha convertido en objetos decorativos.

EN LA DISPOSICIÓN HORIZONTAL de las pinturas se nota mucha similitud con la de los *qeros* inkas coloniales. Se da preferencia a temas que reproducen la vida campesina. Aparecen escenas propias de la ganadería, la agricultura, la artesanía, las fiestas patronales, corridas de toros, bodas, motivos florales<sup>45</sup>. Incluso hay las que cuentan historias, de manera semejante a los *qeros* y las tablas genealógicas de la comunidad de Sarhua, en Ayacucho. Los *mamac* son vasos de uso doméstico, hechos de *guadua* o caña de Guayaquil (*Guadua antustifolia*). La planta se corta en los nudos y se obtienen vasos “naturales”. Lo notable es que existen ejemplares con decoraciones que provienen de sitios arqueológicos posiblemente relacionados con la cultura Nazca<sup>46</sup>. Estos vasos también continúan en uso en diferentes lugares de la costa norte y la amazonía<sup>47</sup>.





# LOS INKAS

LA HISTORIA DE LOS INKAS COMIENZA en el pequeño Valle del Huatanay alrededor del año 1200 d.C. El gran cambio que condujo a su apogeo se inició en el gobierno de Pachacuti Inca Yupanqui en 1438. Organizó el Tawantinsuyu, edificó el nuevo Qosqo e inició la expansión imperial, que en menos de siglo y medio de duración se convirtió en el estado más extenso de toda América. Con los inkas culminó el desarrollo cultural autónomo de los Andes, interrumpido violentamente por el arribo de los españoles.

## Los qeros inkas de los siglos XV-XVI

A ESTA ÉPOCA CORRESPONDEN LOS VASOS hechos en madera, cerámica, metal e incluso piedra. Lo saltante es la decoración, que se basa en diseños lineales, trabajados mediante la técnica de la incisión, con figuras geométricas y predominio de cuadrados, rectángulos, rombos y zig-zags. En algunos casos aparecen figuras de llamas, como se puede apreciar en la colección del Museo Inka del Cuzco<sup>48</sup>.

OTRO EFECTO DECORATIVO se logra con la incrustación de “clavos” de plata, que diseñan figuras geométricas, entre las que sobresalen los rombos. Es una forma frecuente, como prueba su presencia en numerosas colecciones públicas y privadas del país y del exterior.

EN LOS AÑOS QUE PRECEDIERON A LA INVASIÓN española se comenzó a decorar los vasos con la nueva técnica de la pintura, como es el caso de la pareja de vasos provenientes de una tumba inka excavada en la zona de Ollantaytambo, Cuzco. De esta misma época son otros vasos, también procedentes de Ollantaytambo, en los que aparecen aves pintadas con colores verde, rojo y amarillo, junto a llamas pequeñas. La técnica de la ‘laca incrustada’<sup>49</sup> se usó menos después de la invasión española, por la inestabilidad y confusión que ésta generó.

LA FABRICACIÓN DE LOS QEROS entre los inkas estuvo a cargo de especialistas, que se ocupaban tanto de la selección y preparación de las maderas, procedentes de las regiones boscosas, como de su trabajo. Debían conocer el simbolismo de las pinturas. Se les llamaba *qerokamayuc*, nombre que se daba igualmente a todos los que trabajaban en madera. En los diccionarios quechuas de los siglos XVI-XVII *qerokamayoq* es traducido por carpintero. Guaman Poma de Ayala equipara *kamayuc* a “oficial”, que es igual a funcionario. La larga lista que sigue, de los diferentes tipos de oficiales que servían al estado, es ilustrativa:

*Ytem: Hordenamos y mandamos que todos los oficiales que no sean ociosos ni perezosos, acá los dichos que tubieron cargo de beneficios, gobernadores, pontífices y saserdotes y señores grandes que manda la tierra, y de artificios, pintores que pintan las paredes y en quiro [vasos de madera] y en mate que le llaman cuscoc [pintor], llimpec [decorador de lacre] [...] quiro camayoc [...].*<sup>50</sup>

EN SU RELACIÓN DE LA VISITA que hizo Iñigo Ortiz de Zúñiga en 1562 a la provincia de León de Huánuco informa sobre pueblos dedicados al trabajo de la madera. Así se ve cuando da cuenta de inspecciones realizadas antes de llegar a la población de Conaguara. En un sitio visitado:



▲ QERO INKA, de madera con incisiones y figuras de aves y llamas en relieve. Ca. inicios del siglo XVI. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa.

Páginas anteriores:

◀ VASOS INKA ceremoniales, de cerámica pintados con diseños lineales y figuras geométricas. (1400-1532 d.C.). Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

*que es de carpinteros de la parcialidad de Chinchao Poma y de Marca Pare tiene 16 casas y en ellas 14 yndios.*<sup>51</sup>

OTRA REFERENCIA EN EL MISMO DOCUMENTO completa y amplía la información anterior, al indicar que el lugar

*tiene 16 casas y en ellas 10 yndios con un mando que se llama Naopa y mas dos viudas son querocamayos de todas las parcialidades de la banda del río Paucar Guaman son carpinteros.*<sup>52</sup>

EL DOCUMENTO CONSIGNA LA DECLARACIÓN de Cristóbal Xulca Cóndor, de la parcialidad Quero, quien confirmando lo que expresaron otros testigos dice:

*[...] que tributan al ynga ropa de cumbi y para le hacer les daba el ynga lana y le tributaban mais y coca y ají y oxotas y chuspas y llautos que si les mandaba hacer ropa para sus mujeres se la hacían y le daban cántaros y ollas y bebedores de palo [...].*<sup>53</sup>

▼ PAREJA DE QEROS INKA, de madera decorados con figuras geométricas incisas. El vaso de la izquierda es masculino y el de la derecha femenino. (1400-1532 d.C.). Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

QERO ES EL VASO, PERO TAMBIÉN EL ARTESANO que lo confecciona, y, en general, la comunidad de especialistas que trabaja la madera. Es así como se designaban a los fabricantes de *qochas*, y a los de las literas en que se despla-







zaban los inkas. Sucedió lo mismo con los que hacían los asientos (*tiyana*), a modo de tronos, para el soberano. E incluso se llamaban así los que preparaban la leña para las ceremonias<sup>54</sup>, y los funcionarios que dirigían las parcialidades de especialistas.

DADA LA IMPORTANCIA DE LA FABRICACIÓN de *qeros*, surge la posibilidad de que los artesanos involucrados fuesen mitimaes. La misma se desprende de la "Visita a la Provincia de León de Huánuco" de 1562, en la que se enfatiza la importancia del trabajo de la madera<sup>55</sup>.

IGUALMENTE HAY EVIDENCIAS de trabajadores de madera conducidos al Cuzco, donde seguían produciendo vasos. La etnia de los Chupacho de Huánuco, de que trata la visita de Ortiz de Zúñiga, estaba formada por 4000 habitantes, de los cuales 40 se dedicaban a trabajar madera, o sea el uno por ciento de la población, porcentaje que también se daba en el caso de los ceramistas, los tintoreros, los cuidadores de los campos de maíz, los que cultivaban ají, los cazadores reales de venados y los guardianes de las mujeres del inka. Ciertamente eran trabajadores especializados y de probada confianza del estado inka<sup>56</sup>.

NO SE PUEDE DEJAR DE LADO LA POSIBILIDAD de que estos especialistas, entre los que estaban los *qerokamayuc*, pudieran tener la condición de yanaconas. En la citada visita de Ortiz de Zúñiga aparece la siguiente referencia:

*[...] este principal es de la parcialidad de los yachas que se llaman qeros y que en tiempo del Inga [...] eran todos un cuerpo y habia en ellos mil indios y que Guascar Ynga en su tiempo fueron divididos que los tres pachacas [...] los hizo por si para que fuesen yanaconas que sirviesen [...] son queroamayos de todas las parcialidades de la banda del Rio Paucar Guaman son carpinteros [...].*<sup>57</sup>

LOS YANACONAS TENÍAN POSICIÓN ESPECTABLE. Ciertamente que no eran esclavos, como se les consideró alguna vez. John V. Murra ha probado que más bien gozaban de privilegios que no tenían los hombres del común<sup>58</sup>. Su condición era hereditaria. Como servidores especiales fueron gente de confianza de los gobernantes inkas. Realizaban tareas que se consideraban honoríficas<sup>59</sup>. Muchas comunidades y pueblos tienen la denominación de Quero en Huánuco, Ancash, Ayacucho, Apurímac y el Cuzco. En el Cuzco hay poblados y comunidades como Queromarka, en la provincia de Canchis, y Querokancha en la provincia de Urubamba en el valle del Vilcanota. Es posible que fueran pueblos donde se fabricaban objetos de madera, tal vez incluso vasos. Similar toponimia sugiere la presencia de fabricantes de vasos en la relación de las cuatro principales parroquias de la nación de los *mocha* en el Ecuador, en la cual se cita la de los Queros<sup>60</sup>.

## Los depósitos imperiales

LAS QOLQAS FUERON DEPÓSITOS DESTINADOS A ALMACENAR los productos que utilizaba el estado, como parte de su política redistributiva. Los estudios arqueológicos en la región de Huánuco ilustran con bastante detalle las funciones de los depósitos, que constituían parte importante de las estrategias inkas<sup>61</sup>. La transcripción del *qipu* estatal de Hatun Xauxa, de 1561,

Páginas anteriores:

◀ QEROS INKA, de madera con decoración geométrica incisa y sin policromía. Se aprecian dos parejas y diversidad de tamaños. Ca. inicios del siglo XVI. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ QEROS INKA, de cerámica elaborados en pareja cuyo significado y valor simbólico está asociado a rituales ceremoniales. Ca. último tercio del siglo XV. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

evidencia la variedad de artículos que se guardaba en los depósitos<sup>62</sup>. Se consignan “pacos rancheados. Vestidos, lana, cumbi, Frazadas, Vestidos (ranchea-dos)”<sup>63</sup>. Es verdad que las menciones de “cántaros, ollas, tinajas”, “porongos, escudillas”, no se refieren, al menos no necesariamente, a qeros. Pero hay otras informaciones que parecen indicar lo contrario. Los españoles, no sin sorpresa, dan a conocer que en otros depósitos se guardaban

*vasos de palo y platos de oro y plata a que aquí se hallo era cosa de espanto aunque fue aquello que los indios no lo tenían en mucho según después entendí porque lo mejor escondieron [...]*<sup>64</sup>.

LOS INKAS GUARDABAN EN LOS DEPÓSITOS esos bienes para entregarlos a sus guerreros, así como a sus funcionarios, en retribución por los servicios que prestaban al estado. De allí tomaban los regalos, incluyendo los vasos de metal, que se apreciaban mucho:

*[...] el inga pagaba los tales caciques, así como el rey paga a sus corredores, y la paga [...] o algún vaso de oro o plata, cuando le iban a ver, por vía de merced [...]*<sup>65</sup>.



COMO TAMBIÉN INDICA CUMMINS, los vasos tenían importancia ideológica en el imperio inka. No eran objetos destinados al comercio<sup>66</sup>, sino que servían para establecer relaciones sociales, políticas y religiosas, todo rodeado de alto contenido ideológico. Su significado debe verse en este contexto, por el valor simbólico que tenían, el cual ayuda a explicar por qué se siguieron fabricando bajo el gobierno colonial, etapa en que alcanzaron sus mayores niveles de complejidad artística, especialmente con los vasos pintados de los siglos XVII y XVIII.

LOS QEROS SERVÍAN PARA BEBER AQHA<sup>67</sup>, bebida fermentada andina elaborada con maíz. De manera complementaria servían para beber otros líquidos como agua y, en las ceremonias, la sangre de las llamas que eran sacrificadas en todas estas oportunidades.

## RITOS Y CEREMONIAS

### Maíz y chicha

LA IMPORTANCIA DE LA CHICHA guarda relación con la que poseía el cultivo de la *sara*, maíz en quechua<sup>68</sup>, ingrediente básico para su elaboración. El maíz y la chicha se guardaban en las *qolcas*.

EL INKA ERA MUY "GENEROSO" –*kuyaq* en runa *simi*–, y distribuía bienes tanto a los grupos sociales más importantes como a los *runas*, hombres del pueblo llano. Ello le permitía obtener ayuda en los trabajos, colaboración para diferentes actividades, y constituir alianzas contra los adversarios del Tawantinsuyu. Cuando el inka requería ayuda, presentaba su pedido en medio de grandes agasajos, entregaba regalos acompañados de suntuosos banquetes donde se bebía ritualmente abundante chicha. Sólo después que el inka "lo solicitaba", se aceptaba el pedido, acatando sus requerimientos, que ya eran órdenes imperativas.

ESTE ERA EL SENTIDO DE LA MINK'A INKAICA, compromiso que se acuerda para conseguir lo que se pide. Se hallaba en medio de todas las relaciones, incluyendo las asimétricas, por superior y principal que fuera quien solicitaba la ayuda. El cumplimiento de los compromisos fue parte fundamental de la vida social. Así lo hacían los señores locales, los *kurakas* quechuas o *mallkus* aymaras, como bien refirió Martín Cari, uno de los testigos que declaró a Garcí de Diez San Miguel, en la visita a la nación lupaca del altiplano del Titicaca en 1567:

*[...] no ha enviado sus criados a mandar que se hagan [sus chacras] y que si les hubiera enviado también le hubiera hecho la dicha sementera [...].*

CONFIRMÓ ASÍ LO QUE DECLARÓ otro testigo al explicar por qué no trabajaron las tierras de su *mallku*: "no le han hecho sementera porque él no lo ha pedido [...]"<sup>69</sup>. La obligación era actualizada con el pedido formal de la autoridad o de quien recibía las ventajas de la prestación. El funcionamiento de estas relaciones, que obligaban al soberano, a los nobles, a los funcionarios del mismo aparato estatal, requería, entre otras condiciones, el consumo de grandes cantidades de chicha. Como bien señala Murra, el maíz del que



▲ VASO INKA, de cerámica. Muestra la representación de las edificaciones para almacenes y herramientas agrícolas. (1400-1532 d.C.). Colección Privada, Cuzco.

se hacía la chicha, estaba vinculado con las relaciones y el ceremonial público, así como con las diferentes actividades de la vida diaria, y con la de los individuos, por los ritos de pasaje, que marcaban el tránsito de una a otra etapa de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, e incluso al más allá<sup>70</sup>.

EL SURGIMIENTO DEL TAWANTINSUYU, con su vertiginoso crecimiento, se logró mediante alianzas que se establecieron en base a la reciprocidad con diferentes etnias. Se consideraba que si una nación no aceptaba los regalos, se conducía con hostilidad, lo cual justificaba la acción bélica. Recibir los presentes equivalía al establecimiento de una alianza, integrándose al estado inka la etnia receptora, con los mismos derechos y privilegios que las que ya lo habían hecho. En todo este proceso, reiteramos, eran imprescindibles los regalos de alto valor simbólico, como tejidos, plumas, vasos de metal, que como ya dijimos se entregaban durante los banquetes, en medio de abundantes brindis.

ANTIGUOS MITOS, Y OTROS MÁS RECIENTES, relacionados con el maíz reflejan su importancia. Pachacamac sembró los dientes de su hermano, de los que nació el maíz. Mama Waku, esposa de uno de los hermanos Ayar, fue la primera que sembró maíz en el valle del Qosqo. "La semilla de la cueva", como se indica en otro mito de los mismos Hermanos Ayar, fue sembrada en la chacra Sausero en las afueras del Qosqo. El producto de la cosecha se destinaba a alimentar a las momias reales, para las cuales se preparaba chicha y comidas "suaves", como el *zanku*, que era una especie de mazamorra. En los mitos modernos se asocia con el maíz una connotación femenina. Se le llama "Doña María Phuyka" o "Doña María Purum T'ika", y se refuerza su sentido femenino ancestral cuando se dice "Mama sara"<sup>71</sup>.

ERA TAMBIÉN IMPORTANTE PARA AGASAJAR en las labores agrícolas y ganaderas, en la construcción de viviendas, y otras actividades en que parti-



► VARIEDADES DE MAÍZ de la región del Cuzco. Ingrediente básico para la elaboración de la chicha, bebida ceremonial.

cipaban parientes, vecinos y amigos. Era parte del agasajo que se ofrecía y se ofrece a los que concurrían –y concurren– a colaborar en estas tareas. La técnica de elaboración de la chicha es sencilla, forma parte del conocimiento culinario doméstico corriente. Las mujeres quechuas la preparan en variedad de formas, sabores y contenidos.<sup>72</sup> Puede ser suave como un refresco o tan fuerte que es capaz de embriagar con muy poca cantidad.<sup>73</sup> La cultura de la chicha es de suma importancia. El beber está rodeado de reglas sutiles que reflejan el rol que juegan la propia chicha, la cantidad y la manera de beberla. No es solamente asunto de embriagarse, es importante la ocasión, el fuerte contenido social y cultural que siempre ha rodeado los brindis, plenos de complejos arreglos rituales.<sup>74</sup>

## Brindar en tiempos del inga

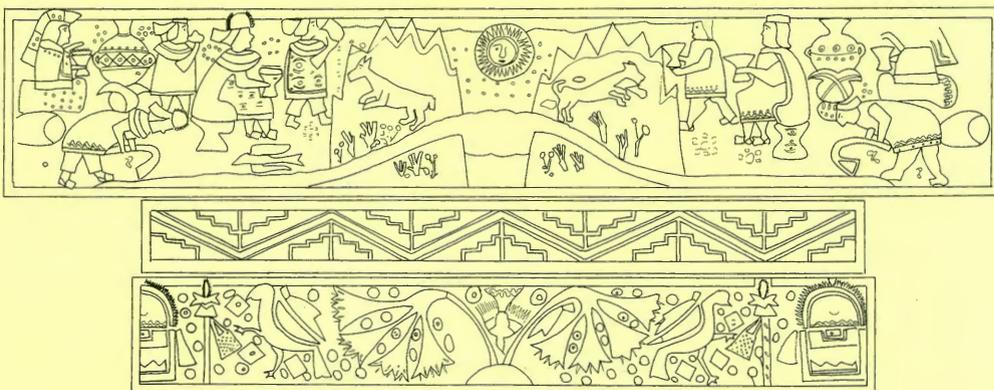
INVITAR A BEBER ERA MUESTRA de gran deferencia, como refiere Betanzos:

*[...] es la mayor honra que entre ellos se usa y si esto no se hace cuando se visitan tienen por afrentada la persona [...] que da de beber a otro y no le quisiera recibir [...]*<sup>75</sup>.

EL INCA GARCILASO DE LA VEGA, conocedor y posible participante durante los años de su mocedad de ceremonias y reuniones sociales de sus parientes maternos, escribió con gran detalle párrafos sobre las reglas del beber:

*El que convidaba a beber llevaba sus dos vasos en las manos, y si el convidado era de menor calidad le daba el vaso de la mano izquierda, y si de mayor o igual, el de la derecha, con más o menos comedimiento, conforme al grado o calidad del uno y del otro, y luego bebían ambos a la par, y, habiendo vuelto a recibir su vaso, se volvía a su lugar, y siempre en semejantes fiestas el primer convite era del mayor al menor, en señal de merced y favor que el superior hacía al inferior.*<sup>76</sup>

LOS ESPAÑOLES DESCONOCÍAN LAS REGLAS que rodeaban las invitaciones a brindar con chicha. Esta ignorancia produjo un gran malentendido, con nefastos resultados para los andinos, cuando Atahualpa recibió a los españo-



◀ REYES INKAS Y QOLLA brindando con qeros. Segunda mitad del siglo XVII. Museo de América, Madrid, España.

▶ VASO INKA, de cerámica usado en los brindis ceremoniales. (1400-1532 d.C.). Colección Privada, Lima.



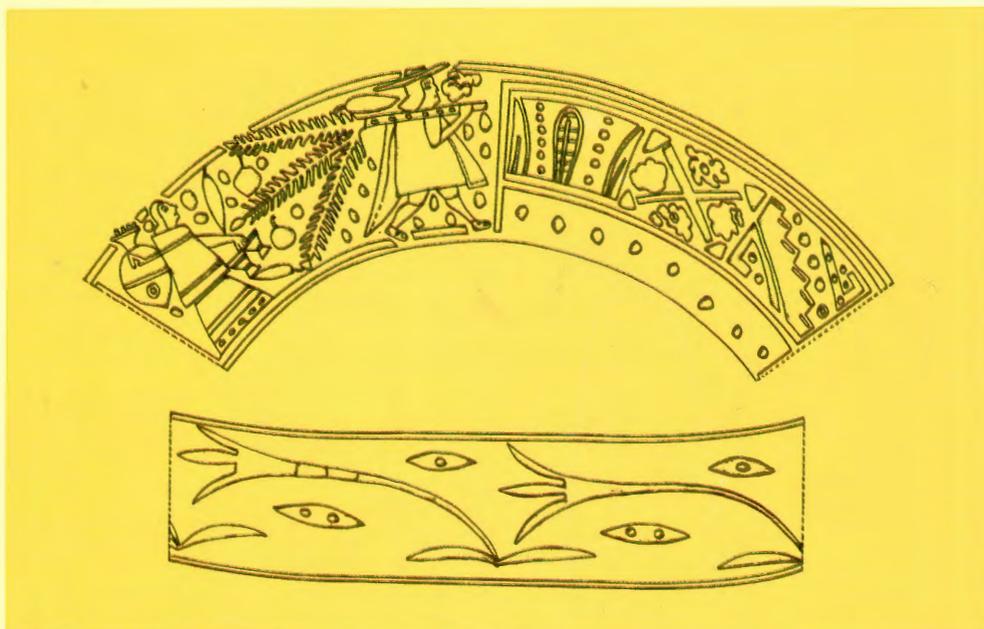
les en Cajamarca. El inka Titu Cusi Yupanqui, hijo de Manco Inca, al hablar como “nosotros los ingas” refiere que cuando los enviados de Pizarro visitaron al inka:

*Destos Viracochas traxeron dos dellos vnos yungas a mi tío Ataguallpa que a la sazón estaba en Caxamarca, el qual los resziuio muy bien y dando de beber al vno dellos con vn vaso de oro de la bebida que nosotros usamos, el español en rrecibiendolo de su mano lo derramó, de lo qual se enojó mucho mi tío; y después desto aquellos dos españoles le mostraron [...] una carta o libro [...] diziendo que aquella hera la quilca de Dios y del rrey e [...] como se sintio afrentado del derramar de la chicha tomó la carta [...] y arrojolo por ay diziendo “que se yo que me dais ay anda bete”*<sup>77</sup>

EN LAS COMUNIDADES QUECHUAS ACTUALES si un visitante o el dueño de casa no aceptan la invitación a beber, cometen ofensa. El rechazo es muestra de hostilidad. La etiqueta establece que se debe recibir el vaso ofrecido, dando inicio a relaciones amistosas. El siguiente vaso es para el dueño de casa, que pasa otro al visitante. Al final de esta primera parte, las dos personas han intercambiado y bebido de dos vasos. La antigüedad de la costumbre es confirmada nuevamente por Betanzos:

*[...] tienen una costumbre [...] de buena crianza estos señores e todos los demás de toda la tierra, y es que si un señor o señora va a casa de otro a visitarle [...] ha de llevar tras si si es señora un cantaro de chicha y en llegando [...] hace escanciar de su chicha dos vasos y el uno da a beber a tal señor que visita y el otro se daba al tal señor o señora que la chicha da y así beben los dos y lo mismo hace el de la posada que hace dar así mismo otros dos vasos de chicha y da el uno al que así le ha venido a visitar y el bebe el otro [...] y esta es la mayor honra que entre ellos se usa y si esto no se hace cuando se visitan tienen por afrentada la persona que así va a visitar al otro esta honra no se le hace de darle a beber y excusase de no le ir mas a ver y así mismo se tiene por afrentado el que da a beber a otro y no le quisiera rescebir*<sup>78</sup>.

LA EXTENSA REFERENCIA POSEE EL DETALLE y el sabor que puede dar sólo quien ha logrado comprender el sentido andino de los brindis. Betanzos hablaba muy bien el quechua, habiéndose convertido en excelente “lengua” o traductor por su matrimonio con la noble inka cuzqueña Cuxirimay Ocllo, que posteriormente tomó el nombre de Angelina, de quien se afirmaba que había sido comprometida para ser esposa de Atahuallpa. El vínculo le hizo posible acceder a la nobleza inka del Qosqo, nada menos que a la *panaka* de Pachacuti. Estas relaciones le permitieron observar y obtener



▲ DIBUJO DE PAREJA, la mujer lleva un par de qeros en la mano y una vasija de chicha en la espalda. Siglo XXVIII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

► PAREJA DE QEROS, de madera con decoración geométrica polícroma, similar a la que aparece en el arte textil. Mediados del siglo XVII. Museo Inka de la Universidad del Cuzco y colección privada.

información de gran calidad, participar en las reuniones donde la etiqueta del beber se observaba al estilo antiguo. El padre Cobo, que escribió muchos años después de los cronistas citados, reitera con detalle estas mismas reglas:

*[...] el que brindaba á otro se levantaba de su lugar é iba para él con dos vasos de chicha en las manos, y dando al otro el uno, se bebía él el otro. bebiendo ambos a la par [...].*<sup>79</sup>

BETANZOS Y COBO, JUNTO CON OTROS AUTORES, mencionan que los comprometidos en el brindis bebían dos vasos de chicha, intercambiando las vasijas. Para cumplir esta regla, los qeros y los otros vasos se fabricaban por pares. Así también refiere el Inca Garcilaso de la Vega:

*Para este brindis que unos a otros se hacían, es de saber que todos estos indios generalmente (cada uno en su tanto) tuvieron y hoy tienen los vasos para beber todos hermanados, de dos en dos: o sean grandes o chicos han de ser de un tamaño, de una misma hechura, de un mismo metal, de oro o plata o de madera.*<sup>80</sup>





## BRINDAR EN LOS RAYMIS

LA CIUDAD DEL QOZCO, como señala el Inca Garcilaso de la Vega, era considerada centro del extenso Tawantinsuyu. Era, según sus palabras, “ la descripción de todo el imperio”<sup>81</sup>. Y su síntesis, porque en su estructura espacial se hallaban presentes los principios de dualidad, oposición y complementariedad, bipartición y cuatripartición, y otros propios de la manera de pensar andina, y que se extendían también a la organización social. La concepción del Qozco como centro del universo andino, impulsó al Inca Garcilaso a llamarlo el “ombbligo del mundo”, inspirado en el mismo calificativo que se daba a Jerusalén en el mundo cristiano<sup>82</sup>. El centro del Qozco era la gran plaza del *Haucaypata*, espacio que ahora ocupa la Plaza Mayor o de Armas. El nombre significa “andén o lugar de descanso”, como registran diccionarios quechuas del siglo XVI<sup>83</sup>. Diego González Holguín, sacerdote quechuista del siglo XVII, da la definición precisa al señalar que era: “la plaza del Cuzco, de las fiestas, huelgas y borracheras”.

CUIDADOSO Y ACUCIOSO COMO ERA EL FRAILE, sus ojos eran ajenos al mundo andino. Vio la plaza del *Huacaypata* como espacio para reuniones donde se holgaba y embriagaba. No estaba en condiciones de comprender el sentido de la ideología subyacente en las multitudinarias reuniones religiosas y sociales en que beber chicha era parte importante e imprescindible del ritual. No entendió que el mismo espacio de la plaza era sagrado, por estar ubicado en el centro de la ciudad, el *chawpi* andino, y por la presencia del *usnu*, la plataforma –“un cuadro alto de terraplén, con una escalera muy alta”<sup>84</sup>– donde el inka Pachacuti había colocado la piedra que simbolizaba a *Punchao* o el Sol, “para que la gente común adorasen”<sup>85</sup>. Otra estructura en la plaza era la pila, el espejo de agua alrededor de la piedra sagrada, “es decir, una charca en la taza de la pila para recibir la chicha y las cenizas de las ofrendas que se hacían al Sol”<sup>86</sup>. La *Hawkaypata paqcha*, donde “decían los sacerdotes de *Chucu 'Illa* se bañaba el trueno”<sup>87</sup>.

EL EXTENSO PISO DEL HAUCAYPATA estaba cubierto por una gruesa capa de fina arena traída de la costa, como precisa el acucioso licenciado Polo de Ondegardo:

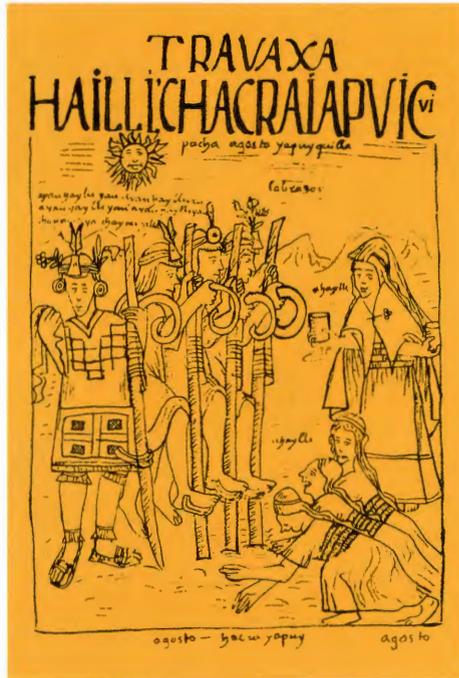
*[...] y así afirmaban que toda aquella plaza del Cuzco [...] y la hincharon de arena de la costa de la mar como hasta dos palmos y media, en algunas partes más; sembraron por toda ella muchos vasos de oro y plata y ovejuelas y hombrecillos pequeños de lo mismo, lo cual se ha sacado en mucha cantidad, que todos lo hemos visto [...]*<sup>88</sup>.

LA ARENA DEL MAR EVOCA LAS FUENTES de agua, las lagunas de carácter sagrado que permiten la comunicación con el *Ukhupacha*, el “mundo interno”, de donde proviene la vida, y donde se regeneran y renuevan los seres vivientes, que ascienden al *Kaypacha*, “este mundo”. Por las mismas lagunas, los seres vivientes, descienden al mundo interno al perder vitalidad, para resurgir, cumpliendo su ciclo de renovación<sup>89</sup>. La arena del mar en el *Haucaypata* señala la presencia de la fuerza y vitalidad de la *Mamaqocha* –“La madre de las fuentes de agua”– en el centro del universo andino.

EN CELEBRACIONES ESPECIALES –como el *Hatun Raymi* en el solsticio de verano en diciembre, o el *Intiraymi* en el solsticio de invierno en junio– “nueve

◀ QERO INKA clásico, de madera en forma de cabeza de alpaca con decoración incisa y pintada. Ca. 1500. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.

días duraba el celebrar la fiesta Raymi, con la abundancia del comer y beber que se ha dicho y con la fiesta y regocijo que cada uno podía mostrar”<sup>90</sup>. En otras ceremonias del extenso, complicado y nutrido calendario religioso andino se ofrendaba chicha a las divinidades, y se brindaba con ellas y con los concurrentes. En estas libaciones utilizaban qeros y akillas, de acuerdo con la posición social y ritual de los participantes. El inka podía hacerlo en vasos pequeños, verdaderas miniaturas<sup>91</sup>, para no embriagarse y brindar con el mayor número posible de personas. El Inca Garcilaso de la Vega, al describir la celebración del *Intiraymi*, da interesantes detalles:



◀ MUJER OFRECIENDO CHICHA en una pareja de qeros, a los agricultores en el mes de agosto. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.

*Los curacas [...] hacían al Sol la misma adoración que los incas. Luego el Rey se ponía en pie [...] y tomaba dos grandes vasos de oro, que llaman aquilla, llenos del brevaque que ellos beben. Hacía esta seremonia (como primogénito) en nombre de su padre, el Sol, y con el vaso de la mano derecha le convidaba a beber, que era lo que el Sol había de hacer, convidando el Inca a todos sus parientes, porque eso del darse a beber unos a otros era la mayor y más ordinaria demostración que ellos tenían del beneplácito del superior para con el inferior y de la amistad del un amigo con el otro.*

Y añade:

*Hecho el convite del beber, derramaba el vaso de la mano derecha, que era dedicada al Sol, en un tinajón de oro, y del tinajón salía un caño de muy hermosa cantería [...] Y del más vaso de la mano izquierda, tomaba el Inca un trago, que era su parte, y luego se repartía lo demás por los demás Incas, dando a cada uno un poco en un vaso pequeño de oro y plata que para lo recibir tenía apercebido, y de poco en poco recibían el vaso principal que el Inca había tenido [...] Desta bebida bebían todos los de sangre real, cada uno un trago [...]. Hecha esta ceremonia, que era como salva de lo que después se había de beber iban todos, por su orden a la casa del Sol [...]»<sup>92</sup>.*

GARCILASO AÑADE OTROS DETALLES del ritual de entregar y recibir los vasos para continuar con la ceremonia:

*Estos vasos, porque el Zapa Inca los había tocado con la mano y con los labios, los tenían los curacas en grandísima veneración, como cosa sagrada; no bebían en ellos ni los tocaban, sino que los ponían como a ídolos, donde los adoraban en memoria y reverencia de su Inca, que los había tocado»<sup>93</sup>.*

LAS PINTURAS DE LOS QEROS coloniales ofrecen la posibilidad de visualizar las ocasiones en que se acostumbraba beber con los qeros, así como la forma

▶ PAREJA DE QEROS, de madera con pinturas de inkas, qollas, flores y figuras geométricas. Ca. mediados del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad del Cuzco.

en que se veían los inkas a sí mismos en los momentos del brindis. Complementan la información que dan las pinturas de los vasos los dibujos que hizo Felipe Guaman Poma de Ayala.

## Guaman Poma y el brindis andino

LA "CARTA DE DON FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA a su Majestad" se escribió entre 1583 y 1615. El documento, conocido ahora como La Nueva Cronica y Buen Gobierno, es la misiva más extensa redactada en los Andes, por las más de mil páginas que comprende. La vida y la personalidad de este cronista han motivado detenidos estudios. A pesar de los detalles que se conocen a este respecto hay aún vacíos, etapas de importancia todavía oscuras. Falta, por ejemplo, confirmar si realmente residió veinte años en la "gran ciudad del Cuzco", como afirma varias veces.

JUAN OSSIO PLANTEA QUE EL FRAILE mercedario Martín de Murúa le enseñó a él y a otros jóvenes indígenas a pintar a la acuarela y perfeccionó su habilidad para dibujar<sup>94</sup>. Sea como fuere, Guaman Poma fue dibujante



y pintor de calidad. Si efectivamente vivió en el Cuzco, seguramente se relacionó con maestros pintores, aprendiendo nuevas técnicas en sus talleres. Como pintor de caballete se le atribuye la autoría de “La Virgen de Guadalupe”, que se encuentra en una capilla del templo de la parroquia de San Cristóbal del Cuzco<sup>95</sup>. También pudo pintar murales. El perfil de los personajes indígenas en la escena de “La Natividad”, del arco toral del templo de Oropesa, como del oferente del retablo pintado en una capilla lateral del mismo templo, son similares a los personajes de los dibujos del manuscrito<sup>96</sup>.

**DURANTE SU PERMANENCIA EN EL CUZCO** Guaman Poma se familiarizó con la iconografía a que recurrían los artistas inkas para decorar los *qeros*. En esa época la ciudad era uno de los principales centros, si no el mayor, de producción de vasos de madera. Abastecía las necesidades locales y de otros centros en los que todavía residían nobles inkas, tales como las ciudades de La Paz, Potosí, Quito, y el norte argentino y chileno.

**VARIOS DIBUJOS DE LA NUEVA CORONICA** están inspirados en figuras y temas de los *qeros*. Guamán Poma conoció a los *qerokamayuc* que trabajaban en la ciudad, concurrió a sus talleres, en los que incluso pudo pintar alguna pareja de *qeros*. Posibilidad que no debe ser dejada de lado, puesto que los *qeros* pudieron ser confeccionados en los talleres de pintura por los mismos artistas, como propone Fischer-Hollweg<sup>97</sup>. Los siete dibujos que muestran inkas brindando con *qeros* pueden dividirse en tres grupos: a. brindis en la siembra del maíz; b. brindis con los muertos y c. brindis con Inti Tayta, el Sol.

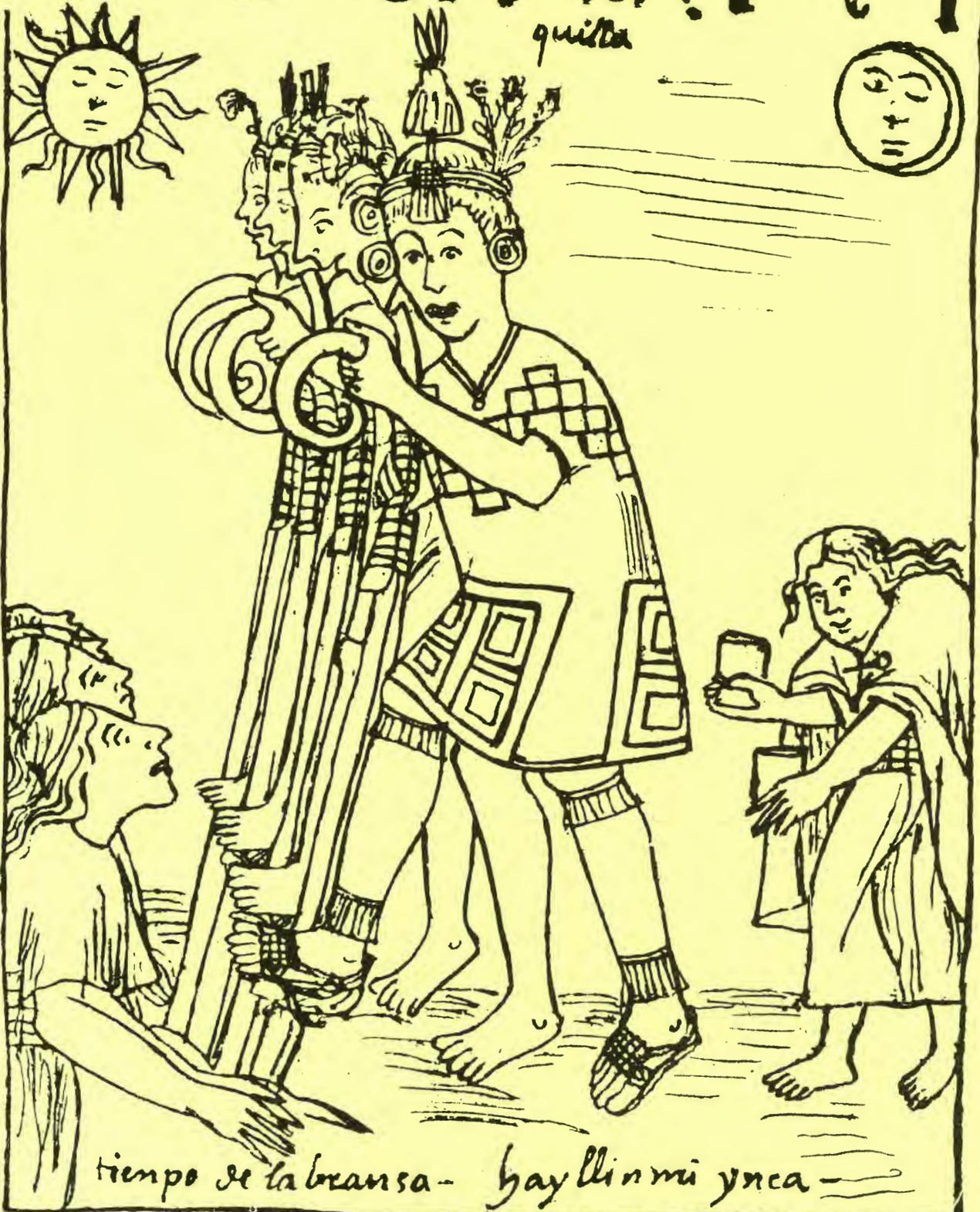
a. **LOS DIBUJOS DE LAS PÁGINAS 250 [252] y 1153 [1163]**<sup>98</sup>, son similares, dando la impresión de estar reflejados como en un espejo. Los varones cavan con *chaqitaqllas* mientras las mujeres voltean terrones. En el mes de agosto los varones lucen cual nobles orejones con *unkus* y *tokapus*. En ambas ilustraciones hay mujeres que llevan *qeros* “hermanados”, con *aqha*, para servir a los trabajadores. Las leyendas son también similares. En una dice “AGOSTO/CHACRA IAPVI quilla/ tiempo de labransa-hayllinmi ynca” que corresponde a “Agosto mes de sembrar la chacra/ tiempo de labranza/ el inka canta los *hayllis*”, y en la siguiente página se añade: “En este mes haze haylle y mucha fiesta de la labransa el Ynga y en todo este rreyno y beuen en la minga [...] Y se conbidan; comen y beuen en lugar de paga”. Es clara la referencia al trabajo cooperativo, que se retribuye con comida y bebida. En el dibujo de la página 1153 los trabajadores parecen comandados por un noble, identificable por sus orejeras y el *unku* con *tokapus*. La leyenda dice: “TRABAXA HAILLI CHACRAIAPVICUI pacha agosto yapuy quilla” que es “Trabaja/ tiempo de sembrar las chacras y cantar los *hayllis*/ agosto mes de la siembra”. Incluye un *haylli*, con versos similares a los que actualmente se cantan en la siembra y cosecha del maíz.

**LOS DIBUJOS DE LAS PÁGINAS 287 y 293**, y de otras similares, están en la parte que trata de ritos funerarios, y representan los cuerpos “balsamados” de un inka y su esposa. Al fondo se ve un *pucullo* –construcción funeraria de piedras– con restos humanos. La mujer bebe de un *qero*, el varón de otro y vierte el contenido de un tercer vaso en una vasija puesta delante de los difuntos. La leyenda dice: “Capitvlo primero, entierro del inga”.

► ESCENA DE LA SIEMBRA en la que aparece una mujer ofreciendo bebida en una pareja de *qeros*. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.

# AGOSTO CHACRAIA PMI

quita



tiempo de labranza - hayllinmi ynca -

haca

- b. EL DIBUJO DE LA PÁGINA 293 “Entierro de los colla svios”, muestra una “ayan otapa” o “la casa del muerto”. El difunto exhibe las insignias étnicas de los qollas del Titicaca. El varón que vierte el líquido en un depósito, bebe del otro vaso, y también bebe la mujer que está a su lado. En la siguiente página se lee:

*Como fue enterrado de los yndios de Colla Suyos [...] con mucha bestidura y baxillas de oro y de plata y de barro [...] le enbia de comer o chicha o agua, oro, plata, baxillas y rropa [...] Y aci le entierra con sus comidas y ueuidas y ciempre tienen cuydado de enbialles de comer y de ueuer [...].*

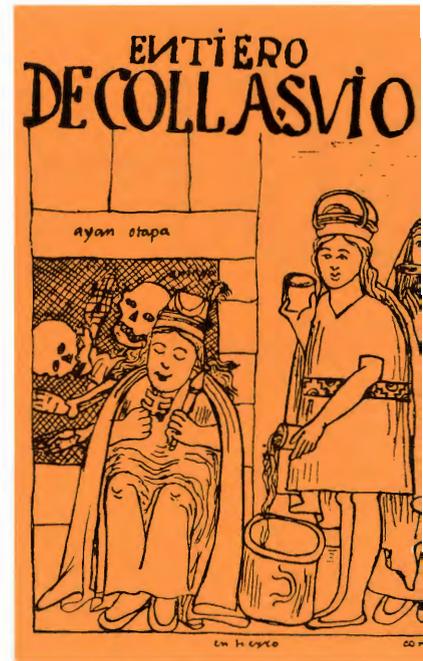
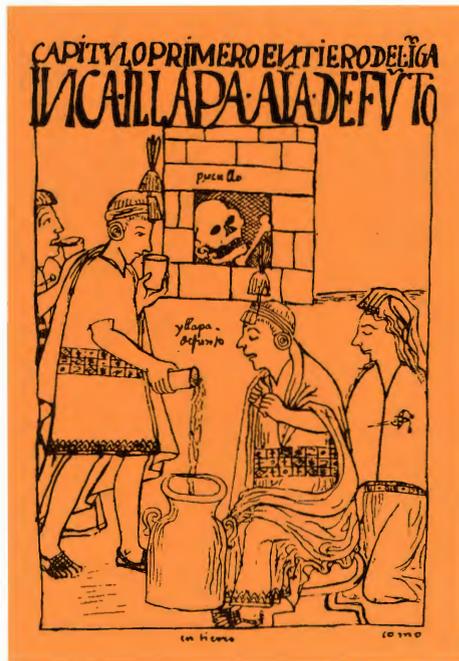
EN BOLIVIA, EN EL ESPACIO que va del norte de Tiwanaku hasta el lago Poopó, se construyeron torres funerarias de adobes. En el sitio de Salla se han encontrado fragmentos de vasos de madera y “los aludidos [...] trozos [de madera que] no serían otra que de ofrendas funerarias de vasos *kerus* de madera insertos en la fachada principal de la torre tumba de adobe”<sup>99</sup>. Ponce Sanginés da a conocer que en Titora también se construyeron torres funerarias de adobe. En los muros se incrustaron *qeros*, posiblemente para llenarlos con líquidos en los ritos funerarios<sup>100</sup>. En la cuenca del río Lauca se levantan *chullpas* donde

*Hemos constatado la existencia de vasos keros incrustados en la pared de las chullpas sobre el vano de ingreso [...] son vasos libatorios propios de la ceremonia funeraria que una vez utilizados se dejaban allí [...].*<sup>101</sup>

EN LA REGIÓN ALTIPLÁNICA era también frecuente usar *qeros* como parte de las ofrendas funerarias, incluso lo hicieron los inkas, como prueban los vasos que se extrajeron de las tumbas inkas de Ollantaytambo y Paucartambo en el Cuzco. Al respecto López de Gómara indica:

*Todos se entierran [...] Para los inkas y señores hacen grandes hoyos o bóvedas, que cubren de mantas, donde cuelgan muchas joyas, armas y plumajes; ponen dentro vasos de plata y oro con agua y vino y cosas de comer*<sup>102</sup>.

- c. EN LOS DIBUJOS DE LAS PÁGINAS 100, 149 y 246 los inkas nobles brindan con el Sol, como dice la leyenda de la página 246: “Ivnió havcai cvsqvi. Ueue con el sol en la fiesta del sol” (Junio haukaykusqi bebe con el sol en la fiesta del sol). Era el mes de las mayores celebraciones dedicadas al Sol, en el solsticio de invierno, cuando el astro se aleja, se pone mortecino y los días se acortan. Se había concluido la cosecha, la



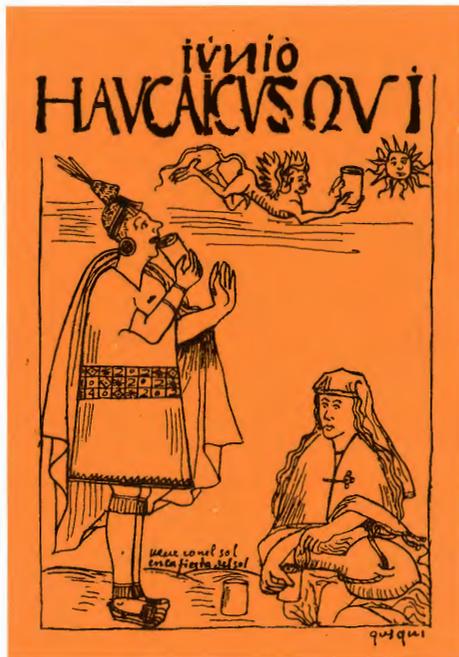
◀ OFRENDA DE CHICHA a las momias inkas, con pareja de qeros. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.

▲ MOMIA DE QOLLA recibiendo ofrenda de chicha en pareja de qeros. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.



▲ NOBLE INKA BRINDANDO con el sol con una pareja de qeros. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.

► EL INKA BRINDA CON EL SOL. Una qolla sirve chicha en pareja de qeros. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.



EN EL TERCER DIBUJO de brindis con el Sol, aparece nada menos que Capac Yupanqui Ynga, "EL QUINTO INGA". El diablo se halla bebiendo del vaso que se ofrece al Sol. Llama la atención que lo haga con la mano izquierda, la misma que de acuerdo a las reglas era la que se usaba para entregar el vaso a los inferiores. El inka está preparado para la guerra, vestido con arcos bélicos.

ES SIGNIFICATIVO QUE LOS QEROS ofrecidos al Sol sean llevados por el diablo. Es clara la alusión de Guaman Poma a la "erronía" de estas prácticas, que tenía por obra del demonio. Es el recurso pictórico al que acude para expresar su condena, aunque se puede suponer que ésta era sólo formal.

## El brindis andino y el mundo occidental

PARA LOS EUROPEOS, especialmente sacerdotes, el brindis ritual fue visto como exceso en el beber, "falta de pulicía" o simples "borracheras", que eran "causa de las grandes idolatrías" inspiradas por el diablo; en todo caso costumbres negativas que debían proibirse, "extirpar", para que los indios cumplieran las normas morales y religiosas que se predicaban.

LOS MOVIMIENTOS DE REVITALIZACIÓN como el *taki onqoy*<sup>103</sup>, y la práctica de los antiguos sacerdotes andinos, que se valían de la chicha y también de alucinógenos para conversar con sus dioses y las *wakas* locales, eran todos considerados obra del demonio. Su lógica consecuencia fue la "extirpación de idolatrías". Era necesario destruir aquello que permitía conservar el culto a las antiguas divinidades. Se destruyeron los adoratorios, se quemaron las momias de los antepasados (*malkis*) y las mantas; y se quebraron ídolos, *illas* y otros objetos de culto<sup>104</sup>. Se impartieron instrucciones para detectar todo tipo de prácticas paganas en las confesiones<sup>105</sup>. Y también se atacó el consumo de bebidas alcohólicas.

comida abundaba, el maíz estaba almacenado.

El dibujo de la página 149 muestra a un noble dedicado al ejercicio de las armas, que ofrece uno de los vasos al Sol mientras bebe del "hermanado". La intención era lograr apoyo divino para culminar exitosamente la empresa bélica. El texto que acompaña al dibujo, da clara cuenta de la intención del brindis:

*El Terzero capitan/Cusi Uaman Chire Ynga/Fue hijo de LLoque Yupanqui Ynga y fue baleroso capitán para dar la batalla. Primero auia de ueuer con el sol su padre [...]*

AL CONCILIO LIMENSE DE 1567 se debe la convicción de que “No habrá firmeza en la fé de Jesucristo en esta tierra, entre tanto que los indios no fueren refrenados en este vicio de borracheras”<sup>106</sup>. En dicho concilio se acordó encomendar a la Compañía de Jesús la campaña de extirpación.

*A diferencia de los primeros evangelizadores, los Jesuitas se interesaron en los cultos domésticos que consideraron como factores decisivos en la transmisión de la tradición ‘idolátrica’, debido a que estaban más enraizados y por lo tanto eran más difíciles de extirpar, teniendo en mente, porque están muy convencidos, que [...] para extirpar eficazmente se debía acabar con el pasado.*<sup>107</sup>

LAS AUTORIDADES CIVILES tampoco fueron indiferentes ante la costumbre andina de los brindis. Incluso Polo de Ondegardo, que comprendió diversos aspectos de la cultura y organización social andinas, las defendió con énfasis por los “Notables daños de no guardar a los indios sus fueros”<sup>108</sup>. Pero en lo que respecta a los brindis no es tan comprensivo, ya que los considera nefastos:

*[...] quítense pues esas borracheras públicas, ya por los innumerables y gravísimos daños que traen consigo, ya por el mal ejemplo y escándalo con que arruinan la república.*<sup>109</sup>

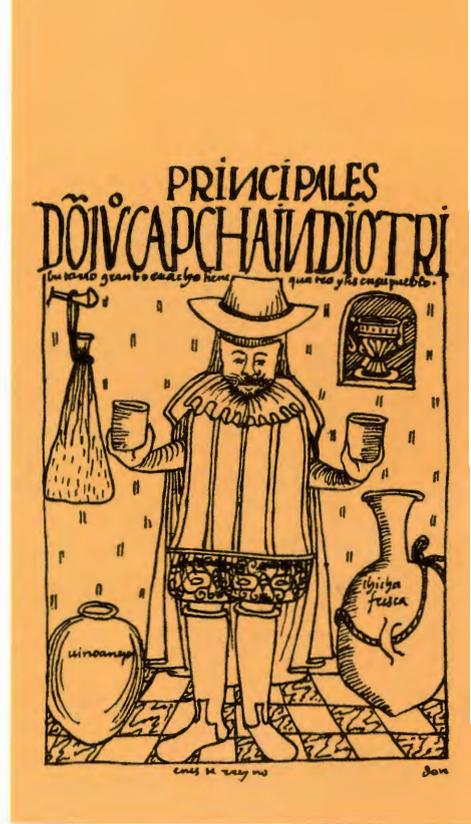
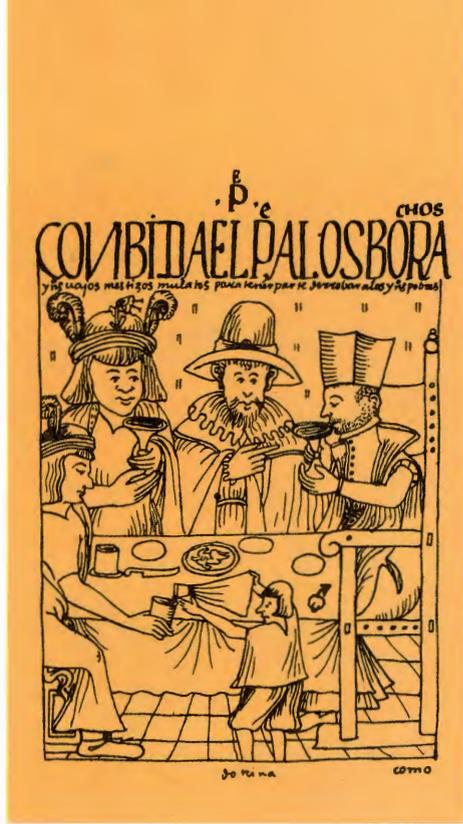
EL PADRE ACOSTA, DESDE LA PERSPECTIVA de quienes están empeñados en la tarea evangelizadora, dice:

*Con increíble astucia supo el demonio sazonar todo su culto en este Nuevo Mundo con la embriaguez, y al mismo tiempo toda embriaguez consiguió que fuera acompañada de algún culto suyo.*<sup>110</sup>

EN LA CARTA ANUA DE 1602, dando cuenta de lo acaecido durante el año en la residencia de Xuli (Juli), importante centro aymara del actual departamento de Puno, se reitera esa condenatoria apreciación. Se insiste en que la embriaguez es la principal causa de que los indígenas sigan idolátras, y se señalan los positivos resultados que se habían obtenido en esa jurisdicción.<sup>111</sup>

NO SORPRENDE, pues, que para erradicar tal vicio se propusiera la prohibición de la elaboración de la chicha, y un severo castigo para quienes la consumieran. Propuesta con la que, oportuno es señalarlo, no estuvo de acuerdo el padre Acosta, aduciendo que la bebida poseía propiedades positivas:

*[...] así también la bebida de los indios tiene su utilidad, que no se ha de despreciar; y quitarla por completo sería oprimir a los indios con una carga intolerable. Porque nadie podrá negar que esa bebida (sidra podría-*



◀ PERSONAJES DE VARIAS CLASES sociales bebiendo. El indígena bebe en qero, los demás en copas. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.

▲ INDIO PRINCIPAL vestido a la española bebe chicha en qero. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1612.

▶ VASOS DE MADERA en forma de qeros y copas que continuaron en uso en los siglos XVIII y XIX. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa.

*mos llamarla) que hacen los indios de maíz o de cacao o de cualquier otra substancia da robustez y es saludable y de buen sabor [...]. No está pues, la culpa en esa sidra, y lo que hay que procurar es que no dañe.*<sup>112</sup>

“LOS TRATOS DE LOS INDIOS CON EL DEMONIO” incentivaron la aplicación de medidas más efectivas, como las que Arriaga, el conocido y celoso extirpador de idolatrías, propuso que se aplicaran contra el beber, de acuerdo a las que había establecido el virrey Francisco de Toledo en 1570, entre las que estaban la amonestación y el apercibimiento; la incapacidad para ocupar cargos de cacique; prohibición de ejercer oficio público; el destierro con varias escalas, incluyendo el perpetuo; los azotes; el corte de los cabellos (“le trasquilen”), castigo “que es para los indios la mayor afrenta” y otras penas, incluyendo el encarcelamiento en la Santa Cruz, casa de reclusión inaugurada durante el gobierno del Príncipe de Esquilache.<sup>113</sup> En otra *carta anua* del Colegio del Cuzco fechada en 1567, se dice con excesivo optimismo que las medidas de erradicación del beber tuvieron:

*[...] gran provecho, porque se an desterrado innumerables borracheras publicas, remediando amamcebamientos y hechizerías [...].*<sup>114</sup>







## Romped y quemad los vasos de palo

LA REPRESIÓN DE LAS “BORRACHERAS” indígenas se complementó con la prohibición de seguir fabricando y usando *qeros*. Cabe añadir que los vasos se habían convertido, por sus representaciones, en vehículos ideológicos. De algún modo llegaron a constituir expresiones de resistencia frente a la “cultura de la conquista”<sup>115</sup>. En tal sentido los artistas indígenas encontraron en los *qeros* el espacio para dar cauce y salida a su capacidad creadora. Al pintar los vasos no imitaron, tampoco siguieron dictados estéticos ajenos. Se sentían libres de pintar sus viejas glorias imperiales, rememorar los episodios heroicos de su historia, recordar los mitos, o simplemente dibujar las escenas de la vida diaria, como la siembra, el cultivo de la coca, el arrieraje, las danzas.

ES POSIBLE QUE LAS PINTURAS en los *qeros* se relacionaran con movimientos religioso-políticos de resistencia, tan frecuentes en el siglo XVIII.<sup>116</sup> Esta actividad subversiva, con el uso revolucionario y pagano de los vasos, no fue ignorada por los gobernantes extranjeros. Decidieron suprimirla. No podían imponer el nuevo régimen político, o difundir su religión, si previamente no eliminaban las prácticas que contribuían a mantener vivo el nacionalismo inka y la religión nativa.

EN LAS RELACIONES DE IDOLATRÍAS DE 1550, a menos de veinte años de la invasión, los agustinos refieren que los *qeros* se continuaban usando en las prácticas religiosas. Al inventariar los objetos que pertenecían y usaban en el culto a la *waka* Tantazoro en Huamachuco, incluyeron “[...] gran cantidad de vasos de diversas maneras muy bien labrados, para su beber [...]”<sup>117</sup>.

LA REPRESIÓN COMENZÓ DE INMEDIATO. En 1568 Cristóbal de Albornoz expidió una Instrucción en que dispuso:

*Asimismo ha[se] de tirar y destruir todos los basos antiguos que tienen con figuras y mandar que no hagan ningunos en la dicha forma porque se les representan en todas las fiestas que hazen todo lo antiguo y para eso los tienen*<sup>118</sup>.

EL VIRREY FRANCISCO DE TOLEDO, que no separó su afán organizador de la administración colonial del gran celo religioso con que actuaba, consideraba “[...] que la conversión de los indios y la liquidación de la religión peruana es un asunto de Estado [...]”<sup>119</sup>. Sus *Ordenanzas* reflejan ese celo. Dispuso la represión general de los cultos, la persecución de los sacerdotes andinos, y “[...] que no se labren figuras en la ropa, ni en vasos, ni en las casas [...]”. Los *qeros* se convirtieron en objetos no deseados, peligrosos para la política del estado colonial y la iglesia, y más aún porque los había en lugares tan distantes entre sí como el Cuzco y Chuquisaca.<sup>120</sup> Pero las prohibiciones y proscipciones no se cumplieron como se había planeado. Se necesitaron sucesivas campañas de extirpación, a pesar de las cuales proseguía la costumbre andina de usar vasos de madera. Los extirpadores, los predicadores y visitantes lo comprobaron una y otra vez, como muestra la Carta Pastoral de Pedro Villagómez:

*En estos malquis como también en las huacas, tienen su vajilla para darles de comer y beber, que son mates, y vasos; unos de barro, otros de madera, y alguna plata y conchas de la mar*<sup>121</sup>.

Páginas anteriores:

◀ DETALLE DE PAREJA REAL debajo del arco iris. En el fondo se ven gotas de lluvia. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



▲ QEROS Y COPAS DE MADERA, modernos. Son de uso tradicional y también para la demanda turística. Colección privada, Cuzco.

AL INSTRUIR CÓMO SE DEBE INTERROGAR a los hechiceros y otros especialistas en la religión andina, dispone:

*se ha de preguntar por la hacienda que la huaca tiene, si tiene dinero, que este suele estar en poder del que la guarda, o en el mismo lugar de la huaca, si tiene oro, plata, Huamas, Chacra, Hincas, o Tincurpas o Aquillas con que les dan de beber<sup>122</sup>.*

AL CONCLUIR LA CARTA PASTORAL, da instrucciones para juntar y destruir los objetos de culto que los pobladores andinos conservaban y utilizaban en sus prácticas paganas:

*Y despues desto lo mas presto que se pueda se les señalará el dia en que han de hacer las exhibiciones y se les avisará [...] y así se pregonará la noche antes por todo el pueblo, diciendoles, que además de las Conopas, Mamasaras, Axomas, Poriallacsa, Coca y las demás ofrendas traigan también los cuerpos Chuchus, y los Chacpas y Pacto, y con todos los tambores, y los vasos, aquillas y mates con que daban de comer y beber a las huacas [...] se juntarán en algun lugar apartado y se quemarán haciendo de todo una gran hoguera [...] las aquillas, y vasos, trompetas y huamas, y las demás cosas que se hallaren de plata, oro [...] se pesan [...]<sup>123</sup>.*

QUINCE AÑOS DESPUÉS, EN 1622, en la campaña contra las idolatrías en San Francisco de Mangas, luego de interrogar a los sospechosos de “felo-nías”, entre ellos a una tal Angelina Villagómez escribe:

*Preguntado [el sospechoso] que los mates y llimpis que son unos vaxos de madera prieta que para que los tenia guardados en la dicha casa [...] dixo que la dicha Angelina guardava todos estos instrumentos para el servicio de los dichos malquis [...].*<sup>124</sup>

PASÓ TIEMPO, PERO PARECÍA QUE LA SITUACIÓN no había cambiado. En 1725, dando cuenta del juzgamiento de un indio llamado Pedro Quiñones, acusado de terribles crímenes, el sacerdote encargado de realizar el proceso cuenta:

*[...] del delito, que avía sacrificado nueve indios, unos que voluntariamente se ofrecieron al sacrificio exasperados de los agravios que padecían; y otros que sacrificó violentamente. Atábalos los pies, las manos, los degollaba, en un cáliz de madera llevaba la sangre a un ídolo pequeño, que era el que le hablaba, y tenía oculto en una cueva, donde le dexaba la sangre, y el día siguiente se hallaba el cáliz vacío [...].*<sup>125</sup>

ESTE “CÁLIZ” ES SIN DUDA UN QERO, pero en un contexto muy diferente, por cierto, al de la liturgia católica. La represión y destrucción de los objetos de culto reflejan que sucedía lo que Bradin llamó la intensificación del “ataque borbónico contra la religiosidad popular”<sup>126</sup>.

LA MAYOR REPRESIÓN CONTRA LA CULTURA ANDINA fue la que siguió a la rebelión de José Gabriel Thupa Amaro. La sentencia del 15 de mayo de 1781 condenó a muerte al “alzado” y a la cultura inka, puesto que se prohibieron los trajes, guardar pinturas, llamarse inka, mantener imágenes, hasta hablar en quechua. Las manifestaciones estéticas indígenas ya no eran solamente marginales, sino que se volvieron ilícitas por subversivas. El propósito de decapitar la cultura andina se reiteró una y otra vez. En 1791 diversas autoridades, entre ellas las eclesiásticas, dispusieron medidas que continuaron las trazadas desde el siglo XVI. Es con el mismo fin que el 22 de mayo de 1793 se emitió el decreto prohibiendo las danzas religiosas en el Partido de Cotabambas, en el actual departamento de Apurímac. En 1819 varios curas doctrineros presentaron denuncias en el Cuzco, solicitando que la Real Audiencia dictara medidas para prohibir, una vez más, las expresiones andinas de artes visuales.<sup>127</sup>

## ... y los qeros se siguen usando

A CASI CUATRO SIGLOS Y MEDIO de los primeros intentos de erradicar los brindis con los qeros, la situación parece no haber cambiado como quisieron sus lejanos proponentes. En la actualidad brindar es parte en los ritos de pasaje, bautizos, matrimonios, funerales, toma de cargos como alcaldías, presidencia de comunidades o similares. Igual sucede en casi todas las tareas propias de la agricultura y la ganadería, especialmente en la cosecha, la trasquila de ovinos y alpacas, marcación o herranza de vacunos y equinos, el *wasichakuy* o techado de las casas, y toda la variedad de actividades productivas y sociales que forman parte de la vida personal y familiar.

ES EN LAS CEREMONIAS RELIGIOSAS que las prácticas del beber colectivo, muchas veces en demasía, asumen formas que parecen obedecer a antiguos

patrones andinos de comportamiento, que han cambiado poco en algo más de cuatrocientos años. En las fiestas patronales, que el sacerdote jesuita y antropólogo Manuel Marzal incluye dentro de la denominación de “catolicismo cultural”<sup>128</sup>, conocido también como catolicismo popular, se presentan las mayores manifestaciones del beber público y colectivo.

EL COMPLEJO CEREMONIAL de la fiesta religiosa católica ha recibido gran atención de los estudiosos, desde los investigadores intuitivos de comienzos de siglo, a los que siguieron los folkloristas, hasta los antropólogos e historiadores del arte. La estructura general de la fiesta, con las variaciones propias de cada lugar o culto, sigue

*patrones básicos, que entre otras cosas, comprende desfiles procesionales de las imágenes; la participación colorida de grupos de danzas, con bandas u otras formas de conjuntos musicales; arreglos especiales de los espacios públicos mediante arcos, altares o pozas ceremoniales; composiciones florales [...] La fiesta va unida al consumo de comidas y bebidas, que en ciertos lugares y oportunidades son propias de la fiesta.[...]*<sup>129</sup>

EN LAS FIESTAS DEL CATOLICISMO POPULAR utilizan vasos, *qochas*, inclusive *qeros* o sus versiones modernas de vidrio de fabricación industrial, llama-

das “caporales”, que conservan la forma de los *qeros* inkaicos. La gente andina practica también cultos propios que pertenecen a la tradición religiosa autóctona. Son cultos familiares, ligados a la vida doméstica y cotidiana, que se realizan en privado. En ellos es importante la incineración de ofrendas, que se conocen como “pago”, “despacho”, “alcanzo”, “pagapu”, “mesa”, “haywarisqa”, “missa” y otras denominaciones que varían regionalmente.

EN ESTE CONTEXTO, cuando se liba en vasos ceremoniales que están en pareja –“hermanados”–, se asume que es la divinidad la que bebe. Al beber se tiene en mente que cada vaso que consumen los participantes en realidad es ingerido por la divinidad. La idea conduce a no poner reparos al beber, porque es para la divinidad. En estas condiciones cuanto más se brinde, más satisfecho estará el destinatario de la ceremonia. Hoy día se combinan diferentes tipos de bebidas, porque las divinidades también tienen sus “gustos”, como dijimos. Las hay que prefieren chicha, otras vino, e incluso el whisky está dentro de las actuales alternativas.

PARA BRINDAR SE UTILIZAN QEROS de madera antiguos, incluso inkas y modernos. Este uso se observa de preferencia en los brindis iniciales, después se emplean otros recipientes, incluyendo los de vidrio, práctica común en las celebraciones patronales.



◀ MESA RITUAL para ceremonias propiciatorias. A la derecha se hallan los qeros para brindar con las divinidades. Región del Cuzco.



# MATERIALES, TECNICAS Y FORMAS

COMO HEMOS VISTO LOS VASOS CEREMONIALES que conocemos como *qeros* y *pakchas* se hacían por lo general de una materia lignaria, de formas variadas, y su superficie externa podía estar decorada con incisiones en bajo relieve recubiertas de pigmentos. Pero también los había de oro y plata, y se denominaban entonces *akillas*. Los vasos de uso doméstico, en cambio, eran de arcilla, o de *matís* de calabaza. Después de la conquista se difundió la fabricación de los de madera.

EN EL SIGLO XVII LAS COPAS y jarros de metales preciosos que se hacían para la corte española solían tener en el fondo del recipiente una abrazadera circular destinada a sujetar una piedra de bezoar, cálculo extraído del estómago de un rumiante, al que se atribuían poderes como antídoto contra venenos, debido a que esas concreciones reaccionan con el arsénico. El temor a las frecuentes muertes por envenenamiento en la aristocracia hizo suponer al cronista Murúa, que se preferían los vasos de madera a los de metal porque ese material orgánico permitía detectar tal peligro.

◀ QERO INKA con incisiones y otorongos policromados. Muestra el inicio de la utilización del barniz. Excavación arqueológica en Ollantaytambo, Cuzco 1934. Ca. 1530. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



EL INVESTIGADOR DE TEMAS ANDINOS John H. Rowe en un artículo pionero sobre los qeros<sup>2</sup>, publicado hace 37 años, transcribe un importante pasaje del cronista jesuita Bernabé Cobo quien viajó por los territorios andinos entre 1609 a 1626, y dice lo siguiente:

*Los más comunes son de madera, de hechura de nuestros cubiletes de vidrio, mas anchos de arriba que de abajo, que hacen un cuartillo de vino. Pintanlos por de fuera con cierto barniz muy reluciente de varios colores, con diferentes labores y pintura, y a estos vasos de palo llaman qeros. La gente de caudal los usan de plata y los llaman (a) quilla y hácenlos de la misma forma que los de palo<sup>3</sup>.*

ESA DESCRIPCIÓN DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII confirma que los vasos se hacían de madera y se decoraban pintándolos con laca de colores. La técnica de la laca cubriendo las incisiones en bajo relieve ya se había generalizado en esa época. Se confirma además que muchas *akillas* de plata se hicieron siguiendo la tradición de los qeros, agregándoles una banda superior cerca del borde decorada con los mismos diseños y el mismo estilo que los vasos de madera. Los hallazgos del naufragio del galeón "Nuestra Señora de Atocha" lo confirman<sup>4</sup>.

LAS MADERAS ANDINAS EMPLEADAS PARA TALLAR los vasos fueron la chachacoma (*Escallonia resinosa*) y con menos frecuencia el lambran (*Almus jorullensis*). Vargas señala al respecto que "ciertas palmeras, principalmente especies *Bactris* fueron utilizadas ocasionalmente<sup>5</sup>".

LA ENVERGADURA QUE ALCANZAN LOS ÁRBOLES de Chachacoma en los valles interandinos permite obtener piezas de tamaño adecuado para labrar vasos de grandes dimensiones, cuyo diámetro podía tener así cerca de veinticinco centímetros, por treinta y cinco de altura. Cabe señalar que hemos observado una pieza excepcional de tamaño aun mayor, perteneciente

◀ CONJUNTO DE VASOS de madera de Chachacoma de diversas épocas, con decoración incisa y pintados. De izquierda a derecha siglo XVII, finales del siglo XVII y siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▲ QERO INKA con aves policromadas, llamas y figuras geométricas incisas. Ca. 1530. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ QEROS LLANOS sin pinturas, ornamentados con felinos esculpidos en la misma pieza de madera. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

al *Kampaq* Museo de Lampa en Puno, de cincuenta y tres centímetros de altura por treinta y un centímetros de diámetro en la parte más ancha.

RECIENTES ESTUDIOS CIENTÍFICOS, permiten afirmar que la madera de los *Qeros* hallados en excavaciones y por lo tanto considerados como incaicos, difiere de las empleadas en los vasos del período colonial. Asimismo en un análisis de 150 piezas diferentes no se halló ninguna hecha de madera de chonta o palmeras similares. Los investigadores concluyen que la mayor parte de los *qeros* están hechos de madera de la especie *Escallonia*.

LA TRADICIÓN DE LA DECORACIÓN mediante incisiones grabadas es antigua en el Perú. Así, en el sitio de Huaca Prieta, en el valle de Chicama, se encontró un mate de *Magenaria vulgaris*, ornamentado con incisiones que datan del pre-cerámico, 2,500 años antes de nuestra era.

LA TÉCNICA SE CULTIVÓ EN FORMA ININTERRUMPIDA. En el caso de la madera se hacían líneas mediante finos canales, en forma sobre todo de cuadrados, triángulos y rombos. Cuando más tarde se trazan motivos más complejos, o composiciones temáticas, los espacios destinados a imágenes se vacían, dejándolas en bajo relieve y recubriéndolas con resinas mezcladas con colorantes.



A DIFERENCIA DE LA TÉCNICA de decoración de los mates burilados, en la que se dejan en relieve las figuras y se rebajan los contornos y espacios circundantes, los *qeros* se caracterizan por el vaciado de las líneas, contornos y superficies coloreadas. Las incisiones se hacían siguiendo un plan pre-elaborado y utilizando plantillas para determinar con exactitud las partes a ser rebajadas con buriles y escoplos finos. La forma de los vasos, más deprimida en el centro, hacía complicado el diseño de las figuras, y su correcto dibujo debió hacerse no sólo mediante el uso de las referidas plantillas, sino también de otros instrumentos.

## COLORES Y TECNICAS

LOS VASOS DE MADERA encontrados en excavaciones arqueológicas en Ollantaytambo, Cuzco, en el año 1934, están decorados con dibujos geométricos incisos, y dos de ellos, que forman un par, ostentan representaciones de jaguares de color rojo, amarillo y negro. Los colores fijados con laca incrustada demuestran que esa técnica era utilizada antes de la conquista española.

ROWE, DESTACA QUE EL JESUITA Diego González Holguín, autor del diccionario inka publicado en 1608, hace importantes referencias a los *qeros*. En ese diccionario se dan los siguientes significados a palabras relacionadas con la policromía:

***Kuzhusqa qeru***

***Titiwan muruchasqa qeru***

***Qellqasqa qeru***: Las tres expresiones significan “vaso pintado en colores”

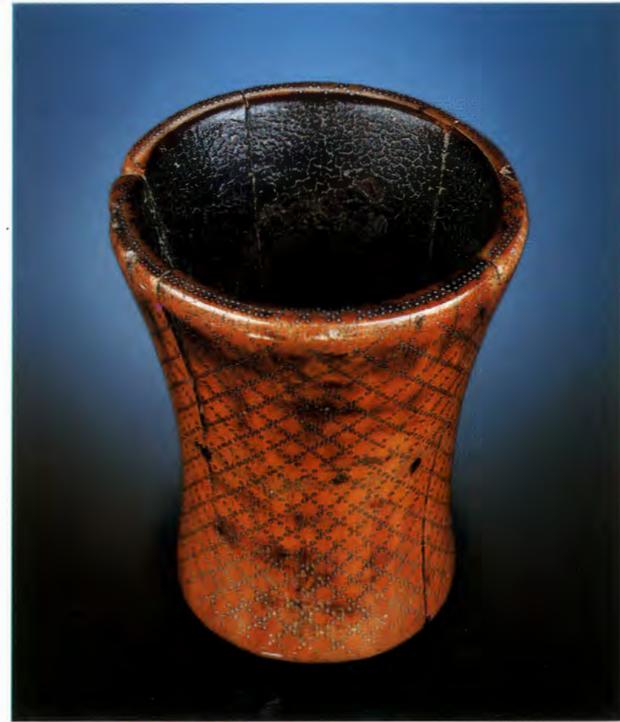
***Chumpi qeru***: (vaso) pintado o a cinta o a vetas travesadas.

***Llimp'ikuna***: todas maneras de colores del lacre con que pintaban los vasos de madera.

HOLGUÍN VINO AL VIRREINATO peruano en 1581, por lo tanto su información se refiere a las últimas dos décadas del siglo XVI y a las iniciales del XVII, período en el cual la vieja técnica de la encaústica, consistente en incrustar resinas mezcladas con colorantes, se había mantenido y diversificado.

EN LO REFERENTE A LOS COLORES empleados en la vistosa policromía de los *qeros* debemos diferenciar dos tipos:

- a. Los que provienen de minerales, como el color rojo, que se obtiene del sulfuro neutro de mercurio, más conocido como cinabrio, existiendo también algunos tonos de ese color obtenidos de óxidos de hierro. El sulfuro natural de arsénico, muy venenoso, proporcionaba el color oropimente y los amarillos. Los tonos negros se obtenían del carbón mineral, sustancia bituminosa que se fija mejor que el carbón vegetal. Los verdes y marrones, difíciles de conseguir, se obtenían del mineral de cobre a partir de acetatos básicos y sulfatos. Los azules como el índigo se obtenían por combinaciones con colores amarillo y oropimente.
- b. Los que provienen de plantas leguminosas y otras, cuyos tallos y hojas proporcionaban colores definidos como azules y verdes. Los investigado-



▲ QERO INKA claveteado y sin policromía. Siglo XVI. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

res creen que el colorante orgánico rojo no proviene de la cochinilla, pero su origen aún no se ha determinado.

OTÁROLA, EN UNA PUBLICACIÓN RECIENTE, identifica diez colores usados en los vasos ceremoniales. Son los siguientes:

Rojo cinabrio (sulfuro neutral de mercurio).

Rojo carmín o encendido.

Ocre amarillo oscuro (óxido de hierro hidratado, mezclado con arcilla).

Ocre claro.

Azul de malaquita (bicarbonato de cobre).

Verde, obtenido de carbonato natural de cobre.

Blanco, derivado calcáreo (óxido de calcio).

Violeta oscuro.

Gris.

Negro<sub>8</sub>.

DE LAS OBSERVACIONES REALIZADAS por ese autor con la participación de profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Cuzco, se desprenden algunas características del cromatismo de los *qeros*:

- Sobre fondos oscuros, se pintan colores claros e intermedios.
- Sobre fondos intermedios, se aplican colores claros y oscuros.
- Sobre fondos claros, se emplean colores intermedios y oscuros.

EL USO DEL COLOR EN LOS VASOS CEREMONIALES aumenta después de la conquista española, cuando las técnicas de la policromía en los dibujos incisos y la representación de escenas multicolores se diversifican. Es parte



► PAREJA DE QEROS mostrando las figuras delineadas en bajo relieve para recibir los pigmentos de color. Siglo XVIII Museo Inca, Universidad Nacional del Cuzco.



► SITIO ARQUEOLÓGICO de Ollantaytambo, Cuzco. Óleo del siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



de la respuesta que dan los indígenas a la prohibición de pintar murales, tablas y telas. Cronológicamente coinciden con la época en que florece la Escuela Cuzqueña de pintura.

## EL USO DEL BARNIZ

HACE 370 AÑOS EL CRONISTA JESUITA BERNABÉ COBO, al referirse a los vasos ceremoniales de madera, indicaba: "Píntalos por fuera con cierto barniz muy reluciente de varios colores"<sup>9</sup>, de lo cual se infiere que ya a fines del siglo XVI se había generalizado la técnica de la laca incrustada, que se aprecia en la mayoría de los vasos que se han conservado.

EN TODOS LOS CASOS LOS VASOS policromados requerían un elemento de fijación del color a la superficie, lo cual se logró empleando una resina vegetal. Análisis químicos encargados por museos norteamericanos permiten afirmar que la resina se obtenía de la planta *Elaeagia pastoensis* de la familia de las Rubiaceas (Mopa - Mopa). Se preparaba empleando calor y mezclándola con saliva, según se ha demostrado con los sofisticados análisis realizados<sup>10</sup>. Esa constatación científica no hace sino confirmar lo que narraban los artesanos de Pasto hace medio siglo, esto es que había barnizadores que conservaron la tradición aborígen de masticar la resina, como rito del poder de la saliva para obtener un buen barniz.

LA PLANTA DE MOPA-MOPA crece en la actualidad en la región del río Putumayo en Colombia. La resina se recolecta antes de que se convierta en hojas para transformarla en una delgada lámina con propiedades impermeabilizantes y protectoras.

SU PREPARACIÓN SE REALIZABA siguiendo varios pasos. En primer lugar la resina obtenida en masas compactas se golpeaba para fragmentarla y se so-

◀ QERO en forma de cabeza de felino con decoración geométrica policromada, frecuente en el siglo XVII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

metía luego a un lento proceso de cocción. De tiempo en tiempo se retiraba del fuego el material para golpearlo nuevamente hasta lograr una masa suave y elástica. También a lo largo de ese proceso se maceraba el material y molía mediante su masticación, lo cual permitía obtener al final láminas de resina muy delgadas. Estas se aplicaban a los objetos de madera pintados previamente, muy cerca de una fuente de calor.

EL BARNIZ DE PASTO se utiliza en la actualidad para abrillantar objetos artesanales y decorativos hechos de madera, cerámica o metal. A diferencia del tratamiento descrito, para los trabajos artesanales actuales el ablandamiento y estirado de la resina se efectúa con un molino y una prensa denominada reverbero de manija, y se tiñe la mopa-mopa con anilinas industriales.<sup>11</sup>

SE HAN ENCONTRADO CUENTAS DE RESINA en tumbas prehispánicas de la región de Pasto, como parte del ajuar funerario, al lado de conchas, cuentas de coral y piezas de oro. Es admisible la hipótesis de que los inkas, al ocupar los territorios de los *pastos* y *quillacingas*, durante el gobierno de Huayna Capac, trasladaron y reubicaron a artesanos y barnizadores de esta región, para difundir sus técnicas de decoración en otras partes del imperio.

DESDE EL SIGLO XVI LA TÉCNICA DE BARNIZADO de Pasto pasó a ser muy apreciada para la confección de arcas, cofres, bargeños e inclusive marcos, tallados en madera para cuadros sobre láminas de cobre o lienzos.

EN 1623 EL SACERDOTE Pedro Simón escribió:

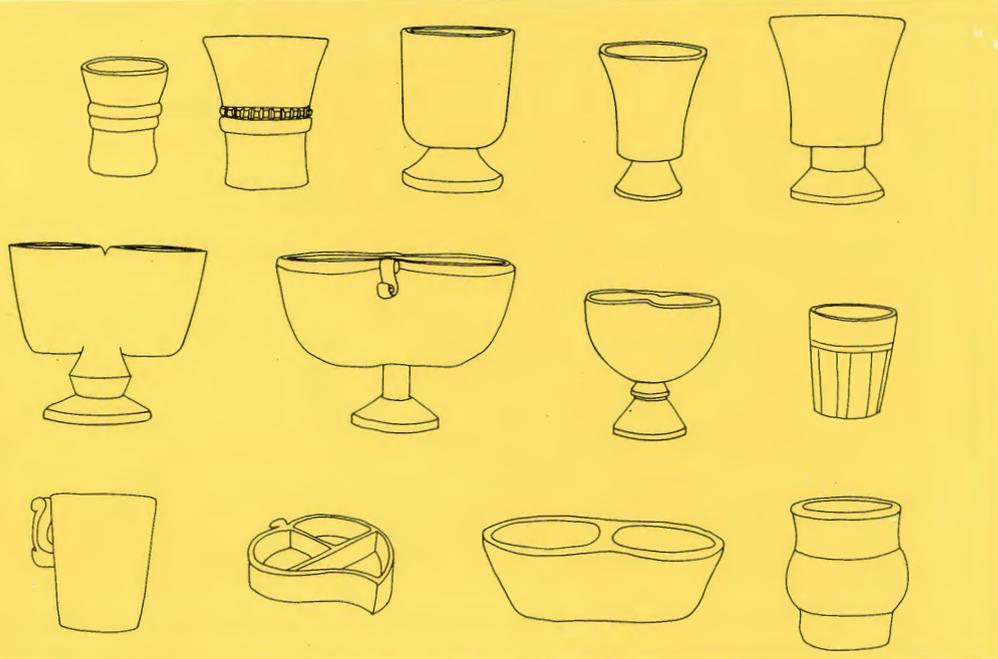
*ciertos árboles echan unas pelotillas de una resina al modo de goma, que si no la cogen en pocos días se abre la pelotilla y se convierte en hoja. Estas pelotillas cogen los indios y haciendo esta resina de varios colores embetunan bordones, tabaqueritas, astas de pendones, aras de palios y otras cosas de palo.<sup>12</sup>*

EL SACERDOTE AÑADE QUE EN QUITO y también en algunos lugares del Perú se trabajaba la resina en varios colores, para lo cual se le agregaban

► QOCHA de madera en forma de corazón. Ornamentación policroma hecha con la técnica del barniz de Pasto. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► LOS TEMAS INKAS se pintan en nuevas formas de vasos ceremoniales. Copa doble masculina y femenina. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► PAQCHA policroma con cabeza de llama. Otra forma de vasija ceremonial. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ FORMAS MÁS FRECUENTES de vasos, copas y otros recipientes de madera.



polvos de color que se incorporaban a la delgada lámina vegetal. Testimonios del siglo XVIII dan cuenta de que también se hacían objetos recubiertos con láminas de oro o láminas de plata "batida" para ornamentar las superficies, las mismas que también se recubrían con el mencionado barniz.

## Cambios de forma

LOS AUTORES DE ESTA OBRA SE HAN ORIENTADO a buscar respuesta a los interrogantes sobre la naturaleza y los contenidos simbólicos de los vasos ceremoniales. Con este propósito se analiza la variedad de formas que presentan esos recipientes rituales.

LOS QEROS SON EXPRESIÓN DE UNA TRADICIÓN surgida para materializar formas, particularidades estilistas y motivos iconográficos que respondían a necesidades religiosas y rituales. A lo largo del tiempo se continuó usando la misma materia prima, la madera, y excepcionalmente metales preciosos, y se usaron de igual modo, las mismas herramientas y formas de trabajo, que se transmitieron de generación en generación.

ESTAMOS POR LO TANTO frente a una manera de producción reconocible, a la cual no afectaron cambios de formas, acabados o diseños que pudieran obedecer a diferentes razones. Básicamente el producto es el mismo y sirvió para propósitos similares, aunque en el período colonial se le rodearon de otras connotaciones.

LOS RASGOS Y TÉCNICAS que caracterizan la producción de los *qeros* nos permiten afirmar que son expresión tangible de una cultura que no obstante atravesar por dos momentos diferentes mantuvo continuidad.

EL TAWANTISUYO CONDICIONÓ las expresiones artísticas que servían a sus fines. En cambio, en el período colonial, las figuras y escenas que decoraban los *qeros* y que no trasgredían los límites impuestos por el poder, comunicaban ideas y transmitían mensajes con espontaneidad y relativa libertad creadora, incluso con representaciones vinculadas a los mitos y leyendas.

## EVOLUCION Y CRONOLOGIA

LOS VASOS DEL PERÍODO INKA empleaban el oro, la plata, la madera y la cerámica como materia prima. Los que se elaboraban de metales preciosos estaban limitados a la nobleza del imperio, siguiéndoles en importancia y prestigio los de madera, a juzgar por su asociación con entierros de rango elevado, como se ve en tumbas de Ollantaytambo,<sup>13</sup> excavadas en 1934.

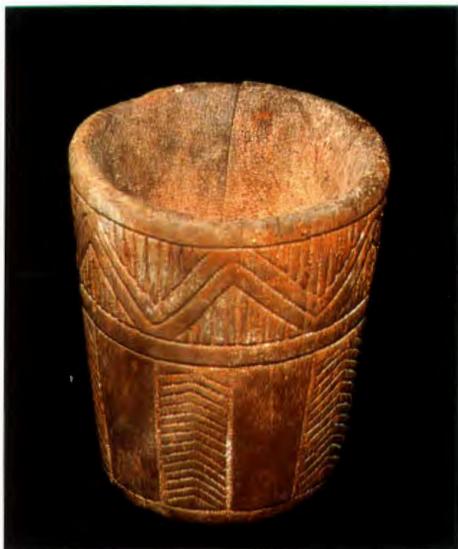
EN FECHA RELATIVAMENTE RECIENTE se han descubierto momias en una plataforma ceremonial cerca del cráter del volcán Ampato, a 6,370 metros sobre el nivel del mar, en el departamento de Arequipa. En ese contexto perfectamente conservado se hallaron *qeros* en pares, de madera clara y oscura para denotar dualidad. Estaban decorados con incisiones geométricas y carecían de policromía.

SE PUEDE ESTABLECER QUE HUBO DOS ÉPOCAS diferentes en la fabricación de vasos de madera en la época inkaica. En la primera, que puede ubicarse entre 1476 a 1532, cuando se produce la invasión española, los vasos



▲ TAZA DECORADA al modo de los *qeros*. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▲ QERO con personaje vestido a la usanza europea de fines del siglo XVII, destacando la casaca y el sombrero. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



▲ QERO INKA (ca. 1520), encontrado a 5,850 m.s.n.m. en el elevado Ampato-Arequipa. Está asociado a la tumba de la "Dama de Ampato". Foto gentileza del Dr. Johannes Reinhard.

► VASO CEREMONIAL de madera de la tradición altiplánica. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arqueología, La Paz, Bolivia.

► COPA CEREMONIAL de madera de tradición altiplánica. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arqueología, La Paz, Bolivia.



de madera se decoran con figuras geométricas incisas, reproduciendo los motivos característicos del arte inka, similares a los que se encuentran en la cerámica y los tejidos. En la segunda, en las postrimerías del Tawantinsuyu, aparece la técnica de incorporar en los vasos de madera partes policromadas e incrustadas en bajo relieve. De los encontrados en los entierros de Ollantaytambo, tres pares están decorados con dibujos geométricos incisos, dos de los cuales ostentan pequeñas figuras de jaguares distribuidas en dos bandas centrales, con los felinos pintados de rojo.

RESUMIENDO LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS VASOS inkaicos anteriores a la ocupación española, podemos clasificarlos de acuerdo a los siguientes tipos de decoración establecidos por Rowe en 1961:

- De superficie sencilla y llana, sin motivos decorativos.
- Con dibujos geométricos incisos, sin policromía.
- Con dibujos incisos y figuras en bajo relieve, rellenas con pigmentos de color y resina de fijación.
- Pintados sobre la superficie.
- Con decoración de dibujos geométricos incisos, pero con algunos detalles en laca en las incisiones.

LA CONQUISTA ESPAÑOLA NO PRODUJO CAMBIOS inmediatos en la sociedad indígena, subsistiendo por varias décadas las estructuras anteriores a la invasión. En ese proceso de cambio estructural las manifestaciones artísticas de los inkas no desaparecieron, sino que adoptaron el carácter de un arte de transición. En el caso de los *qeros* es evidente no solamente la continuidad de su uso ritual sino su posterior florecimiento como un arte del período colonial destinado a la "república de indios".

A FINES DEL SIGLO XVI LA PRODUCCIÓN DE VASOS ceremoniales de madera pintados de muchos colores, utilizando la técnica de la laca en las incisiones se hace más común. En ese mismo período hacen su aparición *qeros* adornados con filas de pequeños clavos de plomo o estaño, distribuidos formando figuras geométricas.

LA CRONOLOGÍA DE LOS VASOS POSTERIORES, es decir del siglo XVII en adelante, se puede establecer sobre la base de su decoración y elementos figurativos. Rowe estima que la vestimenta española, en los *qeros* con figuras humanas pintadas, puede ayudar a establecer la fecha en que fueron trabajados. Encuentra así que hay tres prendas españolas que proporcionan un referente útil para el fechado. Ellas son:

- El sombrero de fieltro con una copa baja y ala ancha ligeramente volteada hacia arriba, introducido en España desde los Países Bajos, popularizándose hacia 1630. Lógicamente los vasos con representaciones de esos sombreros son posteriores a este año.
- La casaca, prenda masculina que llegaba hasta la rodilla, con faldones acampanados. Se usó en Francia a partir de 1675, por lo cual se infiere que su inclusión, en el caso de los músicos, en las representaciones de la danza de los chunchos en *qeros*, corresponde a finales del siglo XVII.
- Los calzones, especie de pantalones entallados que llegaban hasta la rodilla, con un corte a esa altura que se cerraba con una fila de botones. Pren-



◀ QERO INKA con decoración incisa y acentos de policromía que destaca por su tamaño. El vaso pequeño, sin policromía es más antiguo. Ambos datan de la primera mitad del siglo XVI. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.

► PAREJA DE QEROS del inicio del siglo XVII en los que destaca la austeridad de la policromía. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



da derivada de otra que se usaba en Francia hacia 1670, con el nombre de *culottes*, y que aparece en los *qeros* también desde finales del siglo XVII y durante el siguiente.

LOS VASOS QUE SE PRODUCEN EN ESE PERÍODO por lo general se componen de tres zonas: una superior, cerca del borde, que es la más ancha y lleva la decoración principal; otra central con dibujos geométricos continuos o *tokapus*; y finalmente un registro inferior que usualmente exhibe un dibujo continuo de flores. Es en este período que los vasos son más elaborados, pues presentan, además de flores simbólicas y dibujos heráldicos, escenas de la vida cotidiana, ceremonias, danzas, mitos y leyendas.

## MARCAS EN LOS QEROS

ENTRE LOS ANTIGUOS PERUANOS era usual el empleo de marcas o signos que se pintaban en la cerámica, mediante líneas simples de formas variadas. Los arqueólogos consideran que no cumplían ninguna función decorativa, sino que constituían una forma de identificar a quienes presentaban las vasijas en calidad de ofrendas funerarias. En los adobes de edificaciones de períodos anteriores a los inkas también se aprecian marcas, que supuestamente identificaban a los diferentes grupos étnicos que aportaban ese material de construcción como tributo.

LA TRADICIÓN MEDIEVAL de controlar el trabajo a destajo encargado a los canteros mediante la identificación de cada sillar labrado con una muesca, anagrama o signo, se trasladó a América, donde la práctica se generalizó. Así también, cuando el arte de la platería se difundió en el siglo XVI, era obligatorio marcar las piezas en las Cajas Reales para el cobro del "quinto real". Pero las marcas fiscales no eran las únicas que se hacían en las piezas, pues



▲ QERO INKA con representaciones de llamas y muescas incisas. Ca. 1550. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



▲ PERVIVENCIA DE TEMAS INKAS en un qero de fines del siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



◀ PARTE SUPERIOR DE VASOS con caras de Felinos. Es característico que en ellos se pinten escenas de combates con habitantes de la región amazónica. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ COPA ARRIÑONADA con decoración de aves, su forma recuerda vasijas Tiwanaku. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



▲ VASO DE MADERA policromada en forma de felino. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ QERO DE FORMA TRONCOCÓNICA, la más frecuente en los vasos ceremoniales de madera. Tema heráldico inka con aguila bicefala europea. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

había además las que identificaban la ciudad en donde se elaboraban y las personales de los artesanos. Los vasos ceremoniales de plata denominados *akillas*, del período inka colonial, fueron marcados con la corona de cinco puntas<sup>14</sup>.

EN ALGUNOS QEROS SE ENCUENTRAN MARCAS en bajo relieve, grabadas en la base de los mismos. Por lo general son signos abstractos y en ocasiones letras del alfabeto castellano. López y Sebastián<sup>15</sup>, que abordó este tema en un estudio pionero examinando piezas del Museo de América de Madrid y el Museo del Hombre de París, considera que pueden existir dos posibilidades sobre el origen y función de las marcas en la base de los *qeros*.

LA PRIMERA POSIBILIDAD ES QUE SE TRATE DE SEÑALES identificatorias de quienes trabajaron los vasos, esto es individuos o talleres o grupos gremiales. La segunda considera que se trataría de marcas de propietarios, ya que estos objetos se transmitían por herencia. También podrían haber sido señales de uso individual. López y Sebastián cree que podrían haber estado destinadas a identificar uno de los vasos de una pareja, hipótesis que consideramos poco probable, puesto que en todos los pares de *qeros* que conocemos existen sutiles pero visibles diferencias que los individualizan.

EL MENCIONADO INVESTIGADOR ESPAÑOL se inclina a considerar que las marcas fueron hechas por los propietarios, ya que no se ajustan a ninguna norma generalizada o repetitiva. El carácter indeciso de la ejecución de las marcas denota también que quien las hizo no era un artesano o entallador.

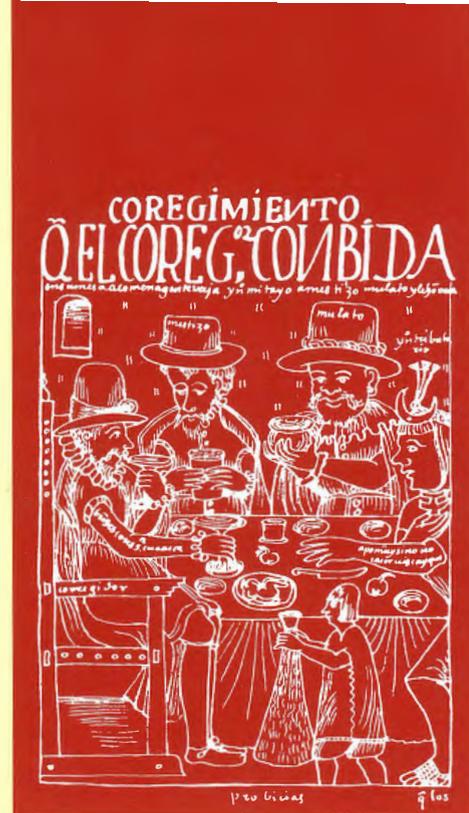
ESTA ALTERNATIVA ES LA MÁS ACEPTABLE, porque los propietarios que marcaban los vasos de madera, al no ser especialistas en el trabajo, y dada la dureza de las piezas, no podían evitar las imperfecciones. Por otra parte explicaría marcas múltiples en el mismo objeto. Finalmente el gran número de propietarios, mayor que el de los artesanos y artistas que los producían, explicaría la diversidad de marcas y la simplicidad de su ejecución.

## CONCEPCION FORMAL

EL TAMAÑO DE LOS VASOS VARÍA DE ACUERDO a su destino ceremonial y la importancia ritual que se les asigna. Los de mayores dimensiones son, por lo general, más elaborados en su tratamiento volumétrico y escultórico, así como en su policromía y temática pintada. Se puede afirmar que casi todos los *qeros*, con excepción de las miniaturas destinadas al uso del Inka y ofrendas, se trabajaron en un tamaño que permitía tomarlos con las manos para ofrendar la bebida fermentada de maíz que sirve de vínculo con la divinidad.

EN LO QUE RESPECTA A LAS FORMAS, los *qeros* son en su mayoría de concepción tronco-cónica, con los lados cóncavos que caracterizan su silueta. Existen, sin embargo, muchas variantes. Las más frecuentes son las siguientes:

- Vasos de forma tronco-cónica, con los lados cóncavos.
- Vasos de forma tronco-cónica, con una figura de felino esculpida sobre el borde superior, sobresaliendo por encima del recipiente.
- Vasos de la misma forma tronco-cónica, con dos figuras esculpidas representando felinos frente a frente, ubicados encima del borde superior del recipiente.



▲ PERSONAJES de varias clases sociales bebiendo en diferentes tipos de vasos. Dibujo de Guaman Poma de Ayala, 1612.

- Vasos en forma de cilindro recto.
- Vasos en forma de una cabeza humana apoyada sobre un cuello cilíndrico, por lo general con una banda en relieve a la altura de la frente.
- Vasos que representan la cabeza de un felino con las fauces entreabiertas.
- Vasos que representan la cabeza de un camélido sudamericano.
- Vasos de forma tronco-cónica con anillos en relieve a la mitad o al tercio inferior del cuerpo.
- Copas de forma semi-esférica o de forma alargada, con una base cónica simple.
- Copas de forma-tronco cónica, similar a la de los vasos, con adición de una base cónica y un anillo intermedio.
- Copas de forma arriñonada con base cónica.

APARTE DE LAS FORMAS SEÑALADAS existen ejemplares que muestran variantes que, por ser únicas, son seguramente fruto de la imaginación del artista que las concibió, o consecuencia de un pedido de sus destinatarios.

SI TENEMOS EN CUENTA QUE LA APRECIACIÓN de los qeros no se puede hacer independientemente de su expresión de conjunto, que incluye el color en diversos matices, adquiere especial importancia su composición pictórica.

SE PUEDEN DISTINGUIR las siguientes variantes:

- Vasos sin policromía, con decoración incisa en bajo relieve, distribuida en bandas sucesivas. Por lo general la decoración adopta formas de rombos o cuadrados definidos por líneas paralelas.
- Vasos que combinan la decoración incisa en bajo relieve y una proporción pequeña de elementos policromados. Generalmente se colorea la representación de un animal que se repite en una de las bandas.
- Vasos llanos, adornados con incrustaciones metálicas, a modo de clavos, siguiendo un ordenamiento geométrico.
- Vasos decorados con tres bandas claramente delimitadas, siendo la superior la más importante y destinada a las representaciones figurativas y simbólicas. La central se usa para ornamentación geométrica, en la cual con frecuencia aparecen los *tokapus* o signos de carácter simbólico. La faja inferior se ornamenta con flores alineadas, siendo frecuente la representación del ñucchu (*Salvia oppositiflora*).
- Vasos adornados con dos bandas únicamente, siendo la superior más ancha, destinada a temas figurativos, y la inferior a ornamentación floral.
- Vasos elaborados en forma de copas con una base cónica, en los que la decoración policromada se distribuye en dos bandas: superior e inferior. Como en los demás casos, la faja de la parte alta es más ancha y se reserva para temas figurativos.
- Vasos que tienen forma de cabezas humanas o de felinos, en los cuales la policromía cubre toda la pieza destacando los rasgos representados. En la parte posterior de la cabeza se suelen representar escenas.

▼ FORMAS MÁS FRECUENTES de vasos, copas y otros recipientes de madera.







- Vasos de perfil tronco-cónico cuya forma incluye un anillo en relieve que separa la superficie en dos bandas. Se suele pintar escenas simbólicas en la parte superior y decorar con flores la inferior.
- Vasos en forma de copas semi-esféricas o más alargadas, en los que la pintura policromada ocupa todo el espacio sin dividirlo.

EXCEPCIONALMENTE ENCONTRAREMOS *qeros* con motivos pictóricos que salen de los patrones antes citados, mostrando bandas verticales o representaciones que ocupan toda la superficie disponible del vaso, desarrollando un tema específico.

## OTROS RECIPIENTES CEREMONIALES

### Akillas

VASOS DE METAL, PRINCIPALMENTE DE PLATA U ORO<sup>16</sup>, según definición de Diego González Holguín en su vocabulario de la lengua quechua publicado en 1608. Ludovico Bertonio, por su parte los denomina “vasos de plata para beber”, traducción del aymara<sup>17</sup>.

SE FABRICARON EN NÚMERO MUY GRANDE en el inkanato. Con la llegada de los españoles, por desgracia, el valor comercial de la materia de que estaban hechos, más importante para ellos que su significado ceremonial o su calidad artística, determinó su fundición en innumerables casos, de modo que no son muchos los que quedan.

LAS AKILLAS PUEDEN TENER LA CARA EXTERNA LISA. Cuando presentan decoración, aparece en la parte superior. Consiste en figuras geométricas, rostros, líneas en zig-zag, tokapus y otros motivos comunes en los vasos de madera. Las técnicas de trabajo son varias: incisiones suaves, bruñidos, repujados. Los vasos de plata continuaron usándose durante el gobierno colonial. Incluso hoy día se usan en las comunidades campesinas del sur andino, de manera especial en las del sector de habla aymara, a orillas del lago Titicaca. No es raro que les añadan asas. En la colonia los fabricaron en el Cuzco y en ciudades mineras como Potosí. Estaban destinados a ser utilizados por los descendientes de los inkas, que formaban su mercado tradicional, pero también los comenzaron a usar los españoles. Tom Cummins



Páginas anteriores:

◀ DETALLE DE ESCENA que muestra una pareja de *qeros* y una vasija conteniendo chicha, bebida ceremonial elaborada por las mujeres. Vaso del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

◀ PAQCHA de madera decorada con figuras geométricas incisas. Epoca inka. (1400-1532 d.C.). Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa.

▶ DOS PARES DE AQUILLAS de plata y una de oro. Epoca Inka. (1400-1532 d.C.). Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



ha realizado un interesante análisis de las *akillas* recobradas del naufragio de la nave "Nuestra Señora de Atocha".

## Paqchas

INTEGRAN LA FAMILIA DE LOS QEROS, como variación formal. Son "vasos" para libaciones. La *paqcha* está compuesta por dos piezas. En primer lugar el vaso de madera, que en sí es un *qero*, aunque también puede tener forma globular y estar pintado. Tiene un orificio en la base, y ensamblada una pieza igualmente de madera, en forma de brazo acanalado, por el cual discurre el líquido, y que termina en una boquilla para beber. Las *paqchas* se siguen utilizando en la región del Cuzco, especialmente durante las labores agrícolas o ganaderas, matrimonios y asunción al mando de las autoridades comunales. En las *paqchas* inkas de los siglos XV y XVI los vasos y los soportes están decorados con incisiones, formando figuras geométricas, tal como ocurre con los *qeros* de este período. En cambio las posteriores tienen pinturas con escenas, personajes y motivos que se hallan en los vasos de madera. El soporte también puede mostrar tallas, incisiones o pinturas. Es frecuente la presencia de serpientes, símbolo asociado con el agua.



LA DENOMINACIÓN PAQCHA es la del agua u otro líquido en movimiento, que desciende o discurre. Las pequeñas caídas naturales de agua también son conocidas con este nombre. En palabras de González Holguín: "*Ppaccha*. Fuente, chorro de agua, canal, caño". Partiendo de este sustantivo, añade otras posibilidades, que contribuyen a entender el significado de las *paqchas* de hoy. Veamos algunas:

***Ppacchaylla ppacchak vnu, ppacchay ppachaylla lluksik:***

*Agua o chorro que corre o agua de pie.*

***Ppaccharcarin:***

*Corre una agua por muchos caños.*

***Paccharayan:***

*Estar siempre corriendo.*

***Paccharccun:***

*Correr el caño de algo.*

***Cochamanta, o, pucyo manta:***

*De estanque o de manantial.*

***Pacchan:***

*Correr el agua chorrear<sub>18</sub>.*

ES CLARA LA REFERENCIA AL AGUA QUE CORRE, discurriendo de un sitio a otro, como se indicó. Es lo que sucede cuando se utilizan *paqchas*. El líquido, generalmente *aqcha* –chicha– se deposita en la vasija para que salga por la parte inferior y corra por el canal hasta la boca de la persona que ha de beber.

▲ PAQCHA tallada en roca ceremonial del sitio arqueológico de Qenko en las inmediaciones de la ciudad del Cuzco. Epoca Inka. (1400-1532 d.C.).

## Qochas

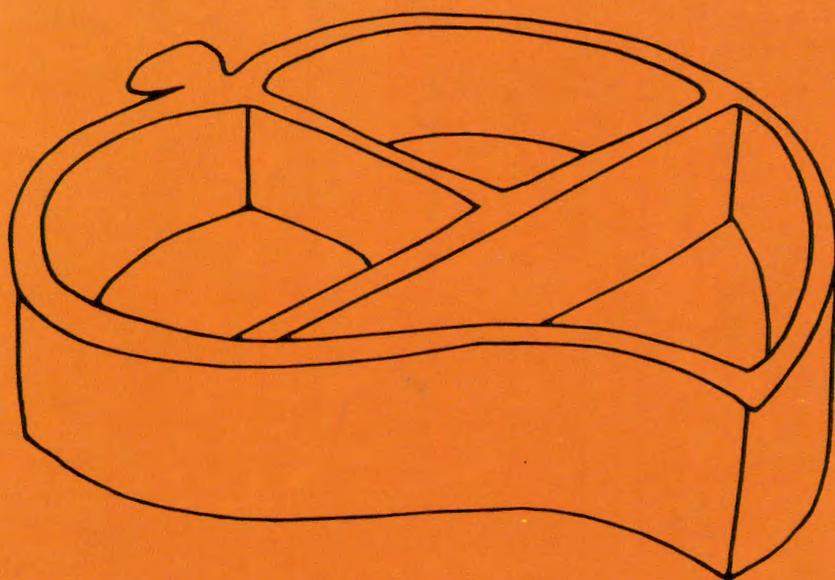
SE TRATA DE VASIJAS QUE DIFIEREN bastante de *qeros* o *paqchas*, pero se justifica referirnos a ellas por el uso ceremonial que se les da en los brindis. Además, cabe tener en cuenta que las más antiguas se remontan a épocas preinkas, como quizás la de Pukara. Se fabricaron y usaron durante el imperio, y después en la colonia, y todavía lo son en la actualidad, sobre todo en el sur andino.

QOCHA EN RUNA SIMI QUIERE DECIR LAGUNA, pero es un nombre que también se emplea para referirse a todo depósito –sea natural o artificial– que contenga agua. El término abarca desde un pequeño estanque hasta el lago Titicaca, o el mismo océano, que hoy día es llamado “la mar *qocha*”, y de manera poética *Mamaqocha*, “la madre de las lagunas”, “Madre de las Aguas”.

LA FORMA BÁSICA DE LA QOCHA es una vasija circular, de base plana con un orificio, o “pico”, que sirve para beber. Su uso está reservado a ceremonias durante las labores agrícolas o ganaderas, los ritos de propiciación a las divinidades andinas, las bodas, y el inicio o término de los “cargos” religiosos<sup>16</sup>.

EL MUSEO INKA DEL CUZCO tiene una *qocha* de cerámica de la época Pukara y otra hecha de piedra, que tiene un sapo tallado en la base. Otra pieza especial es la *kancha* inka de cerámica, que reproduce la vivienda y el patio típicos de la arquitectura inka. El mismo museo tiene otra *qocha* de plata muy especial, con comunicaciones internas que permiten que el líquido que se vierte en un *p'uyñu* inka (aríbalo), salga por otras vasijas, pase por el pene de un personaje humano y una llama, para dirigirse hacia la boquilla que sirve para tomar el líquido. En la parte externa muestra una escena mitológica, trabajada con la técnica del repujado. La disposición de los personajes, así como las características de las figuras, siguen el mismo patrón de narración lineal que se utiliza en los *qeros*.

▼ DIBUJO DE QOCHA de madera en forma de corazón. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



EN LA COLONIA se confeccionaron *qochas* de arcilla vidriada similares a las actuales. Hay ejemplares de ambos tipos en el Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. Interesa puntualizar que su uso es estrictamente ceremonial.

LAS QOCHAS ACTUALES son de forma circular, con separaciones concéntricas, comunicadas por conductos interiores, que trasvasan el líquido de una a otra parte antes de llegar a la boca del que brinda. En la parte central interior pueden tener figuras de toros, a veces llamas o alpacas. Hay también *qochas* de los siglos XVII, XVIII y XIX, con formas de decoración que corresponden a cada uno de ellos.



# COMPOSICION ARTISTICA

LOS QEROS POLICROMADOS QUE SE PRODUJERON entre los siglos XVI al XVIII son el resultado de una síntesis creativa de las raíces prehispánicas con elementos del arte occidental, en un mestizaje que, al mantener los mitos andinos, revela su obsesión por la resistencia y continuidad.

LOS VASOS TRANSMITEN SU MENSAJE a través de motivos pintados con realismo simbólico y códigos abstractos. Es por ello que asumen el valor de verdaderos documentos iconográficos. Sus autores, anónimos y olvidados, se desempeñaron, en tal sentido, como cronistas plásticos, que a través de su arte nos permiten asomarnos a su mundo.

LAS ESCENAS PLASMADAS EN LOS QEROS están plétóricas de simbolismos, metáforas y alegorías que dan cuenta de las concepciones, mitos, costumbres y vida cotidiana en un período de encuentro de civilizaciones. En todos ellos el recuerdo de lo inkaico es ostensible.

LA ICONOGRAFÍA ABARCA UNA AMPLIA GAMA temática, que a grandes rasgos se puede clasificar de la manera siguiente:

◀ VASO CEREMONIAL de madera con la forma de un rostro tatuado, motivos florales similares a los de los qeros ornamentan la parte posterior. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

- Vasos del período inicial de la invasión europea, en los que predomina la ornamentación con líneas incisas y bajo relieves, y el color es como un acento en algunas representaciones zoomorfas.
- Vasos con representaciones pintadas con reminiscencias del Tawantinsuyu. Se muestran escenas de la gesta de los gobernantes inkas, guerreros, batallas, princesas adornadas con flores y alegorías de felinos, el arco iris y la lluvia.
- Vasos con imágenes de ritos de fertilización y faenas de siembra y cosecha, cultivo del maíz y de la coca, etc.
- Vasos con representaciones de danzas. Bailarines de la región de ceja de selva, del altiplano y otras regiones.
- Mitos y leyendas de la época del Tawantinsuyu.
- Blasones de heráldica española y de la nobleza indígena. La vida cotidiana de la colonia, música, arrieros, fiestas taurinas y otras manifestaciones.



▲ VASO CON DECORACIÓN geométrica incisa, papagayos y árboles de chonta. Su elaboración no tiene la calidad de los vasos de siglos anteriores. Siglo XIX. Museo de Arqueología. Universidad Nacional de Arequipa.

## ESCENAS FIGURATIVAS

LOS DESCENDIENTES DE LA NOBLEZA INKAICA constituyeron un grupo reconocido por la corona española, la cual no escatimó esfuerzos para ganarse la adhesión de los caciques de sangre real. La administración colonial esperaba que actuaran como intermediarios entre el poder dominante y la masa indígena, la misma que, a su vez, veía en ellos a los representantes de los *ayllus*, cuya responsabilidad era repartir las tierras con equidad y mantener los cultos ancestrales.

DESDE EL SIGLO XVII ESTOS CACIQUES, con estirpe reconocida y blasones heráldicos otorgados por el soberano español, sintieron la necesidad de afirmar su presencia en el contexto social en que vivían. Se vestían con trajes



◀ DETALLE DE UNA COPA de madera con blasón europeo, flanqueado por leones rampantes y picaflores andinos. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

similares a los de la nobleza inka, y en su vida cotidiana se rodeaban de objetos de uso ritual que de alguna manera mantenían un vínculo simbólico con sus ancestros.

A FINES DEL SIGLO XVII SE PINTARON, por encargo de esos sucesores de la nobleza inkaica, numerosos cuadros que retratan a los caciques con escudos nobiliarios en los cuales figuran elementos iconográficos del Tawantinsuyū. No faltan los atributos propios de la elite inka, como el *kumillo*, enano jorobado que sostiene un parasol conocido como *achiwa*, el uso del *unku* como vestimenta, los ornamentos bordados representando *tokapus* y otros símbolos que reafirman la filiación y la identidad inkas.

ES EN ESTA ETAPA DE LA HISTORIA COLONIAL que los vasos ceremoniales de madera empiezan a ser enriquecidos y a ser usados como soporte para representar escenas míticas complejas y recibir un acabado policromado que les otorga mayor realce. La lectura e interpretación de su mensaje requiere de una "iniciación". En los vasos nada es casual, ni la forma esculpida ni los motivos que los ornamentan.



► FIGURAS DE PERSONAJES inkas con atuendos del siglo XVI. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

Páginas siguientes:

► EL SIMBOLISMO de las flores de kantu expresado de diversas maneras en vasos de tres épocas. Siglos XVII al XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.





**LAS IMÁGENES FIGURATIVAS SE AJUSTAN A CONVENCIONES** que no son de origen prehispánico, y se derivan más bien de las formas de comunicación visual traídas por la invasión. Así, en el caso de la figura humana, ésta se muestra por lo general con la cabeza de perfil, el tronco visto de frente y las piernas también de perfil, en actitud de caminar.

**LOS OBJETOS SE REPRESENTAN SIN SENTIDO** de profundidad ni perspectiva a la manera occidental, y las personas, animales y objetos que figuran en los vasos se muestran sin tener en cuenta dimensiones verdaderas porque están ordenados según una jerarquía ritual. No se subordinan a la perspectiva porque siguen un patrón estilístico ajeno a la forma de representación que introdujo el humanismo renacentista. Los usuarios podían “leer” los *qeros* sin verse afectados por su abstracción, o por la ausencia de efectos de profundidad sin distorsión, que tanto preocuparon al mundo occidental desde el Renacimiento.

**LOS ARTISTAS ANÓNIMOS QUE PLASMARON LOS VASOS** andinos optaron por una técnica narrativa peculiar adaptada a la superficie cilíndrica de los mismos, creando secuencias que conducen el ojo del observador de acuerdo a su propia lógica visual. La secuencia de los fragmentos conectados al girar el vaso revelan el sentido de toda la composición.

**ES UN ARTE DEL ESPACIO ESTRECHAMENTE LIGADO** al relato de episodios épicos o mitológicos. Su propósito es el de narrar mediante imágenes. Por lo general la banda superior estaba destinada a las representaciones figurativas, el centro lo ocupa la escena más significativa, y el orden de la lectura no se condiciona al patrón aceptado por nuestra cultura contemporánea, que obliga a leer la imagen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

**MUCHOS DE LOS VASOS CEREMONIALES** policromados fueron concebidos con la natural aspiración de los artistas de maravillarse a quien los contempla, o a su poseedor, mostrándole una composición pictórica que debe leerse con sus propios códigos a fin de llegar al mito. Pero los *qeros* poseen además atributos de forma y colorido que, al margen de su significado simbólico, tocan la sensibilidad por sus méritos formales.

## LOS TOKAPUS

**SE DENOMINAN ASÍ LAS COMPOSICIONES** de forma rectangular que encierran motivos geométricos en su interior. Esas unidades se presentan por lo general dispuestas en filas, y son recuadros que sirvieron de símbolos para identificar el rango, el parentesco y el linaje de las personas de una u otra manera representadas. Su uso fue común en las prendas de vestir de época inka, en la cerámica, y más adelante en los *qeros*.

**LOS TOKAPUS APARECEN EN LOS MANTOS** funerarios de la cultura Paracas en el Período Formativo y en la cerámica Tiwanacu en el Intermedio Temprano, pero su difusión se dará durante el período inka. Son más variados y frecuentes en las representaciones de vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII. En muchas de las bandas ornamentales es evidente su finalidad de referirse al parentesco y el linaje, adquiriendo casi el carácter de pequeños escudos heráldicos.



▲ UNKU, prenda masculina inkaica con una banda de cuatro filas de tokapus. Ca. 1520. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

EN LOS VASOS CEREMONIALES de forma tronco-cónica y lados cóncavos, que son los más frecuentes, los *tokapus* suelen ubicarse en un espacio al centro, a manera de una cinta continua en la que los rectángulos se suceden uno a otro. Una variante se presenta como una banda superior en la que aparecen tres filas paralelas de recuadros con composiciones geométricas.

NO SIEMPRE LOS RECTÁNGULOS GEOMÉTRICOS se muestran en una banda continua en toda la circunferencia del *qero*; hay casos en los que en la parte superior del vaso se representa una escena figurativa, que sólo ocupa el lado frontal en tanto que en el reverso se ubican los mencionados recuadros simbólicos.

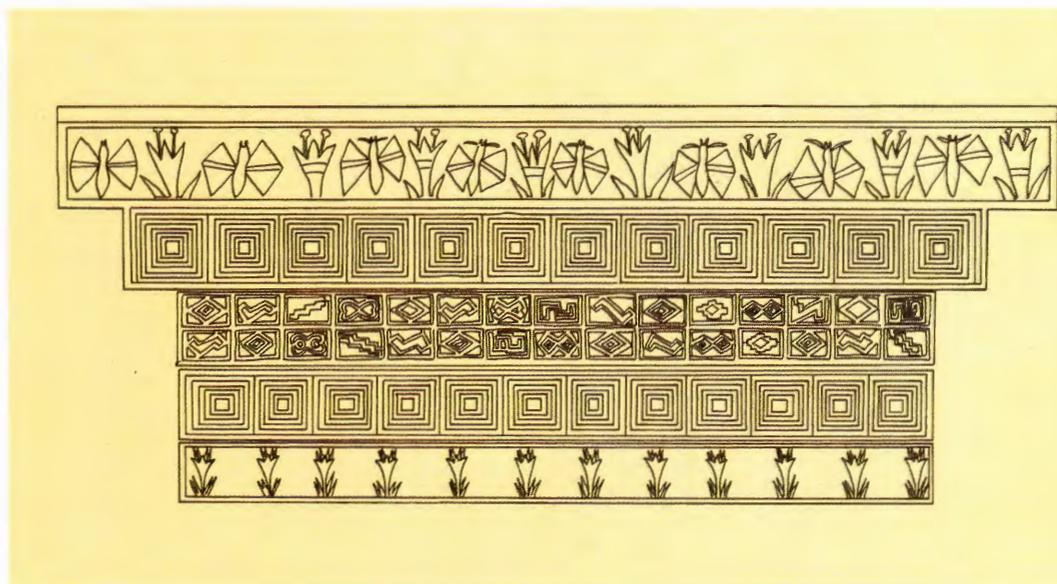
EN VASOS CEREMONIALES DE OTRAS FORMAS, como las de copa arriñonada, la banda única de ornamentación alterna *tokapus* y representaciones de peces, animales o flores.

EN OCASIONES LA ORNAMENTACIÓN QUE SE PRESENTA en bandas paralelas no está compuesta de *tokapus*. En muchos casos se trata de una decoración a base de rombos, triángulos y otras formas geométricas que carecen de significado simbólico. Cabe señalar además que en los vasos ceremoniales de madera del período pre-hispánico, que no son policromados, la decoración incisa presenta composiciones geométricas repetidas, pero no *tokapus*.

▼ QEROS DE DISTINTAS épocas, ornamentados con *tokapus* policromos. Siglos XVII al XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.







DENTRO DE LA VARIADA GAMA de posibilidades y combinaciones de los tokapus, citamos como caso interesante la composición que presenta una pareja de *qeros* con mariposas. La ornamentación está distribuida en seis columnas y en cada una de ellas se representa una mariposa roja, un *tokapu* de lados oblicuos que siguen la forma del vaso, flanqueado por dos serpientes y una palmera, con un papagayo a media altura. Todas las filas tienen los mismos motivos pero ubicados a alturas diferentes, alternándose tokapus y mariposas.

LA COMPLEJA FORMA DEL TOKAPU dividido en cuatro campos interiores, cada uno con un rombo inscrito, y la presencia de las serpientes laterales, denotan claramente la intención de figurar un escudo de armas de acuerdo a los atributos heráldicos que concedió la corona española a los descendientes de los inkas.

## ESPECIES VEGETALES Y ANIMALES

A LA LLEGADA DE LOS EUROPEOS, la región de los Andes centrales era uno de los cinco centros originarios en el mundo de domesticación de plantas y animales. Los españoles no respetaron esa experiencia cultural aplicada a la agricultura y ganadería, interesándose sólo en mantener sus propias tradiciones, para lo cual se apropiaron de los mejores terrenos para los cultivos de vegetales importados o para el uso de la ganadería traída de España. Llamas y alpacas fueron desplazadas hacia las punas altas para dar paso a ovinos y vacunos. Y, por supuesto, se introdujeron nuevos animales (caballos, asnos, mulas) para facilitar el transporte.

LA POBLACIÓN INDÍGENA –fundamento económico y social del régimen colonial–, y los grupos medios compuestos por criollos y peninsulares, incorporaron a su vida cotidiana, al comienzo en medida muy limitada, las nuevas especies traídas a América. No es de sorprender, por lo tanto, que pronto aparecieran en las escenas figuradas en los *qeros*. Ello sucedió sobre todo en la representación de ritos relacionados con la fecundidad del ganado. Hay vasos que muestran la marcación de los animales, o *herranza*, y la *t'inka*, ritual en que se los adorna y se vierten gotas de chicha para asegurar su multiplicación.

◀ QERO con ser mitológico andino y banda de tokapus. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ BANDA CENTRAL decorada a base de tokapus. Siglo XVII. Museo de América, Madrid, España.

◀ ESCUDO INKA flanqueado por león y amaru, al estilo heráldico occidental. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



TAMBIÉN FIGURAN CERDOS, bueyes, caballos, mulas y burros. Los equinos aparecen con mucha frecuencia como bestias de carga en las recuas de los arrieros que trajinaban por el extenso territorio del virreinato. En algunos casos incluso se puede distinguir las cargas de los animales. No faltan los caballos de picadores con lanzas, así como el toro de lidia, en las representaciones de la fiesta taurina.

## Las plantas

GRACIAS A LOS ACUCIOSOS ESTUDIOS de un distinguido profesor de botánica de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco<sup>2</sup>, quien desde hace casi cuatro décadas investiga los motivos de plantas representadas en los vasos ceremoniales de madera, tenemos en la actualidad un amplio conocimiento de las familias, géneros y especies de plantas que figuran en los *qeros*.

LA REPRESENTACIÓN MÁS FRECUENTE, por lo general en la banda inferior, es la de flores de *ñucchu* (*Salvia oppositiflora*), planta que crece entre los 3,000 a 3,400 metros sobre el nivel del mar, y que se abre en los Andes entre

▶ VASO DE MADERA con dos bandas de cóndores en vuelo y decoración geométrica incisa. Siglo XVII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.



los meses de noviembre y mayo. Se las presenta en una sucesión que apunta hacia el mismo lado y están dispuestas en uno o dos niveles. Por lo general sus colores se alternan tanto vertical como horizontalmente, y el cuerpo de la flor es de color diferente al de los estambres.

OTRA FLOR FRECUENTE ES EL KANTU (*Cantuta buxifolia*), que es la de un arbusto mediano, ramificado, en el que las flores se dan por docenas. Aparecen representadas en la banda superior y con mayor frecuencia en la inferior de los *qeros*. Se las reconoce porque sus corolas apuntan hacia abajo. En muchos casos el cuerpo de la flor es rojo, los extremos de marrón claro, y los estambres rojos en la base y las puntas de color marfil.

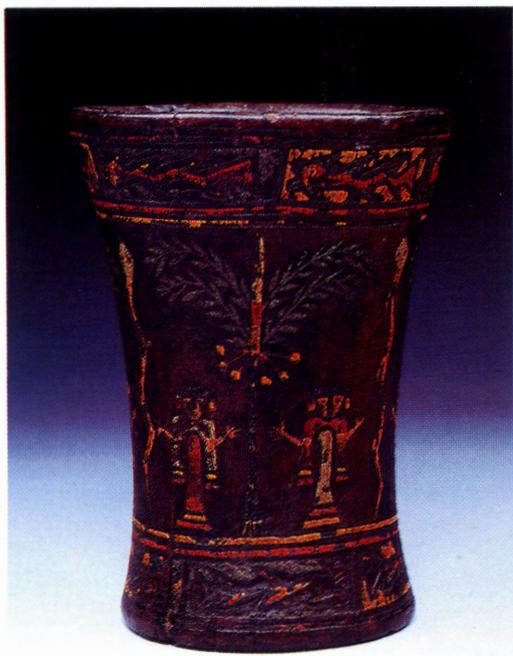
GRAN NÚMERO DE MOTIVOS ORNAMENTALES de los *qeros* están compuestos por la flor conocida como *chiwanway* (*Zephiranthes tubiflora* Schinz). Suelen ubicarse en la banda inferior y en muchos casos en una fila situada debajo de bandas de *tokapus*. Se las identifica por su posición vertical, con el tallo del que nacen dos hojas a ambos lados. La flor aparece con un borde recortado en forma de tres triángulos, de los cuales emerge un par de pistilos.

SON FRECUENTES LAS ALUSIONES que se hacen al Antisuyo, una de las cuatro partes en que estaba dividido el imperio del Tawantinsuyu, correspondiente a la región situada al este de la cordillera de los Andes lindante con la amazonía tropical, donde estuvo Vilcabamba, refugio de los inkas opuestos al dominio europeo, y donde se dio la sangrienta resistencia de Manco Inca. Durante décadas los sobrevivientes de la élite inkaica, luego de la conquista de Pizarro, continuaron viviendo en el Antisuyo cuzqueño, conservando el culto al Sol y todas sus tradiciones.

EN LOS QEROS SON FRECUENTES LAS REPRESENTACIONES de palmeras de esa región, especialmente la chonta (*Palmae Euterpe*) y variantes como la *poma* (*Bactris*) y la *wagrapoma* (*Astrocarium*), que aparecen junto con aves y animales selváticos. También la *achupalla* (*Ananas comosies*), variedad de

piña de los valles tropicales, se muestra representada en el cuello de un vaso en forma de cabeza de felino, y en otros *qeros*.

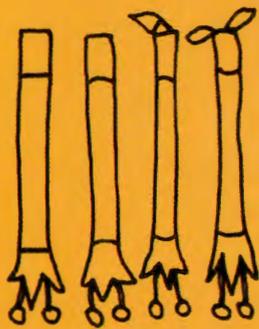
ENTRE LAS PLANTAS objeto de cultivo que aparecen representadas en los vasos ceremoniales destaca por su significado el maíz (*Zea mays*), denominado *sara* en la lengua de los inkas. Su domesticación en el Perú antiguo se remonta a tres mil años antes de Cristo, y su importancia dentro de la organización social, económica y religiosa del Tawantinsuyu fue fundamental. El maíz está espléndidamente representado en un *qero* de la colección del Museo Inka de la Universidad del Cuzco, en que



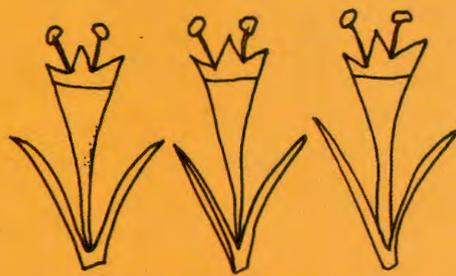
◀ ESCENA FIGURATIVA compuesta en torno a un árbol de chonta, mujeres inkas, serpientes y en las bandas superior e inferior peces del lago Titicaca. Ca. inicios siglo XIX. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

▶ QERO con escudos inkas que se alternan con papagayos, serpientes, mariposas y árboles de chonta. Siglo XVIII, Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.





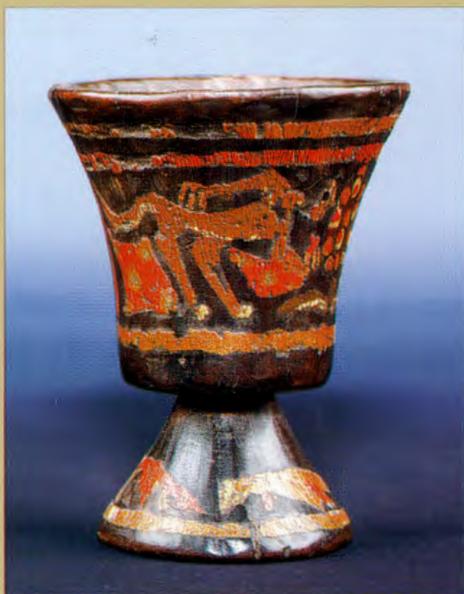
KANTU  
(*Cantua buxiflora*)



CHIWANWAY  
(*Zephiranthes tubiflora*)



ÑUCCHU  
(*Salvia oppositiflora*)



▲ FLORES representadas con mayor frecuencia en los qeros. De izquierda a derecha. Kantu (*Cantua buxiflora*). Chiwanway (*Zephiranthes tubiflora*), Ñucchu (*Salvia oppositiflora*).

▲ COPA con representación de un mono amazónico, motivo frecuente en los qeros. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► FLORA ANDINA representada en un vaso de madera. Fines del siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.





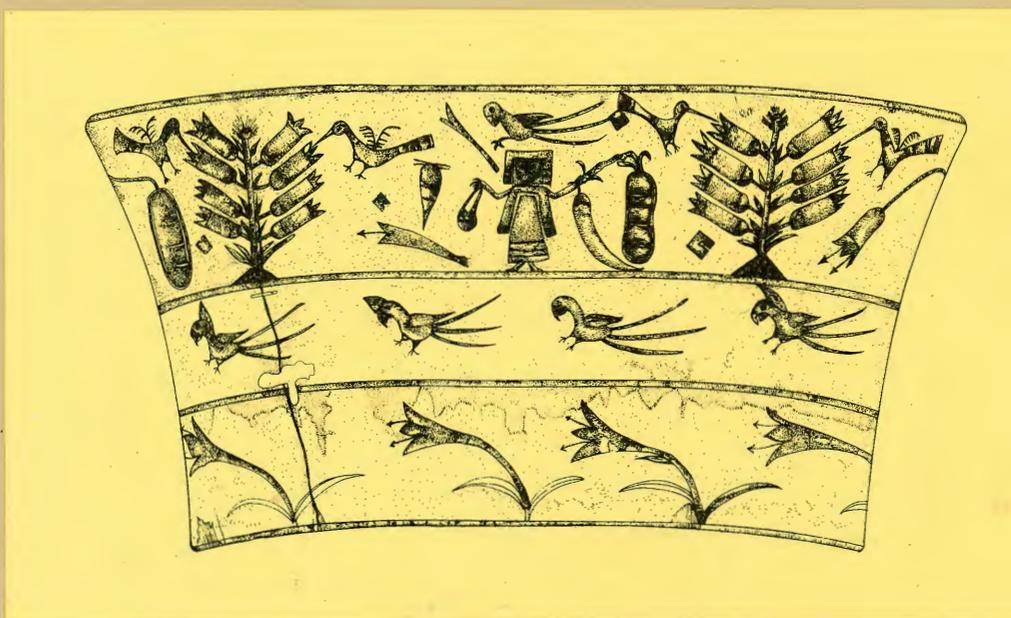
◀ COMPOSICIÓN floral en cinco bandas, alternándose con dibujos geométricos que recuerdan tokapus. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



▲ PINTURAS de otorongos y papagayos. Siglo XVII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

◀ ARBOL con frutas y flores andinas en la parte inferior de un qero de composición inusual, sin bandas. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

▼ MUJER INKA con representación de vegetales nativos. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



aparece una planta completa con dos mazorcas y borlas estilizadas en la parte alta. Se pueden distinguir granos de maíz blancos, amarillos y oscuros, probablemente en referencia a la variedad *kulli* de color morado, muy apreciada para la preparación de una bebida ligera.

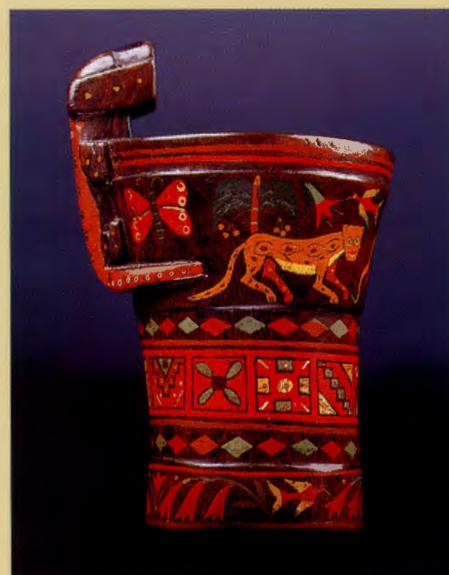
LA GRAN CANTIDAD DE PLANTAS que se aprecian en los vasos ceremoniales haría tediosa una descripción detallada, razón por la cual ofrecemos un cuadro sintético que muestra en forma resumida las principales especies representadas.

### ESPECIES VEGETALES REPRESENTADAS EN LOS QEROS

NOMBRE	NOMBRE BOTANICO	TIPO DE REPRESENTACION
<b>Achupalla</b> , piña	Anana comosa	En vaso zoomorfo con alusión a la jungla amazónica.
<b>Amancay</b>	Hymenocallis iridiflora	Flores blancas en composiciones temáticas de los vasos.
<b>Chimpu</b>	Fuchsia boliviana	Como ornamento en la parte superior de los qeros.
<b>Chinchircuma</b>	Mutisia aciemenata	Arbusto mediano, figura en algunas escenas.
<b>Chiwanway</b>	Zephiranthes tubiflora	En bandas decorativas debajo de tokapus en la parte inferior de los vasos.
<b>Chonta</b> , palmera	Iriartea bactris	En la parte superior de los vasos entre escenas del Antisuyo.
<b>Coca</b>	Erythroxylum coca	En escenas descriptivas de su cultivo y traslado.
<b>Inchi</b> , maní	Arachis hipogaea	Aparece en qeros de cultivos andinos.
<b>K'antu</b>	Cantuta buxifolia	En banda decorativa en la cara posterior del vaso ceremonial. En bandas central e inferior, apuntando hacia abajo.
<b>Maywa</b>	Stenomesson variegatum	Dos o más flores representadas en banda inferior decorativa.
<b>Ñucchu</b>	Salvia oppositiflora	Aparece en filas o en forma aislada en banda inferior ornamental.
<b>Oca</b>	Oxalis tuberosa	Representada en un qero junto con otras plantas.
<b>Papa</b>	Solanum tuberosum	En representación de cosecha. En grupo de productos agrícolas mostrados en los qeros.
<b>Rocoto</b> , ají	Capsicum pubescens	Aparece con frecuencia por su significado simbólico.
<b>Sara</b> , maíz	Zea mays	En vasos con temas alusivos a la agricultura o representaciones de variedades de la especie.
<b>Sullu sullu</b>	Bomarea	En banda decorativa.
<b>Tuna</b> , cactus	Opuntia	Como motivo ornamental o como parte de escena de cosecha de sus frutos.
<b>Uchu</b> , ají	Capsicum pendulum	Se representa en forma similar a la especie anterior.
<b>Ullucu</b> , papa lisa	Ullucus tuberosus	Representada en el mismo vaso de la especie anterior.

## La fauna

LA UBICACIÓN del territorio del Perú actual en el trópico determina que toda la rica y variada fauna sudamericana esté presente en su suelo. La cordillera de los Andes es otro factor igualmente decisivo para esa bio-diversidad, por sus variados pisos altitudinales que compensan los más elevados los efectos de la latitud, de tal manera que en nuestro territorio se dan animales propios de regiones templadas o situadas al extremo sur del continente.



EN LA REGIÓN ALTO andina habitan especies como la llama, conocida por los españoles como "oveja de la tierra", y la alpaca, la vicuña y el guanaco. Algunas fueron domesticadas entre los 4,000 a 3,500 años antes de nuestra era, y otras, que habitan por encima de los 3,800 metros sobre el nivel del mar, fueron objeto de una caza controlada.

A LA LLEGADA DE LOS ESPAÑOLES al territorio del Tawantinsuyu la cantidad de camélidos andinos era muy grande, pero fueron diezmados irracionalmente después de la ocupación europea. El cronista Cieza de León nos transmite su impresión al respecto en el siglo XVI de esta manera:

*[...] En los tiempos pasados, antes que los españoles ganasen este reino, había por todas estas sierras y campañas gran cantidad de ovejas de las de aquella tierra [...] mas, con la priesa que se han dado en las matar los españoles, han quedado tan pocas que casi ya no hay ninguna.*

PROBABLEMENTE LA EXTENSIÓN DEL TERRITORIO y la dificultad de acceso a las punas con altitudes superiores a los 4,000 metros sobre el nivel del mar salvaguardó a esas especies de la desaparición, e incluso permitió su recuperación.

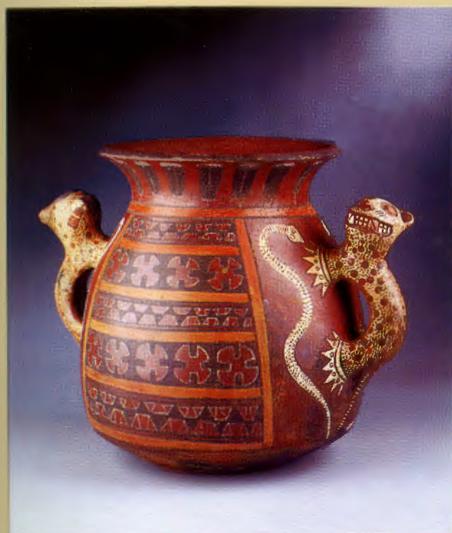
EN LA CORDILLERA ANDINA existen además otras especies de mamíferos como el venado gris, que vive en la alta montaña, hasta los 4,500 metros sobre el nivel del mar. Hay representados en los qeros ejemplares machos, con cuernos ramificados. Un tipo más robusto que el anterior es la taruka, reconocible por sus orejas grandes y cuernos con sólo dos ramas.

FORMAN TAMBIÉN PARTE DE LA FAUNA ANDINA las vizcachas, que al igual que el cuy fueron roedores muy apreciados y representados por su significación mágico-religiosa.

LOS FELINOS AMAZÓNICOS fueron temas de representación o alusión en todas las etapas de la cultura andina. Dieron origen a diferentes mitos, recogidos también en los vasos, como el del *qoa*, *osqollo* o tigrillo sobrenatural que se desplaza por los aires y produce la lluvia. Los monos de diversas variedades, en especial el machín negro, de rasgos finos y fácil domesticación, fueron muy apreciados y se les atribuyeron virtudes sobrenaturales. Se hallan presentes, por ello, en la iconografía ceremonial de que tratamos.

► QERO con felino esculpido del siglo XVII con escenas pintadas en época posterior. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▼ VASIJA de cerámica inka con representación de otorongos y serpientes, similares a las que aparecen en los qeros. Ca. 1520. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



EL TERRITORIO PERUANO POSEE la asombrosa proporción de una quinta parte de todas las especies de aves existentes en el mundo, con 200 más que el inmenso continente africano<sup>4</sup>. No puede sorprender, por ello, la gran frecuencia con que se representan aves, en las formas más diversas, en la orfebrería, la cerámica y otras artes del Perú antiguo.

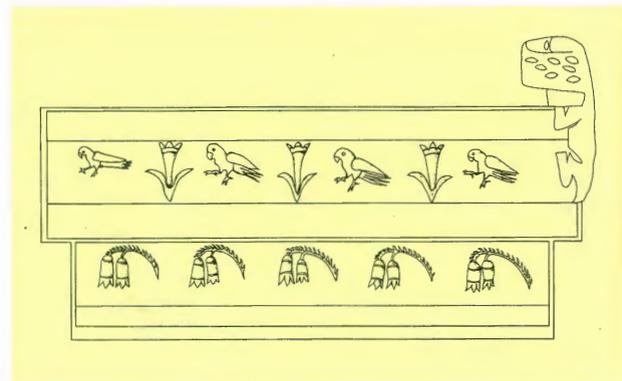
LOS PAPAGAYOS, LOROS Y COLIBRÍES, y toda la gama ornitológica excepcionalmente variada de esta región, ejercieron especial fascinación en las culturas andinas. Los guacamayos, muy apreciados por su colorido y sus plumas, demandaban riesgosas expediciones de caza. En los *qeros* se los muestra en diversas posiciones y asociados con escenas como la cosecha de tunas, o en los escudos heráldicos. Los habitantes del *Antisuyu* y los bailarines de *chunchu* son representados con tocados de largas plumas de papagayos.

NO SON MUY FRECUENTES, pero hemos podido identificar vasos ceremoniales con representaciones de avispas. También de mariposas, inspiradas en la enorme gama de lepidópteros de vivos colores que habitan en las vertientes orientales de la cordillera. Insectos como escarabajos de colores intensos también son motivo de representación.

EL MAJESTUOSO KUNTUR O CÓNDOR, cuyo territorio se extiende desde las punas de la cordillera andina hasta el litoral y las islas del Pacífico, ha sido fuente de inspiración para vasos con motivos en bulto o relieve, y para representaciones incisas y policromadas.

UN AVE QUE ASUME UN PAPEL ESPECIAL en la heráldica de los siglos iniciales de la colonia es el corequenque bicolor, que habita en la región altoandina. En la época de los inkas proporcionaba las plumas simbólicas que adornaban la *maskapaycha*.

LA FAUNA ÍCTICA DEL SISTEMA HIDROGRÁFICO del gran lago Titicaca también está presente en los vasos ceremoniales, en los cuales es frecuente apreciar variedades de bagres, en especial el *suche*.



▲ REPRESENTACIÓN DE FELINO esculpido y papagayos pintados, en qero del siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.



◀ FUENTE CEREMONIAL en piedra labrada en forma de cóndor. Ca. 1500 d.C. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ QERO con felino esculpido en el borde y cóndores en relieve. Fines del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



## ALGUNAS VARIEDADES DE MAMIFEROS, AVES, REPTILES E INSECTOS PINTADOS EN LOS QEROS

NOMBRE COMUN	NOMBRE CIENTIFICO	REPRESENTACIONES MAS FRECUENTES
Alpaca	<b>Lama glama pacos</b>	En vaso zoomorfo que representa la cabeza del animal. Al pie de montañas, <b>apus</b> , en escenas de trabajo agrícola.
Guanaco	<b>Lama guanicoe</b>	En escenas de caza con trampas a base de pórticos con cuerdas ahorquilladas. En escenas de caza con boleadoras o <b>liwi</b> .
Huangana	<b>Tayassu pecari</b>	En banda ornamental de vaso que representa una festividad agrícola.
Llama	<b>Lama glama</b>	En incisiones sin color, en fila en una banda horizontal. Estilizada, dibujada con clavos de plata. Como ofrenda sacrificada en vasos que describen mitos. Como animal de carga con arriero o en escenas de pastoreo.
Mono Machín negro	<b>Cebus apella</b> y otros	En bandas inferiores de los <b>qeros</b> , representados uno frente a otro, en fila o en dos filas. En muchos casos se muestra con una mano en la espalda y la otra sujetando una fruta. En escenas de batalla de inkas contra <b>chunchus</b> .
Otorongo	<b>Panthera onça</b>	En escenas de caza enfrentado a cazador selvícola. En bandas decorativas mostrados en filas uno detrás de otro. En recipiente de <b>paqcha</b> representados uno frente a otro. En cabezas zoomorfas esculpidas como vasos ceremoniales. Representando al felino mítico <b>qoa</b> en <b>qeros</b> que narran leyenda andina.
Puma	<b>Felis concolor</b>	En banda simbólica tres pumas alternados entre dos hombres y una mujer. En decoración en alto relieve representando tres felinos en el tercio superior del <b>qero</b> .
Sachavaca (tapir)	<b>Tapirus terrestris</b>	Enfrentado por cazador selvícola con tatuaje, tocado con plumas, arco y flecha.
Taruka (ciervo)	<b>Hippocamelus antisensis</b>	En escenas de caza empleando un perro y <b>liwi</b> de tres cabos (boleadora).
Corequenque	<b>Phalcooboenus megalopterus</b>	Representado con una flecha sujeta al pico junto a guerreros luchando. Flanqueando escudos heráldicos de caciques.
Cotorra ojiblanca	<b>Aratinga leucophthalmus</b>	En bandas intermedias formando filas. En representaciones de árboles.
Guacamayo rojo	<b>Ara macao</b>	En posiciones variadas, de perfil posado en una rama o con alas abiertas.
Kuntur	<b>Vultur gryphus</b>	Representados en relieve uno atrás de otro en banda superior.
Quenti (picaflor)	<b>Patagona gigas</b> y otros	En bandas ornamentales con flores como centro de la composición.
Tejtere (lechuza)	<b>Athene cunicularia</b>	En banda decorativa alternando con figuras de mujeres y floreros.
Amaru (víbora)	<b>Erythrolamprus aesculapi</b> y otros	En soportes de <b>paqchas</b> . Flanqueando escudos heráldicos pintadas en pares.
Suche (bagre)	<b>Trichmyterus dispar</b>	Decorando banda media e inferior de los <b>qeros</b> . En escena que representa balsas en el lago Titicaca.
Mariposa	<b>Lepidóptero</b> no identificado.	En vaso con tema heráldico rematando escudo. En banda superior de vaso con representación de flores e insectos ( <b>himenópteros</b> ).

# ANIMALES MITOLOGICOS

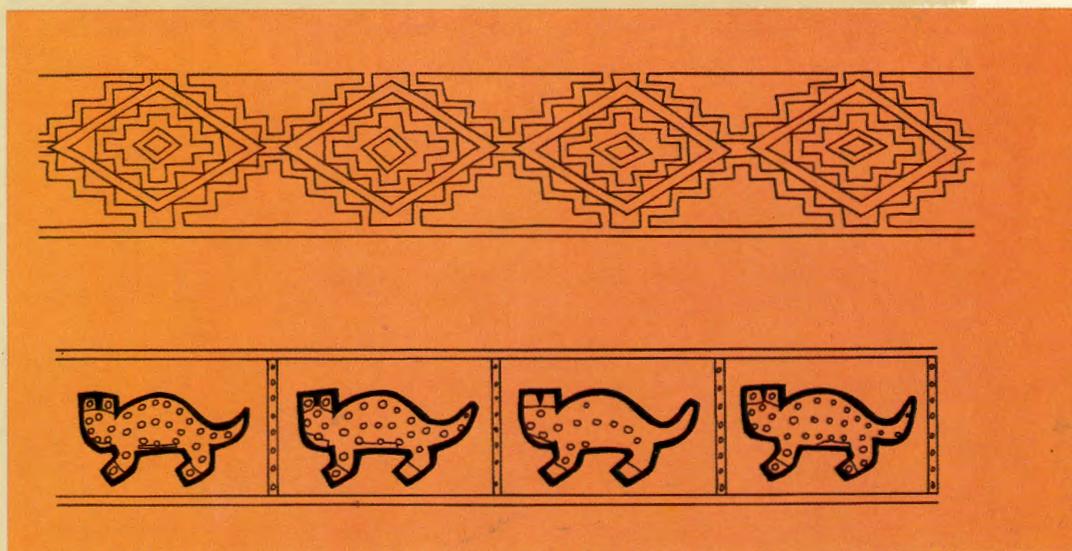
LA INVASIÓN EUROPEA TRAJÓ AL NUEVO MUNDO su bagaje de motivos simbólicos tomados de la antigüedad romana, tan difundidos por el Renacimiento y el Manierismo. Los temas fantásticos incluyen mascarones, sirenas, centauros y otros seres fabulosos que conjugaban lo humano y lo animal. Tal cosa sucedió a través de libros con estampas grabadas en Flandes y de objetos de orfebrería, vajilla y artes menores, que se pusieron de moda.

A FINES DEL SIGLO XVII ESA DEPENDENCIA DISMINUYÓ, en razón, sobre todo, de que la mayor parte de pintores y artífices eran indígenas y mestizos, no familiarizados con las orientaciones prevalecientes en España y en Europa en general. Se suscitó así un clima de mayor libertad, en la cual encontró el estilo barroco un campo propicio, y en cierto modo se convirtió en una válvula de escape. Tal fue el marco en que se produjeron los *qeros* policromados e ilustrados con escenas figuradas.

SIN EMBARGO, ALGUNOS DE LOS TEMAS ICONOGRÁFICOS del Renacimiento se mantuvieron en el arte de los *qeros* por algún tiempo, probablemente por el simbolismo que se les atribuía. Tal es el caso de las sirenas, cuya difusión en Europa es muy antigua. Los centauros, con cabeza y torso humanos, y cuerpo de caballo, también figuran en los vasos ceremoniales, en vinculación con manifestaciones báquicas existentes en la región.

ALGUNOS ANIMALES PRESENTES EN LOS QEROS se originan en los símbolos heráldicos. Los blasones y escudos de armas, que identificaban abolenos y linajes de los peninsulares, se concedieron por Cédula Real a caciques indígenas descendientes de la nobleza prehispánica, otorgándoles el derecho a usar sus propios emblemas. Es así como en los escudos nobiliarios indígenas encontramos serpientes coronadas, palmeras de chonta, otorongos, arco iris o el *llauto* y la *maskapaycha*.

EN ALGUNOS VASOS DECORADOS se aprecian leones africanos coronados, como soportes de un escudo de características españolas. Esos mismos leones figuran en escenas que los muestran en combate con guerreros de armadura. Como en los escudos indígenas se sustituye al león por el puma o el otorongo,



► JAGUARES como tema central. Siglo XVII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa







es posible suponer que en esas escenas de batalla el felino representa al invasor ibérico.

EN JARROS DE PLATA sobredorada de la época de Felipe IV (1621-1665), que se usaron en el virreinato peruano, se ven representaciones de animales fabulosos. Se trata de basiliscos, parecidos a grandes perros alados, que según la leyenda mataban con la mirada. También en fuentes de plata circulares se ven cenefas de roleos vegetales alternados con dragones, animales fabulosos con figura de serpiente y patas y alas de murciélago. Los numerosos *qeros* que contienen tan singular representación

obedecen sin duda a una intención simbólica o poseen un significado encubierto. Acaso se trata del *amaru* de la mitología andina, la gran serpiente que es también felino mítico.

EN LA CRÓNICA DE JUAN DE SANTA CRUZ PACHACUTI se recoge el mito del *amaru* con características semejantes a las del dragón europeo:

*En este tiempo dizen que llegó la nueva cómo en el Cuzco obo un milagro, que como un Yaurica o amaro abía salido del serro Pachatusan, muy fiera bestia, media legua de largo y grueso de dos braças y medio de ancho, y con orejas y colmillos y barbas; [...] los cuales dizen que eran animales con alas y orejas y colas y quatro pies, y encima de las espaldas muchas espinas como de pescado; y desde lejos dizen que les parecia todo de fuego.*

ESTA REFERENCIA DE 1613 nos muestra que la deidad andina fue reemplazada por un símbolo europeo similar, al que el orden social establecido aceptaba, sin la censura impuesta al mito indígena. Es importante señalar que la bestia dragontina, el *amaru* de la época del Tawantinsuyu, es en realidad más antigua. Aparece en un vaso cerámico de la cultura Tiwanacu del período clásico (374-724 después de nuestra era). Allí figura como un animal con cabeza alargada, colmillos, una cresta que parece una corona, alas y patas. Con sorprendente continuidad, y después de un intervalo de varios siglos, los *qeros* de la región del lago Titicaca vuelven a representar esa deidad Tiwanacu. Su imagen es pues anterior a las representaciones mochica de serpientes con cabeza de felino.

POSTULAMOS QUE LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA que decora la portada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa, de 1680, muestra un ser estilizado mitad felino y mitad artrópodo o ciempiés, con la cabeza levantada de cuya boca salen volutas que representan fuego. Como el animal mítico de Tiwanacu, tiene la cabeza rematada por una cresta, y detrás el ala sobre el cuerpo alargado que termina en cola enroscada, mostrando en el dorso cartílagos salientes.

Páginas anteriores:

◀ DETALLE DE QERO con felino esculpido del siglo XVII con escenas pintadas en época posterior. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

◀ OTRA FORMA de representación de otorongos sobre fondo de colores intensos. Siglo XVII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

▶ CENTAUROS ENFRENTANDO a dragón de cuatro cabezas. En la banda central escudos inkas y peces del lago Titicaca. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



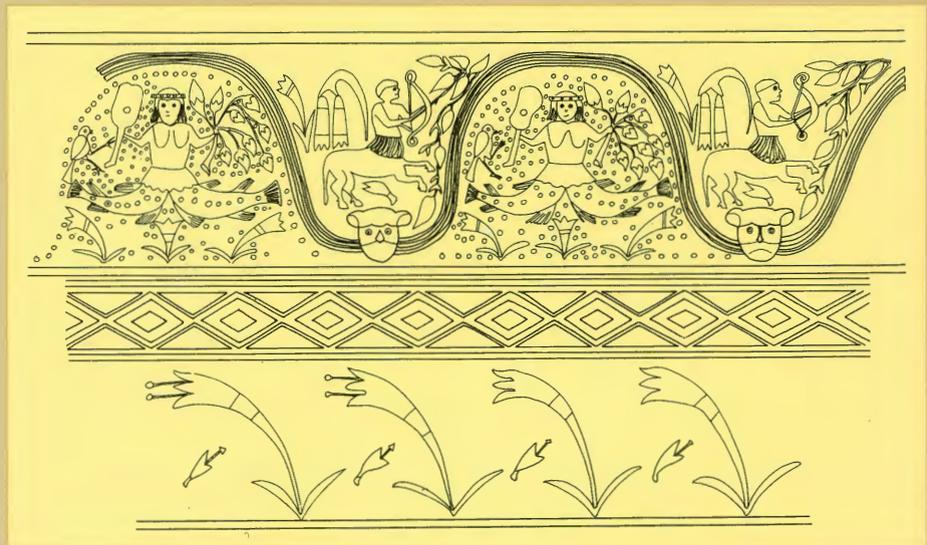


▲ FAUNA Y FLORA AMAZONICA. Qero del siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

▲ AMARU DE LA MITOLOGIA andina representado bajo la forma del dragón occidental. Fines de siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

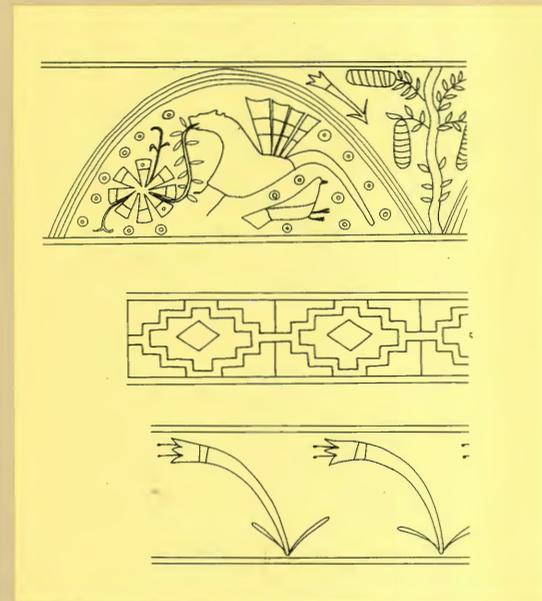
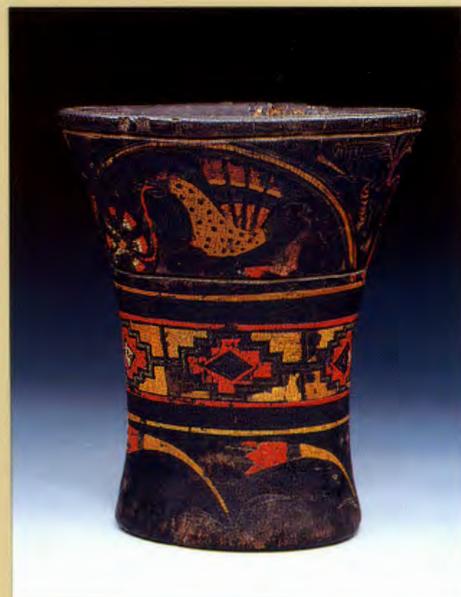
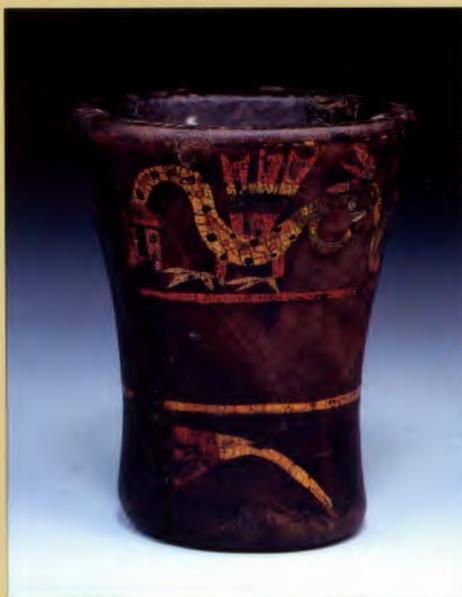
► QERO ornamentado con centauros de la mitología greco-romana, enmarcado por felinos y arco iris andinos. Siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.

► DESARROLLO de uno de los vasos con centauros y sirenas. Siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.



► EL AMARU ANDINO representado como un dragón europeo. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

► VERSION POPULAR del amaru andino bajo el arco iris. De su boca sale una lengua de fuego que se convierte en flor. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



▲ DESARROLLO DEL QERO con dragón de cuya boca sale una lengua de fuego que se convierte en flor. Siglo XVII. Museo de Arqueología. Universidad Nacional de Arequipa.

◀ SIRENAS DE LA MITOLOGIA occidental sosteniendo charangos, y plantas de ají, enmarcadas por arco iris y felinos andinos. Es el mismo Qero que tiene pintados los centauros, en la otra cara. Siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.



EN BOLIVIA EXISTE una pieza excepcional de madera maciza, un arcón decorado con la misma técnica de los *qeros*, que proviene de la zona de Charazani. En ella figuran tres dragones policromados, entre los que se destaca el de la tapa, con cabeza de felino de afilados colmillos, cuerpo de serpiente, alas con membranas y sólo dos patas. En la parte posterior del cofre están los otros dos, siguiendo una composición heráldica, con las cabezas vueltas hacia atrás, mirando a un inka y un cacique local. Se muestran además jinetes españoles y un arcabucero a pie, en una entrada a la región amazónica, rodeados de serpientes, aves y otros animales del *Antisuyo*, tierra del Sol naciente. La representación del ser mítico *amaru* o dragón tiene aquí un significado mesiánico, en oposición al dominio español y en reclamo del retorno del Tawantinsuyu y la autonomía nativa.

EL TEMA DE LA SIRENA, que también forma parte de la tradición europea pero puede significar mucho

más en el mundo andino, ha sido estudiado por Teresa Gisbert, quien señala que su utilización generalizada se debe a que se asoció con ella la leyenda de *Quesintuu* y *Umantuu* del lago Titicaca, dos hermanas con quienes, según los cronistas, pecó *Tunupa*, dios andino. Sus nombres se han transformado y se usan en la actualidad para denominar dos variedades de peces del lago.

POR OTRA PARTE en el grupo étnico *Chipaya* todavía se guarda la costumbre de adornar a las doncellas con pequeños dijes de bronce llamados *lauraques*, que tienen forma de sirena. Como las sirenas representan el pecado, se deduce que la relación del dios *Tunupa* con las mujeres-pezu fue de pecado carnal, si nos atenemos a la doctrina católica. Este mito de la cosmovisión andina se ha preservado con ayuda de las representaciones plásticas de las sirenas que aparecen en temas escultóricos o en los *qeros*.

## LA ARQUITECTURA FIGURADA

AL ESTUDIAR LAS IMÁGENES DE LOS QEROS podemos descubrir alusiones reveladoras y sugerentes, como es el caso de las representaciones arquitectónicas. No se trata de imágenes sintetizadas, ni de construcciones ficticias o representaciones ideales. Son más bien descripciones referidas a recuerdos figurativos de arquitectura real. La verosimilitud de esas referencias debe bus-

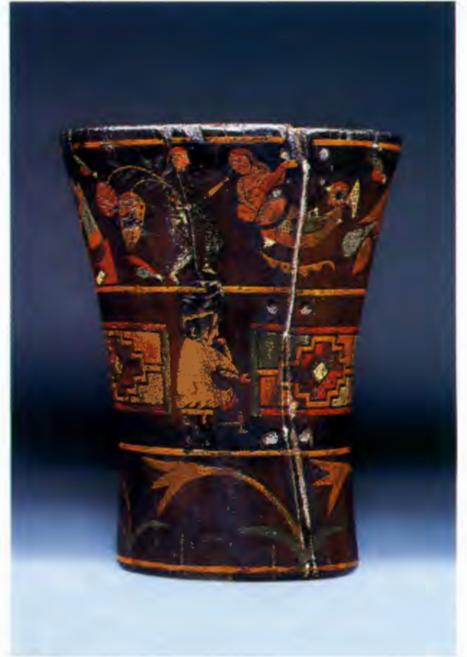
◀ SER MITOLÓGICO mitad felino y mitad cien pies, relieve escultórico en la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa. 1680.

▶ VERSION POPULAR DE SIRENA tocando arpa y danzante con pañuelos en la mano. Fines del siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.

▶ TORREÓN, símbolo del poder inka, mostrado con estandartes y otras insignias reales. Siglo XVIII. Colección Privada, Lima.

▶ DANZANTE conocido como Pablito sostiene planta de ají frente a una sirena que toca charango. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ BAUL DE MADERA trabajado con la técnica de los *qeros* policromados. Aparecen dragones, inka y españoles. Siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.





carse pacientemente en las fuentes referenciales del conocimiento de la cultura andina mediante investigaciones más profundas.

SUSCITA INTERÉS, en tal sentido, el vaso ceremonial con representaciones de deidades y cultivos que forma parte de la colección del Museo Inka del Cuzco. Su composición está distribuida en bandas verticales, ocho de las cuales son en bajo relieve y muestran en la parte superior esas edificaciones de la época inkaica que se utilizaban para depositar las cosechas, denominadas *qolcas*, acompañadas en la parte inferior por los diversos frutos que, una vez cosechados, se almacenaban en ellas. Las construcciones representadas en el referido vaso ceremonial, y la que aparece en otro *qero* que muestra a un pastor con una honda al lado de cuatro llamas, con una edificación de

pedra y techo de paja<sup>10</sup>, muestran elevaciones o fachadas de construcciones inkaicas de planta rectangular con mojinetes o hastiales, sobre los que se apoya el techo.

LAS CUBIERTAS DE LOS EDIFICIOS de la época inkaica formadas por dos o más vertientes constituyen uno de los aspectos constructivos menos conocidos. En estos vasos encontramos imágenes directas y realistas que representan esos techos con gran fidelidad. Esas edificaciones con dos mojinetes triangulares en los extremos portaban una viga cumbreira apoyada directamente sobre ellos, y que a su vez recibía vigas inclinadas transversales. Las cubiertas se hacían con una gramínea fina, flexible y resistente, el *ichu*, en un trabajo que el cronista Bernabé Cobo describe con las siguientes palabras:

*En su enmaderamiento y cubierta, no se gastaba clavazón [...] porque sólo las vigas o varas atan y tejen con cuerdas y ramales delgados un zarzo de varillas y ramas sobre el cual en lugar de tejas ponen cantidad de hicho [...]*<sup>11</sup>

ES INTERESANTE DESTACAR que en las figuras de los vasos esa cumbreira se prolonga y sale en voladizo más allá de los apoyos laterales, formando puntas horizontales que caracterizan la silueta de las construcciones, y cuyo estudio detenido no se ha hecho hasta ahora, al no haberse recurrido a las imágenes de los vasos ceremoniales. En el primero de los vasos nombrados las *qolcas* presentan una pared con una puerta central y dos ventanas a ambos lados. Se aprecia que encima de esa pared aparece una banda superior de otro color, inmediatamente antes del techo de paja. Esa representación hace alusión a que los muros de las construcciones inkaicas eran de piedra y tenían como remate unas hiladas de adobe, que podía enlucirse y pintarse de colores.

◀ BRINDIS CON QEROS de una pareja junto a la representación de una casa con techo a dos aguas. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

▶ VISTA DE LA CIUDAD enmarcada por columnas. Qero del siglo XVIII. Colección privada, Cuzco.



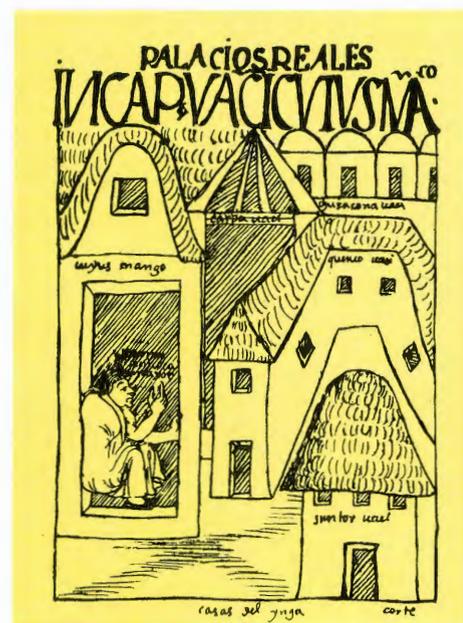
EN OTRA PIEZA, SINGULAR POR SU REPRESENTACIÓN alegórica de la leyenda de Manco Capac y Mama Ocllo, figura una edificación de piedra con techo cónico de paja, que posiblemente representa la sagrada ciudad que fundaron. Su forma no es casual y coincide con la descripción de Garcilaso de la Vega, el cual, al hablar del Cuzco, y en particular de un techo cónico en uno de sus edificios de planta circular, dice lo siguiente:

*[...] pero la techumbre tan alta, según la buena madera que en las casas reales gastaban, que estoy por decir, y no es encarecimiento, que igualaba en altura a cualquier torre de las que en España he visto, sacada la de Sevilla. Estaba cubierta en redondo, como eran las paredes; encima de toda la techumbre [...]* <sup>12</sup>

OTRA REPRESENTACIÓN A LA QUE NOS REFERÍMOS en esta obra es la de batallas entre los inkas y los habitantes del *Antisuyo*. En esos enfrentamientos el jefe inka dirige a sus soldados de pie sobre un torreón de piedra que representa el *sunturhuasi*, símbolo del poder imperial. Por lo general se muestra la torre con una base escalonada, un vano central y cornisa saliente en el remate superior. Siempre se acentúa el hecho de que la edificación es de piedra, dibujando esquemáticamente los sillares.

POR SU SIMILITUD CON LAS TORRES EUROPEAS que aparecen en los escudos heráldicos, muchos estudiosos han creído ver en los *qeros* esa referencia. Sin embargo la intención de los anónimos creadores de las imágenes pintadas en los vasos ceremoniales era otra. Aludían simbólicamente a los torreones de la época inka, que podemos conocer gracias a una maqueta ritual de piedra rojiza que representa una de ellas, y que se ha conservado en la colección del Museo Inka del Cuzco. Tiene muros de perfil trapezoidal, como es característico de la arquitectura inka, su planta es cuadrada, y presenta dos puertas también trapezoidales de doble jamba, una frente a otra. En los costados se aprecian nichos trapezoidales de similares proporciones. El torreón tiene un segundo cuerpo con ventanas de la misma forma, y en el coronamiento una amplia cornisa. Su representación de bulto parece fidedigna, y no el producto de una elaboración imaginativa, y constituye un reto para seguir buscando en la etnohistoria y la arqueología los datos que aún faltan para conocer en detalle cómo era la arquitectura inka.

LA ARQUITECTURA RENACENTISTA surgió primero en descripciones literarias y en representaciones gráficas. El uso sistemático de la perspectiva se generalizó en la representación de monumentos y espacios urbanos. Los vasos ceremoniales del siglo XVIII no son ajenos a esa modalidad figurativa. Consideramos de sumo interés, en tal sentido, un *qero* de colección privada que muestra en el reverso una "vista de la ciudad". Debajo de una banda de *tokapus* que rodea el borde superior del vaso, dos columnas abalaustradas, con base y capitel sobre el cual se apoya un ábaco, enmarcan una vista de altura sobre los techos de un conjunto urbano, con líneas que representan tejas de cerámica. En el más elevado se aprecia un hastial con un óculo o ventana circular, que podría corresponder a una iglesia o capilla. Otra edificación mostrada en primer plano es una casa con techo a dos vertientes, con ventana en el mojinete, como corresponde a las casas con altillo o *marka* para guardar productos agrícolas. La escala de la casa la aporta la figura de una mujer indígena vestida con *lliqla* o mantilla y vestido largo, que se halla



▲ CUBIERTAS Y HASTIALES en construcciones inkas. Dibujo de Guaman Poma de Ayala, 1615.

► DETALLE DEL QERO del cultivo de la coca. Se ve la casa de madera característica de la región amazónica. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

delante. Esta representación al “modo” pictórico renacentista muestra un paisaje imaginario, pero que contiene referentes reconocibles. La visualización de la ciudad funciona en este caso como una alusión a la posición social del propietario del vaso, dueño quizás de una casa con mirador, del cual se enorgullecía.

ENTRE LAS INNUMERABLES REPRESENTACIONES arquitectónicas que hay en los vasos de madera, están las que tienen como referentes casas de las zonas cálidas de la vertiente amazónica de los Andes. En el *qero* que representa la cosecha de las hojas de coca, del Museo Inka de la Universidad del Cuzco, se aprecia, además de figuras humanas y una recua de mulas, la cosecha y la casa que aún hoy se denomina *matuwasi*, lugar donde se depositan y secan las hojas, con un patio posterior donde la coca se termina de procesar golpeándola con un palo, tal como se muestra en esa composición.

LA CASA REPRESENTADA tiene techo de hojas de palma con faldones inclinados para dejar correr las aguas de lluvia. Se apoya en pilotes para evitar los riesgos de un terreno inundable. En la figura ese espacio debajo de la casa se usa para almacenar objetos. Observando con cuidado se aprecia que la casa tiene una portada al centro, con jambas en relieve y pilares decorados, lo cual lleva a pensar que esas edificaciones utilitarias de madera se ornamentaban y decoraban artísticamente.

LOS VASOS DE MADERA recogen representaciones arquitectónicas no sólo como alegorías del pasado incaico, sino también como imágenes más o menos realistas del presente. Intento de sintetizar lugares que no carece, desde luego, de una tendencia a enfatizar los aspectos simbólicos de algunos edificios antiguos, testimonios de una antigüedad que siempre se evocaba.

EN OTRO VASO DEL MUSEO inka del Cuzco en que se representa personajes y caballerías del “arrieraje”, se ve a dos jinetes a caballo con cuatro mulas de carga que llevan sacos, cajas y grandes piezas de madera. La escena se complementa con edificaciones en un segundo plano, en las cuales, en un ambiente festivo, se venden comidas y bebidas. Negocios que están instalados en toldos y cabañas de material ligero, con los lados abiertos y la cubierta sustentada por postes de madera de forma triangular. En el extremo se representa una sólida construcción de piedra con dos mojinetes que sostienen un techo de paja. Se trata de una casa de la época incaica, como muchas que subsistían en ruinas en la región del Cuzco y en otras del imperio. En el *qero* referido la representación temática no guarda relación aparente con ese recuadro y su evocadora representación de “lo antiguo”.



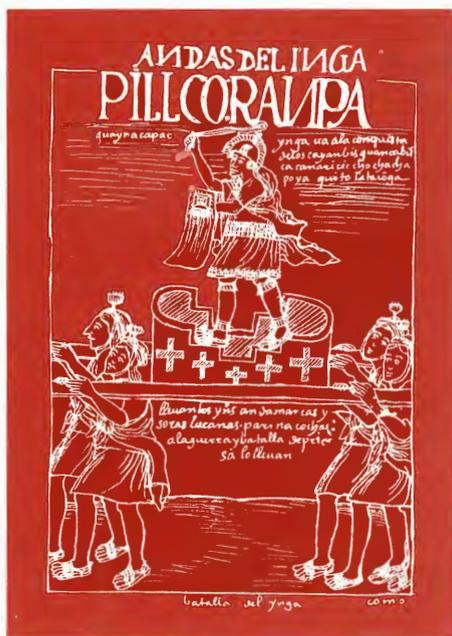


# EMBLEMAS DEL PODER

LA CARACTERIZACIÓN DE LA ESTRUCTURA política del Tawantinsuyu ha motivado prolongados debates, con puntos de vista contradictorios. El imperio ha sido considerado estado esclavista, feudalista temprano, semifeudal socialista, de sociedad hidráulica, despótico....., calificaciones propias de los modelos occidentales<sub>1</sub>. El panorama fue refrescado y aclarado con los aportes que analizan el estado inka desde otras perspectivas. Merecen especial mención los realizados por John V. Murra, quien dejó de lado las teorías y modelos usados tradicionalmente, apelando a los que surgieron del conocimiento de sociedades alejadas de la tradición occidental. Mediante técnicas etnohistóricas, recurriendo a la comparación sistemática con sociedades estatales de otras latitudes, mostró que el estado inka funcionaba mediante mecanismos de regulación de la economía y la política, basados en la reciprocidad y la redistribución<sub>2</sub>.

ES EVIDENTE QUE LA ORGANIZACIÓN política inka tuvo características que le confieren singularidad, porque la estructura del poder se estableció en base a relaciones de otra naturaleza. La diversidad ecológica fue tanto recur-

◀ EL INKA con sus atributos reales: unku, y maskapaicha, y jorobado que sostiene la achiwa. Qero policromado. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional de Cuzco.



so, como reto ambiental resuelto y aprovechado ingeniosamente mediante sistemas que permitieron el uso simultáneo de diferentes ecosistemas, esto es el “control de un máximo de pisos ecológicos”, ideal andino que subsiste hasta la actualidad, como evidencian los hallazgos etnológicos<sup>3</sup>. La reciprocidad y la redistribución fueron los mecanismos utilizados para manejar el poder y ejercer el control político, con los cuales comprendemos mejor referencias como las de Garcilaso de la Vega<sup>4</sup> cuando narra que los inkas, para concretar sus campañas de expansión, primero entregaban regalos –“valiosos” por su valor simbólico y

ceremonial– a los pueblos que buscaban incorporar al Tawantinsuyu.

LOS REGALOS ERAN “VALIOSOS” no por el material del que estuvieran hechos, como sucedía en el mundo de donde provenían los españoles. No eran el oro y la plata los que les agregaba valor. Su importancia provenía del significado cultural que se les asignaba y de los contextos en los que funcionaban.

ALGUNOS DE LOS OBJETOS SIMBÓLICOS que expresaban poder entre los inkas fueron las “camisetas”, nombre con que los españoles llamaban a los unkus; los cumbi, tejidos de finura especial, las plumas, los caracoles marinos, los qeros y akillas<sup>5</sup>. Otras insignias reservadas a quienes detentaban el poder fueron los asientos y las literas.

## RAMPAS O LITERAS

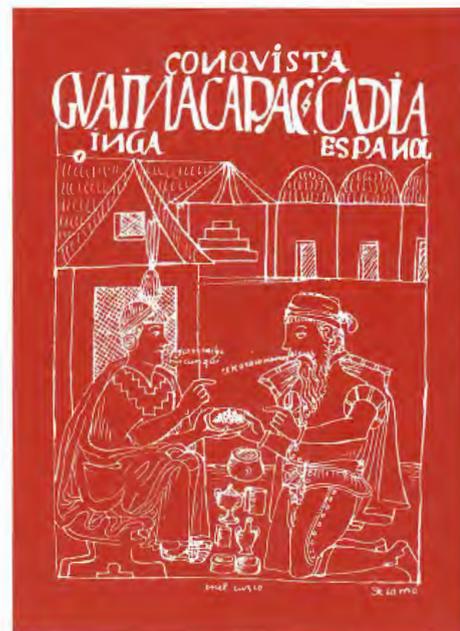
EL SOBERANO INKA ERA LLEVADO EN LITERA, por cargadores, rodeado de un séquito variado y numeroso. El uso de la rampa, como se denominaba a la litera, implicaba el estatus sagrado que se atribuía al inka, que no debía tener contacto con el suelo. A más del rey inka, el uso de literas estaba reservado a la alta nobleza. Así dice Murúa:

*Las andas no eran permitidas a otro que el ynga y supremo señor y aquellos caciques y capitanes, que por sus asañas y grandesas en la guerra, abiendo meresido renombre de balerosos, para honrrarlos se les enbiaba el ynga y les daua licencia de usar de ellas [...]»<sup>6</sup>.*

SE EXPLICA QUE OTROS NOBLES y funcionarios gozaran de esta prerrogativa por gracia y concesión del inka. Cuando Atahualpa fue capturado en Cajamarca, tenía a su lado a otro señor principal, llevado en su litera en consideración a la importancia de su nación de especialistas en la navegación marítima y el intercambio de bienes a gran distancia. Queda bien claro que el derecho a usar literas no era general para todos los que tenían algún poder. Había limitaciones, como las que señala Guaman Poma de Ayala:

◀ “PILLCORAMPA”, litera usada para los combates. Guaman Poma de Ayala. 1615.

▼ EL INKA “Guainacapac” sentado en su tiyana. Guaman Poma de Ayala, 1615.



► INKA sentado en su tiyana, protegido por un parasol que sostiene un anti amazónico. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



*[...] a los dichos [señores] no les daua el [inka] ranpa ni uanto porque son indios mandoncillos camachicoc allicac yndios hecho merced a estos nunca les daua cargo [...].*

## TIYANAS

EL ASIENTO, LA TIYANA ANDINA, fue llamado duo o duho por los españoles. Es otro nombre de origen no andino, que corresponde a los asientos que ellos vieron en la región del Caribe. Cobo, acucioso cronista, indica que los inkas

*No tenían en sus casas sillas, escaños ni género de asientos, porque todos, hombres y mujeres, se sentaban en el suelo, sacando los caciques y grandes señores, que, por merced y privilegio del Inca usaban de asiento dentro y fuera de sus casas, al cual llamaban Duho y era un banquillo de madera labrado de una pieza, largo de dos palmos y alto uno, semejante en la hechura a un animal que tuviese las piernas cortas, la cabeza baja y la cola alta; porque, comunmente, le daban figura de animal.*



ASÍ RECIBIÓ ATAHUALLPA a los españoles:

*[...] sentado en una silletica muy baja del suelo, como los turcos y los moros acostumbran sentarse; el cual estaba con tanta majestad y aparato, cual no se habia visto jamas [...]*<sup>9</sup>.

LOS INKAS RELACIONARON la tradición de usar asientos con episodios de su historia sagrada, como la que cuenta Betanzos al hablar de “Contiti Viracocha Pachayachachi”, o “Dios hacedor del mundo”, el cual, después de realizar grandes acciones,

*[...] y como llegase a un sitio que agora dicen el tambo de Urcos [...] subiose en un cerró alto y sentose en lo más alto del, de donde diceñ. que mandó que produciesen y saliesen de aquella altura los indios naturales [...] y porque este viracocha allí se hubiese sentado, le hicieron en aquel lugar una muy rica y suntuosa guaca [...] edificaron un escaño de oro fino, y el bulto que en este lugar deste viracocha pusieron le asentaron en este escaño [...]*<sup>10</sup>.

TIYANA QUIERE DECIR “PARA SENTARSE”, se refiere al mueble usado para este propósito. Los hicieron de madera, con decoraciones pintadas, pudiendo estar cubiertos con láminas de oro o plata. El tamaño, forma y acabado de las *tiyanas* iba en relación con la categoría de los personajes. El uso al que estaban destinados es nuevamente precisado por el siempre bien informado Cobo:

*Comía el rey asentado en un banquillo poco más alto que un palmo, que era el asiento de los señores [...] era de madera colorada muy linda y teníanle siempre tapada con una manta muy delgada, aunque estuviese el Inca sentado [...]*<sup>11</sup>.

LITERAS Y ASIENTOS con frecuencia aparecen juntos en contextos que incluyen insignias de los señores. En el expediente de un pleito, se dice que los testigos

*[...] respondieron por los dichos ynterpretes que todos juntos como estan y cada uno dellos conocieron por señor e cacique principal de la guaranga de Ycho Chonta y Carua Rimanga el qual tenia duho y hamaca y le obedecian y servian como tal [...]*<sup>12</sup>.

LAS HAMACAS ERAN ESPECIE DE LITERAS O RAMPAS, más sencillas, destinadas a los señores. Ello se desprende de las informaciones de Guaman Poma de Ayala, quien establece diferencias entre rampa, hamaca y guando, que es el término quechua *wantuy*, que designa a la persona “cargada”. Se podría añadir *kallapas*, usadas hasta hoy día para casos de emergencia.

*De como los señores grandes que en aquel tiempo salieron con sus guandos y rampa y hamacas que conforme a la calidad que tuvieron y ordenanzas para tenerlas, y tenían muchas mujeres*<sup>13</sup>.

LAS TIYANAS, LAS ANDAS, A LAS QUE SE SUMAN las *achiwas*, los quitasoles hechos con plumas, son algunas de las insignias más frecuentes llevadas por

◀ INKA en el asiento real dialoga con noble sentado en el suelo. Aparecen otras insignias reales. Qero del siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional de Cuzco.

▶ QERO POLICROMADO con representación del inka sentado en su trono portando un escudo. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional de Cuzco.





el inka y los señores principales, ya fuesen curacas u hombres de guerra, como los apucuracas. Santa Cruz Pachacuti cuenta que algunas *tiyanas* estaban hechas de oro.

## LAS INSIGNIAS EN LOS QEROS

LITERAS, ASIENTOS, PARASOLES DE PLUMAS y otras insignias de poder, han sido presentados con profusión en las pinturas de los qeros. Igual cosa se puede decir de los unkus, reservados a los gobernantes, sacerdotes o personajes de importancia, en contraste con las "camisetas" sencillas o llanas que vestía la gente del común<sup>14</sup>. En "El brindis de la fertilidad", del Capítulo La Pintura en los Qeros, aparecen frente a frente dos gobernantes, sentados cada uno en su respectiva *tiyana*. En "La Marcación" del ganado vacuno, dos personajes brindan con *qeros*, sentados en *tiyanas*. La escena representa costumbres de la época colonial, en la que los asientos continuaban en uso ritual.

GUAMAN POMA DE AYALA imagina escenas históricas, como el diálogo de Huayna Cápac y Candia. El inka está sentado sobre su *tiyana*, en cambio el español permanece arrodillado en el suelo. Atahualpa, ya preso de los españoles, se sienta en el suelo, mientras el hispano lo está en algo que parece un poyo. La intención de mostrar la superioridad que tiene sobre el inka, es nítida como bien anota Martínez<sup>15</sup>.

LAS RAMPAS TAMBIÉN APARECEN en las pinturas de los *qeros*, especialmente cuando se trata de representar las relaciones de inkas con *antis*, o cuando figuran escenas bélicas. En un vaso mostrado por Posnansky, se ve que el jefe *anti* es llevado en litera<sup>16</sup>. Sin embargo los *qeros* no muestran la variedad de literas que dibuja Guaman Poma de Ayala, algunas muy elaboradas, por ejemplo la cubierta de plumas del anda de "Topa Ynga Yupanqui y Mama Ocllo coya", que según el autor es una "*Quispe rampa*", es decir "anda de piedras preciosas". Su acabado contrasta con la sencilla severidad de la "*Pillco Rampa*" o "anda roja", de tamaño, forma y color muy apropiados para dirigir los encuentros bélicos en que es llevado "Guayna Cápac"<sup>17</sup>.

## LA DUALIDAD Y LOS QEROS

LOS QEROS ESTÁN, COMO SE INDICA varias veces, hechos en pares, "duplicados", como los llamó Posnansky, y "hermanados" en el uso galano del Inca Garcilaso de la Vega. Los temas pintados en pares no reproducen exactamente las pinturas y los detalles adicionales. Las pequeñas diferencias demandan mayor observación, detenimiento y cuidado para ubicarlas, pues no son simples variaciones que sigan el gusto o criterio del artista, sino que obedecen a ideas sociales o religiosas. La explicación de estas diferencias se halla en la manera en que los andinos visualizan su mundo físico y social. Se considera que todo lo que existe, inanimado o no, incluyendo lo que produce el ser humano, está formado por mitades que deben complementarse para formar unidad. El origen de esta división dual se simboliza y concreta en la pareja humana. Ni varón ni mujer valen únicamente por sí, y cuando permanecen solteros se pone en duda su condición social. Varón y mujer deben

◀ LA FIGURA DEL INKA sentado en su tiana se repite incluso en qeros del siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional de Cuzco.

formar pareja; sólo cuando han cumplido esta condición se ubican socialmente en su comunidad.

LOS CÓNYUGES TIENEN PARTICIPACIÓN CONJUNTA en las actividades familiares, sociales y comunales. En los casos de viudez, los reemplazan parientes del sexo opuesto para mantener el equilibrio. El viudo que concurre a las asambleas u otras actividades que requieren presencia de la pareja, se hace acompañar por la hija, la hermana u otro pariente equivalente. Las viudas irán en compañía de uno de los hijos varones, incluso si es niño, o de su hermano carnal.

LA DIVISIÓN DEL QOSQO INKA en *Hanansaya* y *Urinsaya*, la mitad de arriba y la mitad de abajo, es suficientemente conocida. Esta forma de organización social subsiste en numerosas comunidades campesinas, aldeas y poblaciones más complejas. Hay estudios etnológicos que precisan las características de la dualidad andina<sup>18</sup>. El equilibrio de los dos componentes es dinámico. Las dos mitades son equivalentes y opuestas, porque son diferentes. Mediante el principio de la complementariedad, adquieren la singularidad de las unidades. Las mitades tienen connotación de género, una es femenina y la otra masculina.

▼ PAREJA DE QEROS, con rostros pintados. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



► TEXTIL FORMADO por dos partes siguiendo la tradición de la dualidad, con illas inkas de camélidos y qochas metálicas contemporáneas. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

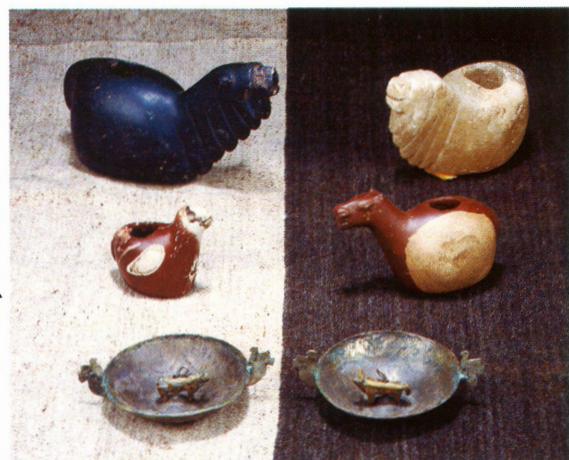
EN EL SIGLO XVI se usaba la palabra *missa* para designar varias formas de esta dualidad. El fraile quechuista González Holguín proporciona las claves para su comprensión, aunque no logra penetrar en la abstracción del término. Dice:

***Missa sara.***

Mayz de dos colores.

***Missa.***

Qualquier cosa de dos colores<sup>19</sup>.



EL USO RITUAL DE MISSA fue ajeno a la información que poseía González Holguín. Al lado de "Qualquier cosa de dos colores", está la idea de que la actividad sacra requiere objetos que representen la esencia de la *missa*.

SE ENCUENTRAN DIFERENTES OBJETOS de la época inkaica con características físicas que evidencian el concepto de la *missa*; el Museo Inka posee especímenes que revelan en forma clara sus fundamentos. Uno es el plato con dos mitades pintadas de color crema y rojo. Al centro tiene una banda o franja, que es el "centro", *chawpi*, el elemento articulador que une y separa las dos mitades. La cabeza de alpaca del plato indica su uso ritual. Otros objetos inkas, como vasijas de cerámica, metal y tejidos con fibra de camélidos sudamericanos, se ajustan al mismo principio.

TODOS ESTOS CONCEPTOS se encuentran vigentes en las comunidades quechuas. Son notorios en los tejidos que utilizan en sus ceremonias los pastores de alpacas de la puña. Estos tejidos muestran dos colores, uno es siempre oscuro y el otro claro. Cuando se dicen mitades, no se quiere decir que lo sean en sentido occidental. El espacio ocupado por cada color puede ser de diferentes dimensiones. Los colores oscuros pueden ocupar menor espacio, puesto que "pesan" más que los claros, lo que se puede apreciar en las banderas ceremoniales de color blanco con pequeños hijos rojos, que son llevadas por mujeres, dada su connotación femenina, en las ceremonias rituales.

MISSA TIENE DIFERENTES CONNOTACIONES según el contexto en que se usa, de acuerdo a las relaciones de oposición complementaria, como arriba-abajo, alto-bajo, mujer-varón, derecha-izquierda, día-noche, sol-luna, civilización-salvajismo, puna-*qeshwa* (regiones naturales muy importantes en la cosmovisión andina).

LOS QEROS, CON LA FUNCIÓN CEREMONIAL que tuvieron y tienen, siguen el mismo principio, que exige la utilización de dos vasos en las ceremonias. Como se adelantó, los pares no son iguales. Hay diferencias que permiten establecer su género. El tamaño y capacidad de los vasos, por ejemplo, son indicadores en tal sentido. La sutileza de algunos detalles demanda amplio y detallado conocimiento de la cultura andina actual, para comprender lo que plasmaron los artistas de siglos pasados y el significado que tenían<sup>20</sup>.

# LOS QEROS EN LOS CONFINES DEL IMPERIO

EL IMPERIO “DE LAS CUATRO PARTES DEL MUNDO” se expandió a puntos que distan de 2000 a 3000 kilómetros del pequeño valle que le dio origen. Sin embargo no se ha precisado hasta dónde llegaron la cultura inka y las huestes inkaicas alrededor de 1531. A pesar de nuevas evidencias arqueológicas, y del estudio de nuevas fuentes escritas, queda aún mucho por averiguar.<sup>21</sup>

ARQUEÓLOGOS Y ETNOHISTORIADORES argentinos y chilenos se interesan en “La conquista incaica de la puna de Jujuy” o reflexionan “[...] sobre la influencia incaica en los albores del reino de Chile”<sup>22</sup>. Investigaciones de calidad contribuyen a esclarecer lo que sucedía en los confines del Tawantinsuyu. No nos proponemos participar en el debate, sino recordar el punto de vista de John V. Murra, según el cual la presencia inka queda atestiguada allí donde se encuentran restos de llamas, ya que éstas los acompañaban siempre.

LLAMAS Y ALPACAS SE DOMESTICARON en los Andes Centrales. Los rebaños en Colombia y la sierra ecuatoriana fueron introducidos por los inkas. Miller y Gill, en base al estudio que hicieron en Pirincay, cerca a Cuenca, proponen que llamas de talla intermedia entre las de su especie y las alpacas, que aparecieron alrededor del año 100 de esta era, pudieron vivir en la región desde el Horizonte Temprano hasta el Horizonte Medio, pero afirman también que “es prematuro bosquejar cualquier conclusión utilizando sus datos”<sup>23</sup>. Tampoco se descarta que las llamas domesticadas que pacen en las faldas del Chimborazo fueran dejadas por “mitimaes trasladados a San Andrés [...] como símbolo de veneración”<sup>24</sup>.

LA SITUACIÓN ES LIGERAMENTE DIFERENTE en el norte grande y el centro sur chilenos y el noroeste argentino. Sus poblaciones tampoco habían domesticado guanacos y vicuñas. Llamas y alpacas se difundieron por Bolivia y el norte grande chileno antes de la aparición de los inkas, a partir de los núcleos de civilización del altiplano del Titicaca y el sur del Perú. En cambio las llamas, especialmente, y las pocas alpacas del norte chico chileno, sí fueron introducidas. Igual origen tienen las llamas que llegaron al sur de la actual ciudad de Santiago. En resumen, reiteramos que las llamas en los difusos límites del Tawantinsuyu evidencian la presencia de los inkas. La distribución de llamas y alpacas, y de especies salvajes, constituye un tema que está lejos de haber sido agotado y reviste gran complejidad, como atestigua un reciente libro de Duccio Bonavia sobre los camélidos andinos.<sup>25</sup>

LA SEGUNDA EVIDENCIA de los alcances de la expansión inka procede del estudio de los caminos inkas, unos contruidos por ellos, y otros anteriores, pero en los que realizaron trabajos de mantenimiento, ampliación y prolongación.

DE ACUERDO A JOHN HYSLOP, los caminos inkas en Ecuador, con tambos, puentes y centros urbanos<sup>26</sup>, pasaban por Guaca y se internaban en Pasto, al sur de Colombia. Punto importante porque el contacto que los inkas lograron con esa zona, ayuda a esclarecer el tema de la técnica de las pinturas de los qeros de los siglos XVII y XVIII.<sup>27</sup>

► LLAMA INKA de oro y plata. Ofrenda hallada en el Qoricancha, templo del Sol en el Cuzco. Epoca Inka (1400-1532 d.C.) - Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► VASIJAS INKA clásico de cerámica, del tipo aríbalo en las que se muestra el simbolismo de la dualidad. Ca. 1500. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► COPAS DECORADAS en pareja al estilo de los qeros, siguiendo la tradición andina de la dualidad. Siglo XVIII. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa.





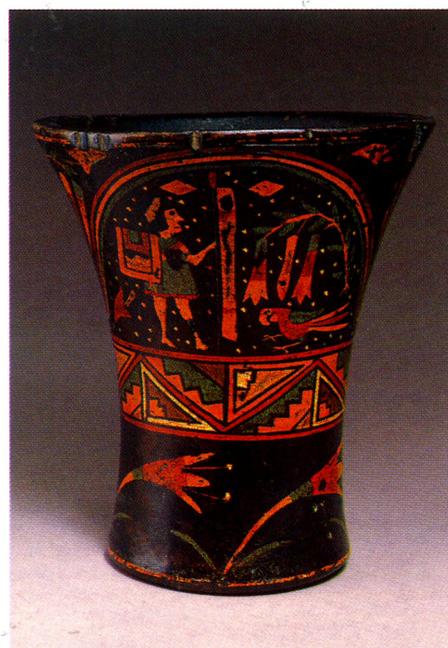
LA PRESENCIA DE QEROS en el extenso territorio sometido al gobierno colonial evidencia la difusión del sentimiento nacional inka, que con tanta claridad y contundencia analizó Rowe.<sup>28</sup> El Tawantinsuyu se convirtió en inspiración para líderes que descendían de los inkas, que ansiaban el fin del gobierno colonial. Es de estos *qeros* de la periferia de los Andes Centrales que tratamos a continuación.

## Qeros del lejano norte

EL ETNOHISTORIADOR UDO OBEREM es autor de varios trabajos sobre los inkas del norte. Su trabajo "Los inkas en el Ecuador"<sup>29</sup> es una excelente síntesis que trata de este importante capítulo de la historia general de los inkas. A éstos les demandó casi un cuarto de siglo establecerse en el territorio de la actual república del Ecuador. Fueron años de avances y retrocesos, en que se tuvieron que usar diferentes tácticas. Los inkas no controlaron la costa ni el oriente, salvo pequeños enclaves que usaron para intercambios comerciales y obtener recursos estratégicos. En el caso de la costa fue para obtener mullu, las conchas marinas propias de las aguas calientes del golfo de Guayaquil. La mayor presencia inka fue en la sierra, donde su influencia se dejó sentir con intensidad. Los inkas impusieron su compleja estructura política, desconocida para grupos que no sobrepasaban los límites tribales y que con frecuencia guerreaban entre sí.

SIGUIENDO SU POLÍTICA EXPANSIONISTA, los inkas efectuaron traslados de poblaciones completas. Establecieron 5000 *lupaqas* del lago Titicaca en la sierra, en lugar no precisado. Otros mitimaes procedían de Huamachuco, Chachapoyas, Condesuyos y "ayllus inkas" cuzqueños. Se trasladaron *cañaris* a Cajamarca y *cayampis* a Ancara. Los *cañaris* en el Cuzco prestaban servicios a los nobles e incluso al mismo Inka, como guardianes de sus residencias y haciendas. Después de la invasión española se ubicaron en el barrio de Carmenca del Cuzco, en la pampa de Xaquixauana y en el valle de Urubamba. El dominio político propició la difusión de la cultura inka. La aculturación comprendió la arquitectura, los tejidos, la cerámica, los metales, que se trabajaron al estilo cuzqueño o fueron llevados desde el Cuzco. Se asimilaron, de uno y otro lado, técnicas, formas, estilos y elementos decorativos. Los *qeros*, desde luego, se vieron involucrados en ese juego de préstamos.

ES FRECUENTE la presencia de vasos de cerámica, madera, oro y plata, en sitios arqueológicos. Se los encuentra, en excavaciones sistemáticas, en asociación con otros elementos culturales inkas. Los de metal o *akillas* proceden del Cuzco, los de madera tie-



◀ DESPUÉS DE 1532 los qeros pintados del Tawantinsuyu, incorporan elementos locales de las diferentes regiones. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ GUERRERO INKA con sus atributos en vaso de procedencia cuzqueña. Similares se encuentran en Ecuador. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



nen igual procedencia o fueron fabricados en la región por cuzqueños, como los mitimaes que se establecieron en la población de Qero, cerca a Ambato, especializados en trabajar madera, y que eran “advenedizos que el Inga los trasladó aquí del Cuzco por ser frontera”<sup>30</sup>. Según el padre Velasco, al septentrión existía otro pueblo llamado Qero, también de especialistas en trabajar la madera.<sup>31</sup>

LAS ILUSTRACIONES de akillas publicadas por Crespo Toral muestran que tienen la estructura y decoración de las fabricadas en el Cuzco.<sup>32</sup> Dos fueron halladas en Tomebamba, en Cuenca, y una viene del Guayas, “que acusa una notable influencia Tiahunacoide”, afirmación que no

compartimos.<sup>33</sup> En el caso de los *qeros* es ilustrativa la publicación de este mismo autor. Describe once vasos, aunque las ilustraciones corresponden a veinte, incluidos cuatro de cerámica, que parecen de fabricación local con fuerte influencia inka. Cinco *qeros* ornamentados con incisiones geométricas son inkas pre-invasión española, de origen cuzqueño. Algunos provienen de tumbas, suponemos inkas. Los demás *qeros*, diez en total, presentan dibujos que se encuentran en los vasos inkas coloniales. Se ven figuras de nobles, *qoyas*, guerreros, y representaciones del arco iris, guacamayos, felinos, ajés, flores y *tokapus*. No figura ninguno de los temas que describimos en los Capítulos VI y VII. Lo sugerente es que son vasos que comenzaron a pintarse a fines del siglo XVI. Ello significa que la nobleza inka ecuatoriana, descendiente de la que acompañó a Huayna Cápac y de los que llegaron después y permanecieron en el Ecuador, mantenía su identidad incásica pese a la presencia española.

OBBEREM DICE AL RESPECTO que en el Ecuador colonial “se registró un renacimiento de lo incaico [...]”<sup>34</sup>, que comprendía manifestaciones culturales e ideológicas que se expresaban en la representación teatralizada de la Muerte del Inca, en el valor que se daba a los *qeros*, como se ve, por ejemplo, en las disposiciones testamentarias. Hacia 1547 las mujeres de Latacunga “estaban vestidas a la moda de las ‘pallas’ y ‘qoyas’ del Cuzco”<sup>35</sup>. Descendientes de los inkas reclamaban la restitución de sus derechos de tiempos antiguos, como sus “indios de servicio”, que eran los “*yanacunas inkas*”<sup>36</sup>.

LA HISTORIA DE DON ALONSO FLORENCIA INGA ilustra bien la existencia del sentimiento inkamista del siglo XVII en Ecuador. Don Alonso, que se decía descendiente de los inkas cuzqueños, fue nombrado Corregidor de Ibarra en la Audiencia de Quito en diciembre de 1666. En el camino a su sede comenzaron a producirse acontecimientos singulares, que conocemos gracias a un interesante estudio de Espinoza Fernández de Córdoba.<sup>37</sup> Al llegar al pueblo de San Pablo tuvo un gran recibimiento con arcos triunfales e indios que salían a su encuentro vestidos como Inkas y *Pallas*. Se le llevó a la

◀ QERO con guerrero inka debajo del arco iris. Similares se encuentran en Ecuador y Bolivia. Fines del siglo XVIII. Museo de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.

plaza, donde se le proclamó “Rey de los Indios”. En el pueblo de Urcuqui le ofrecieron “antiguas ceremonias [y] le dieron esplendidos convites”, “vestidos a la usanza de su gentilidad”, como testificó el alcalde de Ibarra. Lo sucedido despertó la desconfianza de las autoridades coloniales. Varios testigos que declararon en el proceso judicial que se instauró después a Florencia Inga, declararon que estaba reviviendo la memoria de sus antepasados inkas:

*Las cosas que hace el dicho corregidor en orden de refrescar las memorias de sus antepasados son nefandas.*<sup>38</sup>

SE LE ACUSA DE UTILIZAR PARA SUS PROPÓSITOS los trajes y las pinturas de los inkas. Para que no quede duda de ello, el mismo documento indica:

*[...] el árbol era de su genealogía desde el Inca hasta su persona [...] lo había hecho pintar con mucho cuidado para que siempre tuviesen las memorias vivas porque lo que se apreciaba el era de ser la descendencia del Inca que fue rey natural de todo el Perú.*<sup>39</sup>



► QERO CON ROSTRO humano pintado. Ejemplares similares se encuentran a lo largo del antiguo territorio del Tawantinsuyu. Fines del siglo XVII. Museo de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.

Páginas siguientes:

► DETALLE DE CAZADOR vestido con unku inka y sombrero español, usando boleadoras para atrapar vicuñas. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.





LAS AUTORIDADES COLONIALES ESPAÑOLAS acusaron a Don Alonso de querer revivir antiguos ritos y prácticas idolátricas, con culto a los inkas:

*[los indios] iban barriendole el suelo para que pasase que según a oído este declarante fue la ceremonia que hacian con el Inca*<sup>40</sup>.

FUE FÁCIL PASAR A LAS ACUSACIONES que le atribuían poner en riesgo el dogma y el estado. Florencia Inga terminó arrestado y enviado a Lima para comparecer ante un tribunal. Aquí se pierden sus huellas.

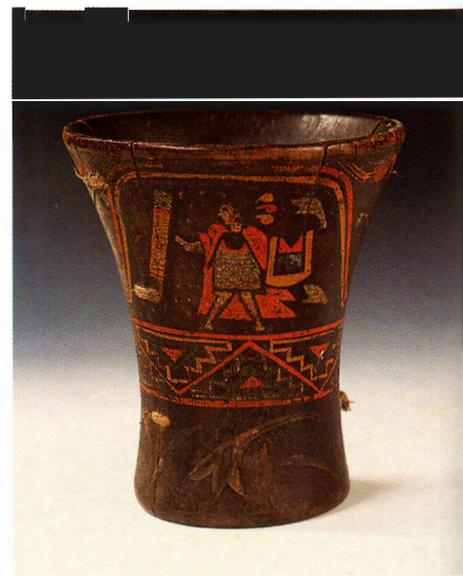
MERECE DESTACARSE QUE EN EL SIGLO XVII la idea del inka y lo inka tuvo importancia como inspiración ideológica para congregar a los indios y motivarlos para las protestas, incluso las rebeliones<sup>41</sup>.

## Qeros en el Qollasuyu

EL QOLLASUYU FUE EL TERRITORIO MÁS POBLADO de los que conformaban el Tawantinsuyu. Estuvo muy ligado con el *Qosqo*. La relación se vio reforzada por la cercanía y la facilidad de comunicación que existió desde muy antiguo. La alianza que se estableció con las naciones *qollas*, especialmente los *lupaqas*, fue decisiva para que los inkas de Huayna Capac llegaran al lejano norte. La civilización tiwanakuense tuvo su centro de desarrollo en esta región, influyendo en extensas áreas del norte chileno y argentino y gran parte del territorio peruano. Los vasos o *qeros* fueron una de las creaciones que los caracterizan. La posterior y gran presencia inka en la región explica la cantidad y riqueza pictórica de los *qeros* que se encuentran en museos y colecciones privadas bolivianas.

AGRUPAMOS LOS QEROS DEL QOLLASUYU en tres categorías sobre la base de la cronología, las características de la decoración y las pinturas:

- a. QEROS PRE-INVASIÓN ESPAÑOLA de la tradición inka. Son vasos que se caracterizan por la decoración geométrica a base de incisiones, y son semejantes a los que están ornamentados con figuras delineadas con clavos metálicos. Un ejemplar del Museo Nacional de Arqueología de La Paz muestra rombos y llamas en la parte central, dibujados con clavos. Vasos de este tipo fueron llevados para uso de los nobles y los sacerdotes inkas que se establecieron en esta región.
- b. QEROS DE LA TRADICIÓN CUZQUEÑA, siglos XVII y XVIII. Son similares a los que se manufacturaron en el Cuzco, por la forma, el tamaño y los temas de las pinturas que ostentan. Arthur Posnansky afirma que la mayor parte de los vasos provienen de Copacabana, de las Islas del Sol y la Luna del lago Titicaca, y más exactamente de la región oriental de las Yungas, conocida por su producción de coca<sup>42</sup>. Estudios posteriores los ubican en la región de Charazani, situada al norte del lago Titicaca, donde habita el grupo étnico de los *callahuayas*, conocidos y famosos médicos indígenas tradicionales<sup>43</sup>. Los *callahuayas* se consideran descendientes de los inkas. Al quechua que hablan suman el idioma secreto que utilizan en las ceremonias y las sesiones de curación. Se le tiene por el "idioma secreto de los inkas"<sup>44</sup>, lengua que según Garcilaso de la Vega era empleada en forma reservada por la nobleza imperial. Otros *qeros* proceden de Chuquisaca, donde existía numerosa población inka. Se supone que igual fenómeno



▲ GUERRERO INKA debajo del arco iris. Vaso de factura cuzqueña hallado en el Qollasuyu. Siglo XVIII. Museo de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.

► QERO de la tradición altiplánica, con decoración de suches, peces del Lago Titicaca. Siglo XVIII. Museo de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.

► COPA DE TRADICIÓN altiplánica con pintura de felino de estilo Tiwanaku. Fines del Siglo XVIII. Museo de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.

► QERO DE LA TRADICIÓN altiplánica, cuya forma tiene reminiscencias tiwanakuenses. Siglo XVIII. Museo de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.



▲ VASO TIWANAKU época clásica de cerámica, con felino que inspiró pinturas en copas y vasos del siglo XVIII. Colección privada, Lima.

debió darse en Cochabamba, importante enclave quechua que conserva muchos ejemplares de vasos inkas, como los que se exhiben en el Museo Arqueológico de la Universidad Nacional Mayor de San Simón.

POSNANSKY ANOTA QUE LOS VASOS mantuvieron su uso ritual de origen ancestral durante el siglo pasado. Señala que hubo que quitarles “la gruesa capa de vetusta suciedad que los cubría”, para que aparecieran las representaciones escénicas. Confirma que eran piezas de uso cotidiano, que continuaron cumpliendo las funciones para las que fueron fabricadas<sup>45</sup>. Las pinturas de estos qeros muestran las mismas escenas que aparecen en los vasos hechos en el Cuzco y llevados al altiplano para uso de los nobles inkas que permanecieron en esa región, y de los de origen local, que se habían inkalizado.

c. QEROS DE TRADICIÓN ALTIPLÁNICA, fabricados en el Qollao. La presencia del lago Titicaca es factor importante en esta región. No es extraño que las civilizaciones y culturas que se desarrollaron en sus orillas estuvieran profundamente influidas por las características ecológicas y ambientales de este mar interior.

LAS YUNGAS, EL CHARAZANI Y LAS CHARCAS son regiones donde pudieron fabricarse estos qeros. Teresa Gisbert se adhiere a esta propuesta. Transcribe al cronista Vásquez de Espinoza, el cual dice:

*[...] venden también vasos de madera matizados de diferentes colores que llaman qeros en que los indios beben su bebida de chicha*<sup>46</sup>.

ESTOS CONSERVAN LAS FORMAS INKAICAS, y se diferencian por los temas y los motivos pintados, así como por los colores. Un vaso que destaca por su bella policromía, con el intenso rojo de sus pinturas, tiene representaciones de suches (*Trichomyterus dispar*). El tema del dragón es frecuente en qeros que se encuentran en diferentes lugares. Fue considerado como motivo europeo, pero una copa del Museo Nacional de Arqueología de La Paz confirma la idea que los dragones o “*amarus*” no siguen la concepción europea sino la mitología andina anterior a la invasión española. Este y otros vasos ostentan



representaciones de indudable filiación con las de animales míticos de la iconografía Tiwanaku<sup>47</sup>.

## Qeros del extremo meridional

EL NORTE GRANDE CHILENO y el noroeste argentino recibieron la agricultura, ganadería y tecnología de las civilizaciones de las tierras altas de los Andes Centrales. El uso y fabricación de *qeros* les llegó por difusión, en primer lugar de la aún no bien estudiada cultura Pukara, y posteriormente de la imperial de Tiwanaku. Los vasos de esta civilización se encuentran en el sur peruano y el norte grande chileno. La forma y las funciones fueron tomadas por las culturas locales, que desarrollaron sus propios estilos a partir de las tiwanaquenses. Hay vasos de esta época que son hermosas muestras de arte religioso, como el perteneciente a la cultura Aguada del noroeste argentino de 700 a 1000 d.C.<sup>48</sup>, que se halla en el Museo de San Pedro de Atacama.

LA INTRODUCCIÓN Y ACEPTACIÓN DE LOS QEROS inkaicos fue parte de préstamos culturales que se difundieron desde el norte andino. La presencia de *qeros* inka coloniales se explica por la corriente inkanista que llegó a estas latitudes, con expresiones vinculadas con movimientos como el de Pedro Bohorques en el norte argentino. Lautaro Núñez Atencio, después de estudiar cien *qeros* provenientes del norte chileno y argentino, distingue los que se fabricaron en la región y los que tienen influencia tiwanaquense e inka, grupo en el cual incluye los que denomina con acierto "inka tardío". A éstos se suman los que tienen pinturas de colores con el acabado de "esmalgado", diferenciándolos de los que se fabricaron después del siglo XVI<sup>49</sup>.

LAUTARO NÚÑEZ HACE NOTAR que a comienzos del presente siglo "se iniciaron las indagaciones y descubrimientos de estos objetos [*qeros*] pre y post-hispánicos". Se hallaron en Cochinoca, Casavindo y La Paya en Argentina por Ambrosetti, Boman, Uhle y Rosen entre 1901 y 1908, incluyendo uno esmaltado. Ricardo Latchman consideró los no pintados provenientes del norte chileno como propios de esa región, porque "es probable que la mayor parte pertenezca a los tiempos más recientes de la cultura Atacameña". En la muestra de 28 vasos procedentes de San Pedro de Atacama, Calama, La



◀ DIBUJO DE QEROS de influencia Inka, con figuras incisas sin pintar. Provincia de Jujuy en el norte argentino. Fines del siglo XV. Museo Etnográfico de la Universidad Nacional de Buenos Aires.



▲ QERO DE MADERA, con felino esculpido que lleva incrustaciones de turquesas y conchas. Cultura Aguada (700-1000 d.C.) Noroeste Argentino. Museo de San Pedro de Atacama, Chile.

Lisera, Quillagua, Toconao, LLuta, San Miguel en Arica, Pisagua y Chiu-Chiu, uno proviene de "Una cueva del valle de Copiapó en las cercanías del límite con Argentina"<sup>50</sup>.

LOS QEROS INKAS presentan relieves escultóricos de llamas, felinos, lagartos, serpientes, cóndores, que también se encuentran en los vasos procedentes del Perú y Bolivia. Son diferentes los que muestran especies marítimas, que pueden ser peces, tal vez delfines. Destaca la presencia de nueve vasos con personajes humanos "generalmente encucillados como sentados en el borde con sus manos pegadas a las rodillas luciendo una gran cabeza desproporcionada con respecto al cuerpo y adornados con sombreros". La mayor parte de estos vasos procede de Arica<sup>51</sup>. Hay pocos ejemplares con rostro humano. Esta modalidad es de influencia tiwanacuense, e incluye un pequeño ejemplar de Quito Chile, que se halla en el Museo de San Pedro de Atacama<sup>52</sup>.

LOS QEROS con pinturas son inkas. Lautaro Núñez los agrupa en dos tipos "diferenciados por sus motivaciones y técnicas decorativas"<sup>53</sup>. El primero está constituido por vasos laqueados, confeccionados y pintados con la técnica de los vasos

cuzqueños de los siglos XVII y XVIII. Lautaro Núñez señala que son escasos y que las pocas evidencias vienen del sitio de Lasana. El segundo grupo corresponde a vasos esmaltados, de los que no se encuentra ejemplar en esta región, aunque la referencia que hace a un vaso tacneño es interesante por la escena que describe: "[...] una pareja humana sentada de frente [...] En medio de estas figuras humanas hay un pequeño tablero de juegos de manos con unas pocas piezas de color rojo"; completan el vaso otras figuras que permiten ubicarlo en el siglo XVIII<sup>54</sup>. Resumiendo, Lautaro Núñez dice: "Es indudable que los keros y específicamente los decorados han desempeñado funciones ceremoniales en las que intervenían personajes seguramente de mayor prestigio social"<sup>55</sup>.

EN EL NORTE ARGENTINO LA SITUACIÓN es similar. Hay ejemplares de qeros con figuras en relieve de animales y seres humanos, así como otros que tienen figuras geométricas incisas.



# LA POLITICA EVANGELIZADORA

LA EVANGELIZACIÓN FUE UNO DE LOS HECHOS CULTURALES más importantes, si no el más trascendental llevado a cabo por la corona española en sus dominios americanos.

DURANTE EL SIGLO XV Y PRIMERA MITAD DEL XVI sucedieron acontecimientos muy significativos para la historia de Occidente. España expulsó de su territorio a los moros después de siglos de lucha contra el Islam, se descubrió el Nuevo Mundo en 1492, y la Iglesia Católica se vio conmocionada por la reforma protestante encabezada por Martín Lutero. A raíz de la reforma, el Papa Paulo III convocó en 1545 un Concilio General o Ecuménico en la ciudad de Trento, Italia, que duraría 18 años, el cual establecería los dogmas fundamentales de la fe católica, amenazada por el protestantismo. El monarca español se ceñiría estrechamente a sus dictados. Con estos sucesos como antecedentes, España asumirá la gran tarea de la imposición de la religión católica en el Nuevo Mundo, justificando así su presencia y su actuación en este continente.

LA IGLESIA CONSIDERÓ IDÓLATRAS a los aztecas y a los inkas, porque adoraban a muchas divinidades y a los ídolos. Su inspirador era, a sus ojos, el

◀ REPRESENTACIONES de inkas en qero policromado. Los personajes de pie se muestran al igual que los arcángeles de la pintura colonial cuzqueña. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

demonio. Se sintió obligada, pues, a combatir y proscribir su culto, para lo cual los teólogos españoles del siglo XVI recurrieron a antiguos tratados que establecían las formas para lograrlo, y convertir a los infieles al cristianismo. Juan de Solórzano y Pereira, en su importante *Política Indiana*, sostuvo que la conversión de los indios era una misión reservada por Dios a los reyes españoles, y a sus ministros y vasallos. Tales ideas se aplicaron casi de inmediato y en vasta escala en América, y dieron lugar a lo que se llamó extirpación de idolatrías. El primer paso era destruir los adoratorios paganos, y plantar sobre sus ruinas la cruz, o, si era posible, construir sobre ellas un templo cristiano, en una campaña sistemática. Ejemplo de lo último fue la construcción del templo de Santo Domingo sobre el Koricancha, en la ciudad del Cuzco.

PERO LA ACCIÓN DE LA IGLESIA y de la corona no se detuvo en la supresión violenta de ídolos y adoratorios, y de los ritos que se practicaban en éstos, sino que se extendió a casi todas las manifestaciones de la vida indígena<sub>1</sub>. Ello se vio facilitado por el hecho de que la Iglesia constituía parte esencial de la sociedad civil, de modo que el misionero, o el evangelizador, venían a ser funcionarios de la corona. El resultado fue la devastación de las estructuras no sólo religiosas, sino también políticas, económicas y sociales de las civilizaciones americanas.

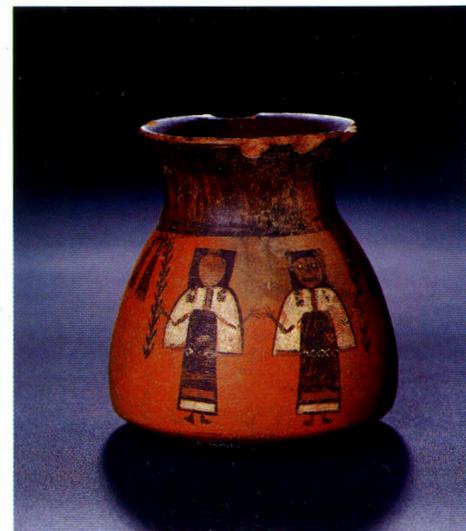
EN EL CASO DE LA CIVILIZACIÓN INKAICA, medidas administrativas como el sistema de encomienda y de las reducciones, y en el aspecto religioso la extirpación de idolatrías, fueron políticas que forman parte y explican el proceso de adoctrinamiento y evangelización<sub>2</sub>.

## EVANGELIZACION Y MENSAJE VISUAL

EL CONCILIO DE TRENTO produjo un corpus de normas y caminos a seguir en la Contrarreforma para combatir y si fuese posible convertir a los herejes. Una de las vías consideradas era la de las imágenes, que debían sujetarse a ciertos cánones rigurosamente controlados. Surgió así, en España, un vigoroso y múltiple movimiento pictórico, en la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, que a su vez influyó, como se verá en lo que nos interesa aquí, en la pintura colonial del Nuevo Mundo.

LOS PRIMEROS CONCILIOS LIMENSES realizados entre 1565 y 1578 tuvieron por finalidad aplicar al caso particular del Perú los decretos del Concilio de Trento, en lo que se refiere a la enseñanza de religión a los indios, tarea que realizaron principalmente los jesuitas, que fueron los más destacados teorizadores de la Contrarreforma. Entre otras medidas, insistieron en que se trajera la imprenta al Perú, lo cual sucedió hacia 1583, para la publicación de catecismos y confesionarios para los curas de indios. Vargas Ugarte señala que el Segundo Concilio Limense, y su decreto 25, serán decisivos para la política de comunicación visual que marcará la cultura colonial de los siglos XVI y XVII:

*El santo concilio ordena a todos los obispos [...] y los que están al cuidado de las almas [...] que ante todo instruyan diligentemente a los fieles en las materias relativas a la intercesión e invocación de los santos, la veneración de las reliquias, y el uso legítimo de las imágenes [...] Más aun, que las imágenes de Cristo, la Virgen Madre de Dios, y*



▲ VASIJA INKA, de cerámica con representación de mujeres nobles portando flores. Siglo XV. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

*los otros santos deben colocarse y retenerse especialmente en las iglesias, y que se les debe rendir honor y veneración, no porque se crea que contienen en sí mismas virtud o divinidad se les debe venerar, o pedirles favores, o poner en ellas fe, como lo hacían antiguamente los gentiles, que ponían esperanzas en sus ídolos [...] que las iglesias se aderecen y provean de los ornamentos y alhajas necesarias a costa del encomendero y de los indios y a cada parroquia que den por lo menos dos ornamentos para celebrar por cuenta de las personas que les pertenecen, para lo qual sean compelidos de los obispos con censura si fuese menester. [...] que aquellas imagenes es una manera de escritura que representa y da a entender a quien representa y que las an de tener en mucha beneración<sub>3</sub>.*

DENTRO DE ESTE CONTEXTO el ejemplo más relevante es sin duda “el Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno” del indio Guamán Poma de Ayala,



► ESCENA QUE MUESTRA una pareja de qeros y una vasija conteniendo chicha, bebida ceremonial elaborada por las mujeres. Vaso del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ QERO DE TRADICIÓN altiplánica. Brindis con seres mitológicos empleando una pareja de qeros. Siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.

◀ COPA DE TRADICIÓN altiplánica con ser mitológico de origen Tiwanaku. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arqueología de La Paz, Bolivia.

quien en la encrucijada de los siglos XVI y XVII que le tocó vivir, no pudo sustraerse a la influencia de la Contrarreforma, movimiento político-religioso que fue el eje de la cultura dominante en el Perú colonial<sup>4</sup>. A este personaje y su obra nos referiremos con frecuencia a lo largo de este libro.

## EXTIRPACION DE IDOLATRIAS

LA HISTORIA DE LA EXTIRPACIÓN DE LAS IDOLATRÍAS, como señala Duviols, es sobre todo una historia de represión. Hacia el año de 1541 el vicario general del Cuzco, Luis de Morales, escribe al Rey sobre la necesidad de reprimir los cultos incaicos (al sol, huacas, momias), sugiriendo el nombramiento de personas especializadas para ello. Y en los Concilios Limenses se pide a los doctrineros que presten atención al culto de los muertos, y en especial al castigo de los “hechiceros” y los “dogmatizadores”, término por el cual se entendía algo así como los predicadores de la religión indígena<sup>5</sup>.

SE PROHIBIÓ DE MODO TERMINANTE la adoración de huacas, ídolos, momias y *apachetas* (rumas de piedras pequeñas, depositadas en el paso más alto de los cerros, como señal de reverencia). Igual cosa sucedió con algunas prácticas que acompañaban a los trabajos de la tierra. E incluso se llegó a proscribir el corte de pelo de los niños, abrir orificios en las orejas o agrandarlos, y, en los adultos, dejarse largos los cabellos.

ES SABIDO QUE DURANTE EL GOBIERNO del virrey Francisco de Toledo (1569-1580), la represión antireligiosa fue asunto de capital importancia para las autoridades civiles. Toledo traía instrucciones precisas del Consejo de Indias y del Rey para ahogar con medios drásticos los intentos de restauración del inkario, a raíz de los rebotes del movimiento andino de rebelión y reconquista, a la vez religioso y político, conocido con el nombre de *Taki Oncoy*, y para suprimir también todos los obstáculos que se oponían a la integración religiosa y cultural de los pueblos andinos en el sistema hispano-católico<sup>6</sup>. Para el virrey Toledo la extirpación se volvió una cruzada personal<sup>7</sup>:

▶ PRINCESA INKA representada de la misma forma que en la cerámica pre-hispánica. Qero del siglo XVIII. Museo Municipal de La Paz, Bolivia.



[...] el principal efecto de la visita general y personal mía era de extirpar idolatrías, hechicerías, y dōgmatizadores para que la doctrina del Evangelio caiga en dispución y tierra que pueda hacer fruto.<sup>8</sup>

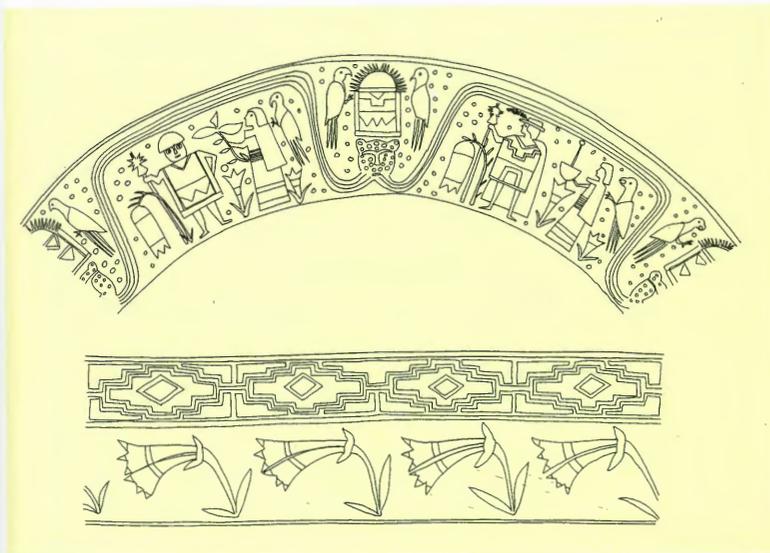
DEBÍA CONTROLARSE EN ESPECIAL y reprimir la ingestión de bebidas alcohólicas y la embriaguez:

*El vizio de embriaguez [...] es raíz de la infidelidad y de innumerables males [...] o aura firmencía en la fee en esta tierra en tanto que los indios no fueren rrefrenados desde vizio de borracheras [...] persiga las borracheras publicas que se hacen sus taquies y zeremonies pues son indicios y señales de inphidelidad y heregia.<sup>9</sup>*

NO ES DE EXTRAÑAR, POR TODO ELLO, que los doctrineros mirasen cada vez con mayor suspicacia tanto qeros como akillas, y particularmente sus representaciones pintadas, a partir del último tercio del siglo XVI y a lo largo del XVII. Y se hicieron también cada vez más frecuentes su requisa y destrucción.<sup>10</sup>



◀ LOS VASOS usados en las ceremonias mantuvieron los simbolos inkas, aun después de la evangelización. Qero del siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.



▲ PAREJAS DE INKAS mostrando a uno de los varones que usa sombrero y capa de origen europeo. Qero del siglo XVII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

Francisco de Toledo ordenó

*porque de la costumbre [...] que los indios de pintar idolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar, en sus tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveereis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante, labore ni pinte las tales figuras, so graves penas, las cuales executreis en sus personas y bienes lo contrario haciendo.*

Y en una Ordenanza emitida en Chuquisaca, dispuso:

*que no se labren figuras en ropa, ni en vasos, ni en las casas[...] y por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales y para dicho efecto los pintan e labran en los mates que hacen para beber y de*

*plata, y en las puertas de sus casas, y los tejen en los frontales, doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las iglesias. Ordeno y mando que los que hallasen los hagais raer y quitareis de las puertas donde los tuvieron y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten<sup>11</sup>.*

TUVO TAMBIÉN MUCHO CELO EN MANDAR que se hiciera relación de todo aquello que debía destruirse, y la política que se seguiría en el siglo XVII.

Luis de Mora dice en 1614:

*Hazen fiesta con taqui y borrachera general que dura dos días, vistiéndoles los vestidos arriba dichos y dando de comer y de beber al dicho trueno en mates pintados y haquillas de plata que para esto tienen [...] ante el dicho visitador exivieron los indios de este pueblo trece tamborinos con sus macanas de madera cantidad de plumas y mates y cinco camisetas de cumpi viejas y tres pares de aquillas de plata que pesaron dos marcos [...] todo lo cual confesaron y servir en los ritos y usar de las dichas cosas en las fiestas y sacrificios generales[...] todos los ídolos y demás cosas a ellos añejo que no fuesen de valor, se quemaron en la plaza [...] y los que fuesen de valor [...] como cosas de plata, oro ganados o ropa se traera a esta ciudad con inventario<sup>12</sup>.*

EL CELO DEL VIRREY FUE TAL QUE LA SOSPECHA se extendió a todo objeto que revistiese alguna importancia funcional en la vida de los hombres andinos. Así años después luego de las visitas ordenadas por Toledo, Cabello Balboa, Vicario General en 1582, escribía que los peruanos todavía pintaban monstruos y figuras feas en sus vestidos, vasos y asientos (*tianas*) "a su modo antiguo"<sup>13</sup>. La inclusión de los vasos de madera nos confirma que hacia el último tercio del siglo XVI ya eran pintados, aunque en poca cantidad, como deducimos de los datos arqueológicos.

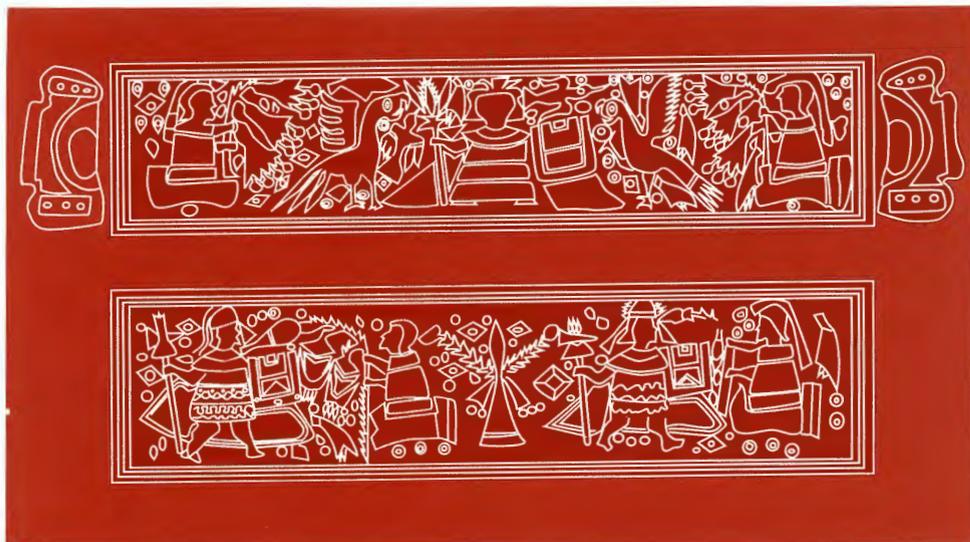
CRISTÓBAL DE ALBORNOZ, QUE FUE UN VISITADOR acucioso y perspicaz, señaló que debía prohibirse el culto de las momias por parte de los *ayllus*, pues era algo que se hacía como si estuviesen vivas, y se les ofrendaba vasos de oro, plata, madera y de otros materiales. Además indicó que los vasos anti-

Páginas siguientes:

► DETALLE de representaciones de inkas en qero policromado. Los personajes de pie se muestran al igual que los arcángeles de la pintura colonial cuzqueña. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.







◀ DOS ESCENAS de la vida en tiempo de los inkas. Qocha ceremonial con asas. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

guos debían confiscarse, porque eran objetos usados en celebraciones que recordaban a los indios su pasado. Por ello también se les prohibía fabricarlos<sup>14</sup>. Como la similitud de vasos y textiles era muy evidente, Albornoz instruyó que los tejidos con diseño de damero y pintados con serpientes fueran también destruidos, porque unos y otros eran símbolo de las victorias militares de los inkas.

EL DESARROLLO INSTITUCIONALIZADO de tales campañas se realizó en la primera mitad del siglo XVII, y alcanzó su auge entre 1610 y 1660, principalmente en el Arzobispado de Lima, siendo el “primer visitador de idolatrías que hubo en este reino” Francisco de Ávila, quien recorrió los pueblos de indios con un fiscal, un notario y dos sacerdotes de la Compañía de Jesús<sup>15</sup>.

PERO EL ÉXITO DE LA EMPRESA no fue completo. Lo prueba, entre otros, el testimonio de un cura doctrinero, en el cual se asegura incluso que las idolatrías adquirirían un vigor mayor que el que tenían en la época de la conquista, gracias a la clandestinidad en que se practicaban<sup>16</sup>. Constataciones que obligaron a una agudización de las campañas, de tal manera que, según Kubler, se “conmovió las bases del mundo quechua colonial”<sup>17</sup>:

*El indígena pronto asimiló la iniciativa sintética católica y desarrolló su propio método de supervivencia, aprendiendo a ocultar sus verdaderas creencias bajo las nuevas lecturas del Evangelio y santoral católico. Así conquistadores y conquistados coincidieron, sin quererlo, en un punto álgido para los doctrineros, un símbolo podía arrojar múltiples significados; y mientras la iglesia expresara sus verdades eternas en imágenes plásticas –método infalible del catecismo– había garantías de que éstas fuesen siempre interpretadas o empleadas según los dictámenes del Concilio de Trento<sup>18</sup>.*

En resumidas cuentas

*el proyecto básico de la Extirpación, fue por antonomasia negativo, destructivo. Contemplaba la destrucción de las religiones andinas, la deculturación. Procuró prohibir no solamente las creencias o ritos, sino también las costumbres, los comportamientos tradicionales indígenas que consideraba contrarios a la moral y costumbres cristianas, como las borracheras, los amancebamientos, el “pecado nefando” o “sodomía”<sup>19</sup>.*

## EUROPA EN EL SIGLO XVI

EN EL MOMENTO DE LA INVASIÓN ESPAÑOLA al Tawantinsuyu, Europa asistía a profundos e intensos fenómenos sociales, políticos, económicos y artísticos, como nunca antes había sucedido. Terminada la Edad Media, los caballeros de armadura, de vida errante y férrea, trocaron ésta por la de las artes y las sedas. Los clásicos se leen luego de desempolvarlos en los monasterios. La imprenta multiplica las copias y las pone al alcance de todos. Se generaliza así el fenómeno del Renacimiento, que había surgido en Italia tiempo atrás.

*El aspecto filosófico y literario del Renacimiento, el Humanismo, eleva a los intelectuales sobre el vulgo. El latín vuelve a ser la lengua preferida por los sabios; se desdeña a los ignorantes y el jefe supremo del movimiento, Erasmo de Rotterdam, pretende gobernar y mejorar el mundo, en un verdadero espíritu de selección.<sup>20</sup>*

▼ FELINO MÍTICO con insignias inkas imperiales. Qero del siglo XVIII. Museo del Indio Americano. Washington, USA.



ESPAÑA LOGRA SU UNIDAD CON LA RECONQUISTA de Granada y la expulsión de los moros de su territorio; así como con el matrimonio de Fernando e Isabel y el descubrimiento de América. A esta unidad cultural corresponde un arte conocido como estilo de los Reyes Católicos o Gótico Isabelino, que proporcionará los modelos que en América se tomarán para la arquitectura religiosa a través de las artes menores. El mudéjar también llegará a las nuevas tierras, y la pintura seguirá las mismas escuelas que en el viejo mundo: Flandes e Italia.

PERO LOS EUROPEOS ENCONTRARON UN TAWANTINSUYU con manifestaciones artísticas que excedían sin duda lo que originalmente se imaginaron. Pedro Sancho de la Hoz, uno de los soldados de Pizarro, que escribió una *Relación de la Conquista del Perú* (1543), al referirse a la capital del imperio en 1534, dice:

*La ciudad del Cuzco por ser la principal de todas donde tenían su residencia los señores es tan grande y tan hermosa que sería digna de verse aún en España [...]»<sup>21</sup>.*

Y ES QUE LA TRADICIÓN ARTÍSTICA PREHISPÁNICA en los Andes Centrales tiene sus raíces en una antigüedad que oscila entre 8,600 a 8,000 años a. C., al descubrirse la técnica del entrelazado en la cestería en la denominada Cueva de Guitarrero, en el Callejón de Huaylas, en la sierra norte del Perú, cuando la cerámica aún no había aparecido. Igualmente la pintura rupestre, como la del sitio de Toquepala, cerca a Moquegua en la costa sur, con una antigüedad de 6,000-7,000 años antes de nuestra era, es otro de los innumerales ejemplos del surgimiento de una rica tradición artística en esta parte del Nuevo Mundo. Caso más importante en el antiguo Perú es el de los textiles. Los antiguos peruanos fueron tejedores antes que arquitectos, escultores, orfebres o ceramistas:

*Ningún otro arte, ninguna otra técnica se plegaba mejor al temperamento y a las preferencias expresivas de aquellos pueblos, que el trabajo del telar. La minuciosidad, la perseverancia, la dedicación infatigable, el esfuerzo acumulativo y comunal, la afición al detalle y a la escala reducida, pero también el don innato de la combinación de colores, el amor al cromatismo elegante, mitigado o brillante, y la traducción matemática de complejos diseños en secuencias de trama y urdimbre, son los requisitos de un buen tejedor y son los que reúnen, aún hoy en día, los tejedores peruanos»<sup>22</sup>.*

## ARTE Y DOMINACION

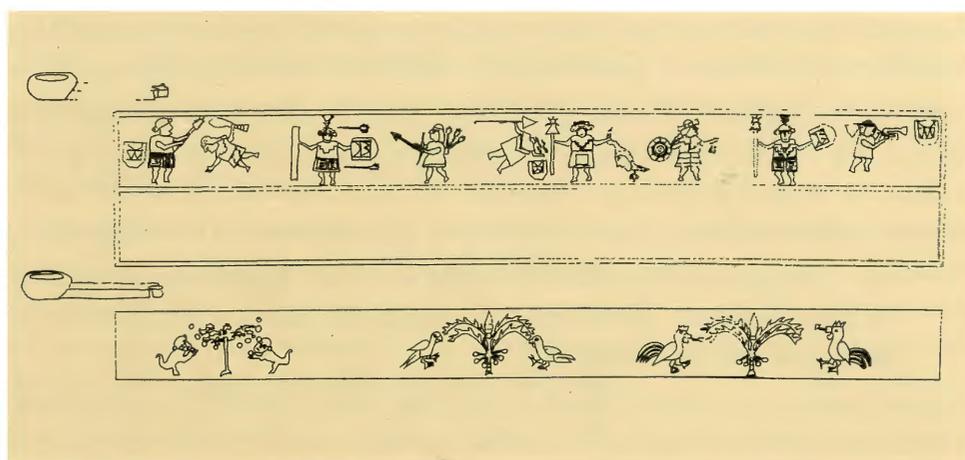
ES EN ESE CONTEXTO QUE NACE UN ARTE COLONIAL que inicialmente mostraría una gran impronta europea a través de pintores traídos por la Compañía de Jesús, en la segunda mitad del siglo XVI. El pintor más notable fue el hermano jesuita Bernardo Bitti, cuya pintura de influencia manierista llegó a una extensa región del sur andino y perduró largamente. Igual importancia tuvieron los grabados, especialmente flamencos, cuyos ejemplares sirvieron de prototipos antes que de inspiración para la pintura que se desarrolló en esta parte del continente. Los pintores indígenas que trabajaban con los europeos debían someterse a las reglas dictadas, entre otros, por los gremios de pintores.

► QERO INKA del siglo XVIII en el que se continua usando el signo escalonado. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.





► ESCENA BÉLICA con inkas derrotando a enemigos. Uno de los guerreros toca victorioso una trompeta europea. Paqcha del siglo XVIII. Museo de América Madrid, España.



COMO ES MUY CONOCIDO, LOS TEMAS PINTADOS con más profusión, por lo menos hasta fines del siglo XVII, fueron los de la iconografía católica, sirviendo este arte como instrumento forzado de aculturación religiosa. Este fenómeno coexistió con la extirpación de idolatrías, ambos con fines de lograr la imposición del credo católico. El arte en los dominios americanos se convierte en un instrumento efectivo de adoctrinamiento y defensa de los dogmas de la religión, porque

*La Contrarreforma [...] asegura al arte un papel protagónico en el culto y en la instrucción religiosa, no sólo por ser fiel a la tradición cristiana medieval, sino porque sus teólogos captan el poder de sugestión de las imágenes visuales y pretenden también acentuar su oposición al protestantismo evitando las medias tintas. Si los reformistas eran enemigos acérrimos del arte, los católicos debían ser defensores y servirse de él como arma contra la herejía.*

## ARTE Y RESISTENCIA

LA RESISTENCIA NATIVA FRENTE AL INVASOR fue constante. Así lo demuestran innumerables protestas, levantamientos y revueltas registrados prácticamente desde fines del siglo XVI, hasta el levantamiento de Thupa Amaro en el siglo XVIII. Pero también es importante la resistencia en el arte, tema no explorado suficientemente.

LA SOCIEDAD COLONIAL SE CARACTERIZÓ POR SU VERTICALIDAD. En ella las manifestaciones artísticas eran controladas por la autoridad, y cumplían una función político-religiosa. La gran abundancia de pinturas con temas religiosos, representaciones de acontecimientos específicos y alegorías políticas, es clara y nos habla de ese control, pero también del valor que se asignaba en la sociedad colonial a la imagen. Una sociedad en que pareciera que la representación era sinónimo de verdad (dogma religioso o verdad oficial)<sup>23</sup>.

ELLO SE VE CONFIRMADO POR EL EMPLEO CIVIL de las imágenes. En las descripciones de las fiestas coloniales se suele señalar que se han mandado hacer pinturas representándolas, para que sean enviadas al rey como "prueba" de los festejos. Un buen ejemplo es también la serie de lienzos del *Corpus Christi* cuzqueño. Igualmente, retratos individuales llegaron a ser empleados

◀ VASO ZOOMORFO de madera representando el felino mítico, que era convocado para propiciar la lluvia. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

como pruebas en los juicios de genealogías por parte de los inkas nobles de la colonia. Los dibujos de Guamán Poma también siguen esta línea<sup>24</sup>.

EL ARTE DE RESISTENCIA FUE PRINCIPALMENTE ARTE de la nobleza inka colonial. En efecto, en el virreinato peruano sobrevivió un grupo social sui generis, compuesto por los descendientes de la nobleza inka. Los inkas de la colonia continuaron la antigua tradición de sus antepasados de pintar, para

*[...] salvaguardar la tradición. En una sociedad ágrafa como la andina, la posibilidad de representar su historia por medio de dibujos, debió tener una gran importancia*<sup>25</sup>.

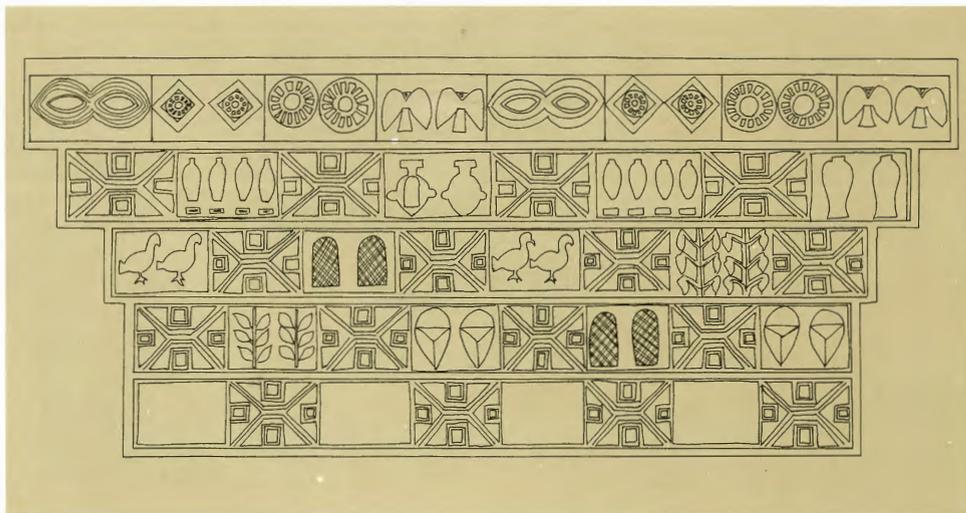
LA CORONA LES ASIGNÓ LA TAREA DE COBRAR LOS TRIBUTOS y distribuir el trabajo de la masa indígena. En cambio, desde la perspectiva de los nativos,

*los curacas eran los representantes de los ayllus encargándose de repartir equitativamente las tierras velando por los desvalidos y de mantener los cultos tradicionales*<sup>26</sup>.

DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XVII LOS CURACAS SINTIERON la necesidad de afirmar su presencia en la sociedad colonial, pues en realidad tenían autoridad, mas no poder. Así, cultivaron las manifestaciones que destacaban sus tradiciones culturales. En la vida pública, volvieron a lucir sus antiguos trajes inkas. Se sabe que hacia 1610, en las celebraciones en honor a San Ignacio de Loyola, hubo

*otra fiesta que dio más gusto [...] por haberse introducido en ella onze lngas [...] con sus insignias reales*<sup>27</sup>.

STASTNY, PARTIENDO DEL TRABAJO DE ROWE sobre el nacionalismo inka, hace notar el surgimiento hacia fines del siglo XVII de lo que ha denominado "guerra iconográfica". Se refiere a un grupo de lienzos mandados pintar por quienes se consideraban y querían legitimarse como sucesores de la nobleza inka. En ellos aparecen representados caciques con escudos nobiliarios y con los atributos típicos de la élite inka<sup>28</sup>: *achiwas* o *parasoles*, *kumillos* o enanos jorobados, y adornos o prendas como *tokapus*, *unkus*, *maskapaychas* y otros. Del mismo siglo son los lienzos de la Procesión del *Corpus Christi* en el Cuzco (ca. 1675-1680), que muestran el esplendor de la fiesta cuzqueña más importante y donde se aprecia de manera notable la presencia de los curacas o caciques. De la serie de dieciséis óleos, doce se encuentran en la ciudad



◀ QERO ORNAMENTADO con motivos geométricos y abstractos. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.



▲ MUESTRA de nacionalismo inka. Descendiente de los inkas luciendo prendas e insignias de sus antepasados. Pintura del siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

del Cuzco y cuatro en Santiago de Chile. Vestidos los nobles inkas elegantemente, combinando prendas inkas con españolas, transmiten un sentido especial a la manifestación de religiosidad católica. Van delante de las carrozas de la Virgen Candelaria, San Cristóbal, Santiago, San Sebastián y San Blas, que corresponden a parroquias de indios.

LAS INSIGNIAS DE LA REALEZA INKAICA, como la *maskapaycha*, el *llawto*, el *sunturpaucar* propio de los *sapa inka* (los reyes inkas), aparecen en la cabeza de los curacas. El espíritu del barroco ha trocado la sencillez de los inkas en complicada ornamentación. Era una manera más de recordar las glorias pasadas y suscitar la nostalgia del bien perdido<sup>29</sup>.

POR ESTA MISMA ÉPOCA APARECEN INDÍGENAS RETRATADOS como donantes en lienzos religiosos. A diferencia de los retratos de los inkas coloniales, van vestidos a la usanza española; en cambio las mujeres llevan sus trajes tradicionales. Y es que el uso de ropaje español era una manera de mostrar un status en la sociedad colonial. Sin embargo en otros lienzos, como en los de las ceremonias públicas y en los retratos genealógicos, prevalecían los signos de la identidad cultural andina.

Como dice Flores Ochoa:

*El sistema de opresión hizo surgir una plástica casi clandestina, secreta por tanto ilícita pasible de persecución y castigo. Se desarrolló una cultura visual con fuerte sentido incaico e incanista. Uno de los vehículos que eligió para lograr su expresión fueron los vasos de madera o qeros<sup>30</sup>.*

EL ARTE DE RESISTENCIA NO SÓLO SE EXPRESÓ EN LOS VASOS sino también en mayólicas, como señala Stastny (1986), o en muchos murales del sur andino, como demuestran Flores, Kuon y Samanez (1993). No olvidar, al respecto, que entre los inkas se pintaban tablas, paños y murales<sup>31</sup>. El Inca Garcilaso de la Vega refiere que en 1603 recibió

*en vara y media de tafetán blanco de la China, el árbol real descendiendo desde manco Capac hasta Huayna Capac y su hijo Paullo y que [...] venían los inkas pintados en su traje antiguo<sup>32</sup>.*

LOS QEROS Y LOS TEXTILES FUERON RECONOCIDOS por los españoles como objetos de necesidad cotidiana para los indígenas. Por ello es que siguieron fabricándose durante la colonia y se convirtieron en una de las manifestaciones artísticas más importantes para expresar la identidad andina. Otra fue, como es sabido, la del arte textil. No en vano ambas compartieron el gusto por las formas abstractas<sup>33</sup>.

## EL SIGLO XVIII

ES INDISCUTIBLE QUE EL IMPERIO INKAICO NO DESAPARECIÓ en el momento de la invasión. Así lo muestra la existencia del movimiento nacional inka en este siglo, como epílogo de la resistencia. Este hecho, según documentos de época, significó que dentro de la comunidad de indios existió un movimiento nacionalista, basado principalmente en la tradición inka, que sirvió de incentivo para el brote de las rebeliones indígenas, y cuyas repercusiones se sentirían hasta el siglo XIX.



HECHOS COMO LA SUBSISTENCIA DE UNA CLASE como la nobleza inka colonial, que gozó de privilegios importantes en los aspectos económico, legal y educacional, permitieron un liderazgo reconocido. Igualmente la existencia de lo que Rowe llama la tradición constitucional<sup>34</sup> significa que el virreinato fue la continuación del imperio de los inkas en los hechos y en la tradición viva. Es revelador, en tal sentido, que la corona española reconociera el valor de las tradiciones como antecedentes que justificaba los privilegios de que disfrutaban los caciques.

LA RELIGIÓN INKA, IGUALMENTE, SE SIGUIÓ MANIFESTANDO a través de la supervivencia de los cultos calificados por los españoles como hechicerías, idolatrías y otros términos similares. El arte cumplió una vez más su función transmisora de ideología. Stastny señala que

*gran parte de su energía [del movimiento nacional Inka] se canalizó, por eso, en un movimiento artístico que se hizo presente en la vida social cuzqueña por medio de expresiones plásticas, suntuarias, de música y representaciones escénicas<sup>35</sup>.*

ESE MOVIMIENTO SE MANIFESTÓ también en el vestido y los vasos de madera o *qeros*. Si bien en los siglos XVI y XVII los indios se vieron influenciados por la moda europea, por razones que no vienen al caso explicar, vemos que hacia fines del siglo XVII y en todo el XVIII se retorna a la vestimenta original inka, sobre todo por parte de los caciques<sup>36</sup>. También en este caso hay que citar los lienzos de la serie del *Corpus Christi*; los retratos de los inkas del siglo XVIII que se conservan en el Museo Inka de la ciudad del Cuzco; y los murales de Inkas del molino del pueblo de Acomayo en el departamento del Cuzco, pintados posiblemente por Tadeo Escalante hacia fines del siglo XVIII.

*La misma tradición inca, auténtica y viva, se nota en los tejidos sueltos de esta época y en los qeros o vasos de madera incrustado con laca. El quero es la obra maestra del arte inca en todos los siglos de su existencia. Ofrece el único campo para la imaginación pictórica del artista, y es el principal depositario del simbolismo nacional y de la resistencia orgullosa de la raza [...]. En los qeros coloniales vemos la flor del cantu usado como símbolo de la nacionalidad inca, vemos también el toqapu –filas de pequeños rectángulos con sencillos dibujos geométricos– que simbolizan la posición social distinguida, y muchos detalles más<sup>37</sup>.*

DEBEMOS SEÑALAR ADEMÁS LA TRADICIÓN ORAL posterior a 1640, que si bien se conoce por datos indirectos, da cuenta de algunas genealogías de caciques del siglo XVIII, o rememora procesiones de fiestas especiales, en las que los caciques visten de inkas y toman parte en representaciones dramáticas de episodios de la historia antigua.

OTROS EJEMPLOS DEL ARTE DE RESISTENCIA están en los lienzos con retratos de los inkas. El conocido grabado de la sucesión de los Inkas, que data de 1725, aproximadamente, obra de Alonso de la Cueva, clérigo muy vinculado a los jesuitas, muestra en secuencia lineal a los reyes de España como herederos del trono del Perú. La imagen fue difundida en cientos de ejemplares, convirtiéndose en modelo único empleado para representar a los inkas<sup>38</sup>. Sucedió también que los curacas mandaron hacer réplicas de la iconografía

◀ PROCESIÓN del Corpus Christi con caciques portando atuendos y armas militares análogos al de los angeles arcabuceros. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Arte Religioso, Cusco.

que les interesaba, y algunos eliminaron a los reyes españoles, como en el caso del lienzo de los Reyes Inkas del Museo Pedro de Osma, en Lima. Hoy es muy difícil encontrar esos ejemplares, debido a que en 1781, a raíz del levantamiento de Thupa Amaro, se mandó destruir

*las pinturas [...] de sus Incas en que abundan con extremo las casas de los indios que se tienen por nobles*<sup>39</sup>.

## LA GRAN REBELION

LA GRAN REBELIÓN DE 1780 SE VALIÓ DE REPRESENTACIONES plásticas como parte de su campaña. Se mandaron hacer retratos de Thupa Amaro, para recolectar dinero y hombres en ayuda de la rebelión. Este recurso se vincula directamente con las formas coloniales de pedir limosna: se sacaba una imagen, acompañada de prédica y eventualmente de música, y los fieles daban un óbolo. En la declaración de Thupa Amaro, éste señala que

*[había] mandado a sacar a un zambo Antonio dos retratos suyos. Uno envió al Collao, en que estaba pintado en un caballo blanco con su unco y demás insignias en la cabeza, que son las que se ponen los nobles regularmente*<sup>40</sup>.

AUNQUE LA DESCRIPCIÓN DEL PRIMERO ES SOMERA, muestra ciertas coincidencias con las representaciones del apóstol Santiago, básicamente en el caballo blanco sobre el que va montado el cacique. La imagen de Santiago no sólo fue empleada políticamente como símbolo de la conquista, justificada por el poder divino, sino que también simbolizó en algún caso al monarca español. Es posible ver en el Museo Nacional de Arte de La Paz una representación de Santiago Matamoros que no es otra cosa que un retrato de Felipe V. Es muy posible que la exhibición del retrato de Thupa Amaro fuera acompañada por algún discurso de tipo político, además de la explicación de la misma imagen. Estenssoro sugiere con acierto que probablemente Thupa Amaro utilizó abiertamente el referente de Santiago, hecho explicable si se tiene en cuenta que el discurso político de la rebelión apuntaba a la restauración del orden andino<sup>41</sup>.

THUPA AMARO VESTIDO COMO NOBLE INKA, sobre un caballo blanco, podía significar la reversión de uno de los símbolos de la conquista, pero también la alianza del hombre del Ande con el mundo divino católico. No hay que olvidar que Santiago era temido como aliado del poder colonial y del panteón cristiano:

*El juego de las representaciones y la vinculación del apóstol con el retrato de Tupac Amaru se refuerzan al conocer una de las reacciones producto de la derrota de los rebeldes. En 1781, Juan de Dios Pereyra, párroco de San Jerónimo, mandó pintar y colgó en su iglesia un lienzo en el que se veía a Santiago pisando las cabezas de Tupac Amaru y sus hermanos*<sup>42</sup>.

SE INVIRTIÓ LA IMAGEN. THUPA AMARO ERA SOMETIDO por Santiago, que había recuperado su lugar.

EN RELACIÓN AL SEGUNDO RETRATO DEL CACIQUE, existen declaraciones de Micaela Bastidas y del pintor Antonio Oblitas:

*Manifestóseles un lienzo en que está retratado su marido, a caballo, con insignias reales, para que diga quien lo pintó, quien dio este pensamiento, con que fin lo retrataron; y dice: ser cierto que el retrato de su marido, con las insignias reales, que lo pintó un zambo Antonio, que se hallaba preso, a quien mandó pintar su marido; diciendo que por si lo mataban, quedaría este retrato para memoria de los Tupac Amaro; que el pensamiento fue de su marido, y que el fin era para que lo viesen en las provincias, y después enviarlo a España<sup>43</sup>.*

El pintor Oblitas relata:

*En este estado se le presentó un retrato en grande de Tupamaro para que diga si es el mismo y que explique por qué le puso las insignias reales, y qué indican las pinturas de los lados. Dice ser el mismo que pintó; que le puso en la cabeza las insignias por ser las de inca descendiente de sangre real, y habérselo mandado el rebelde [...] arriba, un quitasol con que andaba frecuentemente el rebelde, y que todo esto era por mandato del mismo rebelde<sup>44</sup>.*

QUEDA CLARO, ASI, EL PAPEL DE LA IMAGEN como forma de resistencia. A través de ella, la élite cuzqueña, hasta finales del siglo XVIII, reivindica con fuerza su ascendencia inkaica, para legitimar su posición dirigente.



# LA PINTURA Y LOS QEROS

EN EL ANTIGUO PERÚ SE DESARROLLÓ una sólida tradición pictórica. Los primeros pobladores que arribaron a los Andes Centrales hace algo más de doce mil años dejaron evidencias de su creatividad en abrigos y cuevas. Sobresalen escenas relacionadas con la caza y la domesticación de llamas y alpacas. El desarrollo civilizador comprendió la pintura en telas, en la época Chavín, con gasas pintadas. En Nazca se pintó con una rica policromía en vasijas de cerámica, utilizando variadas técnicas. Entre los moche la pintura logró un desarrollo de gran calidad estética, con gran sentido documental.

LA PINTURA MURAL DE LA COSTA NORTE MERECE mención especial, pues reúne rasgos excepcionales, como prueban las halladas en la Huaca del Brujo, la Huaca del Dragón, Pañamarca, la Huaca Pintada de Illimo, la Huaca de la Luna, de la época Moche. Hay otras muestras de pintura mural, tales como las que se encuentran en las torres funerarias construidas con adobes entre el 900 y el 1100 de nuestra era en la cuenca del río Desaguadero en Bolivia, después del colapso de Tiwanaku. Sirvieron de última morada a gente importante de la nobleza local, que practicaba un culto especial a las momias de

◀ ANTI RODEADO de flora y fauna amazónicas. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

sus difuntos. Un dibujo de Guaman Poma de Ayala muestra a los *qollas* bridando con las momias de sus antepasados.

LAS TORRES SE SIGUIERON CONSTRUYENDO durante la presencia del Tawantinsuyo, conservándose la práctica de introducir qeros en los muros de adobe.<sup>3</sup> Los muros de las *chullpas* están pintados. Teresa Gisbert encuentra similitud entre algunas de las pinturas en las *chullpas* con los tejidos inkas, especialmente los de los *unkus*.<sup>4</sup> George Squier, viajero norteamericano que recorrió la región andina en 1864, incluye el dibujo de una *chullpa*, pintada, de Palca.<sup>5</sup>

## PINTURA INKA DEL SIGLO XVI

LOS INKAS CONTINUARON LA TRADICIÓN PICTÓRICA andina en sus diversas manifestaciones. También pintaron murales, y en tablas, telas, cerámica y *qeros*. La pintura de los *qeros* se inició justamente en vísperas de la invasión del Tawantinsuyo. Después de la conquista se destruyeron murales y otras manifestaciones pictóricas, principalmente, como consecuencia de las campañas de extirpación de la religión andina. Como afirma Dorta, es posible que algunos ejemplares de telas y tablas pintadas se encuentren ahora en algún lugar de Madrid o Bruselas.<sup>6</sup>

AL OESTE DE LA CIUDAD DEL CUZCO, en el barrio inka de *Puquín*, se hallaba el *Poqen Kancha*. Sus restos han sido ubicados hace cuatro años. En este lugar se guardaban las tablas pintadas con imágenes de la dinastía de los inkas y la historia de sus hazañas, como refiere Cristóbal de Molina “El Cuzqueño”:

*Y para entender donde tuvieron origen sus idolatrías [...] tenían en una casa del Sol, llamada Poquen Cancha, que es junto al Cuzco, la vida de cada uno de los Incas, y de las tierras que conquistó pintado por sus figuras y en unas tablas, y que origen tuvieron [...].*

LA COSTUMBRE DE PINTAR TABLAS no ha desaparecido en nuestros días. En la comunidad de Sarhua, en el departamento de Ayacucho, los padrinos obsequian estas pinturas a sus ahijados el día del matrimonio católico. En las tablas se plasma el parentesco de los contrayentes, los padrinos y sus familias, y en ciertos casos verdaderas genealogías.

EN 1559 POLO DE ONDEGARDO CONVOCÓ a los antiguos *quipucamayus*, ancianos conocedores de la historia de los inkas, para que “leyendo” los quipus, dieran las informaciones que se les pedía. Los hubo que utilizaron las pinturas:

*particularmente la que tenían en el templo del Sol, junto a la ciudad del Cuzco [...] de la cual historia tengo para mi se debió sacar una que yo vi en aquella ciudad dibujada en una tapicería de cumbe, no menos curiosa y bien pintaba que si fuera de muy finos paños de corte.*

EL VIRREY FRANCISCO DE TOLEDO, conocedor de esta tradición y de la habilidad artística de los inkas, sintió admiración por las obras pictóricas que se hacían en su tiempo en el Cuzco, y encargó a pintores indígenas los lienzos que envió a Felipe II. El mismo autor de esas líneas indica que el escribano Alvaro Ruis Navamuel certificó cuatro paños, cuya fidelidad había sido previamente verificada por treintisiete “indios principales”, y que

▼ RETRATO del Inka Huayna Cápac, en diálogo con el sol. Alegoría idealizada. Siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.





▲ RETRATO de la Emperatriz Mama Raua Ocllo, mujer de Huayna Cápac que sostiene una luna a modo de espejo. Alegoría idealizada del siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

[...] estaban escritos y pintados en los quatro paños los bultos y ayillos; en las cenefas la historia de lo sucedido en tiempo de cada uno de los yngas y la fábula y notables que van puestos en el primer paño, que ellos dicen de Tambo Toco, y las fábulas de las creaciones de Viracocha, que van en la cenefa del primer paño [...].

EL VIRREY TOLEDO ENVIÓ EN 1571 A ESPAÑA, con Jerónimo de Pacheco, esos cuatro paños con la vida de los inkas. Expresó admiración por la calidad de sus pinturas, y opinó que podían ser colgadas de las paredes de los palacios reales. Sugirió también que sirviesen de modelos para confeccionar tapices, para lo cual debían ser enviados a Flandes<sup>10</sup>. El Inca Garcilaso de la Vega, por su parte, cuenta que en 1603 recibió “en vara y media de tafetán blanco de la China, el árbol real descendiendo desde Manco Cápac hasta Huayna Cápac y su hijo Paullo”. Y anotó:

[...] venían los inkas pintados con su traje antiguo. En las cabezas traían la borla colorada y en las orejas sus orejeras, y en las manos sendas partesanas en lugar de cetro. Venían pintados de los pechos arriba y no más [...].<sup>11</sup>

ESTAS PINTURAS TAMBIÉN SE HICIERON para ser presentadas, con fines judiciales, en la corte española. Por desgracia estas y otras telas cambiaron de ubicación varias veces, y algunas se quemaron en el incendio del Alcázar en 1734, y las que se llevaron al Palacio del Buen Retiro de Madrid también desaparecieron, sin que se conozca su destino final<sup>12</sup>. Sea como fuere, según Marcos Jiménez de la Espada sirvieron de modelo para el artista que dibujó los retratos de los catorce inkas que aparecen en la portada de la “*Década Quinta*” de la *Historia General de los hechos de los castellanos*, publicada en 1615 por Antonio de Herrera. Dorta es del mismo parecer<sup>13</sup>.

## PINTURA INKA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

LA PINTURA INKA, A PARTIR de la consolidación del gobierno colonial, puede ser dividida en tres grandes grupos. En primer lugar aquella en que los descendientes de los inkas se sirvieron de técnicas y formas tomadas de los europeos. En segundo término las pinturas a la manera europea en que aparecen inkas o escenas inkaicas. Y tercero la pintura en que esos descendientes se representaron a sí mismos, a la manera tradicional andina, para lo cual utilizaron *los qeros*. Aquí, como es lógico, nos interesan de modo especial los dos últimos grupos.

ES REDUCIDO EL NÚMERO DE PINTURAS de caballete y de murales en que aparecen personajes, escenas y símbolos inkaicos. No se pintaron paisajes andinos, y mucho menos temas propios del Tawantinsuyu, salvo contadas excepciones. Poco frecuentes son las representaciones de ciudades, como el Cuzco. Los pintores indígenas reinterpretaron elementos de origen europeo, los adscribieron o integraron en la cosmovisión andina, y les asignaron funciones diferentes de las originales. Es el caso del Patrón Santiago. Otras pinturas son resultado de elaboraciones más sutiles. Se usaron símbolos que ya no eran utilizados por los artistas europeos. En otros casos el mensaje que transmitían tenía diferente sentido.<sup>14</sup>



LOS CUADROS de la serie del *Corpus Christi*, ya citados, son documentos sin parangón para visualizar la composición social, cultural y étnica del Cuzco del siglo XVII. Resalta la presencia de los nobles inkas, que van vestidos con galas e insignias que rememoran el pasado de gloria inkaico<sup>15</sup>. Son pocos los óleos con temas que no sean estrictamente religiosos.

APARECEN LOS INKAS y las *qoyas*. Las mujeres llevan vestidos con pocos cambios en comparación con los del pasado, pero los varones combinan *unkus* inkaicos con camisas de encajes, en la misma forma que figuran en los *qeros*. Los varones lucen con orgullo la *maskapaycha*, el *llawtu*, y los *tokapus*<sup>16</sup>, símbolos de la realeza inkaica. Son miembros de la élite cuzqueña que buscaban con-

servar usos y costumbres, mantener su posición social, afanosos de resaltar su filiación étnica, en momentos en que se reforzaba el nacionalismo inka<sup>17</sup>. No se encuentran muchos ejemplares de estos retratos. Derrotado Thupa Amaro se dispuso que fueran quemados, como parte de la represión cultural contra la rebeldía. El Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco posee la colección más numerosa de estos cuadros. Existe otro retrato en Alemania en el Niedersächsischen Landmuseum de Hannover<sup>18</sup>.

## LA DINASTIA INKAICA

SON PINTURAS AL ÓLEO CON RETRATOS de los catorce “emperadores” del Tawantinsuyu. Aparecen de medio cuerpo, portando insignias reales, algunas no ceñidas a ninguna información documentada. Es importante anotar que cada monarca ostenta los mismos atributos en todas las series pintadas en diferentes épocas y por diferentes autores. En el cuadro del Museo Pedro de Osma de Lima, se incluye a Mama Ocllo, la esposa del primer inka, que aparece más grande que los demás personajes<sup>19</sup>.

DENTRO DE ESTE MISMO GRUPO se hallan las series formadas por retratos individuales de los monarcas inkas, desde Manco Cápac hasta Atahualpa. No es nada raro que también aparezcan Mama Huaco y a veces Mama Ocllo, lo cual se explica por la importancia que tuvo la acción decisiva de la primera al ayudar a Manco Cápac a tomar posesión del valle del Cuzco.

EN ELLAS INKAS Y QOYAS ESTÁN INTEGRADOS al cuadro, son parte de la composición y arreglo del espacio. Son inkas reales o imaginarios que figuran, por ejemplo, en la Adoración del Niño Jesús; el inka es uno de los Tres

◀ RETRATO “de Andrés Huallasi Kjollique”. Pintura popular que recrea símbolos e insignias inkas. Siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ RETRATO DE MUJER noble descendiente de los inkas. En segundo plano aparecen el torreón, un papagayo, el sirviente jorobado que porta una ofrenda en forma de llama. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

Páginas siguientes:

▶ DETALLE DE INKA brindando con el rey de los qollas. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

Reyes Magos, en reemplazo del Rey Indio, asumiendo la personalidad de Inka Rey. Así sucede en la "Epifanía" de Juli, en Puno.<sup>20</sup> En las poblaciones de San Pedro y San Pablo del Cuzco, cada seis de enero se efectúa la "Carrera de los Reyes Magos", con transformación de identidades como veremos en el tema "El brindis de la fertilidad"<sup>21</sup>.

## ESCENAS INKAICAS

ESTE GRUPO ESTÁ INTEGRADO por pocos ejemplares de *qeros*; dos que se incluyen en este grupo se hallan en el Museo Inka del Cuzco. Uno es la "Muerte del Inka Atahualpa", de fines del siglo XVIII, aunque puede incluso ser más tardío.<sup>22</sup> La composición adopta la narrativa lineal que siguen las pinturas en los *qeros* inkaicos. Otro es el retrato de la "Ñusta Chañan Curicoca", heroína que valerosamente colaboró con Inka Yupanqui-Pachakuti en la defensa y posterior derrota de los chancas. Este capítulo de la historia inka también se halla pintado en un *qero* del Museo Inka, del que nos ocuparemos más adelante.

SE CONOCE POCO DE LA PINTURA que de alguna manera expresó o reflejó la resistencia ideológica al ocupante español. Por fuerza tuvo que ser clandestina, y no tardó en ser pasible de persecución y castigo, a pesar de lo cual alcanzó un cierto desarrollo de fuerte sentido inkanista. Se apeló para ello a diversos vehículos, entre ellos los tejidos o las mayólicas, como bien anota Stastny, así como a la pintura mural, como se ha señalado anteriormente.<sup>23</sup> Sin embargo donde se puso la mayor creatividad, originalidad y empeño, fue en las pinturas sobre *qeros*.

ANTES DE HABLAR DE ESTE TEMA es necesario referirnos de modo sucinto a algunos de los autores que se han ocupado de la pintura cuzqueña, y que han puesto énfasis en el simbolismo y significado que encierra, más allá de los parámetros que se le impusieron. No olvidemos, al respecto, que los pintores indígenas y mestizos cuzqueños se ingeniaron para introducir elementos andinos en sus obras. La sutileza con que lo hicieron escapa fácilmente a la observación de quienes las juzgan con criterios aplicables sólo al arte europeo de esa época.<sup>24</sup>

### "Leer" los qeros

LOS QEROS NO DESAPARECIERON ni dejaron de usarse después de la invasión del siglo XVI. Continuaron en uso, y se les siguió fabricando, como sucede hasta la actualidad. Se transformaron en vehículos para dar cauce al afán pictórico de los indígenas, a quienes les estaban vedados los óleos. Los vasos fueron depositarios de las tradiciones que ayudaron a mantener la identidad étnica, fortaleciendo el nacionalismo inka, tan nítido en el siglo XVIII, como mostró John







H. Rowe en su estudio ya citado<sup>25</sup>. Y en ellos pintaron los artistas indígenas guiándose por sus propias normas, reglas de composición y perspectiva, colores, alegorías y símbolos, y especialmente los temas que les interesaban en su condición de integrantes de la marginada "República de Indios".

## LOS TEMAS Y MOTIVOS

EL VALIOSO MATERIAL ICONOGRÁFICO de los vasos inkas coloniales es analizado por arqueólogos, etnohistoriadores, etnólogos, historiadores del arte, artistas y otros especialistas, tal cual señalan Luis E. Valcárcel y Luis A. Pardo<sup>26</sup>. Permite estudiar de manera sistemática la ideología y la mentalidad de las culturas andinas del pasado. Así lo han hecho Donnan, Ann Marie Hocquenghem y Castillo<sup>27</sup>, combinando habilidad metodológica, audacia analítica e imaginación, enriqueciendo el conocimiento de la cultura Moche.

LA ORIGINAL Y VALIOSA INVESTIGACIÓN de John H. Rowe sobre el significado del arte Chavín es una fuente de inspiración en tal sentido, sobre todo cuando no se tiene más información que la iconográfica<sup>28</sup>. Con las pinturas de los *qeros* se puede realizar tarea parecida, incluso con mejores posibilidades, en relación con las expresiones artísticas de las demás culturas andinas preinkas. En primer lugar porque se cuenta con documentación escrita desde el siglo XVI, obra de cronistas, clérigos, funcionarios y otros, que contribuyen a la mejor comprensión de los mensajes pintados. En segundo lugar, porque la cultura andina viva permite entender la iconografía del pasado mediante la comparación sistemática, con la seguridad que da la evidencia de la continuidad cultural y la fuerza de la tradición. Por último la tradición oral es riquísima en los Andes, y sus mitos y leyendas pueden ayudar a entender las escenas pintadas en *qeros* hace dos o tres siglos.

NO SE HA PRECISADO AÚN EL NÚMERO DE TEMAS pintados en los vasos. Se ha identificado algo más de una docena, que se repiten en diferentes versiones, tal como sucede con la pintura colonial. Esas variaciones reflejan la vigencia de esos temas durante largo tiempo. Pueden ser descritas ya sea como abreviaciones o como ampliación de los núcleos temáticos, de modo que, por ejemplo, se disminuye o se incrementa el número de personajes. En ello influían, sin duda, las preferencias de los clientes que encargaban los vasos. No son creaciones singulares del arte por el arte, ni elementos decorativos, sino objetos destinados a satisfacer las demandas de un vasto mercado, por ser imprescindibles para ritos y ceremonias, y un modo de mantener vivas las tradiciones<sup>29</sup>.

SE DISTINGUEN DOS GRANDES GRUPOS: los temas de la tradición inkaica, y los temas de la vida en el coloniaje. El primero tiene que ver con la cultura del tiempo de los inkas, sin ninguna presencia posterior a la invasión española. El segundo incluye motivos que surgen del proceso de aculturación, con incorporación de algunos típicamente occidentales.

DEBEMOS SEÑALAR QUE TEMAS SON PARA NOSOTROS los desarrollos, a manera de narración, de elementos iconográficos que señalan significados de importancia. Como motivos consideramos las figuras que tienen significado por sí mismas y forman parte de los temas. Aparecen en las escenas o



▲ MANCO CÁPAC dirigiendo la fundación del Cuzco. Acuarela de inicios del siglo XVII. Martín de Murúa. Fundación Getty, California, U.S.A.

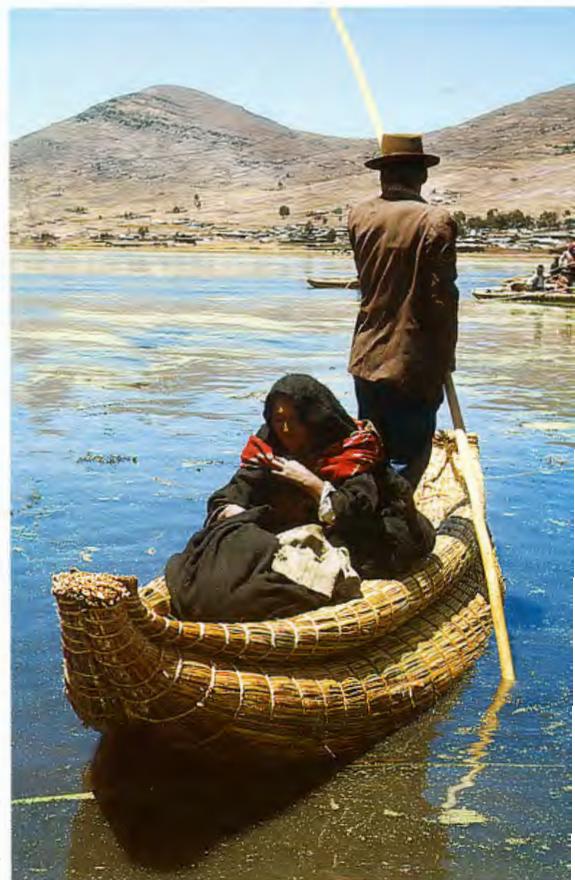
también en forma aislada. De los varios que se encuentran en los *qeros*, se han seleccionado solamente el ají y el arco iris, que muestran sus posibilidades para transmitir mensajes, enriqueciendo el sistema de comunicación presente en los vasos.

## El mito de Manco Cápac y Mama Ocllo

ESTE TEMA ES IGUALMENTE DENOMINADO “Los fundadores del Imperio”. Dos son los mitos de mayor difusión que explican el origen de los inkas y de la ciudad del Qosqo. El Inca Garcilaso de la Vega relata ambos. Uno es “Manco Cápac y Mama Ocllo” y el otro “Los Hermanos Ayar”. El primero es la versión oficial que figura en los textos escolares peruanos y que se presenta asimismo en los *qeros*. El Inca Garcilaso de la Vega, miembro de una *panaka* real, y por tanto con acceso directo al acervo de su cultura materna, presta especial atención al relato de la pareja que sale del lago Titicaca:

*Nuestro Padre el Sol, [...] envió del cielo a la tierra un hijo e una hija de los suyos para que los doctrinasen en el conocimiento de nuestro Padre El Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios [...]. Con esta orden y mandato puso nuestro Padre El Sol estos dos hijos suyos en la laguna Titicaca [...] y les dijo [...] que procurasen hincar en el suelo una barilla de oro [...] que les dio [...] que, donde aquella barra se les hundiese con solo un golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el Sol Nuestro Padre que parasen e hiciesen su asiento y corte [...] Ellos salieron del Titicaca y caminaron al septentrión, y por todo el camino, doquiera que paraban tentaban hincar la barra de oro y nunca se les hundió. Así entraron en una venta o dormitorio pequeño, [...] que hoy llaman Pacarec Tampu, que quiere decir venta o dormida que amanece. [...] De allí llegaron él y su mujer, nuestra Reina, a este valle del Cuzco, que entonces todo él estaba hecho montaña brava<sup>30</sup>.*

ESTE MITO de Manco Cápac y Mama Ocllo está pintado en la parte superior de los *qeros*. La pareja mítica aparece bogando en dos pequeños botes fabricados con totora (*Scirpus* sp.), planta acuática que crece en abundancia en las orillas del lago Titicaca. Es la misma planta que se utiliza para fabricar los “caballitos de totora” de los pescadores de las playas de Huanchaco, en la costa norte del país.



► BALSEROS EN EL LAGO Titicaca en embarcación similar a las que se representan en los *qeros* del siglo XVIII.

AMBOS PERSONAJES BOGAN IMPULSADOS por pértigas, a la manera de los actuales habitantes de la región, que no usan remos. En el Museo Inka de la Universidad Nacional del Cuzco se exhibe un ejemplar pintado con este tema. El varón va adelante de la mujer, entre los dos botes resplandece un sol rojizo de forma circular con rayos, pintado al estilo occidental<sup>31</sup>. La escena se completa con plantas acuáticas. El Museum Fur Volkerkunde de Berlín exhibe otro *quero* con el mismo tema. En este ejemplar la mujer va en el primer bote, al que sigue el del varón. Entre los dos aparecen plantas de maíz, con mazorcas en fruto. El vaso que pertenece al Museo Inka del Cuzco es masculino y tiene la imagen del Sol, que pertenece a este género. La escultura que representaba al dios *Punchao* –el Sol– en la época inka, mostraba a un personaje varón del tamaño de un niño. El Sol hoy día es conocido como *Taytanchis*, que se traduce por Nuestro Padre. Ceremonialmente se le llama Inka, al saludarlo se le da este tratamiento.

EL VASO DEL MUSEO DE BERLÍN ES FEMENINO, como revela la planta de maíz entre los dos personajes. En la concepción andina el maíz es femenino. Cuando se habla en contexto ritual es conocida como *Mama Sara* –El Maíz Nuestra Madre–, que guarda relación con la denominación de *Pachamama* –La Madre Tierra–, referida a la deidad andina femenina por excelencia, tanto en “tiempos del inga”, como en la actualidad. El sol del *quero* masculino muestra la relación del inka con uno de los principales dioses de los inkas. El maíz del vaso femenino resalta la importancia del cultivo de esta planta de tanto valor para la alimentación y el ritual andinos. No hay duda de que los ejemplares del Museo Inka y del Museum Fur Volkerkunde, formaban un par, eran “hermanos”. Fueron separados por los comerciantes de antigüedades para facilitar su comercialización en forma independiente, pues muchos clientes pensaban equivocadamente que eran piezas duplicadas.

EN UNA COLECCIÓN PRIVADA DE LIMA existe otro vaso pintado con este mismo tema. La pintura muestra a Manco Cápac y Mama Ocllo saliendo del lago Titicaca. Recordemos que el mito cuenta que el Padre Sol los puso en las islas, de las que partieron para iniciar su largo peregrinaje hasta el lejano y pequeño valle del Huatanay, donde fundarían la ciudad sagrada del *Qosco*. Los artistas indígenas al pintar este paisaje tuvieron en mente el uso de los botes de totora, que son los que utiliza la gente lacustre para movilizarse en



◀ MOTIVO DEL JAGUAR de cuya cabeza nace el arco iris. Aparece un escudo inka con águila bicéfala europea. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

▶ MANCO CÁPAC y Mama Ocllo saliendo del Lago Titicaca. Vaso del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad del Cuzco.



este mar de altura. El tema fue importante para los nobles inkas. Era parte de la historia que los vinculaba con los fundadores del imperio, especialmente a los integrantes del linaje que reclama descender del primer inka, que bien podría ser la *panaqa* de Huayna Capac, a la que pertenecían Huáscar y la madre del Inca Garcilaso de la Vega. El mito de Manco Cápac y Mama Ocllo se sigue contando después de cinco siglos, porque como parte de la historia oficial se enseña en las escuelas y continúa siendo narrado en los hogares de la gente andina. También es pintado para ilustrar textos escolares de historia. Las más de las veces se muestra a la pareja real emergiendo de las aguas, sentados en la cresta de las olas o suspendidos en el aire, iluminados por brillantes rayos de luz solar, al modo de sirenas o tritones, como se hace con Neptuno y otros personajes que moran en las profundidades de las aguas de la mitología griega, adoptada por el mundo occidental. Salen de esta regla el mural de Manco Cápac y Mama Ocllo pintados en el Hotel Cuzco, ilustrando su arribo al valle del *Qosco*.<sup>32</sup>

EL MITO ES REACTUALIZADO, al ser teatralizado en la ciudad de Puno como número central de los festejos que se organiza por el aniversario de su fundación española. Cada 4 de noviembre, desde hace algo de treinta años, Manco Cápac y Mama Ocllo surcan la bahía de Puno en botes de totora, rodeados de docenas de otros que son conducidos por gente lacustre. En ellos van músicos campesinos y el numeroso cortejo que acompaña a la pareja mítica.

## La invasión de los Chankas

ESTÁ REPRESENTADA EN UN QERO QUE PERTENECE al Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, parte de la colección de José Orihuela Yábar, donada al museo en 1968. Manuel Chávez Ballón anotó, en el asiento de inventario respectivo, comentarios valiosos, de los que partimos para nuestro análisis de la pintura de este vaso, cuyo tema podría ser llamado "La Defensora del Cuzco", o también "Chañan Curicoca y la invasión de los chankas"<sup>33</sup>.

ENTRE LOS HECHOS DE LA HISTORIA ORAL de los inkas tenía especial importancia la "guerra con los chankas". Según la tradición histórica el ata-



◀ INKAS COMBATIENDO contra chankas en un qero del siglo XVIII. Dibujo de Manuel Chávez Ballón. Cuzco, ca. 1970.

► LA PAREJA MÍTICA de fundadores del Cuzco, Manco Cápac y Mama Ocllo. Como en los tejidos andinos el sol es representado en la forma de un rombo. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



que chanka se produjo bajo el reinado del inka *Wiraqocha*. Su avance alcanzó tal peligrosidad que el inka gobernante fugó de la ciudad sagrada para refugiarse en *Qaxya Xaquixahuana*, población situada hoy en la provincia de Calca, muy cerca del *Qosqo*. En la capital se quedaron solamente algunos viejos generales y dos de los hijos de *Wiraqocha*, para su defensa. Esta fue organizada por *Ynga Yupanqui*, quien posteriormente tomó el nombre de *Pachakuti*. Entre los pocos aliados que logró comprometer estuvieron los *k'ana* y los *kanchi*, que enviaron tropas de refuerzo a defender la ciudad sagrada. A pesar de todo, las fuerzas de que disponía el inka eran muy reducidas. Para engañar al enemigo el inka ordenó que se pusieran cascos, escudos y lanzas a las rocas de los cerros, para que fueran tomadas por guerreros, pero al llegar el momento decisivo de la batalla, y faltarle hombres, el Inca *Yupanqui* dio “grandes voces”, que convirtieron esas piedras en soldados verdaderos, que acudieron a reforzar a los defensores. Con esta ayuda se logró una definitiva victoria:

*Los chancas entran donde estaban las piedras de purun auca, por sus órdenes. Y las piedras se levantan como personas más diestras y pelean con más ferocidad, asolando a los hancoallos y chancas. El infante sigue la victoria hasta Quiyachille, donde había cortado las cabezas de los generales de los enemigos<sup>34</sup>.*

ESAS ROCAS FUERON LLAMADAS desde entonces *purur-awqa*<sup>35</sup>, y fueron colocadas en los santuarios de la ciudad, especialmente en el *Qorikancha*, donde las vieron los hispanos<sup>36</sup>. Durante esa acción de armas se vieron escenas de gran heroísmo, como la que protagonizó una valerosa mujer, Chañan Curicoca, sin cuya participación tal vez no se habría producido el triunfo:

*En esta batalla sale con gran victoria y hace su triunfo. Entonces dicen que una india viuda llamada Chañan Cori Coca pelea valerosamente como mujer varonil<sup>37</sup>.*

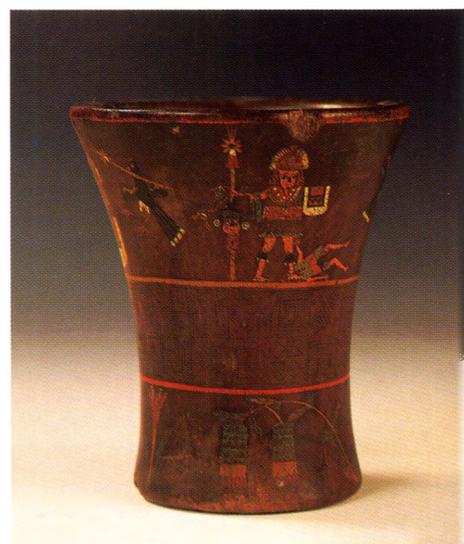
ESTE EPISODIO ALCANZÓ TAL IMPORTANCIA que inspiró otras versiones, a las que se añadieron nuevos episodios:

*[...] los chancas acometiendo la cibdad por cuatro partes [...] Y entre ellos se mezcló una sangrienta batalla, los unos por entrar a la cibdad y los otros por les defender la entrada. Y los que penetraron por un barrio del Cuzco llamado Chocoscachona, fueron valerosamente rebatidos por los de aquel barrio; adonde cuentan que una mujer llamada Chañan Curicoca, peleó varonilmente, y tanto hizo por las manos contra los Chancas que por allí habían acometido que los hizo retirar<sup>38</sup>.*

CONVIENE EXAMINAR EL CASO DE LOS CHANKAS desde una perspectiva arqueológica y etnohistórica. Ante la falta de documentación precisa e irrefutable, se discute su existencia, puesto que no se ha hallado hasta el momento material arqueológico claramente identificable con ellos. Tampoco hay evidencias materiales de su ingreso al valle del Cuzco en tiempos de los inkas, ni a lo largo de la ruta que debieron seguir para llegar al valle del Huatanay. Este vacío arqueológico lleva a suponer que de haberse producido tal "invasión" ésta debió tener lugar en el Horizonte Medio, muchos siglos antes de los inkas<sup>39</sup>. Tampoco son convincentes las propuestas de la arqueología sobre la efectiva existencia de los chancas<sup>40</sup>. El examen sistemático de ensayos e investigaciones históricas de la primera mitad de este siglo, en la ciudad de Huamanga conduce a coincidir con la siguiente observación:

*[...] Es importante señalar que la lectura de los cronistas tanto de parte de los intelectuales cusqueños como ayacuchanos los llevaba a resaltar el carácter épico que tuvo el conflicto entre chancas e incas en tiempos prehispánicos, aunque siglos después de tal acontecimiento - si es que lo hubo- el enfrentamiento se reeditaba pero en el plano del discurso [...]<sup>41</sup>.*

EN TODO CASO HUBO UNA INVASIÓN en la época de los *wari*, como prueban las evidencias arqueológicas que corresponden hacia el año 700 de nuestra era, aunque la misma no ha sido registrada por la historia oral de los inkas. Esta ausencia llama poderosamente la atención. No es verosímil que los inkas, aun siendo muy posteriores, ignoraran la prolongada e intensa ocupación del valle del Cuzco por invasores hacía cuatro o cinco siglos. Puede



▲ NOBLE INKA sobre un chanka, exhibiendo su cabeza decapitada. El cóndor símbolo de los chancas, huye del vencedor. Qero del siglo XVIII. Museo Nacional de Arqueología, La Paz, Bolivia.

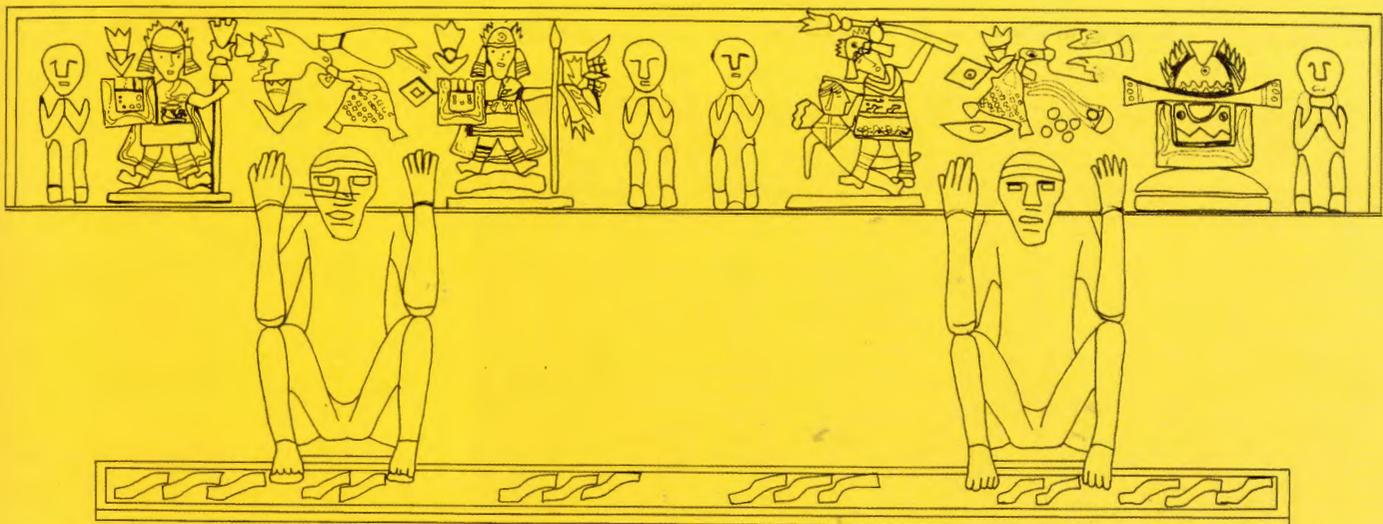
ser, no obstante, que el mito situara tal hecho cuatro o cinco siglos después de que ocurrió. Estaríamos en presencia de un hecho incorporado a la historia mítica, que no por mítica deja de ser verdadera.

PARA EL PRESENTE PROPÓSITO NO ES SIGNIFICATIVO si realmente existieron o no los chankas, si llegaron a invadir o no el Cuzco en la época que indican las referencias históricas, o si la resistencia inka asumió las características que señalan las tradiciones orales recogidas por los cronistas hispanos. Interesa sí comprobar que se documentaron mitos vigentes al momento de la invasión española, que constituyen el corpus de la "verdadera historia" oficial del estado inka. No se debe olvidar que "los mitos explican las estructuras; la cultura específicamente predominante y compartida y los sistemas semánticos que permiten que los miembros de una cultura se entiendan unos a otros, y desafíen lo desconocido". "En sentido más estricto, los mitos son discursos definibles estilísticamente, que dan a conocer los componentes más importantes de un sistema semántico"<sup>42</sup>.

NAVARRO DEL AGUILA FUE UNO DE LOS PRIMEROS que se ocupó del tema de los chankas. Ubicó a "pocras, chancas y huancas" en los departamentos de Ayacucho (provincia de Andahuaylas, Huanta, Cangallo y Víctor Fajardo); de Apurímac (provincia de Andahuaylas) y de Huancavelica. Delimitó el territorio y los poblados en que habitaron estas naciones, reconstruyendo la ruta que siguieron para llegar al Cuzco. Sin embargo no precisó cronología, ni la tipología de la cerámica atribuida a los chancas y su cultura material en general, o su difusión por la sierra sur del país. Tampoco realizó prospecciones ni exploraciones arqueológicas, menos aún excavaciones sistemáticas<sup>43</sup>. Es indiscutible que fuera de los límites de la nación quechua, que se hallaba en proceso de formar el estado tawantinsuyano, existían naciones rivales, algunas más poderosas que los inkas, que sostenían permanente rivalidad:

*En el tiempo deste Viracocha Ynga había más de doscientos señores caciques de pueblos y provincias, cincuenta y sesenta lugares en la redondez desta ciudad del Cuzco, los cuales se intitulan y nombran en sus tierras y pueblos, Capac Ynga, que quiere decir señores e*

▼ QERO CON DIBUJOS de inkas y guerrero cortando la cabeza de un chanka, con cóndores que representan esta etnia. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

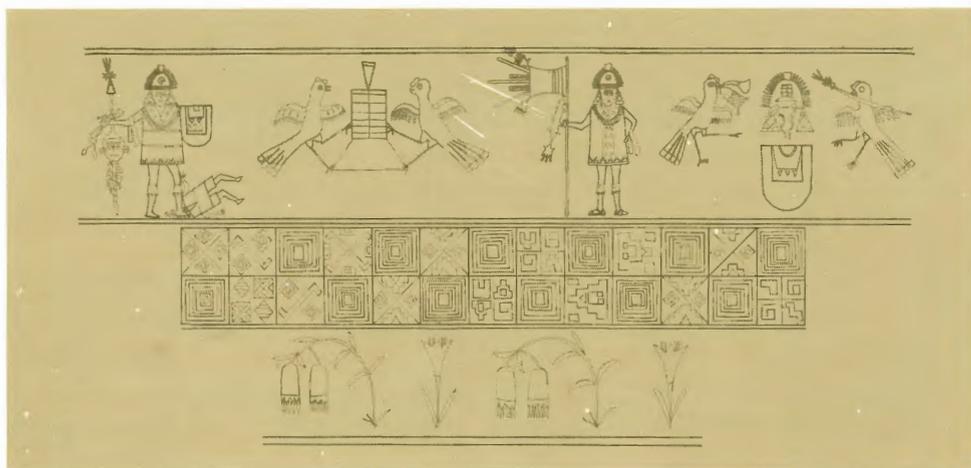


reyes, y lo mismo hacía este Viracocha Ynga e intitulábase como arriba dijimos dios, de donde vieron los demas señores ya dicho, que se intitulaba de más ser que ninguno dellos.<sup>44</sup>

## Chañan Curicoca Defensora del Cuzco

PROCEDAMOS A OCUPARNOS AHORA de la pintura del *qero* No. 2896/58 del Museo Inka de la Universidad Nacional del Cuzco. Para comenzar proponemos que en ella la figura central es la de la mujer, hipótesis que no deja de ser arbitraria, porque no se puede saber exactamente dónde ubicó el artista el centro y el comienzo del tema pintado. Se trata de Chañan Curicoca, quien sostiene con la mano derecha la cabeza decapitada de un chanka, que exhibe a modo de trofeo. Con la mano izquierda agarra una lanza, que parece una alabarda española. Se halla de pie sobre el cuerpo decapitado del soldado enemigo, tendido de espaldas. A la derecha de la mujer yace una llama despellejada, con la cabeza levantada en señal de agonía. Encima del animal –en realidad detrás, por el diferente manejo de la perspectiva–, se halla un músico que golpea la *tinya*. A los lados se ven árboles, de los que uno es la chonta (Guilielma insignis), y hay también otra cabeza decapitada. Sigue, siempre hacia la derecha, un soldado inka con un gran manto, indudable signo de jerarquía, que en la mano derecha sostiene su porra y en la izquierda el escudo. Sobre el pecho ostenta la insignia real. A su lado aparece otro soldado inka, sosteniendo una porra con la mano derecha, mientras que con la izquierda mesa los cabellos de un soldado chanka de menor tamaño.

A CONTINUACIÓN APARECE EL JEFE CHANKA, del mismo tamaño que el jefe inka, con galas que dan muestra de su alta jerarquía. Con la mano izquierda sostiene su escudo y con la derecha una maza. En su frente se ve, como en los demás chankas, una vincha roja. Arriba vuela un cóndor con cabeza humana, que también luce vincha roja en la frente y mira al guerrero chanka. Detrás del jefe chanka aparecen dos aves, un colibrí en vuelo y una *pariwana* (flamenco) de pie. A la derecha, frente a Chañan Curicoca, aparece otro guerrero chanka con la porra en alto, en actitud de ataque, y cuyo escudo exhibe la misma decoración que los de los demás chankas, y usa también una vincha roja en la frente.



◀ SOLDADOS INKAS con insignias reales y guerrero que exhibe cabeza decapitada de chanka. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arqueología, La Paz, Bolivia.

► DESARROLLO DE UN QERO del siglo XVIII que muestra a Chañan Curicoca con la cabeza decapitada de un chanka. Dibujo de Manuel Chávez Ballón. Cuzco, ca.1970.



EL DOCTOR MANUEL CHÁVEZ BALLÓN dibujó otra versión de “La Defensora del Cuzco”. El *qero* era parte de la “Colección Yábar”. Como ocurre con los pares de *qeros*, se presentan ligeras diferencias entre las pinturas de los dos vasos. En ese dibujo, por ejemplo, la capa del guerrero chanka de alta jerarquía tiene pliegues, haciendo que se parezca al plumaje de las aves. Los *tokapu* son diferentes, pero las flores de kantu y los picaflores de la franja inferior son similares. Es probable que este *qero* sea par del que se encuentra en el Museo Inka. Los dos vasos pertenecen a otras tantas colecciones de la ciudad del Cuzco, donde fueron adquiridos.

OTRAS PINTURAS MUESTRAN ENCUENTROS entre inkas y chankas, en que éstos aparecen con los mismos atributos y colores que en el vaso que hemos descrito, y siempre en asociación con aves. Sus escudos son iguales, decorados con un triángulo en la parte central, mientras que los escudos de los inkas tienen dos o tres triángulos. Los vestidos, las armas y las vinchas son también iguales.

PARA APOYAR Y COMPLETAR NUESTRA HIPÓTESIS según la cual la figura femenina de aquel vaso es Chañan Curicoca, recurrimos ahora a un óleo tardío que se exhibe en el Museo Inka del Cuzco, que reproduce la parte central de lo figurado en el *qero*. Al centro se halla Chañan Curicoca, que sostiene en alto la cabeza del enemigo decapitado que yace a sus pies, sobre el cual la heroína cuzqueña sobresale. Con la mano izquierda blande su porra. A su izquierda está un inka con lanza, gran casco y un escudo en el que aparecen tres triángulos, a modo de cumbres. Detrás se ve la llama despellejada que agoniza. La mujer se halla protegida por un parasol de plumas sostenido por un servidor jorobado. Los dos personajes están protegidos por el arco iris que brota de la boca de dos felinos. La leyenda de la parte inferior reza: “S. El Gran Ñusta Chañancoricoca. Abuela de los doze inkas de los Reinos del Perú”.

SE TRATA DE UN ÓLEO TARDÍO, tal vez de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX. Ello es importante, porque muestra la supervivencia de una tradición que se remonta a tiempos del Tawantinsuyu, como prueban las referencias de Sarmiento de Gamboa y Santa Cruz Pachacuti. John V. Murra observó que en varios mitos andinos la participación femenina decide el curso de los acontecimientos en momentos cruciales. Mama Huaco, por ejemplo, cumplió un papel similar al de Chañan Curicoca, pues cuando los inkas llegaron al valle del Cuzco, su intervención fue decisiva:



◀ LA DEFENSORA del Cuzco Chañan Curi coca exhibe triunfante la cabeza decapitada de un chanka. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

*[...] y la mujer de Ayarcache [...] llamada Mamaguaco, dio a un indio de los deste pueblo de coca un golpe con unos ayillos y matóle y abrióle de presto y sacóle los bofes y el corazón y a vista de los demás del pueblo hinchó los bofes soplándolos y visto por lo indios del pueblo aquel caso, tuvieron gran temor e con el miedo que habían tomado luego en aquella hora se fueron huyendo [...].<sup>45</sup>*

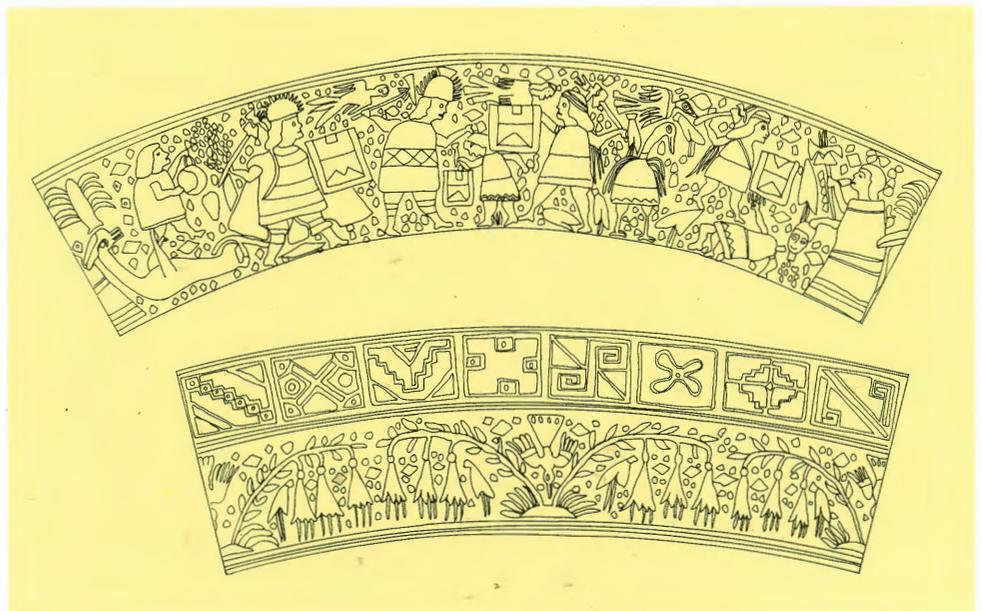
LOS CHANKAS CONTABAN QUE HABÍAN SALIDO de la laguna de Choclococha y del nevado del Sarasara en la sierra central del país. En la mitología andina lagunas y nevados son *paqarinas*, fuentes de origen, por donde se accede a este mundo desde el mundo interior o *Ukhu pacha*. Salieron con sus rebaños de llamas y alpacas. Estos mitos confirmarían la aseveración que eran pastores de la puna. Es posible que varios grupos que formaban la denominada “Confederación Chanka” fueron pastores. Así se explicaría la belicosidad y grave amenaza que significaron para los sedentarios urbanos. Como pastores efectuaban movimientos estacionales tales como desplazamientos masivos de pueblos enteros, tal vez acicateados por desastres

climáticos, o prolongadas sequías, como ocurrió con Tiwanaku, conforme asegura Kolata<sup>46</sup>. El doctor Hernán Amat tiene propuesta similar, cuando afirma que los *yaro*, otro pueblo de pastores andinos, fueron los que debilitaron y determinaron el colapso *wari*. Con este punto de vista coincide la propuesta de la doctora Rostworowski, en el sentido que los chankas “y sus grupos afines” contribuyeron a “la destrucción del Estado *Wari* en su última fase”<sup>47</sup>. En este contexto la figura de la llama sacrificada y despellejada que agoniza es la alegoría del triunfo de los inkas sobre un pueblo de pastores de la puna. La llama sacrificada es importante en el ceremonial, como se puede comprobar en las fuentes históricas y etnológicas.

LOS INKAS CONTINUARON LA ANTIGUA TRADICIÓN guerrera de cortar las cabezas de los enemigos, que se remonta a Chavín, Pukara, Tiwanaku, Nazca, Moche y demás culturas preinkas. Los inkas convertían los cráneos en grandes vasos en los que bebían ritualmente durante las celebraciones de sus triunfos. Con la piel de los enemigos confeccionaban “atambores” o *tinyas*, instrumento que bate el personaje que está al lado de los despojos de la llama. El cóndor con rostro humano guarda relación con las figuras aladas que se asocian con los chankas en las pinturas de los *qeros*, pues según las referencias históricas los guerreros chankas se adornaban con plumas y alas de cóndor, ave que era uno de sus símbolos sagrados. El mito cuenta precisamente que se transformaron en cóndores para huir con más rapidez, luego de su derrota en las afueras del Cuzco:

*Ona chilligua, un llano a donde los ingas tubieron batalla con los changas y los vencieron e huyeron los changas, y dizen que se volvieron condores y se escaparon. Y ansi, los más ayillos de los chancas se llaman condor guachos*<sup>48</sup>.

LA IMPORTANCIA QUE LOS INKAS CONCEDIERON al mito de la guerra con los chankas se debe a su relación con la figura arquetípica de Pachakuti, a quien se le atribuyen los cambios fundamentales que se hicieron en la organización del Tawantinsuyu. Con sus manos modeló el plano de la nueva ciudad, para renovar el primitivo centro urbano. La crisis social que subyace



► DESARROLLO del tema Chañan Curicoca, Defensora del Cuzco. Dibujo de Manuel Chávez Ballón. ca. 1975.



◀ ESCENA BÉLICA en la que aparecen cabezas decapitadas, antigua tradición guerrera andina. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

en el mito subraya el papel de Wiraqocha y Pachakuti, dos arquetipos andinos. La divinidad solar se relaciona con la transformación social, política y religiosa que se implantó después de la victoria.

## El brindis de la fertilidad

ESTE TEMA SE HALLA PINTADO EN DIFERENTES PARES de vasos, con algunas variaciones. En el centro se halla la imagen circular del Sol con rostro humano, al estilo occidental, entre dos montañas cubiertas de nieve. En las faldas de las montañas vemos llamas, venados, zorros, vizcachas (*Ligidium* sp.). A la derecha del sol está el rey Inka bebiendo de un *qero*, mientras sostiene otro con la mano izquierda. Tras del inka un músico toca la *qepa* (caracol marino, *Strombus galateus*), junto a unas mujeres que portan *qeros* en ambas manos. Otro personaje, inmediatamente detrás del Rey Inka cultiva papas. En otras versiones este personaje no figura o se halla en diferente actitud. Dando la espalda al grupo inka, aparece de pie un soldado con casco y

► INKA BRINDANDO con el rey de los qollas. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



manto. A la izquierda del sol, frente al grupo descrito, está el Rey *Qolla*, que también sostiene un par de *qeros*. Lo acompaña un grupo de personas que en número y actitudes es equivalente al que rodea al Rey Inka. Por esta disposición, al cerrarse el círculo de personajes, el guerrero *qolla* resulta frente al inka.

LA PINTURA ADQUIERE SIGNIFICADO si nos atenemos a la tesis de Teresa Gisbert, quien relaciona el tema con un pasaje de Pachacuti Yamqui Salcamaygua. Cuenta éste que al morir Yahuar Huacac le sucedió Inca Yupanqui, que se casó con Mama Rontocay. A la boda acudieron invitados y representantes de las diferentes naciones. Entre ellos Chhuchhi Cápac, que reinaba en la capital de los *qollas*, *Hatunqolla*, con gran acompañamiento. Traían consigo las imágenes de sus divinidades. El rey *qolla* invitó a brindar al inka y casi en tono desafiante habló en quechua, en un brindis que transcribimos de diferente manera para comprender mejor la escena y el mensaje del tema pintado en los *qeros*:

TEXTO QUECHUA

*can Cuzco capaca*

*ñuca Colla capaca*

*hupyasun*

*micussu*

*rimasu*

*ama pi rina*

*ñuca coll tiya*

*cam chuqui tiya*

*can uiracocha*

*pachayachachi muchha*

*ñuca inti muchha*

TRADUCCIÓN

Tú eres soberano del Cuzco

Yo soy soberano del Qollao

Brindemos

Comamos

Conversemos

Que nadie más hable

Me siento sobre plata

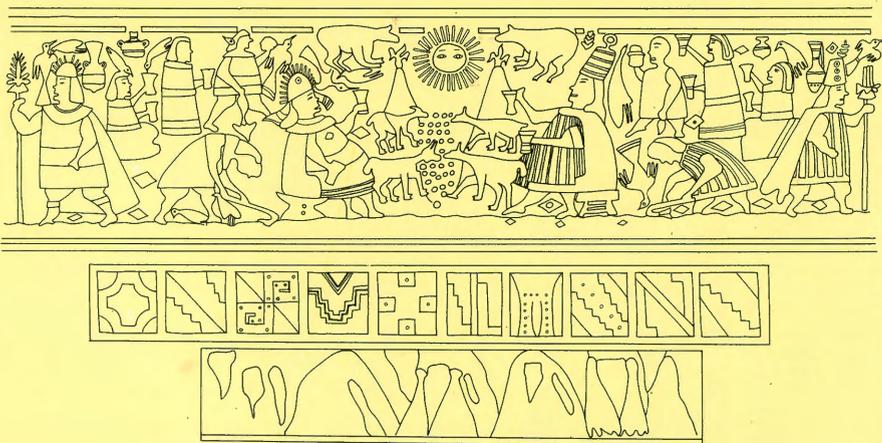
Tú te sientas sobre oro

Tú adoras a Wiraqocha

Tú reverencias al Hacedor

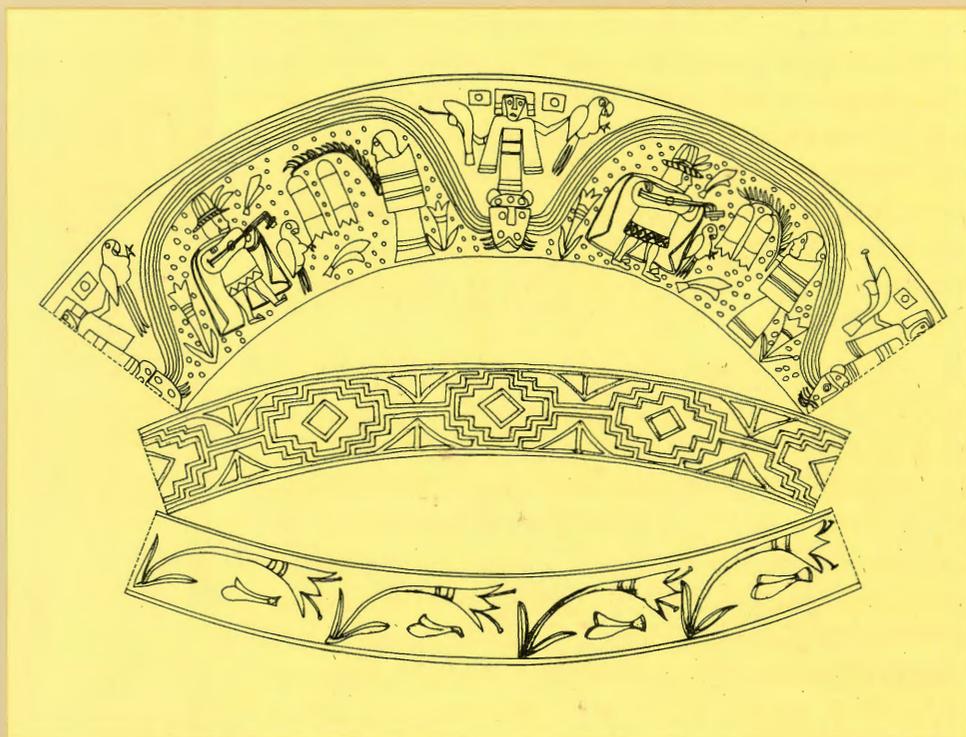
Yo adoro al Sol<sup>49</sup>.

HAY VARIOS PUNTOS POR ESCLARECER. Uno es la palabra *chuqui*, traducida por oro de acuerdo al quechua clásico. Pero es posible que se trate de una palabra aymara, lengua que se hablaba en la región donde reinaba el monarca *qolla*, y que significa papa. La frase puede ser traducida entonces como "Tú tienes papas en abundancia", en clara referencia a la producción agrícola de los valles andinos, donde habitan los quechuas, en contraposición con las punas ganaderas en las que reinaba el soberano *qolla*.



◀ DESARROLLO DEL TEMA "El Brindis de la Fertilidad". Qero del siglo XVIII. Colección privada, Cuzco.

► MÚSICO ESPAÑOL con guitarra frente a Qoya. Siglo XVIII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima.



EL BRINDIS OFRECE POSIBILIDADES PARA LECTURAS entrelíneas, si pensamos en el doble sentido que pudo dar a sus palabras Chhuchhi Cápac, dando a entender que tiene plata, mientras que el inka solamente papas, aunque pareciera que está diciendo oro. Nada extraño cuando se recuerda que Pachakuti Inca había nacido en una región que entonces era culturalmente territorio *qolla*. Otra posibilidad es que el rey *qolla* esté expresando sentimientos de gran consideración y respeto por el Inka, indicando que su *tiyana* –asiento, trono– es de oro, por la condición divina que posee. Recordemos que el material de las *tiyanas* guarda relación con la categoría de los personajes, y así el Inka usa una de oro, mientras que las de los nobles son de plata, madera u otro, de acuerdo a su rango<sup>50</sup>.

LAS MONTAÑAS ENTRE LAS QUE CORRE EL RÍO son parte de la mitología andina. En los mitos modernos las cumbres nevadas son *apus*, dioses locales y regionales. Las fuentes escritas del siglo XVI muestran que las montañas están vinculadas con los cultos y ceremonias de propiciación. Los *apus* se comportan a semejanza de los humanos, y así tienen cónyuges, hijos, hijas, parientes, propiedades y rebaños. En su mundo los venados son llamas, las vicuñas cumplen el papel de alpacas, los zorros hacen las veces de perros, las vizcachas de perros mensajeros, a modo de ángeles. Las representaciones del brindis muestran las posibles variaciones que se pueden dar de acuerdo a los animales que aparecen cerca o encima de las cumbres nevadas.

EL TEMA DEL BRINDIS TIENE CLARO SENTIDO propiciatorio de fertilidad, puesto que se efectúa en la boda del soberano, que se consolidará con el nacimiento de hijos. La presencia del sol, las cumbres nevadas, los ríos, los lagos con aves de altura, la siembra, las parejas de vasos de madera, confirma tal interpretación, puesto que son elementos relacionados con el origen e incremento de la vida, la fertilidad y la reproducción agrícola, ganadera y

humana. Las oraciones quechuas al Sol, que se hallan en fuentes históricas de los siglos XVI y XVII, como las de Cristóbal de Molina "El Cuzqueño", confirman que en los brindis con el Sol se solicita la bendición divina para que la gente "siga comiendo"; "en este mundo de abajo coman y beban"; "que haya reyes, que haya incas"; "que aumente su gente, sus sirvientes"; "Mientras [el inka] viva incrementen la tierra, los campos, la gente los rebaños, la comida"<sup>51</sup>.

LA POSICIÓN DE LOS DOS GUERREROS frente a frente expresa la oposición tradicional entre los pueblos que uno y otro representan, pueblos entre los que había una antigua rivalidad, la misma que no impedía sin embargo una estrecha vinculación entre ambos, por tratarse de opuestos complementarios, principio fundamental en la interacción social andina. Los *qollas*, no olvidemos, se dedicaban al pastoreo de llamas y alpacas, mientras que los inkas, que ocupaban los valles templados, cultivaban maíz y otros productos agrícolas. Ninguna de las regiones era autónoma, y se requería intercambiar bienes para completar los recursos indispensables para satisfacer las necesidades básicas. Las pinturas en los *qeros* expresan esta oposición complementaria, al poner a los dos soberanos frente a frente, al mismo tiempo que brindan con el sol, las montañas, los lagos, rodeados de elementos rituales.

RECORDEMOS EL SIGNIFICADO SOCIAL de brindar e intercambiar vasos. Sirve para impedir confrontaciones, establecer alianzas. Negarse a brindar es negarse a la amistad. Ynca Yupanqui durante su reinado conquistó parte del territorio *qolla*, aunque no logró su total derrota. Huayna Capac años después estableció una alianza con los *qollas* mediante matrimonios. Así pueblos poderosos unieron sus fuerzas para expandir el Tawantinsuyu, llevando su poder hasta Quito en el lejano norte. La multiplicidad de significados del brindis, vinculados con las relaciones de la puna con el valle, subyacen en la pintura de este tema, lo que contribuyó a su difusión y popularidad.

LAS DOS MONTAÑAS, CON EL RÍO O UNA LAGUNA entre ellas, se ha sugerido que señalan el paso de La Raya, donde estaba el famoso templo inka de la Casa del Sol (*Villka uta* en aymara). La Raya es el límite tradicional entre dos sistemas ecológicos, así como de dos naciones que conservan permanente rivalidad a través de los siglos. En los mitos modernos del sur peruano se evidencia la continuidad de esta rivalidad. En mito muy difundido se cuenta la competencia entre *Inkari* y *Qollari* —el Rey inka y el Rey Qolla— en la Raya. Los dos se desafían a realizar varias pruebas. En todas vence el rey inka. Al final, como resultado de las victorias del Inka, el maíz no crece en el altiplano, es producto de la región quechua donde viven los inkas. Este conflicto y rivalidad se expresa de otra manera, como se aprecia en la representación anual de la Adoración de los Reyes Magos en las poblaciones de San Pedro y San Pablo del Cuzco. Cada seis de enero compiten en una carrera, en la que el Rey Indio es el Inka Rey, el Negro el *Qolla* Rey, y el Rey Blanco es



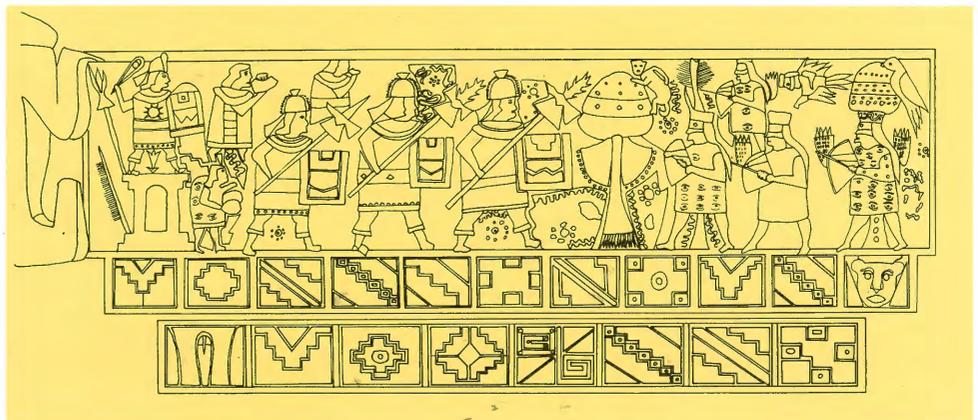
▲ QERO en forma de cabeza de felino. En este tipo de piezas, generalmente se pintan escenas del Antisuyo o región amazónica, en la parte posterior. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

portador de un significado siempre negativo. Los espectadores esperan que triunfe el Rey Indio, porque su victoria habrá de asegurar buenas cosechas en la región en que habitan. En cambio, si triunfa el Rey Negro o Rey *Qolla*, el bienestar será para el altiplano, donde viven los *qollas*. Más si gana el Rey Blanco, habrá dinero, pero faltará comida para todos, porque este rey simboliza el *muchuy*, esto es la hambruna.<sup>52</sup>

## Relaciones con el Antisuyu

LOS INKAS SÓLO OCUPARON EN PARTE EL TERRITORIO de las yungas o vertientes orientales de los Andes, extensa faja de bosque húmedo al pie de la cordillera, conocida como el Antisuyo y sus habitantes como *antis*. La información de los cronistas españoles del siglo XVI permite saber que la campaña bélica de ocupación del Antisuyo se habría producido en el último tercio del siglo XV, con la anexión de las tribus selváticas de los Opatarí, Manú y Yanasimi o bocas negras, como se les denominaba en alusión al tatuaje de sus rostros. En esa época el ejército de Tupac Yupanqui había llegado hasta la región de Moxos, en el actual oriente boliviano. El afán por anexar estos territorios y someter a las etnias que lo habitaban se explica por la necesidad de proveerse de plumas de aves exóticas, aves canoras y yerbas con propiedades medicinales e insecticidas. La zona abastecía también de maderas finas y oro de los lavaderos, y proporcionaba la codiciada palmera de Chonta, de madera dura y fibrosa, que servía para hacer flechas y lanzas.

LA INCORPORACIÓN DE GRUPOS HUMANOS de las tierras tropicales buscaba someterlos y organizarlos como fuerza de trabajo para habilitar tierras y cultivar la coca en zonas en las que los campesinos andinos no se adaptaban. Los caminos, tambos, puentes y terrazas de cultivo en las rutas que conducen al flanco oriental de los Andes atestiguan el propósito de mantener un enlace permanente con esa región. Existían, con ese mismo fin, numerosos centros poblados para controlar las vías de conexión, debido a que los conflictos con los *anti* eran frecuentes. La numerosa serie de *qeros* en que aparece el tema del enfrentamiento bélico entre inkas y *antis* bien puede referirse a la gesta épica de Túpac Yupanqui, pero también a las guerras de períodos posteriores. Además de estas pinturas con escenas de guerra existen otras alusivas al Antisuyo que representan cabezas humanas y de felinos, generalmente jaguares. Los vasos antropomorfos que representan cabezas



► DESARROLLO DE VASO con el tema "Inkas y Antis" Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.



humanas muestran rostros con pinturas faciales. En la parte posterior de ambos tipos de vasos se hallan pintados los temas de "Inkas y Antis".

EN ÉSTOS LOS SOLDADOS INKAS ESTÁN ARMADOS con lanzas, porras, hachas, hondas y escudos, en tanto que los guerreros *antis* portan arcos y flechas, y exhiben pinturas faciales, en las que predominan los colores rojo y marrón oscuro. Visten *kushmas*, similares a las que usan los nativos de las tribus actuales, y adornan sus cabezas con penachos de plumas de guacamayo. El jefe inka dirige a sus guerreros de pie sobre una torre de piedra con basamento y cornisa superior, que simboliza el *Sunturhuasi* de los inkas, edificio construido en la gran plaza principal de Cuzco, que tenía la forma de un "hermosísimo cubo redondo", según la descripción del Inca Garcilaso de la Vega. Las representaciones del torreón de piedra evocan el poder del estado Inka, y su posterior presencia, bajo la colonización española, en escudos de armas, textiles, retratos pintados y vasos ceremoniales, confirma que obedecía a la intención de recordar la importancia del Cuzco como centro de poder del Tawantinsuyu.

EL TEMA DE BATALLAS ENTRE LOS INKAS y los grupos amazónicos tuvo vigencia porque estas etnias no lograron ser sometidas. Existen numerosas historias de las campañas inkaicas para penetrar en esa región, a veces con suerte adversa. En algunos vasos las escenas de guerra se acompañan con figuras que muestran las actividades de los grupos selváticos. Hay caza de animales grandes, como la sachavaca o tapir, y se ven viviendas, mujeres y niños, y vegetación exuberante. También músicos y danzas, como el "baile de los chunchus", en los que se aprecia un jefe de los danzarines, al que se llama rey, y hombres armados de arcos y flechas o lanzas, a los que se llama "Soldados". Los bailarines llevan una corona de plumas o un tocado con dibujos romboidales. La imagen se completa con papagayos y monos propios de la selva.

## El tema de las batallas

LA FORMACIÓN DEL IMPERIO INKA Y SU EXPANSIÓN se dieron entre constantes enfrentamientos bélicos con otros grupos étnicos, que se resistían a su hegemonía, especialmente en el sur andino. Son memorables en tal sentido las guerras con los chankas, a que ya nos hemos referido. Sus ejércitos estaban al mando de una oficialidad permanente, y el grueso estaba constituido por gente del pueblo convocada para cumplir algo así como un servicio militar. Existían también cuerpos de soldados profesionales, desligados de las tareas agrícolas.

DESDE QUE LAS HUESTES DE PIZARRO desembarcaron en 1531 con hombres a caballo, infantes, esclavos y auxiliares indígenas, emprendieron una guerra de conquista sin contemplaciones, y no vacilaron en emplear perros de combate y en matar y quemar a los caciques capturados. La resistencia militar se hizo por ello cada vez más activa, y aun después de la captura del Cuzco por los españoles se siguieron librando batallas. Los españoles lograron, como es sabido, el apoyo de varios grupos étnicos sojuzgados por los inkas, que creían ganar así un aliado para restaurar sus señoríos. La guerra de resistencia alcanzó su clímax con las acciones emprendidas por Manco Inca durante más de tres años, entre 1536 a 1539, que incluyeron el sitio de Lima y Cuzco.

◀ HABITANTES AMAZÓNICOS, cazando con arcos y flechas. Dibujo en la parte posterior de un qero en forma de cara humana. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ CARA CON PINTURA facial que representa a inka que conduce a un prisionero de guerra. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

LOS VASOS CEREMONIALES de los siglos XVII y XVIII recogen en sus representaciones tanto las guerras de los inkas contra otros pueblos del área andina, anteriores a la conquista, así como los combates entre españoles e inkas. En este último caso los invasores figuran a caballo y a pie, con espadas, lanzas, arcabuces y armaduras. En el tema de los conflictos bélicos los *qeros* muestran combates contra los diversos oponentes que tuvo el inkario.

EN ESCENAS DE INKAS VICTORIOSOS sobre otras etnias, se les ve ataviados con escudo y lanza, portando la cabeza del vencido, que yace decapitado. Son frecuentes las representaciones en apariencia festivas, en las que se ve a los *antis* o selváticos del Antisuyo portando porras, arcos y flechas. Como se ha señalado, los motivos sobre conflictos entre los inkas y las etnias de la selva son frecuentes. En muchos, el líder que dirige a los soldados inkas está de pie encima de un torreón que representa el *sunturhuasi*, símbolo del poder imperial. En algunos *qeros* el *sunturhuasi* está simbolizado por una construcción escalonada de piedra, con tres niveles y una puerta al centro. Las representaciones de los guerreros inkas los muestra con escudos en la mano dere-

► PELEA ENTRE UN INKA y un anti. Pintura en la parte posterior de un qero en forma de cabeza de jaguar. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

cha y en la mano izquierda hondas o *waraka*, arma arrojadiza hecha de fibra de llama con la que se lanzan piedras. Los lugartenientes que aparecen en primera fila frente a los *antis* portan además de la honda, lanzas adornadas con borlas y haces de plumas.

ENTRE LAS ARMAS defensivas se reconocen los cascos de madera, las pecheras de cobre propias de la oficialidad, los escudos de madera forrados con cuero y exornados con planchas metálicas. Las tropas del Tawantinsuyu se muestran con estandartes en forma de cetro adornado con plumas de colores, que reciben el nombre de *suntupaucar*.

Otro símbolo que se aprecia en manos del inka encima del torreón es el *champi*, con un asta larga. Sus oponentes *antis* se ven con los rostros pintados para atemorizar a sus contrincantes y están armados de arcos y flechas. En los vasos que representan la victoria sobre los *chunchus*, éstos son llevados prisioneros con las manos atadas y en otros se ve a guerreros selváticos muertos al pie de palmeras de chonta.



## Inkas contra Inkas

LAS FUENTES ESCRITAS QUE RECOGEN RELATOS sobre la historia inkaica señalan que la sucesión de los gobernantes del Tawantinsuyu no siempre se producía en paz y con el consenso de los súbditos. Hubo ocasiones en que el príncipe heredero no llegó a ocupar el trono, y casos en que la autoridad del inka reinante se veía debilitada por la apetencia de sus hermanos y parientes. Hasta el séptimo inka, Yahuar Huaca, todos los gobernantes pertenecían a la dinastía del sector bajo o *Hurin* de la capital imperial, produciéndose después un cambio por el cual la autoridad pasó a manos de los del Cuzco alto o *Hanan*. Tales conflictos no siempre se podían resolver con negociaciones y



► INKAS derrotando a Antis Amazónicos. Desarrollo de Qero del siglo XVIII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.



alianzas, mucho más en un territorio de casi cuatro millones de kilómetros cuadrados, y más de una vez se llegó a la guerra entre las facciones rivales.

EL CASO MÁS CONOCIDO, por su trascendencia y por haberse producido cuando ya se había iniciado la invasión del continente americano, es el enfrentamiento por la sucesión hereditaria de Huayna Cápac. Su hijo Huáscar fue designado heredero, pero Atahualpa, el otro hermano, recibió la administración del norte del imperio. Como era previsible, las *panakas* o *ayllus* reales del Cuzco rechazaron la posibilidad de otro centro de poder político y religioso, razón suficiente para iniciar la cruenta guerra que terminó con la muerte de Huáscar.

LOS MOTIVOS DE COMBATES ENTRE INKAS son poco frecuentes en los *qeros*, sin embargo los existentes reflejan una faceta importante de la vida política del Tawantinsuyu. En muchos casos los referentes podían ser las “batallas rituales” que se realizaban en las ceremonias de sucesión de los gobernantes, en que se enfrentaban *Hanan* Cuzcos y *Hurin* Cuzcos, lo cual no significa que no hubiera muertos y heridos. Al final, el triunfo era de los *Hanan*. También había “batallas rituales” entre los habitantes del Cuzco y los inkas de otras regiones. En este caso el triunfo también estaba reservado a los primeros.

## La cadena de Huáscar

EL TEMA ESTÁ PINTADO EN UN QERO del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. El mismo tema fue estudiado en un vaso de la colección de la señora Margarita Lequerique, por el doctor Carlos Galimberti Miranda<sup>53</sup>. La pintura corresponde a un desfile procesional. Por la importancia de los personajes, la litera con la *qoya* es la parte central. Ragua Ocllo, perteneciente al *Hurin* Cuzco y madre del inka Huáscar, está sentada en la rampa (litera), sosteniendo a su hijo, que lleva una flor. La litera es cargada por cuatro servidores vestidos con modestos *unkus* oscuros. Detrás va el sirviente jorobado (*kumillo*) que sostiene el parasol de plumas (*achiwa*). Los cuatro cargadores están pintados de acuerdo a una perspectiva sui generis, en virtud de la cual las figuras de mayor tamaño se hallan detrás de las menores, a pesar de lo cual la impresión de profundidad es perfecta.

LOS CINCO PERSONAJES que caminan delante de la litera de la *qoya* son de alto rango, posiblemente nobles. Visten *unkus* lujosos adornados con decoraciones diversas, que en uno son flores, en otro los llamados “pies de puma”, por su semejanza con las pisadas del felino, y en otro



◀ QERO PINTADO con el tema de la cadena de Huáscar. 2da. de mitad del siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

▶ JINETES ESPAÑOLES armados con lanzas. Se encuentran qeros con representaciones de combates entre inkas y españoles. Fines del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

◀ INKAS COMBATIENDO contra inkas. Los vencedores jalan de los cabellos a los vencidos. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.



una especie de ojos. Tienen cascos y sobre el pecho lucen collarines confeccionados con plumas. Todos sostienen "La Cadena de Huáscar". El primer personaje tiene ocupadas las dos manos con ésta, y a diferencia de los otros cuatro está de frente a la rampa en que se lleva a la reina. Delante de los cinco nobles va un músico tocando la *tinya*, o tamborcillo ceremonial, vestido con un *unku* elegante, aunque no igual al de los demás varones. Delante camina un servidor que lleva un estandarte. A la cabeza del desfile procesional está un personaje pequeño, mas no enano. La parte central de los *qeros* muestra una franja de *tokapus*, o sea dibujos geométricos. En el tercio inferior aparecen flores muy simplificadas.

LA TRADICIÓN CUENTA QUE HABÍA UNA CADENA DE ORO que daba la vuelta a la Plaza del *Hawkaypata*, mandada confeccionar por el Inca Huayna Cápac con ocasión del nacimiento de su hijo Huáscar. Cada uno de sus eslabones pesaba tanto, que apenas si podía ser levantado por un hombre<sup>54</sup>. Pero si nos remitimos a las fuentes escritas encontramos que algunas se refieren a una cadena de oro, otras a una sogá de oro, y otras a maromas de oro o de lana, y alguna simplemente habla de una sogá. Están quienes cuentan que fue obra de los Hermanos Ayar, y otros la atribuyen a Pachakuti, el cual la habría encargado cuando "armó de caballero" a su hijo Topa Inga. Es también atribuida a Inca Yupanqui. La tesis con mayor consistencia apunta a la "autoría" de Huayna Cápac, aunque existe la versión según la cual fue mandada hacer para la "coronación" de Huáscar<sup>55</sup>.

CON RELACIÓN A LA CADENA DE ORO, el Inca Garcilaso de la Vega escribe un extenso párrafo en el que narra "otro cuento", de acuerdo a sus mismas palabras:

*[...] en el valle de Orcos [Urcos] que está seis leguas al sur del Cuzco, hay una laguna pequeña que tiene menos de media legua de circuito, empero muy honda y rodeada de cerros altos. Es fama que los indios echaron en ella mucho tesoro de lo que había en el Cuzco, luego que supieron la ida de los españoles, y que entre otras riquezas echaron la cadena de oro que Huaina Capac mandó hacer<sup>56</sup>.*

En capítulo posterior añade detalles que tienen especial interés:

*Al tiempo que le nació un hijo, el primero, mandó hacer Guainacava una maroma de oro tan gruesa (según hay muchos indios vivos que lo*



▲ VERSIÓN DEL MITO de la cadena de Huáscar en una pintura del primer tercio del siglo XX. Oleo del pintor M. Corbacho. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

*dicen) que asidos a ella más de doscientos indios orejones, no la levantaban muy facilmente [...].<sup>57</sup>*

COINCIDE CON ELLA la versión de Vázquez de Espinoza:

*Guayna Capac 12 [...] tuvo nueua de como le avia nacido su hijo primo genito, con la cual se vino luego a la Corte, a celebrar su Nacimiento, y ponerle nombre, y para la fiesta mandó hazer una cadena de oro tan gruesa cada eslabon como la muneca de un hombre que tenia de largo 350 pasos segun decian los indios de aquellos tiempos [...].<sup>58</sup>*

CIEZA DE LEÓN habla de la "maroma de oro", y señala que ya existía cuando los Hermanos Ayar llegaron al Qosqo, y que era utilizada durante la ceremonia del *warachikuy* ("armar caballeros") del sucesor del Inka, en la "coronación del Rey", en las celebraciones del *Hatun Raymi*, principal fiesta del calendario inkaico.<sup>59</sup> No es nuestro propósito poner punto final a este debate, pero está descartada la existencia de una "Cadena de Huáscar", al estilo occidental, pues no hay evidencias de que esta técnica de trabajo en metal se conociera en el Antiguo Perú. Es posible más bien que se tratara de

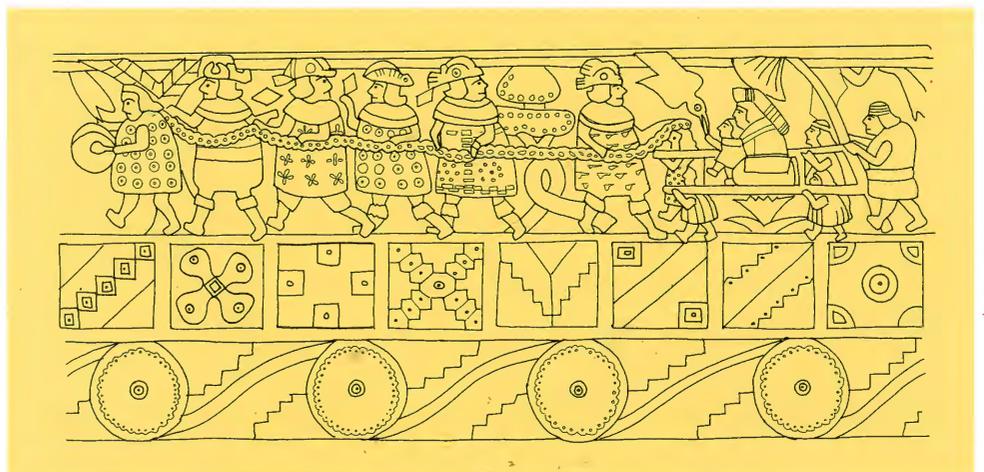
[...] una sogá muy larga [...] hecha de cuatro colores: negro, blanco, bermejo y leonado que parecía culebra y tenía por cabeza una bola de lana colorada [...].<sup>60</sup>

LA SOGA ESTUVO "ENGALANADA" CON CHAPAS, planchuelas o pequeñas láminas de oro y plata, para dar la impresión del *moro orqo* que refiere Sarmiento de Gamboa. *Moro orqo* quiere decir "el macho con manchas". Hoy día se denomina así a las llamas y alpacas que tienen la piel de color

► DESARROLLO DEL TEMA "La cadena de Huáscar". Siglo XVIII. Colección Privada Cuzco.

Páginas siguientes:

► DETALLE DE EL OTORONGO o jaguar de cuya boca sale el arco iris. La lluvia está representada por los puntos blancos. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.







claro con manchas oscuras. Bailaban con la soga, llevándola los varones de un lado y las mujeres del otro, dando vuelta por la plaza del *Hawkaypata*, en medio de gran regocijo.

UNA PINTURA en el vaso 7524 del Museo de América de Madrid muestra una representación que ha sido conocida como “La Cadena de Huáscar”. No obstante, ha sido materia también de interpretaciones discrepantes. Así Liebscher,<sup>61</sup> ve en la escena el “baile de la cadena de oro”, y Alonso una ceremonia en honor de las momias de los inkas, con danzas y brindis en *qeros* y *akillas*, ofrecida en la plaza del *Hawkaypata*. Este autor considera también que hay semejanzas con los dibujos de Guaman Poma de Ayala.<sup>62</sup> Ambas interpretaciones han sido impugnadas, por no haberse identificado adecuadamente los motivos pintados, u omitido “otros cuya relevancia había pasado desapercibida”, concluyéndose que se abren “las puertas a una nueva explicación de la escena”, “para poner al alcance de los investigadores nuevos elementos iconográficos del mundo andino de la época colonial”<sup>63</sup>.

LA HISTORIA DE LA “CADENA DE HUÁSCAR” inspira decenas de intentos para rescatarla de las aguas de la laguna de Urcos, donde fue escondida de la codicia española. Intentaron apoderarse de ella, cavando un túnel para desaguarla. El atractivo de esta historia ha inspirado a los artistas plásticos, que pintan óleos referidos al tema. En el cuadro “Los funerales de Huáscar”, el difunto se halla en la Plaza Mayor del Cuzco, protegido por un parasol de plumas, rodeado de nobles que llevan la cadena. Otros tocan caracoles marinos. Se ven partes del paisaje urbano, como el Saqsaywaman, una laguna, que puede ser la de Urcos, donde se “ocultó” la cadena, otras construcciones que semejan *qollqas*, los almacenes inkas. El estado de conservación de la pintura no permite examinar sus detalles. La leyenda dice:

*“Guascar Inga hijo/ de Guayna Capac inga/ su hermano Atagualpa/  
que lo degollaron en/ Cajamarca/ los pisarros en la/ conquista por causa de Pe/lipillo.../inca.../”*<sup>64</sup>.

SE TIENE INFORMACIÓN DE OTRO LIENZO con el mismo tema en la colección de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. El Museo Inka del Cuzco exhibe un cuadro del presente siglo, obra del pintor cuzqueño M. Corvacho. Alrededor de la plaza se hallan los nobles inkas cargando la cadena. En la parte central va el Inka en su litera, precedido por músicos que tocan caracoles marinos, grupos de mujeres, *qoyas* o mujeres nobles, protegidas por parasoles. Estos óleos, junto con la tradición oral y la búsqueda del lugar donde se piensa fue ocultada la cadena, muestran el vigor y vigencia que tiene la historia de la “Cadena de Huáscar” en la mentalidad andina contemporánea.



▲ DETALLE de la parte posterior de un qero en forma de cabeza de otorongo. Se muestra un “chunchu” cazando un felino. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

## Los ch'unchus del Antisuyu

EL ANTISUYU ABARCA DESDE LOS VALLES que descienden de la cordillera oriental hasta el gran llano amazónico. Los *antis* fueron denominados chunchus por los serranos, nombre que significa salvaje, no civilizado o torpe. El contacto con el Antisuyu comienza en tiempos preinkas, conforme atestiguan evidencias arqueológicas como el colmillo de sajino encontrado en Marcavalle en el Cuzco, mil años antes de Cristo<sup>65</sup>, o los monos y jaguares que decoran la cerámica Chanapata, y las aves, serpientes y mamíferos amazónicos que inspiran su iconografía<sup>66</sup>. Los inkas continuaron las relaciones con la gente de la "montaña", como se denomina la amazonia en el habla regional. Los caminos que se dirigen al este, los tambos, puentes, terrazas de cultivo, evidencian la continuidad de la presencia inka. Son numerosos los centros de ocupación inka, incluso en "tierras muy adentro", como atestigua el nombre de Amaru Mayu que dieron al gran río que posteriormente fue bautizado Madre de Dios.

LOS INKAS NO SE LIMITARON A PEQUEÑOS POBLADOS o terrazas, sino que edificaron centros de gran importancia estratégica, pues servían de lugares de resguardo, dada la frecuencia de los ataques de los selvícolas. Se conservaba el recuerdo de incursiones de etnias amazónicas a las tierras altas, como la que se narra de los chiriguanos, que llegaron hasta el altiplano del lago Titicaca. Incluso Machupiqchu fue uno de los centros de vigilancia construidos mirando hacia la amazonía. A más de sus funciones de resguardo estaba destinado a la meditación del inca Yupanqui Pachakuti, que la edificó como parte de su "Hacienda Real"<sup>67</sup>. Los inkas no lograron el control total y completo del *Antisuyu*, por lo que tuvieron que idear y probar nuevos sistemas para tratar con los *antis*. Esta realidad explica la numerosa y variada presencia de habitantes de la amazonía en los vasos inkas coloniales de madera.

LOS TEMAS CON ANTIS SON VARIADOS. Hay los que muestran la vida de los grupos amazónicos, y otros que representan los enfrentamientos con los inkas de las alturas, como ya vimos. Son temas que se pintan de preferencia en la parte posterior de vasos que tienen la forma de cabezas humanas y de felinos. Las cabezas humanas muestran rostros con pinturas faciales, propias de las etnias orientales. Las de felinos corresponden a otorongos. Hay también vasos de forma cilíndrica, en los que se ha pintado a inkas y *antis*. Vasos de este tipo con frecuencia tienen felinos tallados que aparecen asidos al borde superior. Los hay muy realistas o simplemente delineados, llegando a la imagen abstracta. En la parte posterior se ven soldados inkas, armados con lanzas, porras, hachas, hondas y escudos; los *antis*, en cambio, están armados con arcos y flechas, ostentan *cushmas* y lucen en sus cabezas penachos de plumas multicolores o coronas del mismo material.

EN ALGUNOS EJEMPLARES SE VEN DOS FELINOS, de cuyas fauces surge el arco iris, debajo del cual se hallan personajes, entre los cuales figuran inkas y *qoyas*. También hay árboles

▼ DECORACIÓN SENCILLA con jaguares y papagayos en qero de inicios del siglo XIX. Museo de Arqueología. Universidad Nacional de Arequipa.



con monos, loros, guacamayos, frutas. Es frecuente que el Sol esté representado en forma circular con rayos, a la manera occidental. Se ven también muertos, generalmente *antis*. Los prisioneros, también *antis*, son llevados con las manos atadas ante el inka, que les espera en su asiento, esperando el enfrentamiento o dirigiendo el combate de pie, encima de un torreón.

EL ENFRENTAMIENTO CON LOS ANTIS aparece en numerosos *qeros*, como documenta el doctor Manuel Chávez Ballón. Los dibujos de su colección muestran escenas de estos combates. En un vaso procedente de la Isla del Sol en el lago Titicaca, la escena difiere, pues el soberano inka es llevado en su litera. En litera similar aparece el jefe *anti*, en dirección contraria. Su rostro y el de los que lo rodean están pintados. Uno de los *antis* es conducido por un soldado inka ante el soberano, atado con una soga al cuello, mientras otros se baten en lucha mortal<sup>68</sup>.

## El torreón como motivo

LA CONSTRUCCIÓN A MODO DE TORREÓN ES IMPORTANTE. Se dibuja en variedad de formas, siempre dando la impresión, por medio del color o el diseño de piedras rectangulares, de una edificación con piedras labradas finamente, al modo de las mejores obras arquitectónicas de los inkas. El torreón representa el *sunturwasi*, edificio que tenía la "forma de cubo", de acuerdo con la descripción del Inca Garcilaso de la Vega. Hay quienes califican de imaginativas las descripciones del Inca<sup>69</sup>. Fue construido en la plaza del *Hawkaypata* del *Qosqo*. Servía de gran sala donde se depositaban el botín y los trofeos tomados en las guerras de conquista, así como los estandartes y otras insignias de los ejércitos inkas. De las ventanas emergían astas con insignias de metal y plumas, al modo de grandes banderolas.

LO EVIDENTE ES QUE ESTA CONSTRUCCIÓN, real o imaginaria, se convirtió en señal de la presencia inka, y, a partir del siglo XVII en símbolo del poder inka. Por algo Guaman Poma puso en boca de Topa Inca Yupanqui la frase "Mandamos que ayga un Cuzco en Quito, otro en *Tumi* y otro en *Guanoco* y otro en *Hatuncolla* y otro en los *Charcas* y la *cavesa* que fuese el Cuzco"<sup>70</sup>. Su importancia simbólica explica que aparezca con frecuencia en los *qeros*. En las versiones de la guerra de los inkas contra los chankas también figura un personaje de pie sobre el torreón, en actitud de dirigir las acciones. Igualmente en *qeros* pintados con el tema de "Inkas contra inkas", los jefes se hallan de pie encima de torreones. En un vaso pintado con "La Cadena de Huáscar" sobre el torreón se ve un casco inkaico<sup>71</sup>.

ESTE MOTIVO ES BASTANTE SUGERENTE por las variaciones que tiene, desde los muy sencillos hasta los elaborados y complicados; puede estar ubicado encima de *usnus*, las plataformas planas o escalonadas; ornamentados con mástiles que llevan insignias reales, lanzas emplumadas, con imágenes circulares del Sol o cascos emplumados<sup>72</sup>.

EN LA COLONIA EL TORREÓN APARECE COMO ELEMENTO heráldico en escudos inkas coloniales. La Real Cédula de 19 de julio de 1540, que otorga escudo de armas a la ciudad del Cuzco, dispone que se incluya un "castillo", que es otra denominación con que las fuentes históricas identifican al *sunturwasi*<sup>73</sup> y al torreón central que pudo estar en la parte superior de *Saqsaywaman*. Hay dos versiones de estas armas registradas en otros tantos



▲ MOTIVO DEL TORREÓN con un inka de pie encima del mismo, dirigiendo un combate. Qero de fines del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de Cuzco.

► EL TORREÓN, en época virreinal fue tomado como símbolo del Tawantinsuyu por los descendientes de los inkas. Qero de inicios del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



óleos, uno del siglo XVI y otro del XVII, que se hallan en el Museo Histórico Regional del Instituto Nacional de Cultura del Cuzco. En ambos el “castillo” es similar a los que se pintan en los *qeros* con representaciones de enfrentamientos de inkas con *antis*. Varios dinteles de casonas cuzqueñas de los siglos XVII y XVIII lo exhiben también, como parte de las armas reales. Lo mismo ocurre en residencias coloniales de Oropesa, Huaró, Urubamba, Maras, todas cercanas al Cuzco. También está en los escudos de nobles que residían en lugares distantes de esta ciudad, como los Cusicanqui de Bolivia, y el de los Mallku Ayaviri Coysara exhiben dos de ellos<sup>74</sup>. En la portada de la casa de los Cuentas Zavala en Juli, departamento de Puno, hay un torreón, así como porras y cascos, resaltando la condición noble de sus dueños.

ASIMISMO EL TORREÓN ES PARTE IMPORTANTE del escudo de la fachada del templo de San Antonio Abad en la Plazoleta de Las Nazarenas, y en el dintel de la sacristía del templo de La Almudena, ambos en la ciudad del Cuzco. Forma parte igualmente del escudo del Obispo Mollinedo pintado en el óleo de la Virgen de Belén que se halla en la Catedral del Cuzco, por Basilio Santa Cruz, uno de los exponentes de la pintura cuzqueña del siglo XVII. Fue incorporado asimismo en el frontal de plata del altar mayor del templo de San Sebastián. Figura además en la fachada de la antigua capilla de San Ignacio de Loyola del templo de la Compañía, en Cuzco. Está en el escudo de armas atribuido a José Gabriel Thupa Amaro, que se halla en el expediente del juicio que sostuvo con los Betancour, dibujado como “castillo” en oro, sobre campo rojo. Sus características son similares a las del torreón del escudo de la ciudad del Cuzco, de acuerdo a lo establecido en la Cédula Real de concesión. Todo este recuento aclara la versión popular según la cual en el escudo del Cuzco está dibujado un castillo español.

IGUAL REPRESENTACIÓN SE APRECIA en la colección de retratos de nobles inkas del Museo Inka del Cuzco. En los retratos de curacas en óleos de la procesión del Corpus Christi, con unkus y otras insignias inkaicas, resaltan los espléndidos tocados en forma de torreón o *sunturwasi*, con proporciones exageradas, de acuerdo al espíritu barroco de la época. Con el torreón figuran banderolas, serpientes, felinos, arco iris, *qoreqenqes*<sup>75</sup>, en composiciones en que las *maskapaychas* se destacan por su color rojo.

## Los antis son inkas

LA AMAZONÍA ES TIERRA LEJANA, habitadas por las “feroces tribus de chunchus”, que son guardianes de tierras y ciudades de leyenda como el Paititi, Pantiacolla o El Dorado. Hay diferentes versiones en cuanto a sus pobladores. En unas se dice que están habitadas por los descendientes de los inkas que se internaron en la selva huyendo de los españoles, llevando sus objetos de oro para protegerlos de la codicia de los invasores. Hallaron refugio en lugares secretos e inaccesibles, donde habrían edificado esas míticas ciudades. Los que no pudieron seguirlos se quedaron a mitad de camino, y son los actuales habitantes de las comunidades quechuas que viven en la pobreza y la explotación. En otras se dice que esas ciudades están deshabitadas, pero vigiladas por los *antis*, en espera del regreso de los inkas, y que tienen construcciones cubiertas con planchas de oro y plata, y gran abundancia de estos metales en forma de vajilla, ídolos, figuras de plantas y animales.

► VASO ANTROPOMORFO que representa cara de personaje amazónico con pintura. Fines del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



LOS ANTIS Y LAS LEYENDAS DE CIUDADES perdidas aparecen en la tradición oral que conservan las comunidades quechua-hablantes de la región del Cuzco. Una de estas historias ha sido magníficamente analizada por Catherine Allen<sup>76</sup>. Los comuneros de *Sonqo*, donde investigó, al igual que los de *Q'ero*, de *Patacancha*, *Wama*, *Poqhes* y decenas de *ayllus* del Cuzco, como del valle del Colca en Arequipa, y pobladores de la zona de Chiclayo en la costa norte, y los quechuas del Ecuador<sup>77</sup>, guardan memoria de los inkas.

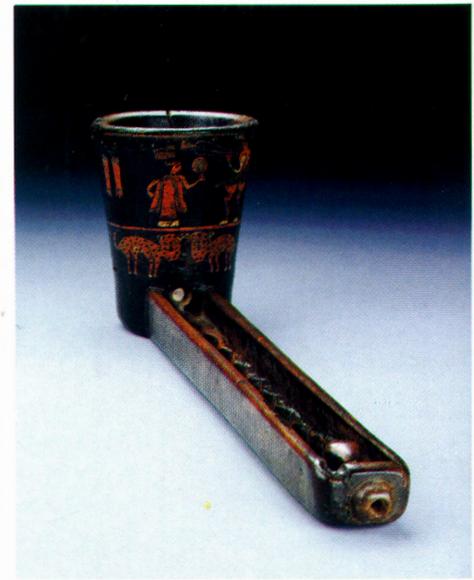
TRABAJOS DE CAMPO DE INVESTIGADORES quechua-hablantes muestran que algunas comunidades altoandinas afirman ser descendientes de los inkas, y otras los mismos inkas. En la película del carnaval de los *q'ero*, las mujeres intercalan, entre canciones propias de la fiesta, los siguientes versos: "Somos inkas, pero ahora somos pobres. / Ahora estamos comiendo nuestras papas. / De todas formas todavía somos inkas"<sup>78</sup>. La identificación con los inkas abre la posibilidad de entender algunos temas y detalles que se encuentran pintados en los *qeros*, por supuesto que con las debidas precauciones, por la distancia temporal que hay entre la época en que se hicieron los vasos coloniales y la de las tradiciones orales de los quechuas actuales. Tampoco se puede dejar de lado la fuerza de la continuidad cultural, como se comprueba en otros aspectos de la vida andina. Continuidad que investigadores, los más de ellos no andinos, se resisten a aceptar.

EN CIERTA OPORTUNIDAD UN QUECHUA de la nación *q'ero* demostró que la ornamentación lineal incisa de *qeros* inkas del Siglo XVI representaba plumas. Asoció las plumas con los chunchus de prestigio, los conocidos como *inka chunchu*, que son los mismos que aparecen en mantas, ponchos, bolsas para coca y otros tejidos<sup>79</sup>. Hizo lo mismo C. Allen en 1975, pues mostró dibujos de *qeros* a los *sonqeoños*, visitó con ellos el Museo Inka, y examinaron juntos los vasos de su vasta colección y les preguntó dónde podían estar los personajes así representados. Le respondieron que "dentro" de la ciudad del Paititi, de donde volverán volando un día, trayendo leones y amarus (serpientes) para matar a los mestizos, y que sus herederos serán los comuneros quechuas que no olvidaron a los inkas. Será el nuevo *pachakuti*, ocasión para que el mundo regrese a su posición original, como en tiempo de los inkas.

EL PAITITI, LA REGIÓN SOÑADA POR LOS BUSCADORES de fortuna, permanece oculta, ni siquiera puede ser vista especialmente por los mestizos, gente de procedencia urbana, que es la más codiciosa, que pone mucho empeño en hallarla. Basta recordar las innumerables expediciones que se organizan periódicamente para buscarla. No saben los mestizos que la ciudad Paititi justamente se vuelve invisible para quienes la buscan deliberadamente. Los que han llegado a ella son solamente quechuas, que no pretendieron buscarla, fue la casualidad la que los condujo. Además para llegar al Paititi se requiere ser persona honrada, buena, no codiciosa.

## El motivo del jaguar

LOS JAGUALES O "LEONES", COMO LOS LLAMAN los cronistas, pintados en los *qeros*, son en sí las puertas del Paititi, y no sus guardianes, como se pudiera pensar. Nuestra impresión es que todos los felinos simbolizan el acceso al Paititi. Cuando llegue el momento esas puertas se abrirán, pero sólo



▲ PAQCHA con representaciones de otorongos. En la banda superior del recipiente una mujer inka y un trompetero español. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► EL OTORONGO o jaguar de cuya boca sale el arco iris. La lluvia está representada por los puntos blancos. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de Cuzco.





◀ DANZANTE de “chunchu” portando la “wifala” o bandera con la que precede a músicos y bailarines. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ ARCÁNGEL Adriel Dei portando la bandera multicolor que como “wifala” se pinta en los qeros. Oleo sobre lienzo del siglo XVIII. Calamarca, Bolivia.



para los quechuas, y nadie más. Los personajes que figuran en estos vasos, ellos sí guardianes del Paititi, esperan el regreso del inka, porque se sienten sus descendientes. Afirman por ejemplo, que el nombre *ashaninka*, es realmente *aswan inka*, que quiere decir “los inkas poderosos”.

LOS FELINOS, como jaguares o leones, tienen otras connotaciones. Son también las puertas de los manantiales y las aguas subterráneas. En los qeros aparece el arco iris saliendo de las fauces de los felinos o como prolongaciones de sus bigotes<sup>80</sup>. La relación de los felinos con el arco iris, que también simboliza la lluvia, es parte de la mitología andina anti-

gua y moderna. El felino *qoa*, también conocido como *chukichinchay*, o *titi*, en las versiones modernas, “arrea las nubes con su cola”. Las atrae o ahuyenta. Su acción es positiva cuando trae lluvias beneficiosas, tan necesarias para la agricultura, y negativa cuando produce tormentas, granizadas o nevadas que perjudican los cultivos y malogran los pastizales.

LA VERSIÓN HISTÓRICA DEL MITO se encuentra en el conocidísimo y famoso dibujo de la crónica de Pachacuti Yamque Salcamaygua. De los ojos del felino salen rayos, que son los “ojos de fuego”, propios del *qoa* en las versiones modernas del mito. Este felino aparece entre nubes con la leyenda “*cohua* o *chuquichinchay*”. No está demás hacer notar que en el mismo nivel, en ese dibujo, están el arco iris, el rayo, la “*mamaçocha*”, y, en palabras de Pachacuti, el “rayo chuqui illa o illapa. Arco del Cielo Cuychi o *turomanya*. Granizo Coramarca”<sup>81</sup>. En las islas del lago Titicaca, especialmente en Taquile, el mito tiene el añadido de que el felino *qoa* o *titi* descansa en una de ellas, de donde vuela para atraer o alejar las nubes, según haya sido el “ánimo” o “buena voluntad” con que la gente se le haya acercado en el ritual de propiciación<sup>82</sup>.

## La “wifala”

EN LA DANZA DE LOS CHUNCHUS DESTACA la gran bandera multicolor que porta el danzante que encabeza el grupo. La forma más frecuente es la bandera confeccionada en base a cuadrados de colores. Lo interesante es que la costumbre de usar banderas se encuentra en otros contextos, como muestra uno de los óleos de la serie de la procesión del *Corpus Christi* de la ciudad del Cuzco. Son igualmente reveladoras las pinturas de los arcángeles arcabuceros. El llamado *Adriel Dei* de la serie de Calamarca, Bolivia, porta una bandera similar a la de los *chunchus*. Tengamos presente que muchos inkas pintados en los qeros adoptan la pose de los arcángeles arcabuceros, especialmente en lo referente a los pies. Los nobles inkas de los siglos XVII-



XVIII asumen esta misma posición en sus retratos. El nombre popular de esa bandera es el de *wifala*, reactualizado por movimientos indigenistas en Bolivia, Chile y Ecuador.

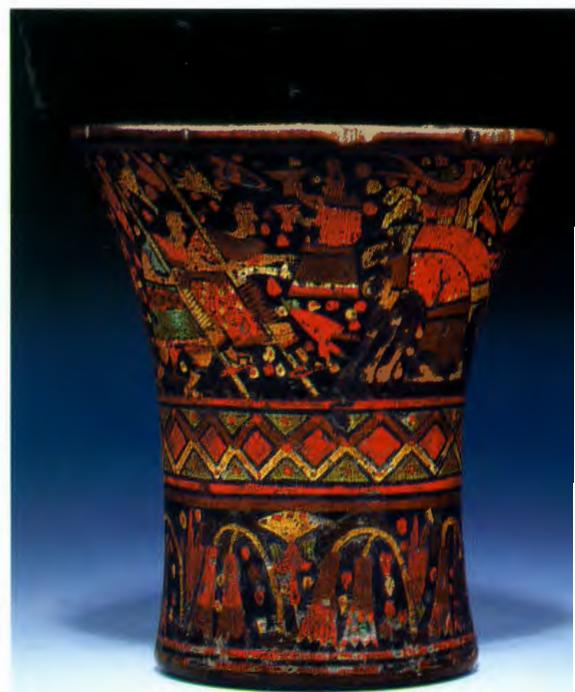
## ACTIVIDADES PRODUCTIVAS

ENTRE LAS QUE APARECEN EN LAS PINTURAS de los *qeros* figuran la siembra, la cosecha, la recolección de frutas, crianza y caza de animales y otras. Aquí se ha seleccionado las escenas que representan actividades del pasado incaico, o en las que se evidencia poca influencia de la cultura productiva introducida en los Andes por los españoles a partir del siglo XVI. Trataremos en el capítulo siguiente de las pinturas de las actividades de la época colonial.

ES INNECESARIO SUBRAYAR LA IMPORTANCIA de la agricultura andina. Se inventaron ingeniosas técnicas productivas, que comprenden construcción de terrazas o andenes, canales de riego, *waru-warus* (camellones), *qochas* (lagunas artificiales) y decenas de artificios técnicos apropiados para diferentes climas, altitudes y tipos de cultivos. Esa eficiente tecnología fue complementada por ritos destinados a conseguir la buena voluntad de las deidades para asegurar las cosechas. Los *qeros* con pinturas de las ceremonias agrícolas y ganaderas son apropiados para establecer relaciones con lo sobrenatural, tal como sucede en las comunidades de agricultores contemporáneos, y de manera especial entre los pastores de la puna andina, que siguen usando vasos con pinturas de los siglos XVII y XVIII.

### Agricultura

EL TRABAJO DEL ARADO de la tierra, "rotura" o "rompe", se repite en la pintura de los *qeros*, con variaciones en el estilo de los dibujos, el número de personajes y detalles adicionales. En el Museo Inka del Cuzco existe un ejemplar que ilustra claramente el inicio de las actividades de la siembra. Es bastante descriptivo y realista, casi con sentido fotográfico. Proponemos que el centro de la escena es el Sol, dibujado en forma circular, con rayos de color amarillento. Debajo aparecen dos grupos de agricultores, los hombres con *chaqitaqllas* y las mujeres levantando los terrones para preparar los surcos. Hoy día esta técnica es propia del cultivo de la papa, aunque se puede suponer que en tiempos prehispánicos también era utilizada en el cultivo del maíz. En el grupo ubicado a la izquierda del Sol,



◀ COPA en forma de riñón cuyos antecedentes son de época Tiwanaku. Escena agrícola de brindis ceremonial usando parejas de qeros. Siglo XVII. Museo de la Municipalidad de La Paz, Bolivia.

▶ ESCENA DE LA SIEMBRA, los varones emplean arados de pie, mientras que las mujeres remueven la tierra y les ofrecen chicha en pareja de qeros. Inicios del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

los dos varones con *chaqitaqllas*, y las dos mujeres que levantan los terrones, son los *haytaq* y *rapay*, respectivamente. El grupo a la derecha del sol está formado por dos varones y una mujer, unidad mínima de trabajo que recibe el nombre de *masa*, característica andina desde tiempo inka, que es medir por el trabajo y no por el área de superficie al estilo occidental.

LAS DOS MUJERES PARADAS FRENTE A FRENTE, con la mano izquierda delante de la boca, son cantantes que interpretan las *wanka*. Son canciones propias de las faenas agrícolas que se entonan en la siembra y en la cosecha, siempre por mujeres, sin acompañamiento. La forma de cantar es idéntica a la pintada en los *qeros*. Las mujeres frente a frente, tapando la boca con la mano, incluso con sus mantas. Un trabajador sostiene el arado, mientras sopla la *qepa* o *pututu*, que es un caracol marino al que se le adapta una boquilla, usado para convocar a los trabajos, anunciar los descansos y la llegada de



◀ ESCENA AGRÍCOLA en la que las mujeres entonan canciones propiciatorias. Aparecen los p'uyñus o aribalos. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



▲ QERO con ocho bandas verticales en las que aparecen plantas andinas con sus frutos, herramientas de labranza y depósitos para los productos. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

autoridades. A la derecha del Sol una mujer ofrece chicha a un hombre en dos *qeros*, forma ceremonial de brindar. El individuo conduce su llama atada con una soga. Caben dos posibilidades, o bien se trata de un trabajador que lleva abono de corral, o bien es un habitante de la puna que ofrece los servicios de sus llamas para transportar el abono o la futura cosecha, como sucede en la actualidad.

EN LA PINTURA HAY OTRAS MUJERES, *qeros* sueltos y vasijas grandes –*p'uyñu*– en las que se transporta la chicha a los campos de cultivo. Las mujeres llevan *qeros* en cada mano, en claro ademán de ofrecerlos a los trabajadores para que mitiguen el cansancio y el calor. Esta acción se llama hoy día *ch'akipa*, que significa “para calmar la sed”, y se debe repetir por lo menos dos veces, en la mañana y en la tarde. La franja inferior del *qero* del Museo Inka tiene escenas de la amazonía, con un *anti* en actitud de cazar una sachavaca, mamífero muy apetecido por su sabrosa carne. También figuran árboles de chonta, loros y otras aves de plumaje multicolor, al lado de un jaguar, el otorongo de los inkas.

HAY VASOS EN LOS QUE SE HA PINTADO sólo parte de la escena de la siembra. Puede aparecer sólo un varón con su pareja, y la vasija con chicha, tal vez flores. En la pintura se ha tomado parte de

los vasos para el complejo tema de la siembra. *Las chaqitaqllas* son de dos formas básicas, de acuerdo a los dibujos de Guaman Poma de Ayala<sup>83</sup>. Unas son las que se conocen como *k'umu*, que quiere decir encorvados. *Las chaqitaqllas* dibujadas en el *qero* son los *wiri*<sup>84</sup>.

OTRAS PINTURAS REPRESENTAN EL CICLO DEL MAÍZ, como la del vaso del Museo Inka, donde aparecen tres trabajadores descansando. La diferencia es que al lado de los trabajadores aparecen pequeñas plantas, que son maíces en crecimiento. Esta interpretación guarda relación con los loros que vuelan encima de tres mujeres, que llegan para comer los granos de maíz a partir de diciembre. En dos dibujos de la siembra de Guaman Poma de Ayala uno se refiere a “agosto chacra iapvi quilla”, que quiere decir “agosto el mes de la siembra en las chacras”; el otro indica “travaxa hailli chacra iapvi pacha agosto yapuy quilla”, que quiere decir “Trabaja con fiesta en la siembra de la chacra en agosto, mes de la siembra”.

## Cultivos andinos

ASOCIAMOS CON LA AGRICULTURA el *qero* denominado “Los Cultivos Andinos”, también del Museo Inka del Cuzco. Se diferencia del promedio de vasos por la forma y la distribución vertical de las pinturas. En la parte superior tiene dos felinos esculpidos y una banda formada por cruces concéntricas incisas. Las figuras están pintadas en ocho franjas verticales, que se intercalan con otras tantas con decoración geométrica en base a cuadrados y triángulos de diferentes colores.

LA PARTE CENTRAL ES LA BANDA en que aparece una *qollqa*. Debajo se halla un varón sosteniendo su *chaqitaqlla*, y al lado hay otra clavada en el

suelo. Abajo un gusano ataca los cultivos. Más abajo aparecen dos mujeres que sostienen *p'uyñus*, vasijas en que se transporta la chicha. También cuatro *chumbas*, grandes depósitos de cerámica que se utilizan para preparar la bebida. Otra mujer sostiene dos vasos, que por el color pueden ser *akillas* de oro. Debajo dos *kutis*, instrumentos agrícolas que se usan para el “aporque”, formación de surcos, tanto en la cosecha de papas como en otras labores agrícolas. Al final se encuentra una alpaca, a la que sujeta por las orejas un hombre que sostiene el cuchillo inka (*tumi*), en clara actitud de sacrificarla. La escena muestra diferentes aspectos de la agricultura, desde la siembra a la cosecha y el sacrificio de una “oveja de la tierra” como agradecimiento a las divinidades.

EN LAS DEMÁS BANDAS SE HAN REPRESENTADO PLANTAS con sus frutos, incluyendo los tubérculos que están debajo de la superficie, dibujados con tal precisión que es posible identificarlos sin dificultad. Son plantas de ají (*Capsicum annum*), ulluco (*Ullucus tuberosus*), inchi o maní (*Arachis hypogaea*), oca (*Oxalis tuberosa*) y papas (*Solanum tuberosum* sp.)<sup>85</sup>.

EN LAS SIGUIENTES BANDAS APARECE MAÍZ de diferentes tipos. Primero en mazorcas pareadas de colores amarillo, rojo y blanco. El amarillo se usa para elaborar *aqha*, el rojo es la variedad *kulli* con la que se prepara la chicha morada y el blanco es para consumirlo fresco, en la popular forma de choclo, de mote y de harina. En las dos franjas siguientes aparecen plantas completas de maíz con espigas y mazorcas. En la tercera se han pintado dos plantas más pequeñas, también con espigas y mazorcas, como las que se cultivan en las tierras de mayor altura, ya marginales para esta especie. La variedad a la que pertenecen es fácilmente identificable por el realismo de los dibujos y colores. Las franjas con dibujos geométricos tienen en la parte superior figuras de jaguares en relieve, con la cabeza mirando al observador.

## Cosecha de tunas

LA GRAN PLANTA DE TUNA (*Opuntia* sp) exhibe numerosos frutos que recolecta una mujer, y deposita en una gran cesta. Otra transporta las cestas. La escena se completa con un perro, guacamayos y un picaflor que chupa el néctar de una gran flor. La escena concluye en otra planta de tuna, en plena florescencia, por la que asciende una lagartija. Sobresale el realismo de las figuras pintadas con colores brillantes, en los que destacan incluso detalles menores de las personas, animales, plantas y flores. La tuna no es en realidad planta cultivada, porque se reproduce espontáneamente o mediante las pencas que se introducen en la tierra. Crece en sitios áridos y secos, no aptos para otros cultivos. Este *qero* del museo inka del Cuzco es un valioso ejemplar porque tal vez es la única fuente de información del uso de las tunas en el inkanato.

## La ganadería de llamas y alpacas

LOS ANDES CONSTITUYEN LA ÚNICA REGIÓN en América precolombina donde se desarrolló el pastoreo como actividad económica especializada, y

► MUJER COSECHANDO el fruto de la tuna. Fines del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



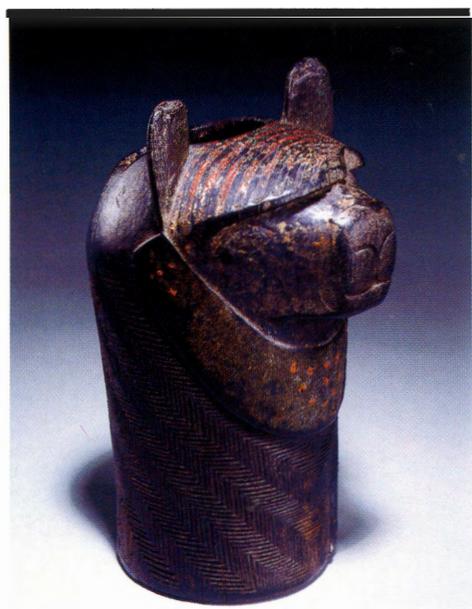
como parte de un proceso evolutivo autónomo, que comenzó hace algo más de siete mil años con la domesticación de los camélidos sudamericanos. El pastoreo precedió a la formación de la civilización incaica, como prueba la valiosa producción artística en las pinturas parietales, tejidos, cerámica, piedra, metal, desde los cazadores de vicuñas hasta el surgimiento civilizador de Chavín, y se intensificó de manera notable en *Tiwanaku* y *Wari*, e incluso en los reinos costeros de mochicas y nazquenses. En el inkanato la crianza de llamas cumplió un papel estratégico, puesto que estos animales contribuyeron de diversa manera a la expansión política incaica.

LLAMAS Y ALPACAS SON LAS QUE APORTABAN no sólo su capacidad de carga para el transporte, sino también la carne y la fibra, e incluso los excrementos, que sirven de abono orgánico en la agricultura, y de combustible para fundir metales, por su alto valor calorífico<sup>86</sup>. Añadamos que fueron y son imprescindibles en la religión, pues son sacrificadas en las diferentes ceremonias de propiciación. Las ofrendaban en las celebraciones religiosas en el *Qosqo* incaico. Hoy día son importantes en los rituales que se cumplen en ocasión de la construcción de cimientos y el techado de las casas, y como ofrenda especial para las divinidades. Es en la puna donde se conserva con más fuerza el uso de llamas como parte de las ceremonias. En Oruro, Bolivia, incluso se crían llamas con características especiales, para su utilización ceremonial por los campesinos de Potosí.

LA IMPORTANCIA Y VALOR DE LLAMAS Y ALPACAS no guarda concordancia con su presencia en las pinturas de los *qeros*, en los que es limitada. Es posible que los *qeros* pintados con camélidos sudamericanos fueran destruidos en las campañas de extirpación, justamente por la importancia de estos animales en la religión andina. Una de las excepciones, en parte por las condiciones naturales favorables, o porque estaban fuera del alcance de manos extrañas, está constituida por las que acompañaban los cuerpos momificados de jóvenes que se dejaron en las cumbres de las altas montañas, como sucedió en el Ampato, en el departamento de Arequipa. El primer hallazgo de un niño en la cumbre

del cerro El Plomo, cerca de Santiago en Chile y luego el encontrado en el Aconcagua en Argentina, estaban acompañados de tejidos, plumas, *qeros* y objetos de metal<sup>87</sup>.

LA RELATIVA AUSENCIA de llamas y alpacas en los *qeros* contrasta con sus numerosas representaciones escultóricas, principalmente, en piedra y en metal. Son las *illas*, objetos imprescindibles en las ceremonias de los pastores de la puna. Las *illas* representan animales que poseen poderes especiales, y que son capaces de recibir y conservar el principio que concede vida. Este principio vital recibe el nombre de *enqa* o *inga*<sup>88</sup>. Similar papel cumplieron las escul-



◀ VASO DE MADERA en forma de alpaca. Está relacionado con la importancia que tuvo la ganadería de esos animales. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► QERO DECORADO con llamas y otorongos. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▼ QERO CON DIBUJOS referidos a ceremonias en las que sacrifican llamas y se brinda chicha en akillas de oro. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

turas hechas en conchas marinas, turquesas y materias similares, que se hallan en yacimientos arqueológicos. Las *illas* son conocidas en otras regiones como *qonopas*, *ultis* o *chancas*, y tuvieron una importancia religiosa que está registrada en las informaciones del padre Arriaga:

*Las conopas, q' en el Cuzco, y por allá arriva llaman Chancas; son propriamente sus dioses Lares y Penates, y assí las llaman también Huacicamayoc, el mayordomo, o dueño de la casa. estas son de diversas materias, y figuras aunque de notable, o en la color, o en la figura<sup>89</sup>.*



EN LAS CEREMONIAS que describe el sacerdote Arriaga se utilizaba siempre sebo de llamas y alpacas, en la misma forma que se hace hoy día en la puna alta de la sierra andina:

*Bira, que es sebo de los Carneros de la tierra es también ofrenda, el qual se queman delante de las Huacas, y Conopas y otras vezes q' suelen hazer embustes y supersticiones [...]<sup>90</sup>.*

EL MUSEO INKA DEL CUZCO posee dos magníficos ejemplares de *qeros* relacionados con el pastoreo de camélidos. El primero, en forma de cabeza de alpaca, ofrece una factura de gran calidad, con un realismo que no es frecuente en el arte inkaico. Las partes posterior e inferior del animal están decoradas con líneas incisas, formando zig-zags, que dan lugar a un hermoso juego visual por las líneas que reflejan la luz en diferentes direcciones. En la parte superior se ven gruesas líneas rojas y puntos amarillos debajo del hocico. Hay un vaso similar en el Field Museum de la ciudad de Chicago, que bien podría ser el "hermanado" del que está en el Museo Inka del Cuzco.



EN EL SEGUNDO QERO DEL MUSEO INKA la superficie exterior ha sido dividida en tres franjas horizontales, separadas por espacios angostos con rombos concéntricos y triángulos, de forma muy parecida a lo que se ve en los textiles modernos. No se trata de escenas sino de diseños aislados, aunque poseen alto significado ideológico relacionado con las ceremonias en las que se sacrifican llamas. En la franja superior aparecen sacerdotes que conducen llamas, jalándolas con cuerdas atadas a sus pescuezos. Los *unkus* que visten difieren entre sí. Llevan tocados de plumas en las cabezas. Otra característica singular es la coloración de las llamas, pues las hay verdes, rojas y amarillas. En la franja central se ven sacerdotes, vestidos de manera igual a los de la franja superior. Con la mano derecha sostienen tejidos, que parecen los "cabezales" o "pecheras" modernos, idea que se refuerza por los pompones que cuelgan de ellas. Los colores de estos tejidos son amarillos, rojos y verdes. Los dibujos de la franja inferior son igualmente sugerentes, y en ellos dos mujeres llevan *akillas* de oro en las manos con *aqha*. Hoy las "pecheras" y



“cabezales” sirven para adornar las llamas para las ceremonias. Adornan también las “tropas” de llamas que transitan por los antiguos caminos que unen la puna con los valles interandinos y la costa. También pueden ahuyentar los malos espíritus y la mala suerte.

ESTE MISMO VASO muestra también las etapas que se seguían en el sacrificio de una llama, desde el momento en que las conducía el que las iba a sacrificar, portando los vasos que sirven para recoger la sangre, beberla ceremonialmente y trazar la línea roja que cruzaba la cara de los asistentes de una oreja a otra, o “harpar”, como dicen los documentos de los siglos XVI-XVII:

*[...] e ofrezcan a esta guaca e al Sol, estas ovejas é corderos, degollándolos primero, con la sangre de los cuales sea hecha una raya, con mucha reverencia, por los rostros que les tome de oreja a oreja; y ofrezcan ansi mismo en ese fuego mucho maíz e coca [...]*<sup>91</sup>.

EN OTROS VASOS LAS LLAMAS SON ELEMENTOS casi sólo decorativos, y no forman parte de los temas. Figuran de esta manera en vasos inkas precolumbinos, hechas con incisiones que pueden estar coloreadas, o como siluetas delineadas con “clavos” de plata, técnica que continúa en los siglos XVII y XVIII. En el Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, y en el Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, hay varios vasos con este tipo de decoración.

## La caza

EN LOS QEROS CLÁSICOS, sobre todo en forma de cálices y copas, se pintaron escenas de caza. Los cazadores utilizaban hondas, boleadoras o lazos para cobrar sus presas. La mayoría de las veces se trataba de una empresa individual, pero en algunas oportunidades participaban otros cazadores inkas o individuos amestizados, distinguibles por sus prendas, que en parte son de origen español. Las presas apetecidas son vicuñas y venados. Caso especial es la copa del Museo Nacional de Arqueología de La Paz, con dos cazadores que acosan a vicuñas con caras de aspecto feroz, que se asemejan a los dragones representados en otros qeros, y tienen las mismas características de los animales míticos que aparecen en vasos de la cultura Tiwanaku<sup>92</sup>.

MERECE MENCIÓN ESPECIAL LA PINTURA DE UN QERO del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, que documenta Carlos Otárola. Inicialmente consideramos que se trataba de otra escena de caza, aunque con dudas por los collares que tienen las llamas y la edificación que aparece detrás del “cazador”<sup>93</sup>. Pero es más acertada la sugerencia de Otárola, en el sentido de que dicha pintura mostraría un joven pastor que cuida un rebaño de animales

◀ VICUÑAS PERSEGUIDAS por cazador indígena que emplea boleadoras. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ CAZADOR vestido con unku inka y sombrero español, usando boleadoras para atrapar vicuñas. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ ESCENA DE CAZA DE VENADO. El cazador vestido con unku y cubierto con sombrero lleva una boleadora. Copa del inicio del siglo XIX. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



seleccionados. Al respecto el Inca Garcilaso de la Vega recuerda que Yahuar Huacac castigó a uno de sus hijos por su “animo bravo y belicoso”:

*mandó echarlo de su casa y de la corte siendo ya el príncipe de diez y nueve años lo llevasen poco más de una legua al levante de la ciudad a unas grandes y hermosas dehesas que llaman Chita [...] Allí había mucho ganado del Sol [... donde] se puso a hacer el oficio de pastor con los demás ganaderos y guardó el ganado del Sol [...] por espacio de tres años y más [...]*<sup>94</sup>.

## LA NIEVE RESPLANDECIENTE

EL TEMA DE LA NIEVE RESPLANDECIENTE se ha pintado en un par de vasos del museo inka del Cuzco. En el vaso masculino la parte central de la

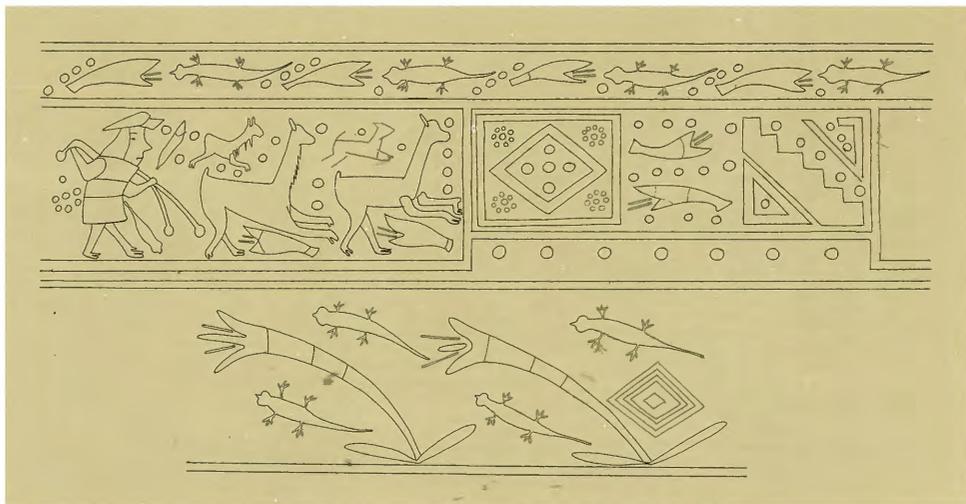
pintura está ocupada por un macizo de nieve perpetua, con cumbres menores, de las que brotan manojos de paja *waylla ichu* (*Stipa* sp.). A la izquierda de la montaña dos danzantes, disfrazados con pieles, sostienen máscaras con la mano izquierda, mientras que con la derecha esgrimen grandes látigos. El primero es de color amarillo obscuro, el segundo rojizo. En medio de ambos hay un árbol. A la izquierda de los danzantes aparece un otorongo, color crema con manchas oscuras. Casi encima del felino hay un papagayo de plumaje multicolor. Al lado derecho de la cumbre un músico sentado sobre la nieve, con vincha roja y *unku* negro, toca el *pinkuyllu*<sup>95</sup>. De la parte inferior del nevado brota una corriente de agua subterránea. A la derecha del nevado van tres hombres en fila, con cargas de *waylla ichu* en las espaldas. Son bailarines que visten *unkus* y mantas sobre los hombros a manera de ponchos. El *unku* del primero es blanco, y ostenta una vara con flores en la parte superior; el del segundo es negro. Este músico tañe su *pinkuyllu*, y el tercero, con un *unku* ajedrezado, lleva en la mano una flor de *chiwanway*. Delante de los cargadores de *waylla ichu* caminan dos mujeres vestidas con largos *aqsu*<sup>96</sup> negros. La primera carga un *puyñu*, con la mano derecha agarra la rueca y con la otra el porta-lana, encima del cual se han posado dos palomas. La otra mujer transporta una olla, y sobre su atado se ve un papagayo. Ambas llevan comida, bebida y ofrendas. Entre las mujeres y los danzantes disfrazados con pieles hay flores de *sullu-sullu*.

LA NIEVE DEL QERO MASCULINO ES ALARGADA, de menor volumen y brillo, con menos cumbres. En el vaso femenino la nieve es de mayor volumen. En *runa simi* es *mama rit'i*, que significa "madre de las nieves", o literal y metafóricamente "La nieve eterna". La anteposición de la palabra *mama* trasmite un sentido de eternidad, inmensidad, origen, como sucede en los nombres de *Pachamama* o *Mamaqocha*. El *qero* masculino cuenta con un árbol más, que al estar entre dos varones reitera su masculinidad. El árbol en la cultura andina, especialmente en las comunidades de las alturas, tiene connotación masculina, y se le relaciona con los antepasados lejanos. La palabra *mallki* en quechua es árbol, pero también designa los cuerpos momificados de los antepasados. En el vaso masculino una de las mujeres señala con su rueca en alto al primer bailarín que avanza hacia ella. En el femenino, la rueca de la misma mujer está dirigida hacia el piso.

► DESARROLLO DEL DIBUJO de escena de caza de vicuñas. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

Páginas siguientes:

► PAREJA DE QEROS pintados con el tema de "la nieve resplandeciente". El vaso de la izquierda es femenino y el de la derecha masculino. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.







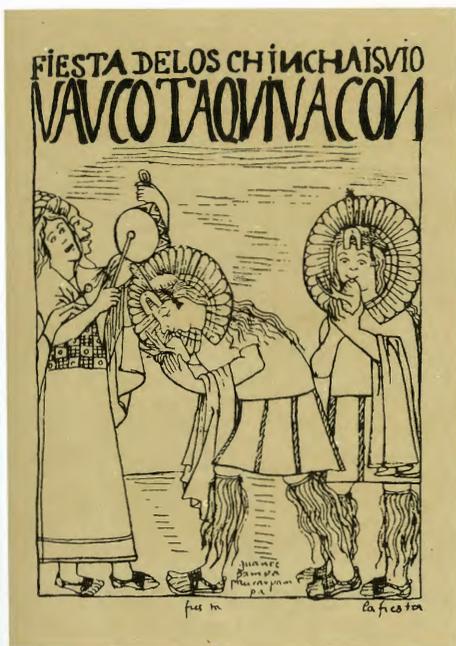
EL DISFRAZ DE PIELES y la actitud de los danzantes que los llevan, son similares a los actuales *pauluchas*. Son bailarines libres que participan en los diferentes grupos de danzas que se presentan en las fiestas patronales o en las peregrinaciones. El otorongo es el felino mítico o *qoa*, que también se llama *choqechinchay*, como aparece en el dibujo del cronista indio Pachacuti Yamqui Salcamaygua. El felino está dibujado con estilo similar a las láminas de Guaman Poma de Ayala<sup>97</sup>, que también recuerda las pinturas murales de templos del Cuzco, como el de Checacupe<sup>98</sup>. El papagayo al lado del felino es esbelto, delicado y grácil en el vaso femenino, en cambio en el masculino está detrás del felino, y se ve como desaliñado por su forzada posición. El músico en la cumbre nevada guarda sorprendente similitud con otros dos que aparecen en un dibujo de Guaman Poma de Ayala, sentados en el *Senqa*, que es una de las cumbres sagradas que rodea la ciudad del Cuzco. La leyenda que lo acompaña indica “*Cinca urco quean calla pingollona pata zerro*”, que significa “ El cerro *Senqa*, el sitio donde se toca el *pinkuyllu*, cerro”<sup>99</sup>.

PARA COMPRENDER EL SIGNIFICADO de “La Nieve Resplandeciente” hay que remitirse a las ceremonias religiosas de los indígenas contemporáneos de la sierra surandina, y la peregrinación al nevado del *Sinaqara*, para concurrir al santuario del *Taytacha Qoyllurit'i*, “El Señor de la Nieve Resplandeciente”<sup>100</sup>. Las cumbres nevadas son importantes en la cosmovisión quechua. Son las divinidades que se conocen como *apu*, palabra que designa también el espacio en que residen. Son las *paqarina* (sitios de origen) de donde vinieron a este mundo los pastores y sus rebaños de llamas y alpacas. El *Awsangati* o *Aswanqhati* es el *apu* de mayor jerarquía en la región del Cuzco. Los pastores rinden culto a los *apus* ofreciéndoles complicadas y prolongadas ceremonias. Las cumbres nevadas son lugares de peregrinación, a los que concurren miles de fieles. Así sucede en *Qoyllurit'i*, el conocido santuario de pastores que se halla cerca a la cumbre del *Awsangati*. En el santuario se ha contruido un gran templo católico, encima de la roca sagrada en que se ha pintado la imagen de Cristo.

QOYLLURIT'I CONGREGA PEREGRINOS y grupos de danzarines, a los que acompañan decenas de *pauluchas*, también conocidos como *ukukus* por la gente ajena a la sociedad campesina quechua. Representan a las alpacas arquetípicas, generadoras de los actuales animales domesticados de la alta puna. Sus trajes están confeccionados con pieles de alpacas o llamas; la máscara está tejida con la fibra de los mismos animales. Llevan un pequeño muñeco y hablan en falsete. Los *pauluchas* no son osos, como se ha sugerido al analizar el cuento el “Oso Raptor”, de la literatura oral andina<sup>101</sup>. Cumplen papel protagónico e importante en la peregrinación a *Qoyllurit'i*. Son los guardianes del espacio sagrado, y parte de su labor es azotar ritualmente a los peregrinos con sus fuertes látigos. El punto culminante de su participación es el ascenso nocturno a la cum-

▼ DANZA PREHISPÁNICA del uaco taqui uacon, representada en vaso del siglo XVIII. Museo del Indio Americano. Washington D.C. U.S.A.





▲ DANZANTE del uaco taqui uacon. Dibujo de Guaman Poma de Ayala. 1615.

bre nevada, donde danzan hasta el amanecer. Llevan a cabo varios ritos, algunos reservados, puesto que los *paulucha* integran grupos que requieren iniciaciones, verdaderos ritos de pasaje<sup>102</sup>.

EL FELINO, COMO SE INDICÓ, SE RELACIONA con la nieve, el granizo, la lluvia y el agua en general. Se asocia con las aguas celestiales, que son imprescindibles para la ganadería y la agricultura de las tierras alta. La presencia de las mujeres se relaciona con la comida y la bebida que se ofrece a los peregrinos. Mención especial merecen los tejidos. Las mujeres “arman” telares en miniatura en los sitios de culto, en que tejen pequeñas prendas, que se dejan en el espacio femenino, el dedicado a la Virgen María.

EN LAS CEREMONIAS DE LA PUNA el *waylla ichu* representa las tierras altas, que poseen un sentido sacro. Su corte es labor masculina. Constituye una ofrenda “cruda”, puesto que no ha sido elaborada, proviene de la naturaleza. Los portadores no son “civilizados”, deben vestir como *chunchus*, la gente de la amazonía, que es la parte opuesta al mundo civilizado.

LA MÚSICA CEREMONIAL DE LOS PASTORES se interpreta con los *pinkuylo*, instrumentos de connotación sacra. En algunas regiones las *lawata* cumplen esta misma función. Es el instrumento que aparece en el *qero* que hemos descrito, con un músico sentado en la nieve con su carga de *waylla ichu*. En la peregrinación a *Qoylluriti* el *chunchu* es la danza que predomina, interpretada por las “naciones” de campesinos quechuas que acuden. La música que interpretan también recibe la denominación de *chunchu*. Sus disfraces recuerdan a los tres danzantes del *qero* de “La Nieve Resplandeciente”. Uno de los arbustos en el *qero* es la coca (*Eritroxylum coca*), ofrenda insustituible, de gran valor ceremonial y simbólico que se ofrecía y ofrece a las divinidades andinas. Guaman Poma de Ayala menciona que la *tupa kuka* era la que preferían las *wanka*<sup>103</sup>.

## El uaco taqui uacon: danza prehispánica

LAS PINTURAS DE DANZAS PREHISPÁNICAS no son numerosas en los *qeros*. Uno de los pocos ejemplos se halla en el Museo Inka del Cuzco, aunque no en buenas condiciones. En la parte superior de este vaso se hallan seis danzantes de frente al observador. Tres sostienen con la mano derecha cabezas de venados, que son los instrumentos musicales. En la izquierda sostienen pañuelos. Los otros tres danzantes agarran bastones negros de chonta con chapeos, y también sostienen pañuelos con la mano izquierda. Los trajes son *unkus* inkaicos de colores unos rojo y verde, y otros rojo y amarillo. La franja central está decorada con rombos, formando cuadrados con colores similares a los de los *unkus* de los danzantes. En la franja de la base se ven flores.

EL DIBUJO DE LA PÁGINA de Guaman Poma de Ayala constituye un término de referencia ilustrativo, pues muestra dos danzantes que tocan instrumentos hechos de cabezas de venado, la mujer que los acompaña bate la tinya, mientras otra canta. Según la leyenda del dibujo interpretan el “Uaco Taqui uacon, que se danza en Guanoc pampa” (“uacón, la danza que se baila en Huánuco pampa”), que es una de las fiestas del Chinchaysuyo. El tocado de plumas de los danzantes es similar al que se porta en danzas contemporáneas en las fiestas patronales. John H. Rowe verificó que las cabezas de venados o guanacos, llamados *sukcha*, eran símbolos paganos, por lo que el Arzobispo

de Lima prohibió su uso en 1647 bajo la pena de 100 azotes y una semana de cárcel. En base al análisis de un *qero* del Museum of the American Indian con pintura similar, dice Rowe:

*Es un extraordinario testimonio de la tenacidad con la cual los incas mantuvieron sus tradiciones culturales para encontrar como instrumentos prohibidos estuvieron representados en vasos de madera del siglo XVIII, y representado como algo en uso activo por gente inca en vestidos del siglo XVIII*<sup>104</sup>.

En el *qero* que estudió están pintados seis pares de danzantes:

*El hombre usa 'culottes' y probablemente también zapatos, con una túnica inca. Lleva una cabeza de venado o de guanaco en la mano izquierda. Museo of the American Indian, Heye Foundation 6/5837*<sup>105</sup>.

LA DANZA DE LOS HUACONES SE INTERPRETA en la actualidad en diversas fiestas del valle del Mantaro, en el departamento de Junín. Se caracteriza por las máscaras de rostros grotescos, magníficamente confeccionadas. Los danzantes se colocan frazadas con grandes dibujos de tigres, que les caen sobre las espaldas a modo de capas. Tienen cierto sentido de control social, porque llevan grandes látigos con los que azotan a los que no tienen comportamiento adecuado.

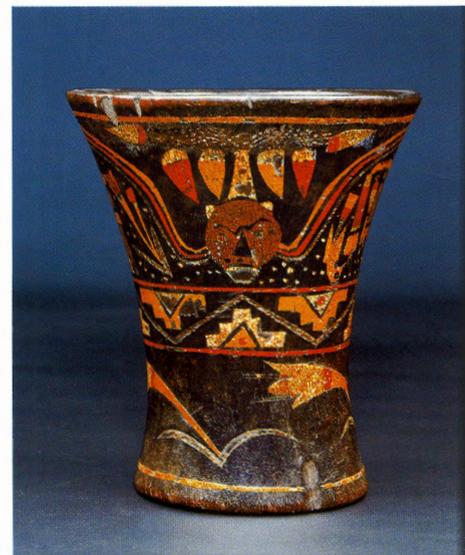
## MOTIVOS: EL AJÍ

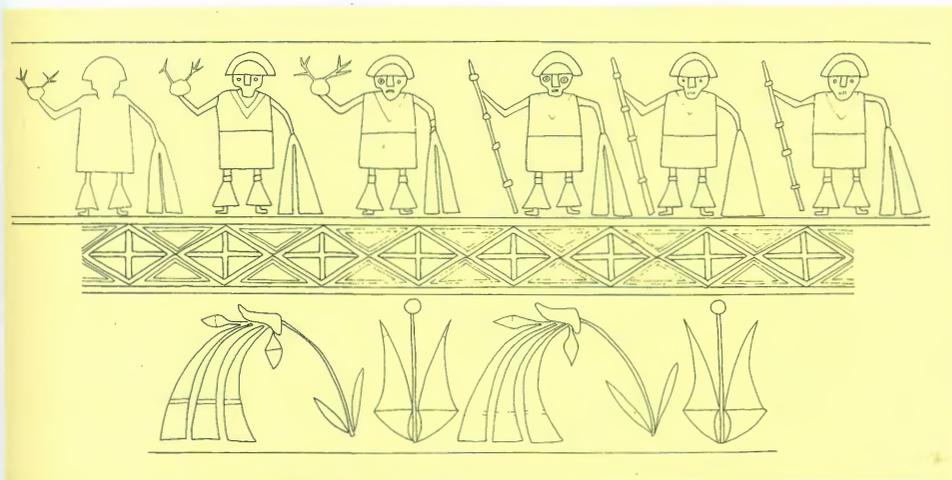
EL AJÍ (*CAPSICUM ANNUM*), de la familia de las Solanáceas, es planta de tallo más o menos recto, cilíndrico, que alcanza una altura de hasta 0,90 cms. Sus hojas percioladas, ovaladas y ligeramente dentadas tienen la cara superior de un verde brillante y la inferior verde pálido, con nervadura central bien pronunciada. Sus flores son blancas, y sus cálices acampanados<sup>106</sup>. El fruto del ají es una baya sin pulpa, hueca, muy inflada y alargada, que contiene muchas semillas amarillas, pequeñas. Por lo general es de color verde inicialmente, pero carmesí en la madurez, aunque los hay rojos encendidos, verdes oscuros, amarillos, naranjas. Su sabor picante se debe a su composición química, en la cual hay un aceite volátil, la capsina, y ácido cápsico<sup>107</sup>.

SE USABA INTENSAMENTE EN LA CONDIMENTACIÓN de las comidas. El ají, después del maíz, era lo que más consumían los habitantes del Tawantinsuyu. Se le atribuían propiedades medicinales y curativas, que la tradición oral permite conocer. Se produce en forma óptima en los valles cálidos de la costa, sierra y ceja de selva, pero los mejores y más abundantes se daban en la costa, desde Ocoña hasta Arica, donde, según las crónicas, miles de cepas enriquecían a sus propietarios<sup>108</sup>. La región del Cuzco produce ají en los valles de La Convención, y también se da en Apurímac y Madre de Dios. Se conoce gran número de especies, entre ellas el ají largo, el rocoto, el piri, unos más picantes que otros. En la lengua quechua se le conoce como *uchu*, y en aymara *huayca*. Existen varios vocablos en quechua para denominar sus diferentes variedades<sup>109</sup>.

DESCONOCIDO POR LOS ESPAÑOLES, le pusieron el nombre de "pimiento de las Indias". El ají es una de las tantas plantas de origen andino cuya antigüedad data de por lo menos 6,000 años, según las excavaciones arqueológicas realizadas en la zona de Ayacucho<sup>110</sup>. Polo de Ondegardo señala que en la

▼ AJÍES encima de cabeza de felino de la cual salen dos arco iris. *Qero* del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.





▲ DESARROLLO DEL QERO con danzantes del uaco taqui uacon. Siglo XVIII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.

región del Cuzco los indígenas se abstentían de comer ají y sal en ocasión de los ritos de fertilidad de la tierra<sup>111</sup>. Garcilaso de la Vega hace el mismo comentario y recuerda que para hacer penitencia los indios se privaban del placer de comer ají, y que utilizaban esa planta para curar los ojos y alejar las plagas. Señala además las diferentes formas y colores que tenían el *rocoto-uchu*, que era redondeado, y los pequeños *chinchu-uchu*, y que condimentaban todas las comidas<sup>112</sup>.

LOS INFORMANTES de Avila indican que en la región del Huarochirí, platos preparados con papas y carne seca muy picante, acompañados de maíz tostado y de chicha, son presentados a los vivos y a los muertos con ocasión de los ritos del mes de noviembre en la fiesta de "Todos los Santos" que es el primer día de dicho mes<sup>113</sup>. Arriaga menciona varias veces que para hacer penitencia los indígenas se privaban de comer ají y sal<sup>114</sup>. Pérez de Bocanegra pide a los indios confesarse y decir si han utilizado ají para curar<sup>115</sup>. Cobo, que repite las informaciones de otros cronistas y de los extirpadores de idolatrías, dice que los ayunos ordinarios significan no comer ají ni sal, y que en caso de ayunos extraordinarios, los indígenas se privan además de carne, chicha y mujer<sup>116</sup>.

EN LOS QEROS SU PRESENCIA ES CONSTANTE. De todas las plantas representadas es una de las más frecuentes, principalmente el fruto que pende de su rama o va solo como flotando. Cuando está en rama casi siempre es sostenido por una mujer. En otros casos la planta y sus frutos se ubican en el espacio que forman dos arco iris. También se asocia el ají con el felino, ya que en algunos casos se ven sus frutos pintados sobre la cabeza del animal o saliendo de sus fauces. Su representación no varía mucho en la forma, mas sí en el tamaño. En algunos casos el fruto resulta más grande que la planta, lo cual se debe ciertamente a la importancia que se le asignaba. Usualmente el ají se pinta de color rojo, verde y amarillo, en este orden.

## K'UYCHI: EL ARCO IRIS

DESDE EL PUNTO DE VISTA ICONOGRÁFICO el arco iris es el motivo que se representa con más frecuencia. Casi siempre está pintado en la banda superior del vaso, en forma de un arco "rebajado", repetido dos veces, de tal manera que su ubicación divide el espacio superior del vaso en dos campos verticales. Merece subrayarse que los inkas representaban el arco iris con colores rojo, verde y amarillo, los colores primarios. El azul, cuarto color primario, correspondería al cielo que se convierte en el fondo de la representación. Siempre sale de la boca de un felino, de cuya cabeza se asoma, y que está pintado en la base de la escena. Son menos frecuentes los casos en que el felino figura de cuerpo entero, de perfil y en posición rampante, como los leones en la heráldica europea. Pocas veces el felino es mostrado de cuerpo entero y mirando hacia el observador. En ambas situaciones, el arco iris brota igualmente de la boca del animal.



EN EL SIGLO XVII se recogieron muchos mitos, entre los cuales uno tiene directa relación con el felino y el arcoiris. Es la historia de *Huataycuri*, hijo de *Pariacaca*, que compite varias veces con un hombre arrogante. Una es para demostrar quién posee los mejores vestidos, ocasión en que *Pariacaca* acude en auxilio de su hijo haciendo surgir un puma rojo de un riachuelo, que se convierte en un arco iris que *Huataycuri* se coloca como un manto, y con el cual resulta ganador.<sup>117</sup>

GUAMAN POMA dice que el arco iris se producía en el Qoricancha mediante cristales suspendidos del techo.

El *Sapa Inka* se arrodillaba debajo de ellos y adoraba al Sol. Añade que había dos esculturas de pumas.<sup>118</sup> Hacia la misma época Santa Cruz Pachacuti Yamqui escribía sobre el arco iris y señalaba que era un signo importante, que indicó el sitio en el cual Manco Capac debía fundar el Cuzco, y que anunciaba triunfos y prosperidad:

*[...] Llegó a dicho cerro mas alto de todo aquel lugar, y en donde, junto del dicho Apomanco Capac, se levantó un arco iris del cielo muy hermoso, de todos colores, y sobre el arco pareció otro arco, de modo que apomanco Capac se bido en medio del arco, y lo auia dicho: buena señal, buena señal tenemos! y dicho esto, dicen que dijo: muchas prosperidades y bitorias que emos de alcanzar un beniendo en tiempo con deseado, y despues, dicho esto, se paseo con gran alegría, y lo comienzó a contar el canto chamaguarisca, de pura alegría.<sup>119</sup>*

EL CERRO EN MENCIÓN ES EL HUANACAURE, que se divisa desde la ciudad del Cuzco y era la huaca sagrada del Inka.

## Arco iris: águilas bicéfalas y serpientes

COBO SEÑALA QUE EL ARCO IRIS era la representación de las armas y divisas de los inkas y que se le asociaba con la de dos serpientes, emblema utilizado también en la colonia, como puede verse en dos escudos del Cuzco.<sup>120</sup> Uno, existente en el Museo Histórico Regional del Cuzco, muestra, a la manera europea, las armas de Manco Cápac en un escudo dividido en dos partes, una superior y otra inferior. En el primer campo se ve un arco iris sostenido por dos serpientes coronadas que entrelazan sus colas, y del cual pende una *maskapaycha* con *tokapu*. En el campo inferior se ve un cerro sobre el que se apoya una vara de oro, y, a un costado un sol, y hacia el centro un yelmo cerrado y de perfil.<sup>121</sup> De Rojas señala que la representación del primer campo se repite constantemente en otros blasones de descendientes de Huayna Cápac, e incluso en el del Inca Garcilaso de la Vega.<sup>122</sup>

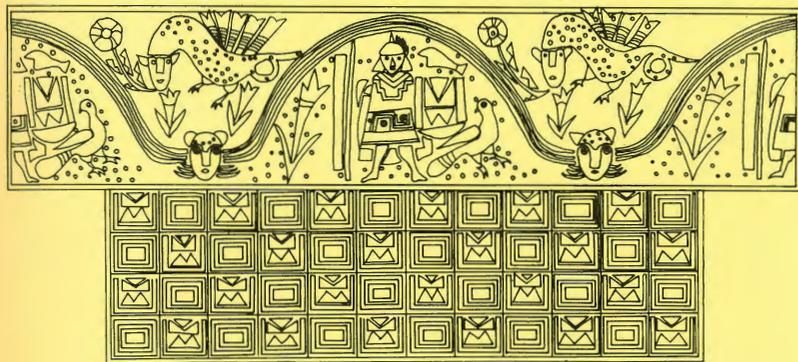
HAY QUE MENCIONAR LA GRAN SIMILITUD que hay entre la descripción que hace Pachacuti Yamqui del arco iris sobre el cerro Huanacaure y la representa-

◀ ESCUDO INKA con águila bicéfala europea, reinterpretada con plumaje multicolor y ajíes en los picos. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ EL MOTIVO DEL ARCO IRIS con frecuencia enmarca la figura del soberano inka. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.







▲ REY INKA debajo del arco iris símbolo real y dragones o amarus sobre cabeza de felino. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

ción que figura en ese escudo: el cerro es sin duda el ya mencionado, y la barreta de oro el símbolo de la fundación del Cuzco, según el mito. En los *qeros* debajo del arco iris aparece el águila bicéfala, que también tiene relación con el *Huanacaure*. El mito señala que después de entrar al valle del Cuzco, Manco Cápac retornó al *Huanacaure*, donde sus dos hermanos se habían transformado en piedras. El cronista Pachacuti Yamqui señala además que el *Huanacaure* era una huaca donde se colocó la escultura de un pájaro, “un buitre”, y que fue de “buena señal”<sup>123</sup>. Es posible que el águila bicéfala que aparece en los *qeros* se refiera a una señal propiciatoria ma-

terializada en aquel cerro y en la estatua de piedra,<sup>124</sup>.

EL ÁGUILA BICÉFALA TAMBIÉN ES SÍMBOLO de la dinastía de los Habsburgo, casa reinante en la Europa del siglo XVII. Felipe II, rey de España, pertenecía a esta dinastía. Pueden haberse conjugado varias coincidencias para que la representación del águila bicéfala aparezca en la heráldica colonial de los caciques y *qoyas*, como es el caso de la *qoya* Cúsi Chimbo, cuyo escudo de armas, en la puerta principal de su palacio, llevaba al águila bicéfala, denominada *cuchucontor*, debajo de un arco iris. Carlos V le otorgó hacia 1545 a Juan Tito Tupac Amaru, hijo legítimo de Tupac Amaru I, un escudo nobiliario con dos campos superpuestos. En el superior, hacia el centro, está representada un águila real con dos cabezas coronadas, y a los extremos dos serpientes doradas, una a cada lado, así como un arco iris que sale de sus bocas formando un arco sobre el águila. En el campo inferior se ve un *sunturhuasi*, otro símbolo nobiliario inka. Según Cummins, la inspiración formal de la representación del águila bicéfala proviene de una fuente europea, aunque se la puede ver en el arte prehispánico.<sup>125</sup> Sin embargo, en los *qeros* coloniales su presencia está siempre ligada al arco iris, de tal manera que su significado también tiene que estar asociado con éste.

EN LO QUE RESPECTA A LA PRESENCIA DE SERPIENTES, existe una larga y antigua tradición iconográfica, preinka inclusive, de representar el arco iris con extremos que terminan en cabezas de serpientes, símbolo asociado con la lluvia y la fertilidad. Se ve así en varios vasos de madera.

## El arco iris y la lluvia

SU RELACIÓN ES OBVIA, YA QUE DE LA LLUVIA aparece el arco iris. De esta dualidad derivamos la asociación con *Illapa*, dios de la lluvia, trueno y rayo, del cual trataremos más adelante. Actualmente, en la región del Cuzco todavía se relaciona al arco iris con el agua, manifestación de las fuerzas naturales que derivan en fecundidad y procreación. Más aún, este fenómeno natural es una serpiente (amaru) que aparece en los manantiales cuando empieza a llover. Si recordamos, hacia mediados del siglo XVI la asociación de serpiente-arco iris figura en el escudo del hijo de Tupac Amaru I. La lluvia, por otro lado, está representada en los *qeros* en forma de puntos blancos sobre el fondo oscuro de la madera del *qero*. Algunos estudiosos han señalado que estos puntos pueden ser representación de estrellas.

◀ PAREJA REAL debajo del arco iris. En el fondo se ven gotas de lluvia. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

## El arco iris: el Inka y la Qoya

GENERALMENTE DEBAJO DEL ARCO IRIS están las figuras del inka y la *qoya*, haciendo pareja, y, en otros casos, se halla el hombre en uno y la mujer en otro. El inka puede estar de frente o de perfil, mirando hacia la derecha del espectador. La *qoya* también de frente o de perfil, en algunos casos de pie y en otros arrodillada, sosteniendo una flor o un ají en la mano y mirando hacia la izquierda del observador, lo que significa que está frente al inka. Ambas figuras están trajeadas a la usanza prehispánica. La mujer lleva un vestido largo con un chal, *lliqlla*, y él una túnica, *unku*, y en la cabeza la *maskapaycha*, y sostiene un escudo y una lanza en las manos.

EL SAPA INKA Y LA QOYA SON, PUES, LAS FIGURAS CENTRALES debajo de los arco iris. La imagen del Inka sugiere que el arco iris es un símbolo real de su autoridad. Sin embargo, los símbolos reales, en el momento en que se pintaban los *qeros*, ya no aludían al poder de la clase dirigente del Tawantinsuyu, porque había sido depuesta. Pero esas representaciones en los vasos de madera tuvieron mucha importancia entre las élites nativas y sus descendientes, porque eran elementos de juicio con los cuales podían reclamar sus derechos y un status nobiliario ante el poder español, en cuanto descendientes de los inkas. El significado del arco iris pasó de representar la autoridad nativa autónoma, o sea el Inka del Tawantinsuyu, a representar la aristocracia nativa, aliada a la autoridad imperial española. Este cambio se debió a que el Rey de España confirió escudos de armas a la nobleza inka. Y es que los escudos eran signos del reconocimiento de los españoles a la nobleza nativa, a cambio de su sometimiento a la Corona, lo cual no siempre fue así.<sup>126</sup>

COMO ES DE SUPONER, LA COMBINACIÓN DE EMBLEMAS nativos y españoles no significó igualdad entre las dos culturas, ya que los nativos estaban sujetos, en este aspecto, a las formas de representación de la heráldica occidental. Los de los inkas perdieron, por así decir, su significado original y adquirieron otras connotaciones. Existen varios ejemplos de escudos de armas otorgados a los descendientes directos de los inkas que reinaron en el siglo XV, que incluían casi siempre el arco iris y los felinos como parte de la composición, símbolo de alguna manera de la continuación de la aristocracia nativa.<sup>127</sup> Es significativa la presencia de tales escudos de armas en los interiores de las casas de los curacas de los siglos XVII y XVIII, o en los dinteles de las portadas de aquellas que aún quedan en los pueblos de Maras y Urubamba, cercanos al Cuzco, donde está presente el arco iris asociado a la *maskapaycha*, a los felinos y serpientes, emulando a los nobles españoles que en las portadas de sus viviendas mandaban esculpir sus escudos de armas.

## El arco iris y sus asociaciones

EN ALGUNOS CASOS LAS FIGURAS DEL INKA Y LA QOYA son reemplazadas por uno o dos animales fantásticos. Uno es un dragón alado, con cola de reptil y cara de felino, alas multicolores y plumas. Otro es el águila bicéfala cuyo torso tiene la forma de un escudo, sostenido por un varón, como hemos visto anteriormente. En las áreas que forman los dos arco iris que están sobre la cabeza de los felinos aparecen usualmente árboles pequeños, flores o los frutos del ají, y en otros casos las figuras de un varón y de una mujer, similares a las representacio-

nes que aparecen debajo del arco iris, flanqueadas por pájaros o monos de perfil, con figuras proporcionalmente más grandes que los personajes. Según Cummins la representación del Inka y la *Qoya* debajo del arco iris significa el mundo civilizado, mientras que el espacio entre arco y arco corresponde a la vida vegetal y animal de la selva. Dos mundos separados y distintos.<sup>128</sup>

EL ARCO IRIS NO SE ENCUENTRA PINTADO EN VASOS con escenas de corte occidental, como el arrieraje, las corridas de toros, o en las que se representa animales fabulosos o mitológicos clásicos. De ello inferimos que los artistas que pintaban los *qeros* no copiaban los motivos que podían ver en otros vasos. Es decir, había una clara conciencia de la semiótica de los motivos nativos y de la de los occidentales.



► QOYA BAJO LA LLUVIA enmarcada por el arco iris. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



# TEMAS ANDINOS COLONIALES

ESTE CAPÍTULO TRATA DE LAS PINTURAS que acogen la presencia de la cultura occidental en los Andes, como parte del proceso colonial iniciado en 1532 y que tomó varias vías. En algunos casos los andinos prontamente adoptaron los elementos culturales que les convenía e interesaba. En otros la aculturación fue dirigida y forzada, con el propósito deliberado de cambiar formas de organización y prácticas culturales del Tawantinsuyu, incluyendo las de regiones que recién habían sido incorporadas por el poder político incaico. Los procedimientos empleados fueron diversos, incluyéndose el adoctrinamiento y la persuasión, que al fallar daban lugar al uso de la fuerza.

A MODO DE REFERENCIA VALE CITAR A DOS PERSONAJES, entre los muchos que destacaron en este aspecto. Pablo Joseph Arriaga fue el sacerdote que recurrió a la represión para destruir lo que se llamaba "las idolatrías". Los informes de su labor son escritos de incalculable valor para conocer la ideología que se buscaba destruir. El otro es el sacerdote Juan Pérez Bocanegra, párroco de la población de Andahuaylillas, en el Cuzco, que escribió una monumental obra destinada a poner a luz la continuidad de las idolatrías de

◀ SIKURIS CON ZAMPOÑAS, instrumento vigente en el Sur Andino. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



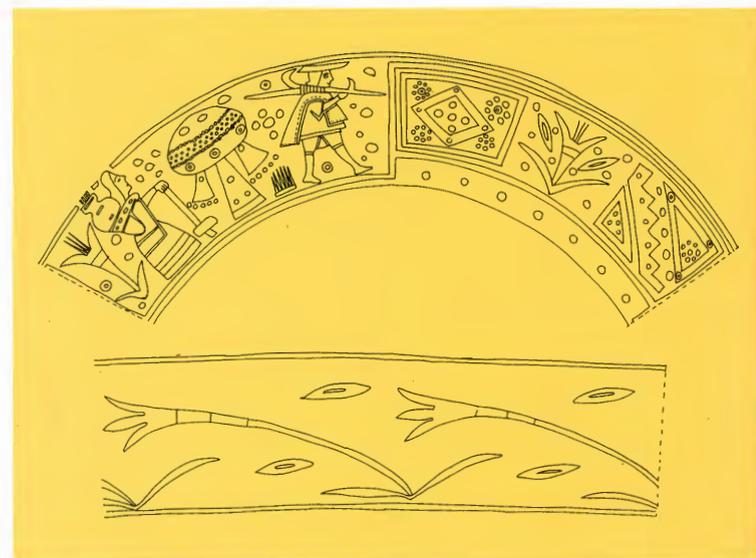
◀ COPA DE MADERA de forma arriñonada, que muestra ganado vacuno traído por los españoles. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

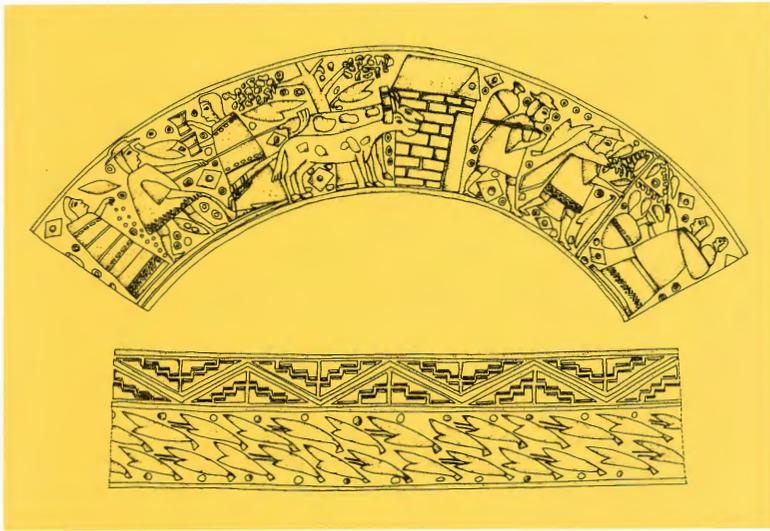
▼ PERSONAJE CON ATUENDO occidental portando una taqlla, herramienta agrícola de origen inka. Qero del siglo XVIII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

los fieles que acudían al confesionario, *el Ritval Formvlario, e Institvción de Cvras, Para Administrar a los Natvrales de este Reyno los Santos Sacramentos*, publicado en 1631. Imparte allí instrucciones para detectar las costumbres religiosas antiguas. La lista de pecados que debían investigar los confesores permite conocer las creencias y prácticas que se buscaba erradicar. Gran parte de ese proceso de aculturación se encuentra representado en los qeros, arte visual que muestra los cambios que se produjeron a partir del siglo XVI.

## NUEVAS PRACTICAS AGRICOLAS

LA PRINCIPAL NUEVA HERRAMIENTA que aparece en estas pinturas es el arado, que utiliza la fuerza de tracción de los bueyes. Esta innovación fue asimilada rápidamente, luego de la primera impresión de sorpresa que causaron los animales, como relata el Inca Garcilaso de la Vega, testigo del trabajo de la primera pareja de bueyes que araron en el andén que había delante de su casa. Añade que los indios comentaban cuán perezosos debían ser los españoles, que hacían trabajar a los animales. Este comentario adicional refleja sin embargo sólo la impresión inicial, puesto que poco después los campos eran arados con esta nueva





▲ VARÓN vestido con unku ara la tierra con una yunta de bueyes. Siglo XVIII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima.

técnica para sembrar maíz, como muestran artísticamente los qeros fabricados después del siglo XVI. TENEMOS AL RESPECTO UN QERO del Museo Inka del Cuzco, que tomamos como representativo. Las yuntas de aradores unidos por el yugo ocupan la parte central de la pintura. El conductor va vestido con un *unku*, debajo del cual aparecen prendas españolas. También hay sombreros de ala ancha o bicornios. Las mujeres conservan vestimentas andinas. Una sostiene dos qeros con chicha que ofrece al guía de la yunta y otras arrojan las semillas de maíz, ya que la escena corresponde a la siembra. Siempre están presentes uno o más *puyñus*, vasijas en que se transporta la chicha. Las variaciones de esta pintura muestran la riqueza del tema. Hay vasos hasta con dos yuntas de toros, dos o más mujeres que sirven chicha o ayudan en la siembra, boyeros con picanas para apurar a los animales, hombres que portan estandartes. También se ven casas con techo de paja y flores, y diferentes árboles como la chunta o los *chachakumos*.

SE DEBEN MENCIONAR OTROS VASOS CON PINTURAS de la siembra. Los varones usan *chaqitaqllas*, aunque ya están vestidos con prendas occidentales como en los casos anteriores. Las mujeres siguen usando trajes incaicos. Algunas veces los detalles dan la impresión de que nos hallamos en la etapa prehispánica, puesto que incluso aparece el soberano inca con la *qoya* debajo del arco iris, que sale de las cabezas de dos felinos míticos. Sin embargo, la conjunción de dos tiempos se evidencia por la presencia de prendas de vestir y sombreros de tipo occidental, y por los españoles que participan en las tareas cotidianas. Un tiempo recuerda el pasado incaico, pero se halla también el presente, con los nuevos elementos culturales que ya son parte de la vida bajo el gobierno colonial.

## LA MARCACION DEL GANADO

LA IMPORTANCIA DE LOS VACUNOS, OVINOS Y EQUINOS, motivó su inclusión en el ceremonial andino. A los vacunos se les dedica el 25 de julio, día en que se celebra a Santiago. En la actualidad esta fiesta se conoce como "la herranza" en los departamentos de Junín, Huancavelica, Ayacucho. La herranza también se dedica a los equinos, con celebraciones muy complejas en los departamentos de Huancavelica y Ayacucho.

EN EL CUZCO LA FIESTA DE SANTIAGO, EN JUNIO, está vinculada con celebraciones en homenaje a las llamas, puesto que el santo es su patrón. Las ovejas son festejadas en junio, pero si es posible se las incluye en las ceremonias de febrero en homenaje a la *pachamama* y los *apus*, ritos que buscan obtener la buena voluntad de las divinidades para lograr el incremento de los rebaños, especialmente de alpacas.

HAY QEROS EN LOS QUE LA PRESENCIA DE LOS VACUNOS tiene indudable sentido ritual. En un qero del Museo Inka del Cuzco un toro es jalado por



◀ DETALLE DE UN QERO mostrando el marcado de un toro. Siglo XVIII. Colección privada. Lima.

un hombre con una cuerda, delante de un árbol de *chunta*. Detrás aparece otro varón llevando el estandarte de la fiesta, seguido por dos músicos que tocan zampoñas. La escena se completa con figuras de mujeres que llevan *qeros* y *p'uyñus*, acompañadas de picaflores y otras aves.

OTRA PINTURA DE GRAN INTERÉS ES LA QUE MUESTRA dos temas pintados lado a lado en el mismo *qero*. Uno corresponde al enfrentamiento de inkas con *antis*, que se hallan debajo del arco iris que surge de felinos ubicados a los costados. El otro ofrece mayor complejidad, y representa la ceremonia de la herranza, con el sacrificio de un vacuno. Se ven otros vacunos en diversas partes de la escena, vigilados por un pastor con un gran zurriago. Varias mujeres aparecen con *qeros*, en actitud de ofrecer chicha a los hombres. La escena se completa con *qeros* aislados, vasijas para transportar chicha, perros y llamas<sub>2</sub>.

LAS CEREMONIAS DE LA MARCACIÓN DEL GANADO siempre están relacionadas con la multiplicación y bienestar de los animales, y son de tres tipos: el *señalakuy*, *señalaska*; la "marcación del ganado", "herranza" o "yerra"; y la *t'inca* del ganado y los sacrificios en ocasión de fiestas religiosas<sub>3</sub>.

## EL SEÑALAKUY

ESTA CEREMONIA, RELACIONADA ÍNTIMAMENTE con el tema de *Illapa-Santiago*, como veremos más adelante, está representada en algunos vasos de madera. La etnografía contemporánea, tan abundante en lo que se refiere a los Andes del sur, nos muestra a Santiago como "Patrón Santiago". Es el patrón del ganado, y es llamado así porque los propietarios de los rebaños reciben el tratamiento social de "patrón" y "patrona" durante las ceremonias propiciatorias. La fiesta comprende un conjunto de ceremonias de tipo familiar para la marcación del ganado lanar o herranza, y el marcado con hierro, de los vacunos. Su nombre significa "señalar", siendo *señalakuy* una voz castellana quechuzada. Existen variaciones en la forma y en los días en que se realiza esta ceremonia, según las comunidades del sur andino.

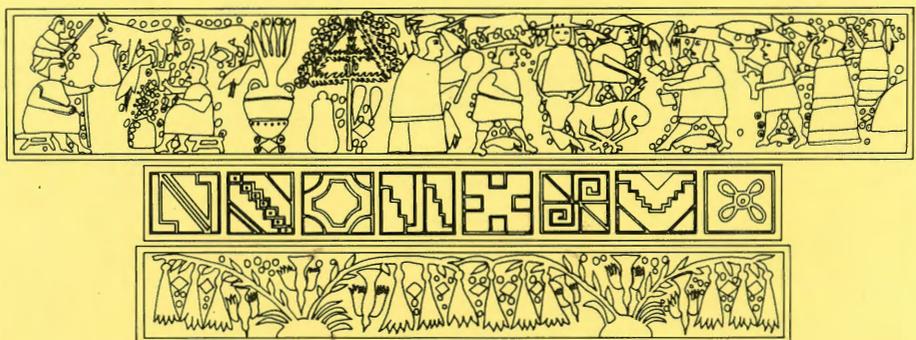
EL QERO QUE REPRESENTA UNA ESCENA de marcación pertenece a una colección privada en Lima. La pintura está en el borde superior del vaso y presenta tres partes. En la primera dos ganaderos, sentados uno frente al otro, en actitud de brindar; el del lado izquierdo sostiene en sus manos dos vasos. Detrás de ellos, a modo de referencia, se ve ganado vacuno y equino. La escena que sigue, la central, es la de la "marcación" propiamente dicha, donde el vacuno, que se halla de rodillas, es sujetado por un varón que lo agarra por los cuernos. En el lado opuesto otro ganadero sostiene un hierro en actitud de marcar al animal. A los costados se ve a un hombre brindando y a una mujer que sostiene un espejo. Y la tercera escena, hacia el lado izquierdo, muestra a cuatro mujeres sentadas de a dos frente a frente, también brindando<sup>4</sup>.

LO MÁS SIGNIFICATIVO EN LA REPRESENTACIÓN de esta ceremonia es evidentemente el brindis, que se presenta como tema repetido, mostrándose así, sin lugar a dudas, su importancia en el ritual.

LA TINK'A DEL GANADO ES LA CEREMONIA en la que los animales son rociados con chicha, cerveza o aguardiente de caña, y adornados y cubiertos de amuletos, con la finalidad de que se multipliquen. En la etnografía contemporánea se ha descrito esta ceremonia, que usualmente se lleva a cabo el 22 de Febrero y el 26 de Mayo, y se subraya que en ella, además del rociado de bebidas alcohólicas, los animales son llevados por sus dueños a pastar en los mejores pastizales, acompañados de música.

UN QERO PERTENECIENTE AL MUSEO INKA de la ciudad del Cuzco muestra una escena en la que se ve a un vacuno frente al varón que llevará a cabo la ceremonia de la *t'inka*. Detrás dos hombres tocan zampoñas. En segundo plano se ven mujeres con *qeros*, un recipiente de chicha y platos de comida. No olvidemos que toda ceremonia andina, ancestralmente y hasta hoy, va acompañada de comida, bebida y música.

EL QERO PERTENECIENTE AL REISS MUSEUM en Alemania nos muestra la tercera ceremonia propiciatoria, que es la del sacrificio de un animal en una fiesta patronal. El toro está colocado patas arriba, con sus extremidades atadas y el vientre abierto. A cada lado se ve un varón, uno de los cuales parece sacar los intestinos del vientre, mientras el otro observa la escena. La lengua del animal hacia afuera nos indica que está muerto. Además, gotas de color rojo, que caen de la cabeza indican la sangre. Cuatro mujeres ubicadas en diferentes partes de la escena sostienen vasos en sus manos, en actitud de brindar. Como



► CEREMONIA de la marcación del ganado vacuno. Qero del siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.



RECOLECCIÓN DE LA COCA. Siglo XVIII.  
Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

DESARROLLO DEL QERO pintado con el  
tema de la cosecha y transporte de la coca.  
Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad  
Nacional del Cuzco.



casi siempre, el aríbalo que contiene chicha está representado en esta escena de brindis. Hacia atrás, la escena se completa con la representación de un ganadero conduciendo una manada, un perro, una llama y un cerdo.

## COSECHA Y TRANSPORTE DE LA COCA

“EL CULTIVO DE LA COCA” HA SIDO OBJETO de seria, valiosa y documentada investigación por Percy Paz Flores, que utilizamos en esta oportunidad. La pintura de este tema en un *qero* del Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco ocupa casi los dos tercios de la altura total del vaso. El borde superior está decorado con flores de *ñuqchu*, que crecen en la zona *qeshwa*. En la franja inferior aparece una planta de coca, con monos y papagayos, motivos muy acordes con la región en que se cultiva la coca.

EN EL QERO VEMOS DOS TEMAS QUE SE COMPLEMENTAN. Uno es el cultivo y cosecha de la coca, el segundo su transporte por arrieros. La composición se ha logrado dividiendo el espacio por medio del camino por donde transitan los arrieros, que al mismo tiempo es una serpiente que asciende de la selva a la sierra. Arreglo que no es común en otros vasos. Describiremos los dos temas por separado.

### La cosecha

SE TRATA DE LA RECOLECCIÓN DE LAS HOJAS O KUKA PALLAY. Tres trabajadores, que son los *kuka pallaq* o recogedores de coca, arrancan las hojas depositándolas en mantas atadas a sus espaldas. La vestimenta es a la española, camisas con mangas y pantalones a las rodillas, sujetos por una faja. La cabeza se protege con pañolones. Este tipo de vestuario se puede encontrar



trar entre campesinos actuales de los distritos de Coya, Lamay y Calca, en el departamento del Cuzco.

DELANTE DE LOS RECOLECTORES APARECE OTRO VARÓN. Por el vestido, que consiste de casaca, pantalones, zapatos, medias y bastón –que porta en actitud que indica que no es indígena sino tal vez español o mestizo–, bien puede ser el capataz, que señala con la mano las matas de coca. Un campesino quechua que examinó el dibujo comentó:

*está recalcando que se deben mantener a cierta distancia de la planta para que el terreno sea compactado, y que tengan cuidado de dejar las*

▲ DESARROLLO FOTOGRÁFICO de qero pintado con el tema de arrieros y el transporte de madera. Siglo XVIII. Museo Nacional del Indio Americano, Washington, U.S.A. Foto Justin Kerr.



*hojas de las yemas, y que si encuentran kuka kintu (hojas bifoliadas) las entreguen al dueño del cocal.,*

EN LA PARTE ALTA, QUE DE ACUERDO A LAS CONVENCIONES de perspectiva con que se pintan los qeros equivale a lo que se halla detrás, va una mujer llevando una jarra. Es la mujer de servicio que atiende a los trabajadores, dándoles la ch'akipa, que se ofrece en los momentos de descanso. Un hombre, que parece español, la amenaza con un látigo. La escena se completa con serpientes rojas delante de los tres trabajadores. Son las *kandunga*, que viven entre las ramas de los árboles y en los montones de hojas que provie-

nen de los desyerbes. Se trata de un aviso para que los recolectores de coca tomen precauciones y se cuiden de ellas, porque su mordedura casi siempre es mortal. Los monos y papagayos en la parte superior de la pintura contribuyen a crear un escenario selvático. Delante del recolector de mayor estatura aparece la chunta, conocida como palmito. La yema consumida fresca es bocado exquisito, que gusta a los serranos que descienden a los valles bajos para cosechar coca.

LA COSECHA SE COMPLETA CON LA REPRESENTACIÓN del *kuka matuy*, esto es de los ambientes que sirven para preparar la coca. Se halla arriba del camino en que se ha pintado el transporte de la hoja. Los trabajadores depositan los atados de coca que han recogido en el *matu kancha*, para su preparación. El capataz, conocido como *kamayuq*, calcula el peso y controla el secado de las hojas. De acuerdo con ello se obtienen diferentes productos. La choza que se encuentra arriba del patio de secado, construida con materiales de la región, es el *matu wasi*, en que se almacena la coca preparada, lista para ser enfardelada y transportada a la sierra, donde viven sus consumidores tradicionales.

## El transporte

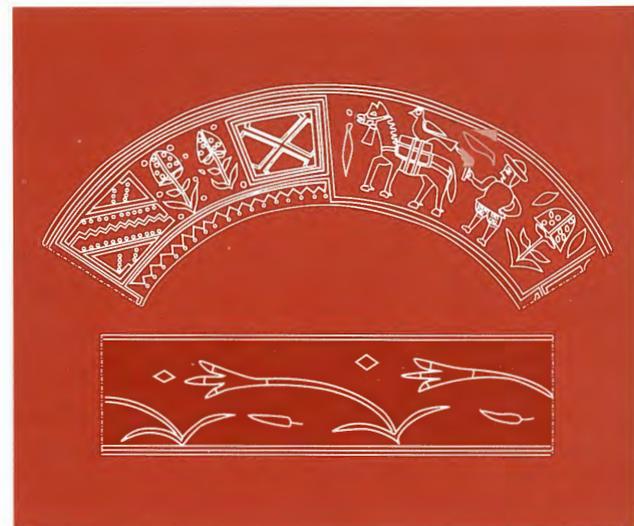
LOS BULTOS SON CARGADOS EN CINCO MULAS. De acuerdo a la disposición de las autoridades municipales cuzqueñas del 20 de agosto de 1548, cada mula transportaba un quintal de coca, es decir veinte arrobas en total 230.04 Kg. La recua está a cargo de dos arrieros. El responsable es el que se halla cerca de la casa. Su vestimenta refleja mayor estatus. Ambos arrieros, que portan bolsitas sobre el pecho para la coca del viaje, se llevan unas hojas a la boca, soplándolas en la forma que se estila para invitar a la pachamama y a los *apus* de las montañas. Las mulas lucen elaborados aparejos y adornos. Las cargas se aseguran en las bestias con pecheras y baticolas.

EL CAMINO ASCIENDE A LA PARTE SUPERIOR DEL VASO. Los campesinos quechuas que han “leído” el vaso, identifican incluso las huellas de las mulas, señalando que el camino tiene el color y las manchas de la serpiente *habast'ika*, peligrosa para los seres humanos, pero que puede hacer realidad los deseos que se formulan cuando la gente se topa con ellas.

ENCIMA DE LA CARGA DE LA MUJLA del medio va otra culebra. Los arrieros que todavía laboran en la región de Lares o Vilcabamba en el Cuzco, cuentan historias de “culebras viajeras”, que se acomodan en los cestos de coca. Salen de sus refugios cuando se asciende a la puna, azuzadas por el frío. Al descargar se colocan los bultos en espacios abiertos, que se cubren para que la coca no se enfríe. La aparición de las culebras se considera un mensaje de la *Mama kuka*, para recordar a los arrieros que regresan a los cicales que trabajen con cuidado, para no maltratar las plantas de coca. En la pintura de que hablamos hay detalles adicionales, identificados por la acuciosidad etnográfica de Percy Paz, que omitimos en esta oportunidad. Esta pintura guarda mucha similitud en su composición y detalles con otra que muestra el transporte de la madera, como veremos a continuación.

► PAREJA DE QEROS pintados con el tema de arrieros y transporte de madera. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▼ MULA CON CARGA conducida por un arriero. Qero del siglo XVIII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

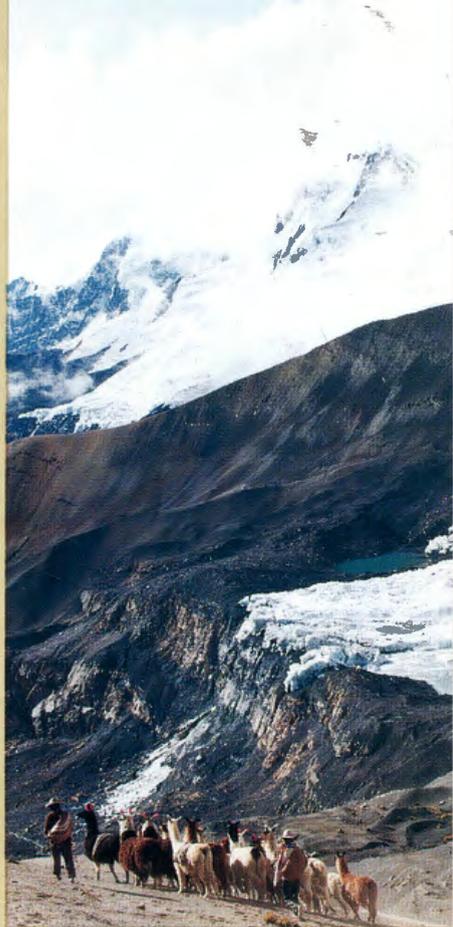




## ARRIEROS Y ARRIERAJE

*Con el hallazgo de los yacimientos argentíferos de Potosí en 1545, asiento que hasta el siglo XVIII fue el mayor productor de plata –probablemente en el mundo entero– se abrió un nuevo capítulo en la historia de la economía, que dió paso al capitalismo moderno. Durante tres centurias se extrajeron de Potosí los recursos con los que la Monarquía universal española sustentaría su acción.*

EN LA ÉPOCA DEL VIRREY TOLEDO LA POBLACIÓN de la Villa de Potosí era de 100,000 habitantes, y en el siglo XVII llegó a los 160,000, convirtiéndose en una de las urbes más grandes del mundo occidental. A todo lo cual se sumó el oportuno descubrimiento, hacia 1570, de las minas de azogue (mercurio) en Huancavelica, elemento importantísimo para el proceso de separación del mineral de plata, en un momento crucial en que se presentía el colapso de las minas. Tal hecho hizo posible la recuperación y el posterior



◀ LLAMAS CON CARGAS cruzando un paso en la cordillera. Paucartambo, Cuzco, 1995.

auge del asiento, condenado de otro modo a la ruina. La producción de Potosí se elevó de forma increíble.

ELLO DIO LUGAR a una intensa actividad comercial interna y externa, en todo el sur andino y gran parte del territorio del virreinato peruano. Se abrieron mercados y surgieron ciertas formas de industria para abastecer a centros densamente poblados. Aparecieron también ciudades-tambo, como La Paz, paso obligado del comercio minero hacia la costa peruana, desde la cual “subían” numerosos artículos hacia los centros altiplánicos. El Cuzco desarrolló una gran producción de coca y azúcar, así como una próspera industria de telas, las bayetas, para los centros mineros de las tierras altas, que también fueron excelente mercado para

obras de arte.<sup>10</sup> Ese activo comercio en el virreinato del Perú, especialmente en el sur andino, requería de una modalidad básica de transporte de gentes y bienes en los siglos XVII y XVIII, que fue el arrieraje.<sup>11</sup>

INICIALMENTE LOS ESPAÑOLES ECHARON MANO a recuas de llamas utilizadas por los indios para el transporte de carga, pero después recurrieron, cada vez más, por su mayor capacidad de carga, a recuas de mulas, importadas principalmente de Tucumán y Río de La Plata. Debido a la agreste topografía de la zona sur andina, no se utilizaron carretas tiradas por bueyes, como en otras regiones de las colonias españolas. Las mulas se utilizaban, en especial, para transportar mercancías que provenían de Castilla:

*a lo menos la que llaman “ropa de caja”, toda se tragina en recuas de mulas y caballos, pero todas las demás mercaderías que dicho tengo, se tragan en los dicho carneros (llamas), que aunque son de poco porte, que ninguno carga de cinco arrobas para arriba, es tan grande la multitud dellos hay, que lo suplen todo.<sup>12</sup>*

EXISTÍA LA PROHIBICIÓN DE SERVIRSE DE LOS INDIOS como bestias de carga, pero no siempre se cumplió. En documentos de fletamiento se señala que cuando el envío tenía que cruzar un río, el dueño de la recua debía hacer pasar “los malos pasos, laxas y atolladeros que en el camino hubiere en ombros de personas”. La autora que recoge esta cita menciona que existen muchísimos documentos que así lo señalan.<sup>13</sup>

EL EMPRESARIO TRANSPORTISTA DE LA ÉPOCA era el arriero, propietario de una o varias recuas de mulas y caballos, y de tierras para la cría, la reproducción y venta de acémilas. Aquéllos que no poseían tierras arrendaban fundos rústicos de propiedad de los conventos, monasterios o colegios, como indican documentos de la época.<sup>14</sup> También existían arrieros ocasionales, que fletaban acémilas en ciertas épocas del año para un fin determinado. Docu-

mentos de 1560 a 1700 señalan que una piara estaba compuesta de 9 mulas, y la recua de 24 o más acémilas, lo que muestra la sólida posición económica de los arrieros. Los dueños de piaras y recuas eran españoles o mestizos.

EL PEÓN-ARRIERO ERA EL QUE MEDIANTE UN CONVENIO con los dueños de las recuas se comprometía a desempeñar el oficio de peón. Su trabajo era cargar y descargar mulas y viajar con el arriero, o solo, adonde se le mandase, por una remuneración pagada parte en dinero y parte en especies, además de una ración de alimentos. Se sabe que durante la colonia los indios yanaconas y forasteros desligados de sus *ayllus* sirvieron como peones-arrieros. El "concierto", en el fondo, era una prestación de servicios por tiempo determinado, que podía durar años<sup>15</sup>. Por la importancia de esta actividad que involucró a parte de la población española, mestiza y nativa, aparece con frecuencia en vasos de madera coloniales.

LAS REPRESENTACIONES DEL TEMA EN CUATRO VASOS presentan pocos personajes. Uno o dos españoles o mestizos vestidos a la usanza española, con una mula o a lo más con cuatro, que llevan cargas distintas. En algunos casos transportan madera, en otros bultos de diversas formas y de diferentes colores, que pueden ser azúcar, coca, bayetas, dinero e inclusive obras de arte como lienzos. El *qero* cuyo tema es la cosecha de coca, ya citado, muestra

el transporte de la hoja. Es uno de los pocos casos en que se sabe con seguridad lo que transportan los arrieros.

EL MUSEO INKA DEL CUZCO posee un excepcional *qero* de la primera mitad del siglo XVIII, con escenas de arrieraje, durante una feria. Una cinta con diseño geométrico que se repite en colores rojo, verde y amarillo, lo divide en dos mitades iguales, con otras tantas escenas de arrieros, una en la mitad superior y otra en la inferior.

LA MITAD SUPERIOR está profusamente pintada en dos planos. En el primero se observa arrieros vestidos a la manera española, que miran hacia el lado derecho, y cuatro mulas. Uno de ellos lleva en la mano las riendas de la primera bestia, que junto a otra cargan grandes troncos. Las otras dos mulas, con bultos de diversas formas y colores, están representadas de perfil, una detrás de otra. En el segundo plano se observa un paisaje urbano a modo de marco, delante del cual pasan los arrieros. Aquí todos los personajes miran hacia el lado izquierdo del observador. Se ve a una mujer más alta que el arriero y como flotando, que brinda con un *qero* en la mano. El arriero pintado en la parte inferior brinda con ella y, para hacerlo, levanta la cara y la mano con el vaso, mientras la mujer lo mira. La ubicación de los personajes es tal que pueden verse en un solo plano vertical los dos *qeros*,

▼ QERO con la representación de una mula transportando un baúl. Siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.





es decir el par complementario: hombre-mujer, arriba-abajo.

◀ LLAMAS CARGUERAS haciendo un alto para descansar. Checacupe, Cuzco, 1995.

ES INTERESANTE este detalle porque entre líneas se lee la dualidad complementaria de la ideología andina: un español hace un brindis con una mujer india en signo de amistad, o por lo menos de mutua aceptación. Al verse los dos *qeros*, se muestra que éstos van en pares, y que representan exactamente eso: lo femenino y lo masculino y, por su ubicación, lo de arriba y lo de abajo. Además, en este mismo segundo plano, se observa a una mujer con su aríbalo en actitud de servir chicha. Detrás de ella se ve otro recipiente grande, posiblemente un tomín. Esta escena está enmarcada por lo que sería la representación de una carpa o tienda, uno de los "caramancheles"

que se "arman" para la venta de comidas y bebidas en las ferias actuales de los pueblos andinos. En otra carpa se ve a una mujer mirando igualmente hacia el lado izquierdo del observador, con una cesta de panes que rebasan la misma. Delante de ella un cargador lleva en la espalda otra cesta, posiblemente de pan, porque la representación gráfica de las dos es igual. Seguidamente se ve una casa grande de color verde.

LA SEGUNDA ESCENA DE ARRIERAJE, en la parte inferior del *qero*, muestra en un solo plano a un arriero sentado sobre su caballo, con las riendas en la mano. Detrás le sigue una mula con su carga compuesta de dos bultos. Seguidamente una pareja, un español y una india, beben en sendos *qeros*. Los personajes y animales en esta escena están pintados de perfil pero en sentido inverso en relación con la escena pintada en la parte superior, es decir, miran hacia el lado izquierdo del observador. Su escala es mayor que la de los personajes y animales del registro superior, por lo cual aparece un número menor de ellos. Como fondo se ve vegetación. La perspectiva en la escena superior está determinada por las tiendas que, a modo de "toldos" de sección cuadrada, dividen el espacio del vaso en dos mitades verticales. El *qero* descrito tiene su par en otro que se halla en el National Museum of the American Indian en Nueva York.

OTRO QERO DEL MUSEO INKA, ya citado, muestra una escena de arrieraje en la que dos grupos de arrieros se enfrentan, ya que unos parecen vociferar contra los otros. Tres varones pintados de perfil miran hacia el lado derecho del observador. Los otros tres miran a la inversa. Sus vestimentas son de corte occidental, y por la barba con que están representados dos de ellos inferimos que son españoles, y el tercero un peón indígena. Los otros deben ser mesti-

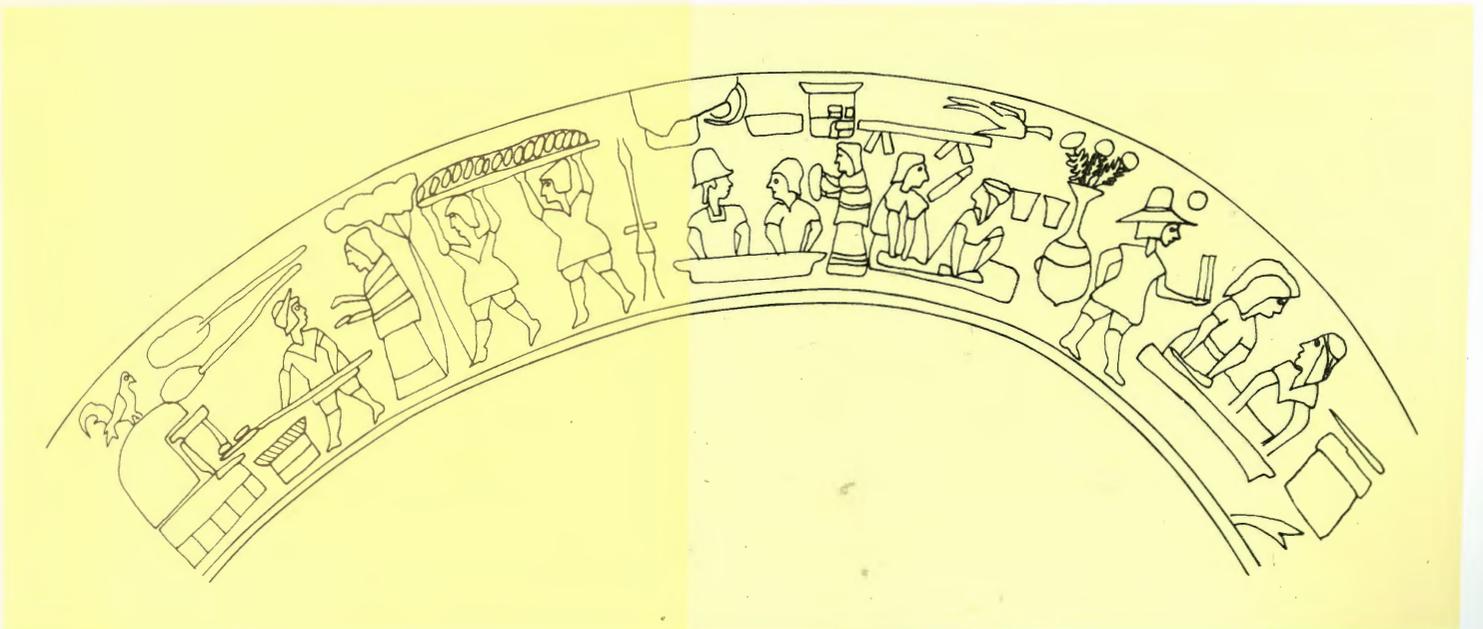
zos. La mula que precede la recua de los de la derecha está sujeta por una sog a la mano del arriero.

## LA PANADERIA

ENTRE LAS ESPECIES VEGETALES TRAÍDAS POR LOS EUROPEOS, y que se difundieron rápidamente, estuvo el trigo, cuya producción creció para el abastecimiento de los centros urbanos<sup>16</sup>. La elaboración de pan de harina de trigo fue una de las actividades de mayor dinamismo. Así lo demuestra su representación en los vasos de madera y los murales del siglo XVIII.

EL QERO QUE NOS ILUSTR A AL RESPECTO presenta una panadería y pertenece al Museo de Arte de Lima. La escena está pintada en la parte superior del vaso y su lectura va claramente de derecha a izquierda, algo que no sucede con frecuencia en otros vasos. Se inicia en el amasado, efectuado por dos mujeres, pintadas de medio cuerpo, de frente, aunque sus rostros están de perfil, para dar la idea de estar conversando, detrás de una mesa. Girando el vaso hacia la izquierda se ve un hombre de perfil que las mira y alcanza un objeto. Detrás hay un aríbalo que hace las veces de florero y al lado dos qeros, en un conjunto que ya hemos encontrado en otros vasos. Seguidamente aparece una escena compuesta de dos partes. En la primera dos mujeres conversan mientras amasan. Otra mujer de cuerpo entero mira al lado opuesto y entrega la masa a dos panaderos encargados de cortar el pan. Estos integran la segunda parte de la escena, en que figuran cinco personajes. Detrás de todos ellos, como en segundo plano, se ve una banca con una cesta de gran tamaño. Dos varones llevan en sus brazos en alto la "tabla", con los panes, hacia el horno. Una mujer los recibe uno a uno y los coloca en la paleta que el panadero sostiene con ambas manos, para meterlos al horno. Arriba de éste se ve un gallo, en clara alusión a que el trabajo se realiza en la madrugada. Detrás hay más paletas para colocar y sacar el pan, y a un costado del panadero se ve la cesta grande para el pan recién salido. Los personajes son indígenas. Los varones

▼ EL TEMA DE LA PANADERÍA, representado en un qero del siglo XVIII. Museo de Arte de Lima.





visten indistintamente ropa nativa y occidental; en cambio las mujeres, como también es regla general, usan sólo vestimenta nativa. Como señala Stastny, el artista ha tratado la composición ingeniosamente a fin de que al girar el vaso en su mano el observador tenga la ilusión de una secuencia.<sup>17</sup>

EN OTROS VASOS aparecen personajes femeninos, portando sobre sus espaldas pan en cestas de mimbre, *isankas*, o vendiendo pan en días de fiesta, escena esta última que nos recuerda un mural del siglo XVIII en el Beaterio de Las Nazarenas en la ciudad del Cuzco. Allí dos personajes de las clases populares parecen participar de la *h'urka*, compromiso para organizar las fiestas religiosas populares, en las que el pan desempeñaba un papel principal, pues era el regalo a través del cual la persona que lo entregara solicitaba en reciprocidad ayuda para celebrar la fiesta religiosa.<sup>18</sup>

## LA FIESTA BRAVA

LAS FIESTAS PUBLICAS RELIGIOSAS, al igual que las profanas, celebradas en las ciudades y en las poblaciones indígenas, se concebían, en principio, como actos que contribuían al mantenimiento de la tranquilidad social.<sup>19</sup> Procesiones, desfiles y actuaciones públicas debían “asombrar” a la población. La autoridad, que siempre intervenía en su organización, no reparaba en gastos extraordinarios para darles magnificencia, de tal manera que la “comunicación visual y el lenguaje de los signos”, de los que ya hemos hablado, transmitieran sus lecciones a través de los ojos. Así, según Toledo, en la fiesta del *Corpus Christi*, era conveniente

*poner en ellas más fuerzas humanas en lo exterior [...] con todas las apariencias posibles, porque si en todas partes esto es necesario [...] en ésta se ha de poner más cuidado en la representación, por ser estos indios plantas nuevas, y darles ejemplo para que crean [...] por la autoridad que ven con que se hace.*<sup>20</sup>

SE CELEBRABAN JUEGOS DE CABALLERÍA, torneos, cañas, alcancías, sortijas, comedias, corridas de toros y peleas de gallos. Los motivos de las fiestas, además de las religiosas del santoral católico, eran diversos, entre ellos nacimientos, matrimonios, coronaciones, muertes y triunfos militares de la Casa Real de España; recibimiento de virreyes y ceremonias alusivas a su cargo; ceremonias reales, como la recepción del Real Sello, y juras y paseos del Estandarte. Eventos que servían en realidad para recalcar la supremacía del rey y sus señores, y recordar y subrayar la clara situación de inferioridad de los nativos, esclavos y siervos. El protocolo, la etiqueta y el ho-



◀ QERO PINTADO con el tema de la fiesta brava. En la parte central se ve la cogida de un espontáneo de raza negra. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ PLATOS DE CERÁMICA vidriada pintados con toros de lidia. Inicios del siglo XX. Colección privada, Cuzco.



nor obligaban a los funcionarios civiles y eclesiásticos a concurrir con todos los emblemas de su autoridad. Así en 1689, el virrey Duque de la Palata, al referirse a estas ceremonias, decía:

*Son [...] el esmalte y sobre puestos con que brilla la corona Real y el comunicarlas su Magestad a sus virreyes, es para que con su imagen tengan presente los vasallos la reverencia que se debe al original<sup>21</sup>.*

EN LA COLONIA LA FIESTA BRAVA o corrida de toros fue una fiesta común a todas las clases sociales. Inicialmente estuvo normada por los Concilios Limenses, que señalaban que no podían realizarse sino en los días de la Epifanía o Pascua de Reyes, San Juan, Santiago y la Asunción. Posteriormente se organizaron en otras fechas. La Iglesia se opuso a que las corridas se realiza-

▲ DESARROLLO fotográfico del tema de la corrida de toros con rejoneadores a caballo. Siglo XVIII. Museo Nacional del Indio Americano, Washington, U.S.A. Foto Justin Kerr.



ran en los domingos, pues los indios dejaban de asistir a los oficios religiosos. Así por Real Cédula de 1789 se dispuso que se realizaran los lunes. En la ciudad del Cuzco se llevaban a cabo en la antigua plaza de Cusipata, que en la colonia se llamó del Regocijo.

EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII, Concolorcorvo en "El Lazarillo de Ciegos Caminantes" describió las corridas de toros en el Cuzco de la siguiente manera:

*[...] duran desde el primer día del año hasta el último de carnestolendas, con intermisión de algunos días, que no son feriados.[...] esta gran plaza que es adonde no falta un instante toro de sogá, que luego que afloja de los primeros ímpetus se suelta por las demás calles, para di*

versión del público. [...] No hay torero de profesión, y sólo se exponen inmediatamente algunos mayordomos de haciendas en ligeros caballos y muchos mozos de a pie, que por lo regular son indios [...] al fin de la función, que es cuando suena la campana para la salutación angélica, sueltan dos o tres toros encohetados y se oye un gran vitoreo [...]<sup>22</sup>.

HABÍA TAMBIÉN OTROS TIPOS DE CORRIDAS. Una consistía en que un varón se montaba sobre el toro, y recibía aplausos si lograba permanecer montado sobre el animal, lo cual era muy difícil. Otra manera era colocando cohetes o un cóndor en el lomo de la bestia con el propósito de azuzarla. El viajero George Squier en 1877 dice que en la región del lago Titicaca

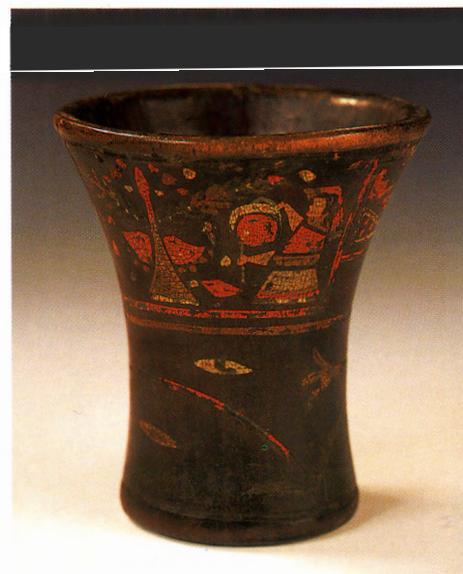
[...] presenciamos una de esas corridas o más bien hostigamientos de toros que deleitaban por igual a la gente de la costa y de la Sierra. La plaza del pueblo estaba encerrada con cerca y el toro, con un paño carmesí chillón sujeto al lomo y sus cuernos cargados de cohetes, fue soltado al ruedo. Montar en el lomo del toro y recorrer así toda la plaza, mientras se encienden los cohetes, aguijoneado con afilados clavos colocados en los extremos de pértigas y en general irritarlo y vejarlo, parecen constituir las características principales de este apreciado pasatiempo<sup>23</sup>.

UN SIGNIFICATIVO QERO DEL MUSEO INKA DEL CUZCO muestra con gran realismo la fiesta brava colonial. Como es usual, la escena pintada en la parte superior del vaso de madera muestra dos planos. En el primero se observa a un toro que sangra por la herida que le ha causado la banderilla clavada en el lomo, después de haber arremetido contra un esclavo negro que yace tendido en el suelo. El toro, pintado de perfil, mira hacia la derecha del observador. A su izquierda aparecen dos personajes de menor porte vestidos a la usanza española, que parecen ser músicos. En el segundo plano se ve al pueblo alrededor de la fiesta. Bajo un "toldo" una mujer vende chicha. A la derecha de la vendedora, en una tienda, dos parroquianos, sentados a uno y otro lado de una mesa, brindan con sendos vasos en la mano. A la derecha de esta escena se ve una casa. Todo ello significa que la fiesta se lleva a cabo en una población. El par de este qero se encuentra en el National Museum of the American Indian, en Nueva York.

COMO ES FRECUENTE EN EL ARTE COLONIAL ANDINO, temas similares se han representado en la pintura de caballete, murales, orfebrería y muebles. Así encontramos evidencia de un pequeño mural popular del siglo XVIII en el Beaterio de las Nazarenas del Cuzco, que muestra a un banderillero en una corrida de toros<sup>24</sup>.

## La corrida con cóndor

ACTUALMENTE EN MUCHOS LUGARES DE LOS ANDES se efectúan corridas de toros, principalmente durante las fiestas religiosas. Una de ellas se conoce como kuntur rachi, en la que se ata un cóndor al lomo de un toro. Se realiza en las celebraciones de Santiago apóstol. Se tiene noticia de que este tipo de corridas se daba en muchos lugares de la región sur andina. El viajero Squier describe una que presencié en el altiplano peruano:



▲ MUJER TOCANDO LA TINYA, instrumento de percusión andino usado en las ceremonias vinculadas al ganado. Siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.

*En Santa Rosa la función varió porque en el lomo de uno de los toros se sujetó un cóndor joven que exitado por los ruidos, el movimiento y las explosiones, comenzó a golpear los flancos del toro con sus poderosas alas y a lacerar su carne con su temible pico<sup>25</sup>.*

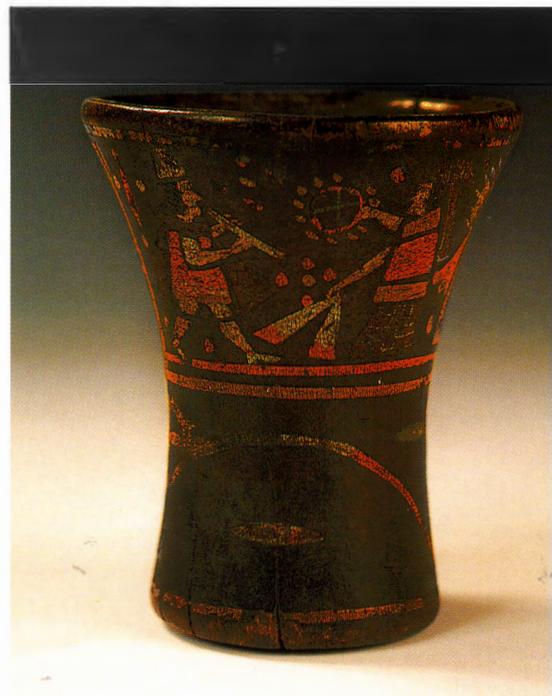
PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA CORRIDA, que todavía se efectúa en algunas comunidades de los departamentos de Cuzco y Apurímac, se captura con mucho cuidado y respeto un *cóndor-Apuchi*, antepasado lejano, fundador de las familias y las comunidades de estas regiones, y personificación del Apu, y por consiguiente sagrado para los andinos. Se le conduce después con acompañamiento de música hasta el lugar donde se ha de llevar a cabo la corrida de toros<sup>26</sup>.

EL DÍA DE LA FIESTA ES COSIDO AL LOMO DEL ASTADO, el mismo que, azuzado por los picotazos que recibe del ave, arremete con fuerza contra los toreros aficionados que se avientan al ruedo para torear con sus ponchos a manera de capas. La música es especial para la fecha y se acompaña con canciones interpretadas por las mujeres. La corrida se compone de varios momentos: rodeo, encierro, ataque y despedida. Cada uno de ellos demanda diferente melodía<sup>27</sup>. Al final se libera al cóndor en medio de agasajos para que emprenda vuelo hacia las montañas tutelares, los *Apus*. Su libertad será presagio de "suerte" para el año que viene. El cóndor y la corrida de toros se asocian con Santiago, que, como hemos señalado, es una deidad andinizada asociada con la lluvia y, por consiguiente, con el bienestar que proporcionan la agricultura y la ganadería.

## MUSICOS Y DANZANTES

LA REPRESENTACIÓN DE MÚSICOS Y DANZANTES en las pinturas de los *qeros* durante la colonia era variada, a diferencia de lo que acontecía en los incaicos, en los que, como se vio, eran limitadas.

LOS ARPISTAS SON MÚSICOS que aparecen en varios contextos, acompañando a danzantes de *ch'unchu* o vestidos como tales, incluso con la pintura facial. Tocan para parejas y para los *antis*. Se les encuentra en *qeros*, cálices, copas, y *paqchas*, de diferentes tamaños, con o sin figuras adicionales. La preferencia por el arpa y los arpistas reviste especial interés. Este instrumento fue rápidamente incorporado, e incluso incentivado por las autoridades eclesiásticas, que lo consideraban muy apropiado para la música religiosa. Es un instrumento popular en la región sur andina del Perú, y también



► BAILE DE PAREJA, el varón toca la quena y la mujer una pandereta. Qero de fines del siglo XVIII. Museo Municipal, La Paz, Bolivia.

Páginas siguientes:

► DETALLE DE ARCÁNGEL Adriel Dei portando la bandera multicolor que como "wifala" se pinta en los qeros. Oleo sobre lienzo del siglo XVIII. Calamarca, Bolivia.







◀ DESARROLLO DEL TEMA danzantes de ch'unchu. Delante de los músicos va el abanderado portando la wifala. Qero del siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

en Ecuador, Colombia, Venezuela, Bolivia y Chile. En todos estos países continúa presente, con la connotación de instrumento indígena, para la interpretación de música popular campesina, o de sectores urbanos populares. En el Cuzco se halla vinculado además con la música religiosa popular.

LAS GUITARRAS, CON VARIACIONES DE TAMAÑO que sugieren mandolinas y charangos, son instrumentos que son tocados por varones en diferentes escenas, casi siempre frente a mujeres o parejas que bailan. Aparecen también en contextos de fiestas y ferias. Los guitarristas pueden estar sentados ante una mesa, mientras las mujeres les ofrecen *qeros* con chicha. Tampoco son insólitos los casos en que el guitarrista, sin dejar de tocar su instrumento, danza con una mujer que lleva un pañuelo en la mano izquierda, o una pandereta o un tamborcillo adornados con flores multicolores. Es de anotar que se procuraba que violines y guitarras no fueran tocados por los indígenas, ya que las autoridades españolas los tenían por instrumentos profanos, no adecuados para la evangelización.

LOS QUENISTAS SON NUMEROSOS. Suelen estar acompañados por parejas femeninas que bailan, tocan tamborcillos y panderetas, o danzan con otras mujeres que llevan pañuelos en las manos. En este tema incluimos también a los quenistas que acostumbran tocar mientras conducen llamas u otros animales.

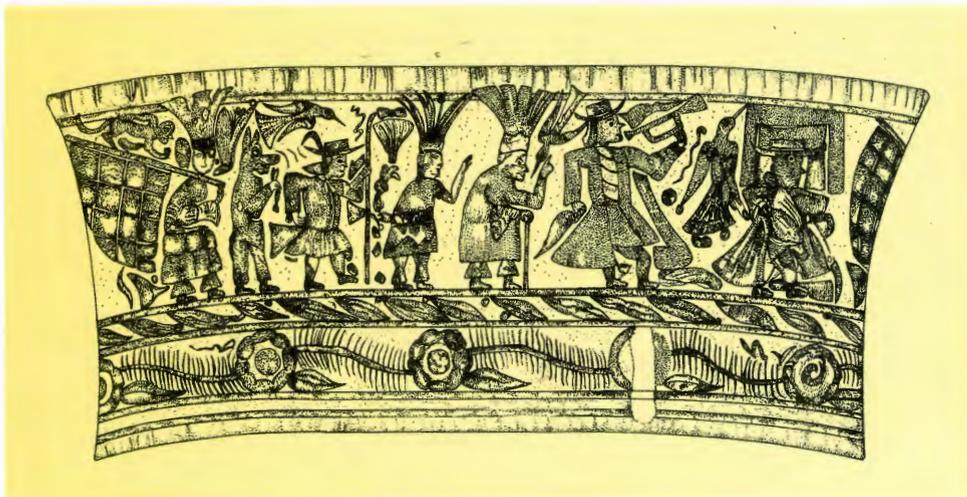
## Danzantes de ch'unchu

LOS PINTORES DE QEROS DEDICARON MUCHA ATENCIÓN a la danza de los ch'unchus, tanto en estos vasos como en copas y cálices. Nos sirve de referencia un *qero* del Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. Los danzantes aparecen en fila, encabezados por el "caporal", que se apoya en su vara de mando. Es el único que mira a la izquierda, pues el resto de danzantes camina en dirección contraria. Frente al "caporal" va el abanderado, que porta una gran bandera conformada por cuadrados con los colores del arco iris. Le siguen dos músicos que tocan la

▶ ARPISTA CON DANZANTES de ch'unchu pintado en el reverso de qero antropomorfo. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ ESCENA CON DANZANTES de ch'unchu y músico tocando la trompeta. Siglo XVIII Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco



corneta y el tambor, siendo el segundo de raza negra. Detrás de los músicos van seis danzantes con pinturas faciales, grandes penachos de plumas, camisetas o *unkus*, debajo de los cuales llevan pantalones. Solamente los dos músicos visten al estilo español, incluida la capa. Todos los danzantes portan arcos y flechas amazónicas. La escena la completan un perro, un loro, un guacamayo, picaflores y pequeñas serpientes.

LA PARTE CENTRAL ESTÁ DECORADA CON UNA FILA de *tokapus*, entre los que se ha intercalado la cara de un inca, con casco, y parte de un torreón, que corresponde al *sunturwasi*. En la base hay otra franja con rosetones unidos por líneas onduladas. Las variaciones son riquísimas, sin modificar lo esencial del tema. La insistencia en éste refleja el interés que despertaba entre los incas de la colonia, interés de carácter ideológico, bajo la apariencia de danzantes supuestamente amazónicos. Parafraseando a John H. Rowe, al referirse a los *qeros* del siglo XVIII, diremos que la subsistencia de este tema a lo largo del siglo XVII constituye un recio gesto de orgullo y desafío frente al gobierno colonial.

COMO SE ANTICIPÓ, LA PERMANENCIA DEL TEMA se explica en parte porque los fieros *antis*, a quienes los inkas no lograron someter ni hacerlos súbditos por completo, se convirtieron durante la colonia en los inkas que se refugiaron en la selva, en las ciudades míticas del Paititi o del Pantiacolla. Mientras tanto son evocados en forma de *ch'unchus*, la danza preferida por las Vírgenes y los *Taytachs* de la religiosidad popular católica andina. en la multitudinaria peregrinación indígena al santuario del *Taytacha Qoyllurit'i*, para rendir culto al "Cristo de la Nieve Resplandeciente", danza que bailan miles de devotos. Puede ser un grupo organizado con veinte, treinta o más danzantes, que representan a toda una comunidad, a los que acompañan expertos músicos, o sencillamente un padre de familia acompañado de su menor hijo u otros parientes que acompañan con la música. Las notas del *ch'unchu* llenan el ambiente durante el día y la noche, a lo largo de casi una semana de ritos.

LA MUSICA DEL CH'UNCHU ES TODO UN GÉNERO MUSICAL, con más de treinta variaciones, llamadas *tak'a* en quechua. Algunas son de difusión regional, otras son locales, incluso las hay propias de ciertos conjuntos. La música cambia a medida los danzantes desarrollan la coreografía. También hay melodías especiales para cada uno de los días de la fiesta o del desarrollo

del ritual. Se suceden variaciones para cada rito, de la diana, el alabado, el pasacalle, la guerra, el río de sangre, la bendición, el adiós y muchos otros más.

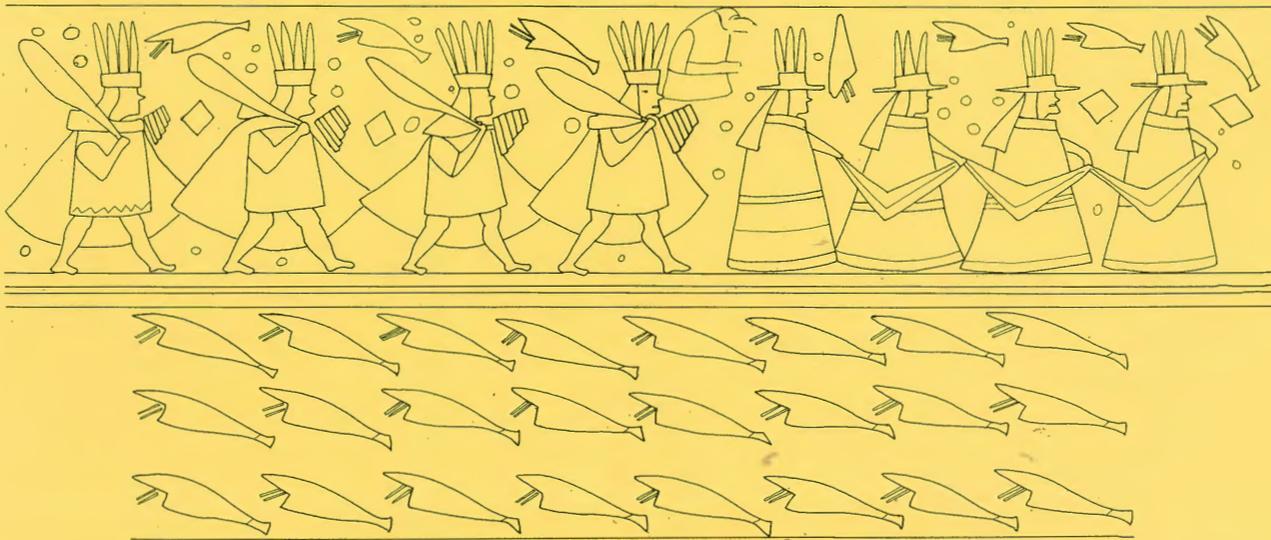
**LAS VARIANTES EN EL TEMA SON LIGERAS.** En un *qero* del Museo de Antropología, Arqueología e Historia de Lima, la bandera varía por la simplificación de los escaques multicolores que aparecen en otras versiones. En otro vaso aparece un danzante extra, muy similar a los *pauluchas* que acompañan hoy a los diferentes grupos de danzantes<sup>28</sup>. Son personajes de importancia en la ideología andina actual<sup>29</sup>.

**HAY PINTURAS EXCEPCIONALES,** como la que muestra dos grupos de danzantes de *ch'unchu*<sup>30</sup>. Las dos columnas son nítidas. Van hacia la derecha del vaso. La diferencia se halla en la posición de las banderas, pues en unos precede a los danzantes, y así ocurre en la mayoría de las versiones, y en otros el pendón va a la zaga de ellos. Esta columna es precedida por el "rey", que lleva traje idéntico a los que usan los actuales reyes de los grupos de *Qhapaq ch'unchu* y de *Extranjero ch'unchu*. Por los rasgos de los danzantes que siguen al rey, podrían ser "señoritas chuncha", también conocidas como "las chunchacha", versión femenina de estos danzantes. No es muy difundida, pero se la encuentra en poblaciones del valle del Vilcanota, como Huayllabamba en el Cuzco.

**OTRAS VERSIONES MUESTRAN A LOS DANZANTES** con bastones, que son modificaciones de los arcos, como se observa en un *qero* del Museo Inka, donde los *ch'unchus* los llevan sobre el hombro, al modo de los danzantes modernos. Los arcos, varas u otros elementos similares están hechos de chonta, madera selvática que tiene virtudes sagradas y ahuyenta las fuerzas del mal.

**EN UN VASO CON ROSTRO HUMANO** la danza de los *ch'unchus* está pintada en la parte posterior. El músico es arpista. Al lado izquierdo están dos *ch'unchus*, frente a otros dos que visten de manera diferente, con mantas y sayas de mujeres inkas, aunque está claro que son varones. Tienen la cara pintada y en la cabeza llevan coronas de plumas. El primero toca un tambor, el segundo lleva un arco con flechas. El faldellín de los varones no llama la atención, porque en danzas actuales los varones usan a menudo este tipo de prendas.

▼ DANZA CON VARONES que tocan zampoñas y mujeres bailando con pañuelos. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.

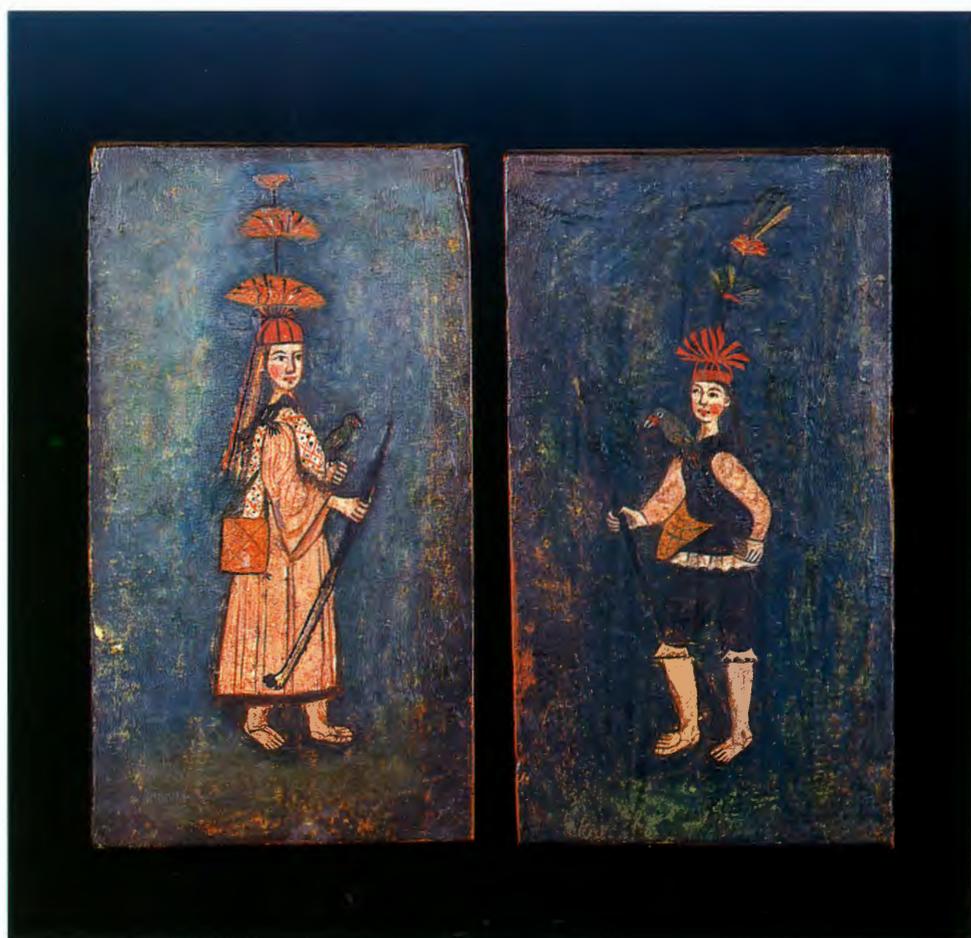




EL ARPISTA VESTIDO DE CH'UNCHU ES IMPORTANTE, porque si no fuera por él y el tamborilero, la pintura parecería el enfrentamiento entre dos grupos diferentes de antis. No descartamos sin embargo que ésta puede haber sido la intención, es decir mostrar un enfrentamiento simbólico entre dos etnias en un contexto ritual, que tampoco es raro, como prueban las "batallas rituales" que se realizan en la actualidad en diferentes lugares de los Andes entre grupos de comunidades vecinas. Son los *tinkuy* (encuentro) o *puqllay* (juego), que se efectúan en el paraje de *Chiaraqhe* en el Cuzco. Son enfrentamientos festivos al mismo tiempo que cruentos, de alto contenido ideológico, donde pueden producirse heridos, incluso muertes. La música y el baile son parte del ritual, con canciones que se interpretan solamente durante el encuentro. Los encuentros de Inkas contra Inkas, pintados en otros qeros, bien pueden ser la representación de esas "batallas rituales".

## LOS SIKURIS

ESTA DESIGNACIÓN ES CONVENCIONAL. Corresponde al tema pintado en dos vasos que se hallan en colecciones diferentes, uno en el Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, el otro en el Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. La colección arequipeña procede del Cuzco, lo que explica la repetición del tema.



◀ COPA DE MADERA con el abanderado de los danzantes de ch'unchu. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ PORTEZUELAS DE RETABLO del siglo XIX, con dos bailarines de ch'unchu. Colección privada, Cuzco.

◀ SIKURIS CON ZAMPOÑAS, instrumento vigente en el Sur Andino. Siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



LAS MUJERES Y LOS VARONES SE DESPLAZAN en una sola columna, unos detrás de otros. Los cinco varones tocan zampoñas, que en quechua y aymara se denominan *sikus*, de donde proviene la denominación de *sikuris*, que se aplica al instrumento, los músicos, los bailarines y en general a todo el grupo. La vestimenta de los músicos consiste de *unkus*, debajo de los cuales aparecen pantalones. Llevan capas que podrían ser paños de colores similares a los que usan hoy algunos de estos grupos. Llevan penachos con plumas multicolores en la cabeza. En las espaldas del primero se ve un mono, sobre el bastón del segundo un papagayo, y aves y flores en los otros.

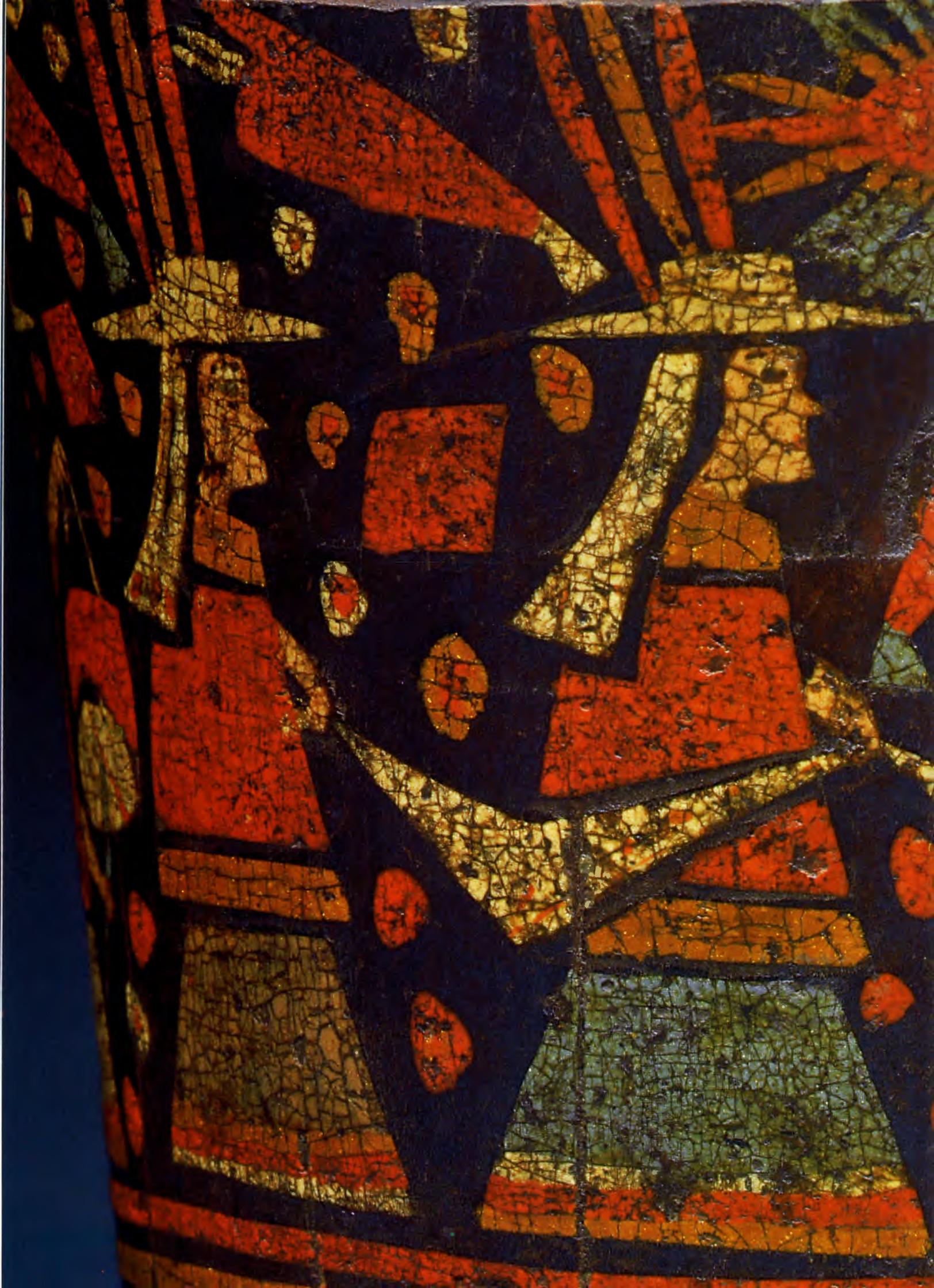
LAS CINCO MUJERES VAN VESTIDAS CON TRAJES que combinan mantas y faldas de origen pre-hispánico, con sombreros alones de paja, adornados con plumas de guacamayo. Al bailar toman el pañuelo de la que va delante, formando un hermoso conjunto de aire muy vivo, que llama la atención por su similitud con la coreografía de muchas danzas contemporáneas, como la

▶ BAILARINAS que complementan a los sikuris. Siglo XVIII. Museo de Arqueología. Universidad Nacional de Arequipa.

Páginas siguientes:

▶ DETALLE de la pieza anterior.





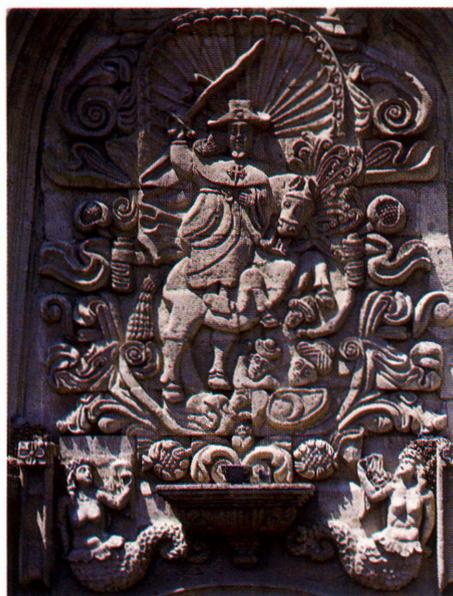


mestiza *qoyacha* del Cuzco, o el *imillani* del altiplano puneño. Danza similar a la pintada en los *qeros* era la de las “Las Pauseñas”, que se presentaba hasta la década de los cuarenta en las fiestas patronales de Nuñoa, capital del distrito del mismo nombre en el departamento de Puno<sup>31</sup>. Arriba de las danzantes se ven papagayos y picaflones. Otros espacios están ocupados por flores y manchas rojas. En la franja central se ven sencillos dibujos lineales. En el tercio inferior hay una interesante combinación de flores, incluso en ramos, debajo de los músicos, y cascos incas debajo de las bailarinas, con líneas que sugieren rostros humanos.

EL QERO DEL MUSEO INKA REITERA EL TEMA. La escena, aparentemente sin mayor trascendencia, adquiere mayor significado al observarse la composición de los danzantes, y se recuerda la importancia de las zampoñas como parte de las ceremonias. La escena se relaciona con ritos de los pastores de la puna con ocasión de la marcación de alpacas, cuando se agradece a las divinidades de los Andes, al mismo tiempo que se solicita su bendición para el incremento de los rebaños. Así lo hacen los pastores de la región de Q'ero, provincia de Paucartambo, departamento del Cuzco. En las ceremonias la música ritual se interpreta en las *kanchis sipas* (las siete doncellas), metáfora que se usa para referirse a las zampoñas.

## SANTIAGO E ILLAPA

EL TEMA PINTADO EN UN CÁLIZ DE MADERA propiedad del Museo de América de Madrid versa sobre la aparición de Santiago en ocasión del sitio del Cuzco en 1535 por Manco II, descendiente de los incas. La escena superior del cáliz presenta, como tema central, a Santiago Mataindios sobre su caballo blanco encabritado, bajo cuyas patas anteriores yacen dos guerreros nobles, a uno de los cuales se le ha caído el casco. Santiago vestido con faldón al estilo de Santiago Peregrino, enfrente al Sol y la Luna. Al lado izquierdo dos incas nobles guerreros vestidos con *unkus* y portando escudos le hacen frente defendiendo el *Sunturhuasi*, que está detrás de ellos. El torreón,

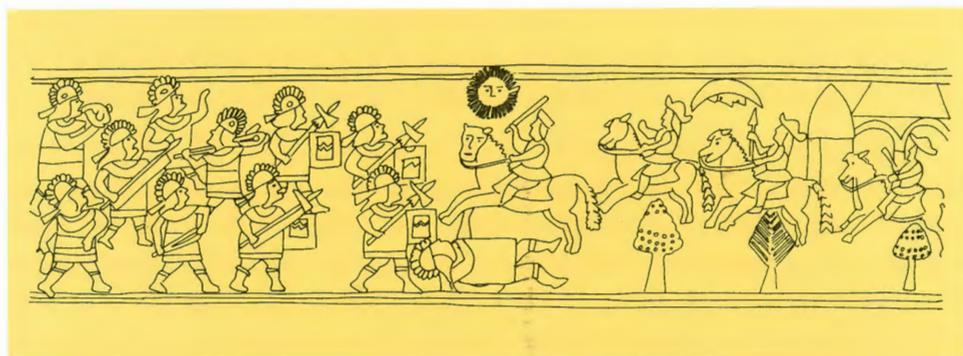


en la parte superior, aparece flanqueado por dos ángeles, y en la parte inferior por dos incas que aparentemente sostienen porras. Hacia la derecha de Santiago combaten un sacerdote inka, vestido de *unku* negro, y un español que ha bajado de su caballo pretendiendo arrebatarle un objeto circular. Detrás del personaje español aguarda una carreta llena de objetos, halada por dos caballos. Parece que la escena muestra un pasaje del saqueo del *Sunturhuasi*.

EL MISMO TEMA ESTÁ PINTADO en otra copa de propiedad del Museo de la Cultura Peruana en Lima. La escena presenta a Santiago Mataindios en el

◀ SANTIAGO MATAMOROS con sirenas. Alto relieve en piedra. Fachada lateral del templo de la Compañía de Jesús. Siglo XVII. Arequipa.

► EL APÓSTOL SANTIAGO enfrentando a guerreros inkas. Siglo XVIII. Museo de América Madrid, España.



centro, vistiendo atuendo de soldado español y blandiendo una espada en la mano derecha. Al lado izquierdo se hallan diez guerreros inkas, que visten *unkus* y llevan escudos, porras, pututus. Al lado derecho van los españoles, con tres soldados a caballo, con armaduras y lanzas. El Sol y la Luna protegen a Santiago y a los españoles. Se ven tres árboles y dos edificaciones españolas, una de las cuales es claramente una iglesia, elementos que simbolizan protección. El grupo inka está completamente desprotegido. En estas dos versiones del mismo tema podemos "leer" que la escena del cáliz de Madrid representa el pasaje mítico del "Milagro del Sunturhuasi", es decir la interpretación ideológica del hecho. La escena de la copa en Lima está referida al hecho histórico del sitio del Cuzco. El primer cáliz podría representar la esfera celeste y el segundo la Tierra. El Sol y la Luna en el primero están representados con rostros humanos, a la manera occidental.

EL SANTIAGO QUE LLEGÓ AL NUEVO MUNDO no es el apóstol hijo de Zebedeo y compañero de Simón Pedro en las faenas pesqueras del lago Genesaret de Galilea, sino la reencarnación de un jinete guerrero aparecido a los cristianos en la Edad Media hispana, y patrón militar de España y sus colonias. Pedro de Quiroga, en el doctrinal *Coloquios de la Verdad* (segunda mitad del siglo XVI), al aconsejar a los predicadores benevolencia y paciencia con los indígenas, evoca la razón que fundamenta el apelativo de "hijo del trueno" para Santiago:

*No fueran a ser como dos hermanos, Santiago y Juan que se enojaron al ver que en Samaria no recibían a Cristo y le pidieron que descendiese fuera del cielo que abrase al pueblo, olvidando su misión de salvar almas.*<sup>32</sup>

FRAY ANTONIO DE LA CALANCHA se ha referido a Santiago y a Juan y su paralelismo con Illapa, señalando que ambos apóstoles

*eran trueno soberano, que a bueltas del sonido espantoso arrojarían rayos de fuego divino [...] Dales pues Cristo nombre de trueno, porque estos dos como nubes [...] despidiesen rayos de la palabra de Dios i lluvia que regase al mundo [...]. I así, la predicación de Santiago en España fue Rayo ijo del Trueno, que dejando la debil, desaze lo más fuerte, pues lo mas duro del mundo para servir a Christo fue España.*<sup>33</sup>

LA PERSISTENCIA INDÍGENA EN EL CULTO A SUS DIOSES hizo que los evangelizadores se plantearan la tesis de que el mundo indígena había llegado al conocimiento de un Dios Creador sólo por el entendimiento. Así lo predicaba Ayendaño en 1648 en su Sermón II:

*Aunque la fe nos enseña, hijos, que hay Dios, con todo eso los filósofos gentiles, con la razón natural, si la fe, alcanzaron a saber que hay Dios [...] y le llamaron Pachacamac, que quiere decir ánima del mundo [...].*<sup>34</sup>

AL ACEPTARSE ESTA PROPUESTA, las analogías con santos del panteón católico se hicieron extensivas a otros dioses prehispánicos. El ejemplo que nos interesa resaltar es de Santiago y su semejanza con el Dios del Rayo *Illapa*. Además de la analogía, existió una circunstancia coadyuvante conocida como “El Milagro del Sunturhuasi”, cuando al grito de Santiago y bajo una gran tormenta, los españoles vencieron a las tropas de Manco II. Su situación era precaria, cuando se produjo la aparición de Santiago<sup>35</sup>. En una lápida colocada en la capilla del Triunfo, edificada en conmemoración de este hecho, se lee:

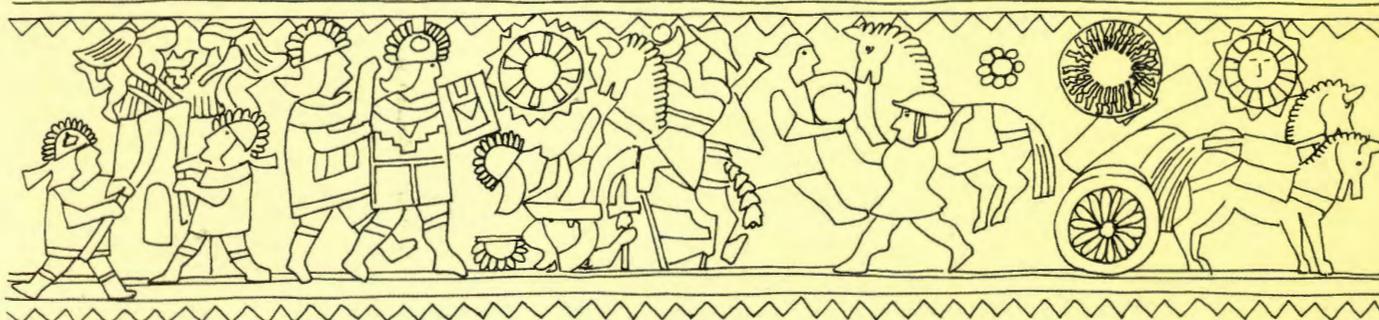
*De este mismo sitio fue visto salir a caballo el patrón de las Españas Santiago apóstol a derribar los bárbaros en defensa de la predicación evangélica, y atónita la idolatría, veneró rayo hijo del trueno, rindiendo nuevos mundos al cetro hispano, que reverente le consagra esta eternidad de su reconocimiento, por genio de su felicidad, por Patrón de armas, por guía de su conquista, por asombro de la gentilidad, por lumbrera de la cristiandad. Año de 1664.*<sup>36</sup>

ESTA LEYENDA SE EXPLICA POR EL TEXTO DE CALANCHA, citado anteriormente, en el que Cristo llama a Santiago y Juan, Rayo, hijo del trueno. El cronista indio Phelipe Guaman Poma da la siguiente versión:

*Señor Santiago Mayor de Galicia, apóstol de Jesucristo, en esta ora que estaua asercando los cristianos, hizo otro milagro Dios, muy grande, en la ciudad del Cuzco. Dizen que lo uieron a uista de ojos que auajo el señor Sanctiago con un trueno muy grande. Como rrayo cayo del cielo a la fortaleza del Inga llamado Sacsu Guaman, que es pucara del Inga arriua de San Cristobal. I como rrayo cayo en tierra se espantaron los yndios y digeron que abia caydo yllapa, trueno rrayo del cielo, caccha de los cristianos, fabor de cristianos. Y anci auajo el señor Sanctiago a defender a los cristianos.*<sup>37</sup>

LA IDENTIFICACIÓN DE SANTIAGO CON EL ILLAPA andino enraizó con fuerza, al punto de que se halló presente en conjuras y levantamientos, como ocurrió en 1811 en el pueblo de Lircay en la entonces Intendencia de Huancavelica, donde surgió un movimiento mesiánico. Se cuenta que varias personas encabezadas por un indígena.

▼ “EL MILAGRO del Sunturhuasi”, triunfo de españoles sobre las tropas de Manco II. Siglo XVIII. Colección privada, Lima.



*[..] después de la medianoche entraron en este pueblo [...] con sus tamborcitos [tinya], canciones y campanilla, pidiendo se abriese la iglesia, porque dicho cholo se intitula Santiago que quería predicar en el altar mayor*<sup>38</sup>.

LOS REVOLTOSOS REALIZARON OFRENDAS de fertilidad a la Tierra, buscando el retorno de las costumbres del pasado. Santiago está presente porque se relaciona e identifica con los *Apus*. Se anuncia su regreso, y para ayudarlo los autores del complot debían efectuar los antiguos ritos. La revuelta mostró que Santiago estuvo y está actualmente incorporado a la mentalidad colectiva, no como parte del panteón cristiano, sino del culto a la Tierra (*Pachamama*) y a los espíritus de las montañas (*Apus o Wamanis*), por lo que apoya sus reclamos y demandas, como sucede en las comunidades campesinas de nuestros días<sup>39</sup>.

*Santiago a caballo en su iconografía tradicional tiene todos los elementos que lo hacen identificable con Illapa: el ruido de los cascos sugiere el trueno y el fulgor de la espada. Es así que la imagen de Santiago-Illapa no tiene por lo general ningún elemento visible diferenciador del apóstol Santiago [...]*<sup>40</sup>.

SEÑALAMOS EN CAPÍTULO ANTERIOR LA IDENTIFICACIÓN que se hizo de Thupa Amaro con Santiago montado en su caballo blanco, a raíz de la gran rebelión de 1780. La representación tradicional de Santiago mataindios, como hemos visto, lo muestra con indios que yacen derrotados bajo las patas de su caballo blanco, los nativos usando unkus y en algunos casos los símbolos reales de la nobleza inka. En un retrato, Thupa Amaro aparece con estos mismos atributos, ocupando el lugar del santo en vez del sitio de los naturales derrotados. El mensaje era claro. Para los indios Santiago representaba el triunfo hispano, constantemente recordado. En el momento de la rebelión tenían que invertirse las cosas: Santiago, y todo lo que representaba, debía ser el derrotado. Así se trataba de lograr la adhesión a la causa rebelde<sup>41</sup>.

## REPRESENTACIONES EN AKILLAS DE PLATA

GUAMAN POMA DE AYALA HA DEJADO DIBUJOS en los que se ve el uso de *qeros* en la vida colonial. Algunas escenas son de interés porque los inkas siguen utilizando vasos andinos y los españoles beben de copas. Don Juan Capcha, vestido a la europea, sostiene dos *qeros*, y al lado figura el p'uyñu inkaico, sugiriéndose que bebe chicha. Don Carlos Catura bebe vino de una bota, mientras su hijo Felipe Guaynacatura le alcanza dos *qeros*, a la usanza andina. El corregidor "convida en su mesa a comer a gente baja, indio mitayo a mestizo y mulato y le honra". El mulato bebe de una *qocha*, el mestizo de un *qero* y el corregidor en copa. En otro convite, esta vez ofrecido por un sacerdote "a los borrachos, indios bajos, mestizos mulatos", el religioso se sirve de una copa, el indio del común de un *qero* y el indio principal de una copa<sup>42</sup>.

LAS AKILLAS FUERON OBJETO DE LA CODICIA EUROPEA. Ello inspira a Guaman Poma el dibujo en que el inka Huayna Cápac pregunta a Candia: "cay coritachu micunqui" (¿Comes esté oro?). Responde el hispano: "este oro



comemos". El cronista indio grafica muy bien lo que pudo ser escena corriente. Así se explica que las akillas incas no abunden, porque seguramente fueron fundidas. Sin embargo, el uso clasista de los qeros no impidió que los comenzaran a fabricar para uso de los nobles inkas y de los mismos españoles, que ya los consideraban objetos de colección, como muestra Cummins en interesante y bien documentada investigación.<sup>43</sup>

LOS QEROS, EN CUANTO OBRAS DE ARTE, "Devinieron para los no andinos, en cosas para coleccionar y presentar en exhibiciones como exponentes de los Andes", desde el siglo XVI.<sup>44</sup> La fabricación de *akillas* durante el gobierno colonial muestra que los temas y elementos decorativos que se pintaron en los *qeros* también se aplicaron a objetos de plata, mediante la técnica del repujado.

EL RESCATE DEL CARGAMENTO QUE TRANSPORTABA la nave "Nuestra Señora de Atocha" muestra que desde muy temprano se comenzaron a ornamentar las *akillas*. Es posible que fueran destinadas al uso de los inkas nobles, pero también formaban parte de la vajilla española, como prueban las que se enviaban a España, y entre ellas las que no hace mucho se rescataron del naufragio del buque "Nuestra Señora de Atocha", que integraba la flota de Tierra Firme, que zarpó de La Habana rumbo a Sevilla. El galeón llevaba cerca de cuarenta pasajeros procedentes del Virreinato del Perú, algunos personajes notables, aunque la mayoría comerciantes y personas comunes del Cuzco, Potosí y el Callao. Justamente el retraso con que llegaron los pasajeros procedentes del Perú demoró la partida de la flota, que se hizo a la mar cuando ya había comenzado la estación de los huracanes. El 15 de agosto de 1622 se desencadenó el que dispersó las naves, hundiendo varias, entre ellas la "Nuestra Señora de Atocha" con su valioso cargamento de barras de oro y plata, vajilla de cerámica, platos y vasos de plata, es decir las *akillas* andinas. Quizás pertenecían a Diego Guzmán, corregidor del Cuzco, o a Lorenzo de Arriola, vecino de Potosí, o a Diego de Illescas, como propone Cummins.<sup>45</sup>

SE HA RECOBRADO PARTE DE ESE CARGAMENTO, incluidos seis pares de *akillas*, de las cuales cuatro están decoradas con diseños en la parte superior. Para Cummins el par sin figuras realistas sigue el diseño estándar inka, de cuadros concéntricos, similar a los *qeros* de madera hallados en Ollantay-

▲ ANIMALES MITOLÓGICOS y trompetero en el borde de una akilla de plata. Ca. 1600. Colección privada.

tambo, que las preceden en medio siglo.<sup>46</sup> Otro par ostenta cuatro jaguares similares, aunque con detalles que difieren de los pintados en esos *qeros* incaicos, que son los más antiguos en que aparecen figuras pintadas.

SIEMPRE SIGUIENDO A CUMMINS, el tercer par de *akillas*, muestra leones “de perfil reposando en sus dos patas traseras con una larga cola, que se curva elegantemente por encima y detrás de él. La pata derecha delantera está levantada y descansa en un árbol”<sup>47</sup>. Los felinos están separados por campos de tres líneas de siete cuadrados concéntricos, diseños típicamente incaicos. El diseño de los leones difiere del de los jaguares, más curvilíneos, “mucho más dinámico y pictóricamente más complicado que la posición estática del otro jaguar del segundo par”<sup>48</sup>.

A PARTIR DE ESTAS OBSERVACIONES, Cummis propone algo nuevo, esto es que “las complicadas composiciones pictóricas narrativas, con figuras rela-



► AKILLA con caras humanas. Vaso inka de plata repujada. Ca.1500. Colección privada, Cuzco.

tivamente más realistas que definen el 'estilo libre', no son desarrollos de finales de los siglos XVII y XVIII", sino que se usaron en vasos andinos de plata por lo menos medio siglo antes del naufragio del Atocha, lo cual significa que las composiciones figurativas no fueron aportes coloniales novedosos en la sierra surandina.

ALGUNAS AKILLAS PUDIERON HABER SIDO FABRICADAS en Potosí. Son los tres pares que tienen composición figurativa con "Un león de perfil; un clérigo que posa de frente; un basilisco de perfil, un jinete con una espada, que tal vez represente a Santiago y una figura tocando una trompeta", a los que sigue el "cerro de Potosí" con trabajadores a los lados y dentro de galerías, enmarcados dentro de secciones. Sería la única representación del "cerro rico" en vasos y *qeros*. Las otras figuras son comunes a las de los vasos de madera, como el basilisco, el trompetista, los jaguares y leones. Mirando "al conjunto de estilos que están representados por los seis pares [de *akillas*], es claro que para 1622, todos los estilos descritos para los *qeros* prehispánicos y coloniales, estaban siendo usados simultáneamente para decorar las aquillas de plata"<sup>49</sup>.

ESTA DIVERSIDAD DE TEMAS en un grupo pequeño sugiere que puede haber sido la característica creativa de los *qeros*. Cummins es de este parecer, a propósito de las imágenes y composición de otros objetos del "Atocha", como un plato de plata con alto-relieves decorado con personajes que llevan vestidos andinos, ubicados en un paisaje con edificaciones, llamas, búhos y árboles colocados en línea. Un varón conduce una llama, con carga, hacia una pareja que marcha a su encuentro, con el hombre llevando un *qero*. En términos generales se trata de algo similar a las "imágenes de estilo libre" de las pinturas de los vasos de madera.<sup>50</sup>

CUMMINS RELACIONA ESTE PLATO con otro fechado en 1586, que sirve de pila bautismal en Seigen, Westphalia, el cual presenta figuras, edificios y árboles que "son casi idénticos a las que se encuentran en el borde del vaso del Atocha". Las *akillas*, *qochas* y otros objetos de metal con ornamentación similar a las pinturas de los *qeros* eran más frecuentes a fines del último tercio del siglo XVI, de lo que hasta la fecha se suponía. En palabras de Cummins:

*[los] objetos y sus imágenes encontradas en el tesoro del Atocha, atestiguan el estatus exótico que tenían para los europeos las cosas nativas y las imágenes recuperadas del Nuevo Mundo. Pero no son precisamente exóticos ni mercaderías. Son también el tipo de objetos mencionados por los andinos en sus testamentos de la época, cuando los legaban a sus parientes. Y aunque pocos andinos podían permitirse la clase de platos y aquillas de plata del Atocha, los dibujos que tienen son precisamente los que proliferaron en los *qeros* y los trajes tradicionales andinos, que originalmente fueron hechos para que circularan en las comunidades nativas.*<sup>51</sup>

ESTUDIAMOS UNA AKILLA DE PLATA de una colección particular en la ciudad del Cuzco. En la parte superior, a modo de banda, se observan diseños geométricos que representan ocho caras masculinas, divididas por un diseño repujado que parece una trenza. Puede tratarse de una forma de representación abstracta y geométrica de una divinidad. ¿Quizás Wiraqocha?.

► SOLDADO republicano victorioso sobre español. Copa de madera. Ca. 1821. Museo de la Cultura Peruana, Lima.





# ORNAMENTACION COLONIAL

ACULTURACIÓN ES UN CONCEPTO CREADO por las ciencias sociales que adquirió carta de ciudadanía en 1936. Se refiere a fenómenos que se producen por contacto directo o indirecto, temporal o permanente, entre grupos o individuos de culturas diferentes, con consecuencias de trascendencia en una de ellas. La aculturación es una forma específica del proceso general del cambio socio-cultural, con una propia dinámica. Con frecuencia para explicarla se recurre a términos complementarios como asimilación, sincretismo, reinterpretación o fusión<sub>2</sub>.

COMO CONCEPTO ES ÚTIL PARA EXPLICAR EL PROCESO que se comenzó a vivir en América a partir de 1492 y en los Andes centrales desde 1532. Aceptar que hubo aculturación no significa desconocer que se impuso un sistema colonial de dominación y explotación. La aculturación forzada o impuesta busca producir cambios o lograr que la sociedad dominada incorpore elementos culturales que interesan a la sociedad dominante. El proceso de evangelización, parte de una política que buscaba implantar en el Nuevo Mundo una nueva religión, es buen ejemplo de este fenómeno. Para lograrlo

◀ TEMA MITOLÓGICO de la iconografía europea encima de tokapus y mujer tocando la tinya. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

◀ QERO con ornamentación de origen occidental. Siglo XVII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



se utilizaron diversos medios, como el uso del arte para “convertir” a los indígenas a la religión católica, es decir aculturarlos religiosamente.

LA TEORÍA DEL CAMBIO Y LA DINÁMICA CULTURAL no acepta la posibilidad de que una sociedad sea simple receptora de elementos culturales que vienen de fuera, no importa si impuestos por la fuerza, como en el caso de la aculturación inducida. Tampoco se encuentra en la historia sociedades que al recibir elementos culturales los asimilen o repitan sin modificarlos en una u otra de sus características o cualidades.

EL ARTE ES UN LENGUAJE SIMBÓLICO, usado como código de significados que permite la comunicación entre el artista y su sociedad. La obra de arte es para ser “leída” por su entorno social. Hay niveles de lectura y comunicación. Los símbolos de la “escritura estética” contienen varios tipos de mensajes que se “leen” y comprenden de diferentes maneras. Situación frecuente cuando existe dominación ideológica, política o de cualquier otro tipo.

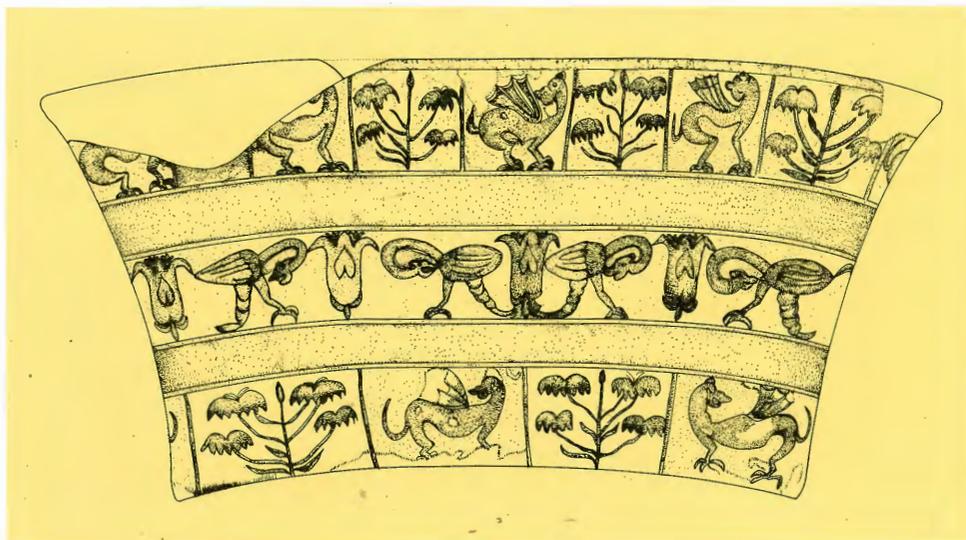
Analizar y llegar a conocer estos aspectos tiene importancia central para entender el arte, cuando se trata de sociedades como la andina de los siglos XVI al XIX, que se creó dentro del clima de presión, control y dirigismo propio de los sistemas coloniales.

## QEROS Y MOTIVOS OCCIDENTALES

ES IMPORTANTE INCIDIR EN QUE A PESAR DE LA FUERTE aculturación que se aprecia en el arte colonial andino –arquitectura, pintura, escultura y otras expresiones menores–, los qeros no incorporan la profusión de elementos e iconografía occidentales que sí encontramos representados en el arte colonial. A excepción de dos qero-copa que representan a Santiago, santo del panteón católico, en su versión de mata-indios, no conocemos de otra representación similar en un universo de más de mil qeros analizados. Se trata de un fenómeno digno de gran atención, pues los pintores de estos vasos rituales fueron tal vez los mismos que producían los lienzos. Hubo, pues, lo que podría llamarse un arte paralelo. Y éste fue el de los qeros.

*Parte del concepto global andino de representación se basa en la abstracción. Qeros de la época incaica con incisiones geométricas nos confirman que cada elemento inciso que observamos, que en términos occidentales equivaldrían a una "pintura", constituye un símbolo de conceptos generales. En sí mismos no tienen significado, sino que dependen de una interpretación informada. En el Tawantinsuyu esta lectura estaba reservada a los "hombres ilustrados", como los llama Sarmiento de Gamboa.*

POSIBLEMENTE MUCHOS VASOS de fines del siglo XVI y principios del XVII no tenían pinturas figurativas, pero sí diseños abstractos derivados de los textiles. Y es lógico pensar así, dado que para los españoles este tipo de decoración no constituía nada que fuera prohibido u ofensivo. Así, no se ha encontrado documento alguno que prohíba o condene los diseños abstractos o los tokapus.<sup>4</sup> González Holguín y Bertonjo en sus diccionarios de 1608 y 1612, respectivamente, no mencionan el tipo de pintura en los vasos sino que se refieren más bien a un "pintado de colores o vaso teñido de colores".<sup>5</sup>



► ANIMALES MITOLÓGICOS europeos junto a plantas nativas. Qero del siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



LAS IMÁGENES PINTADAS EN LOS QEROS COLONIALES en los siglos XVI al XVIII corresponden a un sistema artístico que se apoya en la ilustración de textos, y que los artistas andinos aculturados asimilaban rápidamente.

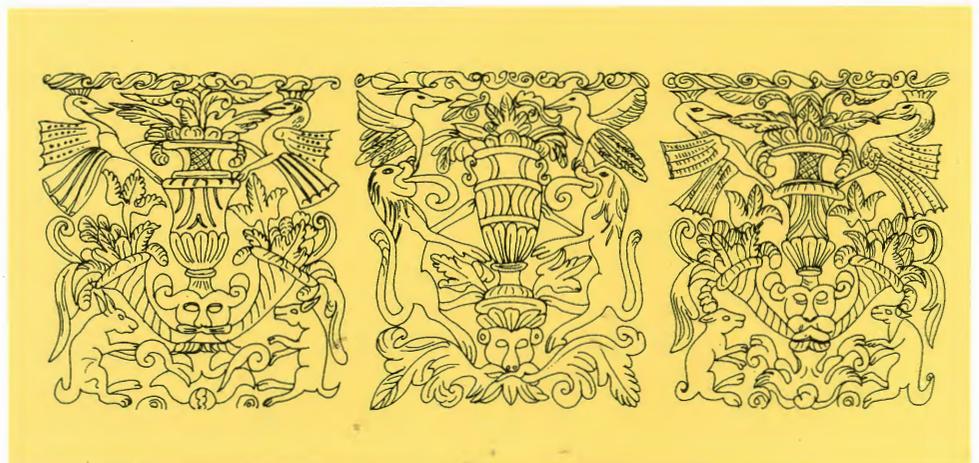
*Podemos ver cómo la imaginería pintada en los keros coloniales representa una desviación del sistema andino de representación hacia un sistema más europeizado.*

COMO YA SEÑALÓ ROWE, LOS PINTORES DE QEROS empiezan a representar la figura humana en gran número y con énfasis. Cummins ha escrito ilustrativas páginas al respecto.

EN ALGUNOS CASOS LOS INKAS REPRESENTARON a sus dioses como humanos en su forma tridimensional. El mejor ejemplo es la representación antropomorfa del Punchao, el dios sol, que estaba en el Koricancha, junto con otras esculturas de oro y plata. Aparte de estas pocas representaciones, la figura humana era rara vez encontrada en imágenes bidimensionales, tales como relieves en piedra. Los extirpadores de idolatrias, tanto en el siglo XVI como en el siguiente, no le dieron mucha importancia al contenido pagano que podían tener esas formas, a diferencia de las deidades que se mostraban como rocas, ríos y manantiales, cerros o animales.

DE OTRO LADO, LA NUEVA IMAGINERÍA introducida por los españoles en estas tierras era antropocéntrica. No se trataba sólo de la imaginería religiosa católica estructurada alrededor de la representación humana, sino también del hecho de que los españoles pintaban, o enseñaron a los nativos, a pintar inkas y qoyas al estilo occidental, además de temas religiosos y laicos. Hacia fines del siglo XVI y principios del XVIII la composición figurativa y a veces narrativa de la figura humana comenzó a decorar los textiles y la orfebrería andinos.

LOS PRIMEROS QEROS PINTADOS CON FIGURAS humanas representan al inka y/o la qoya, con las mismas características iconográficas y formales que encontramos en la cerámica inka. Lo que debe resaltarse es que la representación humana en la imaginería inka se realiza mediante formas que parecen geometrificaciones del tema, ya que el arte inka, insistimos, es geométrico, pues todas las unidades pictóricas están compuestas en un estricto balance y simetría. La presentación de formas abstractas y de animales aislados tuvo un rol metafórico y decorativo, no una función narrativa, en lo cual radica la diferencia más importante entre este arte y el colonial.



◀ CORNUCOPIA de tradición occidental alternando con figuras geométricas de la cruz andina. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

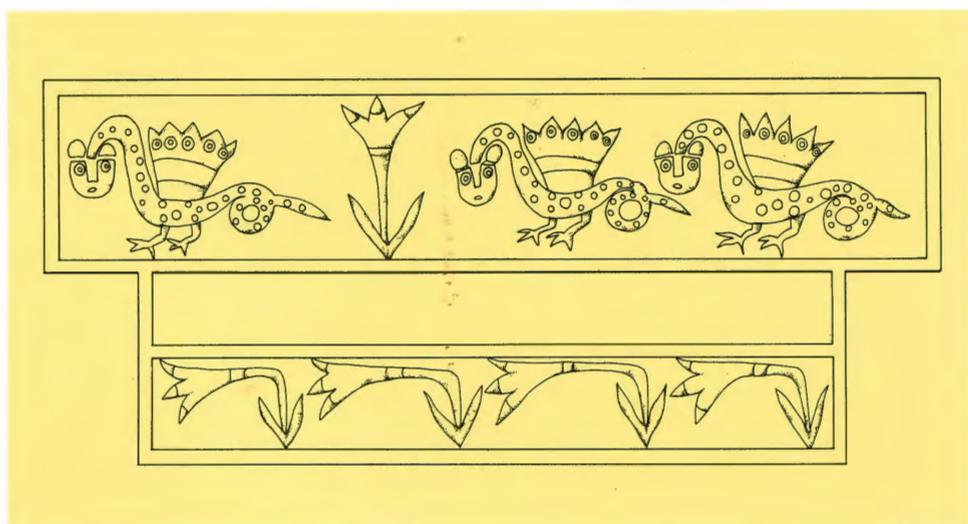
▶ MOTIVOS DE MASCARONES y cornucopias en baúl de plata repujada. Siglo XVIII. Colección Privada, Lima.

LA NUEVA MANERA DE PINTAR LOS QEROS es una forma de aculturación. Las pinturas en los vasos obedecían a patrones europeos, pero los artistas indígenas, al representar sus propios elementos culturales, supieron manejar las convenciones europeas de representación. La aculturación no sólo se dio en la forma de pintar, o en los cambios en la forma del vaso, como evidencian las copas simples o arriñonadas, sino también en el uso de iconos de origen occidental, en algunos casos incorporados a los temas andinos, y en otros tratados independientemente. Un buen ejemplo es el qero propiedad del Museo Inka de la Universidad Nacional del Cuzco que representa a una sirena tocando un charango frente a un personaje que se cubre con una piel y sostiene una planta de ají. Otro es el vaso que representa una sirena en una de sus caras, y en la otra un centauro (Museo de Arqueología de La Paz).

EN LO QUE HAREMOS HINCAPIÉ ES EN LOS TEMAS iconográficos que además de haber sido representados en los vasos, aunque quizás con poca frecuencia, aparecen también en otras expresiones del arte colonial, como la arquitectura y la pintura mural, y en las artes menores, como la fabricación de muebles, baúles y frontales de plata, entre otros.

LA ANTIGUA TRADICIÓN CULTURAL DEL MUNDO ANDINO, plétórica de expresiones artísticas, resurgió en la sociedad rural que integraban los descendientes del inkario. A fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII apareció con gran pujanza artística una serie de objetos como respuesta a necesidades sociales, religiosas y rituales, y en vinculación con tradiciones orales, mitos y leyendas. Objetos enraizados en el pasado prehispánico pero concebidos con los medios, técnicas y conocimientos propios del período colonial. Se caracterizan por su mensaje creativo y espontáneo, alejado totalmente de las convenciones que enmarcan las manifestaciones artísticas dependientes del poder establecido, de la religión o de las clases dominantes de la sociedad criolla. La mayoría de esos objetos asumen formas vigorosas y de gran fuerza expresiva, aunque su ejecución evidencie ingenuidad.

ESTAS MANIFESTACIONES, CONSIDERADAS COMO ARTE virreinal provinciano por incorporar elementos costumbristas, y por su arcaización estilística, se convirtieron con el tiempo en expresiones artísticas populares. Nos interesa señalar semejanzas, coincidencias y diferencias entre los vasos ceremo-



◀ REPRESENTACIÓN de los dragones como amarus andinos. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.



▲ EL AMARU ANDINO bajo la forma de dragón europeo debajo del arco iris y encima de un escudo inka. Qero del siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▲ QERO con ornamentación de leones heráldicos, figuras geométricas y flores andinas. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ QERO con recuadros que muestran aves y animales de la mitología europea al lado de plantas nativas. Siglo XVII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



niales de madera y las manifestaciones de arte popular plasmadas en la cerámica, la textilera, los mates, los metales y otros materiales. Comparaciones que deben hacerse con las reservas que la especial condición de los qeros demanda, pues éstos no constituyen expresiones de arte popular, como señala Stastny:

*en razón de que eran objetos rituales o suntuarios, no de los estratos populares de la colonia, sino de la nobleza incaica que sobrevivió a la destrucción del Tawantinsuyu.<sup>10</sup>*

SI EMPEZAMOS NUESTRAS OBSERVACIONES por la cerámica, cuyos antecedentes prehispánicos fueron de insuperable calidad y excepcional mérito artístico, constatamos que durante la colonia experimentó influencias diversas, llegadas a través de la alfarería española. Los hispanos introdujeron las técnicas del vidriado y del torno, desconocidas en América. Cuzco fue uno





de los principales centros de producción de variadas formas de cerámica vidriada con decoración de color verde sobre blanco.

## EL LENGUAJE COMUN EN LAS ARTES

A FINES DEL SIGLO XVIII SE PRODUJERON excepcionales piezas que eran encargadas por los descendientes de las familias de la nobleza inkaica, que mantuvieron una identidad y una posición social aceptada por el resto de la población indígena y reconocida por el gobierno virreinal. Como señala Spalding:

*El control colonial exigía que algunos miembros de la sociedad conquistada participaran en algún grado de los beneficios extraídos, viéndose compensada su lealtad con el prestigio y el poder derivados del respaldo que les brindaban los nuevos gobernantes.<sup>11</sup>*

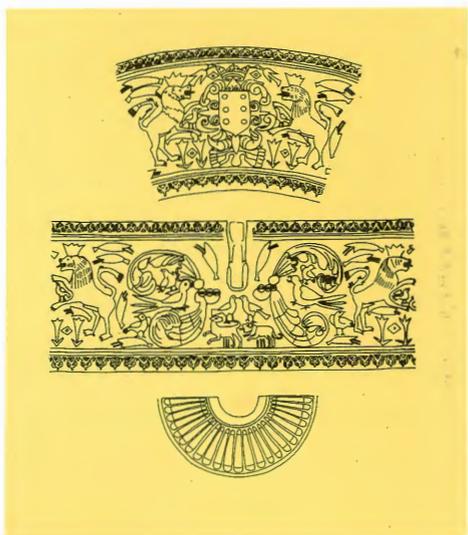
LOS PRINCIPALES USUARIOS DE ESOS OBJETOS, y en particular de los qeros, eran los integrantes de esa sociedad residente en el Cuzco, que imponían un modo de vida imitado por otros nobles inkas o por quienes pretendían serlo. Entre los objetos de cerámica producidos en esa época vemos vasijas que siguen la antigua forma prehispánica de los aríbalos, pero con cerámica vidriada en su parte superior, y decoración de aves, llamas y flores, a veces distribuida en bandas horizontales para permitir una lectura similar a la de los qeros. Los platos denominados chta en una gama cromática de color verde con dibujos y ribetes ocre sobre fondo blanco, se fabrican con alusiones a las antiguas deidades míticas, como el suche, pez del lago Titicaca, y representaciones de la sirena que toca un charango.

SIMILARES EN SU FUNCIÓN RITUAL a las *paqchas* -recipientes de piedra, cerámica o madera, con los cuales se hacían ritos de fertilización de la tierra- son las gochas de cerámica vidriada que, en el período colonial, ven modificada su forma, pues se les añaden conductos para verter la bebida en la tierra en ceremonias de propiciación.

EN LA TEXTILERÍA ANDINA, HEREDERA DE UNA TRADICIÓN que alcanzó elevados niveles de calidad y refinamiento durante el período pre-hispánico, encontramos continuidad en la transmisión de formas y técnicas. Como señala

Stastny<sup>12</sup> las autoridades del gobierno colonial no estaban preparadas para comprender el valor simbólico de los motivos plasmados en los tejidos, y considerando que se trataba de una producción utilitaria no interfirieron en su fabricación, disponiéndose únicamente la sustitución de las imágenes andinas paganas por otras del repertorio occidental.

LOS TEJIDOS Y LA ROPA en la época del Tawantinsuyu representaban divinidades y tenían signos de origen que identificaban los linajes. *Unkus*, *Iliqllas* y *aksus*, que equiva-



Páginas anteriores:

◀ PAREJA DE QEROS con aves andinas pintadas siguiendo la influencia heráldica occidental. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

◀ DIBUJO de temas heráldicos en copa arriñonada de madera. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ QERO ornamentado con roleos de tradición occidental y flores andinas. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



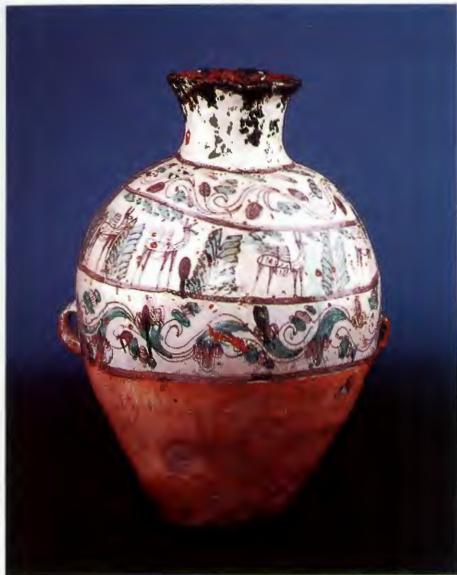
len a la túnica incaica masculina, así como al manto y la falda larga femenina, se adornaban con figuras geométricas enmarcadas dentro de recuadros alineados en fajas, los tokapus, que identificaban a sus poseedores.

LOS TEJIDOS ANDINOS DEL PERÍODO COLONIAL recogen esos temas, perviviendo la representación de seres míticos en forma de cuadrúpedos alados y aves que se entremezclan con águilas bicéfalas hispanas. Representaciones del rayo, y de serpientes, las estrellas, el sol y la luna, son usuales en los tejidos que se confeccionan artesanalmente. La influencia occidental en la temática textil determinó además la inclusión de ornamentos florales estilizados, y de caballos, sirenas e inclusive monos. Esa iconografía, que junta elementos hispanos e indígenas en figuras de gran inventiva, tiene muchos elementos simbólicos en común con los qeros.

LOS FRUTOS DE LA CALABAZA *Lagenaria vulgaris*, que reciben el nombre quechua de matis, fueron ornamentados mediante la técnica del burilado y sombreado al fuego. En el Perú su uso se remonta a 4,000 años antes de



◀ BANDA CENTRAL con ave mitológica flanqueada por columnas estilizadas y flores en las franjas de los extremos. Qero del siglo XVII. Museo de Arqueología. Universidad Nacional de Arequipa.



▲ VASIJA DE CERÁMICA vidriada con decoración en bandas, al modo de los qeros. Siglo XVIII. Colección Privada. Cuzco.

Cristo. Quedan numerosas referencias de los extirpadores de idolatrías acerca del empleo que se les daba en los ritos y ceremonias de la época inka. Durante el período colonial sirvieron para fabricar recipientes con pedestal, botellas, ánforas y cofres de dos piezas. Su forma semiesférica obligaba a desarrollar la ornamentación en bandas, y los elementos de su repertorio iconográfico eran similares a los utilizados en los qeros. La diferencia entre ambos casos está en el uso práctico, utilitario, o también ornamental, que se daba a los mates burilados, y el sentido ritual que se reservaba a los vasos de madera. Gracias a su ligereza y resistencia a los golpes los mates eran muy apreciados para la confección de cantimploras y botellas. Su uso doméstico estaba también muy difundido, en forma de saleros, azucareros y tazas, a veces con bordes de plata repujada. La decoración mestiza de sus superficies buriladas recurre a aves, mamíferos y flores. Las mejores expresiones se dieron en el siglo XIX, época en la que su producción se extendió por toda la república.

LOS ANTIGUOS PERUANOS DOMINARON LAS TÉCNICAS para trabajar piezas de singular valor artístico en plata, oro, bronce y cobre. Con la conquista los españoles favorecieron la formación de talleres y de gremios para aprovechar esa experiencia, y dotaron a los artesanos de un instrumental más desarrollado, como el fuelle para la forja.

EL ARTE DE LA PLATERÍA FUE EL MÁS DIFUNDIDO en el período colonial. Gracias a la prosperidad de los yacimientos mineros se generalizó el uso de vajilla doméstica de plata, siendo comunes los platos, soperas, vasos y fuentes, cuya ornamentación muestra coincidencia de motivos con los qeros. Dragones, basiliscos, Santiago a caballo, trompeteros, y animales como llamas y aves, figuran representados en vasos de plata del siglo XVI y de inicios del XVII, temas que eran, como ya hemos visto, característicos de los qeros.

EN EL ÁREA RURAL DE LA REGIÓN SUR ANDINA en torno al Cuzco se produjeron en el siglo XVIII adornos que formaban parte del atuendo femenino. Los *tupus* que en época inka eran alfileres sujetadores con un disco en el extremo, fueron sustituidos en tiempos de la colonia por otros en forma de



► MATES BURILADOS fechados en 1811 con escenas de la vida cotidiana. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



◀ DETALLE DE BAÚL que muestra el centauro, figura mitológica que también se representa en los qeros. Siglo XVIII. Colección Privada, Cuzco.

palmeras y óvalos con arabescos. A raíz de las medidas impuestas después de la rebelión de Thupa Amaru en 1782, el tupu adoptó el aspecto de una cuchara con empuñadura en forma de alfiler. En la cara interna de la cuchara se siguieron haciendo ornamentos incisos de motivos simbólicos apreciados desde el siglo XVI por su vinculación con los mitos andinos. Tupus con sirenas tocando charango, águilas bicéfalas símbolo de la casa de los Austria, y temas florales, son parte de esa forzada aculturación.

AL REFERIRNOS A OTROS MATERIALES debemos mencionar los objetos de alabastro, el cual se obtenía de las canteras de la región del Titicaca, y se conocía con el nombre de piedra del lago, y también de berenguela. Es una materia más dura y amarilla que la piedra de Huamanga, utilizada desde tiempos prehispánicos y muy apreciada en la colonia, como confirma el cronista jesuita Bernabé Cobo, que visitó la zona en 1626:

*En la diócesis de Guamanga hay un gran cerco de vetas de finísimo alabastro blanco como la nieve, de que se labran imágenes en bulto pequeñas, muy curiosas y estimadas dondequiera que las lleven; y es tan blanda esta piedra, que remojada en agua la labran con un cuchillo.<sup>13</sup>*

CON LAS PIEDRAS DEL LAGO SE HACÍAN AMULETOS labrados que se utilizaban para ritos mágico-religiosos. Las *illas*, objetos mágicos en forma de animales, y las *chacras* con animales domésticos, casas y capillas en un sólo bloque escultórico, son obras tardías que aparecen en el siglo XIX, sin que ello desmerezca su valor artístico y etnográfico. Interesa destacar las *mesas*, piezas de alabastro con diseños mágicos que encierran todo el simbolismo ancestral del mundo andino. Son piedras de caras planas que muestran grabados incisos, con trazos finos que delimitan espacios geométricos octogonales. Junto a ellos aparecen iglesias, casas, personas y animales en un contexto esotérico. Las *mesas* cumplen un papel importante en las ceremonias del pago a la tierra. Los objetos tan dísimiles que se han mencionado poseen indudable valor artístico y creativo, pero por sobre todo comparten los elementos iconográficos y simbólicos usados como lenguaje artístico común en todas las artes de los siglos XVII y XVIII.

# INCANISMO, INDIGENISMO Y LOS QEROS

EN CAPÍTULO ANTERIOR NOS HEMOS REFERIDO al nacionalismo inka del siglo XVIII. Este sentimiento no desapareció, sino que trató de orientarse por nuevos y diferentes canales. Sus formas modernas, indigenismo e inkanismo, no son contrapuestas, porque se complementan como el anverso y reverso de una medalla. Ambas se inspiran en realidades regionales, cuando no en invenciones históricas: el indigenismo en las condiciones sociales del presente, y el inkanismo en las del Tawantinsuyu incásico del siglo XVI. Al tratar de estos temas vamos a hacer referencia a dos pintores peruanos modernos representativos de estas corrientes ideológicas: Francisco Laso y José Sabogal.

EN POCAS PALABRAS, EL INDIGENISMO se interesó por la población indígena. Buscó conocer las condiciones deplorables en que vivían los “descendientes del inkario”, porque eran víctimas de la explotación, se hallaban al margen del poder y sin posibilidades de cambiar su situación. El indigenismo se tradujo en protesta. Dio origen a las primeras demandas de cambios sociales que mejorasen las condiciones de vida de quienes construyeron “el imperio más grande de América”. Conceptos y frases como estos son frecuentes en la literatura indigenista de los primeros decenios del siglo XX<sup>14</sup>.

▼ VASO DE MADERA tallada en alto relieve con motivos florales, utilizado en forma similar a los qeros. Siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



Jorge Basadre dijo del indigenismo:

*El fenómeno más importante de la cultura peruana del siglo XX, es el aumento de la toma de conciencia acerca del indio, entre escritores, artistas, hombres de ciencia y políticos<sup>15</sup>.*

EL INDIGENISMO SE PRESENTÓ con características definidas en Cuzco y Puno, el núcleo sur andino, con algunos reflejos epigonales en Lima y Arequipa. En el Cuzco fue social, a ratos radical, prolífico en el ensayo social y en la posición política. Inspiró estudios de una antropología inicial. Numerosas tesis de la Universidad de San Antonio Abad muestran el auténtico interés que había por la población indígena campesina. En Puno se expresa más en la literatura y el ensayo, así como en la formación de grupos de artistas y ensayistas. No faltaron tampoco los estudios de una sociología pionera.

LA DENOMINACIÓN DE INDIGENISMO comprende también un complejo proceso que abarcó manifestaciones sociales, políticas, culturales y artísticas<sup>16</sup>. El indigenismo tiene sus raíces en los años de mediados del siglo pasado, justamente cuando se encontraban activos los “pintores populares”. Las novelas de los escritores cuzqueños Clorinda Matto de Turner y Narciso Aréstegui marcan su inicio. Narciso Aréstegui publica *El Padre Horán* en 1848. Las descripciones de la





vida indígena no son ficción literaria, sino observación de la realidad que rodeaba al novelista. Luis Alberto Sánchez precisa: "Aréstegui abre las puertas de la literatura indigenista en su forma de reivindicación social, de protesta contra la injusticia imperante"<sup>17</sup>.

AL DECLINAR LA CENTURIA CLORINDA MATTO DE TURNER escribe *Aves sin Nido*, su principal novela, que aparece en 1889<sup>18</sup>. En sus páginas denuncia con voz sonora las injusticias cometidas contra los indígenas. Lanza dardos afilados contra el gobernador, el cura, el alcalde, el gamonal. Son casi los mismos personajes que, siglos atrás, Guamán Poma de Ayala había descrito y dibujado con tanto dramatismo, como causantes del dolor y la marginación de los indígenas.

## Pintura indigenista

LAS ARTES PLÁSTICAS TAMPOCO FUERON AJENAS al indigenismo. La pintura y la escultura son sensibles a las condiciones sociales de la región sur andina, en las que se inspiran. No siempre son contestatarias. A veces ofrecen imágenes idílicas de la vida rural, precisamente por la simpatía a los indígenas. Sentimientos que Clorinda Matto de Turner expresó al decir "Amo con amor de ternura a la raza indígena".

LA PRIMERA PRESENCIA DEL INDIO COMO PERSONAJE central de la pintura se halla en la obra de Francisco Laso con sus tres "Pascanas", sobre todo "La Pascana en la Cordillera" y "El Alfarero", pintados hacia mediados del siglo XIX. Laso había recorrido la sierra sur entre 1850 y 1853, haciendo bocetos de lugares y modos de vida. Sus cuadros, no obstante, los pintó en estudio, con ayuda de la fotografía<sup>19</sup>. Mirko Lauer dice:

*[...] Los rostros de estos indios [...] son de gran belleza y perfección [...] no son los rostros de la escuela indigenista, sino la versión romántica de un rostro indígena. En esta decisión de embellecer los rostros de sus personajes andinos, Laso recoge toda una línea de romántica idealización de los "buenos salvajes" americanos, que me-*



Páginas anteriores:

◀ REPRODUCCIÓN de faena agrícola pintada en qero. José Sabogal. Témpera sobre papel. Ca. 1945. Colección Privada, Cuzco.

◀ REPRODUCCIÓN de la pintura de un qero ejecutada por José Sabogal. Témpera sobre papel. Ca. 1945. Colección Privada, Cuzco.



▲ RETRATO DEL SACERDOTE Justo Sahuaraura descendiente de los inkas, rodeado de los símbolos imperiales. Oleo del Siglo XIX. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

*dio siglo antes había impuesto el enciclopedismo y que hacía pocas décadas se había volcado a la literatura y a la ópera del tema “americano”. [...] El romanticismo de Laso abre las puertas a toda la polémica sobre el tratamiento del tema andino que vendría en el siguiente siglo<sup>20</sup>.*

A INICIOS DEL PRESENTE SIGLO APARECE EN ESCENA un artista provinciano que no sólo fue el más importante “pintor de indios”, sino uno de los principales exponentes de la plástica peruana contemporánea. Hablamos de José Sabogal, el cajamarquino nacido hacia 1888, animado toda su vida por un gran interés por el arte y la artesanía del Perú. Así lo atestiguan sus publicaciones, como *El toro en las Artes Peruanas*, el *Desván de la Imaginería Peruana* o *El Kero*. Propicia además un nacionalismo artístico en un medio que había sido propenso al academicismo y postimpresionismo del siglo XIX. Además de ser “indigenista”, defiende en su pintura y sus escritos la ideología inkamista, pues una parte sustancial de su obra se ve seriamente influenciada por la temática y el estilo de los vasos de madera de los inkas.

Dice de los qeros:

*El kero incaico contiene valor esencial en el encuentro de su forma y en la ornamentación pintada con tanto acorde y carácter que le hacen especialísima obra de arte, además de contener el ritmo de una vida que fue muy elaborada, esforzada y de poderoso acento plástico [...] La fuerte virilidad del arte del vaso pintado permanece inmovible durante las inquietantes primeras fases de la invasión conquistadora<sup>21</sup>.*

HACIA 1918, LUEGO DE SU ESTANCIA EN EUROPA y de residir en Argentina, Sabogal se establece en la ciudad del Cuzco por un corto tiempo, a la que después regresa para pintar varios murales con motivos inkamistas, sin duda inspirados en los qeros. Estas obras las realizó en 1945 en el Hotel El Cuadro del Cuzco, hoy Hotel de Turistas. Un mural representa la fundación de la ciudad, y en él se observa a la pareja real, Manco Capac y Mama Ocllo, saliendo de las aguas del Lago Titicaca, el primero con una barreta de oro en la mano, como refiere el mito. El segundo mural muestra el cultivo del maíz, la Mama Sara de los inkas, y la preparación de la chicha. El tercero está constituido por un retrato del Inca Garcilaso de la Vega. El autor firmó todos sus murales.

LA SERIE DE TÉMPERAS QUE PINTÓ EN LOS AÑOS 50 presenta escenas agrícolas, el brindis, y tokapus tomados de los vasos de madera. Esta serie se encuentra en la ciudad del Cuzco y fue obsequiada por el autor a una familia cuzqueña, su actual propietaria.

## Inkanismo

EL INKANISMO, SEGÚN DENOMINACIÓN DE FLORES OCHOA<sup>22</sup>, es en parte continuación del nacionalismo inka del siglo XVIII, y se percibe como una actitud emocional. Desde fines del siglo pasado recibe aportes de diversa naturaleza, que si bien no lo han enriquecido, le han conferido una vitalidad



◀ "PASCANA EN LA CORDILLERA". Francisco Laso. Pinacoteca del Club Nacional - Lima.

tal que le permite perdurar por siglo y medio. El inkanismo es el resultado de una identificación con lo inka, es decir con las glorias, reales o supuestas, del Tawantinsuyu. Como se trata de una idea, lo inka se vuelve atemporal, y puede actualizarse, volverse presente. No se busca el retorno de un inka, ni de los inkas en términos de personas singulares. Es un sentir en que lo inka está vivo y está vigente.<sup>23</sup> Como idealización de una cultura del pasado se presta para ser inspiración para el ensayista, el historiador, el literato, el político, el poeta, el músico, el arquitecto, y por supuesto el pintor.

EL INCA GARCILASO DE LA VEGA, DE TANTA IMPORTANCIA para la consolidación ideológica del nacionalismo inka, también es valioso para entender el inkanismo. Habla de su sentir, y, de alguna manera, de su adhesión a los mitos sobre los inkas, que en cierto modo oficiaban, para él y sus parientes maternos, como verdad histórica, porque les servían de referencia temporal para su identificación cultural y su ubicación en el espacio social. Es posiblemente el primer inkanista.

PARA STASTNY, FRANCISCO LASO (1826-1869), el pintor peruano más importante del siglo XIX, fue el primer "indianista" moderno:

*los indios habían llegado [...] a un alto grado de civilización" y se interesó por los qeros señalando "la admirable combinación de colores que empleaban (los incas), en sus vasos<sup>24</sup>.*

ES POSIBLE QUE SU ADMIRACIÓN POR LOS VASOS de madera haya influido en el tratamiento de su célebre óleo "El Entierro del Mal Cura o Manchaypuito" (ca. 1863), cuya apariencia de friso, de formato apaisado, ha llamado siempre la atención de los estudiosos (mide 3.13 m, de largo x 0.70 m, de alto). Si comparamos una escena pintada en un qero y este lienzo, podremos entender fácilmente la reelaboración que bajo su influencia llevó a cabo Laso<sup>25</sup>. Este pintor pinta lo que considera inka, aunque la fidelidad histórica sea soslayada, o no se la toma en cuenta, ya que debe priorizar la composición<sup>26</sup>. Indigenismo e inkanismo no se contraponen en su obra, y más bien se complementan. Puede pasar de una a otra temática con absoluta facilidad y despreocupación.

VISTOS DESDE OTRA PERSPECTIVA, INDIGENISMO e inkatismo son aspectos de gran dinamismo que se pueden intercalar, suceder o confluir dentro del mismo proceso de creación artística, puesto que obedecen a un solo sentimiento, que como dijimos, busca en la realidad presente o del pasado de la sociedad su inspiración creadora.

## Sabogal y "Amauta"

EL PROPÓSITO DE FUNDAR UNA REVISTA FUE CONCEBIDO y largamente madurado por José Carlos Mariátegui durante su permanencia en Europa. Cuando volvió al Perú comenzó a preparar las bases para su edición, postergada por sus problemas de salud. Recuperado, convoca a sus amigos y luego de largos intercambios de ideas se decide y acoge el título peruanista de *Amauta*, propuesto por el pintor José Sabogal. El primer número salió en setiembre de 1926. Mariátegui presenta *Amauta* como una revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica. Su título

*[...] no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaismo [...] siendo su objeto el plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos [...] Habrá de ser muy poco perspicaz para no darse cuenta de que al Perú le nace en este momento una revista histórica.*<sup>27</sup>

SABOGAL NO SÓLO PUSO EL NOMBRE A LA REVISTA, sino que diseñó la carátula. Lo mismo hizo con las ilustraciones de las páginas interiores que, a modo de viñetas, recrearon motivos inspirados en los qeros.

LA FUENTE DE PERMANENTE INSPIRACIÓN que para los artistas cuzqueños de la segunda mitad de este siglo constituyen los qeros se refleja en numerosas obras, y, entre ellas, los siete óleos pintados por Edwin Chávez Farfán



► "PASCANA EN LA CORDILLERA". Francisco Laso. Pinacoteca del Palacio de Gobierno - Lima.





hacia 1970 para un ambiente del Hotel Savoy del Cuzco. Son recreaciones de escenas de los qeros, alusivo a la agricultura, la guerras de los inkas con los chancas, el brindis de inka con qoya, y los tokapus. De dimensiones relativamente grandes, están colocados a manera de murales en los paramentos del comedor del hotel. Debemos señalar que el arqueólogo Manuel Chávez Ballón, uno de los pioneros del estudio de los vasos de madera, fue quien, a solicitud del dueño del establecimiento, hizo los diseños que pintaría su hijo<sup>28</sup>.

Páginas anteriores:

◀ QEROS de factura contemporánea, copiados del original del siglo XVIII, que se muestra al centro. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

## QEROS COMO INSPIRACION

SON DOS LOS FACTORES QUE HAN PROPICIADO que los vasos de madera inka y colonial sean copiados en la actualidad por los artesanos de la región cuzqueña. El primero tiene que ver con la pervivencia de las ceremonias propiciatorias de la religión tradicional. Dado que estos vasos son parte imprescindible de la parafernalia de dichos ritos, tanto en la agricultura como en la ganadería de las comunidades campesinas andinas actuales, se copian los qeros antiguos, a solicitud de los usuarios. Los modelos son de los siglos XVII y XVIII, en su mayoría policromos, aunque los hay también sólo incisos. Se copian las escenas tradicionales, sobre todo de la agricultura, y motivos como los del Inka y la Qoya o de la flora y fauna, y se inventan otras mezclando elementos correspondientes a culturas distintas o a temas imaginarios. Lo que se mantiene es la diversidad de formas y tamaños: la forma tronco cónica, con los lados cóncavos o con una figura de felino esculpida sobre el borde superior, o la forma de cilindro recto, o con anillos en relieve a la mitad o como copas de diverso tamaño.

AUNQUE A SIMPLE VISTA MUCHOS PUEDEN PARECER vasos inkas o coloniales, luego de un pequeño examen se ve que no lo son, porque no se ha

conservado del todo la tecnología tradicional del qero inka o colonial. Ahora, por ejemplo, se utiliza con frecuencia el torno, instrumento desconocido o no usado, para dar la forma al vaso. Igualmente las maderas usadas son otras, pues la chachacoma, para mencionar la más importante, y de la que se hacían los vasos antiguos, es una especie nativa casi en extinción.



UN IMPORTANTE FACTOR que induce a "hacer copias" de los qeros, y de tantos otros objetos de carácter similar, en el Perú y en muchos otros países, es el turismo, que genera una gran demanda de souvenirs.

◀ QERO CONTEMPORÁNEO para el mercado turístico, que recrea escenas de la vida inkaica según la inspiración del artista. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

► QERO MODERNO de inspiración libre, ofrecido como artesanía turística. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



*Este fenómeno es común en lugares que reciben turismo masivo. Pero resulta notorio que no siempre el incremento de la producción artística va unido a la calidad o a la conservación de los patrones artísticos tradicionales. Con frecuencia, las obras de arte se ajustan o adecúan a los gustos de los visitantes, que por lo general no son los mejores. Es la demanda en su peor forma, la que ha dado origen al “arte de aeropuerto”<sup>29</sup>.*

LOS QEROS, POR DESGRACIA, no escapan a esa demanda, con las consecuencias que son fáciles de imaginar.



# LOS QEROS: LECTURA DE UNA IDENTIDAD

HEMOS TRATADO DE ENTREABRIR LAS PUERTAS que guardan el mundo del imaginario inka. Nos inspiramos para ello en los relatos de los andinos, que saben cómo se puede llegar a las ciudades de leyenda en las historias que se cuentan, como decía un clásico de la literatura medieval, al calor del fogón de las abuelas, en las noches de invierno. Los otorongos y jaguares, que se trocaron en heráldicos leones –o quizás en los míticos *qoa* y *titi*, pintados en decenas de qeros–, son la clave para llegar al mundo de lo maravilloso, donde están las ciudades mágicas que subyugan la imaginación colectiva: el Paititi, el Pantiacolla, tal vez El Dorado, en pos de las cuales marcharon durante tres siglos ansiosos y codiciosos exploradores. Ellas están allí, a nuestro alcance. Las puertas para ingresar son los felinos de los qeros, que se abrirán en el momento preciso a quienes cumplan con ciertos requisitos. Entraremos así a la morada de los inkas que buscaron refugio en las profundidades de la *yunka*, la selva amazónica.

OBSERVAR, ANALIZAR, DIBUJAR, INTERPRETAR, tratando de “leer” las pinturas de los qeros, y acceder al mensaje que trasmitían a sus usuarios, tal ha

◀ INKA CON SUS INSIGNIAS reales frente a princesa que sostiene una gran flor, motivo que se repite en la banda inferior. Qero del siglo XVIII. Museo de Arqueología, Universidad Nacional de Arequipa.



◀ LAS PUERTAS para ingresar al mundo maravilloso del Paititi son los felinos dibujados o esculpidos en los qeros. Vaso del siglo XVIII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.

▶ REPRESENTACIÓN de princesa inka con atuendo pre-hispánico. Vaso del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

sido nuestra meta al trasponer las puertas de los felinos. Hemos logrado entreabrir las, vislumbrando el mundo que encierran las pinturas que dejaron en los vasos los artistas del pasado, pintores anónimos que con esmero y cuidado cumplieron con la tarea de transmitir mensajes destinados a los hombres que los sostendrían en sus manos y podrían apreciarlos en ágapes en los que mucho importa el ritual de los brindis.

LOS QEROS, PODEMOS DECIR AHORA sin lugar a dudas, son mucho más de lo que se podía pensar. No son simples vasos para beber, adornados con pinturas de factura sencilla, ingenua, carente de perspectiva, incluso burdos, ennegrecidos por el uso, por los líquidos que contuvieron y por las condiciones en que se guardaron. Son expresiones del arte inka, creados para uso de gobernantes, de élites que construyeron un estado imperial. El arte los transformó más tarde en memoria, para conservar la historia y la ideología de un mundo obligado a supervivir, bajo duras condiciones, en un orden colonial que miraba con suspicacia la creatividad de sus artistas.



EL TRATAMIENTO PICTÓRICO EN LOS QUEROS de los siglos XVI al XVIII es valioso en sí mismo, pero también como conjunto de significados que debemos descifrar si queremos comprender la sociedad y la cultura que los produjo. Una manera de acercarnos a su lectura se da a través de la semiótica de las imágenes, que juntamente con los planteamientos que se derivan de la antropología simbólica, permiten explicar los mensajes emblemáticos de que son portadores, como lo fueron, de otra manera, la pintura, la escultura y otras manifestaciones artísticas de la época colonial.

EL USO INTERDISCIPLINARIO DE LA ICONOGRAFÍA, la literatura comparada, el método etnohistórico y la historia de las ideas, configuran una alternativa a seguir en el análisis e interpretación de los significados de esas representaciones. Gracias al hecho de que las pinturas de los vasos ceremoniales se ajustan a esquemas narrativos, y de que los diversos motivos que contienen son parte de los simbolismos andinos que aún perviven, es posible su lectura, con la ayuda de referentes históricos interdisciplinarios. Para ello optamos por considerar los mensajes gráficos de los qeros como la materialización de narraciones literarias, es decir de los mitos que hicieron posible la transmisión de mensajes ancestrales entre los miembros de una comunidad que compartía determinadas características étnicas y culturales.

## ARTE OCCIDENTAL Y ANDINO

DESDE LOS TIEMPOS MÁS REMOTOS EL HOMBRE se ha servido del ingenio con sentido práctico y del arte como medios para superar sus limitaciones. Desde el arte rupestre hasta las grandes obras de arquitectura clásica que evidencian la extraordinaria creatividad de los hombres del viejo continente, transcurrieron siglos pródigos en aportes culturales que, pese a sus diferencias y matices, dieron como resultado una civilización relativamente homogénea. En ese mundo los ideales del pasado pervivieron a través del tiempo, a pesar de mil vicisitudes, convirtiéndose más tarde, hacia el siglo XV de nuestra era, en fuente de inspiración y modelo en occidente.

SI EL IDEALISMO RELIGIOSO MEDIEVAL consideraba el arte como una expresión abstracta y sinónimo del poder divino, exigiendo el anonimato de los artistas como muestra de fe y humildad, el antropocentrismo que caracterizó el Renacimiento ensalzó la figura del artista y generó una forma de civilización centrada más en el individuo que en la comunidad, más en la búsqueda del ser que en lo aparente, participativo y ritual. Sucedió también que si hasta mediados de esa centuria primó la iconografía heredada de la Edad Media, basada en la relación de lo temporal y lo trascendente, surgió luego el espíritu de libertad propio del humanismo, que introdujo otros intereses, y con ellos otros temas, como los del hombre y el paisaje.

EN ESE CONTEXTO EL ARTISTA POR EXCELENCIA, el hombre universal del Renacimiento, debía ir más allá de la simple verdad natural en pos de la belleza, de la armonía. En esa búsqueda se recurrió a la geometría, se inventó la perspectiva y se profundizó en la teoría de las proporciones, teniendo como inspiración la antigüedad clásica, como instrumentos que debían guiar la mente en el proceso creativo. En los Países Bajos, en cambio, los pintores,

► QERO que combina decoración geométrica incisa con tokapus policromados. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



menos condicionados por la tradición y el intelectualismo, plasmaron un lenguaje de gran fuerza expresiva y preciosismo en los detalles. En síntesis, en Occidente, después del Renacimiento, la obra de arte fue considerada, antes que nada, como manifestación del individuo.

EN AMÉRICA INDÍGENA, POR EL CONTRARIO, el esfuerzo individual del artista era parte de su contribución comunitaria al trabajo colectivo. A pesar de haberse alcanzado un elevado grado de civilización y creado un arte de alta calidad formal, los artistas prehispánicos, tanto de Mesoamérica como del área andina, produjeron sus obras sin intención de creatividad estética y menos de identificación personal. Buscaban expresiones que reflejasen su cosmovisión y dieran forma a su complejo mundo ritual. Por ello la estilización, la abstracción, la rigidez y la falta de profundidad, que caracterizan las obras artísticas de los dos núcleos de civilización mencionados, responden con coherencia a su funcionalidad, antes que nada ritual.

EN TODOS LOS PUEBLOS Y CULTURAS de la humanidad el arte se ha fortalecido con el intercambio, la confrontación y las influencias recíprocas. El aparente aislamiento de las civilizaciones americanas del resto del mundo no fue tal si consideramos que se desarrollaron en un universo de numerosas culturas regionales, que a través de milenios se sucedieron unas a otras, heredando sus aportes. Así la cultura de los inkas resume siglos de civilización andina, y sólo se puede entender si se la reconoce como la culminación de un proceso que se inicia en el horizonte Chavín, incorporando los aportes de la cultura Tiwanacu y el imperio Wari. Nada de esa cultura de síntesis es a su vez comprensible si no se analiza y entiende la cosmovisión, la religión, la mitología y el ritual que forman el complejo universo expresado en el arte de la cerámica, los textiles, y más adelante en los vasos ceremoniales, que tienden un puente de continuidad con la etapa subsiguiente, de la dominación española.

LOS QEROS EXPRESAN EN ÉSTA LA PERVIVENCIA de los valores indígenas como parte de una ideología de resistencia, que los descendientes del Tawantinsuyu, aferrados a sus raíces, asumen frente a un orden social heterogéneo y diferenciado. Sus autores asimilaron a su manera los aportes europeos del proceso de aculturación, y se expresaron con un arte propio y creativo que incorporó los rasgos culturales de distintas vertientes.

## LA CONTINUIDAD DE LOS QEROS

LA POSIBILIDAD DE QUE LAS CULTURAS mantengan continuidad es tema de controversia. En la historia de las sociedades no hay cortes ni vacíos, pues se trata de una continuidad dinámica. Desaparecen ciertos elementos culturales, otros se ven modificados por el transcurso del tiempo, y se adoptan otros nuevos, tomados de otras culturas. Las sociedades que se enriquecen son las que tienen la capacidad de aprehender lo que ofrecen las demás. El proceso es complicado, con rechazos, reinterpretaciones, transformaciones, como se ve en los diferentes casos de aculturación que se conocen. Ninguna cultura toma elementos mecánicamente, sino que los somete a prueba, los asimila, o también los rechaza, como hacen los organismos con aquello que les resulta incompatible.



▲ PAREJA DE VASOS de cerámica en forma de cabezas de toros, usados en ceremonias agrícolas. Siglo XX. Colección Privada, Cuzco.

LA CULTURA ANDINA, UNA DE LAS CINCO CIVILIZACIONES originales del mundo, se desarrolló sin influencias externas. En los Andes se creó de manera autónoma todo lo que permitió su avance civilizador. Construyó sociedades con formaciones estatales, ciudades, clases sociales, religión, jerarquías eclesiásticas, alta y sofisticada tecnología ganadera, agrícola, artesanal, arquitectónica. Evidenció en todos los campos de la cultura su originalidad creadora.

NO FUE DESTRUÍDA, NI DESAPARECIÓ, a pesar del sometimiento político que la afectó luego de su confrontación con la civilización europea. El desencuentro de Cajamarca decapitó el estado inka, mas no la cultura. La continuidad, más que una excepción, es la generalidad en procesos como el que se inició en los Andes en el siglo XVI.

EN LOS CAPÍTULO PRECEDENTES HEMOS SEÑALADO, insistentemente, que los temas pintados en los vasos los podemos observar aun hoy. El uso social y ritual de los vasos prosigue en decenas, sino en centenares de lugares. Tenemos el privilegio de comprobar lo que dicen las pinturas, y que las pinturas nos permitan ver lo que sucedió hoy en los altos Andes.

Páginas siguientes:

► PAREJA DE VASOS ornamentados en la parte superior e inferior con flores nativas y en la parte central con motivos textiles. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.







LOS QEROS MODERNOS no son los sobrios que hicieron los inkas, ni los primorosamente pintados de los siglos XVII y XVIII. Se han tornado sencillos, llanos en su mayor parte. Hasta comienzos de este siglo los hacían con decoraciones incisas, volviéndose a la austeridad estética inkaica. En el presente siglo se renuncia a toda ornamentación, adecuando los vasos al uso que les dan los campesinos—cuya creatividad artística se vierte a través de otras vías—, o a un mercado turístico ansioso de exotismo.

LA AUSTERIDAD de los vasos modernos contrasta con la riqueza ideológica, el complicado ritual y el sofisticado simbolismo de las ceremonias en que se utilizan. La forma ha cambiado pero el significado se ha mantenido, gracias

a que la función se ajusta a las transformaciones de la vida social.

LOS MOMENTOS DE INTENSIDAD, LIGADOS a las actividades productivas, requieren de qeros para brindar con el mundo sobrenatural de los antiguos cultos y de la moderna religiosidad popular, el “catolicismo cultural”, al decir de los investigadores del tema. No sorprende que los qeros, las *paqchas* y *qochas* se usen en las festividades patronales del catolicismo popular.

LA INDUSTRIALIZACIÓN HA CAMBIADO EL MATERIAL de los qeros. Desde las primeras décadas del presente siglo los fabrican de vidrio, y han tomado el nuevo nombre de “caporales”. Son infaltables en los establecimientos populares de expendio de *aqha*, la chicha. Gente de toda condición social y cultural acude a estos establecimientos, bautizados acertadamente como “las cavernas de la nacionalidad” por el ensayista cuzqueño Uriel García Ochoa, y que inspiraron a José María Arguedas muchas páginas sobre el mundo semiurbano de las provincias.

ARTISTAS CULTOS Y POPULARES PLASMAN EN PINTURAS de caballete y murales obras inspiradas en el Tawantinsuyu, en las que figuran qeros, y a menudo incluso reproducen sus temas. Los escritores que escriben el nuevo teatro cuzqueño en quechua, representado en los *raymis*—fiestas— de ciudades, poblados y aldeas, no pueden prescindir de los brindis, en que actores vestidos con las galas imperiales inkaicas ofrendan chicha al Sol, a los espíritus del Ande, en vasos que son copias de qeros inkaicos.

LOS VASOS FORMARON PARTE DEL SISTEMA CULTURAL ANDINO, como portadores de un sistema de significados compartidos por artistas y usuarios. De ahí su fuerza y vitalidad, que se mantienen a pesar de los cambios. Como arte no occidental, su entendimiento demanda la utilización de otros criterios valorativos, analíticos e incluso teóricos. Sólo así se abrirán las puertas representadas por los felinos de los qeros, para mostrar en toda su riqueza el universo de significados que encierran.

◀ VASO en el que resaltan figuras e inscripciones heráldicas inkas como símbolo de la vitalidad del inkanismo. Siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▶ LA CONTINUIDAD en la representación de escenas con personajes inkas, muestra la pervivencia de esos valores. Qero del siglo XVIII. Museo de Arqueología. Universidad Nacional de Arequipa.



## ORIGEN DE LOS QEROS

1. Escribimos **qero** ciñéndonos al alfabeto oficial de escritura del quechua, aprobado por el Ministerio de Educación. Respetamos las formas de escritura de los diferentes autores que citamos: **keru; kero; qqero; q'eru** y otras más.
2. González Holguín, (1989) pág. 305.
3. **Ibidem**, pág. 305.
4. Bertonio, (1984) pág. 290.
5. Gonzalez Holguín, **op. cit.** pág. 33.
6. Bertonio, **op. cit.** pág. 24.
7. Ricardo, (1951) pág. 75.
8. Ricardo, **op. cit.** pág. 17.
9. Kolata, (1993) pág. 77.
10. Kolata, **op. cit.** pág. 82; Morris **et al** (1993); Ponce Sanginés **et al**, (1971).
11. Morh-Chávez, (1988) pág. 2.
12. Posnansky, (1957); Pls. VII; LI c; LII.
13. Morris, (1993) pág. 105; Ponsnansky, **op. cit.** Pls. X a XXIV; XLII; XLIX; L a LII.
14. **Cf.** Posnansky, *supra*.
15. Mulvany, (1994) pág. 185-209.
16. Mulvany, **op. cit.** pág. 186.
17. Mulvany, **op. cit.** Fig. 14.
18. **Ibidem**, pág. 195.
19. Mulvany, (1984); Sharon, (1980).
20. Posnansky, **op. cit.** Pls. LXXXIX; XC d.
21. Goldstein, (1990) pág. 89.
22. Departamento de Extensión..., (1985) Fotos 63 y 67.
23. Berenguer, (1984) pág. 14.
24. Mujica, (1990) pág. 132.
25. Posnansky **op. cit.** Pl. LXVI.
26. Lumberas, (1980) pág. 11.
27. Isbell, (1977) págs. 227-241.
28. Morales, (1993) pág. 419.
29. Morales, **op. cit.** pág. 435.
30. Conklin, (1991); Moseley **et al**, (1991).
31. Menzel, (1968).
32. Mulvany, (1994).
33. Morales, 1993, Foto s/n.
34. Anders, (1990) pág. 27-39, Fig. 10.
35. Morris **et al**, (1993) pág. 18; Rowe **et al**, (1973) s/n.
36. Rowe, 1970.
37. Hocquenghem, (1987) pág. 187.
38. Castillo, (1989).
39. Bonavia, (1974); (1985). Schaedel, (1973).
40. Hocquenghen, **op. cit.** Fig. 99.
41. Bird, (1963).
42. **Cit. p.** Núñez, (1992) pág. 52.
43. Cobo, (1964) pág. 242.
44. Núñez, (1992) pág. 56.
45. Salas, (1987); Núñez, **op. cit.**
46. Salas, (1981).
47. Miasta, (1981).
48. **Cf.** Rowe, (1982).
49. Rowe, **op. cit.** pág. 103.
50. Guaman Poma, (1980) pág. 193.
51. Citado por Murra, (1972) pág. 436.
52. Murra, **op. cit.** pág. 437.
53. **Ibidem**, pág. 37. El subrayado es nuestro.
54. Cummins, (1988) pág. 120.
55. Ortiz de Zúñiga, (1967, Vol. 1) pág. 91.
56. **Ibidem**.
57. **Ibidem**.
58. Murra (1975) págs. 243-251.
59. Rowe, (1982b) págs. 97-102.
60. Juan de Velasco, **Cit. p.** Crespo Toral, (1969-70) pág. 10.
61. Morris, (1973; 1981; 1992).
62. Murra, **op. cit.** págs. 243-251.
63. Murra, **op. cit.** Cuadro IV.
64. **Cit. p.** Cummins, (1988) pág. 118. El subrayado es nuestro.
65. De la Bandera, **Cit.p.** Cummins, (1988) pág. 169. El subrayado es nuestro.
66. **Ibidem**.
67. **Aqha** es el nombre quechua para la bebida de maíz fermentado. Chicha es término caribe, introducido por los españoles.
68. **Sara**, nombre quechua del maíz. Maíz fue introducido por los españoles, que lo vieron por primera vez en Mesoamérica.
69. Murra, **op. cit.** pág. 216.
70. Murra, **op. cit.** págs. 53-54; (1978) págs. 29-60.
71. Roca, (1993) pág. 4. **Mama** es quechua antiguo y moderno, en la cultura andina, se refiere a todo lo que es eterno, de gran importancia ceremonial y práctica. El océano es **Mama qocha**; el mundo es **Pacha mama**; las nieves perpetuas son **Mama rit'i** y el maíz **Mama sara**, como la coca es **Mama kuka**.
72. Antúnez de Mayolo, (1981); Cavero, (1984), (1986); Gómez, (1966); Muelle, (1978).
73. En el Cuzco se elabora **aqha** con variedad de productos.
74. Allen, (1988); Saignes, (1993).
75. Betanzos, **cit. p.** Saignes, (1992) pág. 73.
76. Inca Garcilaso, (1959) Capítulo XXIII.
77. 1973: 73.
78. Betanzos, **cit. p.** Saignes, **op. cit.** págs. 72-73.
79. Cobo, (1956) pág. 206.
80. Inca Garcilaso, **op. cit.** Tomo II, Libro VI, Capítulo XXIII.
81. Garcilaso, **op. cit.** Libro Séptimo, Capítulo VIII.
82. En Cummins, manuscrito.
83. **Cf.** Rowe, (1990).
84. Segovia, (1943) pág. 22, en Rowe, (1997) pág. 41.
85. **Cf.** Rowe, **op. cit.** pág. 40.
86. **Ibidem**.
87. Albornoiz en Duviols, **cit.** por Rowe, **op. cit.** pág. 41.
88. Polo de Ondegardo, (1990) págs. 97-99.
89. Flores Ochoa, (1992) págs. 23-24.
90. Inca Garcilaso de la Vega, **op. cit.** Tomo II, Libro Sexto, Cap. XXIII.
91. El Inca Garcilaso de la Vega da cuenta de ellos al narrar la visita que hizo al Inca Sayri Túpac, cuando estuvo en el Cozco, dice: «Yo le besé las manos y le di mi recaudo. Mandóme sentar, y luego trajeron dos vasos de plata dorada, llenos de brebaje de su maíz, tan pequeños que apenas cabía en cada uno cuatro onzas de licor. Tomólos ambos, y de su mano me dio el uno dellos; él bebió el otro, y yo hice lo mismo, que, como atrás se dijo, es costumbre muy usada entre ellos y muy favorable hacerlo assí». Tomo III, Libro VIII, Capítulo XI. Son vasos pequeños de 4 a 6 cm., hechos de madera, oro y plata. El Museo Inka tiene varios de ellos. Hoy día los hacen de plata, bronce o latón, porque siguen en uso en la sierra sur andina, el altiplano peruano-boliviano y se venden en las ferias campesinas.
92. Inca Garcilaso, **op. cit.** Tomo II, Libro VI, Cap. XXI. El subrayado es nuestro.
93. Inca Garcilaso, **op. cit.** Tomo II, Libro Sexto, Capítulo XXIII.
94. Conferencia en el Museo Inka del Cuzco, agosto de 1997.
95. De Mesa **et al**, (1982) pág. 87.
96. Flores **et al**, (1992).
97. En Liebscher, (1986) pág. 22; **Cf.** Flores Ochoa, manuscrito.
98. La numeración del manuscrito de Guaman Poma tiene errores. Los números entre corchetes corresponden a la numeración correlativa.
99. Ponce Sanginés, (1993) pág. 104.
100. Ponce Sanginés **op. cit.** 117-118.
101. Gisbert, **et al** (1996) pág. 17.
102. López de Gómara, (1887) pág. 234; Ramos Gavilán (1976); y Murúa (1946), refieren hechos similares en las ceremonias fúnebres de los inkas.
103. Millones, (1965); (1990).
104. Arriaga, (1920).
105. Pérez Bocanegra, (1631); **Cf.** Flores, (1972).
106. En Salazar-Soler, (1993) pág. 38.
107. Polo de Ondegardo, **op. cit.**
108. En Salazar-Soler, **op. cit.** pág. 39.
109. En Salazar-Soler, **op. cit.** pág. 35.
110. En Salazar-Soler, **op. cit.** pág. 37.
111. **Ibidem**.
112. Acosta, en Salazar-Soler, **op. cit.** pág. 38.
113. **Cf.** Flores Ochoa, (1972); Salazar-Soler, **op. cit.** pág. 40.
114. En Salazar-Soler, **op. cit.** pág. 41.
115. Foster, (1962).
116. Rowe, (1954); Ziolkowski, (1979).
117. En Urteaga, (1909) pág. 33.
118. En Duviols, (1967) pág. 22.
119. En Duviols, (1986) págs. 145 y siguientes.
120. **Cit.** por Gisbert, (1987) pág. 10.
121. Urteaga, **op. cit.** pág. 147.
122. Urteaga, **op. cit.** pág. 23.

123. Urteaga, **op. cit.** págs. 245-246.
124. En Duviols, **op. cit.** pág. 355.
125. **Cit. p.** Colin, (1966) pág. 185.
126. **Cit. p.** Cahill, (1986) pág. 48.
127. **Ibidem.**
128. Marzal, (1989).
129. Flores Nájjar, (1996) págs. 1-2.

#### MATERIALES, TÉCNICAS Y FORMAS

1. Murúa, (1946) [1613].
2. Rowe, (1982) págs. 97-136.
3. Cobo, (1964) pág. 242.
4. Cummins, **op. cit.** (1995) págs. 147-160.
5. Vargas, (1981). págs. 313-325.
6. A pedido de los investigadores que nos han adelantado algunos resultados de sus sofisticados análisis de laboratorio, no se divulgan sus nombres ni los de sus instituciones.
7. Rowe, **op. cit.** pág. 109.
8. Otárola (1995) pág. 26.
9. Cobo, (1964) pág. 242.
10. Friedmann, (1990) págs. 40- 51.
11. Museo de Arte y Tradiciones Populares, (1990).
12. Simón, **cit. p.**; Friedmann, (1981) pág. 44.
13. Rowe, (1982) págs. 101-102.
14. Esteras, (1997) pág. 82.
15. López y Sebastián, (1980) págs. 21-41.
16. González Holguín, (1989) pág. 33.
17. Bertonio, (1984) pág. 24.
18. González Holguín, **op. cit.** pág. 268.
19. El sistema de cargos se refiere a la responsabilidad que se asume para organizar las celebraciones, especialmente de devociones patronales, sean santos, vírgenes, niños, la cruz. Es asumida por individuos. Hoy día no es raro que sea en forma colectiva. Existe abundante literatura al respecto.

#### COMPOSICIÓN ARTÍSTICA

1. Uno de los vasos está en el National Museum of the American Indian en New York y la pareja en el Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
2. Vargas, (1962) pág. 106-115.
3. Cieza, (1941) pág. 141.
4. Atlas del Perú, (1989) págs. 154-169.
5. El centauro simbolizaba la naturaleza animal del hombre y se le presentaba como parte de la comitiva del dios Baco, la divinidad pagana del vino. Aparece en la pintura mural de la iglesia del siglo XVII existente en Sangarará, Acomayo (Cuzco) y también en un baúl de cuero repujado de colección privada en Cuzco.
6. Nombre que recibían los atributos simbólicos con los que la nobleza inka se adornaba la cabeza y la frente, los mismos que servían para identificar su linaje.
7. Stastny y Estenssoro (1993) coinciden en la identidad del amaru y el dragón. Kauffmann Doig (1993) coincide en esa identificación y agrega la hipótesis de que el dragón sea una versión colonial del felino volador dios del agua.
8. Santa Cruz Pachacuti, (1968).pág. 299.
9. Gisbert, **et al** (1987) págs. 46-47.

10. Otárola, (1995) pág. 40.
11. Cobo, (1964).
12. Garcilaso, (1976).

#### EMBLEMAS DEL PODER

1. **Cf.** Espinoza, (1978).
2. Murra, (1975); (1978).
3. Murra, (1972); (1975).
4. Pease, (1977); (1978); (1979); (1992).
5. **Cf.** Martínez, (1995).
6. Murúa, (1962) T. II pág. 35.
7. Guaman Poma de Ayala, (1980) págs. 314 343.
8. Cobo, (1964) T. II pág. 244.
9. Estete, (1968) T. I pág. 371.
10. Betanzos, (1992) págs. 55-56.
11. Cobo, **op. cit.** T. II: 139.
12. Archivo General de la Nación, Lima; Der. Ind. y Enc. leg.2, cuad, 19 f. 50, 1574. **Cit p.** Martínez, (1986) pág. 105.
13. Guaman Poma de Ayala, **op. cit.** pág.71.
14. Martínez, **op. cit.**
15. Martínez, (1995) pág. 247. Guaman Poma de Ayala, **op. cit.** pág. 387.
16. Posnansky, (1957) Plancha XLIVc.
17. Guaman Poma, **op. cit.** págs. 331; 333.
18. Palomino, (1984).
19. González Holguín, (1989) pág. 237.
20. **Cf.** Flores Ochoa, (1997).
21. Pease, (1978).
22. Gentile, (1991); Silva Gadalmes, (1991).
23. Miller y Gill, (1990).
24. Oberem, (1980) pág. 165.
25. Bonavía, (1996).
26. Hyslop, (1984).
27. Hyslop **op. cit.** pág. 13. Edición en castellano, (1992) pág. 38.
28. Rowe, (1954).
29. Oberem, **op. cit.**
30. **Cit.p.** Oberem, **op. cit.** pág. 156.
31. **Cit. p.** Crespo Toral, (1969-70) pág. 31.
32. **Cf.** Oberem, **op. cit.** pág. 153; Crespo Toral, **op. cit.**
33. Crespo Toral, **op. cit.** pág. 33.
34. Oberem, **op. cit.**
35. **Cit. p.** Oberem, manuscrito.
36. En Oberem, (1982) pág. 127.
37. Espinoza, (1989).
38. Autos sobre Alonso Inca, f. 15. En Espinoza, **op. cit.** pág. 276.
39. Autos... f. 31, en Espinoza, **op. cit.** pág. 276.
40. Espinoza, **op. cit.** pág.279.
41. **Cf.** Flores Ochoa, (1992).
42. Posnansky, (1958).
43. Este saber médico es motivo de investigaciones, entre las que sobresalen las de Ina Rosing, 1990; 1991; 1992; 1993; 1995a; 1995b; 1996a; 1996b.
44. Girault, (1989); Otero, (1951).
45. **Cf.** Flores Ochoa **et al.** (1997).
46. Vásquez de Espinoza, (1987) pág. 112.
47. **Cf.** Flores Ochoa **et al.** (1997).
48. Museo Chileno de Arte Precolombino, (1994) pág. 43.
49. Núñez Atencio, (1963) pág. 72.

50. **Cit. p.** Núñez Atencio, **op. cit.** pág. 73.
51. Núñez Atencio, **op. cit.** pág. 79.
52. Núñez Atencio, **op. cit.** pág. 80.
53. Se ha modificado el orden de presentación de los tipos que propone Lautaro Núñez Atencio.
54. Núñez Atencio, **op. cit.** pág.81.
55. Núñez Atencio, **op. cit.** pág. 35.

#### LA POLÍTICA EVANGELIZADORA

1. Solórzano y Pereira, **cit. p.** Flores, Kuon, Samanez (1993) pág. 100.
2. Flores, **et al**, **op. cit.** págs. 99-101.
3. Vargas Ugarte, (1951-54, I) pág. 231.
4. López-Baralt, (1979) pág. 81.
5. Duviols, **op. cit.** pág. XXVIII.
6. Duviols, **op. cit.** pág. XXIX.
7. Cummins, (1988) pág. 314.
8. Toledo, (1924) pág. 114-216.
9. Toledo, **op. cit.** pág. 171.
10. Archivo Nacional de Sucre-Bolivia, 1574 ANB E.C. 1765 No. 131. **Cit. p.** Gisbert **et al**, (1987) págs. 10-11.
11. Archivo Nacional de Sucre-Bolivia, 1574 ANB E.C. 1765 No. 131. **Cit p.** Gisbert **et al**, **op. cit.** págs. 10-11.
12. Mora de Aguilar, [1614] págs. 502-508-509.
13. Cabello de Balboa, **cit p.** Cummins **op. cit.** pág. 342.
14. Alborno, **cit. p.** Cummins **op. cit.** pág. 319-320.
15. Duviols, **op. cit.** pág. XXVIII-XXX.
16. Flores **et al**, **op. cit.** pág. 101.
17. Kubler, (1963) pág. 341-348.
18. Mujica, (1992) pág. 164.
19. Duviols; **op. cit.** pág. LXXIII.
20. Toussaint, (1974) pág. XI.
21. Pedro Sancho, **cit. p.** Flores O., (1990).
22. Stastny, (1981) pág. 211.
23. Cruz de Amenábar (1986) pág.33.
24. Estenssoro, (1993) pág. 158.
25. Estenssoro, **op. cit.** pág. 159.
26. Kubler, **op. cit.** pág. 349-376.
27. Iwasaki, (1986) pág. 66.
28. Stastny, (1993) pág. 138.
29. Romero, (1923) **cit.p.** Stastny **op. cit.** pág. 139.
30. Flores, (1994) pág. 46.
31. Flores O., (1990) pág. 26.
32. Dorta, (1975) pág. 67-68; Rostworows-ki, (1975) pág. 328-29.
33. Marco Dorta, **cit. p.** Flores O. **op. cit.** (1975) pág. 75.
34. Rowe, (1955) pág. 4-10.
35. Stastny, (1984) pág. 142-13.
36. Rowe, **op. cit.** pág. 9.
37. Rowe, (1961) pág. 140.
38. Estenssoro, **op. cit.** pág. 166.
39. **Ibidem.**
40. Declaración de Thupa Amaro en CDB I, 226, **cit. p.** Estenssoro (1993) pág. 164-65.
41. Estenssoro, **op. cit.** págs. 164-67.
42. Estenssoro **op. cit.** pág. 166.
43. Declaración de Micaela Bastidas en C.D.S.I, pág. 717, **cit. p.** Estenssoro, pág. 167.
44. Declaración de Antonio Oblitas en C.D.S.I, pág. 558-559, **cit. p.** Estenssoro, pág. 167.

## LA PINTURA Y LOS QEROS

1. Hocquenghem, (1987).
2. Bonavia, (1974); (1985).
3. Gisbert **et al.**, (1995).
4. Gisbert **et al.**, **op. cit.**
5. Bonavia, **op. cit.**
6. Dorta, (1975).
7. Dorta, (1975); Iwasaki, (1986).
8. Molina, (1943) pág. 7.
9. En Dorta, **op. cit.** pág. 68.
10. Dorta, **op. cit.** pág. 69.
11. Inca Garcilaso de la Vega, (1959).
12. En Dorta, **op. cit.** págs. 67-68; Rostworowski, (1975) págs. 328-329.
13. Dorta, **op. cit.** pág. 75.
14. Stastny, (1984) pág. 166.
15. Dean, (1990); Flores Ochoa, (1994); (1997).
16. **Maskapaycha**, es la borla imperial, usada por el Inka. Equivocadamente se escribe **maskaypacha**. El **llawtu** es otra insignia del soberano Inka. **Tokapu**, dibujos geométricos. Se le consideró escritura (De la Jara, 1975), signos de nobles incas (De Silva, 1979; 1981).
17. Rowe, (1954); Tamayo, (1980); Villanueva, (1958).
18. Rowe, (1984); Von Gagnern, (1960) págs. 307-317.
19. Gisbert, (1980), Láms. 116; 117-141; págs. 117-146; Mariaza, (1987) págs. 11-17.
20. Gisbert, **op. cit.**: Láms. 66-69.
21. Ver el tema del «Brindis de la Fertilidad».
22. Gisbert, **op. cit.**
23. Flores Ochoa **et al.**, (1993;); Macera, (1975); (1982); Stastny, (1986).
24. Posnansky planteó en 1896 respecto a esas pinturas algunas hipótesis de carácter arqueológico; Luis E. Valcárcel apreció su importancia como documento etnológico (1932); Dellembach y José Sabogal lo hicieron con criterio más bien artístico (1935; 1952). John H. Rowe es autor del primer estudio analítico, enfatizando el sentido étnico y el mensaje ideológico que transmiten los vasos, y estableció además su cronología (1961). Un estudio exhaustivo de tipo etnológico, histórico y artístico fue realizado por Thomas Cummins (1988; 1996; manuscrito). Otros estudios que tratan de variados aspectos de los qeros han sido hechos por diversos autores. El de Linares Málaga, es de sentido arqueológico (1976). Manuel Chávez Ballón los considera manifestaciones de la continuidad de la cultura andina e inicia la identificación e interpretación de temas (1964; 1984; 1991). Ziolkowski estudió las funciones ceremoniales de vasos y akillas (1979), como hizo Martínez con las tiyanas y otros objetos simbólicos de los inkas (1986; 1995). Fortunato L. Herrera y César Vargas identificaron la vegetación y los elementos florales (1923; 1981). Los insectos pintados en los vasos han sido identificados por Vargas-Musquipa (1995). Galimberti trató del tema "La Cadena de Huáscar" (1959). Paz Flores describe el cultivo y transporte de la coca (1995). Liebscher efectúa la clasificación temática de los vasos y de los elementos decorativos (1987), así como Baena **et al.**, mediante el uso de la informática, y proponen criterios para estudiar y catalogar los qeros (1994). Otros autores se ocupan de temas más específicos. Gusinde se refiere al escudo de armas pintado en un qero (1966). López y Sebastián a las incisiones de las bases de los vasos, que se consideran marcas hechas por los autores (1980). De la presencia de qeros en Ecuador trata Crespo Toral (1970), Núñez Atencio de los de Chile (1963) y Flores Ochoa **et al.** de los vasos de Bolivia (1997). La relación entre crónicas y qeros es tarea que ha estudiado Jiménez Villalba (1994). Martínez y Cabello intentan asimilar los qeros, y las pinturas en ellos, a una difusa categoría de "arte epigonal inca" (1988).
25. Rowe, (1954).
26. Valcárcel, (1932); Pardo, (1970).
27. Donnan (1975); Hocquenghem (1984); Castillo (1987).
28. Rowe, (1992).
29. **Cf.** Flores Ochoa, 1990a; 1990b; 1991; 1995a; 1995b.
30. Inca Garcilaso (1959) págs. 99-101.
31. El Sol era denominado **Punchao** y representado en forma humana. El Sol de forma circular, con cara humana, es difusión de la iconografía europea.
32. Flores Ochoa, **et al.**, (1993).
33. En su inventario Manuel Chávez Ballón, lo describió acertadamente como «Vaso decorado con escenas de guerra con Chankas [...] tienen 3 guerreros inkas, un músico, una mujer y 4 chancas, 2 aves, una con cara y una llama echada [...] (1970: 246).
34. Santa Cruz Pachacuti, (1995) pág. 61.
35. **Purur awqa**, son soldados, convertidos en objetos de culto.
36. Rowe, (1946) pág. 204.
37. Santa Cruz Pachacuti **op.cit.** pag. 61.
38. Sarmiento de Gamboa, (1942) pág. 168.
39. Barreda Murillo, (1973); (1994) y comunicación personal.
40. González Carré, (1982); González Carré **et al.** (1997); Navarro del Aguila, (1939); Purizaga, (1972.)
41. Gamarra Carrillo, (1996) pág. 142.
42. Maranda, (1972) págs. 12-13.
43. Navarro del Aguila, (1939).
44. Betanzos, (1992) pág. 69.
45. Betanzos, (1968) págs. 13-14; (1992) págs. 62-63.
46. Kolata, (1993).
47. Amat, 1978: 614-640; Rostworoski, (1997) pág. 31, También **Cf.** (1953).
48. Albornoz, (1995) pág. 26.
49. Santa Cruz Pachacuti, (1995) fs. 18r.
50. **Cf.** Martínez, (1980); (1995).
51. Molina, (1943); Rowe, (1970).
52. Inca Garcilaso, (1959). Es posible que estos vasos fueran pares. El Museo de la Universidad Nacional de San Agustín incrementó su colección comprando colecciones hechas en el Cuzco y recibiendo donaciones hechas en el Cuzco.
53. Galimberti, (1959) pág. 71.
54. Galimberti, **op. cit.**
55. Galimberti, **op. cit.**
56. Inca Garcilaso, **op. cit.** Libro III, Capítulo XXV: 282.
57. Inca Garcilaso, **op. cit.** Libro VI, Capítulo II: 151.
58. Vásquez de Espinoza, (1996) Cap. 88.
59. **Cf.** Galimberti, (1959); Cieza de León, (1967).
60. Cobo, (1956) Cap. XXVI pág. 213; **Cf.** Galimberti, (1959).
61. Liebscher, (1986).
62. Alonso, (1988).
63. Baena Preysler **et al.**, (1944).
64. Gisbert, (1980) pág. 202 Lam. 235.
65. Morh de Chávez, (1980) pág. 81; Barreda Murillo, (1994).
66. Barreda Murillo, (1994); Valencia **et al.**, (1991); Yábar Moreno, (1972).
67. Rowe, (1976).
68. Ponsnansky, (1957) Plancha XLIV.
69. Rowe, (1997).
70. Guaman Poma, (1980) pág. 185.
71. **Cf.** Flores Ochoa, (1995).
72. **Cf.** Flores Ochoa, (1995).
73. Este escudo fue reemplazado por acuerdo municipal de 23 de junio de 1986, instituyendo la Placa Echenique como escudo de la ciudad.
74. Arce, (1991).
75. Aguilas jóvenes, usadas como símbolos emblemáticos. Sus plumas se utilizaban en los tocados reales.
76. Allen, manuscrito.
77. Escalante **et al.**, (1995); (1997); Sevilla manuscrito.
78. Cohen, (1990).
79. **Cf.** Silvermann, (1986a); (1986b). Percy Paz Flores, también ha hecho «leer» los **qeros** con quechuas cultivadores de coca, comerciantes y consumidores. De los **ch'unchu** nos ocupamos más adelante.
80. **Cf.** Allen, manuscrito.
81. Pachacuti Yamqui, (1995) 13v.
82. Gentil comunicación del Dr. Luis Barreda Murillo.
83. Guaman Poma, (1980) págs. 250; 1107.
84. COTESU, (1986); Rivero Luque, (1987).
85. **Cf.** Vargas, (1981).
86. Winterhalder, (1974).
87. Bárcena, (1989).
88. **Cf.** Flores Ochoa, (1972).
89. Arriaga, (1920) pág. 26.
90. Arriaga, **op. cit.** pág. 45.
91. Betanzos, (1992) págs. 135-136; **Cf.** Flores Ochoa, (1968).
92. **Cf.** Flores Ochoa **et al.**, (1977).
93. Otárola, (1995) págs. 40-41.
94. Garcilaso de la Vega, (1959) pág. 53.
95. Instrumento musical aereófono, confeccionado con cañas. Tiene cuatro orificios, sin boquilla. Es usado en las ceremonias. También se le conoce por **lawita** o **lafita**.
96. Falda inka de uso femenino.
97. Guaman Poma, **op. cit.** Lams. 83; 122; 167.
98. **Cf.** Flores Ochoa **et al.**, (1993).
99. Guaman Poma, **op. cit.** lam. 316.
100. Flores Ochoa, (1990) págs. 73-93.
101. Morote, (1947-48).
102. Morote, (1947-48).

103. La **tupa kuka**, variedad de coca de uso ceremonial, así como en reuniones sociales. Guaman Poma de Ayala, **op. cit.** pág. 262 y siguientes; Lam. 865.
104. Rowe, (1961).
105. Rowe, (1961).
106. Espinoza, (1987) págs. 98-104.
107. Espinoza, **op. cit.** pág. 99.
108. Vásquez de Espinoza, **op. cit.** pág. 478
109. González Holguín, **cit. p.** Espinoza, **op. cit.** pág. 107.
110. ManNeish, (1977) pág. 780.
111. Polo de Ondegardo, (1916) pág. 192.
112. Inca Garcilaso de la Vega, (1953) págs. 1-8, Cap. XII: 215-216.
113. Avila, **cit. p.** Hocquenghem, (1987) pág. 197.
114. Arriaga, (1920) págs. 30; 50 y 57.
115. Pérez de Bocanegra, **cit. p.** Hocquenghem, **op. cit.** pág. 197.
116. Cobo, **Cit. p.** Hocquenghem, **op. cit.** pág. 198.
117. Cummins, (1988) pág. 479.
118. Cummins, **op. cit.** pág. 456.
119. Pachacuti Yamqui, (1993) pág. 194.
120. Cobo, **cit. p.** Angles, (1978). Tomo I pág. 106.
121. De Rojas, **op. cit.** pág. 140.
122. De Rojas, **op. cit.** pág. 144.
123. Pachacuti Yamqui, **cit. p.** Cummins, **op. cit.** pág. 457.
124. **Ibidem.**
125. Cummins, **op. cit.** pág. 458.
126. Cummins, **op. cit.** págs. 487-489.
127. **Ibidem.**
128. Cummins, **op. cit.** pág. 455.
20. Toledo, **cit. p.** Levellier, (1929) pág. 72<sup>3</sup>.
21. Fuentes, **cit. p.** Tord y Lazo, **op. cit.** pág. 69.
22. Concolorcorvo, (1980) pág. 365.
23. Squier, (1974) pág. 215.
24. Flores, **et al.** (1993).
25. Squier, (1974) pág. 215.
26. Kuon **et al.**, (1994) pág. 245.
27. **Ibidem.**
28. **Cf.** Flores Ochoa, (1990).
29. **Ibidem.**
30. Liebscher, (1986) pág. 55, Lám. 10.
31. Gentil comunicación del Dr. Luis Barra Murillo.
32. Vila, (1993) págs. 200-202.
33. Calancha, (1974-76) Vol. I págs. 224-225.
34. Avendaño, **cit. p.** Vila, **op. cit.** pág. 204<sup>1</sup>.
35. Kuon **et al.**, (1993) pág. 244.
36. Blanco, (1974) pág. 211.
37. Guaman Poma, (1980) pág. 377.
38. En Kuon **et al.**, **op. cit.** pág. 245.
39. Kuon **et al.** (1993) pág. 245.
40. Gisbert, (1993) pág. 290.
41. Estenssoro, (1993) págs. 164-165.
42. Guaman Poma, **op. cit.** págs. 505; 602<sup>3</sup>; 776; 780.
43. Cummins, (1995) págs. 147-160.
44. Cummins, **op. cit.** pág. 148.
45. Cummins, **op. cit.** pág. 153.
46. Cummins, **op. cit.** pág. 149.
47. Cummins, **op. cit.** pág. 150.
48. **Ibidem.**
49. Cummins, **op. cit.** pág. 152.
50. **Ibidem.**
51. **Ibidem.**

#### TEMAS ANDINOS COLONIALES

1. Arriaga, (1920).
2. Liebscher, (1986) pág. 40.
3. Liebscher, **op. cit.**
4. Liebscher, (1986) pág. 41.
5. Liebscher, **op. cit.** pág. 40.
6. Paz Flores, (1986) (1995), ha investigado seriamente el uso de la coca. En su estudio del **qero**, ha invitado a productores, comerciantes y consumidores de coca para que «lean» el vaso. Agradecemos su amabilidad de permitirnos usar su trabajo.
7. Paz Flores, (1995) pág. 164.
8. Paz Flores, **op. cit.**
9. Lohman, (1997) pág. 21.
10. Gisbert, **cit. p.** Escobari, (1985) pág. 13.
11. Gisbert, **cit. p.** Escobari, **op. cit.** pág. 14.
12. Jiménez de la Espada (1965) pág. 350.
13. Archivo de La Paz, **cit. p.** Escobari, **op. cit.** pág. 141.
14. Moscoso, (1995) pág. 96.
15. Moscoso, (1995) pág. 73.
16. Pease, (1992) págs. 259-261.
17. Stastny, (1967) pág. 28; Fig. 11.
18. Flores **et al.**, (1993) pág. 218.
19. Tord y Lazo, (1981) págs. 207-208.

#### ORNAMENTACIÓN COLONIAL

1. Beals, (1959) pág. 73-113.
2. Flores, Kuon, Samanez, (1993) pág. 18<sup>9</sup>.
3. Cummins, (1993) págs. 119-134.
4. Cummins (1988) pág. 349.
5. González Holguín, (1952) pág. 30<sup>4</sup> y Bertonio [1612] pág. 290.
6. Cummins, **op. cit.** pág. 122.
7. Rowe, (1961) págs. 336-340.
8. Cummins, (1988) pág. 351.
9. Cummins, **op. cit.** pág. 351-352.
10. Stastny, (1981) pág. 32.
11. Spalding, (1981) pág. 5.
12. Stastny, (1981).
13. **Cit. p.** Stastny, (1981) pág. 167. 282-289.
14. Flores, Kuon y Samanez, (1993) págs.
15. **Cit. p.** Tamayo (1992) pág. 753.
16. La importancia que tiene explica la frondosa bibliografía que se ha ocupado del tema, entre las que citamos sólo a modo referencial, a Aquilino Degregori **et al.**, s/f, Kapsoli 1980, Kristal, **et al.**, 1978; Valenciano **et al.**, 1978.
17. Sánchez, (1966) Vol. III, pág. 948.

18. Matto de Turner, (1956).
19. Lauer, (1976), pág. 92.
20. Lauer, **op. cit.** pág. 93-94.
21. Sabogal, **cit. p.** Torres Bohl, (1985) pág. 9.
22. Tamayo (1992) págs. 361 y siguientes. Este historiador precisa que fue Manuel Jesús Aparicio Vega, otro historiador cuzqueño, el que en 1973 usó el término incanismo para referirse a este fenómeno, lo que no debe hacer perder de vista que Luis E. Valcárcel también lo utilizó, aunque no de manera sistemática, ni como concepto metodológico de investigación. El conocido historiador Horacio Villanueva escribió un iluminador trabajo sobre este tema en 1958, que se complementa admirablemente con el del etnohistoriador John H. Rowe publicado en 1954 (Cf. Flores Ochoa, 1990: 15-72).
23. Flores Ochoa, (1990) pág. 12.
24. Stastny, (1993) pág. 151.
25. El tema de este lienzo, referido por Ricardo Palma en sus **Tradiciones Peruanas**, está inspirado en la historia de un clérigo de Yanaquihua, en la doctrina de Andaray, diócesis del Cuzco en el siglo pasado. Ricardo Palma señala que el clérigo Dr. Gaspar de Angulo y Valdivieso, disfrutaba de fama como hombre de ciencia y consumado teólogo. El estudio y dedicación a su ministerio, consumían el tiempo de este cura de apenas treinticuatro años de edad, cuando llegó un día fatal –probablemente el de San Bartolomé– en que una linda muchacha, lo hechizó con sus encantos. Luego de unos meses de romance, el clérigo viajó a Arequipa. Cuando volvía, le salió al encuentro un indio que le alcanzó una nota de la doncella en la que le comunicaba su grave enfermedad. Al llegar a Yanaquihua, el cadáver de Ana había sido sepultado horas antes. El cura entró en profunda tristeza y esperó la noche, se dirigió a la fosa, removió la tierra, profanando la tumba. Vistió el cadáver, lo sentó en una silla, tomó una quena, la colocó dentro de un cántaro y le hizo producir sonidos lúgubres, verdaderos lamentos, improvisando un yaraví que en el Cuzco se conocía como Manchaypuito. Los sonidos eran tan estremecedores, que los pobladores del lugar abandonaron sus chozas. Pasados unos días, sin que el cura abriese la puerta de su casa, enmudeció la quena y entonces un vecino español encontró al cura en agonía. Este óleo es propiedad del Museo de Arte de Lima y ha sido recientemente restaurado por Rosanna Kuon Arce y el equipo de restauradores del Museo, a quienes agradecemos la información facilitada.
26. Kuon, (1989) págs. 118-124.
27. Mariátegui, (1926) pág. 3.
28. Comunicación personal del Sr. Federico Alarco Suárez.
29. Flores **et al.**, **op. cit.** pág. 311.



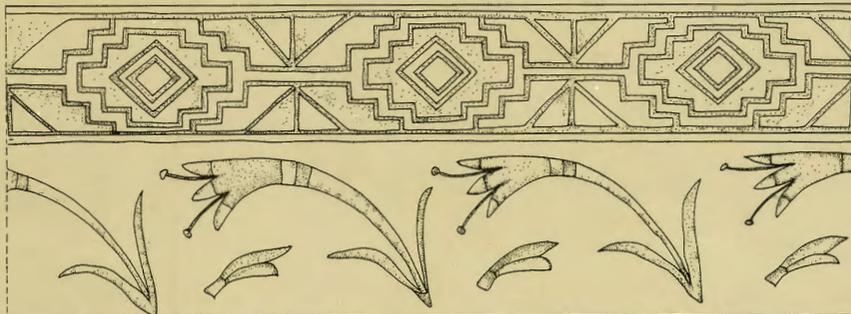
# ANEXO

# EL QVINTO ÍNGA CAPACINPAO



Reyno hasta la provincia de ayacucho quichua

capac



Página 298:

◀ REPRODUCCIÓN de alfombra colonial, con diversidad de motivos inkas y occidentales, que aparecen en los qeros. Siglo XVII. Colección Privada U.S.A.

Página 300:

◀ "CAPAC YUPANQUI INGA" brinda con el sol. Uno de los vasos es transportado hacia la divinidad por un diablillo. Dibujo de Guaman Poma de Ayala 1615.

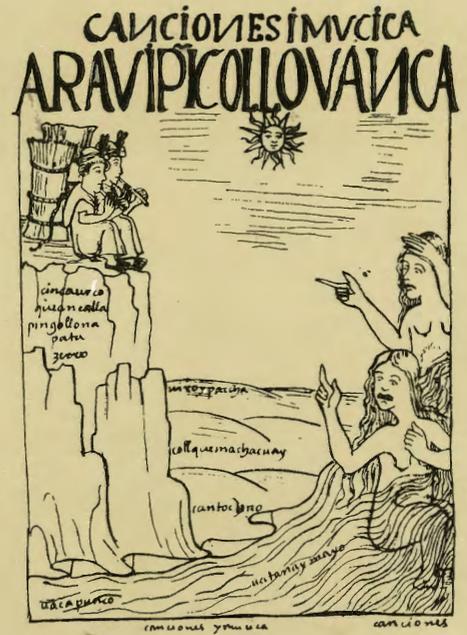
▲ DIBUJO que representa al Inka Yupanqui pastoreando los rebaños del Sol en Chitapampa, Cuzco. Siglo XVIII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima.



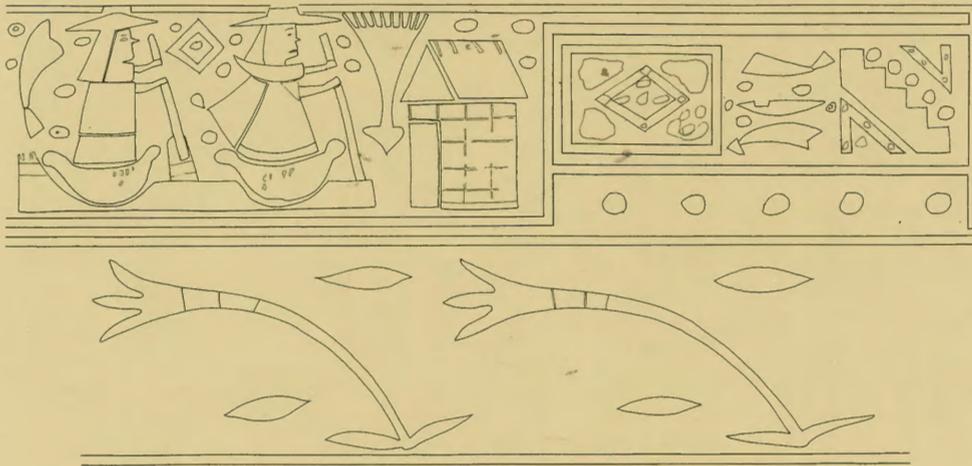
▲ INKA NOBLE sentado en tiyana dialogando con campesino. Guaman Poma de Ayala, 1615.



▲ "QUISPIRAMPA", litera para paseos del Inka. Guaman Poma de Ayala, 1615.

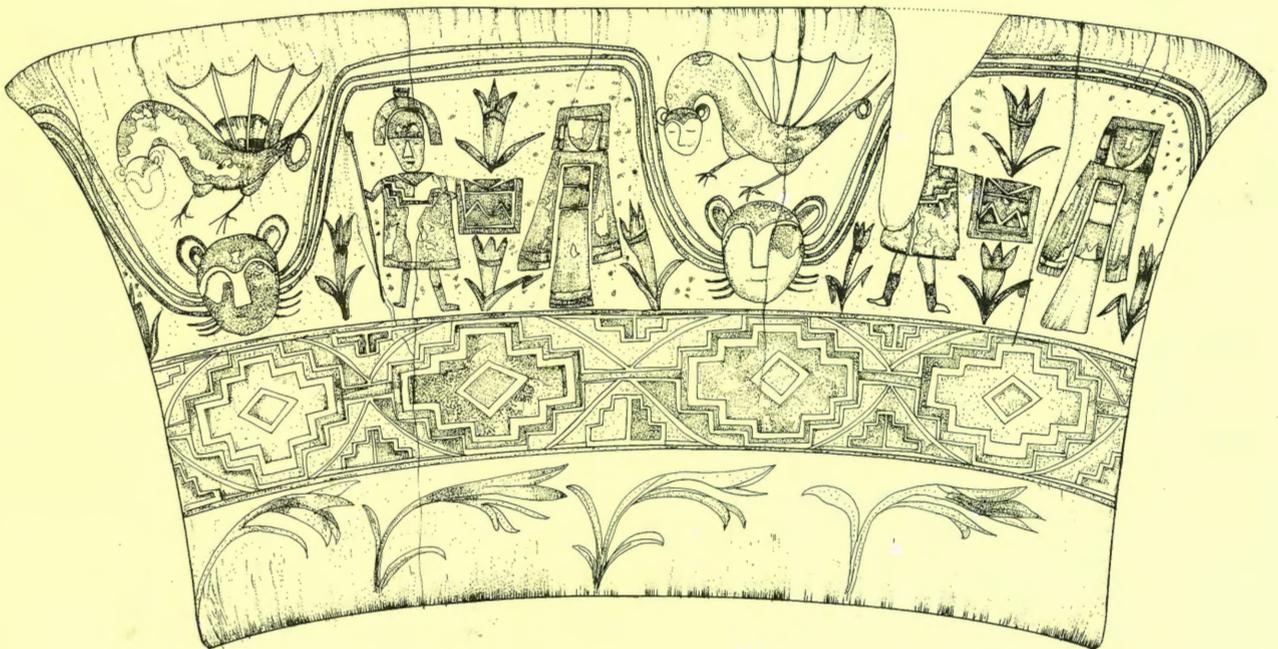


▲ MÚSICOS TOCANDO pincollo con sus cargas de paja. Guaman Poma de Ayala, 1615.

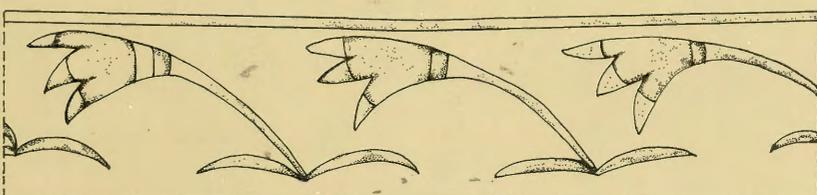
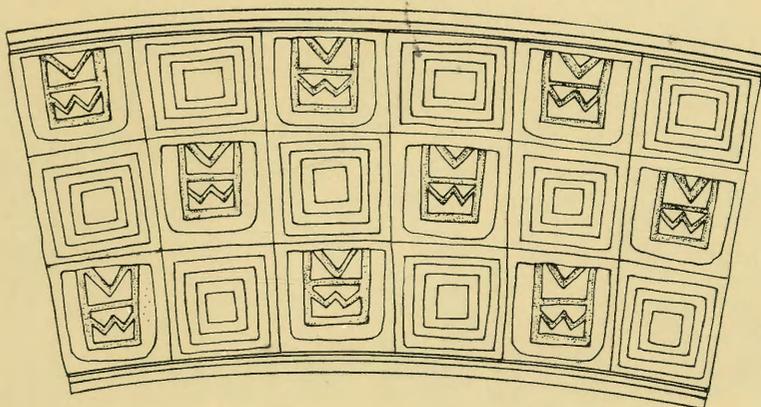
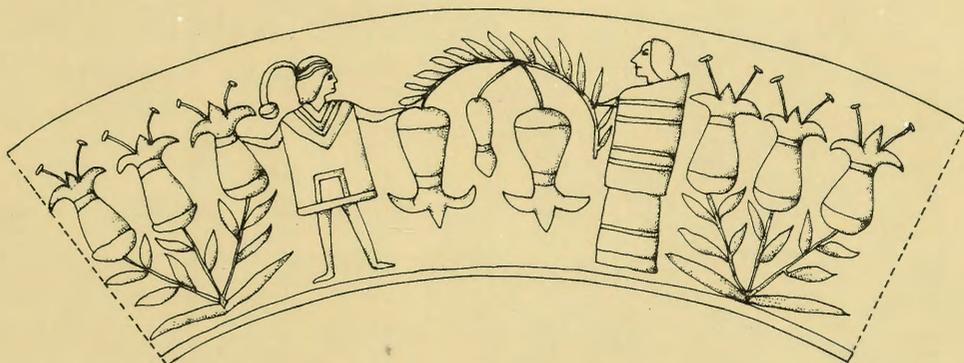
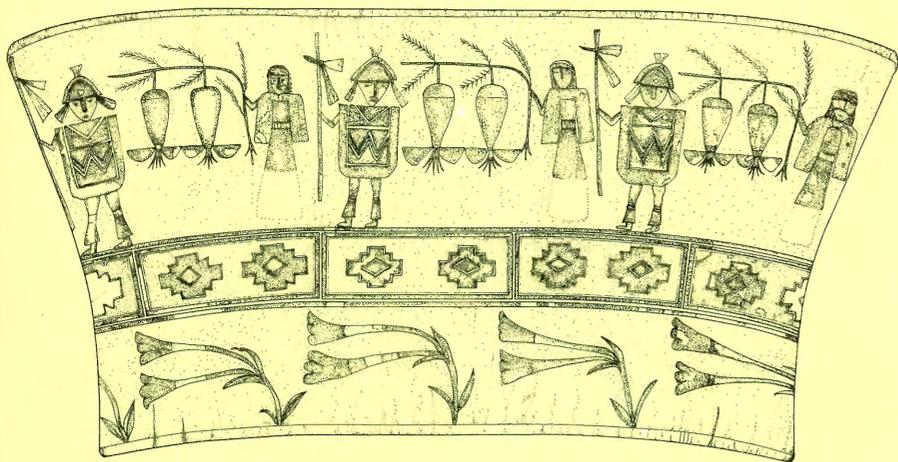


◀ LEYENDA de Manco Capac y Mama Ocllo con edificación de piedra. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

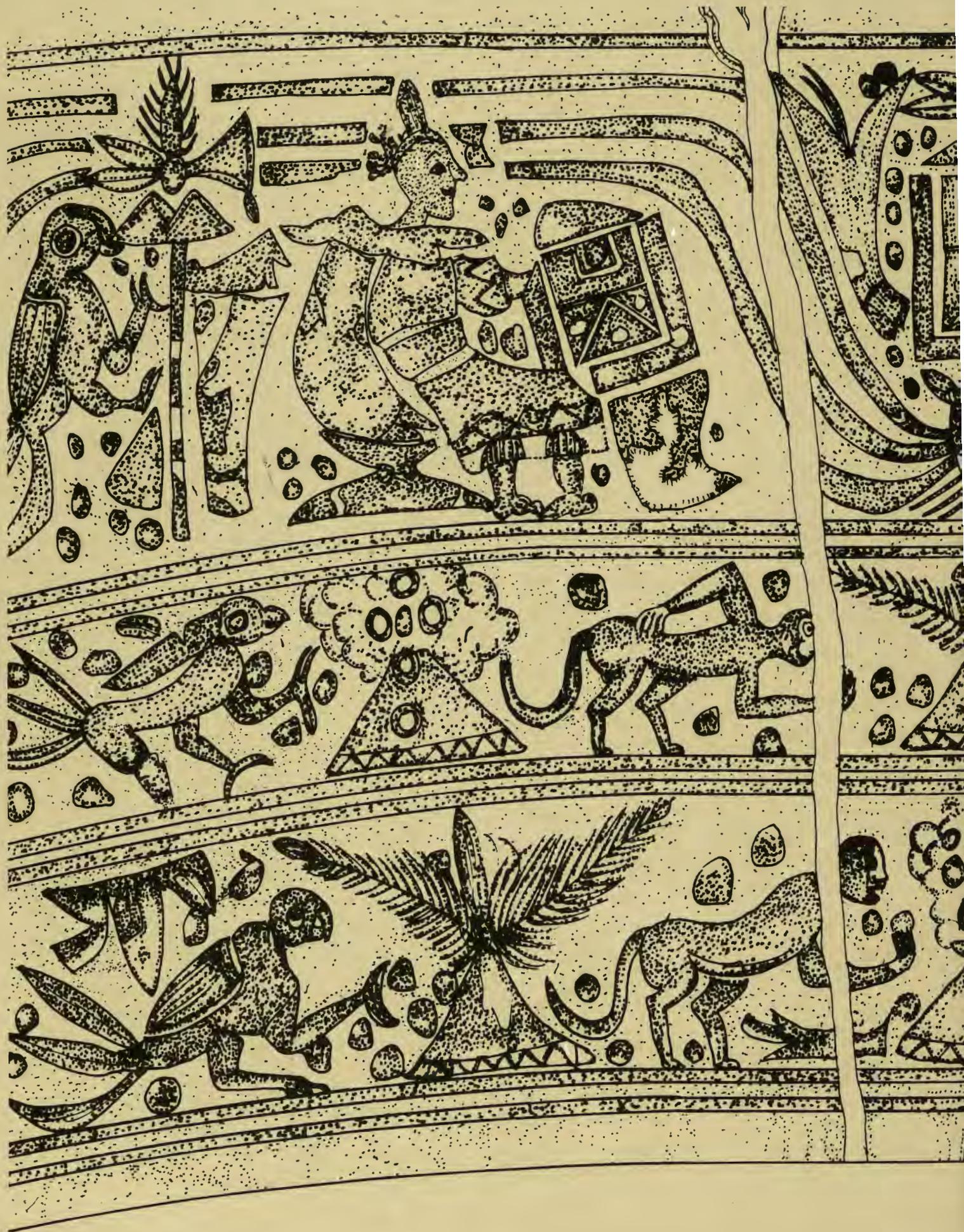
▼ INKA Y QOYA bajo el arco iris que brota de cabezas de felinos, intercaladas con dragones mitológicos. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



► GUERREROS INKAS con escudos y armas, intercalados con mujeres que sostienen plantas. Qero del siglo XVII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.



► INKAYQOYA sosteniendo un ramo de flores. La banda central tiene escudos inkas intercalados con figuras geométricas. Museo Rafael Larco Herrera.





Páginas anteriores:

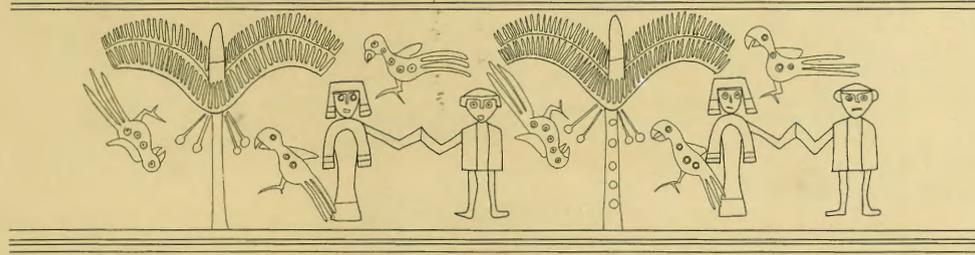
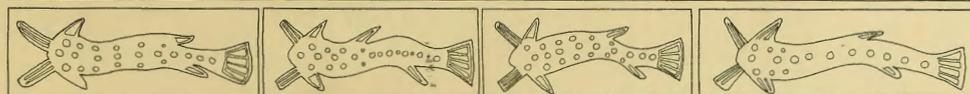
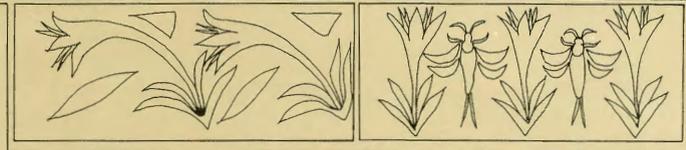
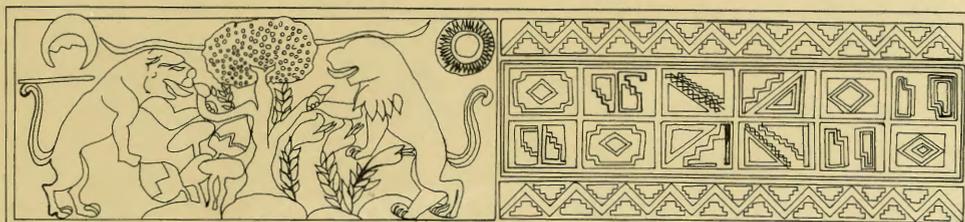
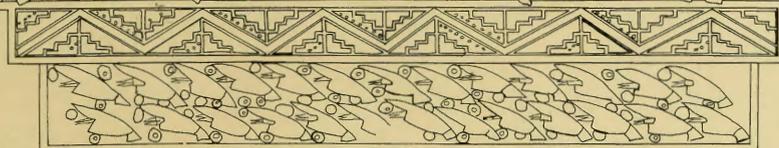
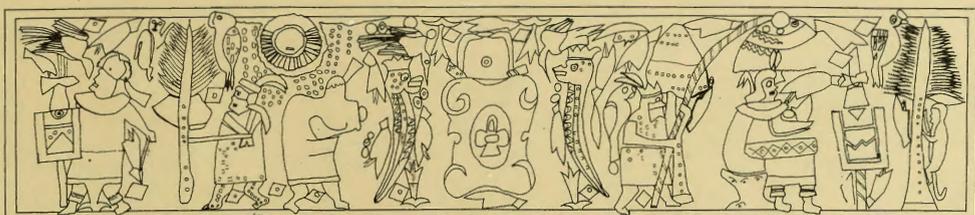
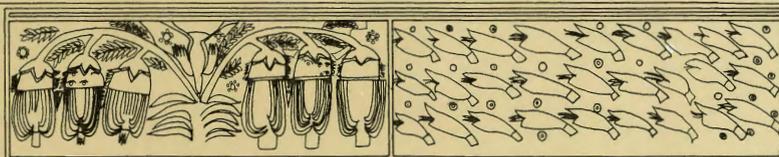
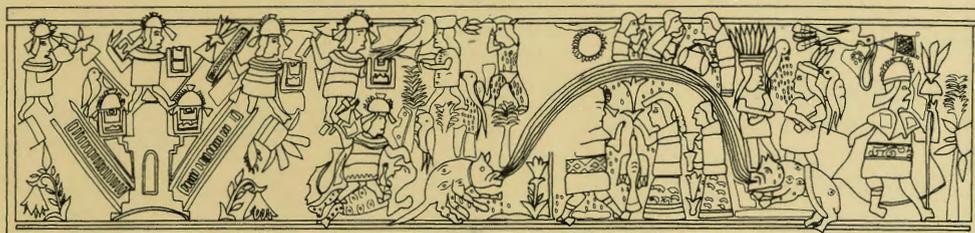
◀ **DIBUJO EN QERO**, en el que aparece el inka sentado bajo el arco iris. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

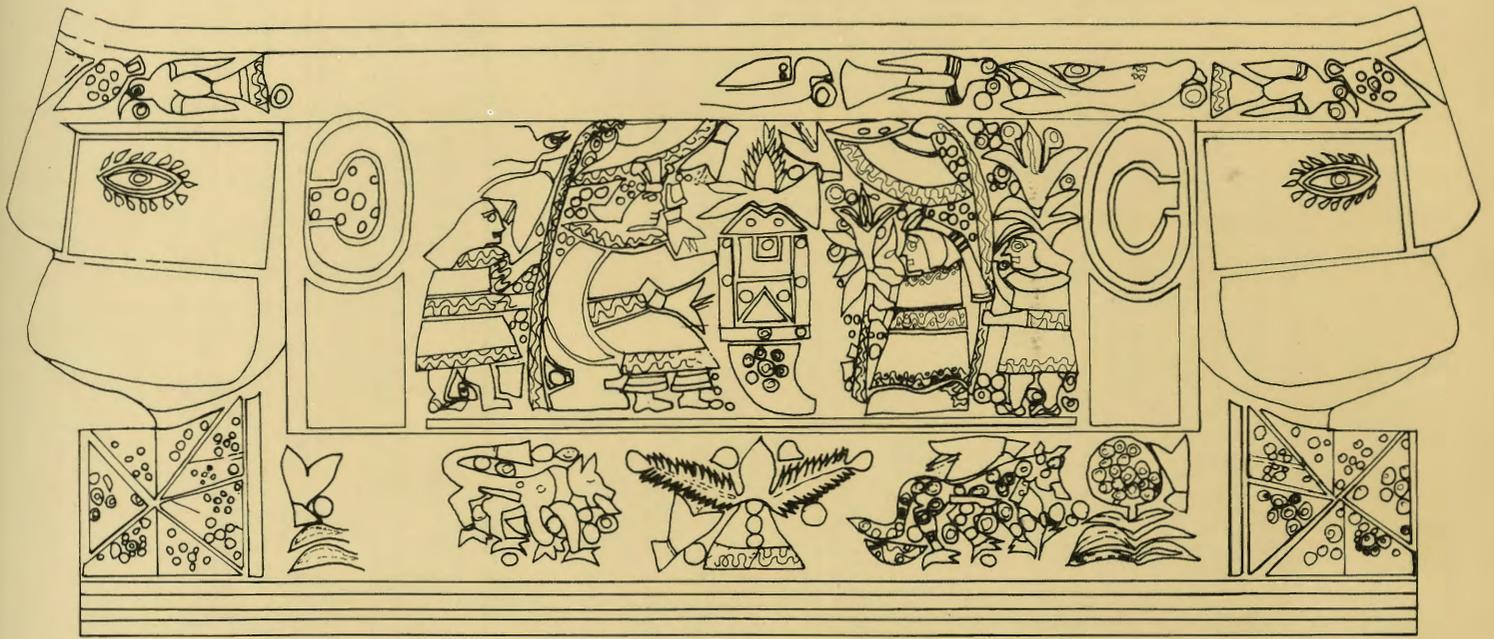
◀ **INKA PARADO** sobre el Sunturhuasi o torreón, dirigiendo combate contra los antis. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

◀ **INKA SENTADO** en tiyana protegido por parasol que porta un anti. Qero del siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

◀ **LEONES RAMPANTES** enfrentados, de la heráldica europea, junto a tokapus inkas. Qero del siglo XVII. Museo de América, Madrid, España.

◀ **DIBUJO EN QERO**, con peces del lago Titicaca en banda superior e inferior. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arqueología de La Paz, Bolivia.

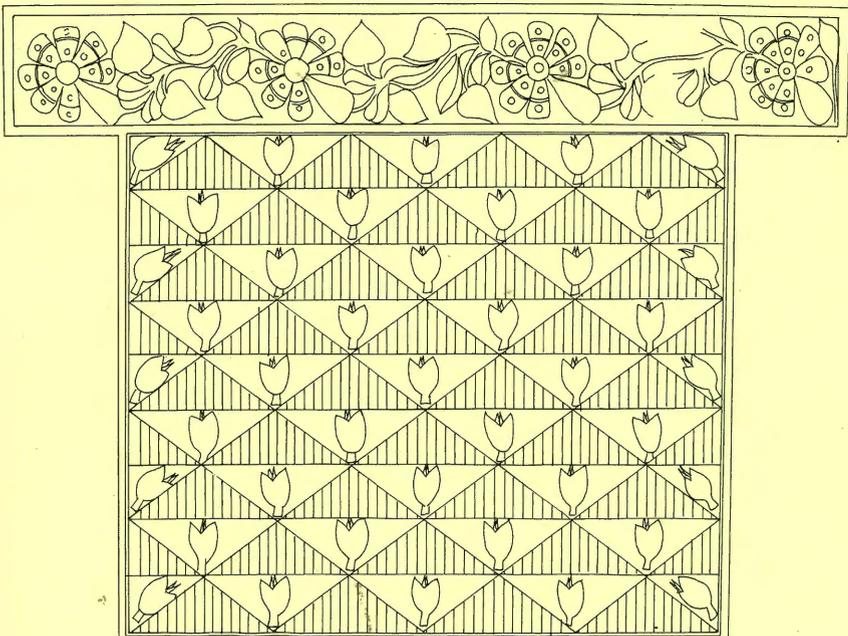




▲ INKA Y QOYA protegidos con parasoles, pintados en qero antropomorfo. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid, España.

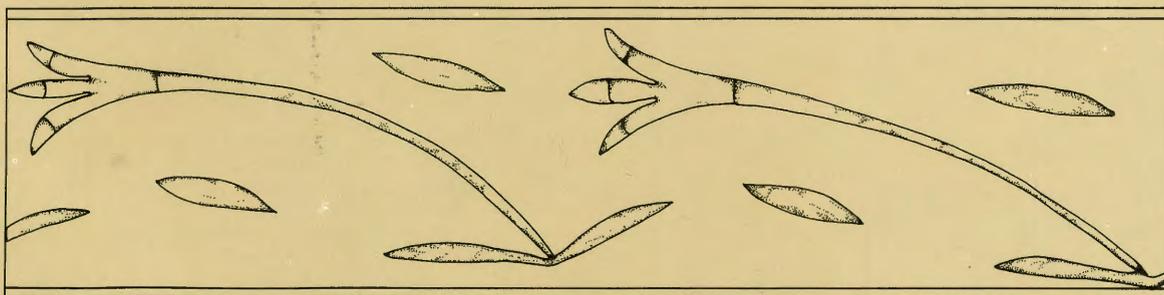
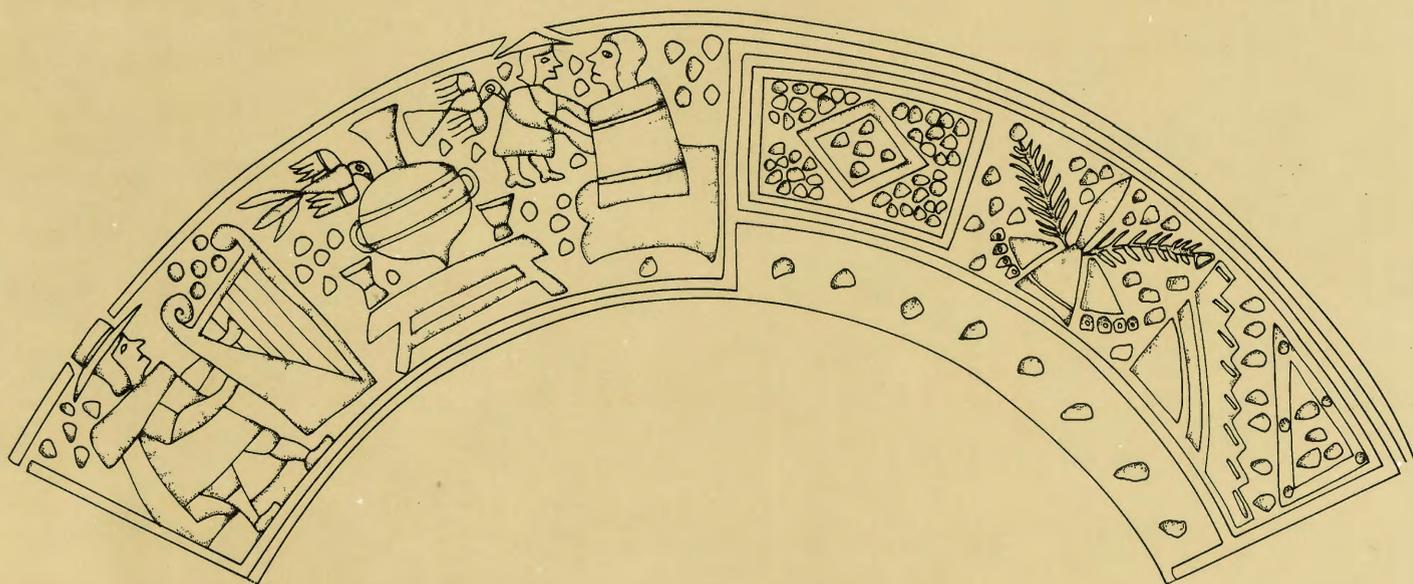
▼ DRAGONES mitológicos, alternados con flores, siglo XVIII. Museo Arqueológico. Rafael Larco Herrera.

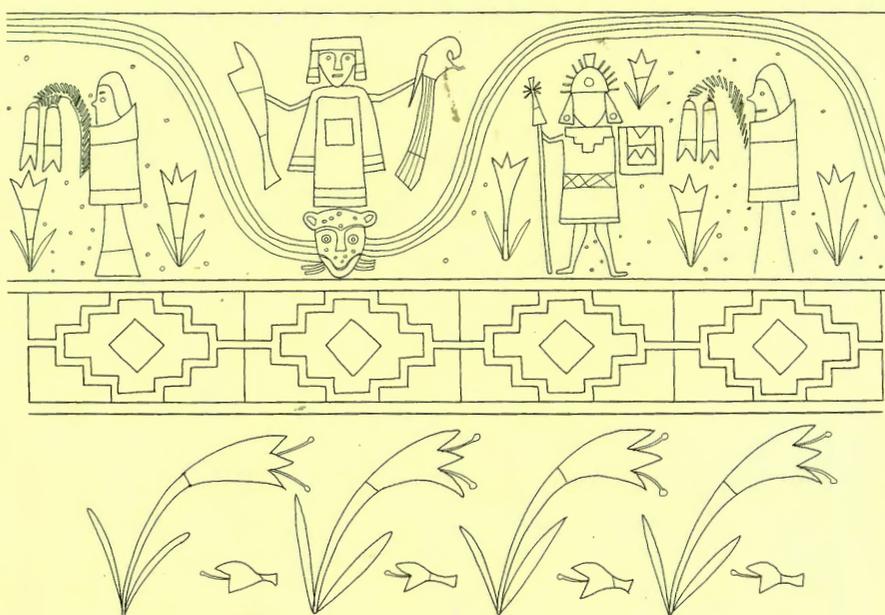
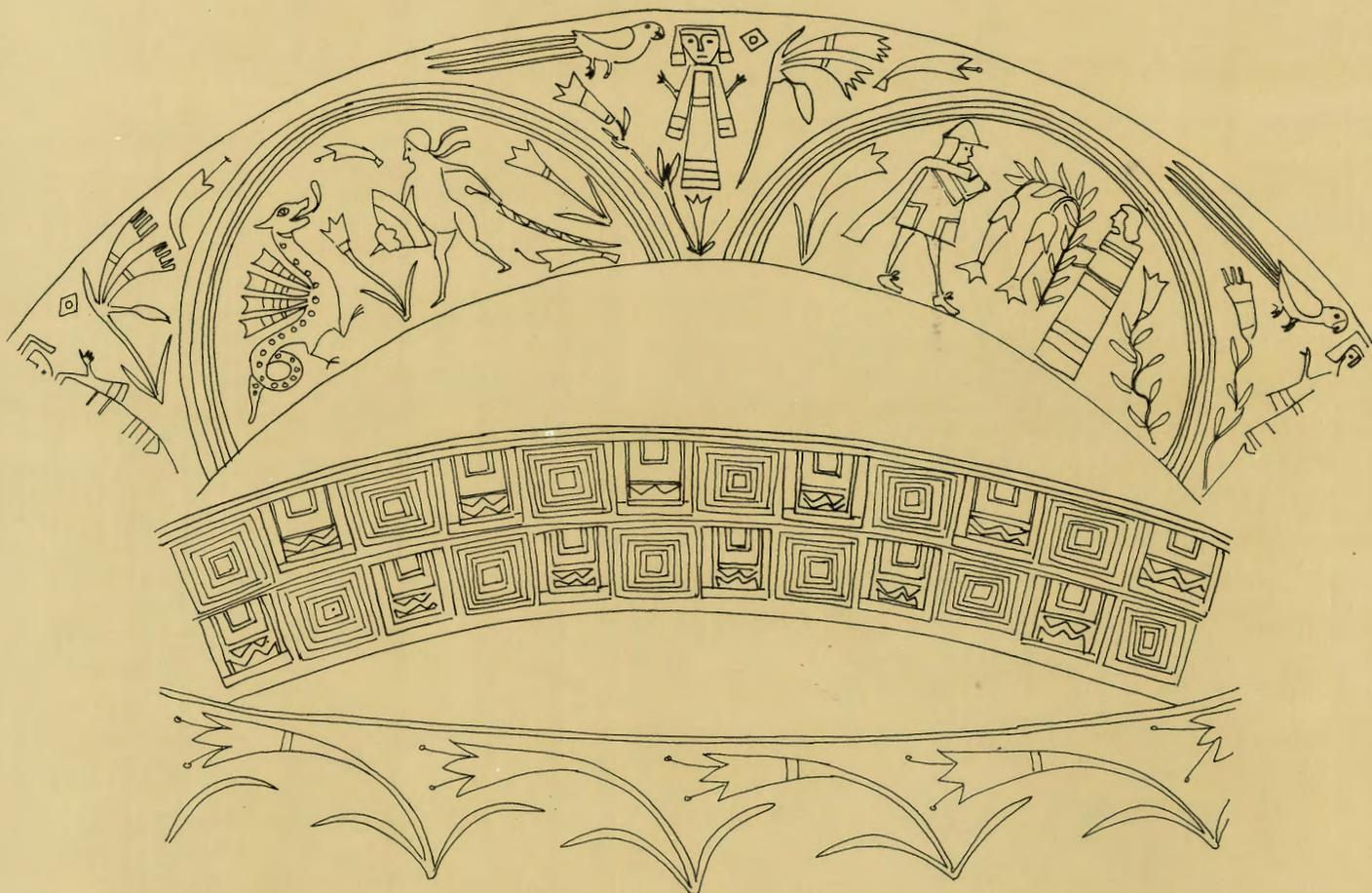




◀ PARTE POSTERIOR de un qero con flores de Chimpu-chimpu (*Fuchsia boliviana*) en la parte superior y una composición geométrica de flores y triángulos. Siglo XVII. Museo de América, Madrid, España.

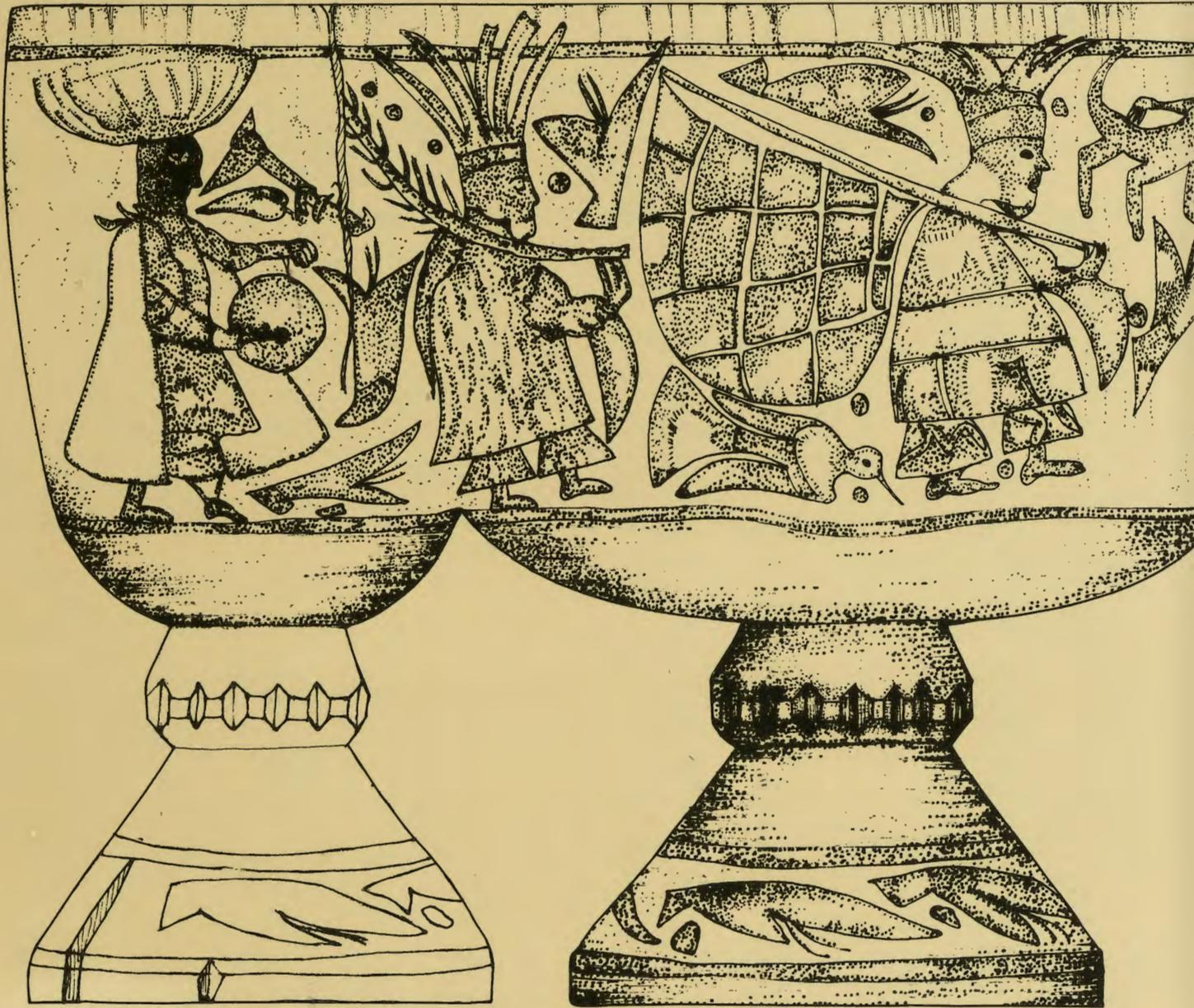
▼ MÚSICO con atavío español tocando el arpa para una mujer indígena que sostiene un niño. Siglo XVIII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

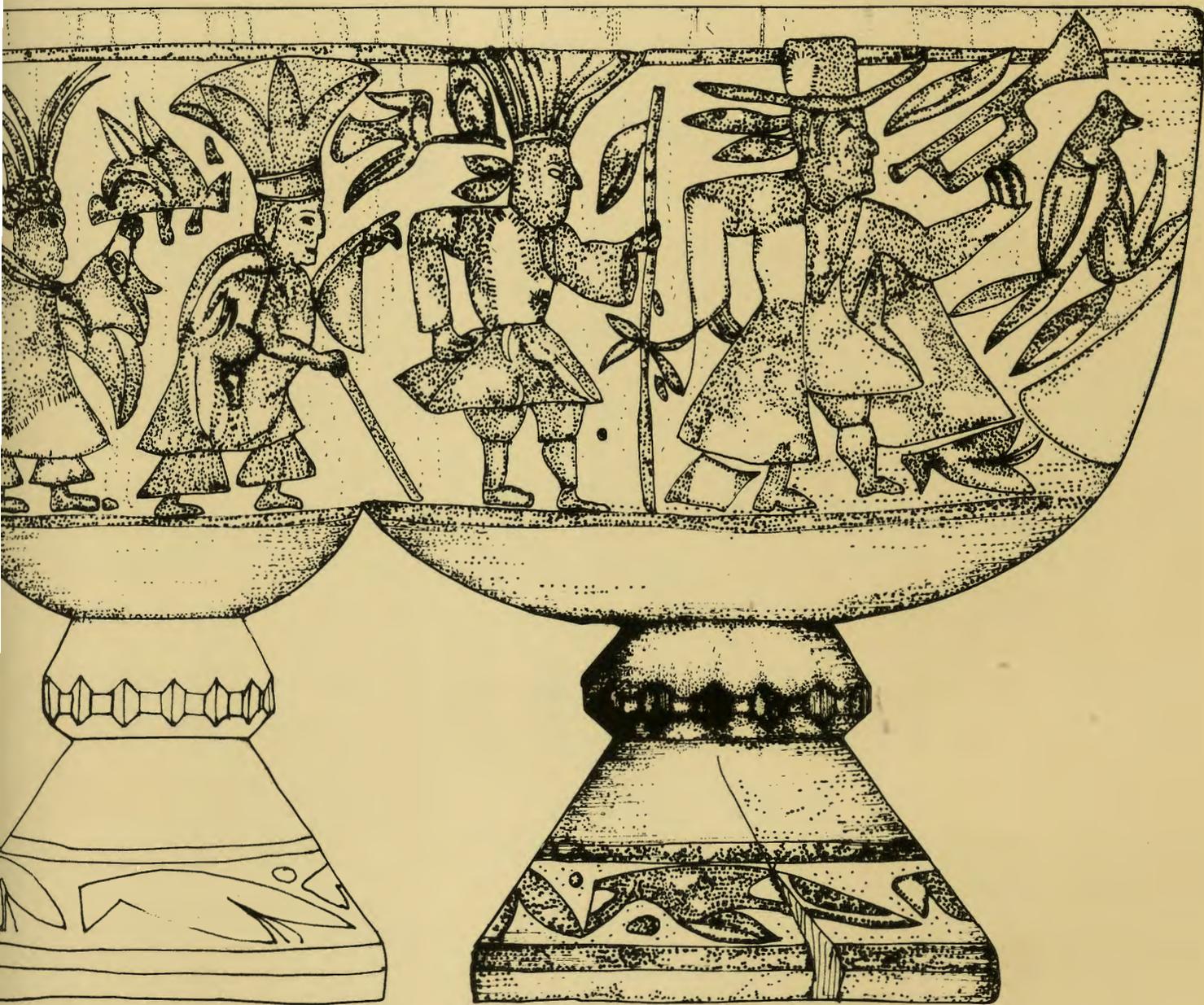




▲ PERSONAJE mitológico europeo enfrentando a dragón bajo el arco iris. Siglo XVII. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

► INKAS Y QOLLAS bajo el arco iris. Tema que se repite en qeros hallados en la periferie del Tawantinsuyu. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

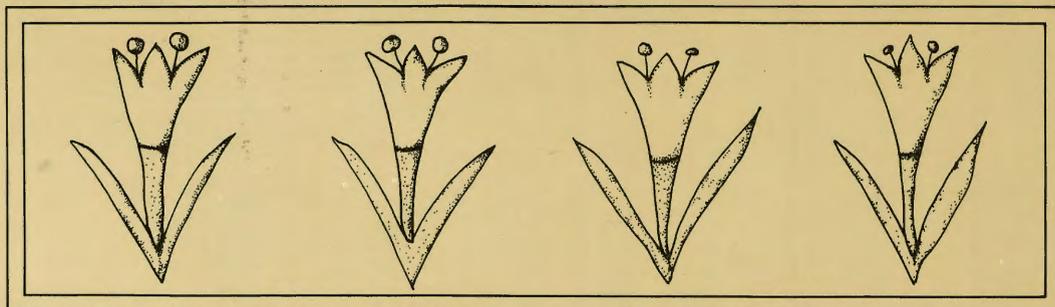
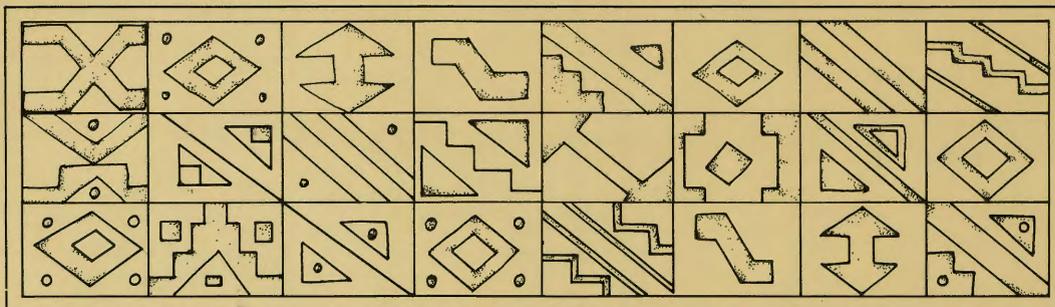
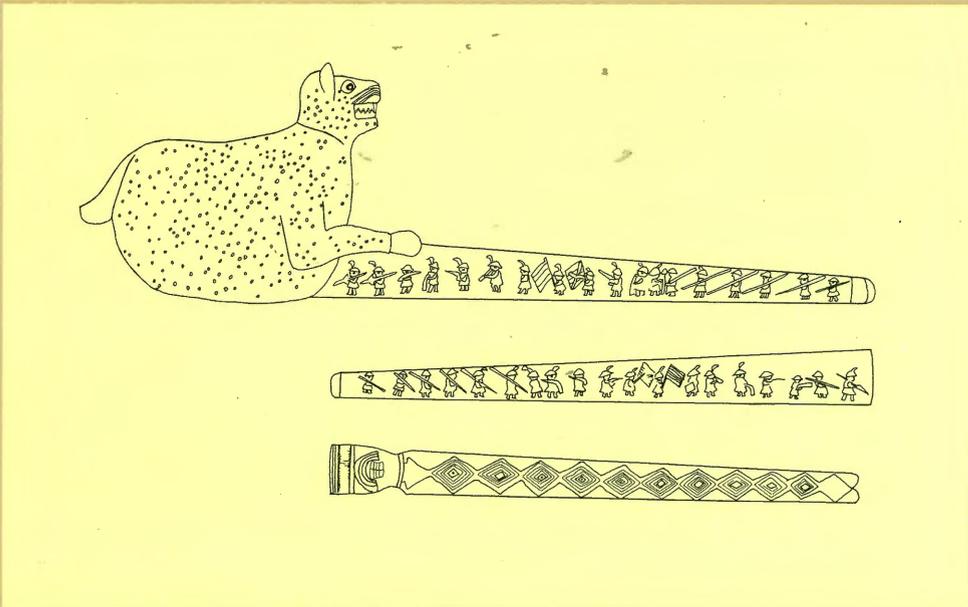


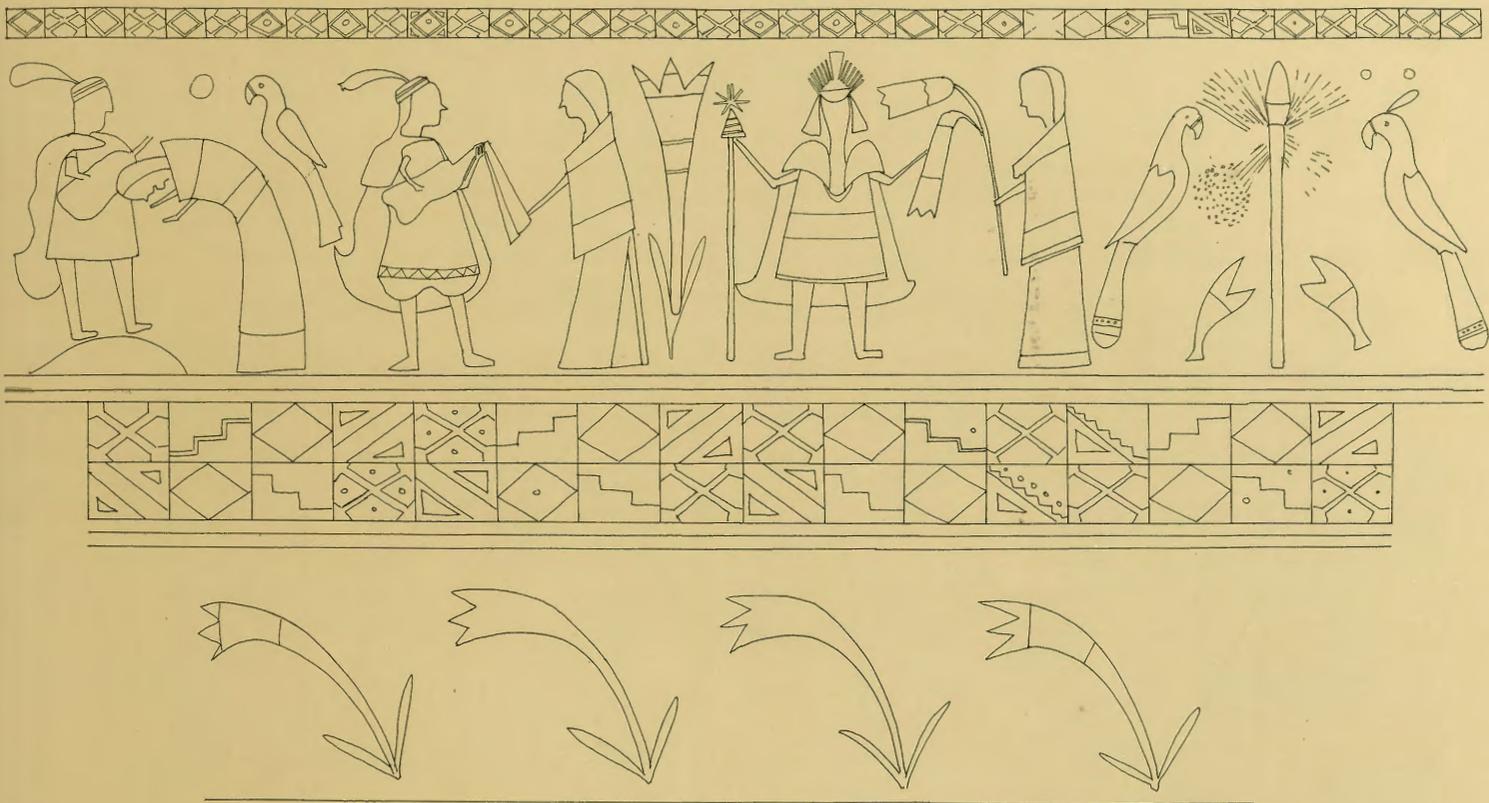


▲ DESARROLLO de los danzantes de chunchu con la bandera multicolor o "wifala". Copa del siglo XVIII. Museo Inka. Universidad Nacional del Cuzco.

◀ PAQCHA en cuyo brazo aparecen soldados inkas y españoles. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

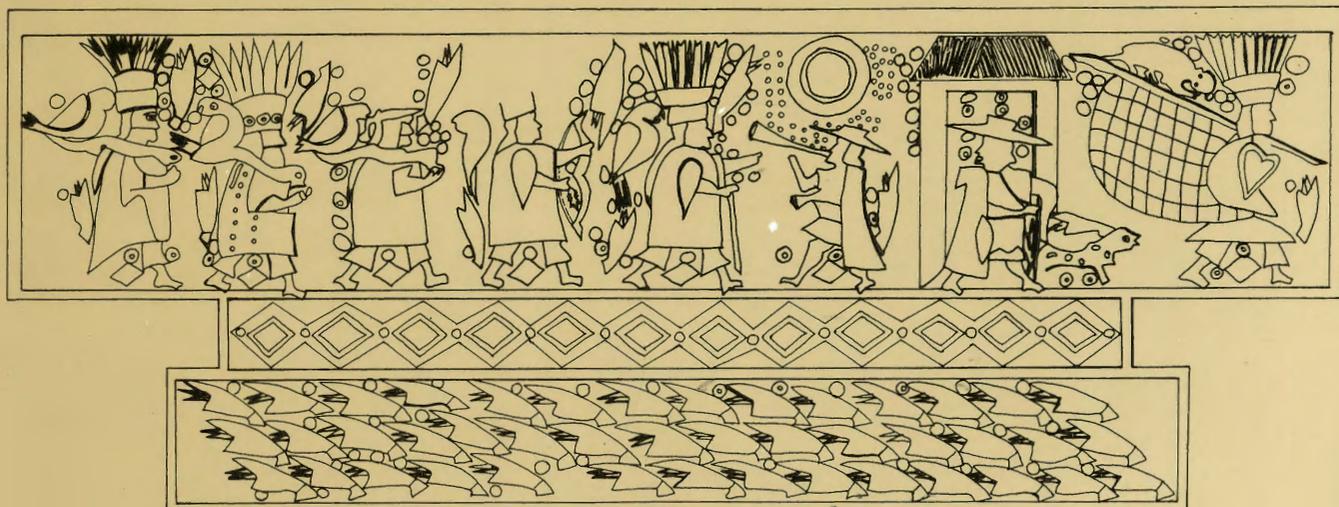
▼ MÚSICO tocando la quena para el inka y qoya. Siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.

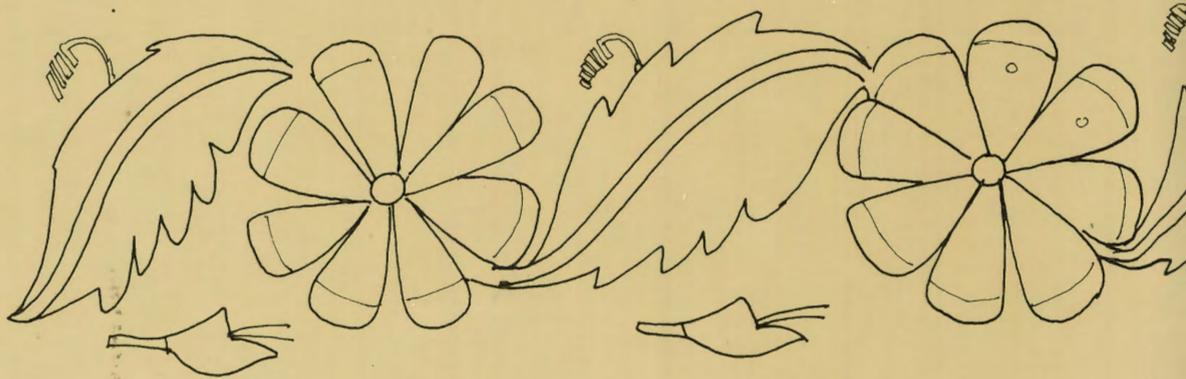
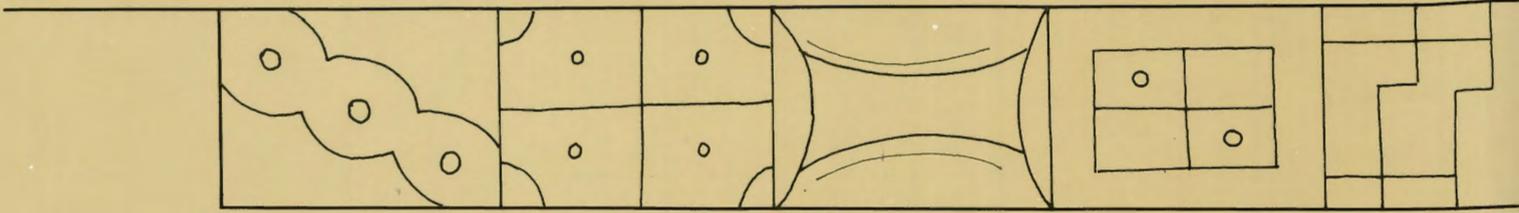
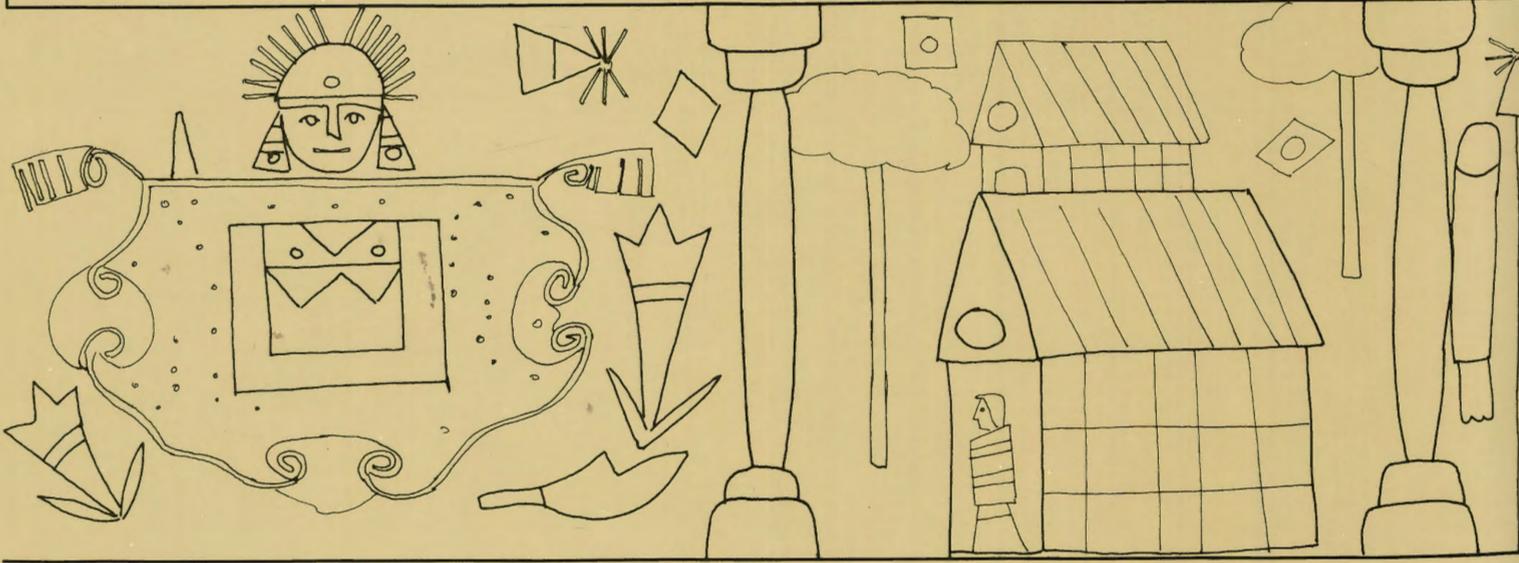
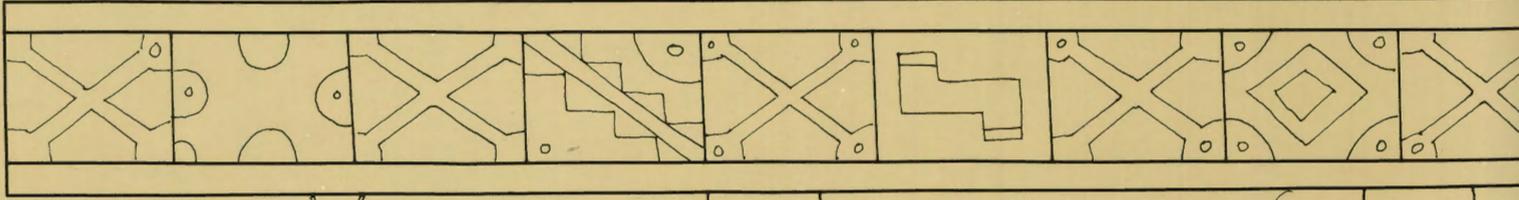


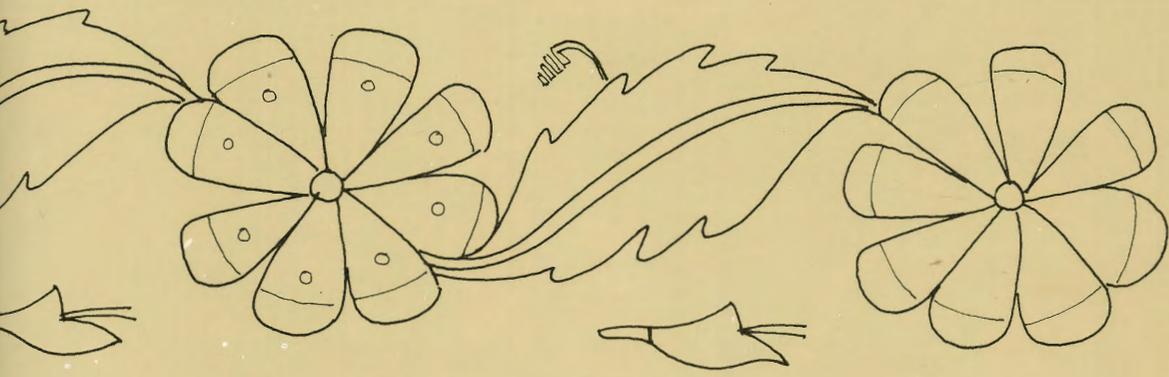
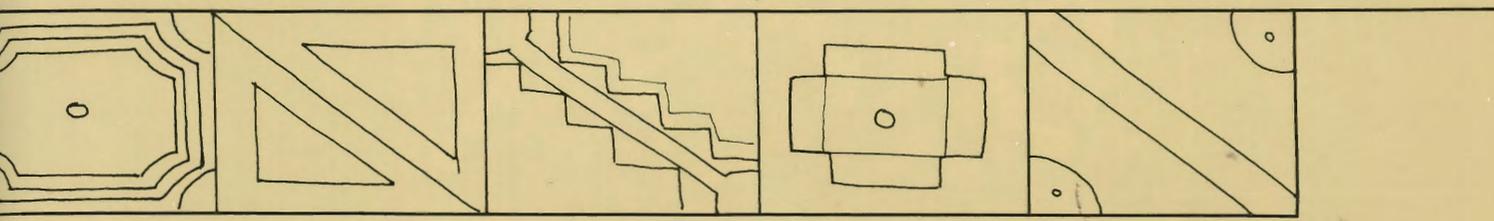
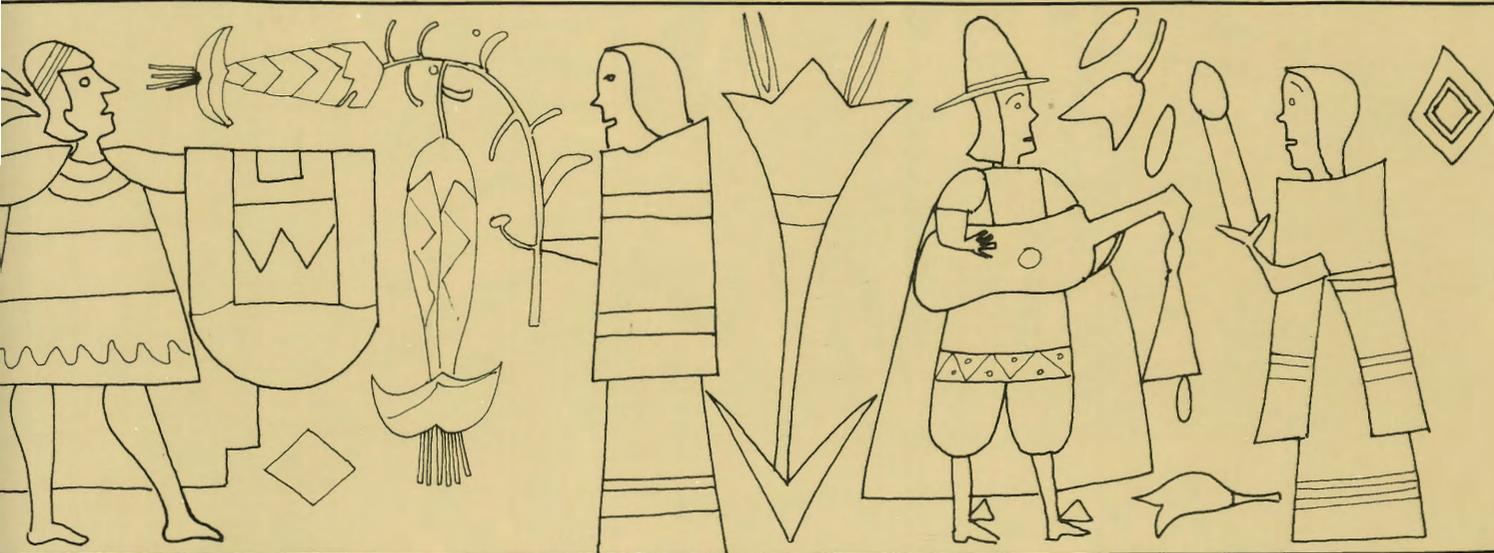
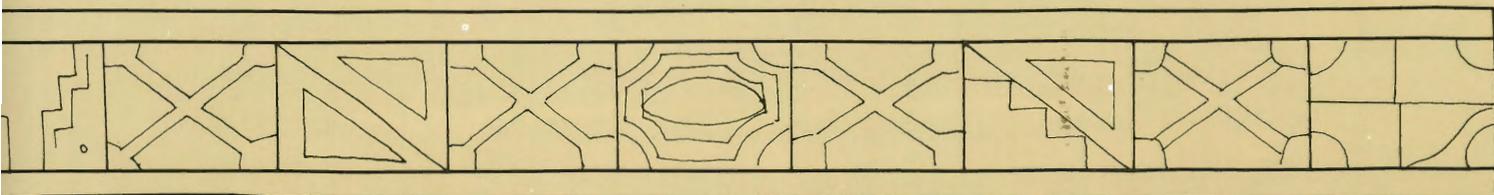


▲ DOS MÚSICOS tocando guitarra frente a pareja. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional del Cuzco.

▼ DIBUJO de bailarines de chunchu delante de una casa campesina en qero del siglo XVIII. Museo de América, Madrid, España.







▲ DESARROLLO del qero de la "Vista de la ciudad". Siglo XVIII. Colección Privada, Cuzco.



# Bibliografía

- Acosta de Arias, Rosa María  
1997 **Fiestas Coloniales Urbanas**. Otorongo Edit. Lima.
- Agurto Calvo, Santiago  
1987 **Construcción, Arquitectura y Planeamiento Incas**. Cámara Peruana de la Construcción. Lima.
- Albornoz, Cristóbal de  
1967 [1582] *"Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas"*. **Journal de la Societé des Americanistes**, No. 56:17-39. Edit. por Pierre Duviols. París.
- Alonso Sagaseta, Alicia  
1989 *"Las momias de los Incas: su función y realidad social"*. **Revista Española de Antropología Americana**. No. XIX: 109-135,. Universidad Complutense de Madrid.
- Allen, Catherine J.  
1988 **The Hold Life Has**. Smithsonian Institution Press. Washington.
- Amat Olazábal, Hernán  
1978 *"Los yaro destructores del Imperio Wari"*. **III Congreso del Hombre y la Cultura Peruana**. Tomo II: 614-640. Editor Ramiro Matos. Lima.
- Anders, Martha B.  
1990 *"Maymi: un sitio del Horizonte Medio en el valle de Pisco"*. **Gaceta Arqueológica Andina**, No. 17: 27-39. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima.
- Angles Vargas, Víctor  
1988 **Historia del Cusco Incaico**. Tomos I,II,III. Industrial-Gráfica. Lima.
- Antúñez de Mayolo R., Santiago  
1981 **La nutrición en el Antiguo Perú**. Banco Central de Reserva del Perú. Lima.
- Aquézolo Castro, Manuel  
1976 **La Polémica del Indigenismo. José Carlos Mariátegui. Luis Alberto Sánchez**. Mosca Azul Editores. Lima.
- Arriaga, Pablo Joseph de  
1916-35 [1621] **La Extirpación de la Idolatría en el Perú**. Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú. Ed. Carlos Romero y Horacio Urteaga. Dos series. 22 vol. (1ra. Serie 12 vol y 2da. serie 10 vol.). Lima.
- Arze, Silvia y Ximena Medinaceli  
1991 **Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviris, Mallkus de Charcas**. ISBOL. La Paz.
- Avila, Francisco de  
1966 [1598?] **Dioses y hombres de Huarochirí**. Edic. bilingüe. Museo Nacional de Historia e IEP. Lima
- Baena, Javier, Concepción Blasco, Concepcion García-Sáiz y otros  
1994 *El Proyecto "Propuesta de conservación, estudio y catalogación informatizada de los Keros y Pajachas coloniales del Museo de América y sus primeros resultados"*. **Anales del Museo de América** No. 2: 159-182. Madrid.
- Bárcena, J. Roberto  
1989 *"Pigmentos en el ritual funerario de las momia del cerro Aconcagua (Provincia de Mendoza. República Argentina)"*. **XAMA** 2: 61-115. Publicación de la Unidad de Antropología. Mendoza.
- Barreda Murillo, Luis  
1973 **Las culturas inka y pre-inka del Cuzco**. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.
- 1994 **Cuzco Historia y Arqueología pre-inka**. Cuzco
- Basadre, Jorge  
1983 **Historia de la República del Perú 1822-1933**. Vol. II. Séptima Edición. Edit. Universitaria. Lima.
- Bauer, Brian S.  
1996 **El desarrollo del estado inca**. CERA Bartolomé de las Casas. Cusco.
- Beals, Ralph  
1959 *"Aculturación"*. **Antropología. Cultura y Sociedad**. A.L. Kroeber Director. Editorial Libros Básicos. Buenos Aires.
- Berenguer R., José  
1984 *"Hallazgos la Aguada en San Pedro de Atacama. Norte de Chile"*. **Gaceta Arqueológica Andina**. No. 12: 12-14. INDEA. Lima.
- Bertonio, Ludovico  
1984 [1612] **Vocabulario de la lengua aymara**. Edición facsimilar CERES. IFEA. MUSEF Cochabamba.
- Betanzos, Juan de  
1968 [1551] **Suma y narración de los Incas**. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo 209. Madrid.
- 1992 [1551] **Suma y narración de los ingas**. Fondo Rotatorio Editorial. Cochabamba. Bolivia.
- Bonavia, Duccio  
1991 **Perú Hombre e Historia. De los Orígenes al Siglo XV**. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. Ediciones EDUBANCO. Lima.
- 1996 **Los Camélidos Sudamericanos. Una Introducción a su Estudio**. IFEA. UPCH. conservation International. Lima.
- Cabello Carro, Paz  
1980 **Coleccionismo Americano Indígena en la España del Siglo XVIII**. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid.
- Caja de Ahorros del Mediterráneo, Museo de América, Ministerio de Cultura  
1988 **Piedras y Oro. El Arte en el Imperio de los Incas**. Gráfica Díaz. S. L. Alicante.
- Calancha, Antonio  
1638 **Coronica Moralizadora del Orden de S. Agustín en el Perú**. Barcelona.
- Castillo, Luis Jaime  
1989 **Personajes Míticos. Escenas y Narraciones en la Iconografía Mochica**. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Castro, Ignacio de  
1978 **Relación del Cuzco**. Prólogo de Carlos Daniel Vacárcel. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Catálogos  
1956 Catálogo de la Exposición de Arte Peruano Antiguo. Galería de Lima.
- 1989 Catálogo de la Exposición sobre Cultura Peruana. Osaka. Japón.
- 1996 Catálogo **El Retorno de los Angeles**. Barroco de las Cumbres en Bolivia. Fundación Santillana. Unión Latina. Tours. Francia.
- Cavero Carrasco, Ranulfo  
1984 *"La función mágico-religiosa del maíz y la chicha en el Inkario"*. **Resúmenes de Trabajos**: 72-73. VII Congreso Nacional de Folklore. Cuzco.
- 1986 **Maíz, chicha y religiosidad andina**. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho.
- Cieza de León, Pedro  
1967 **El Señorío de los Incas**. IEP. Lima.
- 1984 [1553] **Crónica del Perú**. Primera Parte. Introducción de Franklin Pease. Nota de Miguel Marticorena. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Cobo, Bernabé  
1956 [1653] **Historia del Nuevo Mundo**. Biblioteca de Autores Españoles. Tomos 91-92. Madrid.
- Cohen, John  
1990 **Carnival in Q'eros**. John Cohen Ed. Putnam Valley N.Y.

- Cncolorcorvo  
1980 [ca. 1773] **El Lazarillo de los Ciegos Caminantes**. Edición preparada por A. Lorenzo Medina. Madrid
- Conklin, William J.  
1991. "Tiahuanaco and Huari: Architectural Comparisons and Interpretation" **Huari Administrative Structure. Prehistoric Monumental Architecture and State Government: 281-291**. William H. Isbell and Gordon F. McEwan, Editors. *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*. Washington
- COTESU. Cooperación Técnica del Gobierno Suizo.  
1986 **Herramientas e implementos agrícolas en los Andes del Perú**. Cuzco
- Crespo Toral, Hernán  
1969-1970 "Queros Ecuatorianos". **Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología**. Vol. VII: 7-34. Universidad Nacional Central del Ecuador. Quito.
- Cruz de Amenábar, Isabel  
1986 **Arte y Sociedad en Chile 1550-1650**. Edic. Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Cummins, Thomas  
1985 Colonial Reality and Social Ideal: The Paradox of Paradigm in Quechua Kero Imagery. Manuscrito.  
1988 Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the colonial Alteration of Native Identity. PhD. Dissertation in Art History. University of California Los Angeles. Manuscrito.  
1993 "La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca" **Mito y Simbolismo en los Andes: 87-136** CERA Bartolomé de las Casas. Cuzco.  
1995 "Keros coloniales y el naufragio de 'Nuestra Señora de Atocha': el problema de la cronología y el estilo heterogéneo" **Revista del Museo e Instituto Arqueológico** No. 23: 147-160. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- Chávez Ballón, Manuel  
1964 "El quero cuzqueño. Supervivencia y renacimiento del arte incaico en la colonia". **Cultura y Pueblo**. Vol. 2: 26-29. Comisión Nacional de Cultura. Lima.  
1970 "Inventario de los vasos de madera o Qeros de la Colección José Orihuela Yábar". **Revista del Museo e Instituto Arqueológico**. No. 22: 210-277. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.  
1984 "Qeros Cuzqueños: un ensayo de interpretación descriptiva de la iconografía inca contenida en los vasos de madera del Cuzco". **Revista del Museo e Instituto Arqueológico**. No. 23: 97-108. Universidad Nacional de San Antonio Abad. Cuzco.
- 1991 "Un quero cuzqueño con escenas de adoración al sol" **Revista del Museo e Instituto Arqueológico**. No. 24: 101-104. Universidad Nacional de San Antonio Abad. Cuzco
- De la Jara, Victoria  
1975 **Introducción al estudio de la escritura de los Inkas**. Edic. INIDE. Lima.
- Dean, Carolyn Sue  
1990 Painted Images of Cuzco's Corpus Christi: Social Conflict and Cultural Strategy in Viceregal Peru. Thesis PhD in Art History. U of California. Los Angeles
- Delgado Aragón, Julio G.  
1971 "El Señalaky" **Allpanchis Phuturinga** 3:185-197, Revista del Instituto de Pastoral Andina Cuzco.
- Dellerbach, Margarete E.  
1935 "Un très beau Kero". **XVI Congreso Internacional d'Anthropologie et d'Archaeologie Préhistoriques: 969-975**. Bruselas.
- Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación  
1995 **Culturas de Arica**. Serie de Patrimonio Cultural Chileno. Colección Culturas Aborígenes. Santiago.
- Donnan, Christopher B.  
1975 "The Thematic Approach to Moche Iconography" **Journal of Latin American Lore**. Vol. 1. No. 2: 147-162. Los Angeles.  
1976 **Moche Art and Iconography**. UCLA. Latin American Studies. Vol. 33. Los Angeles.  
1978 **Moche Art of Perú. Pre-Columbian Symbolic Communication**. Museum of Cultural History. University of California. Los Angeles.  
1982 "Dance in Moche Art". **Naupa Pacha** No. 20: 97-120. Berkeley.  
1982a "La Caza del Venado en el Arte Mochica". **Revista del Museo Nacional**. No. XLVI: 235-252. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima.
- Duviols, Pierre  
1977 **La Destrucción de las Religiones Andinas durante la Conquista y Colonia**. Universidad Autónoma de México. México D.F.
- Escalante, Camerín y Ricardo Valderama  
1997 **La Doncella Sacrificada. Mitos del Valle del Colca**. Universidad Nacional de San Agustín. Instituto Francés de Estudios Andinos. Arequipa.
- Escobarí, Laura de  
1985 **Producción y Comercio en el Espacio Sur Andino. S. XVII**. Colección Aizans y Vela. Embajada de España en Bolivia. La Paz.
- Espinoza Fernández de Córdoba, C. R.  
1989 "The Fabrication of Andean Particularism". **Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos**. No. 18 (2): 269-298. Lima.
- Espinoza Soriano, Waldemar.  
1978 **Los Modos de Producción en el Imperio de los Incas**. Edic. Mantaro. Lima.  
1987 **Los Incas: Economía, Sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo**. Anaru Edic. Lima.  
1987a **Artesanos, transacciones, monedas y formas de pago en el mundo andino. Siglos XV y XVI**. Tomos I y II. Banco Central de Reserva del Perú. Lima
- Esquivel y Navia, Diego de  
1980 **Las Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco**. Prólogo y Edic. Félix Denegri Luna. Biblioteca Peruana de Cultura. Lima.
- Estenssoro, Juan Carlos  
1993 "La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión". **Mito y Simbolismo en los Andes: 157-182** CERA Bartolomé de las Casas. Cuzco.
- Esteras Martín, Cristina  
1997 Catálogo **Platería del Perú Virreinal 1535-1825**. Grupo BBV y Banco Continental. Madrid, Lima.
- Esteve, Miquel de  
1968 [1535] **Noticias del Perú**. Biblioteca Peruana. Tomo I: 345-402. Editores Técnicos Asociados. Lima
- Fernández Baca, Jenaro  
1953 "La Cerámica Inca-Cuzco y sus motivos de ornamentación". **Revista del Museo e Instituto Arqueológico**. No. 9: No. 13:142-201. Universidad Nacional de San Antonio Abad. Cuzco.
- Flores Ochoa, Jorge  
1968 **Un rito en el Perú pre-colombino**. Cuzco.  
1972 "Y estas idolatrías no pudieron ser extirpadas". **Sacsayhuaman**. N. 2: 195-210. Patronato Departamental de Arqueología. Cuzco.  
1973 "Inkariy y Qollariy en una comunidad del altiplano". **Ideología Mesiánica del Mundo Andino**. Antología de Juan Ossio. Edic. Pisco Pastor. Lima.  
1977 "Aspectos mágicos del pastoreo: enqa, enqaychu, illa y khuya rumi". **Pastores de Puna. Uywa michiq puna-runakuna: 211-237**. Jorge A. Flores O. compilador. IEP. Lima.  
1987 "Los corrales del ganado del Sol" **KUNTUR**. Perú en la Cultura. No. 5: 2-10. Presidencia de la República. Lima.  
1990 **El Cuzco. Resistencia y Continuidad**. Centro de Estudios Andinos Cuzco-CEAC. Qosco.  
1990a "Pintura en los qeros inca". **Sacsaywaman** No. 3:67-80. Instituto Departamental de Cultura. Cuzco

- 1990b *"Gráfica inca y tradición oral"*. **Oralidad**. No. 2:53-58. UNESCO. La Habana.
- 1992 *"Mestizos e incas en el Cuzco"*. **500 Años de Mestizaje en los Andes**. Edit. por H. Tomoeda y L. Millones. Serie Ethnological Studies, No. 33: 168-181. National Museum of Ethnology. Osaka.
- 1994 *"Historia, fiesta y encuentro en el Corpus Christi cuzqueño"*. **La Fiesta en el Arte**: 39-59. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- 1995 *"Tres temas pintados en qeros incas de los siglos XVII-XVIII"*. **Revista del Museo e Instituto Arqueológico** No. 25: 127-146. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- 1997 *"La misa andina"*. **Arqueología, Antropología e Historia en los Andes**. Homenaje a María Rostworowski: 717-728. Rafael Varón y Javier Flores Editores. IEP. Lima.
- 1997a *"Alarde artístico en el Corpus Christi del Cuzco"*. **Libro de Oro**. Bodas de Oro 1946-1996. Escuela Superior de Bellas Artes "Diego Quispe Tito" del Cusco. Municipalidad Provincial del Cusco.
- Flores O., Jorge, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo
- 1991 *"De la Evangelización al Incanismo. La Pintura Mural del Sur Andino"*. **Histórica**. Vol. XV. No 2. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- 1993 **Pintura Mural en el Sur Andino**. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- 1997 *"Vasos de Madera. Región del Lago Titicaca"*. **Arkinka. Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción**. No. 25: 102-11. Lima.
- Friedmann, Nina de
- 1990 *"Mopa-mopa o barniz de Pasto"*. **Lecciones Barrocas**. Pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto. Banco de la República. Museo de Arte Religioso. Bogotá
- Gade, Daniel W.
- 1975 **Plants, Man and the Land in the Vilcanota Valley of Peru**. Bio-geographica. Volume 6. Dr. W. Junk B.V. Publishers. The Hague.
- Galimberti Miranda, Carlos
- 1959 *"La Cadena de Huáscar"*. **Revista del Museo e Instituto Arqueológico**. No. 18:71-93. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- Gamarra Carrillo, Jeffrey
- 1996 *"El Espacio Regional como Pretexto. Historia y Producción Cultural en Ayacucho 1900-1950"*. **La Tradición Andina en Tiempos Modernos**: 133-157. Edit. por Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones, National Museum of Ethnology, Osaka.
- Garcilaso de la Vega, Inca
- 1959 [1609] **Los Comentarios Reales de los Incas**. Editado por José Durand Flores. Universidad Nacional de San Marcos. Lima.
- Gentile L., M. E
- 1991-92 *"La conquista incaica de la Puna de Jujuy. Notas a la crónica de Juan de Betanzos"*. **XAMA**. Publicación de la Unidad de Antropología. No. 4-5: 91-106. CRICYT. Mendoza, Argentina.
- Girault, Louis
- 1989 **Kallawayá. El Idioma Secreto de los Incas**. Diccionario OPS/UNICEF. Bolivia
- Gisbert, Teresa
- 1980 **Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte**. Edit. Gisbert. La Paz.
- Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías
- 1987 **Arte Textil y Mundo Andino**. Gisbert y Cía. La Paz.
- González Carré, Enrique
- 1982 **Prehistoria prehispánica de Ayacucho**. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho.
- Goldstein, Paul S.
- 1990 *"La ocupación Tiwanaku en Moquegua"*. **Gaceta Arqueológica Andina**. Vol. V. No. 18/19: 75-104. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima.
- Gómez, Nilo
- 1966 *"Importancia social de la chicha como bebida popular"*. **Wamani**. No. 1. Ayacucho.
- González Carré, Enrique, Jaime Urrutia y Jorge Lévano
- 1997 **Ayacucho. San Juan de la Frontera de Huamanga**. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- González Holguín, Diego
- 1989 [1609] **Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada Lengua Quichua o del Inca**. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Graburn, Nelson. H.H. Editor
- 1976 **Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expression from the Fourth World**. University of California Press. Berkeley.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
- 1980 [1613] **El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno**. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Siglo XXI. Nuestra América. México.
- 1980 [1615] **Nueva Corónica y Buen Gobierno**. Transcripción. Prólogo y Cronología de Franklin Pease. Biblioteca Ayacucho. Venezuela.
- Gusinde, Martín
- 1966 *"Un kero peruano con el escudo de Habsburgo"*. **XXXV Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias**:23-25.
- Hall, James
- 1974 **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. Harper and Row Edit. New York.
- Herrera, Fortunato L.
- 1923 *"Fitolatría indígena. Plantas y flores simbólicas de los Incas"*. **Inca**. 1, 2: 440-445. Lima.
- Hocquenghem, Anne Marie
- 1987 **Iconografía Mochica**. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Hyslop, John
- 1984 **The Inca Road System**. Academic Press. N. Y.
- 1992 **Qhapaqñan. El Sistema Vial Inkaico**. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Petróleos del Perú. Edic. Elías Mujica. Lima.
- Instituto Geográfico Nacional
- 1989 **Atlas del Perú**. Lima.
- Iwasaki Cauti, Fernando
- 1986 *"Las panacas del Cuzco y la pintura incaica"*. **Revista de Indias**. Vol XLVI, No. 177: 59-74. España.
- Jaffé, Aniela
- 1971 *"Symbolism in the Visual Arts"*. **Man and his Symbols**: 255-320. Laurel Editions. New York.
- Jiménez de la Espada, Marcos
- 1965 [1603] *"Descripción de la villa y minas de Potosí: Año de 1603"*. **Relaciones Geográficas de Indias. Perú**. T. 1. Biblioteca de Autores Españoles Tomo CLXXXIII. Madrid.
- Jimenez Villalba, Félix
- 1994 *"La iconografía inca a través de las crónicas españolas de la época y de la colección de keros y pajchas del Museo de América"*. **ANALEL** No. 2: 5-20. Museo de América. Madrid.
- Julien, Catherine J.
- 1988 *"Hoy Inca Decimal Administration worked"*. **Ethnohistory** 35: 257-279. American Society for Ethnohistory.
- Kauffmann Doig, Federico
- 1993 *"La Pluma en el antiguo Perú"*. Catálogo **Las Plumas del Sol y los Angeles de la Conquista**. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Kolata, Alan
- 1993 **The Tiwanaku. Portrait of an Andean Civilization**. Blackwell. Cambridge.
- Kubler, George
- 1946 *"The Quechua in the Colonial World"*. **Handbook of South American Indians**. Vol 2. Bulletin 143 Bureau of American Ethnology. Washington D. C.
- Kuon A., Elizabeth y Jorge Flores O.
- 1993 *"Santiago en los Andes Peruanos"*. **Santiago**

- y América: 239-252. Arzobispado de Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- 1994 "Santiago en los Andes Peruanos". **Historia y Cultura**. No. 23: 233-258. Sociedad Boliviana de Historia. Fundación BHN. La Paz.
- Larrea, Juan  
1960 **Corona Incaica**. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Lauer Mirko  
1976 **Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX**. Mosca Azul. Lima.
- Levi-Strauss, Claude  
1968 **Mitológicas. Lo Crudo y lo Cocido**. FCE. México.  
1969 **Antropología Estructural**. Manuales EUIDEBA. Buenos Aires.
- Liebscher, Verena  
1986 **La Iconografía de los Qeros**. GH. Herrera. Lima.  
1986a **Los Qeros, una introducción a su estudio**. GH. Herrera. Lima.
- Linares Málaga, Eloy  
1976 **El q'ero o vaso ceremonial a través de los tiempos**. Arequipa.
- Lohman Villena, Guillermo  
1997 "La minería y la metalurgia de la plata en el Virreinato del Perú". **Platería del Perú Virreinal**: 17-40. Ministerio de Educación y Cultura, España. INC del Perú. Banco Bilbao Viscaya, Banco Continental. Madrid, Lima.
- López-Baralt, Mercedes  
1979 "La contrarreforma y el arte de Guaman Poma: Notas sobre una política de comunicación visual". **Histórica** Vol III, 1. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- López y Sebastián, Lorenzo E.  
1980 "Las marcas en los 'Keras': Hipótesis de interpretación". **Revista Española de Antropología Americana**: 21-41. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.  
1988 **Icono y Conquista: Guaman Poma de Ayala**. Tiperión. Madrid.
- Lorandí, Ana María  
1997 **De Quimeras, Rebeliones y Utopías. La Gesta del Inca Pedro Bohorques**. Pontificia U. Católica del Perú. Lima.
- Lothrop, Samuel Kirkpatrick  
1956 "Peruvian pacchas and keros". **American Antiquity**. Vol. 21: 233-243
- Luks, Ilmar  
1973 "Tipología de la Escultura Decorativa Hispánica en la Arquitectura Andina del Siglo XVIII". **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela**. No. 17. Caracas.
- Lumbrosas, Luis Guillermo  
1980 "El Imperio Wari". **Historia del Perú. Perú Antiguo**. Tomo II: 9-91. Editorial Juan Mejía Baca. Lima.
- Mac Cannell, Dean  
1976 **The Tourist. A New Theory of the Leisure Class**. Schocken. New York
- Macera, Pablo  
1975 "El arte mural cusqueño, siglos XVI-XX". **Apuntes** No. 4: 59-114. Centro de Investigaciones de la Universidad del Pacífico. Lima.  
1982 "Pintura mural cuzqueña: Un análisis iconográfico" **Debate** No. 15:91-99. Lima.  
s/f **Historia del Perú 1**. Editorial Bruño. Lima.
- MacNeish, Richard  
1977 "The Beginning of Agriculture in Central Perú" **Origins of Agriculture** Den Haag. París.
- Maranda, Pierre  
1961 "A Seventeenth-Century Indian's Account of Andean Civilization". **Natural History**. August: 34-47 and September: 53-63. New York.  
1972 **Mythology. Selected Readings** Penguin Books. Middlesex
- Marco Dorta, Enrique  
1975 "Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo". **Historia y Cultura**. No. 9:67-79. Museo Nacional de Historia. INC. Lima.
- Mariátegui, José Carlos  
1926 "Presentación de Amauta" **Revista Amauta** No. 1. Lima.
- Mariscotti de Gorlitz, Ana María  
1978 **Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales**. Bebr Mann. Verlag. Berlin.
- Martínez Compañón, Baltasar Jaime  
1978 **Trujillo del Perú** (Ed. facs.), T. 1. Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. Madrid.
- Martínez C., José Luis  
1986 "El personaje sentado en los *keru*: hacia una identificación de los *kuraka* andinos". **Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino**. No. 1: 101-124. Santiago de Chile  
1995 **Autoridades en los Andes, los atributos del Señor**. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Martínez de la Torre, Cruz y Paz Cabello Carro  
1988 "El arte inca epigonal". **Piedras y Oro. El arte en el imperio de los incas**: 51-59. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Museo de América. Alicante.
- Matto de Turner, Clorinda  
1956 **Aves sin Nido**. Edit. Garcilaso. Cuzco.
- Menzel, Dorothy  
1968 **La Cultura Huari**. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza. Lima.  
1986 "New data of the Huari Empire Middle Horizon Epoch 2A" **Ñaupá Pacha**. No. 6:48-114. Berkeley. California.
- Mesa, José de y Teresa Gisbert  
1982 **Historia de la Pintura Cuzqueña**. Tomos I y II. Biblioteca Peruana de Cultura. Fundación Wiese. Lima.
- Miasta G., Jaime  
1981 **Mamac decorada prehispánica**. Historia Andina No. 5 Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM. Lima.
- Miller, George y Anne L. Gill  
1990 "Zooarchaeology at Pirincay, a Formative Period Site in Highland Ecuador". **Journal of Field Archaeology**. Vol 17, No. 1: 49-68. Boston.
- Millones, Luis  
1981 "La Religión Indígena en la Colonia" **Historia del Perú**. Tomo V. Edit. Juan Mejía Baca. Barcelona.
- Molina, Cristóbal de  
1943 [1573]. "Fábulas y ritos de los incas". **Los pequeños grandes libros de la Historia Americana**. Tomo IV. Lima.
- Morales Chucano, Daniel  
1993 "Historia Arqueológica del Perú (Del Paleolítico al Imperio Inca)". **Compendio Histórico del Perú**. Tomo I. Edit. Milla Batres. Lima.
- Mohr Chávez, Karen L.  
1980-81 "The Archaeology of Marcavalle, an Early Horizon Site in the Valley of Cuzco-Perú". **Baessler-Archiv. Beitrage zur Volkerkunde**. Band XXVIII, XXIX. Verlag von Dietrich Reimer. Berlin.
- Mora de Aguilar, Luis de  
1966 [1614] **La visita de Idolatrías de Concepción de Chupas**. Ed. P. Duviols. Journal de la Societe des Americanistes 55, 2. Paris.
- Morote Best, Efraín  
1947-48 "El Oso Raptor". **Archivos Venezolanos de Folklore** VI-VII, No. 5: 135-179. Caracas.
- Morris, Craig y Adriana Von Hagen  
1993 **The Inka empire and its Andean Origins**. American Museum of Natural History. New York.

- Moscoso, Arturo  
1995 **Apuntes sobre la Arriería en el Qosqo**, Municipalidad del Qosqo.
- Moseley, Michael E., Robert A. Feldman, Paul S. Goldstein and Luis Watanabe  
1991 *"Colonies and Conquest: Tiahuanaco and Huari in Moquegua"*. **Huari Administrative Structure and State Government**: 121-140. William H. Isbell and Gordon F. McEwan Editors. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington.
- Muelle, Jorge C.  
1978 *"La chicha en el distrito de San Sebastian"*. **Tecnología andina**: 241-252. R. Ravines Compilador. Cusco.
- Mujica Barreda, Elías  
1990 *"Un fardo de la cultura Chiribaya"*. **Gaceta Arqueológica Andina** No. 18/19:131-136. INDEA. Lima.
- Mujica Pinilla, Ramón  
1993 *"El Sermón de las Aves o culto a los Angeles en el Virreinato Peruano"*. Catálogo **Las Plumas del Sol y los Angeles de la Conquista**. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Mulvany de Peñaloza, Eleonora  
1984 *"Motivos fitomorfos de alucinógenos en Chavín"*. **Chungara** No. 12. Departamento de Arqueología y Museología. Universidad de Tarapacá, Arica.  
1994 *"Posibles fuentes de alucinógenos en Wari y Tiwanaku: cactus, flores y frutos"*. **Chungara**. Vol. 26 No. 2: 185-209. Departamento de Arqueología y Museología Universidad de Tarapacá. Arica.
- Murra, John V.  
1967-72 [1562] *"El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en las economías de las sociedades andinas"*. **Visita de la provincia de León de Huánuco en 1562. Inigo Ortiz de Zúñiga**: 429-476. Universidad Nacional Hermilio Valdizán. Huánuco.  
1975 **Formaciones económicas y políticas del mundo andino**. IEP. Lima.  
1978 **La organización económica del estado inca**. Siglo XXI. México.
- Murúa, Martín de  
1946 [1613] **Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú**. Introducción, notas y edición por Constantino Bayle. S.J. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.  
1962 [1611] **Historia general del Perú, origen y descendencia de los incas...** Edición del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo. Madrid.
- Museo Chileno de Arte Precolombino  
1994 *"Los sueños del jaguar"*. **Mundo Precolombino**. Revista del Museo Chileno de Arte Precolombino. No. 1:43. Santiago.
- Museo de Arte y Tradiciones Populares  
1990 **Barniz de Pasto**. Publicación del Museo s/n. Bogotá.
- Navarro del Aguila, Víctor  
1939 *Las tribus de Anku Wallock*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía, Historia y Letras. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- Núñez Atencio, Lautaro  
1963 *"Los Keros del norte de Chile"*. **Antropología**. Vol. 1, 1: 72-88. Universidad de Chile. Santiago.
- Núñez Rebaza, Lucy  
1992 *"Mates burilados"*. **Artesanía Peruana. Orígenes y evolución**. Cap. II: 47-63. ALLPA. Lima.
- Oberem, Udo  
1980 *"Los Incas en el Ecuador"*. **Historia del Ecuador**. II: 151-160; 165-168. Quito.  
1982 *"Un ejemplo de autovaloración social entre la alta nobleza indígena del Quito Colonial"*. **Miscelánea Antropológica Ecuatoriana**. No. 2: 125-134. Quito.  
s/f *Don Sancho Hacho, un cacique mayor del siglo XVI*. Publicado originalmente en alemán. Manuscrito.
- Ossio, Juan  
1973 *"Guaman Poma: Nueva Coronica o Carta al Rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del Mundo Andino"*. **Ideología Mesianica del Mundo Andino** 153-215. Antología de Juan Ossio. Ediciones Ignacio Prado Pastor. Lima.
- Otárola, Carlos Alberto  
1995 **Qeros decorados del Qosqo**. Municipalidad del Qosqo. Cuzco.
- Otero, Gustavo Adolfo  
1951 **La Piedra Mágica. Vida y Costumbres de los Indios Callahuayas de Bolivia**. Ediciones Especiales del Instituto Indigenista Interamericano. Mexico.
- Otte, Charlotte M. Editor  
1971 **Anthropology and Art**. Readings in Cross-Cultural Aesthetics. American Museum Sourcebooks in Anthropology. The Natural History Press. New York.
- Palomino Flores, Salvador  
1984 **El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua. "La complementariedad de los opuestos en la cultura andina"**. Editorial Pueblo Indio. Ayacucho.
- Panofsky, Erwin  
1955 **Meaning in the Visual Arts**. Doubleday Co. Inc. Garden City. New York.  
1962 **Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. Harper Torchbooks. New York.
- Pardo, Luis A.  
1970 *"Discurso pronunciado por el Dr. Luis A. Pardo. Crónica de donación hecha por el Sr. José Orihuela Yábar a la Universidad Nacional del Cuzco"*. **Revista del Museo e Instituto Arqueológico** No. 1 Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- Paz Flores, Percy  
1986 *La coca en la cultura qheswa* Tesis de Licenciatura en Antropología. Facultad de CC.SS. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.  
1995 *"El cultivo de la coca en un qero inca colonial"*. **Revista del Museo e Instituto Arqueológico** No. 25:161-170. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- Pease G. Y., Franklin  
1977 **Los últimos incas del Cuzco**. Villanueva Edit. Lima.  
1978 **Del Tawantinsuyu a la Historia del Perú**. IEP. Lima.  
1979 *"La formación del Tawantinsuyu: mecanismos de colonización y relación con las unidades étnicas"*. **Histórica**. Vol. III, No. 1: 97-120. Departamento de Humanidades. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.  
1992 **Perú Hombre e Historia entre el siglo XVI y el XVIII**. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura. EDUBANCO. Lima.
- Pérez de Bocanegra  
[1631] **Ritual Formulario e Institución de Ceras, Para Administrar a los Naturales de este Reyno, los Santos Sacramentos**. Publicado por Gerónimo de Contreras. Lima.
- Polo de Ondegardo, Juan  
1917 [1571] **Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas**. Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú. Tomo IV. Lima.
- Ponce Sanginés, Carlos  
1972 **Tiwanacu. Espacio, tiempo y cultura**. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz.
- Ponce Sanginés, Carlos, Arturo Castañón Echazu; Waldo Avida; Fernando Urquidí Barrau  
1991 **Pumapunku**. Academia Nacional de Ciencia de Bolivia. La Paz.
- Posnansky, Arthur  
1957 [1896] **Tiwanacu the Cradle of American Man**. Ministerio de Educación. La Paz.

- Purizaga Vega, Juan  
1972 **El estado regional en Ayacucho (Período Intermedio Tardío:1200-1470)**. Ayacucho.
- Ricardo, Antonio  
1951 [1586] **Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada Quichua...** Edición del Instituto de Historia de la Facultad de Letras. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Rivero Luque, Víctor  
1987 **La chakitaqlla en el mundo andino**. CORDE CUSCO. Cooperación Técnica del Gobierno Suizo. Cuzco.
- Roca Wallparimachi, Demetrio  
1993-4 **"Mito y rito del maíz de Yucay-Urubamba"**. *Revista del Instituto Americano de Arte del Cuzco* Nº 14: 147-152. Cuzco.
- Rojas Silva, David de.  
1979 Los tokapu. Sistema de graficación del parentesco inca. Un avance en su análisis socio-cultural. Tesis de Licenciatura en Antropología. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.  
1981 **"Los tokapu: un problema de interpretación"**. *Arte y Arqueología* No. 7: 119-134. Academia de Artes y Ciencias. La Paz.  
1982 **"Armas Representativas de la Ciudadanía Cusqueña"**. *Arqueología de Cuzco*. Instituto Nacional de Cultura. Región Cuzco.  
1985 **"El león y la serpiente. Una alegoría andina del siglo XVIII"**. *Historia y Cultura* No. 5. La Paz.
- Rosin, Ina  
1990 **Introducción al mundo callawayo. Curaciones rituales para vencer las penas y tristezas**. Edit. Los Amigos del Libro. La Paz.  
1991 **Las almas nuevas del mundo callawayo. Análisis de la curación ritual para vencer penas y tristezas**. Edit. Los Amigos del Libro. La Paz.  
1992 **La mesa blanca callawayo. Una introducción**. Edit. Los Amigos del Libro.  
1993 **La mesa blanca callawayo. Variaciones locales y curaciones de susto**. Edit. Los Amigos del Libro. La Paz.  
1995a **La mesa blanca callawayo. Contribución al análisis. Observaciones intraculturales y transculturales**. Edit. Los Amigos del Libro. La Paz.  
1995b **Diálogos con divinidades de cerros, rayos, manantiales y lagos. Oraciones blancas kallawayas**. HISBOL. La Paz.  
1996a **Rituales para llamar la lluvia. Rituales colectivos de la Región Kallawayo en los Andes Bolivianos**. Mundo Ankari 5. Edit. Los Amigos del Libro. La Paz.  
1996b **El rayo: amenaza y vocación. Creencia y ritual en los Andes Bolivianos**. UKAS. Ulmer Kutiranthropologische Schriften. Band. 8 Ulm.
- Rostworowski, María  
1953 **Pachacutec Ynca Yupanqui**. Edit. Torres Aguirre. Lima.  
1975 **"Pescadores, artesanos y mercaderes costños en el Perú Pre-hispánico"**. *Revista del Museo Nacional*. T. XLJ: 311-349. INC. Lima.  
1997 **Pachacutec y la leyenda de los chancas**. IEP. Lima.
- Rouma, Georges  
1966 **"Presentation de gobelets incaïques en bois decorees ayan sevia des libations solennelles au Cuzco"**. *Bulletin de la Societe Royale Belge d'Anthropologie et de Prehistoire*. No. 77: 129-136. Bruselas.
- Rowe, John Howland  
1955 **Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII**. Separata de la Revista Universitaria. No. 107 2do. Semestre 1954. Edit. Garcilaso. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.  
1961 **"The Chronology of Inca Wooden Cups"**. *Essays in Pre-columbian Art and Archaeology*. Samuel Lothrop y otros. Harvard U. Press, Cambridge: 317-341, 437-475, 498-500 (ver Rowe, 1982a).  
1970 **"Once oraciones inca del ritual del Zithuwa"**. *Wayka* No. 3: 15-33. Programa Académico de Antropología. U. Nacional San Antonio Abad. Cuzco.  
1973 **"El arte de Chavin: estudio de su forma y su significado"**. *Historia y Cultura*. Museo Nacional de Historia. No. 6: 249-276. INC. Lima.  
1982 **"La Cronología de los vasos de madera Inca"**. *Arqueología*. Instituto Nacional de Cultura. Cuzco.  
1984 **"Retratos coloniales de los incas nobles"**. *Revista del Museo e Instituto Arqueológico* No. 23: 109-128. U. Nacional San Antonio Abad. Cuzco.  
1987 **"Machupijchu a la luz de los documentos del siglo XVI"**. *Kuntur Perú en la Cultura*. Presidencia de la República No. 4: 12-20. Lima.  
1997 **"Hawkaypata: Cómo fue la Plaza de los Incas"**. *Revista del Instituto Americano de Arte*. No. 15: 39-44. Cuzco.
- Sabogal, José  
1952 **"El Kero: Vaso de Libaciones Cuzqueño de Madera Pintada"**. I.A.P. Museo de la Cultura Peruana. Lima.
- Saignes, Thierry, Compilador  
1993 **Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes**. HISBOL/IFEA. La Paz.
- Salas, María Angélica  
1987 **Mates de Cochabambas. Productos artesanales en la sierra central**. Mosca Azul Editores. Lima.
- Santacruz Pachacuti Yamqui, Joan de  
1993 [ca. 1615] **Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú**. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itié. Instituto Francés de Estudios Andinos y CERA Bartolomé de las Casas. Cuzco.  
1995 **Relación de Antigüedades de este Reino del Perú**. Edición, índice y glosario de Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica. Lima.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro  
1942 [1572] **Historia de los Incas**. 1ra. Edición Biblioteca EMCFE S.A. Buenos Aires.
- Sevilla Exebio, Julio  
1997 **La presencia del inca en Lambayeque**. Trabajo presentado en el XV Congreso Nacional y IV Congreso Internacional de Folklore. Cuzco. Manuscrito.
- Sharon Douglas  
1980 **El Chamán de los cuatro vientos**. Siglo XXI. México
- Silva Galdames, Osvaldo  
1991-92 **"Reflexiones sobre la influencia incaica en los albores del Reino de Chile"**. XAMA. Publicación de la Unidad de Antropología. No 4-5: 71-81. CRICYT. Mendoza, Argentina
- Silverman, Gail  
1983 **"Motivos textiles en Q'ero. Q'ero el último ayllu inca"**: 87-105. Edit. por Jorge A. Flores Ochoa y Juan Núñez del Prado. Centro de Estudios Andinos Cuzco.  
1986 **"Representación gráfica del mito de Inkari en los tejidos Q'ero"**. *Boletín de Lima*. No. 48: 59-72. Lima.
- Simón, Fray Pedro  
1981 **Noticias históricas de la conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales**. Tomo V. Biblioteca Banco Popular. Bogotá.
- Spalding, Karen  
1981 **"Resistencia y adaptación: el gobierno colonial y las élites nativas"**. *Allpanchis* No. 15. Revista del Instituto de Pastoral Andina. Cuzco
- Squier, George E.  
1974 [1877] **Un Viaje por Tierras Incaicas. Crónica de una Expedición Arqueológica (1863-1865)**. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Stastny, Francisco  
1967 **Breve Historia del Arte en el Perú**. Edit. Universo. Lima. 1981 **Las Artes Populares del Perú**. Edit. Edubanco Banco Continental. España.  
1986 **"Iconografía inca en mayólicas coloniales"**. *Vidriados y mayólicas del Perú*: 7-18. Museo de Arte y de Historia. U. Mayor de San Marcos. Lima.  
1993 **"El Arte de la nobleza inca y la identidad andina"**. *Mito y Simbolismo en los Andes*:

- 137-156. CERA Bartolomé de las Casas. Cuzco.
- Tamayo Herrera, José  
1980 **Historia del Indigenismo Cuzqueño. Siglos XVI-XX.** Instituto Nacional de Cultura. Lima. 1982
- Titu Cusi Yupanqui  
1973 **Relación de la conquista del Perú.** Ediciones de la Biblioteca Universitaria. Lima.
- Toledo, Francisco de  
1924 [1570-75] *"Libro de la Visita General del Virrey Toledo"*. **Histórica**. No. 7, 2 Organó del Instituto Histórico del Perú: 114-216. Lima.  
1940 [1582] *"Informaciones que mandó levantar el Virrey Toledo sobre los Incas [1570-1572]"*. R. Levillier, **Don Francisco de Toledo supremo organizador del Perú, su vida y obra [1515-1582]**. Espasa Calpe. Madrid.
- Tord Nicolini, Javier y Carlos Lazo  
1981 *"Economía y sociedad en el Perú colonial"*. **Historia del Perú. Perú Colonial**. Tomo V. Edit. Juan Mejía Baca. Barcelona.
- Torres Bohl, José  
1989 **Apuntes sobre José Sabogal. Vida y Obra.** Fondo Editorial Banco Central de Reserva del Perú. Lima.
- Toussaint, Manuel  
1974 **Arte Colonial en México.** Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Valcárcel, Luis E.  
1932 *"Arte antiguo peruano I. Vasos de madera del Cuzco"*. **Revista del Museo Nacional**. No. 1: 9-30. Lima.
- Valderrama, Ricardo, Carmen Escalante.  
1990 *"Nuestras Vidas: Abigeos de Cotabambas"*. **Bandoleros, abigeos y montoneros**: 308-334. Instituto de Apoyo Agrario. Lima.  
1995 *"El Inka vive"*. **Revista del Museo e Instituto Arqueológico**. No. 25: 255-270. U. Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- Valencia Espinoza, Abraham  
1973 *"Inkari, Qollari dramatizados"*. **Ideología Mesianica del Mundo Andino**. Antología Juan Ossio. Edit. Prado Pastor. Lima.
- Valencia Zegarra, Alfredo y Arminda Gibaja Oviedo  
1991 **Marcavalle. El rostro oculto del Cuzco.** INC-Región Inka. Cuzco.
- Valvert, Christian  
1987 **La Iconografía Simbólica en el Arte Barroco de Latino-América.** Los Amigos del Libro. La Paz.
- Vargas, César  
1962 *"Phytomorphic representations of the ancient peruvians"*. **Economic Botany** 16: 106-115 USA.  
1981 *"Plant motifs on Inca Ceremonial Vases from Peru"*. **Botanical Journal of Linnean Society**. No. 82: 313-325. London.
- Vargas-Musquipa, Willy F.  
1995 *"Insectos en la iconografía inca"*. **Revista Peruana de Entomología**. No. 37: 23-29. Lima.
- Vargas Ugarte, S.J., Rubén  
1951-54 **Concilios Limenses (1551-1772)**. 3 Vol. Tipografía Peruana. Lima.
- Vásquez de Espinoza, Antonio  
1969 [1573] **Compendio y descripción de las Indias Occidentales.** Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- Villanueva Urteaga, Horacio  
1958 *"La Idea de los Incas como factor favorable a la Independencia"*. **Revista Universitaria**. Año XLVII. No. 115: 137-158. Universidad Nacional San Antonio Abad. Cuzco.
- Von Gagern, Axel  
1960 *"Don Luys Das Bildnis eines Inka-Nachkommen in Niedersachsischen Landenmuseum"*. **Baessler-Archiv, Neue Folge**. Band VIII: 307-317. Berlin.
- Wiener, Charles  
1880 **Pérou et Bolivie.** Librairie Hachette et Cie. Paris.
- Winterhalder, Bruce, Robert Lassen y R. Brooke Thomas  
1974 *"Dung as an essential resource in highland Peruvian community"*. **Human Ecology**, Vol. 2, No. 2: 89-104.
- Yábar Moreno, Jorge  
1972 *"Epoca pre-inca Chanapata"*. **Saqsaywaman** No. 2. Patronato Departamental de Arqueología. Cuzco
- Ziolkowski, Mariusz  
1979 *"Acerca de algunas funciones de los keros y las akillas en el Tawantinsuyu incaico y en el Perú colonial"*. **Estudios Latinoamericanos**. No. 5: 11-24. Wroclaw.



# Índice onomástico y toponímico

## A

Acomayo 141  
Aconcagua 196  
Acosta, Joseph de 34  
Adriel Dei 189  
Aguada 120  
Albornoz, Cristobal de 132, 146, 168  
Alcázar 147  
Alemania 148, 219  
Allen, Catherine 186  
Alonso, Alicia 118, 180  
Amaro, Thupa 137, 142, 143, 148, 251, 270  
Amaru Mayu 181  
Amaru I, Tupac 211  
Amat, Hernán 163  
Amauta 277  
Ambato 114  
Ambrosetti 120  
América 14, 55, 75, 124, 134, 194, 257, 263, 271, 288  
Ampato 196  
Ampato, Volcán 52  
Ancash 18  
Andahuaylas 159  
Andahuaylillas 215  
Andes 14, 29, 75, 76, 78, 83, 110, 113, 120, 134, 145, 152, 169, 191, 194, 215, 218, 243, 248, 252, 257  
Angelina 24  
Antisuyo 78, 82, 84, 94, 98, 169, 172, 181  
Antonio, zambo 142, 143  
Apomanco Capac 208  
Apóstol Santiago 142  
Apurímac 18, 159, 206, 235  
Arequipa 52, 90, 186, 196, 198, 271  
Aréstegui, Narciso 271, 274  
Argentina 120, 121, 196, 275  
Arica 121, 206  
Arriaga, Pablo Joseph 11, 35, 197, 207, 215  
Arriola, Lorenzo de 252  
Ashaninka 189  
Aswan inka 189  
Aswanqhata 204  
Atahuallpa 22, 24, 102, 104, 107, 148, 149, 175, 180  
Atocha 254  
Atocha, Nuestra Señora de 44, 63, 252  
Austria 270  
Avenidaño 249  
Avila, Francisco de 132, 207  
Awsangati 204  
Ayacucho 7, 11, 18, 146, 159, 206, 217  
Ayar, Hermanos 21, 176, 177  
Ayarcache 162

## B

Barreda, Luis Murillo 4  
Basadre, Jorge 271  
Bastidas, Micaela 142  
Beaterio de las Nazarenas del Cuzco 231, 234  
Belen, Virgen de 184  
Bennet, Monolito 5  
Berlín 154  
Bertonio, Ludovico 2, 3, 62, 259  
Betancour 184  
Betanzos, Juan de 22, 24, 25, 104  
Bird, Junius 11  
Bitti, Bernardo 134  
Bocanegra, Perez de 207  
Bohorques, Pedro 120  
Bolivia 32, 94, 110, 121, 145, 184, 189, 191, 196, 238  
Boman 120  
Bonavia, Duccio 110  
Bradin 40  
Bruselas 146

## C

Cabello Balboa, Miguel 129  
Cajamarca 24, 102, 113, 180  
Cajas Reales 55  
Calama 120  
Calamarca 189  
Calancha, Antonio 250  
Calca 157, 222  
Callao 252  
Callejón de Huaylas 134  
Canchis 18  
Candelaria, Virgen 139  
Candia 107, 251  
Cangallo 159  
Cápac Inga 159  
Capac Yupanqui Inga 33  
Capcha, Juan 251  
Cari, Martín 20  
Caribe 103  
Carlos V 211  
Carmenca 113  
Casa Real de España 231  
Casavindo 120  
Castilla 226  
Castillo 152  
Catura, Carlos 251  
Caxamarca 24  
Cédula Real 184  
Chachapoyas 113  
Chanan Cori Coca 158  
Chañan Curicoca 149, 156, 158, 160  
Chañancoricoca, Ñusta 161  
Chañan Curicoca 158, 161  
Chanapata 181  
Chancay 10  
Chankas 156  
Charazani 94, 118  
Charcas 182  
Chávez Ballón, Manuel 156, 161, 182, 280  
Chavín 5, 145, 152, 163, 196, 288  
Checaupe 204  
Chhuchhi Capac 166, 167  
Chiaraqhe 243  
Chicago 197  
Chicama, valle de 45  
Chiclayo 186  
Chile 110, 121, 191, 196, 238  
Chimborazo 110  
Chimor 10  
China 139, 147  
Chinchao Poma 15  
Chinchaysuyo 205  
Chipaya 94  
Chiribaya 6  
Chita 200  
Chiu-Chiu 121  
Choclococha, laguna de 162  
Chocoscachona 158  
Choquechinchay 204  
Christo 249  
Chukichinchay 189  
Chumbivilcas 4  
Chupacho 18  
Chuquisaca 38, 118, 129  
Cieza de León, Pedro 83, 177  
Cobo, Bernabé 11, 25, 44, 49, 96, 103, 104, 207, 208, 270  
Cochabamba 119  
Cochinoca 120  
Colca 186  
Colegio del Cuzco 35  
Colla Suyos 32  
Collao 142  
Colombia 49, 110, 238  
Compañía de Jesús 34, 90, 132, 134, 189  
Conaguara 14  
Concilio de Trento 124, 132  
Concilio General o Ecuménico 123  
Concolorcorvo 233  
Condesuyos 113  
Cóndor Xulca, Cristobal 15

Consejo de Indias 126  
Contiti Viracocha Pachayachachi 104  
Contrarreforma 124, 126, 137  
Copacabana 118  
Copiapó 121  
Coramarca 189  
Corpus Christi 137, 138, 141, 148, 184, 189, 231  
Corvacho 180  
Cotabambas 40  
Coya 222  
Crespo Toral, Hernán 114  
Cristo 78, 124, 181, 204, 240, 249, 250, 269  
Cuenca 110, 114  
Cuentas Zavala 184  
Cummins, Tom 20, 62, 211, 252, 253, 254, 261  
Cusi Chimbo 211  
Cusi Uaman Chire Inga 33  
Cusicanqui 184  
Cusipata 233  
Cuxirimay Ocllo 24  
Cuzco 4, 11, 14, 18, 27, 29, 30, 32, 38, 40, 46, 62, 63, 90, 98, 99, 113, 114, 118, 119, 124, 126, 134, 138, 139, 141, 146, 147, 148, 149, 153, 158, 159, 160, 161, 163, 166, 168, 171, 173, 175, 176, 180, 181, 182, 184, 186, 189, 194, 197, 204, 206, 207, 208, 211, 212, 215, 219, 222, 224, 226, 231, 233, 235, 238, 241, 243, 248, 249, 250, 252, 254, 263, 266, 269, 271, 275

**D**

Desaguadero, río 145  
Duque de la Palata 232  
Diez de San Miguel, Garci 20  
De la Vega, Garcilaso Inca 22, 25, 27, 28, 98, 102, 107, 118, 139, 147, 153, 156, 171, 176, 182, 200, 207  
De Rojas 208  
Dios 124, 153, 249, 250  
Donnan, Christopher 152  
Dorta 146, 147  
Duviols, Pierre 126

**E**

Ecuador 18, 110, 113, 114, 186, 191, 238  
Edad Media 133, 249, 286  
El Alfarero 274  
El Charazani 119  
El Dorado 184, 283  
El Entierro del Mal Cura o Manchaypuito 276  
El Plomo, cerro 196  
Escalante, Tadeo 141  
Escuela Superior de Bellas Artes de Cuzco 47  
España 54, 75, 87, 98, 123, 124, 134, 141, 143, 147, 211, 212, 249  
Estensoro, Juan Carlos 142

Europa 87, 133, 211, 275, 277  
Evangelio 132

## F

Farfán Chávez, Edwin 277  
Felipe II 146, 211  
Felipe IV 90  
Felipe V 142  
Fernández de Córdoba, Espinoza 114  
Fernando, rey 134  
Field Museum 197  
Fischer-Hollweg 30  
Flandes 87, 134, 147  
Florencia Inga, Alonso 114, 115, 118  
Flores 139  
Francia 54, 55

## G

Galicia, Santiago Mayor de 250  
Galilea 249  
Galimberti Miranda, Carlos 175  
Gisbert, Teresa 94, 119, 146, 166  
Gill, Ang 110  
González Holguín, Diego 1, 3, 27, 46, 62, 64, 109, 259  
Gótico Isabelino 134  
Gran Chimú 10  
Granada 134  
Guaca 110  
Guayna Capac 107, 177, 180  
Guainacava 176  
Guaman Poma de Ayala, Felipe 14, 29, 30, 102, 104, 107, 125, 138, 146, 180, 182, 193, 204, 205, 208, 250, 251, 274  
Guanoc pampa 205  
Guanoco 182  
Guascar 180  
Guascar Inga 18  
Guayaquil 11, 113  
Guayas 114  
Guaynacatura, Felipe 251  
Guitarrero, Cueva de 134  
Guzmán, Diego 252

## H

Habsburgo 211  
Hanan Cuzcos 175  
Hanansaya 108  
Hannover 148  
Hatun Raymi 27, 177  
Hatun Xauxa 18  
Hatuncolla 182  
Hatunqolla 166  
Haucaypata 27  
Hawkaypata 176, 180, 182

Hawkaypata paqcha 27  
Herrera, Antonio de 147  
Heye 206  
Hocquenghem, Ann Marie 10, 152  
Hotel Cuzco 156  
Hotel de Turistas 275  
Hotel El Cuadro 275  
Hotel Savoy del Cuzco 280  
Huacicamayoc 197  
Huaca de la Luna 145  
Huaca del Brujo 145  
Huaca del Dragón 145  
Huaca Pintada de Illimo 145  
Huaca Prieta 11, 45  
Huamachuco 38, 113  
Huamanga 158, 270  
Huanacaure 208, 211  
Huancavelica 159, 217, 225, 250  
Huanchaco 153  
Huanta 159  
Huánuco 18  
Huari 7  
Huaró 184  
Huarochiri 207  
Huáscar 156, 175, 176, 177, 180, 182  
Huatánay 154, 158  
Huatánay, Valle del 14  
Huataycuri 208  
Huayllabamba 241  
Huayna Cápac 50, 107, 114, 118, 139, 147, 156, 168, 175, 176, 208, 251  
Humanismo 133  
Hurin Cuzcos 175  
Hyslop, John 110

## I

Ibarra 115  
Illescas, Diego de 252  
Inca Yupanqui 157, 166, 176  
Inca Yupanqui Pachacuti 149  
Inkari 168  
Inkas 14  
Intiraymi 27  
Isabel 134  
Italia 134

## J

Jesucristo 250  
Jesús 148  
Jiménez de la Espada, Marcos 147  
Juan 249, 250  
Jujuy 110  
Juli 34, 149, 184  
Junín 206, 217

**K**

Kampaq Museo de Lampa 45  
 Kaypacha 27  
 Kolata, Alan 163  
 Koricancha 124, 261  
 Kubler 132  
 Kuntur rachi 234  
 Kuon, Elizabeth 139

**L**

Lauca, río 32  
 La Almudena 184  
 La Cueva, Alonso de 141  
 La Convención 206  
 La Habana 252  
 La Pascana en la Cordillera 274  
 La Paya 120  
 La Paz 30, 226  
 La Raya 168  
 La Virgen de Guadalupe 30  
 Lago Genesaret 249  
 Lago Poopó 32  
 Lago Titicaca 62, 65, 84, 86, 90, 94, 113, 118, 119, 153, 154, 181, 182, 189, 234, 266, 275  
 Lamay 222  
 Lambayeque 10  
 Lares 224  
 Las Charcas 119  
 Las Nazarenas 184  
 Las yungas 119  
 Lasana 121  
 Laso, Francisco 271, 274, 275, 276  
 Latchman, Ricardo 120  
 Lauer, Mirko 274  
 Lawata 205  
 León de Huánuco 14, 18  
 Lequerique, Margarita 175  
 Liebscher, Verena 180  
 Lima 171, 219, 271  
 Lircay 250  
 Lisera 121  
 Lloque Yupanqui Inga 33  
 LLuta 121  
 Los Hermanos Ayar 153  
 López de Gómara 32  
 López y Sebastián 58  
 Loyola, San Ignacio de 138  
 Lutero, Martín 123

**M**

Machupiqchu 181  
 Madre de Dios 181, 206  
 Madrid 146, 249  
 Mallku Coysara Ayaviri 184

Mama Huaco 161  
 Mama kuka 224  
 Mama Ocllo 98, 107, 148, 153, 154, 156, 275  
 Mama Rontocay 160  
 Mama Sara 21, 275  
 Mama Waku 21  
 Mamaguaco 162  
 Mamaqocha 27, 201  
 Manco II 250  
 Manco Capac 98, 139, 147, 148, 153, 154, 156, 208, 211, 275  
 Manco Inca 24, 78, 171  
 Mangar, San Francisco de 40  
 Mantaro 206  
 Manú 169  
 Maras 184, 212  
 Marca Pare 15  
 Marcavalle 181  
 Mariátegui, José Carlos 277  
 Martínez 107  
 Marzal, Manuel 41  
 Matto, de Turner Clorinda 271, 274  
 Maymi 8  
 Mesoamérica 288  
 Miller, George 110  
 Mocha 18  
 Moche 10, 145, 152  
 Mollinedo 184  
 Moquegua 6, 8, 134  
 Mora, Luis de 129  
 Morales, Luis de 126  
 Moxos 169  
 Mulvany, Eleonora 5, 8  
 Murra, John V. 20, 101, 110, 161  
 Murúa, Martín de 29, 43, 102  
 Museo Arqueológico de la Universidad Nacional Mayor de San Simón 119  
 Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera 198  
 Museo de América de Madrid 58, 180, 248  
 Museo de Antropología, Arqueología e Historia del Perú 241  
 Museo de Arqueología de La Paz 262  
 Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Agustín 175, 198, 243  
 Museo de Arte 229  
 Museo de Berlín 154  
 Museo de la Cultura Peruana 248  
 Museo de San Pedro de Atacama 120, 121  
 Museo del Hombre de París 58  
 Museo Histórico Regional del INC del Cuzco 184, 208  
 Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio de Abad del Cuzco 11, 14, 65, 78, 96, 98, 99, 109, 141, 148, 149, 154, 156, 160, 161, 180, 184, 191, 193, 197, 198, 200, 205, 217, 221, 227, 234, 238, 243, 262  
 Museo Nacional de Arqueología de La Paz 118, 119, 198  
 Museo Nacional de Arte de La Paz 142

Museo Pedro de Osma de Lima 142, 148  
 Museum Fur Volkerkunde 154  
 Museum of the American Indian 206, 234, 228

**N**

Nasca 7, 10, 11, 145  
 Navamuel Ruis, Alvaro 146  
 Niedersächsischen Landmuseum 148  
 Nueva York 234  
 Núñez Atencio, Lautaro 120, 121  
 Nuñoa 248

**O**

Oberem, Udo 113  
 Oblitas, Antonio 142, 143  
 Occidente 288  
 Ochoa Flores, Jorge 139, 275  
 Ocoña 206  
 Ollantaytambo 14, 32, 46, 52, 53, 252  
 Omo 6  
 Ona chilligua 163  
 Opatari 169  
 Orcos 176  
 Orihuela Yábar, José 156  
 Oropesa 30, 184  
 Ortíz de Zúñiga, Iñigo 14, 18  
 Oruro 196  
 Ossio, Juan 29  
 Otárola, Carlos 198

**P**

Pacarec Tampu 153  
 Pachacamac 21, 250  
 Pachacuti 24, 167  
 Pachacuti Inca Yupanqui 14  
 Pachacuti Yamqui Salcamaygua 166, 189, 204, 208, 211  
 Pachakuti 157, 163, 164, 176, 186  
 Pachakuti, Yupanqui 181  
 Pachamama 154, 201, 251  
 Pachatusan 90  
 Pacheco, Jerónimo de 147  
 Pacífico, Océano 84  
 Países Bajos 54  
 Paititi 184, 186, 189, 240, 283  
 Palacio del Buen Retiro de Madrid 147  
 Palca 146  
 Pañamarca 145  
 Pantiacolla 184, 240, 283  
 Paracas 72  
 Pardo, Luis A. 152  
 Pariacaca 208  
 Pasto 49, 50, 110  
 Patacancha 186  
 Paucartambo 32, 248

Paucar Guaman, río 15, 18  
Paullo 139, 147  
Papa Paulo, III 123  
Paz Flores, Percy 221, 224  
Pérez Bocanegra, Juan 215  
Pereyra, Juan de Dios 142  
Perú 6, 45, 50, 78, 83, 84, 110, 115, 121, 124, 126, 134, 141, 145, 177, 226, 235, 252, 268, 275, 277, 280  
Phuyka, María 21  
Pirincay 110  
Pisagua 121  
Pisco 8  
Pizarro 24, 78, 134, 171  
Ponce Sanguinés, Pedro 32  
Poqen Kancha 146  
Poqhes 186  
Portada del Sol 5, 6, 8  
Posnansky, Arthur 6, 107, 118, 119  
Potosí 30, 62, 196, 225, 226, 252, 254  
Pukara 1, 4, 10, 65, 120, 163  
Punchao 27, 154, 261  
Puno 34, 45, 149, 184, 248, 271  
Putumayo, río 49  
Puquín 146  
Pururawqa 158  
Purum T'ika, María 21

## Q

Qaxya Xaquixahuana 157  
Qero 114  
Q'ero 248  
Qolcas 20  
Qollao 119, 166  
Qollari 168  
Qollasuyu 118  
Qorikancha 158  
Qosco 154, 156  
Qosqo 14, 21, 24, 118, 153, 157, 177, 182, 196  
Qoyllurit'i 204, 205  
Qozco 27  
Quero 15, 18  
Querokancha 18  
Qesintuu 94  
Quillagua 121  
Quiñones, Pedro 40  
Quiroga, Pedro de 249  
Quito 30, 50, 182  
Quito, Audiencia de 114  
Quitor 121  
Quiyachille 158

## R

Raymi 28  
Rayo 250

Ragua Ocllo 175  
Real Audiencia 40  
Real Cédula 182, 233  
Reiss Museum 219  
Renacimiento 72, 87, 133, 286, 288  
Reyes Inkas 142  
Reyes Magos 168  
Ricardo, Antonio 3  
Río de La Plata 226  
Robles Moqo 8  
Rosen 120  
Rostworowski, María 163  
Rotterdam, Erasmo de 133  
Rowe, Jhon H. 44, 46, 53, 54, 113, 138, 141, 152, 205, 206, 240, 261  
Runa Simi 1, 20, 201

## S

Sabogal, José 271, 275, 277  
Sacsa Guaman 250  
Samanez, Roberto 139  
Samaría 249  
San Andrés 110  
San Antonio Abad 184  
San Blas 139  
San Cristóbal 30, 139  
San Ignacio de Loyola 184  
San Jerónimo 142  
San Juan 232  
San Miguel 6, 121  
San Pablo 114, 149, 168  
San Pedro 5, 149, 168  
San Pedro de Atacama 6, 120  
San Sebastián 139, 184  
Sancho de la Hoz, Pedro 134  
Sánchez, Luis Alberto 274  
Sanctiagu 250  
Santa Cruz, Basilio 184  
Santa Cruz 35  
Santa Cruz Pachacuti, Juan 90, 107, 161, 208  
Santa Rosa 235  
Santiago 139, 142, 196, 217, 218, 232, 235, 248, 249, 250, 251, 254, 259, 269  
Santiago Apóstol 250  
Santiago de Chile 139  
Santiago Mataindios 248, 251  
Santiago Matamoros 142  
Santiago, Patini 147  
Santiago Peregrino 248  
Santo Domingo 124  
Saqsaywaman 180, 182  
Sarasara 162  
Sarhua 11, 146  
Sarmiento de Gamboa, Pedro 161, 177, 259  
Sausero 21

Seigen 254  
Senqa 204  
Sevilla 98, 252  
Sicán 10  
Simón, Pedro 50, 249  
Sinaqara 204  
Sipán 10  
Sonqo 186  
Solórzano y Pereyra, Juan de 129  
Spalding, Karen 266  
Squier, George 146, 234  
Stastny, Francisco 138, 139, 141, 149, 231, 263, 266, 276  
Suntupaucar 173  
Sunturhuasi 98, 171, 172, 182, 184, 211, 240, 248, 249, 250

## T

Taki Onqoy 33, 126  
Tambo Toco 147  
Tantazoro 38  
Taquille 189  
Tawantinsuyu 14, 20, 21, 27, 52, 68, 69, 78, 83, 90, 94, 101, 102, 110, 113, 118, 133, 134, 146, 147, 148, 161, 163, 168, 171, 173, 175, 206, 212, 215, 259, 263, 266, 271, 276, 288  
Taytacha Qoyllurit'i 204, 240  
Thupa Amaru, José Gabriel 40, 184  
Titicaca, Lago 4, 20, 32, 62, 65, 84, 86, 90, 94, 110, 113, 118, 119, 153, 154, 181, 182, 189, 234, 266, 270, 275  
Tito Cusi 24  
Tiwanaku 1, 4, 5, 6, 7, 8, 32, 72, 90, 120, 145, 163, 196, 198, 288  
Toconao 121  
Toledo, Francisco de 35, 126, 129, 146, 147, 225, 231  
Tomebamba 114  
Topa Inca Yupanqui 107, 176, 182  
Toquepala 134  
Totorá 32  
Trento 123  
Triunfo 250  
Tucumán 226  
Tunupa 94  
Tupac Amaru, Juan Tito 211  
Tupac Yupanqui 169  
Tupamaro 143

## U

Uaco Taqui uacon 205  
Ugarte Vargas, Rubén 124  
Uhle, Max 120  
Ukhu pacha 162  
Ukhupacha 27  
Umantuu 94  
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa 180

Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco 76, 271  
Urcos 180  
Urcuqui 115  
Urinsaya 108  
Urubamba 18, 184, 212  
Urubamba, Valle de 113

## V

Valcárcel, Luis E. 152  
Vargas, César 44  
Vásquez de Espinoza 119, 177  
Velasco 114  
Venezuela 238  
Victor Fajardo 159  
Vilcabamba 78, 224

Vilcanota 241  
Vilcanota, Valle del 18  
Villagómez, Angelina 40  
Villagómez, Pedro 38  
Viracocha 147  
Viracocha Ynga 159  
Viracochas 24  
Virgen Madre de Dios 124  
Virgen María 205

## W

Wama 186  
Wari 1, 7, 8, 158, 163, 196, 288  
Westphalia 254  
Wiraqocha 157, 164, 166, 254

## X

Xaquixauana, Pampa de 113  
Xuli 34

## Y

Yábar, Colección 161  
Yahuarhuaca 166, 173, 200  
Yanasimi 169  
Ynca Yupanqui 168  
Ynga Yupanqui 157

## Z

Zapa Inca 28  
Zebedeo 249



# Registro de Autores

## ***Jorge A. Flores Ochoa***

Antropólogo y doctor en Letras y Ciencias Humanas en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. Vicerector académico y Rector a.i. de la misma. Ciclos postdoctorales en la Universidad de Cornell y en la Universidad de California en Berkeley. Becas de la Fundación Ford y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Profesor visitante en Alemania, Suiza, España, Estados Unidos, Japón, México. Miembro del Centro de Estudios Andinos Cuzco. Coordinador de la comisión organizadora del Museo Inka de la Universidad Nacional del Cuzco. Miembro del Board of Trustees del National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution. Distinguido con el trofeo Taklla como "Uno de los Cien Grandes del Agro Peruano". Reconocimiento especial del parlamento indígena de América. Premiado con la Medalla de la ciudad por el Concejo Provincial del Cuzco y con la medalla de "Personaje de mi ciudad", por el Instituto Nacional de Cultura y la Coordinadora Cultural del Cuzco. En la actualidad es profesor en el Departamento de Antropología, Arqueología

y sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Cuzco. Autor y coautor de diecisiete libros y numerosos artículos publicados en el Perú y en el extranjero.

### ***Elizabeth Kuon Arce***

Graduada en Humanidades y Antropología por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Becada para realizar estudios en Humanidades en la Universidad de Washington, Seattle, USA, por el Instituto de Educación Internacional-Fullbright. Historiadora del arte del proyecto PER-39 UNESCO-INC del Perú para la restauración y conservación del Patrimonio Cultural en la Región del Cuzco y Puno. Investigadora asociada del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Estocolmo, Suecia (1978-1980). Antropóloga en la Unidad de estudios y proyectos del plan COPESCO, programa de Acondicionamiento Urbano de Poblados Históricos de Cuzco y Puno. Directora de actividades culturales del INC, Región Cuzco. Becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú, así como de Stipendienwerk Latinamerika-Deutschland E.V. y la fundación Ford para Investigaciones en patrimonio cultural del Sur Andino e historia local cuzqueña. Actualmente investigadora asociada al Centro de Estudios Andinos Cuzco. Coautora de varios libros sobre Arte y Patrimonio Cultural del Sur Andino. Ha publicado numerosos artículos en el país y en el extranjero.

### ***Roberto Samanez Argumedo***

Arquitecto graduado en la Universidad Federal de Minas Gerais del Brasil. Maestría en restauración de monumentos históricos en la Universidad de Roma, La Sapienza. Estudios complementarios sobre conservación en España y Yugoslavia. Integró el equipo de la Misión UNESCO para la restauración de los monumentos de Trujillo afectados por el sismo de 1970. Director Nacional del proyecto especial del Perú y la UNESCO para restauración de los monumentos históricos de la región de Cuzco y Puno y posteriormente Director de la Unidad Ejecutora que se encargó de las obras. Consultor de la UNESCO para misiones en Brasil, Bolivia y en el Perú. Profesor invitado por Universidades de Argentina, Brasil y Chile. Activo expositor en eventos internacionales de su especialidad, invitado a reuniones en Iran, Turquía, Italia, Estados Unidos de Norteamérica, Suecia, Bélgica y otros países. Autor de las más importantes obras de restauración de inmuebles históricos en la ciudad de Cuzco. Fue distinguido como receptor de un aporte económico de World Monuments Fund para estudiar el centro histórico del Cuzco. Es Profesor Principal en la Universidad Nacional del Cuzco. Autor de varios libros y numerosos artículos publicados en el país y en el extranjero.

# Créditos

## **Edición:**

Banco de Crédito del Perú  
Relaciones e Imagen Institucional

## **Diseño Gráfico:**

Yolanda Carlessi

## **Fotografías:**

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:

Luis Barreda Murillo: 20

Jaime Cisneros del Carpio: 53 (2), 92, 93, 95 (2), 114, 115, 116-117, 118, 119 (3), 126 (2), 127, 128, 158, 190, 227, 234, 235

Tom Cummins: 152

Jorge Flores Ochoa: 153, 161, 228

Emly Kaplan: 133, 204

Justin Kerr: 222-223, 232-233

Agustin Llagostera: 121

Percy Paz Flores: 41, 226

Johannes Reinhard: 53

Roberto Samanez: 64

Yoshi Yutaka: 5, 7, 8, 9, 10, 23, 113, 119

## **Mapas y dibujos:**

Godofredo Ticona y Luciano Olazabal

## **Impresión:**

Ausonia S. A.

### *Supervisión de la impresión:*

Alejandro Urbano A., Jorge Yllanes O., Luis Mejía M. y Roger Córdor Ch.

### *Pre-Prensa:*

Pilar Marín con la colaboración de Elvira Quiróz P.; Elizabeth La Cotera R.; Maritza Gutiérrez G.; Darío Corihuamán C.; José Luis Pacherras Z.; Ana María Arone O.; Leonidas Marín H.; Rosalía Pineda R.; Joaquín Condori H.; Delfín Guadalupe A.; José Abanto M. Manuel Calderón B. y Lina Torres R.

### *Impresión:*

Lucas Pacherras F.; César Coronado A. y Rafael Calderón B.; con la colaboración de Wilfredo Arce; Carlos Rodríguez; Wilfredo Estrada R.; y David Pilco A.

### *Encuadernación:*

Nicolás Robles L. con la colaboración de Florentino Pilco C.; Erasmo Castañeda A.; Santiago Arpasi H.; Jacinto Llerena; Richard Laime O.; César Viera S. y Adolfo Dextre B.

ESTE LIBRO  
SE TERMINO DE IMPRIMIR  
EL 27 DE NOVIEMBRE DE 1998  
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA  
BATALLA DE TARAPACA  
EN AUSONIA S.A.  
LIMA-PERU