

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



El arte inca del siglo XVI: los queros y aríbalos en los albores
de la conquista.

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del
Arte que presenta:

Alvaro Gonzalo Cortijo Molina

Asesor:

Dr. Francisco *Javier* Hernandez Astete

Lima, 2022

Resumen

A partir de la revisión de los diseños presentes en los queros, enfatizando tres de ellos, se identifica dos temas iconográficos incaicos que se habrían mantenido al menos durante las primeras décadas luego de la llegada española: el mito de origen y la decapitación. Se plantea que el discurso visual transmitido por el régimen incaico a través de los queros y aríbalos en los escenarios de fiestas continuó en los queros durante el S.XVI luego de la conquista, posiblemente hasta las reformas toledanas. Hubo una voz autóctona que hablaba a través de los queros, los cuales continuaron siendo el soporte de un mensaje nativo aunque ya no necesariamente estatal, así, los cambios en el quero fueron de carácter técnico y formal mas no temático. Este trabajo parte de las comparaciones entre los diseños de queros y aríbalos pre y post conquista que estilísticamente corresponden al estilo Cuzco y se pueden asociar a la sociedad Inca del Cuzco. Se identifican los contextos de uso de los queros en los distintos rituales de libación a partir de información arqueológica e histórica, luego se señalan los motivos iconográficos que podrían explicarse en base a la información del contexto y, finalmente, se identifican temas a partir de los motivos relacionados antes y luego de la conquista.

Agradecimientos

Agradezco a mi padre, Máximo Cortijo, por su afición a la lectura, por llenar la casa de libros de arte, historia y arqueología, libros que finalmente me llevaron a escoger el camino en el que ahora me encuentro. Quisiera también agradecer a mi asesor, el Dr. Francisco Hernández, quien con una practicidad particular me ayudó a poner mis ideas claras, también por su paciencia y apoyo incluso en todo el tiempo extra que utilicé para esta tesis. También a la profesora Mg. Ulla Holmquist, quien me permitió acceder a las colecciones del Museo Larco, y, al Museo de Arte de Lima, que me permitió acceder también a revisar parte de su colección. También a todo el personal de archivo y manejo de colecciones de los distintos museos tanto nacionales como extranjeros quienes, muy gentilmente, accedieron a compartir información e imágenes de las piezas que revisé para elaborar este trabajo.



A mis padres, Máximo y Silvia

Existen ciertos bienes que, sin necesidad de una coerción abierta, la gente prefiere adquirir invirtiendo para ello más trabajo que el necesitado en su producción y distribución [...] Están impregnados de un conjunto de valores definidos culturalmente que los convierten en signos de prestigio, aceptación, seguridad y todo un repertorio de beneficios que la sociedad puede otorgarles. Llegan a tener significado en términos de un código cultural no muy diferente al de un lenguaje. La principal función cumplida por estos objetos, de hecho, es transmitir información sobre los roles, estatus e identidades del grupo.

Craig Morris (1993: 213)

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I: el quero y el aríbalo en el mundo inca.....	9
1.1 Bebida, fiesta y Estado.....	12
1.2 Bebida y política.....	19
Capítulo II: diseños en la cerámica y queros inca. Un discurso visual.....	23
2.1 El estilo oficial.....	25
2.2 Descubriendo el estilo Cuzco.....	30
2.3 El aríbalo.....	37
2.4 El quero: estilos y tipología.....	41
2.5 El mensaje del diseño.....	50
2.5.1 Cuadrados.....	51
2.5.2 Rombos.....	52
2.5.3 Grecas.....	54
2.5.4 Triángulos.....	54
2.5.5 La cabeza.....	55
2.5.6 Zig-zag.....	57
2.5.7 Motivos zoomorfos: el camélido.....	57
2.5.8 Un diseño en sí mismo: el vaso.....	58
Capítulo III. El siglo XVI ¿epílogo al quero prehispánico?.....	60
3.1 Memoria e identidad.....	64
3.2 Nuevas técnicas, viejo discurso.....	66
3.2.1 El origen.....	67
3.2.2 La decapitación.....	68
Conclusiones.....	70
Figuras.....	73
Bibliografía.....	101

Introducción

La idea actual de obra de arte no tiene más de dos siglos de vigencia. Nuestra noción de Arte es relativamente nueva en comparación con el tiempo en que llevan produciéndose todos aquellos objetos y/o manifestaciones a los que actualmente les asignamos una carga estética y clasificamos como tal. Las mismas personas encargadas de producir estas manifestaciones, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, aunque en distintos grados, han cambiado de estatus en nuestras sociedades; donde antes el artista era un operario, alguien que no podía ser considerado más allá de sus habilidades técnicas, es hoy considerado por su trabajo intelectual y creativo. Todo esto es propio de la cultura en que nos enmarcamos, por lo que al momento de estudiar el “Arte” de otras sociedades, de otros tiempos, todos estos conceptos han de ser replanteados.

El considerar que un objeto fue hecho para ser contemplado con admiración no fue una práctica común en la América Antigua o incluso en la Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII, los objetos que hoy denominamos Arte tenían una función que cumplir que iba más allá de la estética, debían incitar a la oración, conmover; como la pintura religiosa, también enseñar, ser apoyo a un discurso mayor, presentar a los gobernantes, caracterizarlos, mitificarlos, como lo hicieron muchos retratos, incluso proteger de los peligros, como las imágenes religiosas que llevaban los marinos y comerciantes durante sus largos viajes por el mar. El mismo arte occidental que hoy es contemplado en museos tenía funciones específicas que estaban más allá del objeto mismo, allí es donde residía su valor, no en su materialidad. Partiendo de esta idea, podemos tratar de comprender los objetos (hoy elevados a objetos artísticos) de la América Antigua como esculturas, cerámica, amuletos, tejidos, etc. todo aquello tenía una función que cumplir dentro de un contexto y cosmovisión hoy casi perdidos.

Alfred Gell, en su obra más conocida *Art and Agency* (1998), propone que cada objeto diseñado por el hombre tiene una agencia, esto es la intención que le transmite quien la creó al margen de si funciona o no. Gell propone una antropología del arte en la que los objetos tienen funciones, esto es evidente en una herramienta

como un martillo pero también lo sería en un amuleto o un vaso ceremonial dentro de la sociedad que la produjo. En el caso andino prehispánico la elaboración de cerámica, esculturas, e imágenes en general respondía a necesidades específicas dentro de un mundo en el que no hubo escritura para el registro de lo que hoy hemos denominado Historia y en donde la religión y la política no eran ámbitos ajenos entre sí, donde los ancestros no habían muerto sino cambiado de forma y los seres sobrenaturales estaban presentes en la cotidianidad de las personas y sociedades tanto para ayudar como perjudicar, por lo que no debían ser ignorados.

En este trabajo se plantea que el discurso visual transmitido por el régimen incaico a través de los queros y aríbalos en los escenarios de fiestas continuó en los queros durante el S.XVI luego de la conquista y hasta las reformas toledanas, y que los cambios en las piezas fueron de carácter técnico y formal mas no temático. Para ello se realizaron comparaciones entre los diseños de queros y aríbalos pre y post conquista, los aríbalos seleccionados corresponden al estilo Cuzco polícromo de Rowe (1944) y sus diseños a los modos A, B, G y F de Julien (1987). En particular nos centraremos en los diseños de cuadrados, rombos, greca, triángulos, cabezas, zig-zag, el motivo de camélido y la misma figura del vaso, enfatizando los diseños de cuadrados, cabeza y rombos, que revelan en forma clara las continuidades antes señaladas y con los que podemos identificar también dos temas incaicos plasmados en estas piezas: El origen y la decapitación. Los queros son de los estilos Inca y transicional identificados por J. Rowe (1961), también se revisó piezas estilísticamente posteriores con la finalidad de identificar motivos existentes en queros del periodo virreinal. La procedencia de esas piezas no puede ser determinada con exactitud, sin embargo la uniformidad en los diseños y la comparación con algunos ejemplares con contexto arqueológico nos permiten asociar los vasos con la sociedad Inca del Cuzco. Las piezas revisadas forman parte de distintas colecciones tanto peruanas como extranjeras, se recurrió a colecciones de museos peruanos, como el Museo Larco, el Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM y el Museo de Arte de Lima y colecciones privadas, también a las bases de datos en línea de museos como el *Metropolitan Museum of Art* de New York, el *National Museum of the American Indian* de Washington,

Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de la Universidad de Harvard, *Estatliche Museen* de Berlín, entre otros. De otro lado, considerando lo mencionado en las primeras líneas de esta introducción, se usará arbitrariamente y por una cuestión metodológica, la expresión “Arte inca” para referir a aquellos objetos de uso ritual producidos por la sociedad incaica pre y post conquista (con las variantes que ello conlleva a partir del S.XVI).

Es discutible si hubo una entidad oficial incaica luego de la conquista, pero sí es seguro que hubo una voz autóctona que hablaba a través de los queros, los cuales continuaron siendo el soporte de un mensaje nativo. Ernest Gombrich al tratar el “Arte primitivo” (expresión que él mismo corrige) menciona que “estaría pobremente dotado para juzgar la arquitectura quien ignorara los requerimientos a los que obedecía su construcción. Análogamente, no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos por completo los fines a que sirvió” (Gombrich 1997: 39), así, los objetos de arte prehispánicos tuvieron que servir a ciertos fines y en eso radicaba su valor, por ello el primer capítulo responde a la necesidad de contextualizar los queros y aríbalos dentro del mundo en que fueron creados, partiendo de fuentes escritas de los siglos XVI y XVII, de investigaciones previas sobre historia inca y de investigaciones arqueológicas, encontramos que tanto queros como aríbalos fueron empleados en complementariedad, formando parte de un mismo “set de vajilla”. Estos objetos estuvieron presentes en las festividades incas, en protocolos de alianzas y ceremonias de legitimación, tanto en política como religión. El capítulo siguiente muestra el estado de las investigaciones previas sobre el estilo cerámico inca y los queros a partir de información en su mayoría arqueológica, principalmente sobre los trabajos de John Rowe (1944, 1961) y Catherine Julien (1987). Se identifican ciertos motivos recurrentes para luego intentar responder qué es lo que se pretendía transmitir visualmente a los participantes del rito. El tercer capítulo presenta al quero en la entrada al nuevo contexto virreinal y cómo es que los cambios sociales lo convirtieron en uno de los pocos medios visuales para transmitir un discurso alterno, también se identifica qué elementos o mensajes seguirían vigentes luego de las reconfiguraciones de la pieza.

Capítulo I: El quero y el aríbalo en el mundo Inca

El quero y el aríbalo (*urpu* en quechua) tuvieron como función servir la bebida (en general la chicha) en contextos rituales como las fiestas, estas estuvieron insertadas dentro de la práctica de reciprocidad, muy anterior al Tahuantinsuyu, en la que el Estado Inca estuvo inmerso. La economía andina antes de la conquista no tuvo un mercado como hoy lo entendemos, en vez de depender de la oferta y demanda se basó en esta idea de reciprocidad, una manera de intercambio de bienes y servicios. El intercambio, como base económica, se realizó a nivel institucional, esto es a nivel del ayllu, grupo social relacionado por el parentesco mediante un antepasado común (Zuidema 1991, Rostworowsky 1993, D'Altroy 2003, Pease 2009). El tamaño del ayllu es muy variable, un poblado podía estar representado por varios ayllus en interacción o por un solo gran ayllu. Estas parcialidades estaban bajo el mando de un Curaca, sin embargo las fuentes coloniales emplean este término para designar al jefe del ayllu, del poblado o de

toda una región, pero siempre se trata de una autoridad indígena, aunque existieron excepciones durante la colonia¹.

La reciprocidad, también referida como *aini*, fue básicamente el intercambio de fuerza de trabajo entre dos partes según el grado de parentesco (Hernández 2012), así, mientras más parientes se tenga, más posibilidades habrá de contar en momentos de necesidad de una mayor fuerza laboral. Al respecto, la idea de riqueza como la conocemos, acumulación de bienes, no fue compatible con la realidad andina, ya que lo que podríamos llamar actual y tradicionalmente “capital” no fueron bienes materiales sino energía humana latente. Esta práctica es referida por Bernabé Cobo en relación a la organización inca y, aunque emplea el término “tributo” enfatiza que sólo se brindaba fuerza de trabajo:

Todo el tributo que pagaban era servicio personal, trabajando corporalmente en las obras [...] en lugar de tributo trabajaban los oficiales en servicio del inca, de la religión o de sus caciques, cada uno en el oficio que sabía, como en labrar ropa, oro y plata, en sacar estos metales de las minas y beneficiarlos; en hacer vasos de barro y de madera, y en los demás oficios; en todo lo cual entendían todo el tiempo que les cabía. Mientras se ocupaban de cumplir sus tasas y tributos con estos oficios y trabajos, así los oficiales y artífices, como las comunidades de los pueblos y *mitayos*, eran sustentados a costa del dueño en cuya hacienda trabajaban o a quien servían [...] y de la misma hacienda les daban también las herramientas con los demás instrumentos y aparejos necesarios; de tal suerte que no ponían ellos de su casa más que el trabajo de sus manos (Cobo 1964 [1653]: Vol. II, p. 219).

La reciprocidad se materializaba mediante la mita, que fue una suerte de trabajo colectivo rotativo ante la convocatoria de algún ayllu pariente o dentro del

¹ Hubo casos de curacas españoles, para mayores referencias ver Garret 2009.

mismo grupo. Cada integrante del grupo estaba obligado a prestar servicios a la comunidad, estos podían ser apoyo en la siembra, cosecha, en obras de infraestructura como puentes o canales, sean al mismo grupo o a otros, esto daba derecho a recibir el mismo tipo de ayuda a futuro. Como señala Craig Morris (1979), el intercambio en sí mismo usualmente no es completado en un solo acto, sino que genera una obligación que debe ser cumplida dando inicio a una interminable cadena recíproca que fortalecía las relaciones intra e intergrupales. Así, la economía andina tuvo lugar al margen de las ideas de propiedad, precio y mercado, basándose principalmente en el parentesco (Murra 1978).

La redistribución, por otra parte, fue una forma de reciprocidad que tenía lugar entre partes en distinto nivel jerárquico, donde la mayor trata de asegurar el bienestar de la menor. Esta relación se daba entre el curaca y el resto de la comunidad, los integrantes del ayllu ponían su fuerza de trabajo a disposición del curaca y este, la autoridad, velaba porque esta fuerza comunal sea invertida en acciones de beneficio colectivo, en esta práctica la producción que tenía lugar no era considerada por su valor en sí, sino por representar el trabajo de otro, no una mercancía. Siguiendo la idea anterior, en una perspectiva moderna, este tipo de intercambio no sería justo ni equitativo, ya que la autoridad recibe bienes y servicios de diferente tipo y sólo se encarga de administrarlos sin embargo, a diferencia de la economía en la que vivimos, el valor de las cosas también se establecía según quién daba el bien o brindaba el servicio (Morris 1979), así, un objeto simple, como puede ser una vajilla cerámica, ofrecido por el Inca tendrá mucho más valor que otro de las mismas características ofrecido por un curaca provincial, teniendo esto en cuenta es más fácil entender los intercambios aparentemente asimétricos entre el Inca y los pueblos de las provincias o entre el curaca y los integrantes del ayllu, que entregaban productos para aprovisionar los almacenes del Estado además de ofrecer su producción especializada y fuerza de trabajo a cambio de regalos (con un altísimo valor simbólico) y fiestas, que aseguraban la estabilidad de la sociedad, esto último era lo que era valorado por la comunidad, más que los objetos.

El ayllu, depositando la responsabilidad en el curaca, debía velar por el culto al ancestro común y el bien colectivo (ambas cosas muy relacionadas), el Inca, por analogía, fue un curaca inter-regional, ocupó el grado jerárquico más alto y tuvo que velar por el mantenimiento de los ritos y actividades que procuren el bien de la población de todo el territorio. Las fiestas estuvieron inscritas en esta lógica de reciprocidad, como parte de un compromiso del Inca con el pueblo, siendo uno de los ámbitos en los que el Estado se manifestaba a la población, en ellas la vajilla y sus diseños se integraban al discurso estatal mediante los rituales, además de la misma actividad de consumo. Así, las fiestas, en tanto son comida, bebida y ritualidad, son el escenario donde la vajilla desempeña un rol que va más allá de la función básica de utensilio.

1.1. Bebida, fiesta y Estado

Las fiestas fueron eventos de tipo religioso y político, en honor a deidades, también eran rituales de carácter agrícola que propiciaban buenas temporadas de cosecha o buen clima para el desarrollo de los cultivos. Los cambios de autoridades, los ritos de tránsito como el paso de la niñez a la adultez entre otros, la superación de algún problema que aquejara a la población (plagas, enfermedades, etc.) fueron también motivos de fiesta, entendidos en un sentido ritual, tanto de solicitud de favores o agradecimiento a las fuerzas sobrenaturales y no sólo eso, también eran una forma de manifestar riqueza y poder frente a otras comunidades, ergo, aspirar a cierta superioridad en cuanto a imagen. Se desarrollan en el contexto de la reciprocidad y redistribución, conceptos que mantenían el equilibrio en el plano social, político y sobrenatural, donde una constante en ellas, que será tratada en este trabajo, es el intercambio de alimentos, tanto comida y bebida, sobre todo esta última.

Los ritos de libación, en la época inca, habrían sido la parte medular de toda negociación e inicio de alianzas para los fines estatales, y la bebida obviamente debió ser el elemento principal a ser consumido y también el de mayor

consideración en las fiestas (Pino 2010). Los documentos de los extirpadores de idolatrías dan cuenta de la importancia de la bebida, específicamente de la chicha:

La principal ofrenda y la mejor, y la mayor parte de sus sacrificios, es la chicha por ella, y con ella comienzan todas las fiestas de las huacas, en ella median, y en ella acaban, sus fiestas, y ella es el todo. Y así tienen para este efecto muchos vasos, y vasijas de diferentes formas, y materias, y es común modo de hablar, que dan de beber a las huacas, quando les van a mochar (Arriaga 1999 [1621]: Cáp. VI, p. 50).

La bebida mencionada en los documentos coloniales es la chicha, *aqha* en quechua, que es el nombre con que en general se hace referencia a las cervezas nativas de los andes sudamericanos, esta puede estar elaborada con diversos productos, pero la que está más referida en el territorio inca es la chicha de maíz, que fue “la más importante, tanto en términos de la cantidad producida como de su prestigio” (Morris 1979: 102). Si bien otros productos como la papa, entre otros tubérculos, fueron muy importantes en la dieta de las comunidades serranas, hubo un énfasis del Estado Inca en asegurar siempre una buena cosecha de maíz. J. Murra (1978) nos habla de dos sistemas agrícolas distintos, uno de ellos con cultivos locales basado en plantas adaptadas ya a la región y, otro sistema estatal basado en el maíz, un cultivo importado que suele crecer con dificultad en la sierra. Este tratamiento especial del maíz, tanto en el esfuerzo de su cultivo en distintas regiones así como su presencia en los rituales son señal de su importancia para el Estado Inca y del prestigio que habría tenido también en épocas anteriores.

Los intercambios de comida y bebida representaban más que un trueque, era recrear el acto de dar y recibir algo a cambio para mantener el *estatus quo* de la comunidad, tanto en actividades económicas en lo referente a las relaciones con los semejantes así como en el plano metafísico, con deidades, fuerzas y entes sobrenaturales. En el plano sobrenatural, los intercambios se daban a nivel simbólico, vertiendo la bebida en la tierra o en el agua, enterrando la comida etc., ya que las deidades eran los elementos naturales (*pachamama*, por ejemplo). El

extirpador Francisco de Ávila, cuestionando la idolatría y haciendo referencia a un rito en el Coricancha, hace una mención de una forma en que se ofrecía bebida al sol:

Y les suelen poner chicha blanca para que beba [el sol] en una vasija muy grande de oro, poniéndola en la Casa del Sol para que, por una lumbrera entrando el rayo, diese en el vaso y entonces decían: ya bebe nuestro padre el Sol [...] (Ávila 2002 [1646]: 51).

El Inca, al anexar nuevos pueblos y territorios, asumió el rol de curaca a gran escala encargándose así de ser el patrocinador de las fiestas, comprometiendo de esa forma a la población mediante el intercambio de bebida, comida y otros obsequios con las nuevas autoridades, también, claro, contrayendo matrimonio con las hijas de los curacas, para generar lazos de parentesco y legitimar la reciprocidad. Las festividades locales bajo el dominio imperial fueron supervisadas por el Estado y a estas se sumaron festividades estatales, en ellas la bebida fue el elemento principal o sino uno de los más importantes y se realizaba después de las comidas, como señala Bartolomé de las Casas, “Nunca jamás bebían sin que de comer h[u]biesen acabado” (De las Casas 2012 [ca.1557]: 88) Garcilaso de la Vega también nota esta tradición, luego de describir el ritual del Raymi llevado a cabo en dos plazas del Cuzco, señala que:

[...] Luego traían otra gran variedad de manjares, que comían sin beber entre comida, porque fue costumbre universal entre los indios no beber entre comidas [...] Pasada la comida les traían a beber en grandísima abundancia [...] (Garcilaso de la Vega 1959 [1609]: Libro 6, cáp. XXII, p.337).

Un ejemplo de cómo es que los festines eran organizados por el Estado se encuentra en Huánuco Pampa, Huánuco, excavado por Craig Morris desde los años 70 y empleado como uno de los sitios arqueológicos que sustenta su propuesta de urbanismo obligado (1973), que será necesario repasar para entender además de

cómo se articularon los distintos territorios y pueblos, cómo es que el Inca auspició y reguló las fiestas.

Huánuco Pampa, junto con otros centros urbanos Inca, estuvo interconectado por una red de caminos que conocemos hoy como Cápac Ñan, el cual atravesaba todo el territorio del Tahuantinsuyu. Este y otros centros urbanos fueron construidos sin ocupación previa en el lugar, imitando la arquitectura del Cuzco, fueron poblados muy rápidamente y desocupados de la misma manera con la caída del régimen Inca desde 1532, más adelante se tratará un poco más a fondo este aspecto sin embargo es de notar que la rápida ocupación como abandono de estos centros se debió a que fueron elaborados y administrados por el Estado Inca, del cual fueron dependientes, y funcionaron como centros administrativos regionales, puntos de articulación en el sistema de caminos y eje entre las relaciones de la élite inca con los pueblos anexados. No se trató de lugares de crecimiento espontáneo, no fue lo que podríamos llamar hoy en día una ciudad orgánica, sino un centro creado y poblado respondiendo a una necesidad administrativa, con una población que rotaba, posiblemente cumpliendo la mita.

En Huánuco Pampa la presencia de chicha se evidencia en los tiestos grandes de cántaros empleados en las distintas fases de producción de la bebida, remojo, hervido, fermentación, almacenamiento y distribución, también batanes para la molienda². Este material fue hallado en dos partes del sitio, uno de ellos está al norte de la plaza central, es un complejo amurallado de 50 edificaciones con un solo acceso estrecho, donde además de los cántaros también se encontró herramientas para la producción textil (otro bien muy valorado en los intercambios de bienes). C. Morris interpreta esto como un taller de *mamacuna*, conocidas también como las Vírgenes del Sol, las cuales serían una élite de mujeres dedicadas a tiempo completo al servicio estatal. El otro punto donde se evidencia la presencia de chicha se encuentra al este de la plaza. Esta parte está conformada por grandes

²Para mayores referencias sobre los indicadores arqueológicos que podrían determinar un sitio de producción de bebida puede verse el trabajo de J. Marcus (2008) en el sitio de Cerro Azul, valle de Cañete, el cual, aunque no corresponde al tipo de sitio definido por Morris, sí presenta una ocupación Inca que ejerce control sobre la producción y el espacio público en las provincias, también pueden revisarse los trabajos de Ramiro Matos en Pumpu (1994), los de C. Julien en Hatunqolla (1983) o los del mismo Craig Morris en Tambo Colorado (En Topic et. Al. 2013).

edificios y dos plazas espaciosas unidas por conjuntos de edificaciones pequeñas con aparejo de piedra labrada, cuarto de baño, estanque, terraza y un pequeño lago artificial cercado. Todo lo anterior podría ser interpretado como la residencia del Inca. Sin embargo en las excavaciones realizadas por Pat H. Stein entre 1972 y 1974 (citado por Morris 1979) en las estructuras adyacentes a las plazas se encontró cerámica para cocinar, restos de alimentos y, sobre todo, una gran cantidad de cántaros. Los lugares cercanos a la presumible residencia del Inca (o su representante) fueron empleados intensamente para comida y bebida. M. Rostworowski a propósito de la restricción del consumo de chicha por parte del Juez Gregorio Gonzáles de Cuenca en 1556, menciona que:

[...] los caciques y principales solían tener asientos y tauernas donde públicamente dan de beber la chicha a todos los que allí se allegan, y es causa de las borracheras de los indios y en ello ocupan muchos indios e yndias en hazer la chicha [...] (Rostworowski 1977: 241).

A la luz de la cita de Rostworowski, podríamos entender, como lo sugirió Morris también, los recintos cercanos a la “residencia del Inca” como las *tauernas donde públicamente dan de beber chicha*. Más hallazgos similares en otros centros administrativos podrían comprobar o refutar esta propuesta. Queda claro que el Estado invirtió esfuerzos en la elaboración y distribución de la bebida y que fue, mediante sus centros administrativos, el organizador de las festividades.

La principal locación de las festividades habría sido en la plaza central de la localidad. Esto relaciona directamente los rituales con la figura del Ushnu, que es una pirámide escalonada de poca altura, con una plataforma superior donde existe un hoyo de cantos rodados, que servía para hacer ceremonias durante la época incaica (Matos 2010). Esta estructura fue hecha en piedra y eventualmente recubierta de metal. Se ubicaba al centro de la plaza de las localidades principales y fue el escenario de rituales de sacrificio, ofrendas, bebida y comida (Rowe 1995; Matos 2010; Pino 2010). También era el lugar en el que se ubicaban los personajes más importantes durante las fiestas y demás eventos. Recordemos los dibujos de Guaman Poma en *Nueva corónica y buen gouierno* (1980 [1615]) (Figura 1) en los

que se representa al Inca ubicado sobre el Ushnu. Además, en el episodio de la captura de Atahualpa está narrada la intención del Inca a refugiarse en el Ushnu de Cajamarca (Titu Cusi Yupanqui 1992 [1570]). Quien ocupaba el Ushnu tenía un mayor dominio visual de la plaza y ocupaba el lugar más importante en la ceremonia y, posiblemente, la presidía. Al respecto, Juan Diez de Betanzos relata el cómo es que se recibía al Inca en las localidades, donde luego del sacrificio todos los participantes beben para cerrar la ceremonia:

Y llegado el Ynga ofrecíanle aquel vestido y el Ynga lo rescibía y luego de lo vestía y se ponía su cabellera y parecía natural de aquella provincia y ansí entraba en el pueblo principal della donde llegado que era a la plaza del le tenían hecho cierto asiento a manera de un castillejo una pileta llena de piedras y como llegase el Ynga al pueblo subíase en aquel castillejo y allí se sentaba en su silla y de allí veía a todos los de la plaza y ellos le veían a él y siendo allí le traían delante del muchos corderos y allí se lo degollaban delante y se los ofrecían y luego le vaciaban delante mucha chicha en aquella pileta que allí estaba en sacrificio y él bebía con ellos y ellos con él (Betanzos 1987 [1551], Cap. XLII: 185).

El diseño del Ushnu respondía a la necesidad de realizar rituales de libación, donde la chicha era la bebida principal, o al menos la única que se menciona en las fuentes coloniales. Aunque hay diferencias en las descripciones de los distintos ushnu registrados por los cronistas, la mayoría de ellos concuerda en que en la parte superior había una cavidad que servía para verter la bebida, que se filtraba hacia el interior de la estructura, drenándose en la tierra, en este punto, los vasos son los elementos más mencionados en los documentos coloniales junto con las tinajas. Realizado este acto, se daba por hecho que la deidad, ancestro o ente sobrenatural había consumido la bebida (Pino 2010).

Existen varias fuentes coloniales respecto al uso de Ushnu en relación a rituales con bebidas, uno de los más tempranos es Sancho de la Hoz, conquistador

español que vino junto con Pizarro y presencié la captura de Atahualpa, quien refiere lo que vio en Cuzco:

[...] en medio de ella hay dos isletas pequeñas, y en una hay una mezquita y casa del sol que es tenida en gran veneración, y a ella van a hacer sus ofrendas y sacrificios en una piedra que está en la isla que se llama Tichicasa [...] Hay más de seiscientos indios sirviendo en ese lugar, y más de mil mujeres que hacen chicha para echarla sobre aquella Tichicasa (Sancho de la Hoz 1962 [1534]: Cap. XVIII: 93-94).

El culto a los ancestros fue también una práctica común que incluía ritos con bebidas y hay tanto textos coloniales como ilustraciones³ que muestran cómo es que estos se llevaron a cabo. Este tipo de ritual pudo ser de carácter privado e implicar sólo a un grupo familiar o tener gran número de participantes, implicando a toda la comunidad, dependiendo del número de personas relacionadas al ancestro y el poder de este. Entre las ceremonias llevadas a cabo también estaban las que convertían al difunto en ancestro,⁴ haciéndolo partícipe de la vida política de la comunidad. Esto fue fundamental en las relaciones de poder del Inca con los pueblos anexados, ya que mantener al ancestro vigente mantenía también las relaciones generadas por este en vida. De otro lado, también se habla de mallquis o momias,⁵ que no deben ser confundidos necesariamente con los ancestros (que podían o no estar materializados en el cuerpo difunto). En este caso el rito consistía en verter la chicha en un vaso delante del cuerpo, en un cántaro enterrado o simplemente en tierra delante del difunto.

Resumiendo, las fiestas fueron actividades rituales que podían servir a diversos fines y el común denominador en ellas fue el rol protagónico de la bebida, la cual legitimaba el rito. Durante el incanato estas fiestas estuvieron reguladas por

³ Ver los dibujos de Guaman Poma en Nueva Crónica y buen Gobierno y también los del mismo ilustrador en *Historia del origen y genealogía Real de los Reyes Ingas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de Gobierno.* de Martín de Murúa [1590].

⁴ Para mayores referencias sobre este tema ver Kaulicke 2000.

⁵ El término "momia" no es muy preciso y además implica un especial tratamiento del cuerpo. Sin embargo será empleado de la misma forma en que se encuentra en los documentos coloniales.

el Estado, el cual, además de auspiciarlas asumía el rol de gran curaca en la redistribución. El eje de la fiesta fue la plaza y en ella el ushnu, estructura arquitectónica ubicada al centro de la misma (hay excepciones si lo asumimos al pie de la letra, no obstante siempre dominó su entorno) y empleada para rituales de libación, siendo este el punto más importante, los diseños plasmados en la vajilla relacionada a este momento serían clave para entender el mensaje transmitido por el estado a los participantes en la fiesta.

1.2. Bebida y política

Es de notar que la bebida no sólo era una cuestión ritual, también tuvo importancia en la cotidianeidad del hombre andino y en la práctica política de las autoridades. A la cita anterior de Rostworowski podríamos añadir que no sólo se ofrecía chicha en las residencias, sino también en los viajes de los señores, cada vez que descansaban en sus literas la gente se acercaba a beber a sus expensas, por ello llevaban grandes cantidades de bebida junto con su séquito (Rostworowski 1977: 241). Esta aparente generosidad no era gratuita, era recíproca al generar un compromiso por parte del pueblo hacia la autoridad.

Las relaciones de poder en el ayllu y en los pueblos estaba sostenida por la reciprocidad, manifestada principalmente por el intercambio de bebida, este equilibrio frágil y la importancia específica de la bebida puede notarse en las quejas y recomendaciones de los curacas de la costa norte a Gregorio Gonzales de Cuenca cuando este intentó prohibir que estos suministren chicha a los indios a su cargo. El curaca Juan Puemape, del Jequetepeque, manifestó que dicha prohibición:

será causa [de] que no obedezcan ny podremos hacer la sementera de comunidad y obras de la casa della ni juntar los indios que se dan mita ny otras cosas necesarias al gouiernodesterrepartimiento porque mediante dar de comer y beber a los indios obedezcan a sus caciques y principales (Archivo

General de Indias, Justicia 458, fol.1941V. Citado en: Cummins 2004, pp. 73-74).

En el mismo documento, más adelante se lee “mediante la chicha nos obedecen los indios lo cual no harían si les faltase” (Cummins 2004:74). Otro contexto en el que la bebida tuvo un rol protagónico, y por tanto también los queros y aríbalos en los que se suministró, fueron las relaciones que hoy podríamos calificar como diplomáticas, que podían terminar en alianzas, integración de nuevos pueblos tributarios y/o conflictos bélicos. Los episodios narrados por cronistas en los que el Inca se dirige hacia las distintas localidades llevando regalos son una muestra de cómo es que, si tenía éxito, se iniciaba la cadena de intercambios⁶. Con un proceso previo de negociaciones, el rito del brindis entre las dos autoridades legitimaba el pacto. Los regalos recibidos eran objetos que representaban al Estado Inca mediante sus diseños y formas, como los textiles y vasos. El brindis consistía en el empleo de dos vasos iguales en los que se bebía la chicha, luego del ritual el Inca conservaba uno de los vasos y de la misma forma el curaca. El vaso del Curaca se convertía en un símbolo del compromiso que existía con el Inca y era guardado en un espacio sagrado en la residencia del curaca o en un edificio público, sea de la localidad o el instituido por el Estado Inca. Los curacas también asistían a las fiestas estatales en el Cuzco, donde algunos tenían la posibilidad de brindar con el Inca, la repetición del rito reafirmaba el compromiso entre la autoridad y sus súbditos. Garcilaso de la Vega narra una de estas ceremonias, en las que también se describe el protocolo según el rango de los participantes:

El que convidaba a beber llevaba los 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,

⁶ Una lectura paralela del inca itinerante que visita las distintas localidades con regalos es la de S. Ramírez, quien sostiene que más que un Imperio con la connotación moderna del término, el Estado Inca basó su poder en la religión, donde el Inca era el personaje central que viajaba a distintos lugares para negociar las condiciones del culto y así poder servirse de mano de obra, bienes, etc., mediante los intercambios (Ramírez 2008).

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. Dende a poco iba el inferior a convidar al superior, en reconocimiento de su vasallaje y servitud (Garcilaso de la Vega 1959 [1609]: Libro 6, Cáp. XXIII, p.338).

También indica el mismo autor cómo es que los vasos podían llegar a ser objeto de adoración luego del ritual:

Estos vasos, porque el Zapa Inca los había tocado con la mano y con los labios, los tenían los curaca en grandísima veneración, como a cosa sagrada; no bebían de ellos ni los tocaban, sino que los ponían como a ídolos, donde los adoraban en memoria y reverencia de su Inca, que les había tocado [...] (Garcilaso de la Vega 1959 [1609]: Libro 6, Cáp. XXIII, p.339).

Cuando se menciona al Inca también se mencionan vasos de oro, *aquillas*, sin embargo los vasos prehispánicos más abundantes en las colecciones de todo el mundo son de cerámica, los de madera en cambio son en su mayoría coloniales. Existió una jerarquía en cuanto al material de los vasos, los de más alto nivel eran las *aquillas*, vasos de oro o plata en los que bebía el Inca o las más altas autoridades. Se descarta que el Inca bebiera de los vasos de madera o cerámica en los rituales. La escasez de *aquillas* en las colecciones respondería al alto valor que tiene, para la civilización occidental, el oro y la plata desde tiempos muy antiguos hasta la actualidad. Los conquistadores habrían tomado los objetos de metales preciosos para fundirlos y obtener así el metal puro. Durante el periodo colonial fueron pocos los indígenas que tuvieron el privilegio de tener este tipo de objetos, que fueron también diezmados por las campañas de extirpación de idolatrías a fines del XVI e inicios del XVII.

En segundo lugar en jerarquía estaba la madera, de la que sí se conserva muchos ejemplares,⁷ aunque la mayoría de los que se conservan, como se mencionó, son coloniales, tal vez por lo llamativo de su técnica de laca incrustada y policromía frente a la decoración incisa de los queros Inca es que captaron la atención de los coleccionistas de la época. Los vasos de cerámica, de otro lado, estuvieron en tercer lugar, también tuvieron diseños muy similares o incluso idénticos a los de los vasos de madera, por lo que no debe adjudicárseles un papel únicamente doméstico sino que habrían participado dentro del ritual junto con el aríbalo.

Los vasos de madera de estilo inca se caracterizan por su decoración incisa geométrica, que sigue en muchos aspectos a los diseños de la cerámica. Los diseños, aunque no se puede determinar su procedencia como lo hizo T. Bray (2003a, 2003b, 2004, 2009) con la cerámica, también son uniformes en todo el territorio imperial, no habiendo diseños exclusivos a ninguna localidad. Los aríbalos, en sus distintos tamaños, se emplearon para contener grandes o medianas cantidades de bebida, para almacenarla, servirla, por ello una misma pieza podía ser empleada para el consumo de varias personas e incluso de varios ritos en momentos distintos, los vasos, sin embargo, por ser elaborado en pares, ser empleados por representantes de cada parte y guardados como objetos de valor después del rito, no están muy presentes en el registro arqueológico. Al ser un bien que representa un compromiso específico y por ello un objeto único, debía estar siempre presente en la comunidad,⁸ así, se explica cómo es que este tipo de piezas pasó de generación en generación hasta llegar a colecciones privadas y de museos. Podría decirse que en contraste con los aríbalos, que abundan en el registro arqueológico, los queros abundan en las fuentes escritas coloniales.

⁷ En estricto, por etimología, el término quero o *kero* sólo se aplica a vasos de madera, puede consultarse *Lexicon* de Domingo de Santo Tomás (1560).

⁸ También hay casos de entierros con queros y vasos de cerámica, como los registrados por Valcárcel (1934) en Ollantaytambo, otros casos conocidos son un fragmento de vaso de madera hallado por C. Julien (1983) en Hatuncolla o los utilizados por J. Rowe (1961) para elaborar su cronología de vasos de madera.

Capítulo II: Diseños en la cerámica y queros inca: Un discurso visual

El Estado Inca ocupó un territorio muy extenso, abarcó gran parte del área andina, por el norte se extendió hasta la región de Ancasmayo en Ecuador y llegó al sur-oeste de Colombia, por el sur hasta el río Maule en Chile, hacia el este alcanzó la entrada del territorio amazónico en Bolivia, Perú y Ecuador y hasta las tierras áridas del nor-oeste y centro-occidente argentino. Esta delimitación fue planteada por J. Hyslop (1985) en base a la distribución de la cerámica y arquitectura Inca. Sin embargo el mismo investigador señala que muchos de los territorios que tradicionalmente fueron considerados como parte de la soberanía Inca fueron en realidad incursiones militares u otra presencia ocasional sin implicar el

establecimiento institucional en la zona. Esta expansión se habría dado en un corto tiempo, aproximadamente desde mediados del siglo XV con el Inca Pachacuti hasta poco antes de la llegada española, como lo indicarían las campañas de Huayna Capac, gobernante que precedió a la guerra dinástica entre Huascar y Atahualpa en 1532, en el actual territorio ecuatoriano (D'Altroy, 2003). Pese a la multiplicidad de sociedades comprendidas en el territorio y el corto tiempo en que fueron anexadas al Imperio, los incas lograron difundir un discurso homogéneo orientado al reconocimiento de la jerarquía que estos tenían sobre el resto de pueblos, para ello se sirvieron de la cerámica, los textiles y la arquitectura, entre otros elementos. Como señala F. Pease, el Tahuantinsuyu “organizó un régimen que hizo posible la existencia de un circuito estatal o supra-étnico de circulación de bienes” (Pease 2009: 47) dentro del marco de una tradición de reciprocidad muy anterior a los incas. La cerámica y los textiles fueron los objetos mediante los cuales el Inca difundía su mensaje visual. Los textiles fueron un bien de gran valor, sin embargo el intercambio de este tipo de objetos con el Inca fue privilegio de las élites, no así la cerámica, que fue el elemento empleado para las fiestas y podían ser vistas por todos los participantes.

La arquitectura también jugó un rol importante en la difusión de los criterios estatales, no sólo por su diseño y emplazamiento, sino también por ser contexto espacial en el cual se llevarían a cabo las fiestas, que fueron supervisadas y patrocinadas por el Inca. En el contexto de la fiesta, la bebida fue el elemento más importante y el centro del ritual, donde por lo general interactuaba con el Ushnu, estructura arquitectónica inca presente en las plazas principales, centro de los ritos de libación. Los diseños plasmados en los objetos empleados para contener y servir la bebida son clave para entender el mensaje estatal. Los aríbalos son los objetos más difundidos y presentes en el registro arqueológico en los distintos sitios arqueológicos Inca, fueron indispensables en las fiestas para el consumo de la bebida. También lo fueron los vasos ceremoniales, hechos en pares y que conmemoraban eventos, mitos y además podían llegar a ser objeto de culto, aunque no están muy presentes en los contextos arqueológicos, sí son muy mencionados en los documentos coloniales en relación a las fiestas y rituales.

2.1. El estilo oficial

Con un territorio vasto y la integración constante de varios y diferentes grupos sociales, el Estado Inca tuvo la necesidad de establecer elementos que vinculen a las nuevas conquistas con el gobierno y dar la idea de unidad en todo el territorio, esto es, manifestar su presencia en diversos ámbitos sociales, tanto a niveles macro, como las ceremonias religiosas y administración así como en los aspectos cotidianos de la población. En la actualidad los estados muestran su presencia de diversas formas, en las ceremonias cívicas, en algunos casos en las religiosas, dando cuenta de su labor y trascendencia en medios de difusión masiva (televisión, radio, internet, etc.) y también en nuestras actividades diarias, con los monumentos conmemorativos, las fachadas de las entidades públicas, los distintos logotipos y/o símbolos de instituciones que los integran, las imágenes denominadas “símbolos patrios”, las monedas e incluso los nombres de las calles. Como observa Rebeca Earle (2005), el sólo hecho de caminar por la ciudad implica recordar y conmemorar nombres de héroes y fechas de acontecimientos importantes en la historia nacional, plasmados en los nombres de las calles y plazas, incluso en las monedas (soles, bolívares, etc.) con su simbología, somos parte de la audiencia de un discurso dirigido por el Estado.

Guardando las diferencias entre un Estado Moderno y el Estado Inca, este último también debió manifestar presencia y hegemonía sobre su población. La arquitectura fue un elemento muy importante y es posiblemente el más estudiado luego de la cerámica. El estilo arquitectónico inca puede apreciarse en centros administrativos o religiosos construidos con la llegada del Inca a la región o con la remodelación o integración de edificaciones en sitios previamente ocupados. El estilo arquitectónico como indicador de presencia o dominación inca, así como la interpretación de su diseño ha sido ampliamente tratado⁹. Sin embargo la cerámica, si bien siempre está presente en el registro arqueológico de este periodo, pocas veces ha sido trabajada más allá de sus aspectos formales. La cerámica,

⁹ Para mayores referencias ver los trabajos de Gasparini y Margolies (1977) y Kendall (1985) entre otros.

generalmente de uso cotidiano y básico, es también el soporte de diseños que no son casuales ni puramente decorativos. Los diseños en la cerámica indican al investigador la filiación cultural de la sociedad que la produjo y/o utilizó. También indican la posición cronológica respecto a otros diseños y cómo es que estos soportes, que ya en su forma misma pueden contener mensajes, fueron agentes de difusión de un determinado discurso. Así como las monedas hoy en día, con sus mensajes iconográficos en emblemas, frases, símbolos, motivos, etc., la cerámica era parte de la cotidianeidad y una vía por la cual el Estado podía manifestarse.

Una característica de la expansión del Tahuantinsuyu fue el no anular las diferencias entre los distintos pueblos sino aprovechar los sistemas administrativos previos a la conquista permitiendo su continuidad. A los estilos artísticos locales y los cultos religiosos se superpuso el culto y administración incaicos (D'Altroy 2003; Pease 2009; Marcus 2008). En este escenario, se entiende cómo es que además del estilo arquitectónico o cerámico incaico, tenían lugar los estilos locales. Sobre este punto, la pluralidad se daba en las manifestaciones de cada localidad, mientras la homogeneidad en cuanto a estilos artísticos estuvo en las manifestaciones estatales, el mismo estilo a lo largo de todo el territorio y difundido en muy corto tiempo, tal como refiere C. Morris cuando habla de urbanismo obligado. Los cánones estéticos, diseño de motivos e iconografía fueron dictados por una entidad política y religiosa, el Estado, que sostenía grupos y hasta pueblos enteros de artesanos y comisionaba su trabajo, controlaba la distribución de los objetos generando así lo que Moseley denomina "estilo corporativo" (Moseley 1992). Él señala ciertas características que definen este tipo de producción. Primero, la entidad debe estar definida, el Inca debe haber ya establecido, luego de un proceso de conflictos y tentativas de legitimar su poder y marcar la diferencia étnica, el origen y la locación que en este caso es el Inca de origen divino y que rige el imperio desde el Cuzco, ciudad capital sede del gobierno. Esto también puede ser entendido como el "qué decir", la ideología estatal que se transmitirá mediante ritos (que incluye fiestas), relatos, objetos e imágenes.

Otra condición que señala Moseley es el tener un cuerpo administrativo, especialistas que se encarguen de la organización del imperio, también la presencia de especialistas artesanos, dedicados al servicio estatal y que estén sustentados por el Inca, que tengan el desarrollo técnico y tecnológico suficiente como para plasmar adecuadamente el mensaje en distintos soportes con fines de difusión. Sobre esto, los documentos coloniales registran comunidades de “olleros” cercanas al Cuzco, además no sería sorprendente que el Estado haya hecho migrar a comunidades enteras de especialistas a diferentes regiones para elaborar la cerámica imperial. Si bien hay muy pocos estudios que contemplan la presencia de alfareros itinerantes, la lógica de un especialista que tenga un pueblo base y varios otros pueblos para distribuir su producción pudo haber sido llevada a una escala mayor y ser controlada y respaldada por el Inca¹⁰.

En la Visita Huánuco de 1512 realizada por Iñigo Ortiz de Zúñiga y que publica J. Murra en 1967, se recoge un testimonio del pueblo de Chupachu que data de 1549 sobre lo que estos daban al Inca como parte de la mita, *Más daban cuarenta olleros para hacer ollas y las llevaban a Guanuco* (Ortiz de Zúñiga [1562] Vol.1, 1967: 306). Esto no sólo apoya la idea de redistribución de especialistas para los asentamientos Incas que trabaja Morris (1973) sino también una subvención de materia prima para elaborar nuevos productos con los rasgos estilísticos Inca que el Estado buscaba difundir, como el mismo documento refiere unas líneas después, aunque en este caso no menciona traslado de tejedores:

Lo cual todo dijeron que le daban al ynga y no otras cosas ningunas y que si hacían ropa de lana que los yngas se la daban y la hacían (Ortiz de Zúñiga [1562] Vol.1 1967: 307).

Otro ejemplo de la redistribución de la población es el de los *mitmas*, que fueron una población desplazada. J. Santillana los describe como “hombres y mujeres con familia de entre 25 y 50 años de edad, naturalmente perteneciente al

¹⁰ Uno de los últimos trabajos sobre alfareros itinerantes desde una perspectiva arqueológica y etnográfica es el de G. Ramón (2013), quien plantea la posibilidad, para el periodo prehispánico, de un mismo especialista con una producción estilística distinta dependiendo de necesidad de la localidad en donde se encuentre.

grupo más productivo, saludable y que soportaba el peso del funcionamiento del Tahuantinsuyu” (Santillana 2012: 27) y que además no necesariamente tendrían la misma procedencia, el reasentamiento podría ser con fines productivos, si eran personas destinadas previamente con ese fin, y también como castigos o prevención de posibles rebeliones en contra de los incas. Este grupo podía estar también conformado por personas de la nobleza y tributaban según su condición (cada uno según su especialidad).

La red de distribución es otro punto necesario, estrategias de difusión que además de transmitir también tendrán un rol de retroalimentación que sirva para que el Inca esté al tanto de cómo es entendido el mensaje y si responde o no a las expectativas e intereses del Inca.¹¹ Esto último está relacionado con la idea de reciprocidad manejada en los Andes, en el caso Inca la reciprocidad institucional, no era equilibrada ni uniforme en todo el territorio, algunas zonas habrían requerido mayor inversión que otras y mensajes con distintos énfasis y/o fuerza.

Es inevitable que se generen interacciones con los estilos locales, resultado de esto es lo que se conoce actualmente como estilo Inca provincial, esta diferencia fue necesaria para el Inca ya que este tenía que dar la imagen de ser una entidad superior y divina, muy lejos de querer igualdad (Cummins 2004). Esto permite mencionar un aspecto en la interpretación de los estilos en la historia del Arte y también en arqueología, y es que las variaciones en un estilo oficial o corporativo, como lo llamaría Moseley, no representan cambios en ideología de la población local, sino en el discurso institucional, en este caso, el discurso dictado por el gobierno desde el Cuzco. Son los estilos locales los más sensibles a los cambios sociales y/o ideológicos en la población. De otro lado, un estilo que se extiende en un vasto territorio siendo adoptado por distintas poblaciones, conformando lo que J. Rowe denomina horizonte estilístico (Rowe 1962), es el resultado de una misma entidad política y no de un desarrollo estilístico paulatino y orgánico (Julien 1987; Lunt 1987). Como señala C. Julien (1987), los incas emplearon especialistas para diseñar los palacios y otros edificios, del mismo modo se habrían servido de

¹¹ C. Julián (1987) habla de la posibilidad de intentos fallidos de difusión del mensaje visual en la cerámica.

especialistas para desarrollar un estilo de cerámica apropiado para un centro de poder imperial. Este proceso se habría dado en distintas fases ya que no todos los patrones de diseño fueron logrados y puestos en circulación al mismo tiempo. Así, el estilo imperial fue pensado, elaborado con un fin político y sistemáticamente distribuido mediante la cerámica, queros y demás objetos, como un discurso visual estatal.

La cerámica del tipo Cuzco (Este estilo se desarrollará más adelante) estuvo distribuida por todo el territorio gobernado por los Incas. La incidencia de ciertas formas nos puede indicar la importancia relativa que tendrían algunas funciones sobre otras, tales como las referentes a comida y bebida. T. Bray (2003a, 2003b, 2004, 2009), basada en la propuesta tipológica de 14 formas hecha por Albert Meyers (1975), realizó estudios comparativos entre la frecuencia de los distintos tipos cerámicos reportados en las diferentes publicaciones sobre un total de 20 sitios arqueológicos Inca repartidos a lo largo de todo el territorio. Estos sitios son para el área del Cuzco, la capital, Sacsayhuaman, Ollantaytambo, Machu Picchu y Choquepikio; para el Contisuyu, Maucallacta, Mt. Ampato, La Centinela, Old Ica y Pachacamac; para el Collasuyu, Hatunqolla, Pallamarca, Llullaillaco, Chicoana (valle de Lerma), el Plomo y La Reina y; Chinchaisuyu, Huánuco Pampa, HatunXauxa, La Plata, El Quinche y Rumicucho. Ninguno de los sitios estudiados correspondió al Antisuyu, territorio no muy bien definido y que no fue completamente conquistado por los Incas. Además, era la parte del imperio con menor territorio. De la cerámica registrada en los sitios arqueológicos mencionados, el aríbalo comprendió el 52% del total de vajilla en las provincias inca y el 29% en la región nuclear, Cuzco (Bray 2003b:18), su mayor proporción en las provincias nos puede indicar, además de la importancia de la bebida dentro del programa Estatal, la necesidad de que el mensaje sea más fuerte fuera que dentro del Cuzco, dada la situación de expansión territorial.

El aríbalo fue una forma cerámica propia de los incas y fue distribuida por estos a todo el territorio imperial. La alta frecuencia de este tipo de cántaro en relación a otras formas cerámicas deja ver un predominio de la función del mismo,

el transporte y almacenamiento de líquidos. El hecho que el porcentaje de aríbalos sea mayor en provincia que en la zona nuclear nos indica que las funciones de esta pieza estuvo condicionada geográficamente, siendo su uso más recurrente o enfatizado en provincia que en Cuzco. Bray interpreta esto como la necesidad de mantener una presencia estatal más fuerte en las provincias mediante fiestas y rituales. De otro lado, el quero, con una frecuente mención en las fuentes escritas y sus diseños homogéneos similares a los de la cerámica es también en un elemento diagnóstico para entender el discurso estatal en el que estaba insertado, ya que mantiene una relación de complementariedad con los aríbalos, al ser elementos varias veces representados juntos tanto en cerámica como en pintura durante el periodo inca como también en el virreinal (Figuras 2, 3 y 4). Tanto queros como aríbalos estuvieron presentes en la vida cotidiana, en ceremonias y fiestas, donde fue más notoria la relación entre vajilla, ritual y oficialidad.

2.2. Descubriendo el estilo Cuzco

No es sino hasta inicios del siglo XX que se identifica otras sociedades prehispánicas además de la Inca. Max Uhle fue el primero en elaborar una periodización de las sociedades de la costa, haciendo notar que lo Inca fue sólo el final de las ocupaciones previas a la conquista. Hiram Bingham también tuvo una inclinación, al estudiar el material de Machu Picchu, a diferenciar un momento inca de otro precedente (Bingham 1915). En la sierra sur, específicamente en la región del Cuzco, que fue el centro de la civilización Inca, era y es hasta hoy un reto la identificación de las ocupaciones anteriores a esta. John Rowe propuso la primera periodización para la región en base a la cerámica recuperada en sus excavaciones arqueológicas (Rowe 1944). Él buscó definir la sociedad Inca, para ello se concentró en la zona nuclear del imperio, Cuzco, donde debería encontrar un desarrollo inca puro, sin intrusiones o influencias de otras sociedades.

Las excavaciones de Rowe (1944) se concentraron en dos puntos, uno de ellos fue el distrito de Coripata, en una colina al sur de la ciudad donde se habría establecido un asentamiento Inca y que en tiempos coloniales habría sido

administrada por los Dominicos. El otro lugar donde se excavó fue el canchón del convento de Santo Domingo, establecido sobre el Templo del Sol. Se eligió este lugar por estar lo más cerca posible al antiguo adoratorio. Con el material excavado Rowe propone 3 periodos para la región del cuzco: Pre-inca, anterior al 1200 d.C. y caracterizado por la cerámica Chanapata; Inca temprano o Inca provincial, entre el 1200 y 1438 d.C. que se caracteriza por la cerámica que él denominó Canchón, hoy conocido como Killke, e; Inca tardío o Inca imperial, que se caracteriza por el estilo Cuzco polícromo y que abarcaría hasta el año 1535.

Investigaciones posteriores afinaron muchos puntos de esta propuesta, entre ellos uno de los más importantes es el de la denominación Inca provincial, que Rowe empleó para designar al estadio Inca antes de la expansión y caracterizado por la cerámica Canchón o Killke pero que hoy refiere a la producción fuera de la región del Cuzco, que estuvo elaborada en base a los cánones Inca y que es paralela a la producción cuzqueña. Luego, el nombre de Canchón, dado por el lugar de excavación donde se encontró ese estilo, sería reemplazado por el de Killke, un sitio arqueológico excavado varios años antes por Valcárcel en la década de los 30, donde se encontró una gran cantidad de fragmentos de este tipo.

Las excavaciones realizadas por Uhle en Q'atan, en el valle de Urubamba son de las primeras realizadas en la región cuzqueña, con el material obtenido en Q'atan además de las colecciones que el investigador recogió procedentes de otras zonas de la región reconoció un estilo diferente al Inca y al Tiahuanaco y que fue ubicada entre estos dos periodos, en un rango aproximado de 800 d.C a 1400 d.C (Uhle 1912). Jijón y Caamaño (1934) también hizo hallazgos de cerámica en la región del Cuzco que no era clasificable dentro de lo que se conocía como estilo Inca y que tampoco coincidía con Tiahuanaco. Este estilo, denominado hoy Killke, fue recién identificado por Rowe a partir de sus excavaciones en el canchón del Convento de Santo Domingo y ya que sólo lo halló en ese lugar lo denominó con el mismo nombre (Rowe 1944). En sus informes hace notar que guardaba mayores expectativas sobre los trabajos realizados en el canchón, ya que fue el lugar más cercano al Templo del Sol en donde se excavó, sin embargo el material se encontró

disturbado y fue imposible obtener una cronología relativa siguiendo el criterio de superposición. No se halló ningún espécimen completo, sólo fragmentos que estaban junto al estilo Cuzco polícromo, por lo que no se pudo determinar si se tratarían de estilos coetáneos o sucesivos. Por el contrario, Rowe sí nota que Killke no fue el antecesor del estilo Cuzco, si bien comparten el uso de motivos geométricos a veces muy similares como cuadrados, zigzag y triángulos entre otros, el estilo es completamente diferente.

La cerámica Killke es de delineado tosco y rápido, con rayas de color negro sobre una superficie blanca, eventualmente estaba presente el rojo, las características de este estilo fueron detalladas por Dwyer (1971), quien relacionó Killke con la formación del estado Inca. Lo que sí se puede afirmar por su gran difusión en toda la región del Cuzco es que no fue desconocida para los Incas. Rowe postulaba que la fundación mítica del Cuzco habría tenido lugar hacia mediados del siglo XIII, momento en el que Killke habría empezado a producirse como un estilo local Inca, luego, con la expansión se habría elaborado el Inca Clásico o estilo Cuzco, a partir del gobierno de Pachacuti (Rowe 1944). Los fechados radiocarbónicos que se tienen de esta cerámica están entre los años 1010 +/- 140 d.c. y 1290 +/- 60 d.C. (Dwyer 1971; Kendal 1976) ubicando el estilo en el intermedio tardío. Los estudios de Brian Bauer durante los años 90 ampliaron enormemente el conocimiento de Killke, él ubica el inicio de su producción hacia el 1000 d.C. y hasta el 1400 d.C., momento en que se inicia la producción de la cerámica Inca clásica (Bauer 2002). Otra interpretación que se puede realizar a partir de la distribución de la cerámica Killke en relación con la formación del estado Inca es que correspondería a un periodo de gran interacción entre las distintas etnias en el Cuzco, su proliferación sería producto de intercambios y posiblemente de migraciones internas. No puede asumirse los grupos sociales como entidades cerradas y con territorios y fronteras impenetrables, ya que además de la distribución espacial de Killke, los diseños comunes y el compartir los mismos contextos con la cerámica Cuzco polícromo nos habla de interacción y diálogo con el otro, un otro que compartía la cotidianeidad y tal vez hasta lazos de parentesco. Contrariamente a la idea de un periodo de grandes conflictos previos al surgimiento

de la hegemonía Inca que relatan las crónicas coloniales y con la victoria de Pachacuti contra los Chancas como el momento en el que se alcanzó la estabilidad en la región, la evidencia arqueológica muestra un periodo de gran interacción e intercambio, donde es posible que el Inca ya haya tenido dominio sobre las organizaciones políticas y sociales de la localidad (Bauer 2002).

El estilo Killke tuvo una vigencia más larga que la cerámica de estilo Cuzco, sin embargo la primera se limitó a la región cuzqueña y la segunda fue característica del Estado en todo el territorio conquistado. La aparición del estilo cuzco polícromo y su rápida difusión es señal de un proyecto institucional de difusión de objetos con fines expansionistas (D'Altroy 2003, Pease 2009, Julien 1987), por ello no puede decirse que Cuzco polícromo y mucho menos el estilo Inca clásico fueron el final de un desarrollo estilístico orgánico, paulatino, que empezó con Killke. El proyecto era completamente diferente, excedía el carácter utilitario de los objetos y su alcance local.

La cerámica Inca clásica ya era conocida a inicios del XX. Sin embargo es Rowe quien identifica el estilo y lo diferencia de otros coetáneos en la misma región del Cuzco en base a sus excavaciones en el distrito de Coripata y en el canchón del Convento de Santo Domingo, donde antes fue el Coricancha. El estilo *Cuzco Polícromo* que Rowe propone en 1944 habría sido el característico de la sociedad Inca, dentro de este, lo que se denomina Inca clásico es el *Cuzco polícromo A* y *Cuzco polícromo B*, variantes que se encuentran distribuidas en todo el dominio Incaico. De otro lado, también se identifica variantes locales como *Cuzco pulido*, *Cuzco figurado*, *Qoripata polícromo*, *Huatanay polícromo* y *Urcusuyu polícromo*, todas coetáneas.

Cuzco Polícromo A.- También conocido como geométrico figurativo, se caracteriza por las representaciones geométricas figurativas dentro de una composición vertical conformada por bandas donde, entre otros motivos, sobre todo en urpus y ollas, destaca la representación del helecho, además de las líneas en zigzag, triángulos, achurados y reticulados (Figura 5).

Cuzco Polícromo B.- Los diseños son geométricos y a diferencia de la variante A no hay representación figurativa, aunque hay quienes ven en el rombo concéntrico la figura del Ushnu (Matos 2010). Esta variante reemplaza el motivo de helechos por diseños repetidos de pequeños triángulos y rombos, concentrándose en la parte central de la decoración, es muy característica en urpus, platos, jarras y otros cántaros (Figura 6 y 7).

Cuzco pulido.- Carece de diseños, presenta sólo áreas de color.

Cuzco Polícromo figurado.- Combina los diseños de Cuzco polícromo A y B, añade también nuevas combinaciones. Según Rowe este estilo podría aplicarse a los queros, sin embargo la muestra que tuvo no fue suficiente en ese momento para elaborar esa propuesta (Figura 8).

Huatanay polícromo.- La característica de esta variante es la composición en varias bandas horizontales superpuestas con motivos repetidos y/o alternados a lo largo de ellas.

Coripata polícromo.- La composición está dada por bandas horizontales con círculos, cuadrángulos y/o 3 o 4 líneas paralelas que llenan el panel, alternando o conteniendo puntos. Los diseños de esta variante fue también registrada en la costa sur, por lo que no es seguro si se trata de una introducción de diseños provinciales al cuzco o viceversa, en todo caso, Rowe la ubica al final de la secuencia y a finales de la época Inca e inicios de la colonia.

Urcusuyo polícromo.- Se caracteriza por la pasta fina y por cubrir con los diseños toda la parte externa de la vasija, rompiendo así la composición inicial Inca, por ello es considerada como una variante transicional que habría circulado en las primeras décadas luego del contacto (Rowe 1944), su distribución es muy notable en la zona occidental del altiplano.

Rowe buscó una secuencia estratigráfica que nunca llegó a encontrar, por ello recurrió al análisis comparativo entre piezas de colecciones museográficas y las publicaciones de las excavaciones de Luís Valcárcel en los años 30 en

Ollantaytambo y Sacsayhuaman, Catherine Julien, alumna suya de la universidad de Berkley, quien trabajó con él en los 70 menciona que Rowe no llegó a tener acceso a las piezas mismas. Así, el material con el que sustenta su propuesta se limita a las excavaciones hechas por él mismo en dos sitios, uno de los cuales se encontraba disturbado. Pese a ello la propuesta estilística fue rápidamente aceptada por los círculos académicos hasta hoy, aunque quedó mucho por especificar y afinar. En los 70 Catherine Julien trabajó con él en base al material hallado en las tumbas de Sacsayhuaman con el objetivo de hacer una definición más detallada del estilo incaico y que será el modelo sobre el cual se realizará este trabajo.

Mientras Rowe se concentró en la tipología con una breve descripción de los diseños (recordemos que su publicación de 1944 es una introducción pionera a la arqueología de la región y no pretendía profundizar en temas estilísticos), Julien sí buscó definir el estilo y se concentra en el material procedente de dos sitios Inca, donde pudo obtener especímenes completos, en contextos funerarios y de ofrendas, asociados a otros soportes que incluyen la misma estructura arquitectónica. Aunque la investigadora identifica contextos más antiguos que otros, no busca elaborar una secuencia estilística, su propuesta presenta al estilo cuzqueño en un mismo momento y con distintas variantes o modos (Julien 1987).

Modo A.- Se caracteriza por la composición con bandas y fajas verticales con diseños correspondientes al Cuzco polícromo A de Rowe. Es la posición de las bandas y fajas lo que determina esta variante, además del motivo de helecho. El cuello de la vasija presentará un color oscuro con rayas blancas circundándolo y también en el ángulo de la base, donde comienza el cuerpo (Figura 5).

Modo B.- Corresponde al Cuzco polícromo B, también se caracteriza por bandas y fajas verticales, sin embargo Rowe extendía esta variante también a otras formas de composición, en este caso el Modo B está determinado por la composición vertical en bandas y fajas con diseños concéntricos y repetidos, principalmente rombos. En las tumbas de Sacsayhuaman esta variante es menos frecuente que el Modo A (Figura 6).

Modo C.- Se caracteriza por el engobe total de un solo color, el morado.

Modo D.- Engobe total blanco.

Modo E.- Consiste en el engobe morado en los dos tercios inferiores de la vasija y el tercio superior con engobe blanco, en platos se aprecia el centro morado rodeado de blanco con un remate morado en el borde.

Modo F.- Bandas o fajas horizontales que no ocupan todo el campo decorativo, puede haber entre tres a una banda y su sentido está por lo general determinado por las asas (Figuras 8, 9 y 10).

Modo G.- Bandas que llenan todo el espacio decorativo.

También se registraron otros tratamientos decorativos que escapan a los modos propuestos por Julien, por ejemplo las tiras de arcilla con incisiones en las vasijas con pedestal, que representarían a una serpiente y corresponden a una decoración plástica y no pictórica (Figura 11).

La cerámica Inca se caracterizó por sus diseños geométricos, su producción estandarizada y sus formas funcionales. Los diseños fueron la conceptualización de un conjunto de signos, símbolos e íconos cuidadosamente pensados por el grupo de poder y plasmados sobre la cerámica (Matos 2010). La simetría y alternancia de motivos permiten identificar al estilo inca imperial, el empleo de moldes para la fabricación de vasijas, la decoración uniforme y la amplia distribución de los tipos imperiales como la adaptación de los estilos de otras regiones a los formatos de composición cuzqueños nos indica que hubo una producción visual de diseños y esquemas que estuvo destinada a representar al Estado, ello explicaría la producción en masa de las piezas y la poca variabilidad en el diseño. El orden y composición de los diseños en la cerámica es por lo general simétrica, puede ser dividida por un eje vertical en dos partes iguales, asimismo esas partes mantienen la simetría al ser divididas horizontalmente.

D. Bonavía y R. Ravines (1972) identifican 19 motivos decorativos básicos (Figura 12) entre los que destacan los geométricos, posteriormente Ravines añade

estilizaciones zoomorfas, fitomorfas y finalmente motivos de serpientes y antropomorfos. Los motivos geométricos son de delineado fino, su tamaño es pequeño en relación al soporte y están organizados simétricamente, esto se aplica también a otros soportes como el textil o los queros, guardando las diferencias con la técnica de elaboración.

Aunque es claro que existen motivos figurativos en los diseños Inca, muchos otros aparentemente abstractos podrían realmente no serlo y su verificación sería difícil. Según F. Kauffmann la abstracción no habría tenido lugar, sino una estilización y sobre-esquemmatización de motivos figurativos que, por repetición, habrían adquirido un diseño aparentemente abstracto que no nos es posible identificar *a priori* al no estar familiarizados con ellos. Plantea así un ciclo en el que los motivos, al ser empleados, se vuelven cada vez más esquemáticos pasan nuevamente a ser figurativos también por repetición, descartando una línea de desarrollo estilístico que va de lo simple a lo complejo (Kauffmann 2011). Si entendemos el estilo Cuzco como lo hizo Moseley, un “estilo corporativo”, o como lo entendió C. Julien, la propuesta de Kauffmann debe ser rechazada, ya que un estilo impuesto y uniforme en todo el territorio no estaría sujeto a esa dinámica de cambios, de otro lado Kauffmann advierte sobre algo a tener en cuenta, no necesariamente los motivos que nos parecen abstractos y geométricos habrían sido así para la sociedad que los produjo.

2.3. El aríbalo

El aríbalo (Figuras 5, 6, 8, 9, 10, 13) es un tipo de vasija de cuello largo y estrecho, con dos apéndices con orificios que están alineados con las asas ubicados en la parte externa de la boca muy evertida, el cuerpo es convexo y la base cónica, presenta 2 asas laterales en forma de cinta que pueden estar ubicadas desde encima del ángulo de la base hasta poco después de la mitad del cuerpo. Por la composición de la decoración puede distinguirse una parte frontal y otra posterior, el diseño principal se encuentra en un panel vertical u horizontal que define la cara frontal, junto con un apéndice que por lo general tiene forma de cabeza felina o

rostro antropomorfo que se ubica en la parte céntrica superior, que ocupa un lugar central cuando el panel es vertical. En la parte posterior los diseños se ubican en la zona superior, en lo que serían los hombros de la pieza (Figura 13). El cuello tiene decoración circundante que delimita su base con el cuerpo. Esta forma es característica de la sociedad Inca y no presenta antecedentes en otras etnias.

Todas las piezas conocidas de este tipo son de cerámica, sin embargo existieron ejemplares de metal, estos están mencionados en inventarios de objetos de oro y plata de los primeros objetos enviados a España. T. Cummins (2004:62-63) cita una descripción de *Plata del Perú que Truxo a su Cargo Diego de Fuentemayor en la Armada de Que vino por Capitán General Blasco Núñez de Vela* en la que el objeto recolectado y registrado con mayor frecuencia fue “una tinaja con dos asas y una cabeza de perro y dos picos”. La descripción concuerda con la configuración del aríbalo sólo que en este caso habría sido de metal. Luego, si el término “tinaja” aun deja lugar a dudas, y Cummins también lo anota, en *Lexicón de Domingo de Santo Tomás* la palabra *Urpo (Vrpo)*, el nombre quechua de este tipo de vasija, es traducido como “cántaro muy grande, o tinaja”. En otra fuente, haciendo referencia a los objetos que se hallaban junto a los cuerpos de los Incas, Polo de Ondegardo menciona que:

[...] siempre afirman los naturales que lo que más se dio en Cajamalaca de oro y plata fue desto que tenían los cuerpos. Y en alguna manera se les puede dar crédito, porque todo fueron vasijas de cántaros y vasos de la condición de los que los Incas tenían a su servicio [...] (Polo de Ondegardo [1571], Las razones que movieron a sacar esta relación y notable daño que resulta de no guardar a estos indios en sus fueros, f.25v. En: Lamana 2012: 264).

Otro indicio citado por Cummins sobre la fabricación de estas piezas con oro es el escudo otorgado por Carlos V a Juan de Porras en reconocimiento a su participación en la conquista del Perú y a la “muchas cantidad de oro y plata” que encontró en Cajamarca y Cuzco, en donde se representaría “...un cántaro de oro en campo azul...” (Paz y Méliá 1892: 94-95). Dado el el gran valor que tenía el oro

para los españoles, se entendería por qué ningún ejemplar habría perdurado hasta nuestros días.

Bingham fue el primero en realizar un estudio tipológico sobre la cerámica Inca (Bingham 1915), donde identifica 17 tipos morfológicos, varios de ellos con variantes que él denomina estilos, en algunos casos el tipo está representado sólo por un espécimen. La forma que conocemos como aríbalo corresponde al Tipo 1, que presenta variantes A, B, C y D según la posición de las asas, el tamaño de la base cónica y la forma de los apéndices del borde de la boca (Figura 14). Fue él quien asignó el término *Arybállus* al tipo de cántaro inca que hoy es conocido como tal, del mismo modo empleó nombres de la cerámica clásica griega como *pithos*, *pélíke*, *hidrya*, *leves*, entre otros para identificar otras formas. El uso de términos griegos buscó uniformizar la terminología cerámica para lograr un fácil entendimiento de las formas por parte de los investigadores de diversas procedencias, además de trabajar con conceptos ya conocidos y muy similares a las formas andinas. El mismo autor advierte que estos términos deben ser tomados como descripciones morfológicas y no como explicaciones funcionales, ya que la carga conceptual de los nombres puede prestarse a confusiones sobre el rol de los objetos. Actualmente *arybállus* o aríbalo, como fue llevado al español, es el único término de los propuestos por Bingham que sigue siendo empleado y, aunque hay muchas críticas al respecto, entre ellas la de C. Julián que plantea la denominación “Botella Cuzco” (Julián 1987), es la nomenclatura más extendida. En este trabajo se usará el término aríbalo, cuidando de evitar extrapolaciones de su función mediante similitudes de la forma. El estudio de Bingham, aunque descriptivo, identifica dos periodos, uno que se caracteriza por entierros en cuevas (donde según él la cerámica no se conserva bien y es por ello difícil de encontrar) representado por “formas raramente encontradas en colecciones de material inca” y otro posterior en el que identifica un estilo denominado Cuzco o Inca puro. El autor no presenta una base suficiente para argumentar la relación cronológica que propone, además sólo hace una descripción de las formas y asume algunas como tardías sin relacionar la cronología planteada con los diseños en la cerámica, esto hace que no quede claro a qué se refiere con estilo Cuzco, si es sólo a la forma,

donde entra el aríbalo como característico de lo Inca, o si también incluye los diseños pictóricos.

Albert Meyers (1975) propone 14 formas agrupadas funcionalmente en 7 tipos que están ordenados por letras de la A hasta la G (Figura 15). A diferencia de Bingham, Meyers reduce el espectro de formas en busca de un fácil manejo, En lo que respecta al Tipo A, sólo reconoce una forma de aríbalo. Esta propuesta es la que se mantiene vigente, aunque con redefiniciones en lo que respecta a las ollas con pedestal, ollas, cuencos y platos.

La propuesta de Julien identifica 14 formas en base a la cerámica hallada en las Tumbas de Sacsayhuaman por las excavaciones de Valcárcel en los 30 y por José Franco y Luís Llanos (1940). El aríbalo es identificado como Botella Cuzco y corresponde a la forma 1A, las otras variantes 1B y 1C corresponden a vasijas con base plana y la segunda adicionalmente con cara gollete, por lo que la forma aríbalo es una variante de un conjunto mayor de botellas, sin embargo, citando a la misma autora, “si la cerámica simbolizara el dominio Inca, este objeto [el aríbalo] sería su símbolo más importante” (Julien 1983: 251) En este trabajo se empleará la propuesta de Meyers, que contempla todas las variantes en una sola forma ideal, donde el aríbalo se ubica como primera forma al igual que en las demás tipologías revisadas.

Como se mencionó en el primer capítulo, tanto los aríbalos como los queros fueron empleados en conjunto, donde la chicha o *aqha* fue transportada en cántaro y servida en los vasos dentro de un contexto ritual. Los diseños geométricos de ambos son similares y en algunos casos los mismos, aunque hay más uniformidad en los diseños sobre la cerámica. Como Rowe señaló sobre la variante “polícromo figurado”, la combinación de motivos en la cerámica se aplica también a los queros, aunque él no tuvo una muestra de vasos lo suficientemente representativa para elaborar el planteamiento. Como objetos funcionalmente complementarios, sus diseños pueden ser entendidos también en complementariedad, como se puede apreciar en algunos queros coloniales y cerámica (Figura 2, 3, 4).

2.4. El quero: estilos y tipología

El primero en plantear una propuesta cronológica y tipológica para los queros fue John Rowe (1961). Basándose en hallazgos arqueológicos, fuentes coloniales y representaciones en el material, identifica cuatro tipos formales y técnicamente diferenciados. El primero corresponde al quero inca, pre-conquista, con decoración geométrica incisa y en algunos casos, aunque no lo registró Rowe, motivos figurativos (Figuras 16, 24, 27, 28, 29, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44); el segundo tipo lo denomina transicional (Figuras 17 y 18), que combina la decoración incisa geométrica con la representación figurativa de motivos zoomorfos mediante la técnica de laca incrustada (diseño en bajorrelieve rellenado por pigmento), esta habría aparecido coincidentemente en el momento de la conquista mas no hay consenso sobre si la técnica responde al contacto con occidente o si fue un desarrollo andino; el Estilo Formal (Figura 19) aparece a fines del XVI, consistía en la combinación de laca incrustada con presencia a veces de diseño inciso geométrico, se caracteriza por su esquematismo y rigidez en las formas, ya hay representación figurativa; finalmente, el Estilo Libre se caracteriza por una mayor libertad en las formas, hay mayor complejidad en las escenas y los contenidos son narrativos (Figuras 3, 4, 20).

La mayoría de queros registrados provienen de colecciones privadas, son muy pocas las piezas recuperadas de contextos arqueológicos y estos corresponden al periodo de dominación Inca o a los primeros años después de la llegada de los españoles al Tahuantinsuyo (el caso del entierro en Sacsayhuaman excavado en los años 30 por Valcárcel, por ejemplo).

La muestra de queros arqueológicos empleada por Rowe fue recuperada de Arica (5 piezas), de Ollantaitambo (6 piezas), en Cuzco, del cementerio de Soniche, Sitio T en Ica (7 piezas), de Pachacamac (3 piezas) y del sitio arqueológico La Playa en la provincia de Salta, Argentina (13 piezas). En total la muestra comprende 34 piezas excavadas todas de contextos funerarios. La presencia de cuentas de vidrio, cruces, inscripciones entre otros elementos afines se usó para determinar el

momento posterior a la conquista, no obstante no se puede asegurar que otras tumbas que carezcan de ellos sean prehispánicas, por ejemplo, en el caso de Ica, no había diferencia entre las piezas procedentes de contextos coloniales de aquellas de contextos identificados como prehispánicos.

Acerca de las fuentes documentales del periodo colonial, al autor recurre al *Diccionario Inca* de Diego Gonzales Holguín publicado en 1608, al *Diccionario Aymara* de Ludovico Bertonio de 1612 y a la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo de 1653. Gonzales Holguín y Bertonio ya están en el Perú durante las dos últimas décadas del siglo XVI, presentan términos tanto en quechua como en aymara para referirse al vaso sin decoración, al vaso tachonado con plomo o estaño, al vaso pintado con varios colores y a los vasos con “asilla de león” (*Katari qeru* que es entendido como aquellos con decoración escultórica zoomorfa). Cobo hace una breve referencia a los queros como vasos pintados con barniz reluciente y de diversos colores, también menciona las aquillas, hechas de plata. De este tipo de fuentes Rowe concluye que hacia fines del siglo XVI e inicios del XVII ya había decoración con plomo incrustado (se hacían pequeñas perforaciones en la pieza, las que eran rellenadas con plomo o estaño fundido), ya se empleaba varios colores para pintar toda la superficie y los diseños incisos fueron algunos dejados atrás y otros combinados con motivos pictóricos.

La tercera fuente a la que recurre Rowe es la iconografía, mediante las vestimentas representadas y otros elementos fechables se busca establecer un rango de tiempo en que la pieza pudo ser hecha. Basado en un libro de bocetos de trajes de 1529 publicado en España, de las series de trajes que aparecen en la obra de Guaman Poma de Ayala, del informe de viaje de Antonio de Ulloa de 1740-44 y de las acuarelas del obispo Martínez de Compañón de 1782-88 señala que los sombreros, las casacas y los calzones serían las prendas que permitirían acercarse a las fechas con mayor precisión, ya que su estilo cambia con mayor rapidez que el resto. Pese a los datos que se tienen sobre las modas durante los siglos XVI, XVII y XVIII, no logra establecer filiaciones sólidas respecto a alguna prenda en particular. Simplemente establece fechas límite, por ejemplo, el que ningún quero que

represente sombreros de copa baja y ala plana será anterior a 1630, hay ejemplos similares con casacas. El hecho de que las representaciones sean esquemáticas dificulta la identificación de los detalles de las prendas, por ello también recurre al análisis formal de las piezas para tratar de complementar esa falencia.

La decoración en los queros está por lo general compuesta por tres zonas o registros, organizados horizontalmente dividiendo la superficie en una banda inferior, central y superior (más cercano al borde). Aquí la banda inferior está decorada con motivos de flores y a veces con animales en forma repetitiva, la banda central presenta diseños geométricos continuos (como tocapus en algunos casos) y la banda superior lleva la decoración principal. De otro lado, identifica los estilos denominados Estilo Formal y Estilo Libre, siendo la principal característica del primero la representación mediante figuras rígidas, con líneas rectas, y mucho más esquemática mientras el estilo libre estaría determinado por una mayor variedad de posturas, mayor trabajo gráfico e indumentaria, con detalles más realistas y carácter narrativo.

Los elementos que constituyen el estilo formal son los motivos geométricos en la banda central, banda inferior con dibujos florales sencillos y abiertos y sin relleno del espacio, banda superior dividida por lo general en 4 partes por arcoíris con cabezas de felinos en los extremos (dos partes sobre la cabeza de los felinos y dos debajo del cuerpo de los arcoíris), mientras que en el estilo libre la decoración de la banda central son tocapus, en la banda inferior se llena el espacio vacío con motivos geométricos pequeños en relación al resto de elementos (también se aplica en algunos casos para la banda superior) y hay mayor variedad de formas de flores.

Para el autor estos dos estilos no coexistieron ya que, complementando el análisis con los datos obtenidos de los trajes, las piezas que presentan vestimenta española de fines del siglo XVII son de estilo libre, existen semejanzas en la representación humana en el estilo formal que la asemeja más a las representaciones humanas prehispánicas y la decoración con motivos geométricos sería una continuación de los motivos incisos de las piezas antes de la conquista.

Finalmente, la propuesta cronológica señala la decoración geométrica incisa como característica del periodo anterior a la conquista, luego, que la decoración con laca incrustada se iniciaría junto con ella y produciría los queros de transición, caracterizados por su decoración geométrica incisa acompañada de motivos figurativos de animales, y, desde fines del siglo XVI, las piezas serían pintadas en su totalidad y también tachonadas con metal fundido. Simultáneamente se empieza a elaborar queros de estilo formal y ya desde 1630 (fecha determinada por la asociación con prendas de vestir) empezarían a elaborarse queros de estilo libre hasta fines de la colonia.

Desde su publicación, la propuesta de Rowe se ha mantenido vigente y es una referencia obligatoria en el estudio de este tipo de piezas, no obstante, está limitada por su visión formalista del desarrollo del estilo. Aunque sí reconoce que estos pueden coexistir, éste va de lo simple a lo complejo, lo cual sería lógico en una visión evolucionista. Sin embargo actualmente este tipo de elaboraciones requieren complementarse con mayores datos para ser válidas ya que la mayor o menor complejidad en la iconografía puede responder no solo al factor tiempo, sino también a procesos sociales que pueden favorecer o no la condición del artesano y/o del grupo que encarga las piezas. Si la élite inca colonial, que fue quien mantuvo esta producción (Stastny 1993), fue perdiendo privilegios y riqueza a lo largo del periodo colonial, no se podría explicar de forma evolucionista la mayor complejidad de estos objetos a medida que avanzamos cronológicamente.

Otro punto en contra de la propuesta es que los queros fueron objetos rituales de las élites incas, durante el periodo de transición y ya durante el siglo XVII y XVIII fueron empleados en fiestas y ceremonias importantes. Su fabricación fue con motivo de conmemorar algún mito o para registrar la memoria que se quería mantener, por ello existe la posibilidad que muchas piezas sean hechas intencionalmente buscando asemejarse a piezas de épocas anteriores a la fecha real. Nada puede garantizar que las representaciones sean coetáneas a la elaboración de la pieza. Además, los queros también fueron un objeto suntuario que atrajo la atención del ojo occidental, la prohibición de representar motivos prehispánicos desde fines del siglo XVI y luego

reafirmada por las campañas de extirpación de idolatrías no fue impedimento para el encargo por parte de comitentes occidentales de piezas con motivos señalados en otros contextos como idolátricos (Cummins 2004), por lo que varios estilos pudieron coexistir siendo elaborados en un mismo periodo. El caso del naufragio del navío Atocha, que partía desde La Habana rumbo a Sevilla, frente a las costas de Florida en 1622 da cuenta de la presencia de los tres estilos de quero coloniales en un solo contexto. Entre la carga recuperada figuran aquillas con decoración geométrica (sería prehispánica dentro de la propuesta de Rowe), de transición, de estilo formal y estilo libre (Cummins 2004), por lo que la propuesta de Rowe no podría ser entendida como cronológica sino sólo tipológica. El mérito de la propuesta es el de establecer tipos, sin embargo mezcla categorías cronológicas con categorías formales al proponer la secuencia Inca=>Transición=>Formal=>Libre.

En particular el término “transición” o “transicional” no puede desligarse de su significado cronológico, razón por la cual no podría aplicarse a ejemplares que, pese a compartir las mismas características formales, no pertenezcan al siglo XVI. En el caso del tipo Inca, no sólo hay una carga cronológica sino también cultural. Hasta el momento no existen registros de queros con fechados absolutos ya que la madera sudamericana no tiene la suficiente antigüedad como para realizar análisis dendrocronológicos, y, de otro lado, la datación por carbono 14 arrojaría unos 200 años de margen de error en el mejor de los casos, por lo que esa técnica es más eficaz con muestras mucho más antiguas, lo cual la haría inaplicable al estudio de piezas de hace 500 o 600 años aproximadamente y cuyo desarrollo estilístico se da entre los siglos XV y XVIII, que es aproximadamente lo que dura el dominio inca más el virreinato.

Hubieron más propuestas tipológicas sobre estas piezas, mas no otra propuesta estilística. Verena Liebscher publicó en 1986 dos trabajos fundacionales en el estudio de los queros, uno de ellos, *Los queros: Una introducción a su estudio* (1986), en base al estudio de 337 piezas, determina ciertas características para identificar un quero:

- a) Los queros son recipientes cerrados en la base y en las paredes, con diámetro de base menor al diámetro de la boca.
- b) La altura varía entre 7 y 25cm y es superior al diámetro de la base, idealmente es el doble.
- c) La pieza puede ser sostenida con una sola mano, raras veces con ambas, y esto sin gran dificultad» (Liebscher 1986: 28).

En el estudio la investigadora descarta las *cochas* y *pacchas*, también a los vasos en forma de cabeza de felino por tener la boca más estrecha que la base. Sobre la función, identifica un uso exclusivamente ceremonial y otro doméstico que no pueden ser compartidos por la misma pieza. Tipológicamente identifica cinco tipos (Figura 21):

- a) **Forma de cono truncado invertido.**- La diferencia entre el diámetro de la boca y de la base es muy poca a tal punto que el objeto parece casi cilíndrico, las paredes son lisas.
- b) **Forma de campana invertida.**- Con paredes lisas. Este tipo presenta dos variantes, una con cintura cuyo diámetro es inferior a la base, y cuya boca es un 10 a 12% superior al diámetro de base; y otra con paredes rectas hasta la cintura, a partir de donde se ensancha; esta última es la más inusual.
- c) **Cónicos o acampanados.**- Presentan aplicaciones que cambian la silueta, como son uno o varios anillos o boceles en el medio del vaso, una o dos asas (o albadones como ella los nombra) zoomorfas y opuestas.
- d) **Con base apedestada.**- Con tres subtipos: de cáliz doble; de copa y; en forma de tina.
- e) **Cabeza humana.**

Esta propuesta descartó varias formas coloniales al interesarse sólo por aquéllas que calzaban con su definición, tanto por morfología como tamaño.

En 1998 Jorge Flores Ochoa junto con Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo publican *Qeros: arte inka en vasos ceremoniales*, uno de los libros más importantes y gráficos en la literatura académica sobre los qeros. En esta publicación los autores definen cinco tipos de pieza que organizan en cuatro grupos; el primero está formado por los vasos (o qeros) y copas, y los otros tres, grupos son las *paqchas*, las *cochas* y las *aquillas*. Los vasos o *qeros* y las copas tienen una tipología muy amplia, siendo la forma más clásica de los primeros las piezas de forma tronco-cónica, con los lados cóncavos. Esta variante aparece en el primer lugar de una lista en la que se identifican los siguientes subtipos:

- a. Vasos de forma tronco-cónica, con los lados cóncavos.
- b. Vasos de forma tronco-cónica, con una figura de felino esculpida sobre el borde superior, sobresaliendo por encima del recipiente.
- c. Vasos de la misma forma tronco-cónica, con dos figuras esculpidas representando felinos frente a frente, ubicados en el borde superior del recipiente.
- d. Vasos en forma de cilindro recto.
- e. 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.
- f. Vasos que representan la cabeza de un felino con las fauces entreabiertas.
- g. Vasos que representan la cabeza de un camélido sudamericano.
- h. Vasos de forma tronco-cónica con anillos en relieve a la mitad o tercio inferior del cuerpo.
- i. Copas de forma semi-esférica o de forma alargada, con una base cónica simple.
- j. Copas de forma tronco-cónica, similar a la de los vasos, con adición de una base
- k. Cónica o un anillo intermedio.
- l. Copas de forma arriñonada con base cónica.

Varias de las formas que proponen los autores pueden ser organizadas en grupos más manejables, ya que estaría en algunos casos considerando un tipo y sus variantes en el mismo nivel jerárquico.

Luís Ramos Gómez, investigador del Museo de América en Madrid elaboró una propuesta tipológica publicada el 2006, en ella define varios criterios que servirán para la clasificación:

- **Elementos complementarios.**- Son las tallas que presentan algunos recipientes pero que no modifican su forma. Los agrupamos en tres bloques: «bandas», «motivos figurativos de carácter ornamental» y «asas» (Ramos 2006: 103).
- **Forma de las piezas.**- Divididas en “recipientes básicos” hechos de una sola pieza y “vasijas compuestas”, que son el resultado de unir a aquéllos un pie o un vástago.

Dentro del grupo de recipientes básicos se encuentran los vasos, las urnas, urnas de carena viva, urnas de carena redondeada, fuentes, cuencos ollas, recipientes cónicos y recipientes ovoides. De esta amplia gama sólo se trabajará con los vasos, piezas cuya altura es al menos el doble de la anchura y la boca es la parte más ancha de la vasija. Ramos no está de acuerdo en el empleo del término quero para esta forma, ya que su uso se ha desvirtuado a lo largo de las décadas para aplicarlo a una gran variedad de piezas no sólo de madera homogeneizando su función, sin embargo se empleará aquí ese término basado en su etimología quechua. Se determinaron 3 tipos de vaso (Figura 22):

- a. **Vasos troncocónicos.**- Tienen forma de tronco de cono invertido. Es la forma más común y existe desde el periodo formativo (Un vaso de piedra fue hallado en la galería de las ofrendas en Chavín de Huantar por L.G. Lumbreras). Su presencia en la zona andina es irregular, sin embargo

reaparecen en Tiahuanaco y luego en el periodo Inca, donde son elaborados en cerámica, madera y metal.

- b. **Vasos Arica.**- Retoma el término empleado por Rowe, se caracterizan por la talla en la parte alta de una figura esquemática de felino que no es considerada como motivo figurativo de carácter ornamental ni como asa, sino como un elemento que da entidad propia a las piezas en las que figura. El felino está dispuesto en posición vertical y apoya las manos delanteras en el borde de la boca de la vasija, la cual es rebasada por el cuello y cabeza del animal, pueden colocarse dos y no sólo un único felino en el vaso, disponiéndose en los extremos de un mismo diámetro. Según el autor estos vasos Arica existían en la época pre-inca e inca aunque no brinda datos que apoyan esa propuesta, sólo los hay para la época inca en documentos coloniales. Otra de sus características es la presencia de una o varias bandas que sobresalen a la superficie del vaso, la superior ajustaba su altura a la figura del felino y su límite inferior coincidía con la cola del animal, que se disponía de forma perpendicular al cuerpo e iba perdiendo volumen hasta desaparecer. Esta banda y la cola del animal se mantienen en la época colonial cuando la ornamentación pintada es escasa, sin embargo, banda y cola desaparecen cuando la pintura gana presencia, ya que se priorizaría el crear un amplio campo continuo para ornamentar con laca.
- c. **Vasos en forma de cabeza humana.**- El autor, aunque cita a Cummins para explicar la costumbre inca de beber de la cabeza del enemigo, descarta la relación de este tipo de piezas con esa tradición. Hay registros de piezas Tiahuanaco con diseños de cabeza, sin embargo durante la época Inca esta forma no es empleada, es recién en el periodo colonial cuando son elaboradas en madera. Las paredes de estos vasos son divergentes o ligeramente cóncavas, con el diámetro de la base menor que el de la boca. El tercio inferior de la pieza o algo más, es el cuello de una cabeza de realización esquemática en la que se ha reproducido, mediante talla, el volumen de la cara y los rasgos faciales más relevantes como la boca, nariz y orejas, de otro lado, los ojos suelen aparecer pintados.

Varios de los diseños realizados en los queros y aríbalos son los mismos, como el zig-zag, los rombos, entre otros, por lo que puede sugerirse que al ser elementos de un mismo ritual y sobre todo con una relación tan estrecha, los diseños entre un juego de vasos y su cántaro correspondiente serían afines o idénticos, lamentablemente no hay hasta el momento registros de aríbalos y queros encontrados juntos en un contexto arqueológico y con los mismos diseños, dada la dinámica en que se forman las colecciones de este tipo de piezas, resultaría muy difícil un hallazgo de ese tipo.

2.5. El mensaje del diseño

El estilo cuzco plasmado en aríbalos y queros articuló un conjunto de diseños específicos en una compleja esfera de distribución, en campos opuestos, empleando composiciones verticales y horizontales. La caracterización iconográfica de este estilo va más allá de los alcances de este trabajo sin embargo sí se puede avanzar en el intento de caracterizar algunos diseños puntuales del mismo.

Si el quero fue empleado en distintos tipos de ritual, es natural asumir que existirían distintos tipos de diseño para cada uno de ellos, lamentablemente es difícil establecer una relación entre diseño y rito mediante un trabajo iconográfico a partir de diseños mayoritariamente abstractos, sin embargo existen algunas pistas a seguir, como las ilustraciones de Santa Cruz Pachacuti, los lienzos que son ya del periodo virreinal y las asociaciones con los mismos diseños en otros soportes como, por ejemplo, la arquitectura.

Los ocho motivos descritos a continuación no son los únicos sino los más recurrentes en queros y también están presentes en varios aríbalos, fueron identificados a partir de la observación de piezas de distintas colecciones tanto peruanas como extranjeras, se recurrió a colecciones de museos peruanos, como el Museo Larco, el Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM y el Museo de Arte de Lima y colecciones privadas, también a las bases de datos en línea de museos como el *Metropolitan Museum of Art* de New York, el *National Museum of*

the American Indian de Washintong, *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* de la Universidad de Harvard, *Estatliche Museen* de Berlín, entre otros. Los aríbalos seleccionados corresponden al estilo Cuzco policromo de Rowe y sus diseños a los modos A, B, G y F de Julien. Los queros son del estilo Inca identificado también por Rowe, sus diseños son incisos y geométricos, en algunos casos hay diseños hechos con laca incrustada que son posteriores a la conquista pero que conservan la misma composición del periodo Inca. La procedencia las esas piezas no puede ser determinada con exactitud sin embargo la uniformidad en los diseños y la comparación con algunos ejemplares con contexto arqueológico nos permiten asociar los vasos con la sociedad Inca del Cuzco.

2.5.1. Cuadrados

Son pocos los especímenes cerámicos que presentan cuadrados como diseño central, en la mayoría de especímenes la figura más similar a esta es el rombo. En algunos casos en aríbalos del Modo F se aprecian figuras cuadriláteras concatenadas y con reticulado interno (Figura 8), sin embargo el cuadrado como tal se aprecia junto con el motivo zig-zag y se encuentra en el centro de los triángulos formados por este (Figura 23). Esta configuración está presente mayormente en vasos de cerámica (Figura 45), donde, se puede apreciar el diseño repetitivo de un cuadrado pequeño con otro cuadrado interno de diferente color asociados al motivo zig-zag, este diseño también está presente en los queros y ocupa el campo superior que rodea la pieza. También puede estar presente como ojos y boca, sin embargo en esos casos forman parte de un motivo mayor, el rostro, que será tratado aparte.

El diseño de cuadrados concéntricos es tal vez el más característico de los vasos de madera, ocupan la mayor parte de la superficie de la pieza y se repiten en más de un campo horizontal (Figura 24). Matos (2010) relaciona la imagen con una vista cenital del ushnu, de otro lado Cummins (2004) sugiere que simbolizaría la jerarquía y la igualdad. Se basa en las formas gramaticales quechuas para expresar “yo” y “nosotros”, donde *noqa* significa “yo” y al mismo tiempo es la raíz para los dos términos que expresan “nosotros”, *noqanchis* y *noqayku*, así, la figura central

representaba a la máxima jerarquía, a la que se agregaban otras que si bien eran de menor rango, eran iguales en forma, dando a entender que todos estaban bajo las mismas leyes. Podemos encontrar otra alternativa a estas propuestas fijándonos en el dibujo del origen de los Incas que Juan de Santa Cruz Pachacuti realiza (Figura 25). En este dibujo, el cronista representa las tres ventanas de Tamboctoco de donde se originaron los hombres, de la ventana del medio salieron Ayar Manco, sus hermanos y esposas, para fundar el Cuzco y dar inicio al linaje Inca, luego, de las ventanas secundarias *Marastoco* y *Sutictoco* salieron otras dos etnias que también habrían poblado la región a la par que los incas, estas últimas están dibujadas como tres cuadrados concéntricos, al igual que los motivos de los queros (el número de cuadrados en las piezas es por lo general 7, pero puede variar).

El cuadrado concéntrico simbolizaría entonces a los pueblos cuzqueños no Incas pero que estuvieron con ellos al momento del origen, podríamos decir, los incas de privilegio, menores en jerarquía pero muy importantes en la formación del imperio en la medida que fueron las primeras alianzas establecidas. En el caso de los pueblos fuera de la región del Cuzco, el diseño indicaría el reconocimiento de su subordinación al Inca y a la vez su igualdad con los subditos cuzqueños.

2.5.2. Rombos

El motivo de rombo corresponde a los Modos B, F y G y al estar presente siempre es el diseño principal o centro de la composición. En los aríbalos se enmarcan en paneles verticales u horizontales y se encuentran formando filas o columnas, muchas veces concatenados entre sí (Figuras 6 y 9), los motivos pueden ser concéntricos como en el Modo B o F, también pueden estar pintados con una sola línea o con diseños de damero interno (Figura 26). En los queros se pueden presentar también de distintas maneras, separados en paneles cuadrados (Figura 27), formando cadenas con o sin reticulado interno o hechos como resultado de líneas en zig-zag, del cual se hablará más adelante.

El diseño de rombos concéntricos es posiblemente más característico de la cerámica que de los queros, aunque en estos últimos se pueden encontrar motivos de hasta dos rombos, en la cerámica se presentan desde 3 hasta 6 o 7 rombos por motivo. De otro lado, los rombos con diseño de damero interno están presentes en ambos tipos de soporte, la variante empleada en los queros es el reticulado interno que puede aparecer como diseño principal o en la mayoría de casos formando cadenas de rombos concatenados (Figura 28 y 29). También se presentan en los Queros siguiendo la composición del Modo G, cubriendo grandes extensiones de la superficie del quero, aunque es posible que este tipo de configuración para el quero sea posterior a la conquista (Figura 30 y 31).

Al igual que los cuadrados concéntricos, el rombo también aparece en el dibujo de Juan de Santa Cruz Pachacuti citado anteriormente (Figura 25). T. Bray (2000) interpreta este motivo basándose en el dibujo, ya que el rombo es empleado para representar la ventana principal de Pacaritambo, de donde salieron los Incas, su presencia en la cerámica es una referencia al origen del Inca y su jerarquía sobre los demás pueblos, el hecho que este tipo de cerámica estuviera distribuida en todo el imperio apoya esa idea, ya que el Inca trataría de manifestar su autoridad en todo el territorio, en especial fuera de la región del Cuzco. Si bien el diseño del rombo, sea concéntrico, en paneles verticales u horizontales, con damero interno, etc. es uno de los diseños principales del aríbalo en general, en todos los casos se presenta como una variante del dibujo del cronista. El diseño sin embargo es más afín a los queros que a la cerámica. Si tenemos en cuenta que el aríbalo sirvió para transportar y almacenar, tuvo que ser manipulado por una persona ajena a la participación en el ritual, posiblemente mujeres, ya que entre las funciones de estas estaba la preparación de chicha (Bray 2003, Morris 1971), las variantes más cercanas deberían hallarse en los objetos centrales del ritual de libación, los queros. El dibujo de Santa Cruz Pachacuti muestra un rombo insertado en un cuadrado, esta composición es común en los queros, que suelen alternarse con el motivo del cuadrado concéntrico. Si vamos un poco más allá, el dibujo de Santa Cruz Pachacuti muestra la ventana central con plantas a los costados así como el aríbalo tiene el motivo de helechos a los lados de la banda central, luego, las ventanas de los

costados en el dibujo son los cuadrados, coincide con que los queros sean hechos en pares, así, podría entenderse el juego completo de vajilla (siempre que se traten de queros con cuadrados concéntricos y el aríbalo del modo B), como una referencia al mito de origen, donde el rombo en el aríbalo sirve a los dos cuadrados, de los queros.

2.5.3. Greca

El diseño de greca se presenta en los aríbalos por lo general en el Modo F (Figura 10) y está formado por líneas rectas paralelas o una banda. En el quero este tipo de motivo está formado por una banda horizontal y no corresponde al diseño principal (Figura 32).

2.5.4. Triángulo

En el aríbalo, sobre todo en el Modo A, la parte exterior de la boca presenta triángulos con base en el borde (Figura 33). Por lo general cuando el cuello es de color oscuro y con líneas cremas horizontales, el borde de la boca presenta triángulos cremas que contrastan con el fondo. También se presentan en bandas horizontales que llenan los paneles laterales del Modo B a modo de flecos (Figura 34).

Los queros con diseños de triángulos los presentan en paneles verticales y también invertidos, con la base en la parte superior y apuntando hacia abajo sólo que, a diferencia de la cerámica, se ubican en el cuerpo y no en la boca (Figura 35). En los paneles verticales se puede diferenciar la figura del fondo, estos siempre presentan diseños distintos sean achurado horizontal, vertical o ningún diseño. Con el mismo tratamiento anterior los triángulos se pueden organizar también en campos horizontales rodeando la pieza, en estos casos los motivos de triángulo son concatenados, por lo que no se completa la figura geométrica en la parte de la base (Figura 36).

Los triángulos también pueden estar formados por los espacios divididos por una línea zig-zag que se presenta por lo general en un campo superior horizontal y ocupa todo el ancho de esta sección, en estos casos se forman dos filas de triángulos, unos con base en el borde de la boca, superiores, y otros con base en el límite inferior del campo. El tratamiento de estas dos filas es siempre distinto, pueden presentar reticulado a modo de rombos, a modo de cuadrados, achurado horizontal o achurado vertical, siempre manteniendo el diseño diferente entre la fila superior e inferior (Figura 37).

2.5.5. La cabeza

Más que una cabeza, el diseño representa un rostro y dos brazos (Figura 29, 38, 39). Este motivo se encuentra exclusivamente en queros y tiene muchas variantes, algunas de ellas no se entenderían por sí mismas sin recurrir a la comparación. Podría aplicarse aquí el postulado de Kauffmann (2011), acerca de una figuración y esquematización (Figura 29) mas no necesariamente asumir un ciclo circular. El rostro está formado por los ojos y la boca, su representación está hecha mediante dos cuadrados concéntricos, un diseño de rejilla que hace de dientes, rombos, todas figuras cuadrangulares. A los lados se representan los brazos, que ocupan la misma altura de la cabeza. Este tipo de diseño se repite intercalándose con su inversión y los brazos además de orientar el rostro, concatenan los motivos.

El cortar la cabeza del enemigo y beber de ella fue un rito que consumaba la victoria sobre este. El mismo acto de decapitación está representado en la cerámica y textilera de diversas sociedades muy anteriores a los Incas, como Paracas, Nazca, Mochica y Wari, en un rango de más de 1000 años. En la sociedad Inca la información al respecto viene de las fuentes coloniales y el arte inca colonial. Atahualpa, estando prisionero por Pizarro, bebió de la cabeza de Huascar, su hermano vencido en la guerra (Mena 2014 [1534]; Xerez 1891 [1534]); Huascar, poco antes de su derrota en Cuzco, amenazó con hacer lo mismo al decir “le matéis y me traigáis su cabeza, porque he de beber en ella” (Betanzos 2015 [1551]. Cap

III: 327), luego Atahualpa bebería de su cabeza, la que según la descripción de Cristóbal de Mena tenía los dientes cerrados. Los brazos y dientes también fueron partes del cuerpo del enemigo que sirvieron como señales de victoria y amedrentamiento, Alonso de Mesa, citado por Cummins, narra que cuando las cabezas del enemigo no eran usadas para beber eran colocadas en un tambor junto con los brazos, al ser tocado ese instrumento recordaba a los potenciales enemigos las consecuencias de desobedecer al Inca (Cummins 2004: 136-37).

La cabeza y brazos representados en los queros no dan la impresión de estar articulados, su disposición, que alterna la cabeza con su inversión separados por brazos que sirven para ambos motivos no sugieren una persona articulada sino de partes seccionadas. Esto en el quero puede interpretarse como una amenaza dentro del ritual de libación entre dos partes que sellan una alianza, que advierte las consecuencias de enfrentar al Inca. Así, este motivo tiene carácter metonímico, representa el castigo por desmembramiento al que están sujetos los enemigos del Soberano mediante la representación del rostro y brazos. En distintos ejemplares de vasos, tanto queros como aquillas el motivo no puede ser identificado por el diseño muy esquemático. Este tipo de motivos, a nuestros ojos, aparece en una forma fácilmente reconocible y en otra sólo identificable por asociación.

Durante el periodo colonial, además de la elaboración de queros en forma de cabeza humana (también en forma de cabeza de camélido y felino, que tiene otra connotación que no será tratada aquí), el diseño del rostro se esquematiza mucho más pasando muchas veces desapercibido. La disposición de los motivos en el campo superior de los queros es en muchos casos alternada de la misma forma que las cabezas (Figura 40), por lo que se puede proponer que hubo un desarrollo estilístico del motivo inca, que varió desde lo figurativo hasta lo aparentemente abstracto siguiendo la lógica que plantea Kauffmann para el desarrollo estilístico en general, ya que la representación de cabezas como motivo central difícilmente habría sobrevivido a las campañas iconoclastas de fines del XVI e inicios del XVII, lo que quedaría por determinar es si su significado cambió, se mantuvo de modo implícito o pasó a ser simplemente un ornamento.

2.5.6. Zig-zag

Está presente en los aríbalos (Figura 41), aunque es más frecuente en vasos de cerámica en Modo B y se presenta en forma horizontal, puede estar formado por una banda o varias líneas paralelas. En los queros, el motivo está formado por una banda delgada o de dos a cuatro líneas paralelas formando un solo conjunto (Figura 42). Una pieza puede tener más de un motivo repetido, estos se encuentran paralelos en movimiento contrario, es decir que un zig-zag superior se verá como reflejado en un espejo respecto al inferior, así formarán rombos al centro y triángulos en los límites superior e inferior.

Este motivo genera otras áreas que se distinguen entre sí por el diseño interno, que puede ser un achurado, reticulado o ninguno. En el caso que el zig-zag no se extienda por todo lo ancho del campo en el que está inscrito, el relleno puede ser el mismo en ambos lados (Figura 43).

EL zig-zag también puede presentarse junto con otros motivos además del triángulo y rombo. Dos cuadrados concéntricos pueden estar en medio de cada una de las áreas que dividen, este diseño está presente casi sin variación tanto en el arívalo como en el quero, además de los vasos de cerámica (Figuras 41, 44 y 45)

2.5.7. Motivos zoomorfos: el camélido

Este es uno de los pocos motivos figurativos del arte incaico, está presente en queros (Figura 46), así como también en cerámica (Figura 47) y arquitectura. Choquequirao, sitio inca ubicado en el valle de Urubamba, en la selva alta, presenta un conjunto de 25 figuras de llamas en los muros de contención de una serie de andenes (Figura 48). Estos forman parte estructural del muro y se distinguen por el color de la roca empleada, *calcocuarcita*, de color blanquecino, destacando sobre el *micaesquisto*, roca de coloración ploma oscura (Figura 49). Los diseños se distribuyen a lo largo de la andenería, presentan llamas de distinto tamaño, con el diseño de una de ellas en el andén superior, dominando la escena, y una figura antropomorfa en el andén inferior, en la parte central, las figuras estarían orientadas

hacia la misma dirección como si se estuvieran moviendo. Esto es interpretado como una recua de llamas y la figura antropomorfa como el posible pastor (Echevarría 2010). La figura de camélidos también aparece en queros inca y de estilo libre, más aún, el vaso con forma de cabeza de camélido también es uno de los diseños comunes en queros virreinales así como la recua con el respectivo pastor.

2.5.8. Un diseño en sí mismo: el vaso

El uso de vasos con fines rituales es muy anterior a los Incas, ya estaban presentes en la sociedad Chavín aproximadamente al 1200 a.C, también la sociedad Wari empleó vasos de cerámica donde se aprecia ya la composición horizontal de los diseños y además con paredes cóncavas y boca evertida muy similares a la forma de los queros a partir del estilo transicional en el periodo virreinal. No podemos afirmar plenamente que los Incas conocieran el vaso tiahuanaco o huari pero sí que conocieron sus ruinas, en el altiplano boliviano, en las cuales hasta hoy, además de los edificios, se erigen estatuas monolíticas de personajes antropomorfos portando vasos en una de las manos (Figura 50) y de donde los Incas habrían tomado los modelos de arquitectura y el uso de vasos (Cummins 2004). Una relación más sólida entre lo Inca y Tiahuanaco la ofrece Albert Meyers, quien propone que la religión Inca sería la consecuencia de un “renacimiento” del culto Tiahuanaco que, luego de su colapso, habría mantenido las estructuras básicas de su cultura circunscritas en su antigua zona de influencia original (Meyers 2002).

Tiahuanaco fue un misterio para los incas, también para la comunidad académica hasta inicios del siglo XX, sin embargo no era un misterio que los mitos inca sobre el origen tenían lugar en el altiplano, donde también fue el lugar desde donde se creó el mundo según varios relatos (Rowe 1960). Por ello además del halo de misterio que podía tener el lugar, también tenía un carácter simbólico de pacarina universal, vestigio de un tiempo mítico, testigo de los orígenes del mundo.

Según Anthony Smith (1995), hay dos modelos de nacionalismo al construir una nación, a uno de ellos lo denomina “geológico”, que trata de buscar el origen de

la nación en el pasado, mitificarse y de esa forma legitimarse; el otro modelo lo denomina gastronómico, en donde el sentido de la nación se encuentra en la pluralidad de manifestaciones que se dan sincrónicamente. El inca habría escogido el modelo geológico para realizar su proyecto de, sólo por decir un término, “nación”. Tiahuanaco, lugar mítico y originario del mundo, fue adoptado por el Inca mediante el culto al sol y el uso de vasos ceremoniales, el discurso ideológico relacionaba al inca con el origen del mundo, por lo que su dominio no sólo sería político, sino también tendría una justificación religiosa.¹² El Inca, para legitimar su poder, habría recurrido a apropiarse del mito de origen tomando elementos Tiahuanaco, entre ellos el uso de vasos para las ceremonias. El empleo de vasos entonces habría tenido un origen mítico, así, el quero, además de su uso protocolar y festivo, también remitía no sólo al origen incaico, sino que relacionaba al Inca con el origen del mundo.

Recapitulando, se identificaron diseños iconográficos como el cuadrado, rombo y el mismo vaso, que remitirían a los mitos de origen no sólo del inca, sino del mundo, también el motivo de cabeza, que tendría un carácter de advertencia, queda pendiente para futuras investigaciones el ampliar la información iconográfica de los demás motivos revisados. De otro lado, geográficamente este estilo no tiene variaciones significativas, pues se pretendía uniformizar y representar a la misma entidad (Inca) en cualquier parte del Tahuantinsuyu, la heterogeneidad se encuentra en los sitios previos a la ocupación inca y que no fueron reutilizados ni rediseñados por estos, allí están los estilos de cada localidad, no sólo desarrollándose en paralelo al estilo cuzqueño, sino también interactuando con él y reinterpretándolo.

¹² Susan Ramirez (2008) discute la idea de imperio aplicada al Tahuantinsuyu y plantea que la gran organización política estuvo débilmente sustentada por un estandarizado culto religioso solar.

Capítulo III: El siglo XVI ¿epílogo al quero prehispánico?

La llegada Española al Tahuantinsuyu se dio en el contexto de una guerra por la sucesión entre Huascar y Atahualpa, hijos de Huayna Capac.¹³ La historia oficial es ya conocida, Pizarro logra eliminar a Atahualpa luego que este mandara ejecutar a Huascar, de esa forma ya no quedaría más sucesores al trono inca. Manco Inca y Paullu Inca habrían sido dos hijos “ilegítimos” de Huayna Capac, supuestamente con menos derechos que Huascar y Atahualpa para tomar el gobierno, cada uno fue asumido como heredero del Tahuantinsuyu, sin embargo este como tal ya no existía. A lo largo de su recorrido, los españoles encontraron aliados en muchos pueblos antes dominados por los incas que simplemente vieron la oportunidad de deshacerse del yugo cuzqueño, podemos mencionar a los Chachapoyas y Cañaris entre otros quienes apoyaron a los hispanos para expulsar

¹³ Hay discrepancias sobre si fue una guerra de sucesión en un sentido moderno o si fue una guerra ritual, para mayores referencias consultar Pease 2009, Regalado 1996 y Rostworowski 1983.

a Manco Inca del Cuzco. Así, tanto Paullu como Manco Inca pudieron haber sido reconocidos gobernantes, sin embargo su dominio fue sólo simbólico y se limitó al área cuzqueña.

Mientras esto ocurría en Cuzco, los conquistadores se enfrentaban entre sí por el botín de la conquista, que más que riquezas fueron territorios que incluían poblaciones que trabajarían para ellos y rendirían tributo. Tanto Francisco Pizarro como su socio Diego de Almagro formaron facciones y se eliminaron mutuamente, quedando el grupo español sin un líder, entre luchas de caudillos, como Gonzalo Pizarro y Francisco Hernández Girón. No fue sino luego de varios años de conflictos que la corona española logró tener el control del territorio.

La aproximación al conocimiento del otro (esa otra entidad nativa americana) tuvo varias etapas, el proceso inició con los primeros avistamientos de Colón, primero curiosidad, intención de conocer, reconocimiento de paralelos con actividades conocidas. Poco a poco se llegó a identificar paganismo, ídolos y finalmente al mismo demonio, asumiendo luego una visión iconoclasta e intolerante con las creencias americanas¹⁴. Cuando los españoles llegaron a la costa del actual Perú ya había pasado aproximadamente 40 años desde la llegada de Colón a América y esa primera etapa exploratoria libre de prejuicios había terminado. Una de las cosas que justificaba la conquista fue la campaña evangelizadora que emprendió la corona española, así, la cristianización de América sería la continuación de la cruzada que se habría iniciado para recuperar la Península Ibérica de los moros. Con la venia del Papa Alejandro VI España asumió la tarea de evangelización de las nuevas tierras generando con este proceso mayor inestabilidad. Las distintas órdenes religiosas llegaron al Tahuantinsuyu en distintos momentos, sin conocer las creencias previas de los nativos y cada una con una forma particular de enseñar el evangelio. Durante las primeras décadas de presencia occidental, las órdenes religiosas intentaron sólo reemplazar los nombres de las deidades nativas por la del dios cristiano, tratando de relacionar los mitos nativos con los occidentales, hubo entonces cierta libertad en el culto religioso

¹⁴ Para mayores referencias sobre esta aproximación al otro véase Gruzinski 1994.

colonial temprano, ya que más que eliminar los ritos previos simplemente estos serían redirigidos (Estenssoro 2001). Esta libertad generó varios problemas, ya que la iniciativa de los indios en temas religiosos era censurada (no podía permitirse un culto cristiano nativo sin mediación hispana, ello implicaría que la misión de evangelización terminó y no se podría sostener ideológicamente el régimen colonial) y las autoridades religiosas debían replantear varias veces la evangelización para mantener a los indígenas dentro de la categoría idolátrica e inhabilitados para ejercer el sacerdocio (Estenssoro 2001).

No fue sino hasta el gobierno de Francisco de Toledo que, junto con los concilios tridentinos, se logra estabilizar el Virreinato del Perú y establecer una política evangelizadora a nivel de todo el territorio. Aunque este periodo de transición duró hasta fines del XVI, el cambio de gobierno Inca al Gobierno español no significó empezar de nuevo, la administración hispana recurrió, para integrar el territorio andino a la economía virreinal, al sistema tributario Incaico, siendo la mita, además del sistema de ayllus, parte del legado del antiguo régimen prehispánico.

El adoptar la estructura previa para facilitar la administración colonial implica reconocer el logro del régimen Inca, con una clase dirigente lo suficientemente hábil para gobernar tan vasto territorio. Una particularidad del Virreinato del Perú fue la presencia de un grupo social nativo, respaldado por la corona¹⁵, exento de pagar tributo, con derecho a la propiedad y con la posibilidad de enriquecerse, cuya condición privilegiada se originaba en el respeto de la corona española al régimen anterior a la conquista. Siendo España un imperio con un gobierno monárquico, las autoridades compartían la idea de una ley natural, donde ciertos individuos tienen, de por sí, el derecho a gobernar. La voluntad divina legitimaba al monarca en Europa y de alguna manera este designio providencial fue respetado al estructurarse la sociedad virreinal en el siglo XVI. La nobleza inca colonial estuvo conformada por la que habría sido la nobleza inca y estaría limitada al Cuzco, ya que en ese lugar la historia imperial y local sería la misma y por ello sería la nobleza

¹⁵ Sobre el carácter de los tratados de la corona española en temas de poblaciones nativas de las colonias véase Levaggi 1993.

legítima (Garrett 2009). El reconocimiento de la nobleza inca era también un reconocimiento del Rey de España al Rey del Tahuantinsuyu, a su derecho monárquico y sostenía también la idea que el régimen colonial no venía a América a exterminar, sino que, así como lo habían hecho los incas décadas atrás, la potencia imperial buscaba alianzas con las élites gobernantes y se superponía a la estructura política previa (Rostworowski 2006).

Es muy discutible si esta nobleza era realmente la nobleza inca pre-conquista, ya que la sucesión entre los incas era muy diferente a la europea, con las ideas occidentales de hijos legítimos o bastardos, herencias, sucesión patrilínea, etc. La administración española abolió la poligamia, observó los derechos de nobleza por línea materna (que era lo que se usaba en el incanato), entre otras reformas que desarticulaban las relaciones de poder entre los incas, por ello no podemos decir que seguían existiendo las llamadas *panacas* en el periodo colonial¹⁶, o si estos grupos seguirían manteniendo las diferencias entre Incas de sangre e incas de privilegio, no obstante, prevalecieron durante todo el virreinato. Hayan sido o no una nobleza legítima en términos andinos, no cabe duda que fueron un sector con gran representatividad e influencia dentro de la población indígena tanto antes como después de la conquista, ya que el respeto de parte de la masa nativa no podría haber sido ganada de un momento a otro. Su reconocimiento por la corona española fue parte de una estrategia política que por un lado facilitaba la administración colonial, al conservar las estructuras jerárquicas previas al régimen virreinal para lograr un mejor control de los tributos y, de otro lado, era el único grupo indígena capaz de mantener la producción de objetos de arte inca.

Una de las principales características de la nobleza inca colonial fue su lealtad a la corona española, ya que sus privilegios fueron reconocidos por ella y dependían del sistema colonial. Hasta el final del virreinato mantuvieron su lealtad al Rey de España y sus disconformidades con las autoridades coloniales se limitaban a denunciar a la administración local. Tuvieron, al menos hasta la Gran Rebelión, la confianza de la Audiencia de Lima, donde llegaban sus demandas y en

¹⁶ Para mayores referencias sobre este tema ver Hernández 2011 y 2012.

la mayoría de casos salían airosos sobre la administración española del Cuzco, donde si bien no tenían una participación directa en la política, sí eran personajes influyentes en la sociedad cusqueña, ya que dirigían las actividades económicas de la zona.

3.1. Memoria e identidad

Las élites indígenas no formaron una entidad homogénea, si asumimos que procedían de la nobleza Inca tendrían que estar divididos en diferentes ayllus nobles, algunos descendientes de Incas anteriores y otros con nobleza de privilegio, es decir, no podemos hablar de la élite sino de las élites inca.¹⁷ Dada la pluralidad de estos grupos nobles, otra característica importante de fue la necesidad de mantener su identidad, lo que la hacía diferente de la masa indígena y a la vez diferenciaba un ayllu noble de otro.

Aunque décadas atrás Rowe planteaba un movimiento nacionalista Inca que implicaba un arte de resistencia, este término no debe ser entendido como un rechazo a ser dominados y adoptar la nueva religión cristiana ni el dominio hispano, sino como la negativa a aceptar un discurso que homogenizaba la participación de los distintos grupos en la formación del antiguo imperio, a perder sus memorias, su identidad y formar sólo un grupo denominado “indios”. El conservar la diferencia también respondía a la idea de que, en un futuro próximo, una vez cumplida la misión de la corona española de evangelizar y civilizar, serían ellos quienes retomarían el poder para crear un nuevo Estado Inca.

Hubo por parte de la corona española un intento de ordenar la historia del dominado, ordenarla según los esquemas y conceptos de linealidad temporal, acontecimiento, personajes, etc. desarticulando así muchos relatos andinos, restándole elementos al discernir entre relato histórico y relato mítico, al darle importancia sólo a los personajes masculinos, al identificar “héroes”, reyes y obras.

¹⁷ Para mayores referencias al respecto véanse los trabajos de Zuidema 2001, Rostworowski 2006 y Hernández 2011, 2012.

En los soportes que circularon durante la colonia dentro de la comunidad nativa, sobre todo las élites (que es un tema que sólo se dio en el Cuzco), se registró una historia alternativa a la oficial que estaba creando la administración virreinal (Martinez 2012), esa historia alternativa, las memorias, no fueron una sola, sino que presentaba distintas versiones según quién esté presentando el discurso. La nobleza entonces, mediante su producción, hoy denominada artística, pugnaba por el reconocimiento de sus linajes, de donde dependían también sus privilegios.

Las distintas versiones que recogen las crónicas coloniales sobre el origen y desarrollo del Imperio Inca son una muestra de la inexistencia de una versión oficial de la historia, entendida en términos occidentales de eventos en una línea de tiempo y causalidades. La oralidad habría sido el registro principal (reforzada por los rituales y los elementos empleados en ellos), por ello las variaciones en los relatos. De otro lado, la falta de consenso puede responder a que, al momento de la llegada de Pizarro, había una pugna entre dos aspirantes a regir el Tahuantinsuyu, las opiniones sobre quién debía ser el legítimo Inca estaban divididas y no había un discurso oficial. También recordemos que la administración imperial Inca no eliminaba la estructura social de los pueblos conquistados, sino que se superponía a ella, permitiendo la continuidad de los cultos locales y añadiendo a estos un culto generalizado al Sol, divinidad Inca al parecer desde tiempos de Pachacuti. Existía entonces un discurso local que se integraba a una narrativa mayor de alcance macro regional. Dada la conformación de la nobleza cusqueña, si esta fue la anterior *panaca*, o la élite de privilegio o procedentes de fuera de la región cusqueña, habrían tenido relatos distintos, particulares, que se integrarían al discurso oficial del Inca gobernante, entiéndase esto como un abanico variado de versiones (todas válidas) que explicaban la situación incaica. Los queros entran en este marco, fueron reconfigurados varias veces para adaptarse al nuevo régimen, se añadieron nuevas técnicas como la laca incrustada o el tachonado con metal y habrían formado parte del esfuerzo de los grupos nativos de élite por mantener su identidad.

3.2. Nuevas técnicas, viejo discurso

Poco a poco los rituales en los que se empleaban los queros dejarían de ser públicos, tal como hace ver F. Stastny (1993), la producción de arte inca en la colonia no es representativa de la masa indígena, sino de un grupo minoritario y privilegiado, las élites. Esta idea es similar a la que refiere Moseley, sobre no considerar un estilo oficial, o “corporativos” como él lo llama, para caracterizar a la población común, sino para caracterizar e identificar los cambios en el grupo de poder, del mismo modo, en el virreinato, los objetos de arte de la nobleza inca caracterizaron sólo a ese reducido y privilegiado grupo. Recordando además que no hubo uno sino varios grupos conformando la élite, no necesariamente existirían los mismos temas y, sobre todo, siendo los receptores un grupo muy específico, la potencial lectura de la pieza no tendría por qué estar al alcance de la población en general.

Como se mencionó, el objetivo de los queros fue legitimar a sus usuarios como verdaderos incas nobles, no ante las autoridades coloniales, para eso estaban otros soportes como el lienzo y los documentos escritos, sino entre ellos mismos, además de guardar las memorias particulares del grupo. Ante la censura cada vez mayor por parte de la administración colonial tuvieron que reacomodar el método de transmitir las memorias, ahora tenían menos espacios para manifestar los viejos discursos e incluir los acontecimientos recientes. Puede que por ello se renovaran las técnicas, no necesariamente por la adopción de repertorio figurativo occidental sino por la necesidad de expresar más contenidos con menos recursos.

Durante el XVI la principal técnica que aparece luego de la conquista y cuyo origen es desconocido es la aplicación de laca incrustada, que consiste en elaborar el diseño en bajo relieve y llenarlo luego con los pigmentos, se aplica para incisiones y diseños tallados por desbaste. Esta técnica ya está presente en Sacsayhuaman, en un entierro que posiblemente se realizó durante el asedio del lugar en 1534, está reportado por Valcárcel (1934), no puede saberse si el uso de pigmentos fue un desarrollo técnico que estaba teniendo lugar al momento de la conquista o si fueron los españoles quienes de alguna forma introdujeron la técnica (o la idea de usarla).

Luego, el tachonado con clavos principalmente de plomo fue empleado para marcar los ángulos en los diseños geométricos (Figura 51) y más adelante (XVII o más) también se usó tachonado en plata, formándose diseños sólo con los clavos.

El estilo Cuzco en los queros, sólo con incisiones y motivos geométricos, no necesariamente se ha perdido (ya mencionamos el caso del naufragio del Atocha en 1622) pero sí ha pasado a un segundo plano, ahora las piezas tienen más colores, hay cambios en la forma de representar la figura humana, las plantas, los mensajes. Poco a poco se pierden espacios y lo que antes se podía decir en un ritual desde la plaza, con el ushnu, con manifestaciones performativas, música y danza ahora se tiene que decir con una ceremonia más restringida, tal vez sólo conservando la parte central del ritual, el brindis, fue entonces necesario plasmar mayor información en los objetos empleados en él. Queda la pregunta, al haber mayor información en los queros, ¿podríamos establecer, mediante la identificación de temas y motivos, los mensajes más importantes o al menos los más recurrentes comparando las piezas en estilo Cuzco con las correspondientes al primer siglo de la conquista?

Hay motivos que están presentes en distintos soportes y que potencialmente podrían dar luces sobre los temas del discurso visual incaico, estos son las llamas, cuadrados concéntricos, rombos y las cabezas. Estos, a excepción de las llamas, pueden agruparse en dos temas: mito de origen y la decapitación. Sobre las llamas, como se dijo, aparecen en cerámica, queros y arquitectura prehispánica y también virreinal, por el momento ese diseño no será trabajado y quedará pendiente para futuras investigaciones.

3.2.1. El origen

El conjunto de aríbalo con diseño romboidal y queros con cuadrados concéntricos puede ser interpretado a la luz del dibujo referente al origen de los incas de Santa Cruz Pachacuti. Si se quieren establecer correlaciones, el aríbalo representaría al Inca. Como señala T. Bray (2000), pudo ser una analogía al cuerpo del Inca, ya que las bandas de diseños geométricos podrían corresponder a las mismas que hay en los uncus (verticales u horizontales), el diseño de rombos

concéntricos y helechos tendrían una significación mayor acerca de la soberanía inca, y ya que el cuerpo humano es una metáfora de la cosmología iría más allá del gobernante mismo. De otro lado, sobre las plantas en el dibujo de Pachacuti, estarían relacionadas con el término *Mallqui*, que además de ser el ancestro momificado significa también “plantar” (Bray 2000). Según Bray, el motivo de helecho representaría al ancestro en el tallo y al linaje en las hojas y frutos. El beber estaba relacionado con el recordar y conmemorar, el ritual con el aríbalo, los queros y la chicha habría sido una reafirmación del origen y la extensión de los incas y se llevó a cabo en todo el Tahuantinsuyu, como lo demuestra la gran distribución del aríbalo en comparación con otras formas cerámicas.

El motivo del cuadrado concéntrico representa en estricto a los primeros aliados de los incas y, por extensión, habría sido empleado para referir a todo súbdito del inca tal como se muestra en las representaciones de *Marastocco* y *Sutictocco*, las otras ventanas de donde saldrían los otros pueblos. En los rituales habría de igualar a las dos partes dentro de una negociación pacífica, ya que ese diseño no sólo refiere al súbdito, sino al que se originó con el Inca, aunque con menor jerarquía, tenía el mismo origen mítico. Se trató de igualar a los pueblos conquistados de forma pacífica con los pueblos “hermanos” del Cuzco, también podría aplicarse a ritos internos, donde dos partes se reconocen como iguales.

3.2.2. La decapitación

Cummins (2004) menciona cabezas y brazos cercenados, también la propia rigidez *posmortem* y añade que sería una advertencia a la otra parte de las consecuencias de traicionar o enfrentarse al Inca. Podemos entender este tema a partir un quero del siglo XVIII y lienzo atribuido también al S. XVIII.

El primer quero, registrado también por Flores Ochoa et al. (1998), (Figura 52a y 52b) ha sido tratado por Luís Ramos (2001; 2002), en él se aprecia una escena narrativa, del combate entre incas y chancas (tema registrado en crónicas como en otros soportes visuales del periodo virreinal) en donde se ve dos cabezas

decapitadas, una en el suelo y otra sujeta por una mujer noble, quien tiene un arma en la otra mano y el cuerpo del decapitado tendido en el suelo. Hay otra pieza de paradero desconocido que es registrada por el mismo investigador (2001) donde también muestra la escena de la decapitación y se aprecia un guerrero inca con la cabeza recién decapitada del enemigo, el cuerpo está en el aire, cayendo (Figura 53). Otra imagen forma parte de la colección del Museo Inca de la Universidad San Antonio Abad del Cusco, se trata de un lienzo con la inscripción *La gran ñusta chañan cori coca abuela de los doce ingas* (Figura 54), representa una ñusta cargando una cabeza cortada y una porra, parada sobre un cadáver decapitado, a su lado, en un segundo plano, está un personaje masculino vestido de inca noble y con atributos de guerra, junto a la mujer está un grupo de enanos, uno de ellos lleva un quitasol, dándole sombra, de fondo hay una llama y un arcoíris. La imagen es mucho más compleja. La escena de la decapitación es la misma que en uno de los queros, una mujer con un arma y una cabeza, el cuerpo del decapitado a sus pies. La interpretación de Ramos (2001; 2002) es que se trataría de una escena que forma parte del ciclo de la guerra contra los chancas, quienes serían según los relatos escritos, uno de los más feroces enemigos de los inca y que estuvieron a punto vencer a los cuzqueños definitivamente.

Si recordamos la amenaza de Huascar a Atahualpa sobre decapitarlo y beber de su cabeza, o el momento en que Atahualpa bebe de la cabeza de Huascar y los añadimos a este recuento, tenemos que la decapitación fue una forma común de castigar al enemigo a tal punto que fue representada en más de una ocasión, tanto en soportes prehispánicos como los queros de estilo Cuzco y más adelante en queros virreinales y hasta en un lienzo, la idea de decapitación como resultado del enfrentamiento al Inca habría estado muy afianzada incluso siglos después.

Por la información recogida por Cummins y sumando las imágenes de queros y lienzos virreinales, podemos afirmar que los queros, o aquillas, con diseños de cabezas formaron parte de un mensaje de advertencia del Inca a no enfrentarse a él. Habrían sido empleados en ritos enmarcados en un contexto de tensión bélica o rememorando situaciones o mitos de este tipo.

Conclusiones

Los objetos empleados en los rituales de libación formaban parte de la ceremonia no sólo por su funcionalidad, sino también por su misma visualidad. Los motivos de rombos y cuadrados concéntricos, plasmados en el aríbalo y el quero formaron parte de un discurso estatal inca que buscaba afirmar el poder del gobernante y relacionarlo con el origen mítico del mundo legitimando su autoridad. A la vez, los motivos de cabezas servían como advertencia de las consecuencias de ir en su contra. Se podrían añadir también las aquillas, por su forma y sus motivos compartía el mismo lenguaje visual que la cerámica y queros, siendo complementarios al aríbalo, lamentablemente no se contó con un número suficiente de aquillas como para extender esta afirmación.

Aunque en diferente proporción, los mismos motivos geométricos están presentes en ambos tipos de soporte, los únicos casos que podrían escapar a ello son los motivos de chevrone que, aunque se asemejan a los helechos del aríbalo, se encuentran invertidos y; la representación de cabezas en los queros que, aunque el aríbalo tenga una aplicación escultórica de cabeza humana o felina, esta no correspondería con la idea de decapitación propuesta por Cummins (2004) para el quero. Con base a las propuestas de T. Bray (2000) y los dibujos de Santa Cruz

Pachacuti, el diseño de rombo frecuente en el aríbalo se complementaba con los motivos de cuadrados concéntricos para conmemorar el mito de origen: Una ventana principal romboidal y ventanas secundarias cuadradas, que serían representadas por el aríbalo con los rombos concéntricos secundado por los queros con los diseños de cuadrados concéntricos, importantes para la legitimación de los súbditos del Inca.

Pese a que la mayoría de ejemplares de queros Inca no proceden de un contexto arqueológico, su asociación con el aríbalo mediante la comparación estilística podría darnos nuevas luces sobre cómo interpretar ese tipo de piezas que por lo general han sido investigadas de forma aislada o en un marco de estudios de arte colonial más que en su mismo marco de origen, el periodo Inca. El uso de los queros con los mismos diseños pre-hispanos durante las primeras décadas luego de la conquista no sólo nos brinda información de cómo es que el poder hispano no estuvo muy bien afianzado en un inicio, sino también sobre cómo es que un discurso Inca continuó en circulación (aunque ya no con la difusión de antes). Ante esto cabe preguntarse si, aunque el Tahuantinsuyu colapsó, qué tanto del Gobierno Inca seguía simbólicamente activo mediante el empleo de estas piezas en rituales, al menos en el Cuzco y alrededores durante el siglo XVI.

Los queros de estilo inca y de transición presentan la misma temática, esto es representación zoomorfa, motivos de cuadrados, zig-zag entre otros. No es posible saber si la técnica de laca incrustada fue desarrollada por influencia española o si su aparición al mismo momento fue una coincidencia, pero si asumimos las propuestas de Estenssoro (2001) sobre la permisión de los ritos previos y de Garrett (2009) acerca de la autonomía de las comunidades de indios dirigidos por la élite, lo que denominamos transición sería una continuación de lo inca y podría incluirse en un estilo que podríamos llamar Inca pictórico, teniendo en cuenta que los objetos son producidos en un periodo de conflictos y no dentro de un contexto planamente virreinal, como sí lo será desde el gobierno del Virrey Toledo a fines del XVI.

Durante el siglo XVI, siglo de cambios, una voz autóctona seguía hablando mediante las piezas, al principio fue una voz Inca, luego de élites en un nuevo contexto, manteniendo las memorias en paralelo al discurso oficial escrito que se construía a manera occidental. Pese a todo, sean Incas reales de los siglos XV o XVI o, élites nativas virreinales, hubo dos temas que se mantuvieron mientras las técnicas y modos de ver las imágenes cambiaban, estos fueron el demostrar el origen del linaje que se quería mantener y mostrar el poder, tal vez ya no en el mismo sentido literal, pero sí de lo que se había logrado y de cuán poderosos pudieron haber sido los ancestros nativos.



FIGURAS

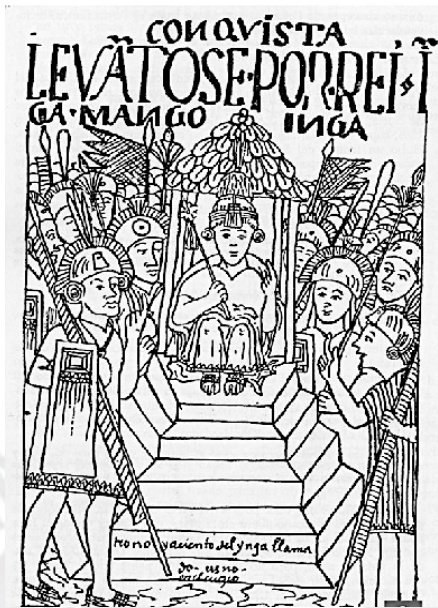


Figura 1. Inca sobre el Ushnu. Guaman Poma de Ayala. *Nueva Cronica y Buen Gobierno* (p.290).



Figura 2. Personaje cargando aribalo y sujetando un vaso. Museo estatal etnológico de Berlín.



Figura 3. Quero de estilo Libre, siglo XVIII. Personaje en actitud de libación. Código **ML400602**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 4. Quero de estilo Libre, siglo XVIII. Minneapolis Institute of Arts. Minnesota.



Figura 5. Aríbalo de estilo Cuzco policromo A o Modo A. Código **ML040400**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 6. Aríbalo de estilo Cuzco policromo B o Modo B. **ML010514**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 7. Plato de estilo Cuzco policromo B o Modo B. Código **ML035987**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 8. Aríbalo de estilo Cuzco policromo Figurado o Modo F. **ML036058**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 9. Aríbalo Cuzco polícromo en Modo F. Museo de Arte de Lima- Perú.



Figura 10. Aríbalo en modo F con diseño de greca. Código **ML038281**. Museo Larco. Lima-Perú



Figura 11. Olla con pedestal y aplicación de brazos. Código **ML036006**. Museo Larco. Lima-Perú.

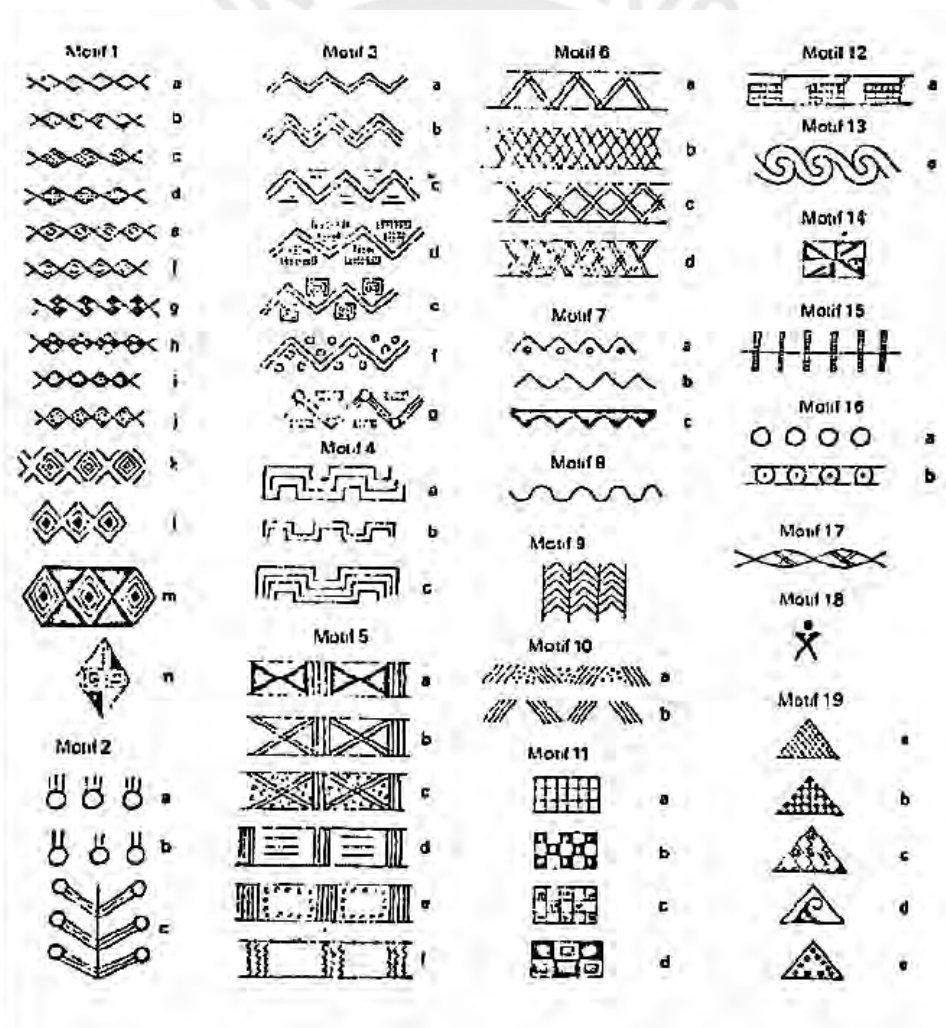


Figura 12. Motivos decorativos Inca. Bonavía y Ravines 1972.



Figura 13. Aribalo. Vista posterior. Museo de Arte de Lima. Perú.

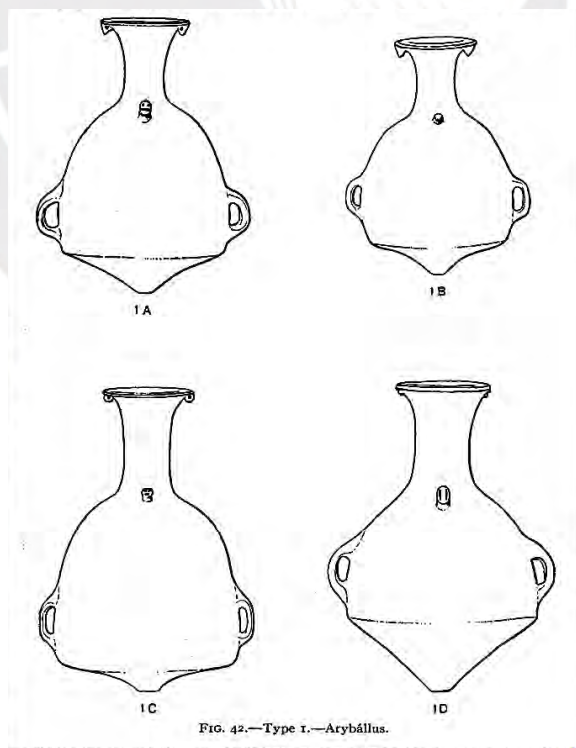
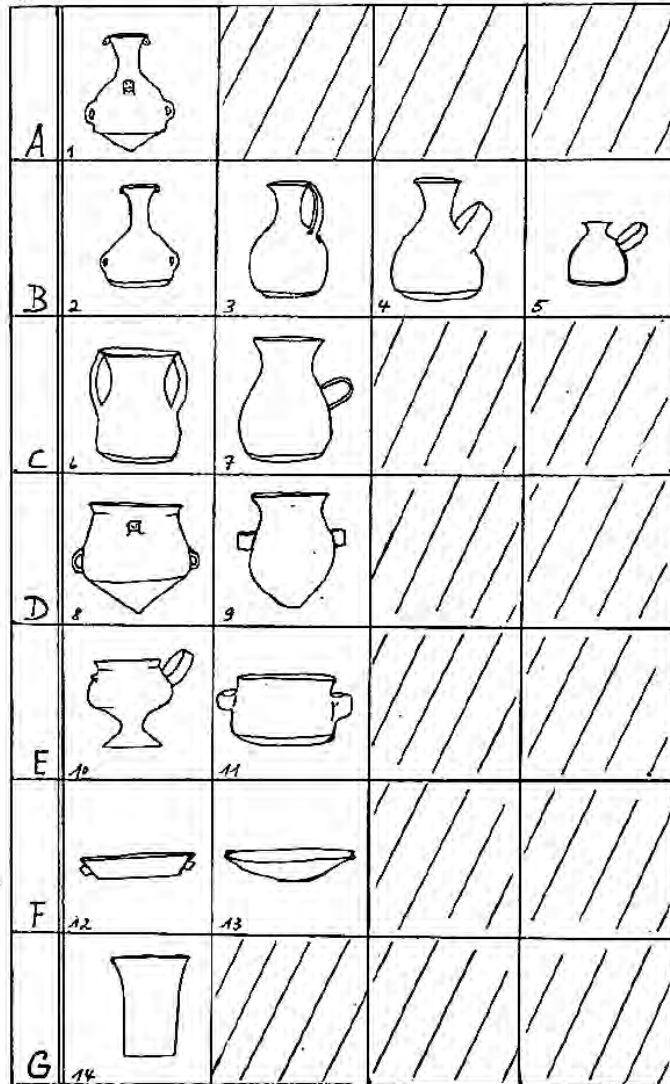


FIG. 42.—Type 1.—Arybállus.

Figura 14. Tipo 1 y variantes. Bingham 1915.

Formas básicas de cerámica
del estilo incaico

FIG. 1



24

Figura 15. Tipología cerámica de A. Meyers, 1975.



Figura 16. Quero Inca. Metropolitan Museum of Art. NY.



Figura 17. Quero de transición ca. 1534, hallado en Ollantaytambo. Flores et al. 1998.

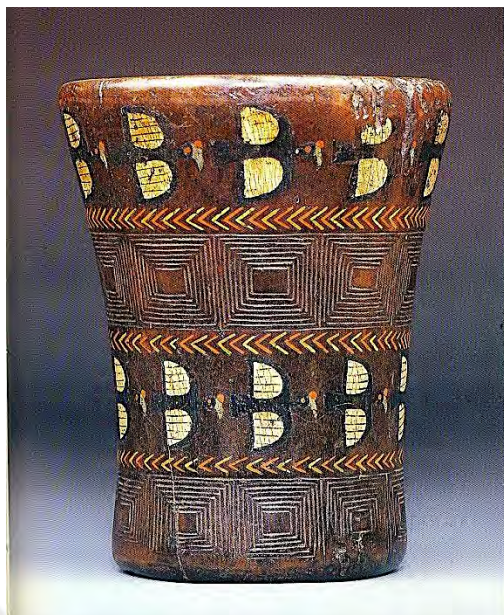


Figura 18. Quero de transición. Flores et al. 1998



Figura 19. Quero de estilo formal. Metropolitan Museum of Art. NY



Figura 20. Quero de estilo Libre. Museum of the American Indian. NY.



Figura 21. Tipología de Liebscher 1986.

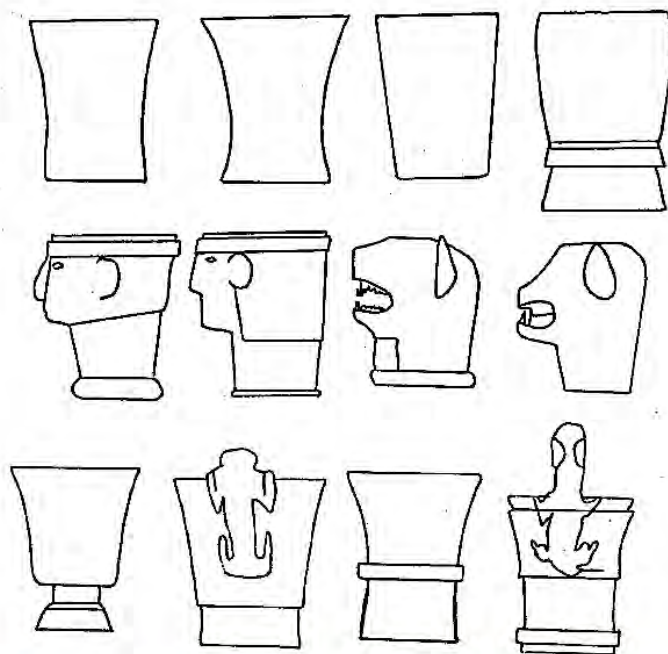


Figura 22. Vasos campaniformes, troncocónico, carenado, cefalomorfos, copa y tipo Arica. Tipología de Ramos 2005



Figura 23. Aríbalo con diseño zigzag y cuadrados. Museo de Arte de Lima. Perú.



Figura 24. Quero Inca. Metropolitan Museum of Art. NY.

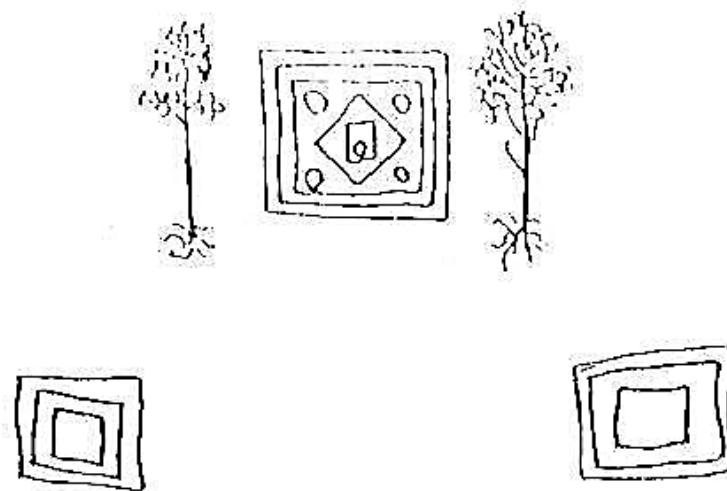


Figura 25. Dibujo referente al origen Inca de J. Santa Cruz Pachacuti Bray 2000.



Figura 26. Aribalo en Modo B. Peabody Museum. USA.



Figura 27. Quero Inca de estilo Arica. Código **ML400690**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 28. Quero Inca. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Figura 29. Quero Inca. Colección privada. Lima



Figura 30. Quero con reparación de metal. Museum of the American Indian. NY.



Figura 31. Queros Inca. Museum of the American Indian. NY.

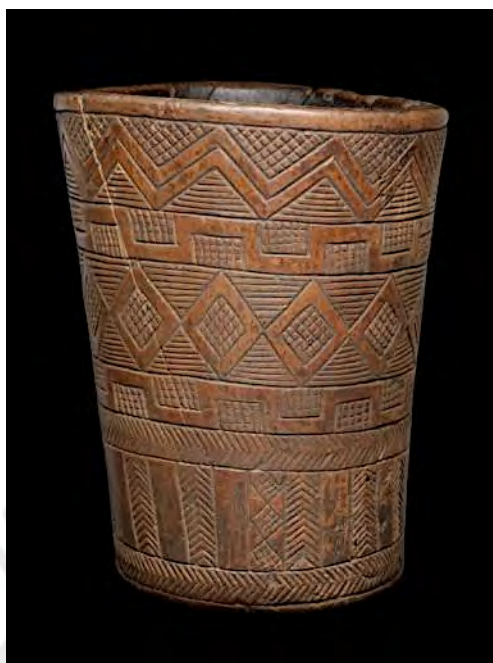


Figura 32. Quero Inca. Museum of the American Indian. NY.



Figura 33. Aríbalo Modo F con diseños de triángulos en el borde exterior de la boca. Código **ML031645**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 34. Aríbalo Modo B. Museo de Arte de Lima. Perú



Figura 35. Quero Inca. Museum of the American Indian. NY



Figura 36. Quero Inca. Museo de América. Madrid.



Figura 37. Quero Inca. Museo Etnológico Estatal de Berlín.



Figura 38. Quero Inca. Metropolitan Museum of Art. NY



Figura 39. Quero Inca. Metropolitan Museum of Art. NY



Figura 40. Quero de estilo transicional. Metropolitan Museum of Art. NY



Figura 41. Aribalo. Museo de Arte de Lima. Perú.



Figura 42. Quero Inca. Museo de Arte de Lima. Perú.



Figura 43. Quero Inca. Art Gallery of Yale University. New Heaven. USA



Figura 44. Quero Inca. Peabody Museum. USA.



Figura 45. Vaso de cerámica. Museo Larco. Código ML026618. Lima-Perú



Figura 46. Quero Inca. Colección Yabar. Cuzco. Flores Ochoa et. al.



Figura 47. Detalle de plato Inca. Código **ML035978**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 48. Andenes con motivos de llamas. Sector VIII de Choquequirao. Valle de Urubamba, Cuzco. Echevarría 2010.



Figura 49. Detalle de un andén en Choquequirao. Echevarría 2010.



Figura 50. Monolito Ponce. Complejo de Tiahuanaco. Bolivia. www.artstor.org



Figura 51. Detalle de quero. Código **ML400687**. Museo Larco. Lima-Perú.



Figura 52a. Desarrollo de la escena de un quero, colección Yabar, Cuzco. Flores Ochoa et.al. 1998.



Figura 52b. Desarrollo de la escena de un quero, colección Yabar, Cuzco. Ramos 2001

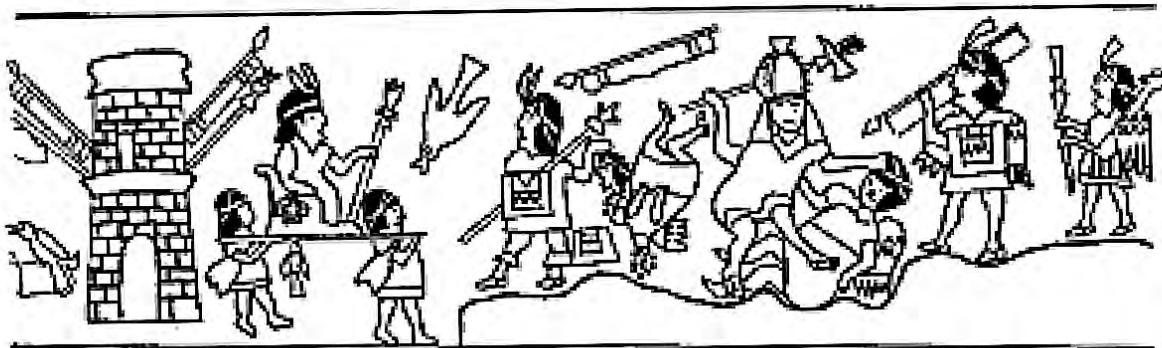


Figura 53. Desarrollo de la escena de un quero, paradero desconocido. Ramos 2002



Figura 54. *Chañan cori coca abuela de los doce incas*. Óleo sobre lienzo, s/f. Colección del Museo Inca del Cuzco. Universidad San Cristobal Abad del Cuzco. Reproducción de Martínez 2011.

Bibliografía

ALVARADO, Fausto

2013 *Virreinato o colonia. Historia conceptual. España-Perú. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Lima: Fondo editorial del Congreso de la República del Perú.

ARRIAGA, Pablo José de

1999 [1621] *La extirpación de idolatría en el Pirú*. Enrique Urbano (editor). Cuzco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas.

ÁVILA, Francisco de

2002 [1646] “La epifanía del Señor y pascua de los reyes”. En TAYLOR, Gerald. *Sermones y ejemplos. Antología bilingüe castellano-quechua. Siglo XVII*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Lluvia editores, pp. 45-58.

BAUER, Brian

2002 “Processes of State formation in the Inca hearthland (Cuzco, Peru)”, *American Anthropologist*. Vol. 140, N°3, pp. 846-864.

BETANZOS, Juan Diez de

2015 [1551] *Suma y narración de los incas*. HERNÁNDEZ, Francisco y CERRÓN, Rodolfo (editores). Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

BINGHAM, Hiram

1915 “Types of Machu Piccu Pottery”. *American Antropologist*. Vol. 17. N°2, pp. 257-271.

BONAVÍA, Duccio; RAVINES, Roger (eds.)

1972 *Pueblos y culturas de la sierra central del Perú*. Lima: Cerro de Pasco Corporation.

BRAY, Tamara

2000 "Inca iconography: the art of the empire in the andes". *RES: Anthropology and Aesthetics*. N°38, pp. 168-178.

2003a "To dine splendidly: imperial pottery, commensals politics and the Inca State". En BRAY, Tamara (editora). *The archaeology and politics of food and feasting in early States and Empires*. New York: Kluwer Academic/Plenum.

2003b "Inka pottery as a culinary equipment: food, feasting and gender in imperial state design". *Latin American Antiquity*. Vol. 14. N° 1, pp. 3-28.

2004 "La alfarería imperial inka: una comparación entre la cerámica estatal del área de cuzco y la cerámica de las provincias". *Chungará*. Vol. 36, N°2, pp. 365-374.

2009 "The role of Chicha in Inca state expansion: A distributional study of Inca Aríbalos". En JENNINGS, Justin y BOWSER, Brenda. *Drink, power and society in the Andes*. Florida: Florida University Press. pp. 108-132.

COBO, Bernabé

1964 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. En MATEOS, Francisco (editor). *Obras del P. Bernabé Cobo Vol. II*. Madrid: Atlas.

CUMMINS, Thomas

2004 *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Traducción de Yolanda Westphalen. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

D'ALTROY, Terence

2003 *Los Incas*. Barcelona: Ariel.

DWYER, Edward

1971 *The early Inca occupation of the valley of Cuzco, Peru*. Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía. Berkeley: California University.

EARLE, Rebecca

2005 "Sobre héroes y tumbas: national symbols in nineteenth-century spanish America". *Hispanic american historical review*. Vol. 85. N°3, pp. 375-416.

ECHEVARRÍA, Gori Tumi

2010 "Las llamas de Choquequirao, arte imperial cuzqueño en roca del siglo XV". *Investigaciones Sociales*. Lima, Vol. 14, N°24, pp. 67-88.

ESTENSSORO, Juan Carlos

2001 "El simio de Dios. Los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII". *Bull. Inst. Fr. études andines*. Vol. 30. N°3, pp. 455-474.

FRANCO, José; LLANOS, Luís

1940 "Trabajos arqueológicos en el departamento de Cuzco. Sajsawaman. Exavación del edificio S en Muyumarca". *Revista del Museo Nacional*. Lima. Vol.9, N°1, pp. 22-32.

GARRET, David

2009 *Las Sombras del Imperio*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

1959 [1609] *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Librería Internacional del Perú.

GASPARINI, Graziano; MARGOLIES, Luise

1977 *Arquitectura Inka*. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Universidad Central de Venezuela.

GELL, Alfred

1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.

GOMBRICH, Ernest

1997 *La historia del arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Décimosexta edición. Londres: Phaidon.

GONZÁLEZ, Paola y BRAY, Tamara (eds.)

2008 *Lenguajes visuales de los Incas*. BAR International series. Oxford: Archaeopress.

GRUZINSKI, Serge

1994 *La guerra de las imágenes: de Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

1980 [1615] *Nueva Cronica y Buen Gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

HERNANDEZ, Francisco

2011 "La composición de la élite incaica". En REGALADO, Liliana y HERNÁNDEZ, Francisco (eds.). *Sobre los Incas*. Lima: Instituto Riva-Agüero, pp. 155-190.

2012 *Los Incas y el poder de sus ancestros*. Lima: Fondo editorial de la PUCP.

HYSLOP, John

- 1985 "Las fronteras estatales extremas del Tahuantinsuyu". En DILLEHAY, Tom y NETHERLY, Patricia (compiladores). *La frontera del Estado Inca*. 1998. Quito: Abya-Yala.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

- 2003 *Los Incas del Cuzco: Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura.

JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto

- 1934 "Los orígenes del Cuzco". *Anales de la Universidad Central*. Quito, Vol. 35. N°287, pp. 207-331.

JULIEN, Catherine

- 1983 *Hatunqolla: a view of Inca rule from the lake Titicaca region*. Los Angeles: California University Press.
- 1987 "Las tumbas de Sacsahuaman y el estilo Cuzco-Inca". *Ñawpa Pacha: journal of andean archaeology*. N°25/27, pp. 3-125.

KAULICKE, Peter

- 2000 *Memoria y muerte en el antiguo Perú*. Lima Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

KAUFFMANN, Federico

- 2011 "La decoración en la cerámica Inca". *Arqueología y vida*. Lima. N°4, pp. 431-435.

KENDALL, Ann

- 1976 *Preliminary Report on Ceramic Data and the Pre-Inca Architectural Remains of the Lower Urubamba Valley, Cuzco*. Baessler Arch.

1985 *Aspects of Inca architecture: description, function and chronology.* BAR International series. Oxford: David Brown Book Company.

KUMAI, Shiogyeuyuki

2002 “Las fronteras y los límites del Tahuantinsuyo: ‘el Tahuantinsuyo de cada rey Inca’ que debe reconfirmarse”. En FLORES, Javier y VARÓN, Rafael. *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease* G.Y. Vol. II, pp. 617-638.

LAS CASAS, Bartolomé de

2012 [ca.1557] *De las antiguas gentes del Perú.* Barcelona: Red ediciones.

LEVAGGI, Abelardo

1993 “Los tratados entre la corona y los indios, y los planes de conquista pacífica”. *Revista complutense de historia de América.* N°19, pp. 81-91.

LIEBSCHER, Verena

1986 *Los queros, una introducción a su estudio.* Lima: Herrera editores.

LUNT, Sara Wendy

1987 *Inca and pre-Inca pottery. Pottery from Chuquisaca, Department of Cuzco, Perú.* Tesis de doctorado en Filosofía. Londres: University Institute of Archaeology, University College.

MARCUS, Joyce

2008 *Excavations at Cerro Azul, Peru: the architecture and pottery.* Los Angeles: Costen Institute of Archaeology-University of Los Angeles.

MARTINEZ, José Luís

- 2008 “Pensarse y representarse: aproximaciones a algunas prácticas coloniales andinas de los siglos XVI y XVII”. En GONZÁLES, Paola y BRAY, Tamara 2008, pp. 147-162.
- 2011 “¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII)”. En REGALADO, Liliana y HERNÁNDEZ, Francisco (eds.). *Sobre los Incas*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 191-228.
- 2012 “El virrey Toledo y el control de las voces andinas coloniales”. *Colonial Latin American Review*. Vol.21. N°2, pp. 175-208.

MATOS, Ramiro

- 1994 *Pumpu: un sitio Inka de la puna de Junín*. Lima: Horizonte.
- 2010 “El Ushnu de Pumpu”. *Arqueología y vida*. N°3, pp. 353-375.

MENA, Cristóbal de

- 2014 [1534] *La conquista del Perú*. Edición de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

MEYERS, Albert

- 1975 “Algunos problemas en la clasificación del estilo incaico”. *Pumapumku. Revista oficial del Instituto de Cultura Aymara*. N°8, pp. 7-25.
- 2002 “Los Incas: ¿bárbaros advenedizos o herederos de Tiahuanaco?”. En FLORES, Javier y VARÓN, Rafael. *El hombre y los Andes. Homenaje a Frankin Pease G.Y.* Vol. II, pp. 525-536.

MORRIS, Craig

- 1973 “Asentamientos estatales en el Tahuantinsuyu: una estrategia de urbanismo obligado”. En TOPIC, PILLSBURY, LECHTMAN y CURATOLA 2013: 45-60.
- 1979 “La cerveza de maíz en la economía, política y religión del Imperio inca”. En TOPIC, PILLSBURY, LECHTMAN y CURATOLA 2013: 101-141.

1987 "Arquitectura y estructura del espacio en Huánuco Pampa". En TOPIC, PILLSBURY, LECHTMAN y CURATOLA 2013: 181-206.

1993 "La riqueza de un Estado americano autóctono: el valor, la inversión y la movilización en la economía inca". En TOPIC, PILLSBURY, LECHTMAN y CURATOLA 2013: 207-222.

MOSELEY, Michael

1992 *The Incas and their ancestors: the archaeology of Peru*. Londres: Thames & Hudson.

MURRA, John

1978 *La organización económica del Estado Inca*. México D.F.: Siglo XXI.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Iñigo

1967 *Visita a la provincia de León de Huánuco en 1562*. Vol. I. John Murra Ed. Huánuco: Universidad Emilio Validizán, Facultad de Letras y Educación.

PEASE, Franklin

2009 *Los Incas*. Cuarta edición. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PINO, José Luís

2010 "Yllapa Usno: Rituales de libación, culto al ancestro y la idea del ushnu en los Andes según los documentos coloniales de los siglos XVI y XVII". *Arqueología y sociedad*. Lima: N°21, pp. 77-108.

OCHOA, Jorge; ARCE, Elizabeth y; SAMANEZ, Roberto

1998 *Qeros: arte inca en vasos de madera*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

ONDEGARDO, Juan Polo

2012 [1571] “Las razones que movieron a sacar esta relación y notable daño que resulta de no guardar estos indios sus fueros”. En LAMANA, Gonzalo 2012. *Pensamiento colonial crítico. Textos y actos de Polo Ondegardo*. Cuzco: IFEA-Bartolomé de las Casas. pp. 217-330.

PAZ Y MÉLIA, Antonio

1892 *Nobiliario de los conquistadores de Indias*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

RAMÓN, Gabriel

2013 *Los alfareros golondrinos. Productores itinerantes en los Andes*. Lima: IFEA- Sequilao.

RAMIREZ, Susan

2008 “Negociando el Imperio: el Estado Inca como culto”. *Bull. Ins. Fr. d’ études andines*. Vol. 37. N°1, pp. 5-18.

RAMOS, Luís

2000 “Historiografía de los queros, pajchas y otras vasijas lígneas andinas de época incaica y colonial del Museo de América (Madrid)”. *Revista española de antropología americana*. Madrid. Vol. 30, N°1, pp. 163-189.

2001 “Mama Guaco y Chañan Cori Coca: un arquetipo o dos mujeres de la Historia Inca. (Reflexiones sobre la iconografía de un cuadro del Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco)”. *Revista española de antropología americana*. Madrid. Vol.31, N°1, pp. 165-187.

2002 “El choque de los incas con los chancas en la iconografía de vasijas lígneas coloniales”. *Revista española de antropología americana*. Madrid. N°32, pp. 243-265.

2004 “El motivo «torre» en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de época colonial, del Museo de América (Madrid)”. *Revista española de antropología americana*. Madrid. Vol. 34, N°1, pp. 163-186.

- 2006 "Las vasijas de madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes andinos de la época colonial: función y tipología de sus formas". *Revista española de antropología americana*. Madrid. Vol. 36, N°1, pp. 83-117.
- 2008 "La escena del 'Brindis con el Sol' en los queros o vasos de madera andinos de época colonial". *Revista española de antropología americana*. Madrid. Vol. 38, N°1, pp.139-166.

REGALADO, Liliana

- 1996 *La sucesión incaica. Aproximación al mando y poder a partir de la crónica de Betanzos*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROSTWOROWSKI, María

- 1977 *Etnia y sociedad: costa peruana prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1983 *Estructuras andinas del poder*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1993 *Ensayos de historia andina: Elites, etnias y recursos Vol 1*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- 2006 *Historia del Tahuantinsuyu*. Segunda edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROWE, John

- 1944 *An introduction to the archaeology of Cuzco*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University. Vol. XVII, N°2. Cambridge: The Museum
- 1951 "Retratos coloniales de los incas nobles". En INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA 2003: 287-306.
- 1957 "Los incas bajo las instituciones coloniales españolas". En INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA 2003: 247-286.
- 1960 "Los orígenes del culto al Creador entre los Incas". En INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA 2003: 145-164.
- 1961 "La cronología de los vasos de madera inca". En INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA 2003: 307-343.

- 1962 "Stages and periods in archaeological interpretation". *Southwestern Journal of Anthropology*. Vol. 18. N°1, pp. 40-54.
- 1985 "La constitución inca del Cuzco". En INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA 2003: 45-72.
- 1995 "Hawkaypata: Como fue la plaza de los incas". En INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA 2003: 231-236.

SANCHO DE LA HOZ, Pedro

- 1962 [1534] *Relación de la conquista del Perú*. GARCÍA, Joaquín (editor). Madrid: José Purrua Turanzas.

SANTA CRUZPACHACUTI YAMQUI, Joan de

- 2007 [Ca.1615] *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. En NAVARRO, Rosario *La "Relación de antigüedades deste reyno del Pirú" Gramática y discurso ideológico indígena*. Madrid: Iberoamericana.

SANTILLANA, Julián

- 2012 *Paisaje sagrado e ideología Inca: Vilas Huaman*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SANTO TOMÁS, Domingo de

- 1560 *Lexicon o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdova. GoogleBooks. Consulta: 20 de Octubre del 2014. <https://books.google.com.pe/books?id=hCth7jvA5E8C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

STASTNY, Francisco

- 1993 "El arte de la nobleza Inca y la identidad andina". En URBANO, Henrique (compilador). *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*. Cuzco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas.

TITU CUSI YUPANQUI, Inga Diego de Castro

1992 [1570] *Instrucción al Licenciado Don Lope García de Castro*. Liliana Regalado (editora). Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

TOPIC, John; PILLSBURY, Joanne; LECHTMAN, Heather; CURATOLA, Marco (eds.)

2013 *El palacio, la plaza y la fiesta en el imperio inca*. Craig Morris. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

UHLE, Max

1912 "Los orígenes de los Incas". Ponencia presentada en el XVII Congreso Internacional de Americanistas. Buenos Aires: pp. 302-347.

VALCÁRCEL, Luís

1934-35 "Sajsawaman redescubierto". *Revista del Museo Nacional*. Lima: 1ra parte Vol. 3, pp. 3-36; 2da parte Vol. 3, pp. 211-233; 3ra parte Vol.4, pp. 1-24; 4ta parte Vol. 4, pp. 161-203.

XEREZ, Francisco de

1891 [1534] *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Madrid: [s.n.]

ZIOLKOWSKI, Mariusz; ARABAS, Jaroslav y; SZEMINSKI, Jan

2008 "La historia en los queros: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos 'tocapus'". En GONZÁLES, Paola y BRAY, Tamara 2008, pp. 163-176.

ZUIDEMA, Tom

1991 *La civilización Inca del Cuzco*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.