



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Estudio Iconográfico de la
Representación del Felino en los Queros o
Vasos Ceremoniales Incas del Museo de
América de Madrid.**

D^a Alba Gladys Choque Porras

2019



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E
HISTORIA DEL ARTE: SOCIEDAD, TERRITORIO
Y PATRIMONIO

“ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN
DEL FELINO EN LOS QUEROS O VASOS
CEREMONIALES INCAS DEL MUSEO DE AMÉRICA DE
MADRID”.

Realizada por:
D^a. Alba Gladys Choque Porras

Dirigida por:
Dr. Manuel Pérez Sánchez

Murcia, 2018

A Oriana y Diego por todos estos años de espera.

AGRADECIMIENTOS

Es difícil concentrar en estas páginas todo el agradecimiento acumulado durante el tiempo que he dedicado a esta investigación. En primer lugar, quiero agradecer a mi director el Dr. Manuel Pérez Sánchez por todo su apoyo a lo largo de estos años, por su interés en este tema, sus invaluable consejos tanto de maestro, como de amigo. En segundo lugar, quiero agradecer el Dr. Federico Kauffmann Doig, eminente arqueólogo e historiador peruano quien motivo mi interés en profundizar y rescatar el arte y la historia de los incas, sus artistas y referentes. Gracias por todos los materiales, libros y consejos brindados para la elaboración de esta tesis.

Quiero agradecer especialmente también a todo el personal del Museo de América en Madrid, quien tuvo la gentileza de apoyarme en la revisión del material analizado en especial a Camino Barahona Fernández, del área de conservación y a Celia Diego Generoso, del Departamento de América Colonial.

Deseo expresar también mi agradecimiento a todos los museos peruanos con los que pude comparar las piezas analizadas en este estudio, como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), al Museo de la Cultura Peruana, al Museo Larco Herrera de Lima, al Museo de Arte de Lima, al Museo Inka del Cusco, al Museo de Arte de San Marcos y al Museo del Banco Central de Reserva.

Hacer extensivo mi agradecimiento mi agradecimiento a Claudia Ramírez Guimaray y a Alessandra Roldán Pando, futuras historiadoras del arte, quienes me apoyaron en diferentes etapas en esta investigación.

A todas las personas de las que he recibido apoyo, consejo y ánimo a lo largo de este camino, que tanto me han llenado con su cariño, muchas gracias, ya saben quiénes son. Gracias Loli Soler, sin ti no lo hubiera logrado, fuiste el enlace entre dos continentes.

Finalmente a mi familia, su enorme paciencia en todo este tiempo en el que he estado ausente durante esta tesis, especialmente gracias a mi hija y mi esposo.

ÍNDICE

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL FELINO EN LOS QUEROS O VASOS DE LIBACIÓN INCA DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID.

AGRADECIMIENTOS	5
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO	10
1.1. Introducción	10.
1.2. El Estado del Arte	13.
1.3. El Problema.	17
1.4. La Metodología.	18
CAPÍTULO II. EVOLUCIÓN Y FUNCIÓN DE LOS QUEROS, RITOS Y CEREMONIAS.	19
2. 1. El término quero.	19
2. 2. Presencia de vasos ceremoniales en la etapa pre-inca	22
2. 3. Uso de los queros o vasos de libación en el Imperio de los Incas	31
2.3.1. Los incas y el objeto artístico	31
2.3.2. Los Querocamayoc, artistas creadores de queros	33
2.4. Características formales de los queros	40
2.4.1. Periodificación de los queros	40
2.4.1.1. Periodo Pre-inca	40
2.4.1.2. Periodo Inca	40
2.4.1.3. Queros del período virreinal	46
2.4.1.4. Queros de transición	49

2.4.1.5. Queros virreinales clásicos	51
2.5. Materiales, técnicas y formas usadas de los queros	55
2.5.1. El tamaño y formas	55
2.5.2. Maderas empleadas en los queros	59
2.5.3. La técnica de pintado usados en los queros virreinales y sus colores.	62
2.6. Función y uso de los queros	66
2.6.1. Los queros y la chicha	69
2.6.2. Los queros y la extirpación de idolatrías	74
2.6.3. El quero virreinal y el renacer inca	79
CAPITULO III. LA COLECCIÓN DE QUEROS INCAS EN EL MUSEO DE AMÉRICA.	87
3.1. Origen de los fondos del Museo de América	87
3.2. Las colecciones peruanas en el Museo de América	91
3.3. La Colección Larrea	95
3.4. Los queros o vasos ceremoniales incas del contexto virreinal en el Museo de América.	101
3.5. La muestra de queros a analizar	103
3.6. El culto e iconografía del felino en el arte precolombino y virreinal.	105
3.6.1. El culto al felino en las sociedades precolombinas pre-incas e incas.	105
3.6.2. Tipos de felinos representados. Denominaciones usuales	107
3.7. La supervivencia de la imagen del felino en el arte virreinal del Perú.	116
3.8. El Felino símbolo del poder real.	118

3.9. Análisis de temas representados	123
3.9.1. Cabezas de felinos de forma autónoma.	124
3.9.2. Querens con felinos escultóricos agazapados.	128
3.9.3. Motivos de felinos arcoíris	132
3.9.4. Felinos voladores.	139
3.9.5. Felinos asociados a flores y frutos sagrados incas	141
3.9.6. Tocapus y motivos heráldicos	151
3.9.7. Representaciones del Inca y la Coya	155
3.9.7.1. El inca, la torre y el ushnu.	162
3.9.7.2. Tiana, Sol y felino	164
3.9.7.3. La Coya, la luna y felino.	168
3.9.7.4. Inca, Coya y la protección del felino	171
CONCLUSIONES	173
CATALOGO DE PIEZAS OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN PERTENECIENTES A LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE AMÉRICA.	175
ANEXO	201
BIBLIOGRAFÍA	204

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL FELINO EN LOS QUEROS O VASOS DE LIBACIÓN INCA DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO

1.1. INTRODUCCIÓN

El Quero o Kero, del quechua: giro moderno del término quechua *q'iru*, es un vaso ceremonial, habitualmente de madera, principalmente de forma de campana invertida. Los queros, o vasos de madera, en tiempos precolombinos sirvieron como recipientes ceremoniales en fiestas, rituales y libaciones, donde se colocaba en ellos ofrendas de chicha, una bebida de diversa graduación alcohólica resultante de la fermentación no destilada del maíz en agua azucarada. La chicha, llamada *aqha* en la lengua de los incas, fue usada en toda la zona centro-andina como bebida ritual por culturas pre-incas e inca.

Los queros eran también utilizados como parte importante de ocasiones oficiales, como recepciones y festividades donde participaba la población. Si bien la elaboración de estos vasos comenzó con auge en los tiempos del Imperio Incaico (siglo XV-XVI) con motivos abstractos geométricos, sobre todo los de madera; su uso persistiría en la época virreinal asociado a la imagen de los descendientes de linaje inca. Estos deseaban verse como herederos del pasado glorioso del Imperio de los Incas y usarían los queros en público como parte de su propaganda de ser conectores políticos directos de su estirpe. El pueblo indígena al verlos llevando los queros o usándolos en ceremonias religiosas incas en tiempos virreinales, percibió que el vaso otorgaba representatividad de poder a quien lo portaba. Frente a la

pintura y la escultura traída del Viejo Mundo, los nobles incas supervivientes tuvieron que competir con los modelos naturalistas de estas imágenes que explicaban de manera más sencilla, directa y reconocible los mensajes de la evangelización cristiana. Por tanto cambiaron las formas geométricas anteriormente usadas en los queros, por motivos figurativos donde pudieron plasmar con facilidad las historias de su cultura, los triunfos del Imperio de sus antepasados, sus ritos y divinidades de su antigua religión, añadiéndole un recurso más: el color. Por primera vez un objeto artístico con tan larga tradición precolombina iba a ostentar los nuevos modelos de representación venidos de Europa. Los antiguos símbolos incas no serían desechados, sino fusionados a la nueva forma de representar el pensamiento de una élite inca que se no se resignaba a perder sus cuotas de poder en el contexto virreinal. El quero sería una de las armas principales para lograr ese objetivo.

Los nobles incas tuvieron preferencia por representar en estos queros incas de la etapa virreinal, diversas divinidades, entre ellas sobresale la imagen de un ser mítico presente desde tiempos inmemoriales en todas las culturas anteriores a los incas. Se trata del felino, ya sea en forma de jaguar o puma principalmente, divinidad protectora y benefactora en algunas religiones pre incas y en otras un ser devastador y feroz sino se le obsequiaban los ritos y sacrificios para aplacar su ira. Los incas tenían como tótem al felino, de hecho el Cusco la capital de su imperio había sido diseñada en forma de felino y su representación se convirtió en un emblema de poder, legitimidad y estrategia militar incluso. Además la divinidad felina estaba asociado a algo sumamente importante en los Andes: a la génesis de la fertilidad de la tierra, del mundo subterráneo, proveedor de la abundancia de los campos y el ganado. El felino como representación formal se introdujo con fuerza en los queros

incas virreinales, asociados a la imagen del Inca y la Coya su esposa, al arcoíris, y otros seres y temas míticos.

El uso del quero se mantuvo luego de la independencia del Perú, primero se le sofisticó cambiándole la forma de campana invertida que mostraba desde tiempos precolombinos por otras que se acercaban a la parafernalia de vasos usados en el siglo XIX. Su uso dejó de ser exclusivo de las nobles familias incas y poco a poco se fue perdiendo su naturaleza de propaganda y convirtiéndose poco a poco en un elemento de la decoración de grandes salas o comedores de quienes ostentaron el poder político y social luego de la salida del gobierno español del territorio del Virreinato del Perú: pasaron a ser solicitados por los “nuevos nobles” con la naciente República. Desde ese momento el quero cambiará su uso ceremonial, y otro será el destino de su propaganda. Sin embargo, supervivirían en el siglo XIX algunos rasgos camuflados de la religión inca encubiertos con motivos católicos y recuerdos del poder virreinal.

Aunque no es tema de esta investigación, el recorrido del quero continuó en el siglo XX. En los pueblos alejados de los Andes peruanos el quero volvió a resurgir. Pero no el quero figurativo, que es motivo de esta investigación, sino el quero de estilo inca, cuyas formas geométricas fusionadas con algunos elementos semi figurativos del presente, y sin más color que la naturaleza misma del árbol progenitor, volvió a tener un espacio en la sociedad campesina peruana inclusive del siglo XXI. En la actualidad estas mismas comunidades siguen usando el quero como parte importante de la supervivencia de la cosmovisión y pensamiento inca.

1. 2. EL ESTADO DEL ARTE

En los estudios realizados sobre el tema del Quero, generalmente se le define como vaso de madera usado para libaciones dentro de ceremonias rituales y para sellar pactos entre personas de distintas localidades andinas. Desde que comenzó a ser objeto de estudio hasta la actualidad, el quero presenta problemas aún no resueltos: definir cuáles son queros totalmente del período inca y como determinar los que son propiamente del periodo de transición y del periodo virreinal. Salvo algunas anotaciones de cronistas como el Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guamán Poma de Ayala, Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Bernabé Cobo y Peralta y lingüistas como Ludovico Bertonio, y Diego Gonzáles Holguín, en realidad es en el siglo XX y en el actual que el estudio del quero ha cobrado interés entre los investigadores -quienes han llegado a resolver la primera cuestión. Gracias a ellos actualmente se puede establecer las características pertenecientes a los queros prehispánicos y las que se crearon en el Virreinato del Perú. Pero aún quedan muchas interrogantes y el camino recién se ha iniciado.

Fue en 1932 cuando Luis Valcárcel inició la investigación formal de estos vasos. Su estudio se centra en la descripción y análisis de dos queros pintados a la encáustica (pintura que se caracteriza por el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos). Estos queros presentaban tema de la historia inca y provenían de la Colección Orihuela Yábar de Cusco. Valcárcel hace un análisis histórico y estético sobre los diversos motivos representados, identificando la presencia del Inca, así como la constitución de un escudo de armas con elementos precolombinos. Valcárcel sustenta que estas piezas son de origen inca, alegando para ello, la

presencia de los motivos y elementos de esta cultura (Valcárcel, 1932: 11-18). En esa época se creía que los queros del tiempo del virreinato del Perú con escenas alusivas a costumbres del Incario eran todos prehispánicos, aún no se habían diferenciado las etapas evolutivas del quero.

Sería la obra de José Sabogal, titulada “El Kero” el primer trabajo conciso y objetivo que intenta aglutinar toda la información, principalmente oral y visual que hasta entonces se tenía sobre el tema. Sabogal comienza con la descripción de las maderas que intervienen en el proceso de la elaboración del quero, luego hace anotaciones sobre las ceremonias precolombinas en las cuales se usaban y por último su supervivencia a través de los siglos. Sin embargo, Sabogal todavía determina como de origen inca todas las piezas revisadas, tanto las prehispánicas como coloniales (Sabogal, 1952).

Posteriormente, los aportes de John Rowe (1961) lograrían hacer una distinción entre los queros incas de los coloniales. Su planteamiento presenta un estilo de quero formal, en donde las posturas son simples y rígidas; también un estilo libre, donde las imágenes son más dinámicas y se acerca a un mayor naturalismo. Asimismo plantea un estilo transicional en base a los queros donde hay predominio de diseños geométricos incisos y diseños figurativos con poca aplicación de laca incrustada, que gira hasta fines del siglo XVI.

Especial mención debe hacerse a Manuel Chávez Ballón (1964, 1970, 1984) quien desde 1947 catalogó y analizó más de un millar de queros. A su vez, han contribuido a dilucidar el tema del quero entre otros: Charles Mead (1924),

Marguerite E. Dellenbach (1935), Manuel M. Valle (1935). En 1949, el investigador sueco Sigvald Linné fue el primero en reconocer la relación entre las diferentes escenas presentes en los queros virreinales con un tema general, es decir organizó en temas, lo que antes señalaba como elementos aislados y de esta manera se inicia una correspondencia con las escenas presentes en los queros y su relación con la mitología andina y pasajes históricos.

Walter Krickeberg (1951-1955), Martin Guñsinde (1966), Wolfgang Haberland (1963) también realizarían aportes. Por su parte, la investigadora alemana Brigitte Fischer-Hollweg en 1977 realiza un ensayo donde trata de comprobar una afinidad entre los queros indígenas y las pinturas de la llamada Escuela Cusqueña, pinturas realizadas por descendientes de los incas y mestizos, en base a similitudes de estilo y personajes representados. Una alusión al respecto se encuentra también en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala (1615), que no hace diferencia entre pintores de queros y pintores de cuadros. A modo de ejemplo, Fischer-Hollweg comparan dos queros del Museo Estatal de Etnografía en Múnich (Völkerkundemuseum), realizados poco antes o inmediatamente después de la Conquista con tres cuadros típicos de la Escuela Cusqueña.

Mariusz Ziolkowski presentó un artículo sobre el tema de las funciones y queros y las aquillas en el imperio de los Incas (1979). Eloy Linares Málaga (1984) presentó el documento *Q'eros: el vaso ceremonial en los Andes*. Serían Verena Liebscher (1986) y Flores Ochoa (1998), quienes plantearían con mayor fundamento una más cercana clasificación y distinción entre los queros incas del resto -tanto precolombinos como virreinales. Oriana Wichrowska y Mariuz S. Ziolkowski (2000)

han publicado un texto *Iconografía de los queros*, en base a las piezas de la colección del Museum für Völkerkunde de Berlín.

De otro lado, algunos investigadores plantean la idea de colocar a los queros como objetos del arte popular, aún los policromados del periodo virreinal. El término de arte popular en el Perú no está referido al Pop Art norteamericano, sino a objetos artísticos en los cuales supervive la tradición y/o religiosidad de una región o pueblo específico. Sus promotores serían el antropólogo y etnólogo peruano José María Arguedas, quien junto a Alicia y Cecilia Bustamante, José Sabogal y otros intelectuales del rescate de las obras de artistas de las diferentes ciudades y poblados de lo más profundo del Perú en el siglo XX fueron acuñando este término. El estudio de los queros pintados fue introducido bajo estos ámbitos con mayor fuerza cuando Joaquín López Antay obtuviera en 1974 el premio de cultura otorgado por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Bajo esta estela el quero virreinal y los del siglo XIX y XX quedaron al nivel de artesanía, y sus artífices artesanos. Sin embargo, el historiador Pablo Macera y uno de los mayores investigadores de las artes populares de fines del siglo XX, planteó una revisión de su relación con el arte popular:

“Precisamente, los keros con su rica decoración pintada podrían haber sido considerados como la única excepción a lo que decimos. Pero su situación particular tampoco justifica que se le incluya en la categoría del arte popular, por la simple razón de que eran objetos rituales o suntuarios, no de los estratos populares de la colonia, sino de la nobleza incaica que sobrevivió a la destrucción del Tahuantinsuyo. Esa nobleza del Cuzco fue una minoría cultural consentida y aún mimada por la autoridad oficial del Virreinato, que la exhibía como símbolo de la aparente armonía y benevolencia del régimen español” (Macera 1981:32).

Entre otros estudios propios sobre la colección de queros del Museo de América se encuentran: las de Félix Jiménez Villalba (1994) donde presenta un análisis de la representación de la figura del inca como gobernante a las que añade las y *pajchas*, considerados depósitos rituales de agua con formas simbólicas. Otros trabajos de importancia son los que han venido realizando investigadores como José Luis Martínez, Luis Ramos, Eleonora Mulvany, entre otros.

1.3. EL PROBLEMA.

La revisión de la historiografía en torno al quero ha permitido sacar a luz algunos problemas a resolver:

Dentro de las representaciones figurativas en los queros o vasos de libación inca en tiempos del Virreinato del Perú el felino, sea como jaguar o puma, ocupó un lugar preponderante, pero hasta el momento de acuerdo a la historiografía vigente aún no se ha centrado un estudio particular sobre su representación, alcances, evolución y asociación artístico formal.

Tampoco se ha resuelto por qué la elite descendiente de los incas y caciques en el contexto virreinal mandaron colocar la imagen del felino en un soporte que se vino utilizando desde tiempos inmemoriales como sinónimo de pacto, alianza y conexión con las divinidades pre incas e incas.

Otro problema a resolver es conocer si los queros analizados pueden definir si este objeto resultó ser un modelo de resistencia cultural ante la aparición de nuevos modelos visuales occidentales y como se acondicionó la obra de arte precolombina al nuevo contexto para no desaparecer.

1.4. LA METODOLOGÍA

Para esta investigación se realizará primero el registro de información bibliográfica y de archivo con el fin de poder enfocar desde un estudio macro a una muestra específica de análisis. Dado que los objetos artísticos poseen figuraciones acerca de flora y fauna del Perú, tanto de la costa, la sierra y de la Amazonía, será importante tomar en consideración fuentes provenientes de la zoología, la botánica, geología, geografía, entre otras.

Asimismo, la recopilación de material de estudios etnográficos será sumamente significativo. Así como los provenientes de las ciencias de la religión con el fin de indagar el por qué de la transformación de la imagen tomando en cuenta la cosmovisión y pensamiento de la sociedad y los grupos que demandaron piezas como los queros, en un momento que lo visual ya tenía referentes naturalistas en el siglo XVI. Importante será conocer la problemática política y social de quienes demandaban tales piezas, para así entender la razón de la supervivencia de ciertas prácticas y técnicas artísticas y modelos de representación.

Todo ello permitirá realizar un correcto análisis iconográfico, se añadirán puntualizaciones sociológicas o formalistas dependiendo lo que el objeto de estudio demande en cada caso. Se abordará el estudio por temas o motivos representados y se examinarán casos generales para finalmente se proceder a gestionar un catálogo de análisis específico de las principales piezas.

CAPÍTULO II. EVOLUCIÓN Y FUNCIÓN DE LOS QUEROS, RITOS Y CEREMONIAS.

2. 1. El término quero.

La población actual de la región andina en el Perú califican como "Quero" a vasos de formas variadas y de materiales muy diferentes cuyo uso se vincula a la festividad, religiosidad y la reciprocidad desde tiempos ancestrales.

Bajo la terminología histórica actual, con este nombre se definen también, no sólo los vasos de madera, sino también de otras materias, como los de cerámica y metal (akillas). Por otro lado, se aplica el nombre de quero también a vasos de madera policromados que presentan otras formas, como por ejemplo cabezas zoomorfas y antropomorfas, pero todos con el mismo fin: vaso utilitario, vaso ritual, vaso simbólico y vaso estatus de poder.

Sin embargo, con la palabra quero se designaba al vaso de madera propiamente dicho, termino en el idioma quechua o runa simi (lengua franca usada durante el imperio de los incas). El termino ha tenido variantes en su escritura como Kero, Qero, q'iru, refiriéndose al vaso ceremonial, habitualmente de madera, generalmente de forma troncocónica al revés. En cambio en los primeros diccionarios de quechua y también de Aymara del siglo XVI y XVII el término usado es quero en su mayoría.

Pero anteriormente en 1586, aparece *Arte, y vocabulario en la lengua general del Perú llamada Quichua, y en la lengua Española* publicado en Lima, hasta el momento el primer documento que aborda la traducción del quechua. Aunque es un glosario de palabras en quechua y sus equivalentes en español, se encuentran referencias a la gramática de la lengua quechua. Es una obra que aparece por intermedio de la primera imprenta aparecida en América del Sur, del italiano afincado en la Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo. Se desconoce la autoría del texto. Tuvo buena difusión, durante el siglo XVII se publicaron al menos dos ediciones; en 1603 una se publica en Sevilla, impresa por Clemente Hidalgo, y luego en Lima (1614), la imprime Francisco del Canto. En él se denomina *queru* a vaso de madera y al mismo tiempo *madera solamente* (Ricardo, 1951 [1586]: 75).

En el *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* de 1560, Fray Domingo de Santo Tomas cita al término *quero* con el significado de *madero* y *quero vicchi* como *cuba* (copa) de madera (2003: 169).

El siguiente diccionario de importancia se daría en 1608: *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua, o del Inca* del sacerdote jesuita extremeño Fray Diego González Holguín, donde se señala al término *qqueru* como *madera gruesa o delgada* (1608: 304), pero usa el término *quero* para referirse al vaso de madera.

Es interesante como Diego González Holguín incluye a continuación, en la misma página, otras variantes para definir las modalidades de *quero*. Añade *Tintinhascca qquero, o titihuan morochascca* refiriéndose al vaso tachonado con plomo. *Quero cuscusca o llimpiscca o quero quscascca* como vaso pintado de colores. *Chumpi quero* para señalar al vaso pintado a cintas o a vetas travesadas. Y *Llimpiscca quero* para señalar al vaso teñido todo de colores. Con estas definiciones

González Holguín realiza la primera clasificación de queros diferenciándolos por los materiales empleados y las técnicas. Se está refiriendo a queros realizados al modo de la época inca como los que llevan diseños y temas polícromos que corresponden al período virreinal, con lo cual podría inferirse que hacia 1608 conviven ambos estilos.

Por su parte el sacerdote jesuita de origen italiano Ludovico Bertonio, pionero en el estudio del idioma aymara, hacia 1585 es destinado a Puno, a Juli, alrededor del Lago Titicaca desde donde aprendería esta lengua del altiplano, luego sería destinado a Potosí. En 1608 publica su *Vocabulario de la Lengua Aymara*, en este texto refiere que el término quero significa vaso para beber de madera, o plata o de cualquier hechura que sea. Inclusive diferencia a los vasos que no presentan ornamentación determinándolos como *Kara quero*: vaso que no tiene labor ninguna (ordinario). Interesa además su definición de los queros a los cuales denomina Catari quero: que tiene por asilla un león; refiriéndose a los queros presentan figuras escultóricas de felino tipo asa como se analizará en esta investigación.

En la actualidad el término quero también es aplicado por los investigadores a los vasos de cerámica preincaicos, atendiendo a su forma. En todo caso, quero es un vaso de madera usado preferencialmente en los ritos y ceremonias de los pueblos anteriores al Tahuantinsuyo o Imperio de los Incas. Es decir el vaso con diseños de acuerdo a cada cultura pre-inca formó desde tiempos inmemoriales parte del ritual y la festividad, tradición que sobrevivió al gobierno virreinal, a la propia independencia del Perú, la República y se mantiene como parte importante del patrimonio material e inmaterial de los pueblos andinos hasta la fecha.

2. 2. PRESENCIA DE VASOS CEREMONIALES EN LA ETAPA PRE-INCA

Desde el Horizonte Temprano, hubo representaciones de vasos de libación vinculados al culto religioso, y para uso de los grandes gobernantes. Estamos hablando de la cultura Chavín, cuyo desarrollo se dio entre 1500 a.C a 200 d.C. Vasos de piedra fueron encontrados en Galería de las Ofrendas del Templo Temprano de Chavín de Huántar (Ancash), donde en base a diseños incisos, se evidenció la representación de seres antropomorfos con rasgos felínicos (Fig. 1). El



Fig. 1. Vaso ceremonial Chavín.
Foto: Colección MAA-UNMSM.

felino fue la divinidad máximo de esta cultura teocrática.

Festines, música y libaciones sustentaron el poder político de las autoridades de Chavín. El vaso ceremonial encontrado en la galería de las Ofrendas formó parte de la parafernalia del poder, debió ser uno de los símbolos constructores de la sustentación y legitimidad de la clase dominante, los atributos del ser felínico representado se impregnaba inconscientemente a las cualidades de quien lo portaba.

“Los festines en Chavín de Huántar fueron instrumentos utilizados para materializar el poder que ostentaban las autoridades del centro ceremonial. Fueron espacios en los cuales las autoridades se promocionaron, fueron modos en los cuales se controlaba el conocimiento ritual y se indujo a los feligreses asistentes a unirse al sistema de creencias auspiciado por estas autoridades” (Mesía, 2014: 27).

En la cultura Nasca (100 a 800 d.C) también se han encontrado vasos ceremoniales que habrían cumplido función similar que en Chavín. La religiosidad nasca implicaba el sacrificio ritual representando en las cabezas cercenadas presentes en sus cerámicas, como en el vaso ceremonial de la Fig. 2. La divinidad central es un ser mítico fusión de divinidades felínicas y serpentinias, dioses que

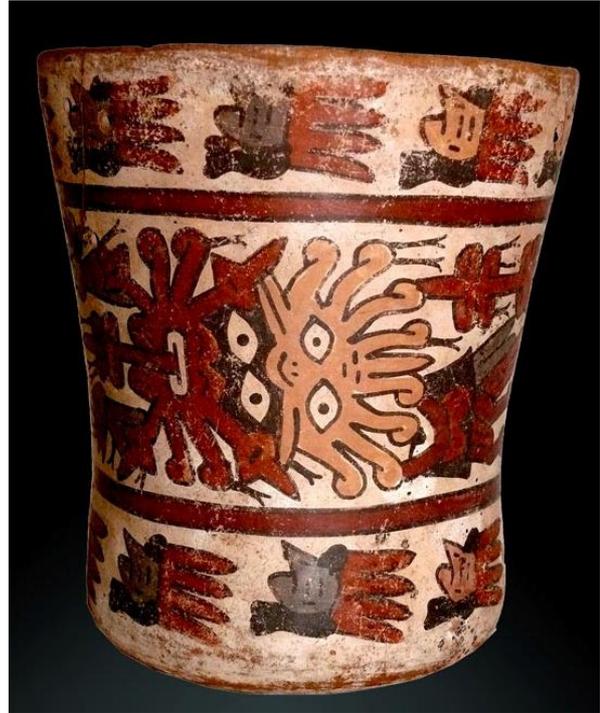


Fig. 2. Vaso Nasca. Foto: Acervo Leistenschneider. **ELH - 5773**

necesitan sangre para otorgar la abundancia a un pueblo que habita en el desierto nasquense. Estos vasos y sus diseños resaltan la importancia del sacrificio en la esfera ritual nasca, se convierten en ofrendas que relacionan la sangre como el auspicio del agua. De tal manera que los vasos nasca de cerámica forman parte del ceremonial vinculado al culto al vital elemento líquido y por ende a la fertilidad.

Otras culturas preincas de la costa, durante el Intermedio Tardío también mantuvieron la tradición del uso de vasos como parte importante del ritual: sacerdotes y dignatarios los usaron, sus dioses también. Pero ya no se usaba solamente la cerámica, sino sobre todo imperó el uso del metal; los más grandes orfebres del antiguo Perú dieron vida a querens de oro y plata, los llamados vasos *aquillas*, algunas veces con aplicaciones de piedras preciosas que enaltecieron aún más el carácter simbólico y visual de estos recipientes.

Sin embargo, estos estarían previamente influenciados por Vicús y Moche, otras dos importantes culturas del Intermedio Temprano, puesto que comparten la misma tendencia tanto de factura como simbólica, que mantuvo la herencia en la elaboración de las técnicas como el engrape, el calado, el martillado, el embutido, entre otras. Oro y plata dada su naturaleza incorruptible se convirtieron en materiales relacionados a la vida más allá de la muerte.



Fig. 3. Vaso Lambayeque. Colección Cohen. Museo BCR, Lima.

En la Fig. 3. este vaso de oro Lambayeque muestra en la banda central la representación de la cabeza de Naylamp, padre fundador y civilizador de dicha cultura. En relieve se muestra de perfil con su característico perfil de pico de ave, ojos hacia con terminaciones hacia arriba, con tocado triangular y sustentado por un pilar que se angosta en la base. Bandas con ornamentación con motivos de olas de estructura escalonada se ubican en la parte superior e inferior del tema central. Según el

mito, Naylamp llegó del mar. La mayoría de estos vasos han sido encontrados en espacios funerarios; sin embargo, las prácticas religiosas de Lambayeque debieron incluirlas.

Los lambayeques antecesores de los chimús, influenciaron religiosamente sobre estos últimos. Su divinidad Naylamp se transforma en el mitológico Tacaynamo, porque este también llega del mar a civilizar, a enseñar a los hombres.

“Cuentan algunos indios que antiguamente antes que los incas tuvieran señoríos hubo en ese valle un poderoso Señor a quien llamaban Chimo. Como el valle se nombra agora el cual hizo grandes cosas venciendo muchas batallas y edificio unos edificios que aunque son tan antiguos que parece claramente haber sido gran cosa”. (Cieza (2005) [1549]: Primera parte, Cap. LXVIII: 190).

El padre Ruben Vargas Ugarte es el primero que recoge el nombre de Tacaynamo de una crónica incompleta *Historia Anónima de Trujillo* de 1604:

“Vino del mar, no se sabe de dónde, en una flota de balsas, con toda su corte y guerreros, llegó a la costa norte de lo que hoy es el Perú, en el valle de Moche y fundó un reino. Su nombre era Tacaynamo y fue el primer soberano de Chan Chan, la ciudad más importante de Chimú”. (Vargas Ugarte, 1936: 231).

Los incas al conquistar a los chimú hacia 1470 llevaron artistas orfebres por la alta calidad de su trabajo a la ciudad del Cusco, capital del Tahuantinsuyo, las crónicas inciden en la admiración de los incas por la labor artística de los chimú y por ejemplo Cieza de León menciona que labraban platos y vasos de oro y plata (Cieza (2005) [1549]: Segunda Parte, Cap. LIX: 425).

El uso del vaso ceremonial en Chimú debió tener suprema importancia en el ritual público. Las tallas de madera (Fig.4) con representaciones de sacerdotes chimús portando vasos encontradas en Chan Chan, ciudadela con amplias plazas hasta donde llegaba el pueblo chimú para ofrecer sus tributos y ofrendas a gobernantes y dioses, nos muestran la importancia del



Fig. 4. Escultura de sacerdote chimú portando vaso. Museo de Arte Precolombino de Cusco.

brindis ceremonial que se debió ofrecer a cambio de las solicitudes del pueblo para una mayor cosecha, pesca, la fertilidad y prosperidad en general.

Hacia la zona sur altiplánica de América del Sur aparecen con Tiahuanaco (actual Bolivia) vasos de cerámica (Fig. 5) que van a presentar formas muy similares a los queros incas. De superficie llana exponen representaciones de felinos, llamas y el denominado dios de los Báculos, presente en la Portada del Sol, personaje antropomorfo conformado por la fusión de otras divinidades como la serpiente, aves rapaces y felinos que ostenta con los brazos abiertos dos báculos míticos, con el característico ojo partido tipo media luna. Los queros tiahuanaco muestran diversidad en la distribución espacial de sus representaciones. Algunos tienen un nudo que separa el vaso en dos espacios diferenciados, en otros la división se da por bandas de motivos separados por líneas de color. Aparecen imágenes de motivos figurativos y geométricos, figuras de plantas alucinógenas, motivos fitomorfos.



Fig. 5. Quero tiahuanaco con felino mítico. Museo Cleveland. Cod. 1963.47

El quero debió también parte importante del ritual Tiahuanaco, si tomamos en cuenta que la representación de sacerdotes tipos guías espirituales de esta cultura representados en monolitos antropomorfos como el Monolito Bennett y en el Monolito Ponce, presentan vasos queros en sus composiciones. En el caso de estas

esculturas mencionadas, los personajes se llevan la mano al pecho sosteniendo un vaso quero y en la otra una tableta de alucinógenos.

Los queros tiahuanacuenses debieron tener un significado muy especial en el ritual pues se incorporaron visualmente hasta los espacios ceremoniales de la capital de esta cultura, por la ubicación primigenia de estos monolitos: próximos o en puntos céntricos de plazas y templos. Ponce Sanginés (1971) sostuvo que Tiahuanaco tuvo una ocupación permanente estimada en 40 000 personas, las cuales participaron de un ceremonial donde el quero formaba parte importante de la identificación



Fig. 6. Monolito Ponce en el centro ceremonial de Tiahuanaco, La Paz.

religiosa y se vinculaba a la dinastía más elevadas de la sociedad Tiahuanaco: los sacerdotes dirigentes utilizaron también estos vasos, la presencia de los mismos en entierros en arquitecturas como la pirámide de Akapana y el templo de Kalasasaya así lo revela.

Tiahuanaco tuvo un largo recorrido temporal (1.580 a. C. y 1187 d. C.) y en paralelo durante el Horizonte Medio (550-1000 d.C.) surge la cultura Huari, probablemente mediante un grupo originario de Tiahuanaco, que con el tiempo devendría en Imperio en territorio peruano como lo sugiere Luis Guillermo Lumbreras (1999: 265).

La difusión de los modelos culturales y religiosos Tiahuanaco indica que a partir del siglo VI d.C., una vasta área estuvo bajo la órbita de ambos imperios. Mientras que Huari se expandió por la conquista militar, Tiahuanaco lo había hecho mediante alianzas e influencias ideológicas (mediante su religión). Las similitudes en sus expresiones artísticas dejan pocas dudas de que estos Estados estuvieron estrechamente relacionados en el plano ideológico. Huari y Tiahuanaco muestran casi el mismo y uniforme repertorio de imágenes, como los mismos dioses y otros personajes míticos que poco a poco van a acondicionarse al modelo de representación visual huari.

Los dignatarios huari tuvieron una política colonialista centralizada, interesaba el beneficio de la metrópoli en función de la máxima explotación de los territorios colonizados o conquistados. Para tal fin establecieron puntos estratégicos para el control del territorio imperial: centros administrativos de captación de recursos provinciales y remisión de los mismos a la capital (enclaves coloniales).

Construyeron una estratégica red de caminos que los comunicaba directamente con la capital para el envío de tributos provinciales, ello permitió también la rápida marcha de sus ejércitos conquistadores para así extender su territorio. Este camino permitió el transporte de material artístico portable (cerámica, queros, orfebrería, textiles, etc.) y también el desplazamientos de artistas huari a los diferentes puntos del imperio para implantación de su estilo. Por lo tanto, el rito Huari debió guardar el nivel de grandeza de la imagen de su poderío político-militar ante los lugares conquistados.

La presencia de grandes cuencos, queros y otros recipientes en Huari cobró importancia, se ha documentado el uso de grandes cantidades de chicha (bebida fermentada de maíz que alcanza grados de alcohol) para el festín y el ceremonial.



Fig. 7. Queros de cerámica huari de Cerro Baúl, Moquegua. Michael E. Moseley et al. PNAS 2005;102:48:17264-17271.

“Cerro Baúl (Moquegua), el segundo centro provincial huari (...), tampoco fue un simple centro administrativo y militar. Sus murallas abrigan edificios destinados a ceremonias religiosas con banquetes durante los cuales se sellaban alianzas y lazos de parentesco ritual” (Makowski, 2013).

En el enclave de Cerro Baúl (Fig. 7) se hallaron chicherías y la capacidad de producción de las mismas sugiere que los festines fueron un elemento crucial e integral de la economía política empleada para el éxito de la entidad política Huari en Moquegua. Se señala que la chicha era servida a los nobles en distintos tipos de finos vasos queros ornamentados según el rango de los personajes (Williams, 2005:219). El portador del vaso ceremonial en las libaciones públicas o rituales lograba el empoderamiento debido a los símbolos presentes en tales recipientes. El panteón huari bajo la influencia visual y religiosa de Tiahuanaco elevaba a un estatus social superior al sacerdote o dignatario que participaba del ritual al mostrar delante

del pueblo los distintivos de su unión con la divinidad a través de los símbolos presentes en el quero.

La variedad de tipos de diseños presentes en los vasos ceremoniales Huari cobra especial calidad con ejemplares que vienen desde la costa norte peruana como los cuencos y vasos rituales de San José de Moro, La Libertad (Fig. 8); pero también con ejemplares provenientes del centro sur peruano como Robles Moqo (Fig. 9) o Conchopata, ambas de la Región Ayacucho, que exhiben figuras impregnadas de patrones míticos y de culto, de gran policromía, usados a su vez como ofrendas.

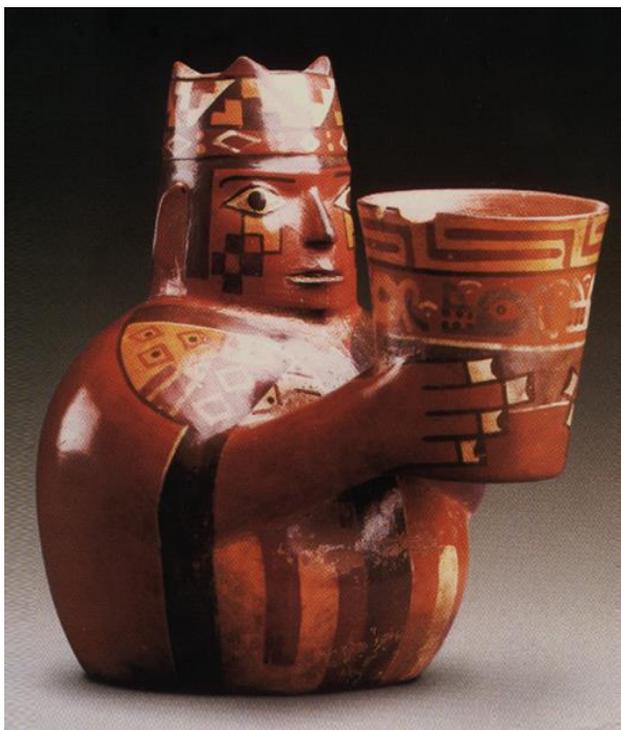


Fig. 9. Cerámica Robles Moqo que representa a un sacerdote Huari ofrendando un quero.
Museo Regional Adolfo Bermudez de Ica.
De: *Los Dioses del Antiauo Perú II. p. XIV. BCP).*



Fig. 8. Quero Huari con representación de dios de los Báculos.
Programa Arqueológico San José de Moro. PIICP

2. 3. Uso de los queros o vasos de libación en el Imperio de los Incas

2.3.1. Los incas y el objeto artístico

Los inicios del Incario se dan alrededor del siglo XIII cuando un grupo étnico originario de la zona de Tiahuanaco tomó posesión del valle del Cusco, dominando a sus pobladores primigenios. Para algunos investigadores la etnia inca estaba constituida por emigrantes que huyeron de Taipicala (hoy conocida como Tiahuanaco). Evidencias arqueológicas dadas a conocer por Francis de Castelnau en 1845 y por Max Uhle refieren que los taipicalas, fueron atacados por poblaciones aymaras. Estas olas de ataques obligaron a los taipicalas a abandonar sus tierras en busca de otras habitables, luego de 20 años llegaron y poco a poco se asentaron en el valle de río Huatanay, proceso que culminaría con la fundación del Cusco (Espinoza: 2009:47).

Una serie de Sapa Incas se asentaría en el Cusco, logrando ciertas alianzas y ampliaciones de su territorio. Pero, el gran cambio que condujo a su apogeo se inició con el gobierno de Pachacútec Inca Yupanqui en 1438. Pachacútec fue quien organizó el Tahuantinsuyo, edificó el nuevo Cusco e inició la expansión imperial, que en menos de siglo y medio de duración se convirtió en el estado más extenso y poderoso de toda América del Sur.

El Imperio de los Incas o Tahuantinsuyo abarcaba un territorio extenso que explotaba una gran complejidad topográfica y climática y que cubría las actuales repúblicas de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y parte de Argentina en su momento más exitoso durante mediados del siglo XV. El éxito de este Imperio, así

como el de las sociedades precedentes, se debió principalmente al manejo y conocimiento de los recursos naturales y a la adaptación de sus modelos arquitectónicos y de ingeniería al paisaje, lo cual llevo a la transformación de tierras áridas para el cultivo en áreas de producción intensiva. La religión resultó ser el soporte ideológico para cohesionar a una población que relacionaba a los dioses con los entes de la naturaleza. Por tanto quien gobernaba la naturaleza, dominaba el mundo. A todo esto se sumó la imposición de una férrea disciplina en todos los ámbitos con el fin de administrar un territorio que abarcó más de dos millones de kilómetros cuadrados con más de 12 millones de habitantes, comprendiendo bajo sus dominios a múltiples pueblos y naciones, con lenguas, tradiciones, usos y costumbres muy distintos entre sí, que es precisamente lo que caracteriza de manera universal a las formaciones imperiales. Imponer una lengua franca, como el quechua, en todos los sitios conquistados por los incas fue otra de las estrategias para dominar y organizar a una población tan amplia.

El espacio geográfico del Imperio estaba pensado y dividido en cuatro regiones o suyos, que unidos formaban el Tahuantinsuyo, con su centro principal en el Cusco, que no era una ciudad como las actuales, sino una zona sagrada, un recinto de poder, el centro del cosmos incaico. Cada región tenía su nombre: el Chinchaysuyo al noroeste, el Antisuyu al nordeste, el Collasuyo hacia el sudeste y el Cuntisuyo, al Sur y sudoeste del Cusco, conformando uno de los estados más extensos y poblados de la América precolombina.

La circulación continua de bienes y tributos a través del territorio estaba asegurada por un sistema de caminos, que unían diferentes poblados, zonas de producción y centros administrativos. En su recorrido se ubicaban numerosos

edificios, desde tambos o postas de mediano o escaso tamaño hasta centros administrativos enormes. Esparcidos por los caminos había también postas para los chasquis o corredores mensajeros, puestos de control en los cruces de los puentes y en lugares estratégicos, adoratorios y apachetas. El *Qhapaq Ñan* o red imperial de caminos sirvió como instrumento de integración política y simbólica.

Con el fin de conseguir mantener este orden, fue necesaria la materialización de la religión andina bajo formas y significados que consiguieran cautivar y someter a una población que provenía de diferentes cultos con diversos dioses, sociedades teocráticas todas, que ahora tenían a los incas como sus emperadores y al mismo tiempo como nuevos dioses, descendientes directos de su gran padre el Sol, ahora en la cúspide del panteón divino andino. Para lograr a cabalidad este sometimiento ideológico y religioso, tomaron como medio al arte en sus diversas manifestaciones plásticas, transmitiendo a través de la representación formal diversos mensajes visuales que sellaron en todos los sitios conquistados la impronta del arte del Imperio de los incas.

Con los incas culminó el desarrollo cultural autónomo de los Andes, interrumpido repentinamente por el arribo de los españoles. Sin embargo, los incas persistieron con muchas de sus tradiciones artísticas-culturales entre ellas el uso de los queros o vasos de libaciones en rituales y uso diario.

2.3.2. Los Querocamayoc, artistas creadores de queros

Documentos del siglo XVI y XVII mencionan existencia de diversos funcionarios incas encargados de hacer tareas específicas como los *cumbicamayoc*,

quienes trabajaban el arte textil; los *quilcacamayoc*, dedicados a elaborar y graficar símbolos sobre diversos soportes.

La elaboración de queros entre los incas estuvo a cargo de artistas especializados, que se ocupaban tanto de la selección y preparación de las maderas, que provenían de las regiones boscosas como las que crecían alrededor de donde efectuaban su trabajo. Estos hombres debían conocer el simbolismo de sus motivos ahí presentes. Se les llamaba *querocamayoc*, nombre que se daba a los que trabajan con la madera. En los diccionarios quechuas de los siglos XVI-XVII, *querocamayoc* es traducido como carpintero, pero sus funciones iban más allá de las de trabajar con la madera.

En el quechua o runasimi, el término *camayoc* es empleado para designar a una persona especializada en algún cargo o tarea específica. González Holguín señala que *camayoc* es oficial, mayordomo, el que tiene a su cargo haciendas o alguna chacara (1608, p.40). El que es más enfático en vincular el término con un nivel de escala superior es Fray Domingo de Santo Tomás en su *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*, menciona que se denomina *camayoc* al maestro de algún arte. (1560b:73). En un capítulo especial denominado “Dél a manera de hablar por este nombre Camayoc” añade:

“Los indios (...) usan muy frecuentemente deste nombre camáyoc que propriamente significa oficial o artífice de qualquier arte o officio que sea, y hablase por él juntandolo con el nombre, que significa la materia principal del officio que quieren significar, componiendo y haziéndose un nombre con él, v.g: quero significa ‘madera’, que es materia que usa el carpintero, que camáyoc significa ‘carpintero’ [sic]...” (Santo Tomás, 1560a: 85).

En el léxico quechua, *kamayuc* se deriva de *kamay* o *kamac*, que significa "la transmisión de la fuerza vital de una fuente animada", y "yuq" es un sufijo que significa él que posee "(Taylor 1987: 24-25, 2000: 7-8), vinculando el término con el que sabe 'animar". Taylor manifiesta que el término tiene significados múltiples tal como lo señalaba el Inca Garcilaso de la Vega, es decir "transmitir la fuerza vital y sostenerla, proteger a las personas o las cosas que son sus beneficiarios.

Mientras que el término *camayoc* se aplica a artistas tales como escultores de madera *querocamayoc* y maestros tejedores *cumbicamayoc* -artistas con la capacidad de dar forma y fuerza a materiales tangibles- los primeros extirpadores de idolatría del Virreinato del Perú se centraron en connotaciones religiosas, asociando *camayoc* con brujería o actividades paganas. En su *Instrucción para descubrir todas las huacas del Pirú y sus camayos y haciendas* (1967: 22), el clérigo español que combatía idolatrías, Cristóbal de Albornoz ve el *camayoc* como un culto distinto de los sacerdotes incas supervivientes, que el nuevo contexto son responsables de la vigilancia e interpretación de huacas. Albornoz interpreta que estos *camayocs* están separados de otros para realizar la mita o trabajos forzados, que servían directamente a las huacas, es decir tenían un papel privilegiado dentro de la sociedad inca superviviente.

Los incas cambiaron de posición a los especialistas o *camayocs*, convocándolos a la capital del Imperio, la ciudad del Cusco o enviándolos a las provincias donde se necesitaban sus habilidades. El *camayoc* se convirtió de esta manera en una unidad administrativa entre varias que el imperio incaico mantenía. Podían actuar individualmente o en grupos, y se especializaron en un arte o más

oficios, recordemos el que había una definición para los queros pintados, llamados quero *llimpisca* o quero *quscasca* como vaso pintado de colores (González Holguín 1608: 304). Con lo cual el artista *querocamayoc* no sólo hacía el soporte de madera, sino también podía ser pintor al mismo tiempo.

Recibía este título de *camayoc* todo administrador que ejercía una plaza a nombre del Sapa Inca, y gozaba de gran autoridad y de prestigio en su sector. Por tanto, ciertos artistas en el Tahuantinsuyo que recibieron tal denominación recalcan la idea de la existencia de artistas dirigentes. El término *camayoc* implica conocimiento especializado y reservado en lugar de trabajo físico generalizado. Existe cierta pregunta sobre el rango y la posición social que tiene el *camayoc* en la jerarquía imperial. El cronista Guamán Poma de Ayala equipara a los *querocamayoc* con oficial y funcionario que tenían dentro de la sociedad inca varios privilegios.

“Yten: Hordenamos y mandamos que todos los oficiales que no sean ociosos ni peresosos, acá los dichos que tubieren cargo de beneficios, gouernadores, pontífises y saserdotes y señores grandes que manda la tierra, y de artificios, pintores, que pintan en paredes y en quiro [vaso de madera] y en mate que le llaman cuscoc [pintor de paredes], llinpec [decorador en lacre] a, amautacona [sabios] oficiales; llacllac b, quiro camayoc, carpinteros; rumita chicoc, canteros. (1615: folio 191-193).

En sus *Comentarios Reales* el Inca Garcilaso de la Vega menciona:

“...presentaban también los hombres que en cualquiera oficio salían excelentes oficiales, como plateros, pintores, canteros, carpinteros y albañiles, que de todos estos oficios tenían los Incas grandes maestros, que por ser dignos de su servicio, se los presentaban los curacas”.

(Volumen I 1985 [1609]: Libro V, Cap. VII: 227).

En la parte superior de la estructura social de los Incas, se encontraba el Sapa Inca, máxima autoridad política y religiosa considerado hijo del sol. Lo que se observa en la cita anterior es que para el Sapa Inca era valioso encontrar excelentes especialistas dedicados a las labores artísticas. Los curacas incas (jefes políticos-administrativos) solían ofrecer muchos regalos cuando se presentaban ante el Sapa Inca, y estos artistas que encontraban los curacas en sus reinos y señoríos sabían ellos que serían de beneplácito para el gobernante y su imperio. Garcilaso comenta también que los incas tenían grandes maestros y oficiales entre ellos carpinteros o sea *querocamayocs* (Choque 2013: 3).

Otro dato que aporta el Inca Garcilaso de la Vega es acerca de ciertos privilegios especiales dados a los artistas. Comenta que no eran obligados a pagar impuestos como el resto hombres, lo hace en el capítulo *En que pagaban el tributo, la cantidad de el y las leyes acerca de él* [sic]:

“La séptima [ley] le mandaba que a todos los maestros y oficiales, de cualquiera oficio y arte que trabajaban, en lugar de tributo se le proveyese de todo lo necesario de comida de vestido y regalos medicinas, si enfermasen; para él solo, si trabajaba solo, y para sus hijos y mujeres, si los llevaba para que le ayudasen a acabar más aína su tarea. Y en estos repartimientos de las obras por tarea, no tenían cuenta del tiempo, sino que se acabase la obra. De manera, que si con el ayuda de los suyos acababa en una semana lo que había de trabajar en dos meses, cumplía y largamente satisfacía con la obligación de aquel año, de suerte que no podían apremiarle con otro tributo alguno” (Garcilaso 1985 [1609], Vol. I, Libro V, Cap XV: 244).

Al no haber moneda, la población en general en el Tahuantinsuyo pagaba el tributo con el trabajo de la tierra. En cambio, los artistas no. Ellos estaban exentos

del trabajo agrícola, y como se lee les proveían de todo lo necesario para su subsistencia, para él y su familia, incluso regalos. Recordemos que sólo los de la nobleza de sangre y privilegio estaban exonerados de esta práctica. Además el artista no estaba obligado a cumplir un turno, como los demás (Choque 2013: 4).

Otro de los privilegios que tuvieron los *camayoc* sería el derecho a usar atuendo real, dado que delante del pueblo sería un recordatorio visible de Cuzco en las provincias y conllevaría de cierto prestigio a su portador (DeLeonardis, 2011: 450). El vestido fino tipo *cumbi* y con diseños otorgaría al *querocamayoc* un simbólico poder visual ante el pueblo. La ropa *cumbi* era controlada por el Estado, solo se podía vestir con autorización y más que una riqueza individual significaba un determinado estatus social.

Pero también hubo *querocamayocs* mitimaes. Los mitimaes fueron grupos familiares separados de sus comunidades y trasladados de sus pueblos de origen a otras partes del imperio, con fines económicos, sociales, culturales, políticas y militares.

“(…) este principal es de la parcialidad de los Yachas, que se llaman queros y que en tiempo del Inga (...) eran todos un cuerpo (...) y había en ellos mil indios y que Guascar Ingá en su tiempo fueron divididos que los tres pachacas (...) los hizo por si para que fuesen yanaconas que sirviesen (...) son querocamayuc de todas las parcialidades de la banda del Río Paucar Guaman son carpinteros”. (Ortiz de Zúñiga, 1967 [1562], Vol. 1: 91).

Los yanaconas no eran propiamente esclavos, de condición hereditaria incluso gozaban de ciertos casos de privilegios, que no tenían los hombres comunes.

Como servidores especiales fueron gente de cierta confianza de los gobernantes Incas. La cita anterior de Ortiz de Zúñiga, referido a la *Visita a la Provincia de León de Huánuco de 1562* se aprecia que la parcialidad de Yachas estaba conformada por familias que trabajaban el arte de los queros. Si comparamos esta situación con la conquista del reino Chimor de la costa norte peruana, donde los mejores orfebres fueron llevados a la capital del imperio para embellecer palacios y espacios ceremoniales y civiles, de la misma manera estos *querocamayoc* de Huánuco fueron sacados de su lugar de origen para servir donde el imperio lo requiriese. Ortiz de Zúñiga al enfatizar su profesión mencionando que son *querocamayoc* realza de esta manera la importancia de este grupo de persona: son artistas que trabajan con la madera.

En el Perú, muchos pueblos y comunidades presentan la denominación de Quero. Es posible que fueran pueblos donde se fabricaban objetos de madera, acaso inclusive vasos. Hay pueblos de nombre Quero como en el distrito de Panao, provincia de Pachitea en Huánuco. En Ancash, en el distrito de Huasta, provincia de Bolognesi. En Ayacucho se encuentra la comunidad Querobamba, en la provincia de Sucre. En el Cuzco hay poblados y comunidades como Queromarka en Tinta, y Querokancha, en la provincia de Urubamba. Siendo la más conocida la denominada nación Quero de Paucartambo. También en Cajamarca se encuentra Santa Teresa de Queromarka. En Huancavelica, está Querocancha, en el distrito de Pilpichaca, dentro de la provincia de Huaytará. Asimismo, la comunidad de Quero, en el distrito de Molinos de Junín. También en Ecuador se presenta el cantón Santiago de Quero, de la provincia de Tungurahua.

2.4. Características formales de los queros

Los vasos de libación del período inca emplearon la madera, la cerámica el oro y la plata, como materia prima de confección. Los queros que se elaboraban de metales preciosos estaban limitados a la nobleza del imperio, siguiéndoles en importancia y prestigio los de madera, a juzgar por su asociación con entierros de rango elevado, como se ve en las tumbas de Ollantaytambo excavadas en 1934, donde se encontraron varios queros de ese material.

2.4.1. Periodificación de los queros

La forma de los queros es lo que menos ha cambiado a lo largo del tiempo. Lo que caracteriza al quero para su identificación en la siguiente periodización se basa en su factura externa: es decir los motivos y las técnicas empleadas en su ornamentación:

2.4.1.1 Período Pre-inca

La base de los queros responde a diversos materiales sobre todo tiene preponderancia el uso de la cerámica, y en menor grado se hace uso de materiales como piedra, oro, plata y madera. Los motivos externos responden a los mitos y religiosidad propia de cada cultura pre-inca. Hay uso de pintura sobre cerámica, más no sobre madera, ni metales. Si hay presencia de altorrelieves escultóricos y bajorrelieves en algunos casos.

2.4.1.2. Período Inca

Los queros del periodo inca son elaborados en su mayoría madera y en menor medida en cerámica, y también en oro y plata. En general la ornamentación presente es geométrica, motivos lineales, concéntricos, predominio de cuadrados, rectángulos, triangulares, tipo red; constituidos por bandas continuas de diseños. Los

niveles donde van colocados los diseños varían de dos a cinco o más. Pueden tener espacios vacíos y mantener representaciones geométricas o incluso presentar expresiones semi figurativas en los extremos.



Fig. 10. Quero inca de madera. Siglos XV - XVI Museo Chileno de Arte Precolombino. (Archivo C. Aldunate).

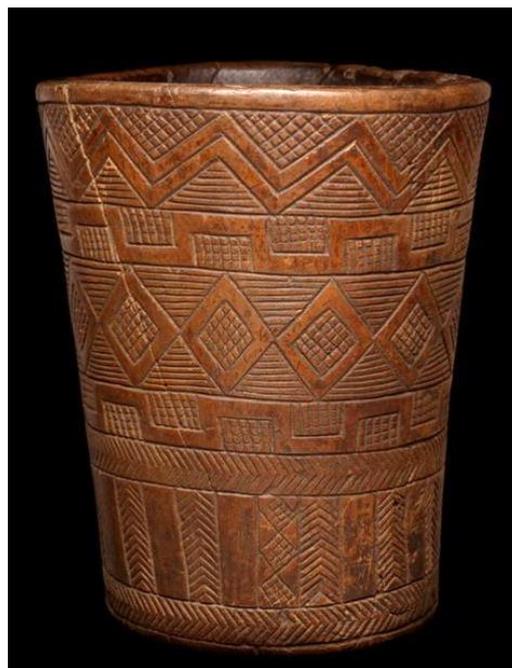


Fig. 11. Quero inca de madera. Siglo XV-XVI. Museo del Indio Americano Cod. 13-6899.

Los queros de madera presentan sus diseños bajo la técnica de incisión, provocando un efecto de luz y sombra, cualidad artística vinculada a la idea de la dualidad en el mundo andino, como expresión latente de su religiosidad. Este sistema de realizar incisiones sobre la madera, es la misma técnica usada por los artistas del antiguo Perú cuando grababan motivos en los mates o calabazas, una método que se trasladó con los incas a la madera. Sobre los diseños, en algunos casos aparecen las llamas, o rostros esquemáticos antropomorfos. No presentan aplicación de color, ni incrustaciones de piedras preciosas. Se pueden distinguir las siguientes variantes en el periodo Inca: vasos de superficie llana, sin motivos decorativos, son muy simples y de uso utilitario no ritual. Vasos sin policromía con

decoración en grabado inciso, vasos pintados post-cocción sobre la superficie, con diseños geométricos.

Aquillas o Queros de Metal. Los queros de oro incaicos dicen los cronistas que fueron muy hermosos y que llegaron algunos a un peso de más de dos kilogramos, los que se capturaron con la conquista fueron fundidos y los que se salvaron deben permanecer ocultos o en poder de ciertas familias que las poseen desde tiempos pasados.

Los vasos de metal, principalmente los elaborados de plata y oro, según definición de Diego González Holguín tal como en lo cita en su "Vocabulario de la lengua quechua" publicado en 1608 eran llamados *aquillas*. Ludovico Bertonio, por su parte los denomina "vasos de plata para beber", traducción del aymara. Estos se fabricaron en número muy grande en el incario. Con la llegada de los españoles, por desgracia, el valor comercial de la materia de que estaban hechos era más importante para ellos que su significado ceremonial o su calidad artística, lo cual determinó su fundición en innumerables casos, de modo que no son muchos los que quedan.

Las *aquillas* pueden tener la cara externa lisa. Cuando presentan decoración, aparece por lo general en la parte superior. Estos diseños consisten en figuras geométricas, líneas en zigzag, rostros antropomorfos y otros motivos comunes en los vasos de madera. Las técnicas de trabajo son varias: incisiones suaves, bruñidos, repujados. Los vasos de plata continuaron usándose durante el gobierno colonial. Incluso hoy día se usan en las comunidades campesinas del sur andino, de manera especial en las del sector de habla aymara, a orillas del lago Titicaca.

En el virreinato los fabricaron en el Cusco y en ciudades mineras como Potosí. Estaban destinados a ser utilizados por los descendientes de los incas, que formaban su mercado tradicional, pero también los comenzaron a usar los españoles. Los vasos son de diferentes tamaños, desde muy pequeños de 4cm hasta muy grandes de 30 cm.



Fig. 12. Quero Inca de cerámica.
Museo Larco ML039810.

Los queros de cerámica presentan ornamentación de pintura de colores como rojo blanco, negro, naranjas de motivos abstractos geométricos, algunos motivos se repetirán en los vasos del periodo virreinal. Este quero inca de la colección del Museo Larco (Fig. 12.) realizado entre 1476 dC - 1532 dC, fue hallado en la costa sur del Perú en Nasca de forma de campana invertida, presenta una altura de 19.3cm, y de ancho

visto de frente 15.7cm (tomando como referencia la parte superior de la pieza). Tiene tres niveles marcados por el color y/o diseño. En el primer nivel inferior líneas negras bordean el vaso sobre el que luego predomina una banda roja ancha sin diseños. En un segundo nivel rodean la parte central del vaso cuadros concéntricos adaptados a la forma convoca de la pieza, sobresaliendo en el medio un rectángulo rojo. En el tercer nivel y zona superior del vaso se halla la representación continua de triángulos rojos que contrastan con el fondo oscuro que queda al borde del objeto, acaso la presentación esquemática de montañas.



Fig. 13a y 13b. Quero de Ollataytambo, siglo XVI. Colección Museo Inka del Cusco. Foto BCP 1998: 42.

En las postrimerías del Tahuantinsuyo, aparece la técnica de incorporar en los vasos de madera partes policromadas en las incisiones grabadas. Un ejemplo de ello son los queros encontrados en los entierros de cuatro individuos en 1934, bajo una expedición dirigida por Luis E. Valcarcel, auspiciada por el gobierno peruano en Ollantaytambo (Llanos 1936: 123-156). La tumba D, uno de los más ricos entierros encontrados por la expedición se halló tres pares de queros decorados con dibujos geométricos incisos, se encontraron también platos de cerámica, inca clásico, entre los cuales había platos con asas en forma de cabezas humanas. Los tres pares de queros de madera presentan ornamentación incisa abstracto geométrico característico del período inca. Lo sorprendente fue encontrar aplicación de pintura en el último par de queros de madera que ostentan pequeñas figuras de jaguares distribuidas en dos bandas centrales. Son los felinos pintados de laca color rojo bermellón con diseños que simulan las manchas del jaguar en negro. Es importante

tomar en cuenta que estos queros son uno de los pocos casos que tienen asociaciones arqueológicas, lo cual permite determinar el tiempo más aproximado de su cronología, el cual corresponde al tiempo de la conquista española. La fecha próxima según el entierro corresponde entre 1536 a 1537, durante el reinado de Manco Inca uno de los últimos incas de la llamada dinastía de Vilcabamba, quien mantuvo la resistencia inca cusqueña luego de la pérdida de la capital del Imperio en manos de los pizarristas.



Fig. 14. Detalle de uncu o túnica inca masculina con diseños de dos otorongos o jaguares. Nótese la forma esquematizada de representar a los felinos.

Estos queros sugieren la única evidencia de la aplicación de la técnica de laca de color con figuración sobre queros de madera, en plena conquista española. Los queros elaborados en cerámica si tenían aplicación de color con diseños abstractos geométricos, pero no se han encontrado en ellos representaciones figurativas. El modo de representar la forma de estos jaguares rojos en los queros de Ollantaytambo encuentra filiación estilística en los textiles del período inca, donde hay presencia de jaguares en uncus del periodo inca imperial. Dado que los queros incas de madera prácticamente carecían de policromía, éstos se fueron dotando de

color en pequeñas zonas de los vasos en la última etapa del imperio. Los últimos estudios demuestran que el uso de la laca o barniz de color se empleó en base a una resina de los bosques andinos amazónicas (selva alta) denominada *Eleagia pastoensis* Mora conocida comúnmente mopa-mopa (Kaplan y otros, 1999:97) en los queros de Ollantaytambo, lo cual confirma el conocimiento y aplicación de la resina y propiedades por *querocamayocs* antes de la conquista española. Existe además otro caso, en el un centro administrativo inka provincial de Moqi, en Locumba, actual región de Tacna se halló en un enterramiento incas del siglo XVI un quero que contiene áreas pequeñas con ornamentación en base a mopa-mopa, se trata de una banda horizontal de color y figuras de aves. Aunque la datación del quero de Moqi no es segura, podría tratarse de otra prueba del uso del barniz de color en queros del período inca de madera (Zori, 2014).

2.4.1.3 Queros del período virreinal

La conquista española se produjo entre 1532 y 1537. Pero al mismo tiempo que se producía la caída del Imperio incaico se desató un conflicto entre los conquistadores. Para concluirla, el 20 de noviembre de 1542, el rey Carlos I de España firmó en Barcelona por Real Cédula las llamadas Leyes Nuevas, un conjunto legislativo para las Indias entre las cuales dispuso la creación del Virreinato del Perú en reemplazo de las antiguas gobernaciones de Nueva Castilla y Nueva León.

“(…) y te ordenamos y mandamos que en las provincias o reinos del Perú resida un virrey y una audiencia real de cuatro oidores letrados y el dicho virrey presida en la dicha audiencia la cual residirá en la ciudad de los reyes por ser en la parte más conveniente porque de aquí adelante no ha de haber Audiencia en Panamá” (Leyes Nuevas 1542).

El nuevo sistema virreinal político trajo como consecuencia un despliegue artístico nuevo para los artistas del Tahuantinsuyo. De las imágenes del antiguo Perú con sus propios símbolos y significados, de modalidad semi abstracta o figurativa, tenían luego de la conquista una nueva forma de plasmar la realidad. Las numerosas órdenes religiosas se instalaron también e impulsaron iglesias y claustros donde el predominio del naturalismo contrastaba con el modo de los incas de representar la imagen. Esta incompatibilidad entre las percepciones visuales españolas (basadas principalmente en el realismo) y las tradiciones andinas (basadas en el simbolismo) hizo que, ante la incompreensión del mensaje, los españoles destruyeran casi todas las formas de representación local, pues no encontraban ningún elemento cercano a las artes del viejo mundo. En otros casos las piezas incas y otras del antiguo Perú tenían más valor por su materialidad misma (oro o plata) que por su dimensión estética) con lo cual también se perdió ese legado artístico. Pero ante las nuevas formas traídas por los españoles como el retrato y los temas de evangelización, el arte de los incas no dejó de existir, sino se adaptó ante los nuevos tiempos. Por tanto, se puede afirmar que durante el período del “contacto” entre la cultura europea y la precolombina se confrontaron claras diferencias pictóricas:

- La tradición pictórica andina: donde hay uso de la aplicación del color plano sin volumen. Uso de diseños simbólicos semi abstractos, geométricos y figurativos.
- La tradición pictórica europea: Marcado por la tridimensionalidad, color que recrea volumen, degradados, imágenes naturalistas, empleo de materiales nuevos.

El artista andino se adaptó a la nueva manera de plasmar la imagen, las escenas y los descendientes del linaje inca supervivientes en el nuevo contexto virreinal

también se van a adaptar y requerir formas nuevas de recordación y de expresar el poder que mantenían ante el pueblo inca y las nuevas autoridades españolas. El quero inca por tanto se va a convertir en un vehículo de propaganda de las ideas de las élites del Tahuantinsuyo, y es por tal motivo que la iconografía se volvió cada vez más influenciada por la narrativa de los estilos europeos durante el período virreinal. Sin embargo, muchos de los materiales y las técnicas utilizadas para crear los queros se mantuvieron iguales. Esta propia interpretación técnica que fue evolucionando sutilmente, tuvo el amparo de miles de años de prácticas pictóricas inca y pre-inca. El objeto artístico se adaptó pero no perdió su esencia, al contrario siglos después conquistaría siguiendo su proceso evolutivo las altas esferas del poder social y político del Perú. Los *querocamayoc* sobrevivientes van poco a poco realizar sobre la superficie de los queros motivos más complejos o figurativos, los espacios destinados a imágenes se vacían, dejándolas en bajorrelieve y recubriéndolas luego con resinas mezcladas con colorantes. Durante el virreinato del Perú se dieron en general dos tipos de queros tomando como base la temática presente en los mismos.

2.4.1.4. Quereros de transición



Fig. 15. Quero de transición. Museo Inka del Cusco, siglo XVI-XVII. En: BCP, 1998: 44)

Estos vasos ceremoniales presentan motivos geométricos que recuerdan a los vasos incas, pero incluyen motivos figurativos antes no presentes, como aves, flores o animales diversos. Aquí no estamos estableciendo una diferenciación cronológica, sino una en base a los temas presentes. Por tanto, los quereros de transición son los que presentan temáticas del período inca pero que muestran algunos rasgos occidentales de representación. Son vasos que se resisten a adoptar los modelos figurativos del esquema del quero virreinal tradicional. En estos quereros predominan los diseños en base a la incisión sobre la madera y sólo pequeñas partes son coloreadas para enfatizar la presencia esquemática o figurativa de animales o plantas. En la Fig. 15 vemos un vaso que exhibe cinco niveles de diseños, la base presenta una serie continua de formas triangulares yuxtapuestas. Encima, en un segundo nivel cuadrados concéntricos que concluyen en rectángulos rodean la base del quero. Hacia la parte central del vaso una serie de llamas esquemáticas de perfil se orientan hacia la derecha de la composición, sugieren la atención del espectador el ojo de los camélidos, los cuales han sido enfatizados por el artista con una sugestiva pintura de laca roja. En un cuarto nivel se vuelven a repetir la continuidad de los cuadrados concéntricos, que dan sostén visual a la parte alta. Este último nivel está compuesto por hileras triples de formas triangulares que se intercalan una sobre otras y dan paso a la formación de espacios tipo rombo en los cuales se ha colocado las

imágenes de aves de la selva -aparentemente loros o guayacamayos- coloreados por barniz de color rojo, amarillo y verde, con algunas partes negras como el pico y ojos (Figs. 16a y 16b).

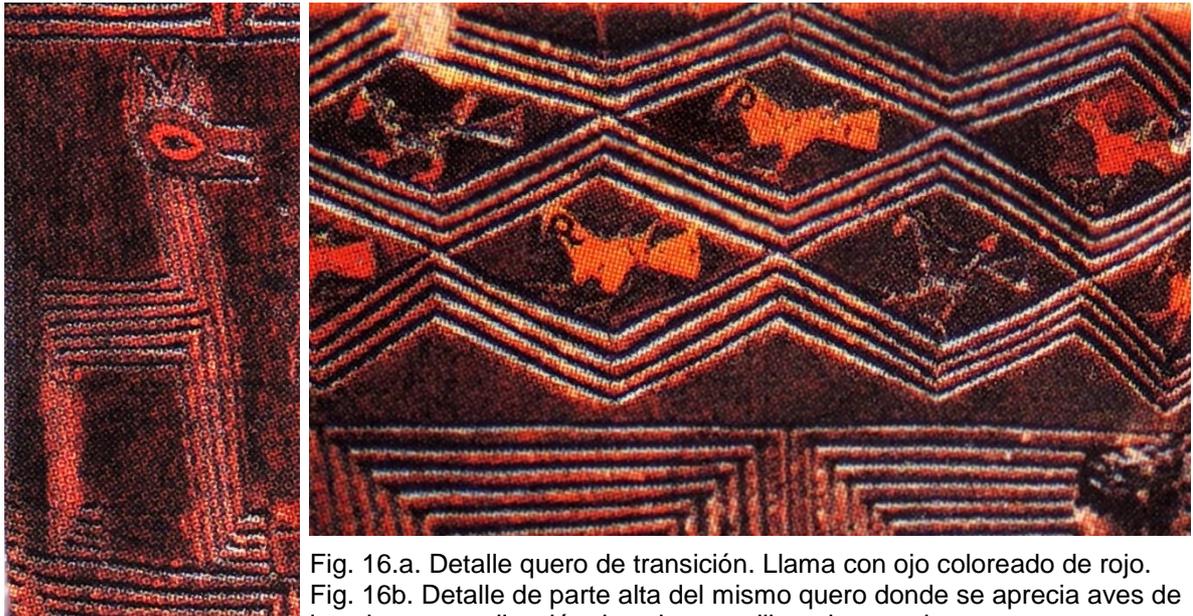


Fig. 16.a. Detalle quero de transición. Llama con ojo coloreado de rojo.
Fig. 16b. Detalle de parte alta del mismo quero donde se aprecia aves de la selva con aplicación de color amarillo, rojo y verde.

Estos queros de transición siguen en gran parte el modelo del quero del período inca; pero, frente a las nuevas formas occidentales el artista las adapta a sus nuevos tiempos.

Esto no sería un problema, ni siquiera una innovación dado que en tiempos pre-incas e inca los queros de cerámica ya presentaban diseños, símbolos y motivos coloreados. Lo cual revela la importancia de los vasos de madera, sobre los de cerámica, porque sus hacedores los *querocamayoc* en tiempos de la conquista y/o en el estadio virreinal le añadieron color a los vasos de madera, porque este material tenía una connotación valiosa y religiosa dentro de las esferas de la religión andina que no se había extinguido.

2.4.1.5. Queros virreinales clásicos

Conforme fue pasando el tiempo los queros fueron cambiando e incluyendo cada vez más aplicación de color, mayor cantidad de motivos figurativos y otros decorativos. Este tipo de queros generalmente sitúan entre los siglos XVII y XVIII. Poco a poco van a incluir personajes, incluso escenas, dejando de lado las representaciones geométricas incisas, las cuales van a ir perdiendo presencia con el fluir de los años. En el caso de los queros es evidente no solamente la continuidad de su uso ritual en tiempos del virreinato, sino incluso su posterior florecimiento como un arte destinado a la llamada "República de indios". Las élites incas supervivientes serán los consumidores de este tipo de vasos, para enfatizar su poder y representatividad política.

Hay dos tipos de representaciones marcadas en estos queros virreinales clásicos: los temas vinculados a la historia, mitos, tradiciones, símbolos y religiosidad inca y los queros cuyos temas enfatizan contenidos renacentistas y/o europeos (dragones, centauros y sirenas, etc.). Pero estas representaciones en cualquiera de los casos no podían transgredir los límites impuestos por el poder ni por la religión católica. Aparentemente comunicaban ideas y trasmitían mensajes con espontaneidad y relativa libertad creadora. La falta de conocimiento de la religión andina por parte de los españoles podría haber auspiciado la importante presencia poco a poco de temas vinculados a las hazañas de los antiguos monarcas incas, mezclados o no con escenas de agricultura, ganadería, danzas, temas militares, incluso representaciones vinculadas a los mitos y leyendas, incluyendo motivos heráldicos.

Las representaciones policromadas de los queros virreinales clásicos vendrían a ser el resultado de la adopción de ciertos modelos de origen europeo, pero que conservan el tratamiento, simbología y pensamiento religioso y político del Inca. Por ejemplo, el color aplicado sobre la faz externa de queros del período virreinal constituye un punto importante de analizar. No sólo como una expresión artística, sino más bien como una manifestación llena de simbolismo. La aplicación del color es plano en los queros de tiempos virreinales, tal como se aplicaba en las cerámicas de tiempos incas y pre incas. El color en estos queros no crea volumen ni degradados. Por tanto tan sólo con este elemento los artistas *querocamayoc* mantuvieron una suerte de resistencia artística y cultural en la ejecución de estas piezas. Los queros fueron incorporando flores y animales nativos. Luego incluso llegarán a presentar al Sapa Inca, la Coya y a otros miembros de la nobleza. Poco a poco los artistas *querocamayoc* fueron teniendo un lenguaje visual más naturalista. Esto debió darse por el contacto que tuvieron los artistas andinos con los occidentales:

“Los artistas nativos tenían que aprender los requisitos de las imágenes aceptables y pronto estuvieron a disposición en Perú los ejemplos europeos (...) Para 1545 ya habían artistas españoles trabajando en Cuzco y, junto a ellos, se empleaban artesanos nativos en la construcción y decoración de la catedral. En las comunidades nativas también se construían iglesias más pequeñas, inclusive antes de las reducciones de Toledo” (Cummins, 2004: 227).

A pesar de los nuevos referentes visuales traídos por los españoles, los artistas andinos van a adaptar su discurso pero conservando los valores estéticos de su cultura. Estos referentes a los cuales me refiero están basados en los principios básicos que animan la distribución del espacio en la cosmovisión andina, como son

las relaciones de dualidad (desdoblamientos, oposiciones y simetrías), la tripartición y cuatripartición; los cuales van a servir al artista creador en la proyección y desarrollo visual de la obra misma (Choque, 2014:31), cánones que van a sostener en la forma de colocar temas y escenas en los queros. La estructura de representación de este tipo de queros virreinales clásicos vasos va a estar constituida por una división de la faz externa basada en tres campos donde los artistas colocaron una serie de elementos y temas:



Fig. 17. Quero con representación de Coya y felino arcoíris. Colección Museo de América. MAMF07514

En la zona superior del vaso (casi la mitad de la altura del quero) es generalmente el espacio más ancho y lleva las escenas narrativas principales, las cuales se van leyendo de izquierda a derecha girando la pieza, de la misma forma como se leían los vasos y vasijas del antiguo Perú. Un elemento constante es la

representación de cabezas de jaguar de cuyos lados emergen arcoíris de tres colores (rojo, amarillo y verde) los cuales cubren o auspician a la imagen del inca o la coya individual o en pareja. También pueden aparecer escenas de enfrentamiento de los incas contra los chancas o los collas, o personajes de la selva. Otros personajes, flores, plantas, frutos, animales y representaciones renacentistas o heráldicas se presentan acompañando los actos principales.

El espacio central es la zona más angosta, en el cual se ubican elementos geométricos tipo *tocapus* (diseños simbólicos incas), que se repiten en continuo. En algunos casos en lugar de *tocapus* figuran aves, flores u otros animales, reemplazando el registro superior. En otras ocasiones aparece un tipo de borde redondeado elevado donde se pueden colocar o no expresiones geométricas. Es por esta zona donde el portador del quero debía cogerlo, por lo cual es pertinente considerar que la zona mayormente expuesta será la zona superior de la pieza, de esta forma el discurso narrativo de la parte alta es lo que verá el público cuando la élite inca lo muestre en público o en un ritual, teniendo ello un efecto mnemotécnico visual sobre el poblador andino común.

La última zona inferior va reservada a la ubicación de flores sagradas de los incas, como la *cantuta*, el *chihuanhay*, el *ñucchu*, entre otros. La dirección de la orientación de las flores es generalmente de perfil hacia la izquierda (Fig. 17). Es decir en sentido contrario a la lectura de la zona superior. Hay claros espacios vacíos que dejan los diseños de flores lo que hace resaltar el color de las mismas. En queros de concepción más libre – en general los más tardíos- las flores pueden tener direcciones diferentes y ser numerosas (Fig. 18), acompañando los espacios antes vacíos por pájaros, y otros elementos que generan un efecto de profusión visual.

Estos cambios debieron darse por la influencia del estilo barroco en la pintura y su famoso “horror vacui”. Incluso los tejidos de uncus y trajes de curacas andinos se llenaron de flores en el virreinato (Jiménez 2002:9-42).

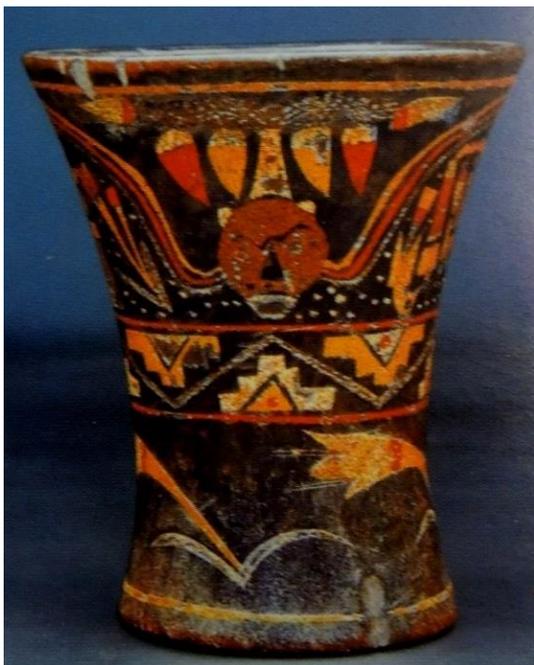


Fig. 19. Quero virreinal clásico. Siglo XVII. Museo Inka del Cusco.

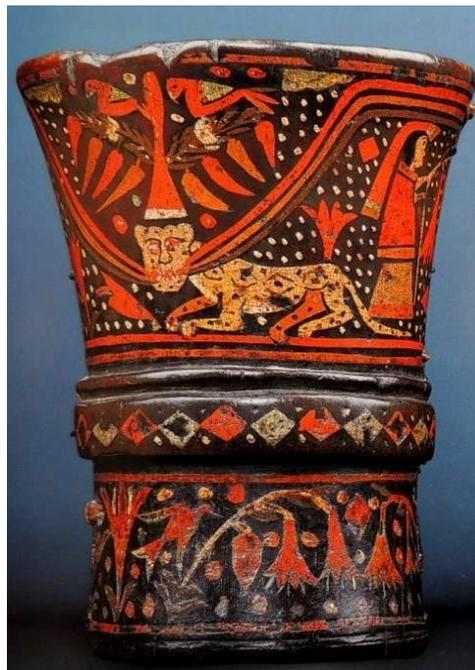


Fig. 18. Quero Virreinal tardío. Siglo XVII-XVIII. Museo Inka del Cusco.

2.5. Materiales, técnicas y formas usadas de los queros

2.5.1. El tamaño y formas.

Los vasos ceremoniales que conocemos como queros se hacían por lo general de una materia lignaria (madera), de formas variadas, y su superficie externa podía estar decorada con incisiones grabadas recubiertas en algunos casos de pigmentos. Los vasos de uso doméstico, en cambio, eran de arcilla simple o de mates de calabaza. Después de la conquista se difundió con mayor preeminencia la fabricación de los de madera con diseños pintados.

El tamaño de los queros varía de acuerdo a su destino ceremonial y la importancia ritual que se les asigna. Los de mayores dimensiones son, por lo general, más elaborados en su tratamiento volumétrico y escultórico, así como en su policromía. Los de mayor altura alcanzan los 30cms y los de menores dimensiones los 3cms. Se confeccionaron en un tamaño que permitía tomarlos con las manos para ofrendar la chicha o bebida fermentada de maíz, planta sagrada que servía de vínculo con la divinidad.

En lo que respecta a las formas podemos clasificarlos en:

- **Queros de forma campanular**, los cuales se adelgazan en la cintura y cuyo diámetro en la boca es superior a la base, teniendo sus diferencias dependiendo de la curvatura de sus bordes laterales. Luego se encuentran los queros de forma de cilindro recto, queros en forma de campana invertida. Estos tipos de queros corresponden a los prototipos de los queros tanto inca, de transición o virreinales. Sobre todo los de tipo campana invertida y de cilindro recto son formas ampliamente difundidas en los estilos de las diferentes culturas pre incas. La forma Tiahuanaco-huari fue la más difundida en el Tahuantinsuyo como en los siglos XVI a XVIII. Además de los subtipos antes mencionados se incluyen los queros con pedestal parecidos a cálices, con influencia hispánica en cuanto a la forma. Asimismo, hay queros con uno o varios anillos o bordes sobresalientes en el medio del vaso; según Kauffmann Doig este motivo decorativo que circunda el vaso a la altura de la cintura este detalle se gesta por la idea de las cuerdas con que son fajados los vasos de madera cuando se rajan, para seguir siendo utilizados como recipientes (2002:892).

El cronista jesuita Bernabé Cobo quien viajó por los territorios andinos entre 1609 y 1626 comenta en *Historia del Nuevo Mundo*, en el capítulo *Del ajuar y Alhajas que tienen en sus casas los indios del Perú* relata lo siguiente:

“Los más comunes son de madera, de hechura de nuestros cubiletes de vidrio, más anchos de arriba que de abajo, que hacen un cuartillo de vino. Pintado por de fuera con cierto barniz muy reluciente de varios colores, con diferentes labores y pintura, y a estos vasos de palo llaman queros. La gente de caudal los usan de plata y los llaman (a) quilla y hácenlos de la misma forma que de los de palo. Los caciques y grandes señores los tenían antiguamente de oro. Mostróme una vez a mi un cacique uno destos vasos, antiguo de oro puro, el cual era de la misma hechura que nuestras escudillas de barro y de tan grueso canto como ellas” (Cobo 1956 [1653] Tomo II, Lib. XIV, cap. IV: 242-243).

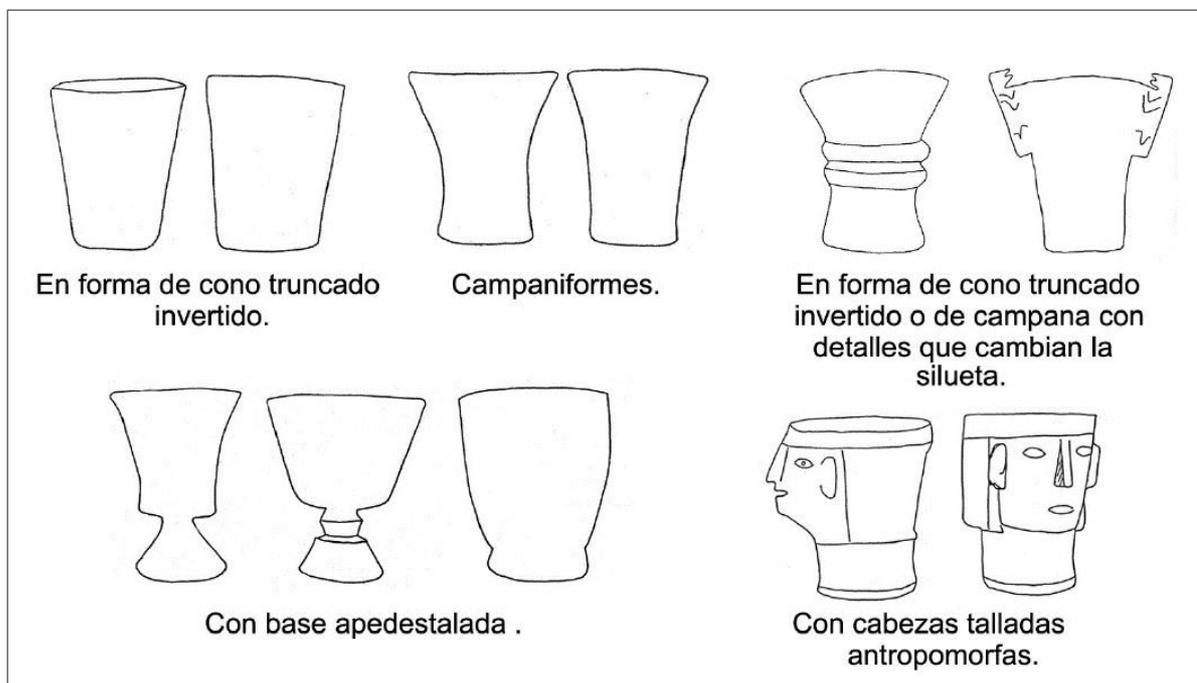


Fig. 20. Tipología de queros realizada por Verena Liebscher (1986b). En: Ramos 2005: 94.

b. Queros escultóricos. Se caracterizan por retratar cabezas de especialmente de personajes de rango, de fisonomía esquemática con aplicación de pintura facial

(antropomorfo). En esta categoría se incluyen cabezas de felino sobre todo las de jaguar con las fauces abiertas y agresivas También representaciones de cabezas de llamas con relieves y otros vasos presentan esculturas adosados al cuerpo del vaso. En la parte posterior de la cabeza algunos se suelen representar escenas.

Estos queros sean de tipo antropomorfo o zoomorfo son los menos funcionales y suelen ser los más grandes comparados a los que tienen forma de campana invertida. Es más difícil cogerlos con las manos y además de mayor el peso, aún más estando llenos de chicha en el momento del ritual. Sin embargo, la carga simbólica de los mismos debió ser de mayor impresión visual. Usados en el contexto virreinal, su portador elevaba el recuerdo del pasado incásico de forma directa.



Fig. 22. Quero cabeza de llama. Museo Inka del Cusco. Foto, BCP 1998: 26.



Fig. 21. Quero cabeza de jaguar. MAM 07508.

Todas las formas mencionadas fueron torneadas en sillones giratorios. A esta técnica de producción se deben las formas levemente desiguales así como las ranuras que se observan ocasionalmente en el interior de los vasos.

2.5.2. Maderas empleadas en los queros

El árbol dentro de la religiosidad inca ocupó un lugar mítico y simbólico. Ciertos árboles eran considerados sagrados dentro del mundo precolombino. Uno de los términos en quechua para árbol era *mallqui*, que señalaba al plantón o árbol tierno. Pero también quiere decir también antepasado. Los antepasados eran considerados como los protectores y los mediadores entre la gente y los dioses.

El cronista cusqueño Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui en su crónica *Relación de las antigüedades deste Reyno del Pirú* habla de tres ventanas, y las



Fig. 23. Detalle de dibujo de Santacruz Pachacuti. de los árboles de Pacaritambo (1869 [1613]: 245).

dibuja, las que significan la casa y lugar de origen de los padres de Manco Inca, el mítico fundador del Incario. De cada lado de la ventana principal (la de los abuelos maternos y paternos), esta dibujado un árbol con raíces.

Santa Cruz Pachacuti menciona que "estos dos arboles significauan a sus padres y madre Ápotambo y a Pachamamaachi". Manco Inca hizo cubrir de oro las raíces de ambos árboles, y colgar frutas de oro de sus ramas, lo que quería decir "que los dos árboles significasen a sus padres, y que los yngas que procedieron, que eran y fueron como frutas, y que los dos árboles se abían de ser tronco y rayz de los yngas"

(Santacruz Pachacuti 1869 [1613]: 245). Ello refuerza la propuesta de que los árboles estaban relacionados con el origen propio de los incas y la relación con los antepasados. Los vasos de cerámica y metal fueron los más usados durante el tiempo pre inca. La elección de la preferencia por usar materiales como la madera para objetos que usaba el inca, su corte y servía como conexión con los dioses plantea que ciertos árboles pudieron ser elegidos por ciertas cualidades valiosas y simbólicas para la elaboración de los queros.

El cronista español Pedro Cieza de León menciona que “Así estos indios no embargante que adoraban al sol y a la luna, también adoraban en árboles...” árbol” (Cieza de León (2005) [1549]: Primera Parte, Cap. L y LXVIII). Menciona además que incluso se hacían sacrificios a ciertos árboles considerados sagrados.

Las maderas andinas empleadas para tallar los queros provienen del árbol Chachacomo (*Escallonia resinosa*) y con menos frecuencia el Lambran (*Almus jorullensis*). César Vargas (1981: 313-325) señala al respecto que "ciertas palmeras, principalmente especies *Bactris* fueron utilizadas ocasional mente". La envergadura que alcanzan los árboles de Chachacomo en los valles interandinos permite obtener piezas de tamaño adecuado para labrar vasos de grandes dimensiones, cuyo diámetro podía tener así cerca de veinticinco centímetros, por treinta y cinco de altura. Cabe señalar que se ha observado una pieza excepcional de tamaño aún mayor, perteneciente al Kampaq Museo de Lampa en Puno (Mejía 2016: 51), de cincuenta y tres centímetros de altura por treinta y un centímetros de diámetro en la parte más ancha.

Sobre la identificación de la madera de las queros pertenecientes a la colección del Museo de América de Madrid, Raquel Carreras y Andrés Escalera determinaron en un estudio publicado en 1998 que gran parte de las piezas estaban confeccionadas con madera de *Escallonia* resinosa conocida como Chachacomo. Otras dos piezas pertenecen a *Alnus jorullensis*, conocida como Lambrán (sobre lo cual no existían reportes anteriores) y otra de las piezas pertenece a *Hymenae courbaril*, conocida como Jatobá, Quebracho o Courbaril. Todas estas especies están representadas en la zona el Cuzco, correspondiéndose con la procedencia de las piezas (Carreras y Escalera 1998: 217-222).



Fig. 24. Árbol Chachacomo en la Plaza de Aarmas del Cusco. Al lado detalle de sus flores y la textura de su tronco.

El Chachacomo es un árbol que crece en el Cusco y tiene madera color pardo rojizo, compacto y duro, llega a medir de 2 a 10 metros de altura, con un diámetro de 10 a 30 cm. Tiene un fuste a menudo irregular, nudoso y usualmente revirado. Su copa es globosa. La corteza externa es lisa y presenta láminas con la consistencia de papel, irregulares, de color rojizo, similar a la corteza de los quinales. La corteza externa es lisa y presenta láminas con la consistencia de papel, irregulares, de color

rojizo, similar a la corteza de los quinales. Se le encuentra en los bosques andinos de Perú, Bolivia y Ecuador. En el Perú, en los departamentos de Ancash, Ayacucho, Cajamarca, Cusco, Junín y La Libertad. El rango de distribución altitudinal oscila entre 1 500 y 3 800 msnm (Reynel y Marcelo 2009:66-68) Otra de sus cualidades es que es inmune a la polilla. Su significado más antiguo proviene de *Chhachha coma* que González Holguín señala como “un árbol que sirve de leña” (1608:86). Se le atribuían diversas cualidades al Chachacomo sin duda una de las más importantes era porque era visto como una “Madera que posee la cualidad de hacer evidente la presencia del veneno o ponzoña cuando se pone la chicha en vasos hechos de ella. Este será quizás el motivo por el que se prefirió la madera del Chachacomo para los queros...” (Chávez Ballón 1964: 27).

En la actualidad, para la población andina dentro de la flora la especie “Chachacomo” es el árbol mencionado con mayor frecuencia por los pobladores en comunidades del centro sur del Perú. Su madera es utilizada para elaboración de tablas, construcción de umbrales, puertas, mangos de herramientas, muebles, tallados, para leña y carbón (Huasasquiche y Kómetter 2007: 6-7).

2.5.3. La técnica de pintado usados en los queros virreinales y sus colores

A fines del siglo XVI el método más común para ornamentar los queros fue pintar el vaso con laca de muchos colores mediante la encáustica. Esta técnica introducida por los españoles consiste en aplicar una pasta de óxidos minerales, molidos, mezclados con colorantes y cera previamente excavados en la madera. Así, estos vasos de madera presentan superficies que aparentan estar esmaltadas o laqueadas, este tipo de pintura tiene la cualidad de ser impermeable y muy brillante.

El procedimiento técnico del encausto usado en los queros es descrito por José Sabogal:

“La pintura de los ‘keros’ incaicos no es al temple, no puede ser esmalte y no es laca. Es una sólida pasta compuesta con resinas de los bosques cuzqueños, dura pero flexible a la presión, ligeramente grasosa y de color ambarina al disolverse al calor de las brasas. Con esta resina derretida los artífices incaicos molieron los pigmentos colorantes ya previamente reducidos a finísimo polvo y con esta pasta ligeramente blandona, en un pocillo de arcilla o de metal y un brasero a la mano para derretir el color a la densidad necesaria, aplicábanlo con espátulas de cobre y también con pinceles resistentes” (Sabogal 1988 [1952]:36).

Como ya se ha descrito anteriormente la resina ya había sido usada desde tiempos incas, la resina *mopa mopa* había usada en Pasto, región de Putumayo (Colombia) desde tiempos inmemoriales para pintar sobre madera, calabaza y cuero. Esta fue una zona anexada al imperio de los incas durante el gobierno de Huayna Cápac. Pasto es una palabra de origen quechua que significa “río azul”. Pastos se llamaron las tribus que habitaron las regiones de Túquerres e Ipiales. Cieza de León (2005 [1549]: Primera parte, Cap. XXXIII, 95) escribe que “todos estos pueblos y caciques tenían y tienen por nombre Pastos y por ello tomó el nombre la villa de Pastos”. La resina de *mopa mopa* es recolectada de lo más profundo de la selva amazónica en esa zona, lo que se conoce como selva alta o Rupa Rupa, son árboles que producen una especie de pelotillas de goma que sino las recogen a tiempo se convierten en hojas. El árbol también crece en Perú y Ecuador a 1500 msnm. La técnica del barniz de Pasto sigue en la actualidad vigente en la artesanía colombiana, la diferencia con la aplicación inca en los vasos queros virreinales es que la zona a pintar es primeramente rebajada dejando espacios libres, tal como se hacían desde

tiempos pre cerámicos con los mates en el antiguo Perú. Luego de ese rebaje (tipo bajorrelieve) se rellenan los espacios con el barniz coloreado de la *mopa mopa*. En cambio, la aplicación del barniz en Pasto es sobre la superficie directa de la pieza, sobre la cual se cortan luego los motivos y da como resultado una ligerísima elevación a los diseños.

Sobre la aplicación de los colores en el quero virreinal se usaba la encáustica que “consiste en incrustar resinas mezcladas con colorantes minerales en la madera, utilizando el fuego y espátulas de metal” (Chávez Ballón 1964: 27). Añade que la técnica era muy especializada, cara y lenta, y requería de mucha paciencia, enfatiza que los materiales eran difíciles de conseguir porque provenían de bosques de la selva y que utilizaban pigmentos que provenían de cinabrio, malaquita y turquesa. Hugo Béjar Navarro docente de pintura mural de la Escuela Superior de Bellas Artes de Cusco (hoy Universidad Diego Quispe Tito) señaló en 1995 que “la cera previamente es purificada en baño María, repetidas veces hasta ser clarificada, luego es adelgazada en trementina... para mezclar con pigmentos rojos, verdes, amarillos, etc. y todas las variedades de colores con aplicados con espátula, calentada generalmente al carbón” (Otarola 1995:27).

Sobre el uso de los colores utilizados en los queros virreinales, los más usados son el rojo bermellón, verde y amarillo ocre. Pero se usaron otros colores, en 1934 el investigador Luis E. Valcárcel encontró en el Parque Arqueológico de Sacsayhuaman entre otros objetos, un depósito de alabastro con seis cavidades cilíndricas conteniendo pigmentos de rojo bermellón, azul cerúleo y amarillo cromo, probablemente del periodo inca, que se exhibe en el Museo Inka del Cusco. No era

un quero de madera, sino un vaso de cerámica, pero revela que los incas continuaron usando los colores de su cerámica luego de la conquista (Valcárcel 1935: 163-164).

El color aplicado sobre la faz externa de queros del período virreinal constituye un punto importante para analizar. No solo como una expresión artística, sino más bien como una manifestación llena de simbolismo. El color en el antiguo Perú se convirtió en una de las vías fundamentales mediante las cuales el mundo (las cosas, las personas) se incorporaron “sensiblemente” a la experiencia ritual y, a través de ello, a la práctica social. El uso del color atraía el interés de una población hacia las autoridades, hacia la religión. Porque su interés radica en los efectos cromáticos y en los fenómenos perceptivos que ellos generan ante el espectador andino. Por tanto, el añadir color a los queros fue un proceso fácilmente aceptado por quienes detentaban los espacios del poder andino durante el Virreinato. La aplicación del color en los queros se realizó de manera plana, tal como se aplicaba en las cerámicas de tiempos incas y pre incas. El color en los queros analizados no aporta volumen a la pieza ni posee “degrades” (Choque 2016: 121).



Fig. 25. Escena de siembra ritual por nobles incas, una mujer ofrece chicha en pareja de queros. Folio 250, *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615).

2.6. Función y uso de los queros

En la mayoría de los casos, los vasos de madera o queros, fueron usados para libaciones en entornos rituales en tiempos del Inca. En estas ceremonias se trata de implorar a través de la libación, la fertilidad de la tierra y el ganado. Estas eran efectuadas con música y baile. Pero algunos para fines profanos. Los vasos para libaciones se distinguen en todos los casos de aquellos vasos que fueron usados en la vida cotidiana por la factura de su acabado. En las crónicas

se acentúa frecuentemente que el Inca y la nobleza incaica utilizaron vasijas de metal precioso, también vasos de cierta madera dura fueron de importancia en ese grupo privilegiado. En los convites por ejemplo fueron preferidos con frecuencia, vasos de madera a aquellos de metal. El motivo para esto, según el cronista Fray Martín de Murúa, consistía en la suposición de que la madera tiene la cualidad de detectar un veneno eventual:

“No bebían en vasos de oro, ni de plata, sino en vasos de alguna madera preciosa, llamados entres estos indios queros, de manera que también servía de medicina y preservativo para el que bebía, porque en la bebida, más fácilmente se da cualquiera género de ponzoña...” (Murúa 2008 [1613] Libro segundo: 452).

El Inca Garcilaso de la Vega, en los *Comentarios Reales* al describir la celebración del Inti Raymi (fiesta del sol), da interesantes detalles sobre la función de los queros en los ritos:

“Los curacas hacían al Sol la misma adoración que los incas. Luego el Rey se ponía en pie (...) y tomaba dos grandes vasos de oro, que llaman aquilla,

llenos del brebaje que ellos beben. Hacia esta ceremonia (como primogénito) en nombre de su padre, el Sol, y con el vaso de la mano derecha le convidaba a beber que era lo que el Sol había de hacer, convidando el Inca a todos sus parientes, porque eso del darse a beber unos a otros era la mayor y más ordinaria demostración que ellos tenían del beneplácito del superior para con el inferior y de la amistad de un amigo con el otro” (1985 [1609], Libro 6, Cap. XXI: 48-49).



Fig. 26. El quinto Inca Capac Yupanqui brindando con el Sol. Folio 100, *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615).

Dentro del ritual inca se elaboraban siempre dos queros, uno destinado para el Inca y el otro era dedicado al dios Sol o las divinidades, como ejemplo de ello basta revisar *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma donde en varios dibujos se observa esta costumbre (Figs. 25 y 26). De otro lado, Garcilaso añade también:

“Hecho el convite del beber, derramaba el vaso de la mano derecha, que era dedicada al Sol, en un tinajón de oro (...). Y del más vaso de la mano izquierda, tomaba el Inca un trago, que era su parte y luego se repartía lo demás por los demás Incas, dando a cada uno un poco en un vaso pequeño de oro y plata que para lo recibir tenía apercebido, y de poco en poco recibaban el vaso principal que el Inca había tenido (...) Desta bebida bebían todos los de sangre real, cada uno un trago.”

(Inca Garcilaso de la Vega 1985 [1609], Libro 6, Cap. XXI: 49).

Garcilaso en sus *Comentarios Reales*, en el capítulo *Brindase unos a otros, y con qué orden*, otros detalles del ritual de entregar y recibir los vasos o queros:

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

(Inca Garcilaso de la Vega 1985 [1609], Libro 6, Cap. XXIII: 54).



Fig. 27. Quero Inca, aprox. De 1520. Encontrado en el Nevado Ampato, Arequipa. Asociado a la tumba de la Dama de Ampato o Juanita. Colección Museo UCSM.

En 1995 se descubrieron momias incas en una plataforma ceremonial cerca del cráter del volcán Ampato, a 5,850 msnm, en el departamento de Arequipa, entre ellas la conocida como momia Juanita. En ese contexto perfectamente conservado se hallaron queros en pares, de madera clara y oscura para denotar dualidad, una de las características del pensamiento de la cosmovisión andina durante el Incario.

Estos estaban decorados con incisiones geométricas y carecían de policromía. La presencia de estos vasos revela que los queros en tiempo inca no sólo tenían como función la de ser usados por el Sapa inca o los nobles incas en rituales de libación. Sino que también eran objetos que acompañaban a los sacrificados en su paso al más allá, para conectarse o “brindar” con los dioses.

2.6.1. Los queros y la chicha

La chicha fue la bebida generalizada en todos los territorios del Tahuantinsuyo. Cada región producía su bebida adecuada a su gusto, imprimiéndole cuerpo y fuerza embriagante o dándole suavidad refrescante. La chicha aún desde antes del surgimiento de los incas en imperio había impulsado el extraordinario desarrollo logrado por los peruanos en el arte de la cerámica y por supuesto en el del quero inca. En el Tahuantinsuyo o Imperio de los Incas durante el extenso calendario religioso andino se ofrendaba chicha a las divinidades y se brindaba con ellas y con los concurrentes, dentro del ofrecimiento ritual el recipiente de esta bebida era el quero.

La chicha es una bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maíz en agua azucarada, líquido colocado en los vasos ceremoniales para brindar con las divinidades o sellar alianzas entre con pueblos y naciones. Si bien es cierto que la chicha contiene relativamente poco porcentaje de alcohol, también es cierto que la cantidad suplía en sus efectos a la calidad y también a mayor fermentación.

La chicha de maíz ha sido para América, desde las épocas precolombinas, el licor natural para fiestas y rituales, como lo fue el vino para Europa. Aunque aún subsiste toda una discusión de cuál es el origen del término chicha, el término usado en el quechua cusqueño es *aqha*. Según Santiago Antúnez de Mayolo (1979: 48), la chicha se originó en el Chinchaysuyo (Áncash) donde tenía como nombre *azua*, pasando de allí al Cusco, donde a la malta se la conoce también como *wiñapu*. Añade que *kusa* era el término designado en lengua aymara.

Según una leyenda recogida por Jenaro Herrera en 1918, durante el mandato del inca Túpac Yupanqui las lluvias deterioraron los silos donde se almacenaba maíz por lo que los granos se fermentaron y derivaron en malta de maíz. Para que no se eche a perder el maíz, se ordenó el reparto para aprovecharla en forma de mote (maíz cocido en agua), pero ningún poblador la quiso. Un poblador, que rebuscaba entre la basura debido al hambre, consumió de la malta terminando sumido en la embriaguez, desde ese momento serían conocidas sus cualidades (Álvarez 2008:145).

La importancia de la chicha vertida en los queros, guarda relación con la que poseía el cultivo de la *sara*, término que designa al maíz en quechua, ingrediente básico para su elaboración. El Inca era muy generoso distribuía bienes tanto a los grupos sociales más importantes como a los runas, hombres del pueblo. Cuando el Inca requería ayuda, presentaba su pedido en medio de grandes agasajos, entregaba regalos acompañados de suntuosos banquetes donde se bebía ritualmente abundante chicha.

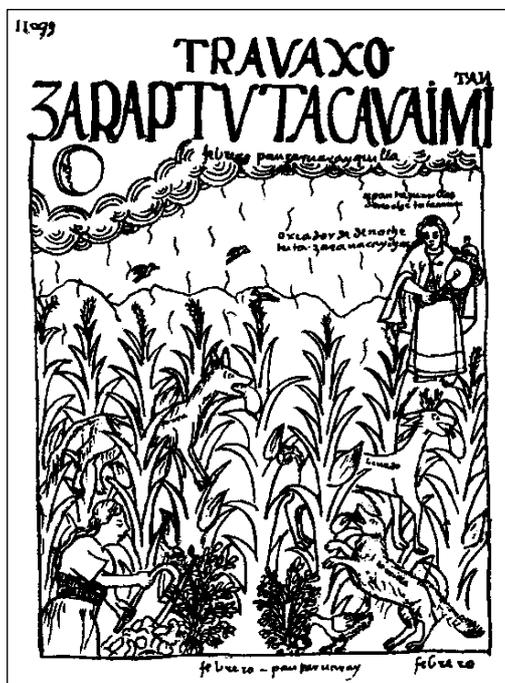


Fig. 28. Mes de febrero. Guamán Poma de AYala. *Nueva Corónica y Buen Gobierno* 1615.

Las mejores tierras eran dedicadas al cultivo del maíz para el sol, la labranza se hacía con tanta dedicación, que si el Inca se hallaba presente, era él quien iniciaba el primer surco. Guardaban el grano en casas hechas para el efecto junto a las sementeras (Calvete de Estrella 1567 [1964]:302).



Fig. 29. Mes de agosto. Guamán Poma de Ayala. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 1615.

De hecho el maíz es reseñado gráficamente por el cronista Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615), como uno de los bienes más cuidados a los largo del año dentro del calendario agrícola. Así en enero se trabaja el maíz, tiempo de lluvias y de aporcar (folio 1132); febrero mes de vigilar el maíz por la noche, cuidarlo de las zorrillas, del venado (folio 1134); marzo es el tiempo de expulsar los papagayos del maíz, tiempo de la maduración de la tierra (folio 1138); abril es el mes de la maduración del maíz, es el tiempo de protegerlo de los ladrones, también es el *Inka Raymi Killa*, mes del festival del Ynga (folio 1141); mayo tiempo en que se trabaja segando y amontonando el maíz , es el *Aymuray Killa*, mes de la cosecha (folio 1144); julio es el tiempo de la cosecha, mes de llevarse maíz y papa

de cosecha a depósitos (folio 1160); en agosto se preparan las tierras para los futuros sembríos, en el dibujo de Guamán Poma nobles incas acompañados por el Sapa Inca dan inicio simbólicamente a esta actividad y una mujer vestida con ricos trajes, *ñañaca* y *tupu* alcanza dos queros con chicha (folio 1153); en setiembre se inicia el ciclo de sembrar maíz el cual coincide con el *Qoya Raymi Killa* o mes del festejo de la reina o coya, en la imagen de Guamán Poma son las mujeres quienes arrojan las semillas del maíz relacionando de esta manera la fertilidad femenina con el inicio de los primeros sembríos de la planta (folio 1156); octubre se da el *chacramanta pisco carcoy pacha*, es el tiempo de ahuyentar a las aves y zorrillas de los sembríos y cuidar los primeros brotes del maíz, el cronista señala en el folio que antecede al dibujo que “en este mes comen carne gorda y comen buen maíz y beben buena chicha de sora” (folio 1159); noviembre es el tiempo de regar el maíz, de escasez de agua, tiempo de calor (folio 1162); en diciembre se ha de sembrar papas, ocas y quinua, trigo y también una variedad de maíz de temporal (temporada), el cochaca sara enfatizando que se trata de una variedad especial de maíz que se siembra en esos meses (folio 1164). Como se ha visto las actividades de la siembra tienen en general una configuración ritual y simbólica porque la inician el propio Sapa inca y los nobles, pero hay una continua participación de las mujeres en el tratamiento de sembrío y cuidados del maíz a lo largo del año.

En 1919, Manuel Velásquez y Ángel Maldonado en su “Contribución al estudio del maíz y de la chicha de maíz”, recogen las cuatro tipos más importantes de preparar la chicha entre los antiguos peruanos. La primera se preparaba de la siguiente manera: se echaba agua caliente sobre el maíz más o menos molido tipo harina de maíz, y después de cierto tiempo se mezclaba con una cantidad de agua

y se cocía, trasegándose después de enfriarse con la borra y dejándola fermentar, a esta chicha le llamaban *Akha* y era la que más comúnmente usaban. En la segunda modalidad, en vez de harina de maíz, empleaban la harina de maíz germinado, la cual contenía gran cantidad de alcohol y le llamaban *wiñapu* o *sora*. Los Incas prohibieron beber este tipo de chicha porque los indígenas, bajo su efecto, cometían toda clase de excesos. Este tipo de chicha se preparaba en los palacios reales o templos y su uso estaba reservado a la nobleza inca. Según el padre Acosta era una bebida sumamente fuerte “estaba prohibido por ley, por los graves daños que trae, emborrachando bravamente; más la ley sirvió de poco” añadiendo que la beben días enteros bailando (Acosta 1589: 248). La tercera modalidad consistía en hacer fermentar el maíz, disuelto en agua. Mascaban el maíz por largo rato, y a la masa la denominaban *muku*. El mascado era realizado por mujeres muy jovencitas (las *asuac*) o por las ancianas, quienes eran las que preparaban la chicha. A este tipo de chicha le llamaban “Tecti” y era empleada en el culto religioso, su consistencia era muy espesa. A veces la dejaban fermentar durante muchos días, aumentando su poder embriagante. El cuarto tipo se preparaba con harina de maíz tostado. El padre Acosta (1589: 249) indica que “la usaban los indios más pulidos y algunos españoles, por medicina; porque en efecto hallan que para los riñones y urina es muy saludable bebida, por donde apenas se halla en indios semejante mal”.

En estas libaciones con chicha en tiempos incas se realizaban en queros de madera y aquillas (vasos de metal de oro y plata), de acuerdo con la posición social y ritual de los participantes. El inca podía hacerlo en vasos pequeños, verdaderas miniaturas, para no embriagarse y brindar con el mayor número posible de personas. Los comprometidos en el brindis bebían dos vasos de chicha, intercambiando las

vasijas. Para cumplir con esta norma los queros se fabricaban en pares mellizos tanto grandes como pequeños.

2.6.2. Los queros y la extirpación de idolatrías

Durante el Virreinato del Perú el brindis ritual que seguían practicando las élites incas usando los queros de madera pintados, no fue bien visto sobre todo para la Iglesia Católica y las órdenes religiosas asentadas en el Perú quienes los consideraban incentivo para provocar las “borracheras” entre el pueblo inca. También el uso de los queros va a estar vinculado a grandes idolatrías, asociado al acto de ‘brindar’ con sus antiguos dioses.

Desde su llegada al Perú en 1569, el virrey Francisco Álvarez de Toledo trató de frenar las costumbres incas y por ello dio una serie de medidas, entre ellas las de tratar de reprimir la continuidad de los vasos pintados y de otros ritos de los indios:

“Porque de la costumbre que los indios de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveereis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí en adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executareis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo” (Lohmann y Sarabia 1986:39).

Dichas prácticas por lo tanto debían extirparse para que el pueblo indio ejecutará las nuevas reglas morales y religiosas que se introdujeron del Viejo Mundo. Aunque por mucho tiempo se permitió en el contexto virreinal que los nobles incas portaran públicamente en ceremonias o rituales los vasos pintados con figuras de colores se tuvo luego que prohibir su elaboración y uso, pues estos llevaban

motivos que incentivaban la idea del pasado del Tahuantinsuyo. A pesar de las prohibiciones estos no pudo evitarse, se siguieron fabricando. El cronista y clérigo español Cristóbal de Albornoz declarado extirpador de idolatrías, estuvo activo en Cusco y Arequipa durante fines del siglo XVI, en sus trabajos denunció como los nobles incas aprovechaban la ocasión de fiestas cristianas para sacar los queros pintados, estos vasos formaban parte importante de la rica parafernalia y vestiduras de las élites incas, como sinónimo de memoria de sus ritos pasados. Por ese motivo una de las acciones más importantes que se efectuaron para frenar todo esto fue la destrucción de los vasos ceremoniales:

“Asimismo a[se] de tirar y destruir todos los basos antiguos que tienen con figuras y mandar que no hagan ningunos en la dicha forma porque se les representa en todas las fiestas que hazen todo lo antiguo y para eso los tienen. E sacan a estos bailes en muchas provincias las divisas de los vencimientos de las naciones que han debelado, en especial de las armas del ynga y sus dibisas, ansien bestidos como en armas, y de los capitanes valerosos que a avido entre ellos, como son sus bestidos axedrezados o con culebras pintadas que llaman amaros, o alguna porra de guerra que llaman chambi. o algún caracol que suena como trompeta o alguna lanza o adarga o otros géneros de armas o bestiduras que hayan sido del ynga o de algunos capitanes porque las reverencian y mochan y a sola aquella figura hazen el baile o borrachera o taqui y lo aplican a otros huelgos que los padres les dan licencia, pidiéndolas fingidamente: y es cierto que sus bailes e taquis los comutan a nuestras pasquas y fiestas sacando las divisas dichas y otras sobre que se a de advertir” (Albornoz 1583 [1984]:199-200).

Albornoz manifiesta también que se debe prohibir el culto a las momias, porque los indios les ofrendas (mochan) con vasos de oro, plata, madera y de otros materiales tal como si estuvieran vivas:

“Ay otros géneros de guacas que se llaman yllapas, que son cuerpos muertos embalsamados de algunos pasados suyos principales, a los cuales reverencian y mochan. Esta no es mocha general sino particular de la parcialidad o aylo que descende de los tales muertos. Guárdanlos con mucho cuidado entre paredes a ellos y sus bestidos y algunos basos que tenía[n] de oro y plata y de madera o de otros metales o piedras” (Albornoz 1583 [1984]:196).

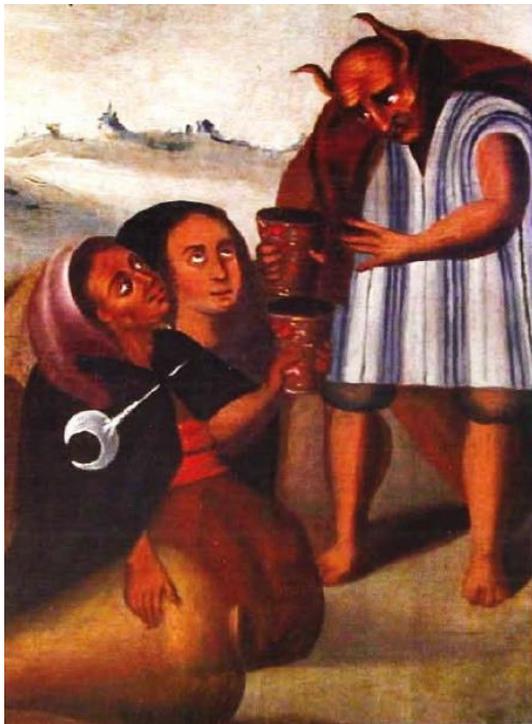


Fig. 30. Detalle del mural del "Infierno" de José López de los Ríos en la iglesia de Carabuco. Dos mujeres indígenas brindan con un demonio. Tomado de Gisbert 2011, p. 38.

Con el fin de contrarrestar las prácticas del uso de queros pintados, así como para otras tradiciones supervivientes andinas, las órdenes religiosas recurrieron a la pintura. En la iglesia de Carabuco, en La Paz, Bolivia, hacia 1684, tiempo en que era jurisdicción del Virreinato del Perú, el cura doctrinero Joseph de Arellano mandó pintar a José López de los Ríos unos inmensos murales con los temas del cielo, el purgatorio y el infierno. En este último, se colocó en la parte superior de la composición diversos temas relacionados a

las idolatrías de los indios. Una de estas escenas muestra a una pareja de mujeres indias (Fig. 30), una de ellas llevando un portentoso tupu o prendedor de plata en forma de media luna, estas mujeres ofrendan y brindan con un personaje con cabeza de demonio y que lleva un uncu o traje indígena, los recipientes que llevan en las manos son queros pintados. La iglesia de Carabuco era una parroquia de indios “a quienes se les mostraba el juicio y gloria y penas de los condenados” (Gisbert 2011: 38). Este tipo de imágenes anunciaban el castigo eterno del infierno para quienes

continúan con las prácticas relacionadas al brindis y uso de los queros andinos pintados. Caso similar en la iglesia de Caquiaviri (Bolivia), en el lienzo “La Muerte” de autor anónimo obra de 1739, en el extremo central derecho de la pintura, aparece un demonio alado que vuela brindando con un quero, en cuyo borde superior se aprecian diseños de colores en doble franja. Con este tipo de imágenes se buscaba ilustrar a los indios con visiones católicas sobre la muerte, el pecado, el demonio. Al colocar un quero en las manos del diablillo incidía en que los indios debían dejar la práctica idolátrica de brindar con sus divinidades, porque tales prácticas estaban relacionadas con el mal, y continuar haciéndolo los llevaría a la muerte y sus sufrimientos posteriores.



Fig. 31. Detalle del lienzo de “La Muerte” de la iglesia de Caquiaviri, Bolivia (1739). Un diablo porta un quero de madera pintado. Tomado de Gisbert y de Mesa: 2011, p. 32.

En el documento “Causa de la idolatría contra los indios idolatras hechiceros del pueblo de San Francisco de Mangas” de 1662 se reseña la visita de extirpación de idolatrías que se llevó a cabo ese curato de Cajatambo (actual provincial de Lima). Al obtener el cargo de curaca (cacique) Alonso Callan Poma ingreso a un rango social que debía sustentar mediante elementos que reaviven la memoria de su ligazón con el pasado de linaje incásico. El documento señala que el acusado viste con trajes finos con diseños incas, ofrece bebida como la chicha, hojas de coca en las reuniones públicas rituales, elementos simbólicos que van a consolidar su poder (Duviols 2003: 590). El curaca Callan Poma al ofrecer chicha en vasos ceremoniales

(queros) buscaba a través de este ofrecimiento establecer vínculos sociales y crear compromisos con quienes comparte la chicha. Incluso la esposa de Callan Poma, también ofrecía chicha a las mujeres para consolidar las reglas sociales entre ella y las demás mujeres del pueblo. Al llevar elementos que recuerdan el pasado incásico y mantener tradiciones de sus antepasados Alonso Callan Poma estaba tratando de mostrar que tenía la capacidad de traer prosperidad a la comunidad por medio de su cargo. Surge así la asociación: las autoridades indígenas que llevan elementos de la tradición visual inca, no sólo son descendientes de la nobleza de ese imperio, sino también son los más capaces de dirigir en la nueva sociedad virreinal al pueblo inca. En este mismo documento al ser interrogado un tal Martín Jurado sobre prácticas de idolatrías declara en contra de Angelina Villagómez de la siguiente manera: “Preguntado [el sospechoso, señala] que los mates y llimpis que son unos vaxos de madera prieta que para que los tenía guardados en dicha casa (...) dixo que la dicha Angelina guardava todos estos instrumentos para el servicio de los dichos malquis” (Duviols 2003: 355). Los datos que proporciona el interrogatorio indican la presencia de vasos ceremoniales tipo *llimpis*, debe referirse a los queros llimpisca: vasos pintados de colores como los había citado en su diccionario de 1608 González Holguín. Porque además *llimpi* significa color en quechua, término que es compartido con *ricchak* (González 1608: 83). Esta información recogida en 1662, cuando se lleva a cabo esta causa contra las idolatrías, confirma que los curacas y principales de las comunidades andinas mandan a elaborar estos queros con los nuevos modelos del quero virreinal, que incluyen diseños y motivos pintados. La élite inca se vale de estos objetos para mostrarse como conectora con los dioses de la misma forma que en el pasado lo hacía el Sapa Inca y su corte. En el mundo precolombino quien tuvo el poder religioso tuvo también el poder político.

2.6.3. El quero virreinal y el renacer inca

Los queros exhibidos por los descendientes del linaje inca fungieron como uno de las principales asociaciones con la grandeza del pasado incásico, los nuevos líderes locales andinos al llevarlos en rituales o actos públicos confirmaban su posición no sólo política sino también religiosa en el virreinato. En este punto debemos señalar que el objeto artístico en general en el antiguo Perú tuvo una función más allá de utilidad material y de estatus. Lo que hoy analizamos como obras de arte tuvieron antes de la llegada de los españoles otras competencias y atribuciones añadidas más allá de lo reconocible visualmente. En el mundo prehispánico “la obra de arte se convirtió en un medio de comunicación visual, fue a través de la imagen y el símbolo como se transmitieron las ideas y conceptos, ideas religiosas y, por ende, políticas de una elite teocrática. Al mismo tiempo, cada pieza elaborada con esmero por artesanos (productores) y artistas (dirigentes creadores) se convertía en la plasmación de la propia deidad y en otros casos en un canal o conexión entre el oferente y la divinidad misma” (Choque, 2014:30). Llevado esto al contexto virreinal, los curacas y representantes andinos al llevar entre sus manos los queros pintados se elevaban intrínsecamente a la categoría de estar cercanos a los dioses, al portar un objeto reconocidamente ritual y con “vida”. Los queros al igual que otros objetos que tuvieran una base natural (los queros estaban hechos de madera) poseían lo que los incas denominaban *Camaquen*, un ánima o energía, que Gerad Taylor denomina “espíritu” (2003: 23), por lo tanto la élite inca resultaba beneficiada exhibiéndolos o teniéndolos, porque asumían de esta forma un rol entre intermediarios entre lo sagrado y lo profano, ganando poder, prestigio y jerarquía en base a la ‘comunicación’ con las divinidades mediante los queros pintados.

El investigador norteamericano Thomas F. Cummins es el que mejor ha abordado la importancia y simbolismo del brindis usando queros o aquillas (Cummins 2004). Sostiene que estos vasos rituales fueron un factor relevante para los tratos expansionistas que el Sapa Inca exponía antes sus adversarios. Incidiendo en el uso del quero como vehículo sociopolítico, dado que el beber en un contexto ritual o en medio de alianzas era sumamente importante y que el rechazo del brindis era una de las mayores ofensas.

Según la versión del príncipe inca Titu Cusi Yupanqui, sobrino directo de Atahualpa, cuando Pizarro y sus huestes llegan a Cajamarca, se presentó uno de los choques culturales más grandes con consecuencias funestas. La comitiva de españoles rechazó queros conteniendo chicha que les habían ofrecido los incas. Titu Cusi Yupanqui enfatiza que su tío los recibió muy bien dado que les estaba dando de brindar con él. Esta sería la razón por la cual después Atahualpa rechaza y tira la Biblia que le alcanza el padre Valverde y estaría luego justificada la conquista:

“(…) mi tío Ataguallpa que a la sazón estaba en Caxamarca, el qual los rescivio muy bien y mando de beber al uno dellos con un vaso de oro de la bebida que nosotros usamos, el español en reçibiendolo en su mano, lo derramó, de lo cual se enojó mucho mi tío; y después desto, aquellos dos españoles le mostraron al dicho my tío una carta o libro o no sé qué, diziendo que aquella era la quillca de Dios y del Rey e mi tío como se sintió afrentado del derramar la chicha, que ansy se llama nuestra bebida, tomó la carta o lo que hera, y arrojolo por ay, diciendo: ¿Qué sé yo que me dais ay?. Anda, bete. Y los españoles se bolvieron a sus compañeros, los quales yrian por ventura a dar relación de lo que avian visto y les avia pasado con my tio Ataguallpa”. (Titu Cusi Yupanqui, Inga Diego de Castro, 1992 [1570]:5).

El rechazo de los queros o vasos con chicha daba a entender que los españoles no querían concertar una alianza con los incas. El rechazo de los españoles fue una medida de precaución ante una posible ofensiva de los incas. La situación debió ser una verdadera afrenta para las huestes de Atahualpa, el brindis con el inca estaba relacionado al tema de las alianzas realizadas en el Tahuantinsuyo con otros pueblos. Negarse a beber del vaso sagrado era negarse a la confraternidad inicial mostrada por los incas.

Thomas Cummins incide que entre dos señores, el intercambio de bebidas en dos grupos de copas en pareja era un gran honor. El rechazo a ofrecer o aceptar la bebida era un insulto igualmente grande y daba motivo para que la visita no se repitiera. Para el inca, la aceptación o el rechazo por parte de los curacas llevaba a relaciones pacíficas o a relaciones hostiles, respectivamente (2004: 129-130).

El cronista español Juan de Betanzos enfatiza las formalidades sociales seguidas por las élites cuzqueñas durante las visitas mutuas, momentos en las que los queros jugaban un rol importante en relación a guardar señales de reciprocidad y respeto al beber juntos:

“Si un señor o señora va a casa de otro a visitarle o velle [verle], ha de llevar tras sí, si es señora, un cántaro de chicha y, en llegando a do está el cual señor o señora que van a visitar, hace escanciar de su chicha dos vasos, y el uno da a beber al tal señor que visita, y el otro se bebe el tal señor o señora que la chicha da, y ansí beben los dos, y lo mismo hace el de la posada, que hace sacar, ansimismo, otros dos vasos de chicha y da el uno al que ansí le ha venido a visitar, y él bebe el otro. Y esto hácese entre los que son señores, y ésta es la mayor honra que entre ellos se usa; y si esto no se hace cuando se visitan, tiénese por afrentada la persona que ansí va a visitar al otro y esta honra no se le hace de dalle [darle] a beber, y excúsase de no le ir más a ver, y ansimismo, se tiene por afrentado el que da a beber a otro y no le quiere recibir” (Betanzos 2004 [1551] Parte I, Cap. XV: 111).

Las relaciones de retribución y reciprocidad entre los Incas y los distintos jefes étnicos era una forma de expandir el reino y sellar alianzas. Los objetos, entendidos como dones, representaban un gesto simbólico de alianza. Pero, el significado de estos objetos no terminaba con el pacto, más bien comenzaba con dicha alianza, pues en las ceremonias rituales de conmemoración éstos eran exhibidos. Por su presencia física y sus diseños Cummins señala que podían significar un tipo específico de hecho “histórico inka” el cual se complementaba con las danzas y canciones ejecutadas dentro del ritual. Esta sería la razón de la presencia de ambos objetos (queros y tejidos) en los distintos rituales, presencia que los cronistas españoles entendían equivocadamente como “adoración” a las formas, diseños y cualidades físicas de ambos objetos (Cummins 2004, Cap. IV y V). Sin embargo, los incas y otras culturas incas y pre incas no adoraban lo externo de las piezas, sino que tales piezas son vehículos conectores con la divinidad, y dentro del nuevo contexto virreinal se le añade una función más, la de ser una pieza que rememora un pasado histórico simbólico. “Toda obra de arte del antiguo Perú tiene un fundamento mítico, religioso, ceremonial y comunicante. Lo importante no es el soporte de la obra sino el significado de lo representado. Toda obra de culto plástica debe llevar una ornamentación simbólica pudiendo ser tanto figurativa como abstracta, donde el ornamento no va a ser un mero adorno, sino el portador de una carga significativa. Al mismo tiempo, tal ornamento simbólico-ritual va a conectar a la divinidad con quien la otorga en el rito. Es decir me conecto con los dioses a través de tal o cual representación simbólica que está presente en la pieza” (Choque 2014: 31). Esta práctica artística ideológica continuó a través de los queros pintados del siglo XVII y XVIII, lo único que cambió fue la forma de representar parte de las

imágenes, porque como se añadirá más adelante, los diseños o *tocapus* incas pervivieron adaptados al quero virreinal.

Al momento de otorgar su testamento en 1590, Don Juan Gualpa Sucso Ynga era curaca principal de la parroquia del hospital de naturales del Cuzco, pertenecía al linaje del Inca Viracocha; sus antepasados fueron gobernadores del Antisuyo (sureste del Cusco) que comprende tierras cálidas y amplias áreas de bosque amazónico. Don Juan recibió de los virreyes Conde del Villar y Francisco de Toledo el título de curaca de su parroquia y autoridad sobre cien indios. Su padre reforzó el acto de sucesión al legarle un par de queros, vasos de madera que se usaban para fines ceremoniales (Ramos 2005: 160). Este dato nos revela que los principales “consumidores” de los queros en el Virreinato del Perú eran las élites incas, los vasos ceremoniales constituían una herencia visual de importancia para sostener la situación privilegiada que habían conseguido hasta ese momento y constituían “pruebas” de un pasado de linaje, de estatus social y político.

Este tema del resurgimiento inca lo aborda el investigador norteamericano John Rowe, planteando que desde el siglo XVII surgió un fuerte movimiento nacionalista inca en el Virreinato del Perú, cuyo apogeo se dio en el siglo XVIII, el mismo se dio especialmente en el Cusco. Dicho movimiento fue impulsado por las élites incas y consideraba a lo inca como cultura, sentimiento e ideología, que no desapareció a pesar de la conquista y de la instauración del modelo de gobierno virreinal.

“Los caciques de la colonia gozaron de privilegios muy importantes. Estaban exentos de tributo y de varias otras contribuciones onerosas exigidas de los

indios ordinarios, y su autoridad les ofreció oportunidades especiales para enriquecerse...fueron, entonces, descendientes de familias antiguas, gozando de privilegios legales por su nobleza reconocida, y, en muchos casos, hombres ricos y bien educados (Rowe 2003: 346-347).

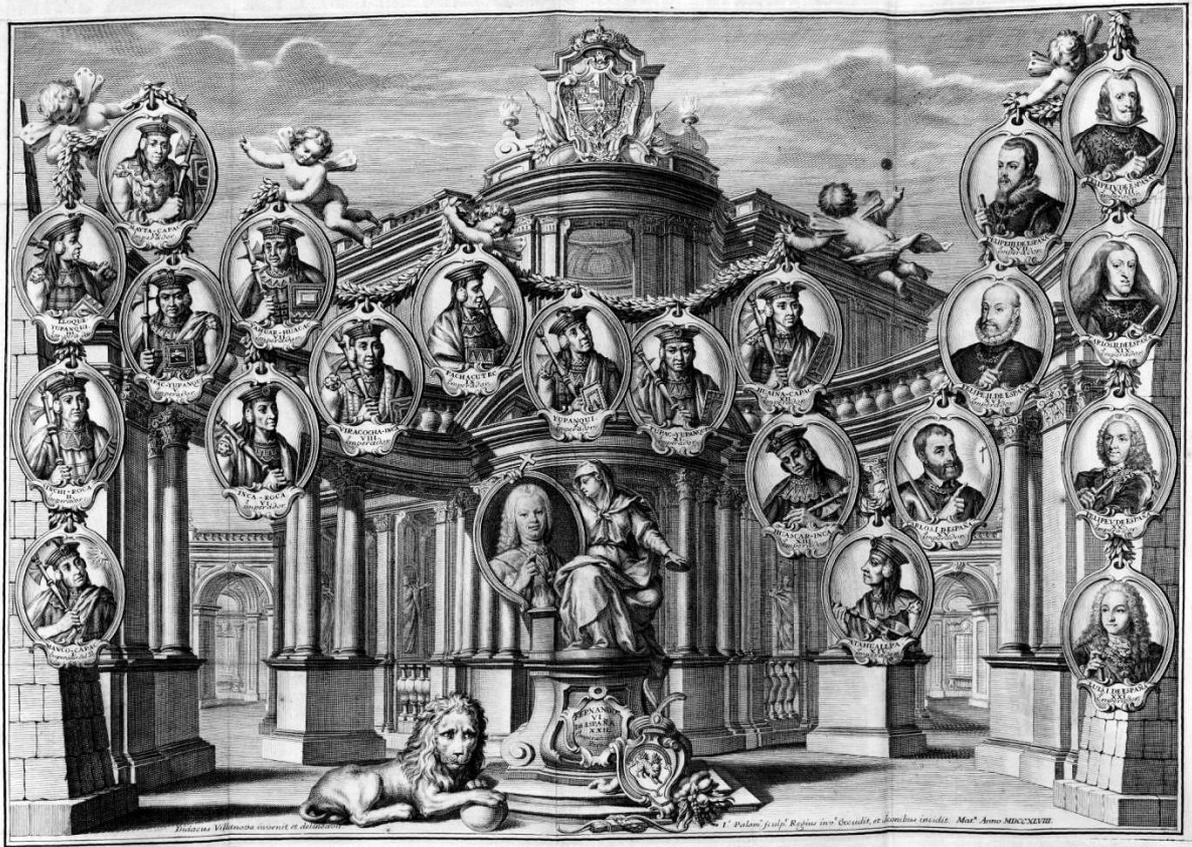


Fig. 32. "Reyes y soberanos incas y españoles". Grabado de Palomino Juan Bernabé y Diego Villanueva. En: Relación histórica del viage a la América meridional ,1748. Universidad de Sevilla, Fondos Antiguos.

Para mantener sus cuotas de poder y de esta manera poder reforzar la subsistencia del pasado incásico, los nobles incas desarrollaron una cultura de resistencia, expuesta bajo varias formas, como la adaptación estética reflejada en los retratos póstumos de los antiguos reyes incas mediante la representación de genealogías enlazadas por cierto con los propios reyes de España (Fig. 32). Pero no sólo se retrataron a los incas, sino a sus descendientes. "La producción visual del retrato de las élites incas fue percibida como parte de la legalización de las

reclamaciones de sus protagonistas, para validar el poder de los funcionarios virreinales andinos. La élite inca fue representada en la pintura virreinal bajo los moldes occidentales y tuvo en el retrato un soporte para mejorar su posición en una cultura ajena que exigía la adhesión y la imitación (Fig. 33). Mediante el retrato los nobles incas se presentaban como integrantes del poder dentro de la sociedad virreinal, en lugar de representantes y mediadores puramente pasivos” (Choque 2014: 46-47). Los nobles incas van a aparecer representados en series de pinturas en medio de solemnes procesiones organizadas por ellos mismos, fiestas especiales en que ellos mismos se vistieron de emperadores incas e hicieron representaciones dramáticas de episodios de la historia antigua.



Fig. 33. Alférez Real Inca. Detalle
Procesión del Corpus Christi, carroza de
San Sebastián. Siglo XVII.

Museo Arzobispal, Cusco.

Este tipo de representaciones en sí es parte de la tradición inca, y su sobrevivencia en el virreinato garantizaba la conservación del recuerdo de los grandes hechos del pasado. Los queros pintados sería el otro soporte de identificación de ese pasado incásico, sólo los miembros de las altas élites los

mandaban a fabricar, la ostentación de los vasos en estos espacios públicos o en espacios privados constituía en un medio importante para reforzar el ideario de su origen y de su continuidad política y social. "El quero es la obra maestra del arte inca en todos los siglos de su existencia. Ofrece el único campo para la imaginación pictórica del artista, y es el principal depositario del simbolismo nacional y de la resistencia orgullosa de la raza", enfatiza Rowe (2003: 350).

CAPITULO III. LA COLECCIÓN DE QUEROS INCAS EN EL MUSEO DE AMÉRICA.

El Museo de América ubicado en Madrid es contenedor de diversas colecciones que provienen de las diferentes culturas del continente americano. Desde su fundación en 1941, este museo se convirtió en un referente para el conocimiento y estudio de las civilizaciones precolombinas. El museo como tal mantiene piezas desde la prehistoria americana hasta la actualidad, sobresaliendo en el arte de la América antigua, la etnografía y el arte colonial. La colección de queros o vasos ceremoniales incas del periodo virreinal que se analiza en esta tesis forman parte de los fondos del Museo de América que se constituyeron en base a piezas producto de donaciones, adquisiciones o fondos reales. Gran parte de las piezas estudiadas pertenecen a la colección Larrea. Para poder ubicarlas dentro de un contexto y la forma como llegaron de Perú a España se va a señalar a continuación como surge su presencia en territorio español y cuál fue la importancia de dichas piezas en la configuración e impulso del propio Museo de América.

3.1. Origen de los fondos del Museo de América

El antecedente más antiguo se da con la propuesta de agrupar piezas representativas indígenas americanas en un museo, por parte del virrey del Perú, Francisco Álvarez de Toledo quien se dirige a Felipe II en 1572 a fin de que se cree en palacio un espacio para manufacturas indígenas (Cabello 1994:177). Lamentablemente, este deseo no se materializó. El incendio del desaparecido Real Alcázar de Madrid, palacio real de la Monarquía Hispánica, en la Nochebuena de 1734, en tiempos de Felipe V, no sólo destruyó su noble arquitectura sino que destruyó las colecciones americanas que los reyes de España habían ido formando,

que incluían las piezas ofrecidas a la Corona por los conquistadores (Robledo 2011:4), ahí debieron perderse gran parte de las piezas peruanas enviadas por Pizarro en el siglo XVI.

Una parte importante de los fondos del Museo de América procede del Real Gabinete de Historia Natural; el primero dirigido por el marino y naturalista Antonio de Ulloa en 1752 y el segundo, creado en 1771 por el rey Carlos III. En 1776 la colección del criollo Pedro Franco Dávila nacido en Guayaquil, en ese entonces ciudad que pertenecía al Virreinato del Perú, incrementarían sus fondos. Dávila sería su director hasta su muerte en 1786. A este gabinete se incorporaron piezas procedentes de las primeras excavaciones arqueológicas realizadas en América, así como objetos etnográficos recogidos en diferentes expediciones científicas. El Real Gabinete de Historia Natural daría origen a varios museos nacionales españoles de la actualidad.

Estas colecciones pasarían a inicios del siglo XIX al Museo de Ciencias Naturales y tras la creación del Museo Arqueológico Nacional en 1867, complementarían la sección de etnografía. A partir de ese momento las compras y donaciones contribuyeron a incrementar los fondos americanos. A pesar de todo ello, no había un lugar destinado específicamente a las culturas americanas.

“La carencia de un espacio adecuado llevó a la fundación, en 1867, del Museo Arqueológico Nacional, a cuya sede se trasladaron las colecciones histórico-etnográficas del Museo de Ciencias. A partir de 1871, las colecciones americanas y oceánicas se exhibieron en su totalidad en la sección de Etnografía en el palacete llamado el Casino de la Reina, donde el Museo Arqueológico Nacional tuvo su sede provisional hasta que se instaló (en 1895) en el actual edificio. Es a partir de este momento cuando comienza a detectarse la entrada de objetos americanos” (Cabello 2001: 308).

Durante la Segunda República en España hubo dos intentos fallidos para crear un lugar que reuniese las colecciones americanas: el Museo-Biblioteca de Indias (1937), a iniciativa republicana y, unos años después, el Museo Arqueológico de Indias (1939), por parte del bando nacional, pero ninguno de los dos proyectos tuvo éxito.



Fig. 34. Aspecto de una de las salas en las que se exponían las colecciones americanas cuando estaban en el Museo Arqueológico Nacional, tarjeta postal principios del siglo XX de la casa Hauser y Menet.

Finalmente, en 1941 se fundó el Museo de América, durante el gobierno de Francisco Franco. La colección del poeta español Juan Larrea fue la gran impulsadora de su creación. A la par el museo recibió otras donaciones y adquisiciones. En la segunda mitad del siglo XX se aumentaron de manera notable las colecciones, sobre todo de arte colonial y se continuaron adquiriendo diversas piezas precolombinas y etnográficas. En un principio a falta de un espacio propio, el Museo de América abrió sus salas dentro del Museo Arqueológico Nacional.

NUEVA REGLAMENTACION DE LAS FACULTADES UNIVERSITARIAS

Recientemente han sido promulgados por el Poder público los Reglamentos por que han de regirse las siete Facultades, que ahora integran la Universidad. Anticipemos que tales Reglamentos han sido objeto del más minucioso estudio, y que para su formación han colaborado, o dictaminado, el Instituto de Estudios Políticos, por lo que a las Facultades de Derecho y de Ciencias Políticas y Económicas hacia referencia; todos los Decanatos de Facultad de las varias Universidades españolas, más las Facultades mismas en corporación y el Consejo de Educación Nacional. En fin, y por lo que atañe al supremo dictamen de orden administrativo, también hay que citar la concluyente intervención del Consejo de Estado. Es decir, no se trata de obra puramente ministerial, aun siendo de tanta sugestión y directiva eficacia la labor personal del ministro. Es obra de todas las entidades culturales del país, que se relacionan con la Universidad.

Es sabido que las Facultades que actualmen-

EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

SOLEMNE INAUGURACION DEL MUSEO DE AMERICA

Asistieron los ministros de Asuntos Exteriores y Educación Nacional

En el Museo Arqueológico Nacional se han inaugurado solemnemente, con asistencia de los ministros de Asuntos Exteriores y Educación Nacional, las salas del Museo de América.

Los ministros fueron cumplimentados a su llegada por la directora del Museo, doña Pilar Fernández Vega; el subdirector, Sr. Lucena, y miembros de la Junta.

Entre los asistentes al acto figuraban el nuncio de Su Santidad; los embajadores de Argentina y Chile, los ministros plenipotenciarios de Brasil, Perú, El Salvador, Venezuela, Nicaragua y Ecuador; marqués de Lozoya, conde de Casal, en representación del Municipio; Sr. Almagro, vicepresidente de la Diputación; marqués de la Vega de Anzo, marqués de Aunón, jefe de la sección de Relaciones Culturales del ministerio de Asuntos Exteriores; D. Julio Guillén, Sr. García Sánchez, Sr. Machado, D. Luis de Sosa y D. Marcellano Santa María.

Reunidas las autoridades y jerarquías en una de las salas del Museo, la directora de éste, doña Pilar Fernández Vega, leyó unas cuartillas en las que se refirió al espíritu y

corrieron detenidamente las distintas dependencias del Museo, teniendo frases de cálido elogio por el esmero e interés que ofrece esta magna expresión de la Hispanidad.

En el Museo podrán estudiarse el espléndido arte colonial y nuestra obra misional, única en el mundo

El decreto de 19 de abril de 1941, que dictó el ministro de Educación Nacional, creaba el Museo de América para que las colecciones de arqueología y etnografía americana vinieran a ser el punto inicial de un gran Museo, donde se pudiesen estudiar, a la vez que las pretéritas civilizaciones de los países hispanoamericanos, el espléndido arte colonial y nuestra obra misional, única en el mundo. "El Museo de América debe servir de aliento—deca—en cada instante a los españoles con el testimonio de tantos hechos extraordinarios realizados, y dar justa satisfacción a los pueblos americanos, estudiando y valorando sus culturas. Tendrá por objeto exponer con rigurosa fidelidad científica la historia del Descubrimiento, conquista y colonización de América, con las manifestaciones de la civilización de los pueblos indígenas

Fig. 35. Nota sobre la Inauguración del Museo de América reseñando que iniciará funciones en el local del Museo Arqueológico Nacional (ABC 1944:11).

Pero, en julio de 1962 se dictó la orden de traslado de los fondos que formaban las colecciones del museo a su actual sede en Ciudad Universitaria, en un inmueble nuevo diseñado por los arquitectos Luis Moya y Luis Martínez Feduchi, de estilo historicista neocolonial, la construcción se había efectuado entre 1943 a 1957.

“Por su grandiosidad, esta construcción señala definitivamente la inmersión en la arquitectura nacionalista que determinará la imagen de gran número de edificios en la Ciudad Universitaria de posguerra. Se trata de un agregado edificatorio multifuncional destinado a acoger las colecciones de arte prehispánico y virreinal y exaltar la presencia española en América; incluía museo, biblioteca, capilla -hoy desacralizada- y otras dependencias complementarias, desarrollándose en torno a un gran claustro de matriz neorrenacentista con entrecruzadas tendencias neobarrocas -remedo de la arquitectura colonial de los siglos XVI y XVII- y a un segundo patio de carácter secundario” (Fundación COAM 2014: F2.336).

Finalmente el edificio se inauguró el 12 de octubre de 1965 su actual sede. En un inicio la exposición del Museo de América mantuvo una disposición similar a la realizada en el Museo Arqueológico Nacional añadiendo nuevas secciones como la dedicada a la Expedición Malaspina, a las misiones religiosas o al intercambio de productos agrícolas entre ambos continentes durante el período colonial (Fernández, 1965). Al 2018, la colección del Museo de América está formada por más de 25.000 objetos.

3.2. Las colecciones peruanas en el Museo de América

Igualmente destaca la donación de una colección de piezas peruanas incas y pre incas realizada en 1920 por el peruano Rafael Larco Herrera consistente en quinientos ochenta vasos de cerámica, cincuenta vasos de metal, armas de bronce y dos momias con textiles, remitidos a España en 20 cajas. En una comunicación de 1917 a José Villegas en aquel entonces director del Museo del Prado, Larco señala lo siguiente:

"(...) Pude admirar los tesoros artísticos que poseen sus Museos y viendo tan pocos ejemplares de la antigua cerámica incaica, al regresar a Lima, me permití dirigirle un cable, cuya respuesta adjunto...." y continúa, "Poseo en New York m/m. 500 vasos antiguos que me complaceré en ofrecer al museo de Madrid, como testimonio de simpatía, y en el vivo deseo de aumentar las reliquias de los períodos incaico y pre-incaico que conserva. Ya no es posible extraer de mi país esa cerámica, y tal circunstancia es un motivo más para hacer la donación que he rogado a U. se digne mandar entregar al Museo respectivo" (Martínez 2002: 273).

Las piezas no fueron enviadas al Museo del Prado sino específicamente al Museo Arqueológico Nacional. La colección habría salido primero desde Perú, desde la hacienda Chiclín de Trujillo rumbo a Francia en 1916 y de allí enviada a Nueva York. En 1917 como ya se mencionó se produce el interés de Larco de donarlas a España. Desde Nueva York las piezas en 1920 son enviadas a España ingresando por Barcelona, luego de una serie de trámites el Museo Arqueológico Nacional recién las recibiría en 1921.



Fig. 36. Parte de la donación de Rafael Larco Herrera al Museo Arqueológico Nacional que luego pasarían al Museo de América. La leyenda de la foto menciona: "Momias, objetos de bronce y vasos de barro, descubiertas en huacas ante-colombinas en el Gran Chims (cerca de Trujillo del Perú" En: Revista Archivos, Bibliotecas y Museos en 1922, Año XXVI, Lam. XV.

Otra colección de importancia es el conjunto de objetos remitidos en el siglo XVIII por el Obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, quien estuvo activo en Perú entre 1768 y 1791. En 1780 fue nombrado Obispo de Trujillo y desde ese momento hasta 1790, realizó la visita pastoral de su diócesis y escribió sus experiencias en *Truxillo del Perú*, conocido también como el código Martínez-

Compañón, obra gráfica conformada por 1411 acuarelas y 20 partituras musicales distribuidas en 9 tomos (la obra fue enviada a Carlos IV quien la incluyó en la Biblioteca Real en 1803). Martínez Compañón fue coleccionando durante sus viajes objetos arqueológicos y etnográficos. En 1788 envió una variada y valiosa colección de cerámica a Carlos III, las piezas fueron remitidas al Real Gabinete de Historia Natural a cargo de Francisco Dávila, posteriormente la colección habría pasado al Museo Arqueológico Nacional y de allí al Museo de América. A pesar de que algunos documentos señalan que Martínez Compañón envió 600 vasijas, lo cierto es que sólo se han identificado 172 de dicha colección de las 2000 norperuanas existente en los almacenes (Martínez 2002: 282). El Obispo había “mandado dibujar los objetos en acuarelas que iban a servir para ilustrar la vida de la diócesis y que hoy se encuentran en la Biblioteca del Palacio. El obispo prometió enviar el restante de objetos hallados, una vez los acabasen de dibujar; pero la muerte le impidió cumplir con su promesa, ya que no costa otra remesa posterior” (Cabello 1994: 185).

El gobierno peruano en 1892 participó de la Exposición Histórico-Americana de Madrid en el marco del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, donde participaron también otros países americanos. La comisión estuvo presidida por Pedro A. del Solar, primer Vice-presidente del Perú; el escritor Ricardo Palma, Director de la Biblioteca de Lima; el escultor Lorenzo Roselló, entre otros. La exposición se efectuó en las instalaciones del aún no inaugurado local del Museo Arqueológico. Según el catálogo de la exposición la muestra peruana presentaba objetos de cerámica, oro, plata, madera y tejidos, todo ello sumaban 298 objetos aparte de la escultura grupo que simboliza la conquista del Perú de Lorenzo Roselló (Catálogo Perú 1893:1-9). Varios países participantes, entre ellos el Perú, donaron

parte de las piezas exhibidas, luego pasarían al Museo de América (Notario 2017: 256-257).



Fig. 37. Piezas Chimú que pasarían de la colección del Museo Biblioteca de Ultramar al Museo de América. En: Revista *La Ilustración Española y Americana*, N° XXVIII, 30 de julio de 1893, p. 64.

Otra parte de piezas peruanas que conserva el Museo de América vendrían de la colección del Museo Biblioteca de Ultramar, el cual se había erigido el 30 de junio de 1887 con el fin de custodiar los objetos y libros relativos al descubrimiento y conquista de América que se habían recopilado a raíz de la Exposición General de las Islas Filipinas” que se celebró ese mismo año. Este Museo Biblioteca no tuvo el impacto esperado en la sociedad madrileña (Ramírez y Domínguez 2013: 12). En la Exposición Histórico Americana de Madrid de 1892 figuraron piezas peruanas de la cultura Chimú, que provenían del Museo Biblioteca de Ultramar (Fig. 37), por lo que

estos cántaros de cerámica debieron haber ingresado con anterioridad a este museo. Tras la pérdida de las últimas colonias españolas en América, el Museo Biblioteca de Ultramar cerrará sus puertas en 1888. Y entre 1908 y 1910 la colección de vasos arqueológicos peruanos y otros objetos etnográficos filipinos pasarían al Museo Arqueológico a la Sección IV de Etnografía (Inventario M.A.N., ms. s/a: 444), donde se registra la colección de 46 vasos peruanos, y de ahí en 1941 pasarían al Museo de América.

En los fondos del Museo de América existen otras piezas peruanas provenientes, como por ejemplo los objetos que se seleccionó de muestras representativas de diversos países y culturas durante la Expedición Científica del Pacífico en (1862-1866), comisión que envió más de ochenta mil muestras de la naturaleza y de las culturas americanas a Madrid, parte de ellas se trasladaron después al Museo de América. Asimismo, la colección de "huacos" procedentes del Templo del Gran Chimú remitida por D. Emilio de Ojeda, Ministro de España en Perú, a la Exposición Histórica Americana y posteriormente ingresada en el Museo de Arqueología Nacional, entre otras (Martínez 2002: 283).

3.3. La Colección Larrea

Pero sin duda, la Colección de Juan Larrea será el repertorio más importante de piezas peruanas que tiene el Museo de América, y gracias a su donación se daría el impulso final para la apertura de este importante contenedor de la historia y arte de las culturas americanas. Gran parte de los queros analizados en esta investigación provienen de esta colección.

Juan Larrea Celayeta nació en Bilbao el 13 de marzo de 1895, de familia acomodada. Se matriculó en 1911 en Filosofía y Letras en la Universidad de

Deusteo, pero obtiene la titulación en la Universidad de Salamanca (1915) en cuyas aulas llegó a ser examinado por el mismo Miguel de Unamuno (Saiz 2008:26). En 1921 como archivero y bibliotecario en el Archivo Histórico Nacional en 1921. Iniciándose paralelamente en la poesía y como ensayista. Luego marcha a París en 1926, donde guarda una gran relación con Vicente Huidobro (a quien había conocido en Madrid anteriormente). En París conectará con Juan Gris, Luis Buñuel y sobretodo con el poeta peruano César Vallejo con quien funda la revista *Favorables París Poema*. En 1929 Larrea contrae matrimonio con la francesa Marguerite Aubry, y la pareja decide viajar a Perú, donde se quedarán durante más de un año.

Embarcaron al Perú a bordo del vapor “Colombo” el 15 de enero de 1930. En febrero de 1930 llegan al Perú desembarcando en el puerto de El Callao, trayendo una reciente herencia de gran cuantía, Larrea la había recibido de una tía suya, se desconoce el monto, pero seguro bien administrada, le habría permitido vivir el resto de su vida sin preocupaciones. El primer destino después de Lima será la hacienda Huaita de su amigo Ernesto More Barrionuevo en Juli (Puno) a orillas del lago Titicaca. More, poeta y periodista peruano, era gran amigo de César Vallejo, quien seguramente habría deleitado a Larrea sobre el Perú. Luego de unos meses en el Altiplano viaja a la ciudad Arequipa, donde nacerá su hija Lucienne.

El siguiente destino sería la ciudad del Cusco, capital del Imperio de los Incas hasta el siglo XVI, donde quedó maravillado de su arquitectura, de sus pobladores. Contará con el apoyo de su tío, fray Sabas Sarrasola, obispo de Urubamba, para iniciar su célebre colección de arte inca. Entre dos a tres meses, Larrea se gasta gran parte del dinero de su herencia en piezas arqueológicas incaicas, o al menos

es lo que piensa dado que gran parte serían en realidad objetos de la época virreinal como los queros o vasos ceremoniales incas estudio de esta tesis. Sucedió que aún no se había definido bien los períodos histórico-artísticos de la cultura peruana. Adquirió también algunas piezas de las culturas Tiahuanaco, Nazca y del norte peruano. Juan Larrea se convertirá en un personaje habitual de las tiendas de antigüedades de Cusco, cuyos propietarios le vendían piezas escogidas y conservadas. Era conocido también por los vendedores de objetos antiguos y expoliadores, que ofrecían a varios otros compradores lo que iban encontrando en excavaciones o revendiendo piezas antiguas. En ese entonces, el teniente coronel Luis Sánchez Cerro se alzó en agosto de 1930 en Arequipa y terminó con el Oncenio del presidente Augusto B. Leguía, Larrea ya había comprado parte de su colección. Este fue un período especialmente crítico para el Perú, además porque estaba aún estaba resonante los ecos del crack de 1929, crisis económica mundial que debió también propiciar el desprendimiento de antigüedades en el Cusco y otras ciudades, la moneda peruana disminuyó su poder adquisitivo. Bajo este contexto, un español como Juan Larrea, con fortuna, debió convertirse en un foco de atención como comprador de antigüedades. Finalmente logró reunir alrededor de 600 objetos antiguos, con sentido etnográfico seleccionó recipientes de madera, de piedra, cerámicas, figuras de metal, pequeñas esculturas, tejidos, armas, utensilios diversos y casi al final la famosa cabeza de Viracocha, desenterrada en los terrenos ocupados por el demolido Teatro Municipal del Cusco, contiguos al edificio de la iglesia de Compañía de Jesús (Larrea, 1960: 32). Se desconoce la cifra de la herencia recibida por Larrea y cuánto de ella invirtió en la adquisición de antigüedades peruanas:

"La salida de las piezas de Peru por barco con destino a Francia tiene trazos de novela de aventuras. Al parecer, y según testimonio oral rendido por unos descendientes de Larrea a Félix Jiménez Villalba —actual subdirector del Museo de América de Madrid—, el español era vigilado por miembros de la policía peruana, con la intención de impedir el embarque de la colección: ya entonces era evidente para el gobierno de Perú la importancia de lo recogido. Larrea, casado con una francesa, burla la vigilancia facturando los discretos paquetes que contenían las piezas arqueológicas a nombre de su mujer. La coincidencia del apellido francés con el destino de la carga a un puerto igualmente francés despista a los aduaneros peruanos. Poco después de efectuarse el embarque, Larrea abandona Peru hacia París, donde recibiría sin contratiempos la preciosa carga a principios de 1932" (Gutiérrez 1995:9).

Luego regresó a Europa, en 1932 llegó a Francia donde alquiló en Boulogne sur Seine (hoy Boulogne-Billancourt) una casa amplia y encargó unos muebles para mostrar y guardar la colección de Cusco. El escultor Jacques Lipchitz llevó a verla al etnólogo y americanista francés Paul Rivet, director del Museo Nacional de Etnografía, quien quedó impresionado. Larrea, empezó a estudiar arqueología americana y para entenderlo debió leer, entre otras publicaciones, al cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala, cuya *Nueva Coránica y Buen Gobierno* fue publicada por primera vez por Rivet en 1936, con el auspicio del Institut d'ethnologie de la Universidad de París, facsímil de la singular obra.

En junio de 1933, se abrió en el Palacio del Trocadero de París la exposición *Art des incas, la colección J. L.* Las siglas J.L. representan a la colección de Juan Larrea. Dicha exhibición de las piezas peruanas se presentó como el mejor conjunto de antigüedades incaicas y estuvo abierta más de cinco meses (de junio a octubre de 1933). El catálogo de la exposición estuvo prologado por Paul Rivet,

teniendo por ello la exposición un aval importante dentro de la comunidad científica internacional.

Luego del éxito de esta muestra, Juan Larrea y su colección se trasladan a Madrid, y luego de una serie de gestiones y con el patrocinio de la Academia de la Historia, la colección se exhibió en 1934 en la Biblioteca Nacional de Madrid, teniendo gran realce, dado que fue el propio presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora la inauguró. La exposición luego publicó un catálogo a cargo de Hermann Trimborn y Pilar Vega Fernández. En el texto del catálogo se menciona:

“Notabilísima es asimismo la serie de recipientes en madera que posee la colección. Unos son los vasos llamados keros, de aspecto campaniforme, y labrados con una técnica de incrustaciones sumamente curiosa, que se desarrolló mucho entre los incas y aún perdura en tiempos posteriores a la llegada de los españoles, perteneciendo a la época colonial no pocos de los ejemplares de la colección. Se adornan estos objetos con una decoración policroma, a base de incrustaciones y colores minerales, representando escenas variadas, entre las que sobresalen las que figuran batallas en un país de fauna y flora tropicales. Por ello podrían relacionarse con las luchas sostenidas por los incas contra las Antis, pueblos de la cuenca del Amazonas, hasta los que llegó la expansión del imperio del Cuzco, y donde han debido surgir los motivos que adornan estos vasos de madera. De forma diferente, aunque de la misma técnica decorativa, son los pajcha, instrumentos provistos de un largo mango, por el que se desarrolla una canal serpentiforme, por el que se vierte el líquido” (Almagro 1935: 5).

La tercera y última muestra tuvo lugar en 1935, en el marco del XXVI Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Sevilla, que editó su propio libro de la colección Larrea bajo el título *Arte Peruano* (Cabello, 1989: 45).

Después, ese mismo año, Larrea decidió depositar toda su colección en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Las negociaciones fueron una iniciativa de la Academia de Historia: Larrea conservaba la propiedad de las piezas, pero cedía al museo su gestión y exhibición «a fin de que los alumnos de la reciente cátedra de

Arqueología Americana en la Universidad Central centraran sobre ella la atención de su próximo curso» (Larrea, 1960: 35). Luego fundó una Asociación de Amigos de la Arqueología Americana. Sin embargo, un hecho cambiaría el rumbo de la colección: la Guerra Civil en España. El coleccionista tenía 40 años cuando estalló el conflicto, el cual lo ubicó viviendo de nuevo en Francia.

En 1937, el gobierno de la República le nombra Secretario de la Junta de Relaciones Culturales, agregada a la embajada de España en París. El 14 de abril de 1937, Larrea decide donar su «colección de antigüedades incaicas al pueblo republicano español» para «marcar la relación existente entre el destino del Nuevo Mundo del porvenir y el de la República nacida en España» (Larrea, 1960: 38, 40).

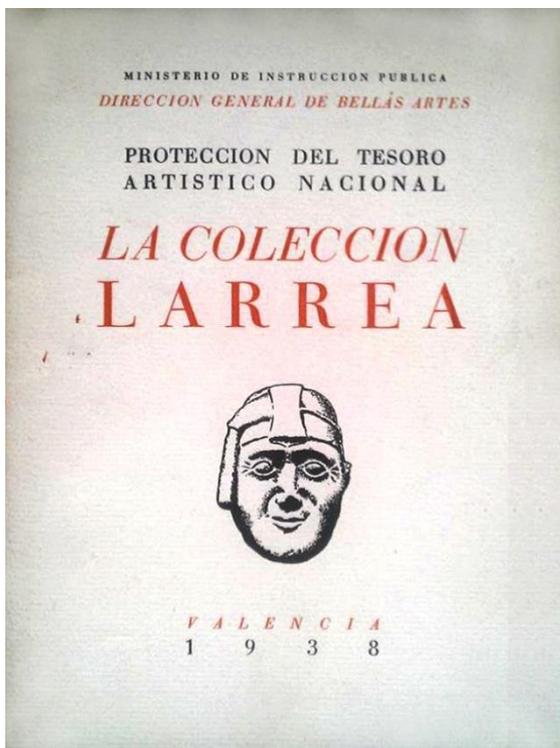


Fig. 38. *La Colección Larrea*. Folleto que edita Protección del Tesoro Histórico Nacional, en 1938 en plena Guerra Civil española. La cubierta reproduce la famosa cabeza de Viracocha.

La donación la realiza en el marco del sexto aniversario de la proclamación de la Segunda República. El impacto de la colección de piezas incas debió ser muy grande porque se edita al año siguiente un folleto del Ministerio de Instrucción Pública (en Valencia) titulado *La Colección Larrea*, en cuya cubierta aparece la célebre cabeza en piedra del inca Viracocha (Fig. 38). Es importante señalar que el gobierno de la Segunda República dio un el decreto el 12 de octubre de 1937 creando el Museo de

Indias, la idea no prosperó, pero el impacto de las piezas incas daría otra serie de consecuencias. Al término de la Guerra Civil y la asunción del general Francisco Franco a la cabeza del nuevo gobierno en España, surgen con fuerza los ideales

nacionalistas. En ese marco se promovió a los pocos años la creación del Museo de América. El Decreto del 19 de abril de 1941 crea el Museo de América, con el fin de reunir las colecciones de arqueología y etnología americanas. La Colección Larrea permaneció en el ala izquierda de la planta principal del Museo Arqueológico Nacional hasta 1965, fecha de su traslado al actual local del Museo de América. Tras la Guerra Civil española, Larrea se exilió en América; primero en México. Es importante señalar que esta colección de piezas peruanas se convirtió en el gran impulso para la creación del Museo de América, dado la gran cantidad y calidad de sus objetos.

3.4. Los queros o vasos ceremoniales incas del contexto virreinal en el Museo de América.

El museo de América custodia la mayor colección de arte inca fuera del Perú. Dentro de su vasta colección conserva gran cantidad de vasos ceremoniales pre incas e incas, y también otros del período virreinal. En el capítulo II se ha mostrado las diferencias entre todos esos periodos. Asimismo, se ha puesto énfasis en el origen de la Colección Larrea porque nuestra muestra de análisis tiene gran número de piezas provenientes de dicho legado. Sin embargo, hay otros queros originarios de otros fondos del museo, lo cual trataremos de esclarecer. Asimismo, sólo se abordarán para el estudio los queros de maderas, no los de oro, plata ni cerámica. Tampoco se incluyen *pajchas* u otras cántaros de madera.

En general, el Museo de América posee 77 vasijas de madera realizadas tanto en el periodo inca como los ejecutados durante el Virreinato del Perú. Siendo las



Fig. 39. Quero inca de madera. MAM7558.
Foto: Joaquín Otero Úbeda.

primeras de factura externa uniforme, con relieves y/o ornamentación incisa, diseños geométricos o abstractos, más no con aplicación pictórica. Dentro del segundo grupo se hallan queros virreinales, es decir los que se elaboraron por artistas incas de la madera (*querocamayocs*), que cuentan con aplicación de barniz de color, con diseños figurativos, e incluso narrativos, pero compartiendo muchas veces algunos patrones geométricos y abstractos de la

época inca; también se incluyen *pajchas*, los cuales son recipientes vinculados al culto al agua en el antiguo Perú, generalmente cuentan con una extensión como pipa pequeña o muy larga. La mayor cantidad de queros de madera corresponden a los del periodo virreinal. Serían solo dos del período inca, los queros 7558 (Fig. 39) y 7559.

Aunque se han considerado como recipientes rituales las piezas 7576 (Fig. 40) y 7577, se debe precisar que no serían queros (Ramos 2000:164) sino *conopas* de madera en forma de llama, del periodo inca. Las *conopas* fueron objetos de uso ritual muy difundidos en el periodo inca, generalmente de piedra, aunque se hicieron de otros materiales. Una *conopa* es una pieza pequeña labrada en piedra granito o

caliza u otro material con forma zoomorfa, representando sobre todo a camélidos como la llama, alpaca, vicuña, pero también felinos. Se caracterizan por tener un agujero circular en el lomo, el cual sirve para colocar polvo o sustancias para ofrendas ceremoniales como el maíz, grasa de llama, hojas de coca u otras semillas.



Fig. 40. Conopa inca de madera. MAM7576.
Foto: Joaquín Otero Úbeda

3.5. La muestra de queros a analizar

En el caso de esta investigación, los vasos ceremoniales que se analizan son los realizados durante el siglo XVII y XVIII principalmente y uno del siglo XIX. Se han seleccionado sólo los que presentan representaciones de felinos bajo diferentes variantes y asociaciones con otros personajes o temas.

Los queros incas virreinales seleccionados son los siguientes:

- Quero 7514. Este vaso ceremonial se les ubica en el Museo Arqueológico en el último tercio del siglo XIX, tras haberse trasladado a sus locales las piezas arqueológicas y etnográficas del Museo de Ciencias Naturales, luego pasaría al museo de América, por lo tanto son anteriores al ingreso de la Colección Larrea (Cabello 1989: 87-89).
- Queros 7505, 7506, 7507, 7508 y 7509. Estas piezas corresponden a vasos con forma escultórica de cabezas de felino, son imagen de tipo independiente, con aplicación de diseños en base a barniz de color, siglo XVII. Colección Larrea.

- Queros 7510, 7512 y 7513 corresponden a queros con motivos de felinos escultóricos agazapados, de la modalidad Catari queros. El quero 7513 presenta doble felino. Colección Larrea.
- Queros 7521, 7532, 7533, 7535, 7536, 7537, 7538, 7539, 7540, 7542, 7555, corresponden a queros campaniformes de diferentes tamaños, del siglo XVII a XVIII. Colección Larrea.

Dentro de esta selección, como ya se mencionó, se ha tomado como hilo conductor la representación de una de las deidades más significativas del mundo inca y pre-inca: el felino, sea como jaguar, puma, gato montés y otros que pudieran aparecer en los queros seleccionados. Se ha procedido luego a asociar la figura de este ser mítico los siguientes temas o modelos de representación, los cuales son expresiones mixtas que incrementan e enriquecen la iconografía de la divinidad felina. Por lo general todas estas categorías no se presentan aisladas, algunas veces en un mismo quero se podrá encontrar dos o tres a la vez:

- Cabezas de felinos de forma autónoma.
- Felinos-arcoíris.
- Asociación de la imagen del felino al sol y a la luna.
- Felinos con Incas y Coyas (Reinas).
- Felinos voladores.
- Felinos asociados a flores y frutos sagrados incas.
- Tocapus y representaciones heráldicas.

Para una mejor comprensión del análisis se hace énfasis en la imagen del felino y su culto en el antiguo Perú y luego se pasa a detallar cada una de las asociaciones presentes en los queros seleccionados.

3.6. El culto e iconografía del felino en el arte precolombino y virreinal.

El culto al felino y su representación, como jaguar, puma, trigrillo o gato montés estuvo presente desde tiempos inmemoriales en el Antiguo Perú, como una de las divinidades principales. Su imagen durante todo ese tiempo, fue la de un símbolo plástico que acaparó la atención en el arte y que continuó vigente como símbolo de poder, de fertilidad, de inteligencia, organización política, tótem sagrado y temido aún en tiempos virreinales. En los queros del contexto virreinal su imagen también va a ser una de la más representadas, cumpliendo fines similares a como va a ser representado en el antiguo Perú.

3.6.1. El culto al felino en las sociedades precolombinas pre-incas e incas.

En los pueblos del Perú antiguo, el hombre divinizó el poder devastador de los fenómenos naturales, y al mismo tiempo les dio un carácter animista, creían que los fenómenos telúricos, junto a las montañas, lagunas, ríos, árboles, etc., poseían una fuerza sobrenatural, y que ciertos animales como el felino podían contrarrestar o dominar las fuerzas de la naturaleza. Así, toda la naturaleza estuvo personificada a base de formas y expresiones, personajes que interactúan en la vida real, y cuyos actos se entremezclan con los hechos cotidianos de los hombres. Esta concepción animista se origina en la profunda relación que el peruano ancestral establece con su entorno natural. Desde que aprendió a observar a la naturaleza y todo lo que ocurre en ella, encontró el modo de formular los principios y relaciones que forman los conocimientos y tradiciones culturales que tutelan la vida de sus pueblos (Choque 2009: 19).

Los dioses andinos son seres celestiales luminosos, animales o criaturas sobrenaturales que disponen de la conducción del medio ambiente; desde el cielo se trasladan a la tierra y ejercen sus actividades directamente, localizándose y surgiendo de una montaña, lago o cordillera, o por medio de apariciones cuando se les invoca; e indirectamente por medio de sus agentes especiales para ponerse en relación con los seres terrestres y realizar su labor creadora. El resultado es el inicio de una religión totémica híbrida de animales costeros, serranos y amazónicos, a los que se asocian plantas y elementos del paisaje con una clara función agrícola y de fertilidad, es así como surge la figura mítica del felino, ya sea como jaguar, puma, tigrillo o gato montés; la característica de estos felinos es que son animales activos durante el atardecer y la noche, de gran agilidad. El otorongo o jaguar es el más grande entre ellos y junto con el tigrillo tienen como hábitat la foresta amazónica. El puma y el gato montés abundan en las alturas. Ellos van a recibir diversos nombres dentro del imaginario andino: *Qhoa*, *Illapa*, *Choquechinchay*, *Oscollo* y otros, de acuerdo con su función mágico-religiosa y procedencia. Rebeca Carrión vinculó el culto al agua con la función de asegurar la producción de alimentos y la sobrevivencia en las sociedades andinas, los animales vinculados a las propiedades del agua devinieron en seres míticos (Carrión 2005). En la región andina, el fenómeno meteorológico: tempestad, rayo, trueno o relámpago, que bruscamente produce las tinieblas y destruye en forma misteriosa, es causa de preocupación en los habitantes, que consideran esta cualidad como atributo o poder de las divinidades principales que residen en el firmamento; y estos fenómenos naturales se fusionan en la imagen del felino en su versión alada, de su boca salen sonidos como el trueno; de sus ojos, rayos; sus alas provocan las tempestades, etc. Levi-Strauss distinguía en el pensamiento mítico sudamericano estas dos concepciones acerca del agua: un agua

creadora de origen celeste, y otra destructora que se asocia a lo terrestre (Lévi-Strauss: 2005: 189). De esta manera la imagen del felino se mantuvo presente relacionado sobre todo a la idea de la fertilidad como fin último, fusionándose con otros seres míticos, transformando su imagen de acuerdo a los estilos que marcaron las diferentes culturas del antiguo Perú.

Los artistas precolombinos tenían un profundo conocimiento de la conducta del jaguar, el puma y de otros “gatos”, producto de la observación de sus habilidades, las cuales la religión fue sobre dimensionando, las diversas sociedades le dieron un sitio especial dentro del panteón andino, y por ello van a expresar su representación bajo el pensamiento religioso vigente en sus pueblos. Poco a poco se le fue confiriendo a la imagen del felino nuevas posibilidades, el artista lo fue dotando de nuevas características y asociaciones. De esta forma, el artista andino lo confrontó con la naturaleza, sus amenazas y protecciones, sus prosperidades y desgracias y todos estos significados se trasladaron a los objetos del ritual precolombino.

3.6.2. Tipos de felinos representados. Denominaciones usuales.

El hombre del antiguo Perú dentro de su observación de la naturaleza ubicó en la más alta posición de depredación y agresividad al jaguar conocido como *otorongo* y al puma. Reflexionando sobre sus habilidades mimetizó ciertas características de la conducta espacial y social de estos animales, tal como pudo haberse beneficiado y apropiado de ciertos rasgos culturales de otros grupos humanos. Los grandes y pequeños felinos pudieron haber sido elementos didácticos de la observación para el hombre del antiguo Perú, con el propósito de relacionar, organizar y simbolizar sus propias experiencias sociales (Choque 2009: 26-27).

El Otorongo o jaguar.

Su nombre científico es *Panthera onca*. *Otorongo* es su denominación en quechua y así se le llamaba a la llegada de los españoles a tierras del antiguo Perú. El otorongo o jaguar es el mayor felino de América, vive solitario en los bosques húmedos y zonas pantanosas de América del Sur y Central. Solo se reúne con otros



Fig. 42. Jaguar, conocido también como otorongo, es el felino más grande de América.



Fig. 41. Jaguar en cerámica. Museo Chavín de Huántar.

especímenes durante el celo. El otorongo puede medir hasta dos metros de largo, de los cuales setenta centímetros corresponden a la cola, su alzada es de noventa centímetros, y llega a alcanzar los 180 kilos. Los jaguares son generalmente de color café amarilloso, con manchas negras, llamadas rosetas; pero pueden también ser negros con manchas amarillo-marrones. Su cuerpo es robusto y de gran fortaleza, posee patas grandes y filudas, garras con las cuales atrapa a sus presas, en una lid puede llegar a vencer a caimanes, hasta anacondas. Son de hábitos nocturnos y tienen muy agudizados los sentidos del olfato y oído. Son excelentes nadadores, pueden incluso cruzar ríos con una anchura de varios kilómetros, muy buenos trepadores, y se mueven con mucha gracia sobre el suelo. El jaguar es más activo durante el atardecer y la noche. Para los cronistas del siglo XVI que arribaron al Perú,

lo más parecido a un jaguar que habría contemplado antes de arribar a costas americanas era el tigre. No es de extrañar que se refieran a los otorongos como tigres en las crónicas, lo cual aún se puede escuchar entre los habitantes del ande. La asociación resulta evidente por el tamaño y la morfología de ambas especies de felinos; aunque uno muestra manchas; y el otro, la piel con rayas. “Creo que el tigre se llama *uturunku* en el Antisuyo... hay jabalíes que en parte semejan a puercos caseros, de todos estos animales y de otros, se hallan pocos en aquellos antis que confina con el Perú...” (Garcilaso 1985 [1616] Libro XIII, Cap. XVIII: 189).

El jaguar era llamado *uturunku* en quechua, que después devendría en 'otorongo', término que aún se suele utilizar para designarlo en el Perú, Ecuador, Colombia, Bolivia y Argentina. Al analizar el origen del vocablo encontramos lo siguiente: *huthuui*, *huthu* significa: origen y principio, madriguera de donde salen las cosas (Bertonio 1879 [1612]: 170); *hutuy* significa: poner o colocar algo en el sitio preciso de una carga (Cerrón Palomino 1976: 56); *hutuuy*: llevar en la espalda (Chávez y Parker 1976: 69); *runcu*: cesto de coca, o de ají (González 1608: 320). Dichos vocablos describen algunos comportamientos particulares de jaguares y pumas, como el que se dice que los jaguares suelen cargar sus presas a la espalda para trasladarlas a distancia, lo cierto es que el jaguar lleva a su presa dentro del bosque para devorarla, o a un lugar oculto como lo hace el puma. En diversas representaciones del arte del antiguo Perú se encuentran felinos míticos, felinos antropomorfizados y otras deidades con características felínicas que portan en las manos o en la espalda cabezas cercenadas, tal como lo hacen los otorongos.

El Puma, el león americano.

Su nombre científico es *Puma concolor*. Se le conoce en las comunidades andinas como león andino, o *poma* en lengua quechua. El puma o león de montaña es considerado como el felino de más amplia distribución en el territorio americano, pudiéndosele hallar hasta los 5 000 m de altura en los Andes, recibiendo así la denominación de “puma andino”. Los pumas son más pequeños que los otorongos, son felinos esbeltos y ágiles. La longitud de los machos adultos es de alrededor de dos metros de largo desde la nariz a la cola. Los machos tienen un peso promedio de entre 53 a 72 k. El pelaje es generalmente dorado; pero tiene un rango de color gris plateado o rojizo. La cabeza del puma es redonda con orejas levantadas. El nombre puma viene del quechua *poma*, y con esa palabra se le designa en muchos otros idiomas no americanos. Es un animal inteligente, solitario, escurridizo, con hábitos nocturnos por lo que es difícil poder observarlo. Fueron estas características, las que probablemente deslumbraron a los antiguos pobladores del Imperio Inca y antecesores, quienes vieron a este como un animal mítico y supremo. La imagen del puma la encontramos representada de diferentes formas en el arte de muchas civilizaciones del Perú, plasmado como un modelo divino. Para los primeros europeos y cronistas, el puma les recordaba al león o más bien a la leona, por el color de su pelaje, aun cuando el puma es más pequeño, debieron asociarlo como una raza de león americano (Choque 2009: 28-29). En el siglo XVI, Bernabé Cobo se refería a los pumas con la siguiente apreciación: “Con todo eso, matan y comen cualquiera suerte de ganado manso, en que no son poco dañosos. Verdad es que en algunas partes se han hallado leones reales tan feroces que han echar a un toro y pelear con él y matarlo. Llámase el león, en las dos lenguas generales del Perú, puma” (Cobo 1964 [1653] Tomo I, Lib. IX, Cap. LXX: 373). .

El tigrillo

Su nombre científico es *Leopardus pardales*. Es conocido también por los nombres de ocelote, gato, onza. Su nombre en quechua era *chinchay*. Este es un felino mitificado por culturas precolombinas como Paracas, Nazca, Moche, Chancay, Inca y Tiahuanaco. Tiene ojos grandes, pelo corto y suave, con dorso amarillo pardo, moteado con manchas negras y líneas longitudinales oscuras, que lo diferencian de su primo mayor, el jaguar. Es solitario, es poco común verlo trepar árboles. Sus hábitos son diurnos y nocturnos, siendo más activo durante la noche. Suele dejar marcas de sus garras al afilar sus uñas en la corteza de los árboles. Este felino se distribuye desde México hasta el norte de Argentina. En el Perú vive en las ecorregiones de la selva baja y el Bosque Tropical del Pacífico, hasta los 1 800 msnm. El tigrillo habita en los bosques amazónicos. Actualmente, la presión sobre su hábitat y el tráfico al que ha sido sometido lo ha puesto en peligro en el Perú,

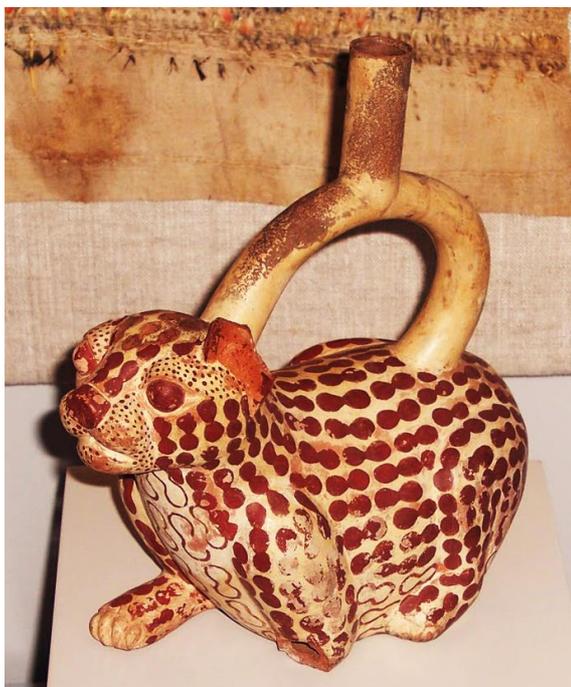


Fig. 44. Cántaro moche de cerámica que representa a un tigrillo de forma muy naturalista. MAM1113.



Fig. 43. Detalle de cántaro moche. Un gran señor lleva a su lado a un tigrillo, lo cual muestra la domesticación del animal. Colección MNAHP.

considerándosele una especie en estado vulnerable. A nivel mundial, el tigrillo está registrado en el libro rojo de las especies en peligro de extinción. Los ceramios preincas nos muestran que los grandes señores los tenían domesticados, para asociar sus cualidades de poder, estrategia y su vínculo con la fertilidad.

El gato montés andino

Oreailurus jacobita, es su nombre científico. Recibe diferentes denominaciones: gato andino, gato montés, *ozcollo* en lengua quechua. Es uno de los felinos menos conocidos y es considerado como la especie más amenazada del continente americano. Se le documenta desde los 3 000 a 5 000 msnm, en Perú, Bolivia, Argentina y Chile. De longitud llega a alcanzar de 60 a 80 cm, más la cola de unos 35 cm. Pesa entre cuatro y siete kilos; con pelaje largo, en especial en la región dorsal; con un diseño de manchas color café o rojizo de forma variable (fajas, estrías, puntos) sobre un fondo plumizo o grisáceo; a veces llega a aspecto atigrado con fajas verticales paralelas, que bajan del dorso a los flancos. El gato montés andino junto con el gato de las pampas (*Oncifelis colocolo*) eran considerados especies sagradas por varias culturas andinas, relacionadas con la abundancia y bienestar; sus pieles aún son usadas en ceremonias para el marcado del ganado camélido o al inicio de la época de siembra o cosecha. Ambas especies son conocidas como *qhoa*, *titi*, *titimisi* o *titiphisi* en zonas aymaras, y como *ozcollo* en zonas de habla quechua.

“De los gatos montés se hallan algunas diferencias, así en las tierras calientes como en las frías; son comúnmente del tamaño y talle de los caseros, y en el color y fiereza semejantes al tigre, con muchas manchas por todo el cuerpo; y tan fieros y bravos, que dan bien en que entender a los perros, los cuales, aunque los rinden y matan, quedan muy rasguñados y sangrientos. Hacen casi tanto daño como las zorras. Llámase el gato montés, en la lengua del Perú, *ozcollo*” (Cobo 1964 [1653] Tomo I, Lib. IX, Cap. XLV: 359).

Choquechinchay, el felino de oro

Con el nombre de *Choquechinchay*, los antiguos andinos identificaban a un felino mítico de oro, vinculado a Venus en su asociación vespertina. “Los que viven en las montañas y tierras yuncas hacían veneración y sacrificaban a otra estrella que llaman Chuquichinchay, que dicen ser un tigre (puma) y estar a su cargo los tigres, osos y leones...” (Cobo 1892 [1653] Tomo III, Lib. XIII, Cap. VI: 330).

El cronista Pedro Calancha menciona al *Choquechinchay* como una estrella venerada por los indios de las montañas y tierras yungas, diciendo estar a su cargo los tigres; el relato más explícito es: ... “Estos indios que abitan en montañas, adoran una estrella que llaman *Chuquichinchay*, porque ellas i otras que la acompañan se forma una figura de estrellas que parece tigre a sus ojos, y se piensa que es el que nosotros llamamos signo de León... adoran estas estrellas que dicen es tigre, porque les defendía destes animales” (Calancha 1982: 871).

El diccionario de quechua moderno de Lira lo menciona como “un animal parecido al gato montés y que es un intermediario entre la onza y el gato doméstico. Es también un nubarrón que presagia granizada” (Lira 1945: 476). En 1613, el cronista indio Juan de Santacruz Pachacuti, descendiente de la nobleza inca, en su *Relación de antigüedades deste reino del Pirú* dibuja de memoria los ideogramas que había visto de pequeño en las paredes laminadas del templo del Coricancha (Templo del Sol) del Cusco. Uno de ellos nos habla del universo andino, una placa

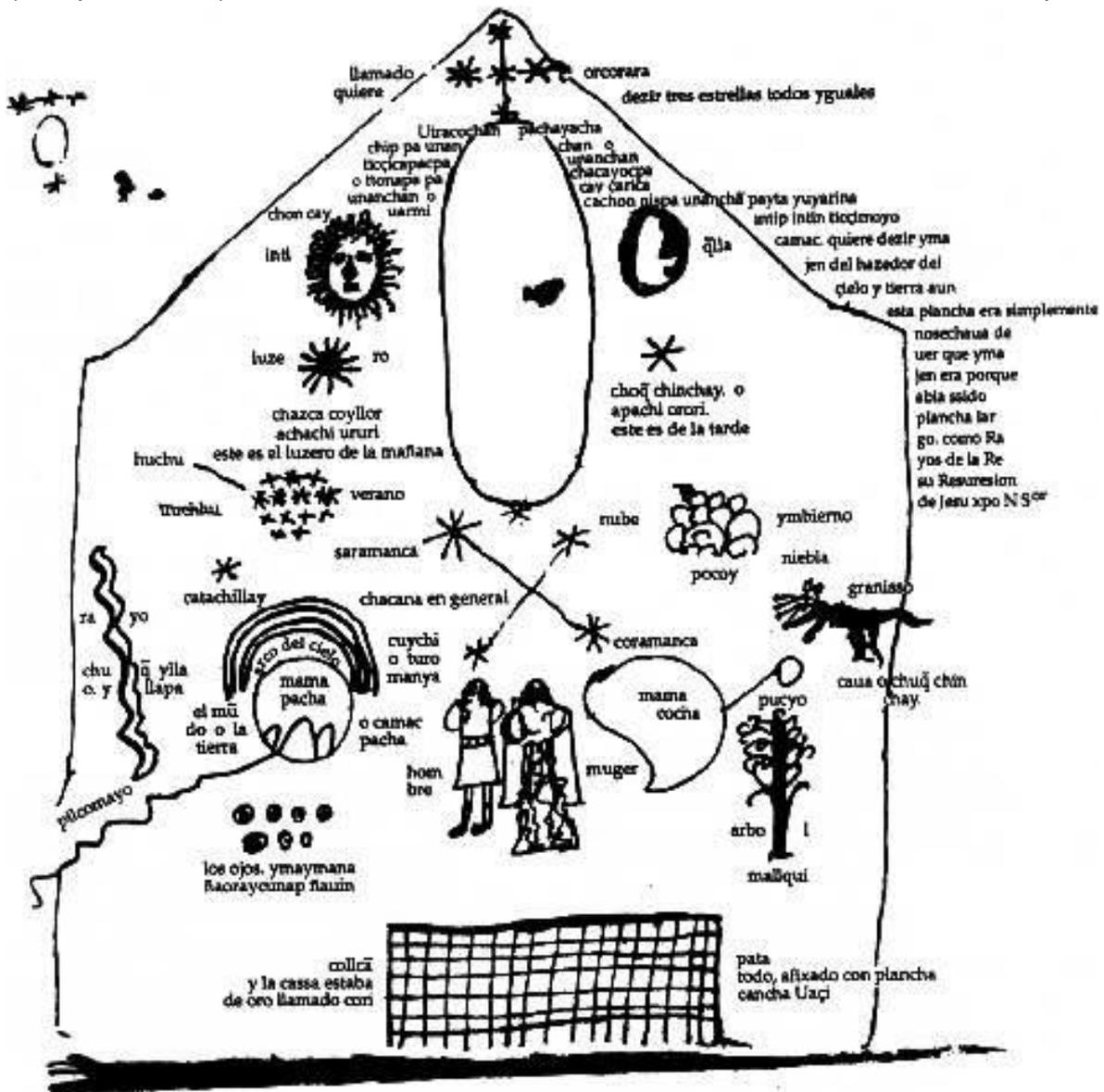


Fig. 45. Dibujo que representa la cosmogonía incaica según la versión del cronista indio Juan de Santacruz Pachacuti (1613). Nótese la figura del *Choquechinchay* en la zona central derecha, como un felino volador escupiendo agua o granizo. (Fuente: *El Barroco Peruano*, T.1. BCP, Lima, 2002, p. 62, con la transcripción realizada por César Itier.)

de oro, la cual debió estar dispuesta en la pared principal del altar del Coricancha, la cual vendría a ser la única representación visual de la ubicación de los diversos dioses dentro de la cosmogonía inca. En la parte derecha central de la imagen mencionada, bajo la representación de las nubes y la niebla, hay un animal felínico en posición de vuelo, de cuya boca emergen cuatro bandas hacia adelante que terminan en círculos, como proyecciones de agua que culminan en círculos, se asemeja al granizo o gotas de agua, sobre su lomo se haya la palabra *granisso*. Debajo de él está la inscripción *caua* o *chuqui chinchay*, que es así como es conocido desde tiempos inmemoriales esta deidad por los indios del Perú (Fig. 44). Santa Cruz Pachacuti había ejecutado aquí el dibujo del *Choquechinchay* como un felino volador que escupe granizo y que estaba relacionado a la estación de lluvias. Al estar ubicada en la parte central de toda la imagen, sugiere la idea de ser una divinidad de nivel intermedio para los incas. Asimismo, su ubicación hacia la derecha, en el lado de la *quilla* o la Luna lo relaciona como un elemento femenino. “Y entonces los curacas y mitmais de Carabaya trae a Chuquichinchay, animal muy pintado, de todos colores, dicen que era apo de los Otorongos, en cuya guarda da a los hermafroditas, yndios de dos naturas” (Santa Cruz Pachacuti 1879 [1613]: 277).

Illapa

El felino estuvo asociado también al dios del Rayo, al cual se llamaba en quechua *Illapa* y asociación era quien dominaba los truenos y la lluvia dentro de la cosmovisión andina. Según el Inca Garcilaso de la Vega, el relámpago, el trueno y el rayo “a todos tres juntos llamaron Illapa” (Garcilaso 1985 [1616] Libro II, Cap. V: 71). Según plantea Kauffmann Doig (2002: 753), Illapa “representa al dios del Agua andino, el cual ocupa un lugar especial. El más relevante al lado de Pachamama [la

diosa tierra]”. Este autor agrega que *Illapa* puede confundirse con el Rayo; pero en realidad representa al fenómeno en su conjunto (rayo, trueno, arco iris, gotas de lluvia, granizo, etc.).

Cahua o Qoa

El arqueólogo Federico Kauffman Doig refiere a este tipo de representación como el “felino volador”. Sus informantes le relataron que *Qhoa* es el nombre del felino sobrenatural que se desplazaba por los aires, entre brumas y nubes, cerca de los puquios y manantiales, lanzando rayos por los ojos, produciendo truenos y desplegando el arco iris; sus orines se convertían en la lluvia. *Qhoa* es, por su condición de donante de la lluvia, un ente sobrenatural a todas luces benéfico; pero al mismo tiempo es temido, porque suele tener acciones destructivas como escupir granizo o matar con sus rayos (Kauffmann Doig 2002, Tomo II: 202). A su vez Mario Polia indica que: “La relación entre felino y granizo, y en general entre esta figura mítica y las aguas meteóricas, se refiere en particular a la deidad andina representada desde épocas muy arcaicas como felino volador. En los mitos documentados en nuestros días existe la entidad *Quwa*, cuya morada son las fuentes y puquios, de donde se levanta con vapor, neblina nube o arco iris y produce la lluvia orinando” (Polia 1999: 349-350).

3.7. La supervivencia de la imagen del felino en el arte virreinal del Perú.

Después de la conquista, las élites vieron en los queros una forma subalterna de mantener sus costumbres, y sobre todo de obtener un sitio dentro de la sociedad virreinal. El quero se va a convertir en un vehículo de empoderamiento de estas elites incas quienes van a mandar a pintar queros con escenas narrativas, más acorde al

nuevo modelo de imagen que venía del Viejo Mundo. Estos grupos de poder en el Cusco y otras ciudades se acomodan al nuevo discurso visual imperante, que les sirve además para narrar en forma figurativa hechos históricos. Se valen a su vez de elementos míticos, que refuercen la imagen que ellos desean proyectar ante las autoridades españolas y el pueblo inca que subsiste y que ve en ellos una relación con su pasado. Dado que uno de las divinidades que más estuvo relacionada con la élite inca y de otras culturas anteriores fue la del felino, se plantea una serie de asociaciones temáticas en torno a su imagen. Pero tan igual que en el pasado, las élites gobernantes manipularon el concepto de esta divinidad y se erigieron, a través de su mito como una forma de cohesionar a sus pueblos, bajo la amenaza de una deidad feroz; pero al mismo tiempo benefactora que controlaba a través de su imagen las fuerzas de la naturaleza y al mismo tiempo la vida del hombre en el antiguo Perú. La imagen del felino serviría para adherir las cualidades divinas del felino a las élites incas. Curacas y señores usaron al quero con motivos de felinos para enfatizar la antigua idea de que continuaban manteniendo el mismo poder durante el tiempo del Virreinato del Perú, dicho de otra forma, las divinidades del mundo antiguo, entre ellas el felino, legitimaron el poder político y social de la nobleza inca en tiempos virreinales. De esta forma el quero virreinal se convierte en un medio de comunicación y propaganda política vinculado a la permanencia de los dioses, ritos en el nuevo escenario de las élites incas.

Al adquirir el quero mayor complejidad en cuanto soporte de representaciones visuales figurativas, el felino y los mitos relacionados al origen de los incas, historia, religiosidad y otras van contar con un nuevo medio de sobrevivencia. A partir del siglo XVI los queros donde aparecen felinos cobran historias propias, se les ve como seres sobrenaturales de cuyas fauces nacen arcoíris, o relacionados a la fertilidad,

a la lluvia, y alimentos sagrados como el ají, su asociación a la imagen de incas y coyas le conferirían un carácter político, religioso y civil.

3.8. El Felino símbolo del poder real.

Esta relación entre felino y el Sapa Inca y los nobles dirigentes incásicos en el virreinato tuvo una base fuerte en las prácticas simbólicas del Tahuantinsuyo, porque los incas tenían al felino como su padre fundador. Sobre esto, el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala menciona:

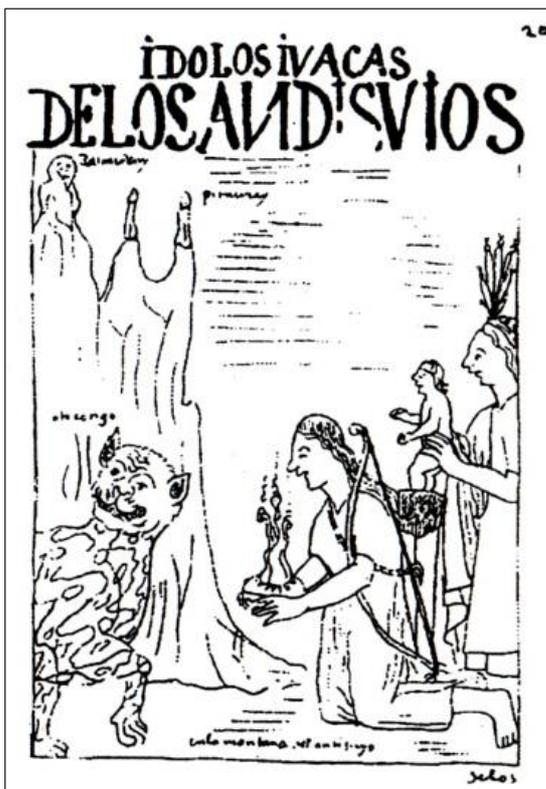


Fig. 46. Ídolos y huacas de los Antiguস্যos. Otorongo o jaguar a quien se le rinden ofrendas. Nueva Corónica (1615, folio 268).

“Adoraban al tigre otorongo, dicen que le enseñó el Inga, que el mismo se había tornado otorongo, y así le dio esta ley, y sacrificaban con sebo quemado de culebra, y maíz, y coca, y pluma de pájaros de los Andes, los queman y adoran con ella a los otorongos, Y de los de la montaña no tienen ídolo ninguno, sino que adoran al tigre, otorongo, y al amaro, culebra, serpiente, con temeridad adoran, que no porque sea uaca, ídolo, sino porque son feroces animales que come gente, que piensa que con adorar que no le comerá. Y no le llaman otorongo con el miedo, sino Achachi yaya, al amaro le llaman Cápac apo Amaro; y así el Inga quiso llamarse Otorongo Achachi Inga Amaro Inga. [el Inka jaguar, el Inka serpiente]” (Guamán Poma 1980 [1615] :190).

De acuerdo a la cita, el inca quería que lo llamarán *Otorongo Achachi Inca*. *Achachi* significa abuelo o viejo, traduciendo querían que lo llamasen: ancestro inca jaguar. Esta relación de ver al jaguar como como un tótem, símbolo icónico del origen de los incas, empoderaba al grupo de

poder en el Tahuantinsuyo. Pero, esta relación debía de materializarse para exhibirla en actos públicos y mantener cautiva a la población:

“Entre los cuatro vestidos rituales, que se ponía el Inca para la boda y cuando asumía su poder, había un manto de piel de puma o de un tejido así teñido, como también una camiseta con manchas como las de la piel del puma” (Vázquez de Espinosa 1948:1480).



Fig. 47.. Retrato hipotético de Manco Cápac, primer Sapa Inca, a su lado un felino con la lengua hacia afuera. Foto: Museo Brooklyn. 46b. Detalle de quero MAM7555, jaguar con la lengua afuera similar a la pintura anterior.

Esta relación del felino con el Sapa Inca se evidencia también en pinturas virreinales, tales como los retratos de los reyes incas. Por ejemplo, una obra que forma parte de la colección del Museo Brooklyn (USA), el retrato de mediados del siglo XVIII, del primer inca Ayar Manco nos muestra al inca fundador representado junto a un felino, que para los incas era el padre fundador de su linaje (Fig. 46a). Este retrato de Ayar Manco está realizado a modo de los retratos europeos, es un retrato alegórico, imaginario, que no guardan ninguna semejanza histórica real con el personaje; sin embargo, este tipo de obras sirvieron para documentar la dinastía real inca. La presencia del felino en la pintura se basaría en la idea que aún

supervivió entre los artistas cusqueños, la creencia que atribuye al felino ser el padre de la humanidad; razón por la cual es el símbolo distintivo del origen de los incas, su civilización y cultura. Si comparamos al felino de la pintura con el felino representado en el quero 7555 del Museo de América notaremos que ambos tienen parecida disposición, ambos sacan la lengua en actitud de lamer y al mismo tiempo temeraria. Esta idea del felino con la lengua afuera viene de motivos presentes en las culturas pre-incas, una de las asociaciones estaba vinculada a la agresividad del felino.



Fig. 48. Dibujo de cántaro moche que muestra la lucha entre un el gran señor moche y Ai Apaec. Redibujado por Alba Choque Porras de Kulmar 1999: 63.

En la Fig. 48 vemos la lucha entre un dirigente y a la vez sacerdote moche con la deidad felina reconocida como Ai Apaec (El Degollador), ambos se enfrentan por el control de las fuerzas de la naturaleza. El gran señor moche porta representaciones de felinos en su cuerpo que le otorgan parte del poder sobrenatural

que encarna el felino. La divinidad se presenta a manera antropomorfa a la izquierda, portando una cabeza cercenada, en la otra mano un tumi o cuchillo, mostrando los dientes y la lengua hacia afuera en señal de ferocidad. La imagen señala el triunfo del gran señor sacerdote quien coge de los cabellos-serpientes al felino para hacerlo subir volando al firmamento y de esta manera estabilizar el orden natural atmosférico. La supervivencia del modo de representación precolombino del felino con la lengua afuera, se da porque se mantiene el mito ya sea cambiado, transformado, adaptado, pero se mantiene y esta vez por medio del quero virreinal. Tanto la imagen del felino del retrato de Manco Inca (Fig. 46a) como la figura del felino pintado sobre la madera del quero (Fig. 46b) mantienen el elemento unificador de un estilo que es anterior inclusive a los incas. Sólo que en el caso del quero se afianzará con más fuerza.

La nobleza indígena buscaba exteriorizar sus privilegios de clase. Este grupo de poder estaba exonerada del pago de tributos, además poseían tierras y recibían una educación especial en los colegios de caciques, y rápidamente fueron asimilando la cultura europea: vestían como españoles y practicaban las costumbres de los peninsulares. Además, se les otorgó una serie de privilegios que vienen a ser indicios visuales de su condición de nobles descendientes de la élite inca: podrían llevar el uncu inca, con diseño y colores, una distinción que desde tiempos del Incario estaba destinado sólo a la nobleza de sangre y de privilegio. El traje había sido utilizado durante el Imperio de los Incas como dones o regalos especiales, elaborados con tejidos finos denominados *cumbi* destacaban a su usuario y dotaban de especial distinción al Sapa Inca y su corte. Dentro del pueblo inca estaba prohibido su uso, quienes sólo podían vestir con trajes simples sin diseños. Por lo

tanto, en el tiempo inca, el traje y los complementos de la indumentaria como coronas, escudos, tocados y otros se convirtieron en un elemento de propaganda de la clase dominante. De la misma forma en el tiempo virreinal, la nobleza inca va a utilizar al traje para hacer público su cuota de poder, por tanto la “identidad inca” tuvo que encontrar un nuevo espacio de afirmación con elementos añadidos al *uncu*, al traje español o a la mezcla de ambos.



Fig. 49. Izq. Retrato de Alonso Chiguantopa Ynga. Anónimo. Siglo XVIII. Museo Inka del Cusco. Publicado por Pease 1992: 373.

Der. Carlos Guainacapac Ynga. Detalle, Cofradía de San Cristóbal. Serie Corpus Christi, Iglesia de Santa Ana, Cusco. Siglo XVII. Al igual que la pintura anterior ambos portan caras de felino en la indumentaria

Estos elementos que se ven reflejado en la pintura virreinal (Fig. 50) son los mascarones dorados que representan las cabezas de pumas o jaguares, adornando hombros, rodillas y los pies de los nobles incas que muchas veces asemejan a su vez a verdaderos emperadores europeos. Esta ostentación exuberante de la figura de felinos en el cuerpo de la élite incásica refleja como aún después de la conquista seguían asociando las cualidades de este animal: poder, estrategia, inteligencia,

protección, abundancia con ellos mismos. Por tanto no es de extrañar la importancia que le darían a la representación del felino, sea solo o asociados a otros animales, plantas o entes siderales en relación a la imagen del Sapa Inca y la Coya en los queros virreinales. El felino además de ser poderoso controlador de las fuerzas de la naturaleza, va a presentarse al mismo tiempo como un agente especial de protección de la nobleza, sus mitos y propuestas subalternas inscritas sobre la madera de los vasos o queros. También el felino va a estar asociado a temas heráldicos y por lo mismo a sustentar la legitimización de los curacas en el virreinato.



Fig. 50. Quero con felino arcoíris protegiendo a Inca y Coya. Museo Nacional del Indio Americano 10/5636.

3.9. Análisis de temas representados

Los queros seleccionados como muestra de estudio serán analizados primero por motivos o temas, luego en forma más detallada se ejecutará un análisis específico de los queros abordados en base a un catálogo detallado.

3.9.1. Cabezas de felinos de forma autónoma.



Fig. 52. Quero jaguar. MAM7505.
Foto: Joaquín Otero Úbeda.



Fig. 52. Quero jaguar. MAM7506



Fig. 54. Quero jaguar. MAM7507.



Fig. 54. Quero jaguar. MAM7509

En la colección del Museo de América hay cinco vasos escultóricos tipo cabezas de felino, correspondientes a los números 7505, 7506, 7507, 7508 y 7509. Son del período virreinal dado que presentan aplicación de pintura tipo barniz característico de esta etapa. Podemos agruparlos en dos grupos: los queros de

forma más esquemática (queros 7505, 7506, 7507 y 7509) y un quero de corte más naturalista (7508).



Fig. 55. Quero jaguar. MAM7508.

La altura de los mismos varía entre los 24cm a 19cm, todos llevan en la parte superior una cavidad circular para colocar el depósito de la chicha o licor de maíz. Estos queros son los más complejos en su elaboración porque en general muestran concavidad en su conformación, siendo más redondeados conforme se va hacia la zona superior: El grosor de estos vasos es mayor y dado el

alcance de la mandíbula alargada de la pieza debió emplearse en su elaboración un tronco de gran diámetro. Como hemos visto anteriormente el árbol con el cual son elaborados los queros es el Chachacomo, cuyo tronco puede alcanzar los 30cm de ancho, por lo cual debieron escoger los árboles de mayor edad por su grosor.

Lo que se debió hacer el *querocamayoc*, artista inca de la madera, fue cortar el árbol en secciones, luego retirar el bordo rugoso o capa externa del tronco, después le daría la forma tipo bloque inicial para marcar las partes a ser rebajadas. Para evitar el quiebre de la talla final, el *querocamayoc* procedería al vaciado de la pieza, es decir hacer hueco el recipiente. El paso siguiente sería darle forma al rostro del animal, donde la parte más delicada la



Fig. 56. Detalle de mandíbula y fauces de quero en forma de cabeza de jaguar. MAM7507

constituye el hocico del jaguar, debido a la delicada ejecución de los dientes y la cavidad de la boca entre abierta que deja asomar la lengua, la mandíbula presenta dientes aserrados, triangulares y alineados. Después se procedería al desgaste y pulido, con el propósito de darle un mejor acabado a la factura externa. A partir de ese momento, se procedería al dibujo de los diseños geométricos, figurativos o narrativos. El siguiente paso sería el rebaje de la superficie de la madera para generar espacios para colocar el barniz, o sobre las partes ligeramente elevadas también se aplicó la pintura de color. En general en todos estos vasos tipo cabeza de felino hay un delineado negro para enfatizar los motivos presentes.

Estos queros tipo escultórico representan a jaguares, cuyo rostro parece encontrarse en disposición agresiva, exhibiendo las mandíbulas abiertas mostrando los colmillos afilados. En el caso de los queros 7505, 7506, 7507 y 7509 las tallas vistas de frente siguen un modelo tipo representaciones antropomorfas, como la nariz angosta, pómulos altos y perfilados. Todos estos queros están asociados a

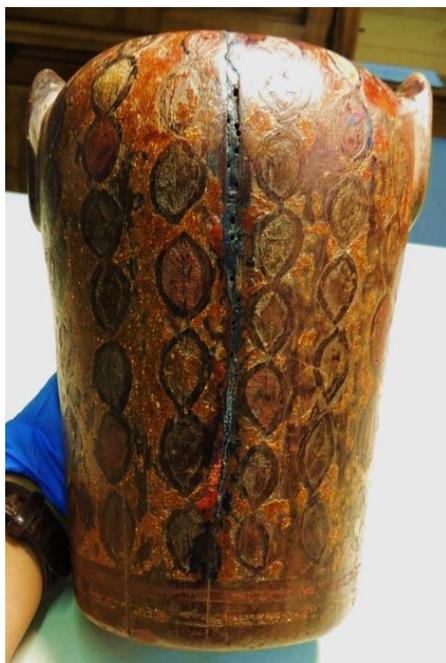


Fig. 58. Hojas de coca de tres colores: roja, amarilla y verde en la parte posterior de quero jaguar. MAM7507.



Fig. 58. Ser mítico: hombre-jaguar. Cántaro Cupisnique. 1250 a.C. Museo Rafael Larco Herrera.

hojas de cocas, colocados en diferentes partes de la cabeza (y en colores simbólicos como el rojo y amarillo aparte del tradicional verde). La hoja de coca era una planta sagrada de los incas y otras culturas anteriores, su producción era

principalmente destinada a los numerosos ritos: “Los sacerdotes usaron la coca durante varios de sus rituales. En el siglo dieciséis, los misioneros católicos pronto identificaron la importancia de la coca la chicha como artículos de sacrificio en el ritual indígena” (Garafalo 2003: 175). Esta asociación de coca y chicha (contenida dentro del quero) propone visualmente una suerte de estado de transformación del personaje representado, porque no es sólo es un felino: es un hombre-jaguar. Dicha transformación ha estado presente en diferentes culturas pre-incas, el culto al felino se mantuvo con fuerza durante el Tahuantinsuyo. La élite inca al mandar elaborar este tipo de queros mantenía vigente la apropiación de los “poderes” del animal que rebasaban la realidad. Este es un animal que hace referencia tanto al mundo celeste, terrestre, como al inframundo, el jaguar como se ha visto en el capítulo anterior tenía dentro de la religiosidad andina poderes de divinidad creadora, ordenadora y sustentadora. Estos queros cabeza de jaguar antropomorfo por tanto asocian a su portador con todos estos elementos.

Acerca de la funcionalidad de estas piezas, debieron ser las más problemáticas de utilizar en los rituales de libación, porque dadas sus dimensiones



Fig. 59. Jefe sacerdote mochica portando cabeza de felino en su tocado. MAM1433.

se convierten en los vasos más pesados. El peso aproximado de estos queros varía entre 1 a 2 kilogramos, si a eso le añadimos el peso de la chicha en su interior tenemos un objeto ritual más difícil de llevar, sujetar, elevar y beber. Asimismo, levantar este tipo de vaso que contenía un líquido impregnado de los atributos de este mítico ser, hacía ver a su

propietario como un intermediario entre el pasado y el presente, mediador entre lo divino y lo terrenal.

En todo el desarrollo de las culturas en el antiguo Perú, la representación de la cabeza del felino ha sido también el símbolo completo de esta divinidad. En realidad, en la representación de la cabeza reside el máximo poder del felino, por eso chamanes y dirigentes lo portaban en sus propias cabezas. El propio Sapa Inca se vestía con trajes de piel de jaguar para ciertas ceremonias, como se ha expuesto anteriormente.

Respecto al quero 7508, es sin duda el más naturalista de los vasos de libación inca de la colección del Museo de América. Representa al jaguar, divinidad totémica con sus características manchas negras tipo roseta sobre la piel amarilla-naranja de este felino, el más grande de América. El artista ejecutor fue un gran observador de la naturaleza de este animal, logrando capturar el aspecto feroz del jaguar. Este vaso entre todos las cabezas jaguar es el que posea la abertura más estrecha, el fin era dejar apreciar prácticamente la integridad de la cabeza, pero al mismo tiempo resultaba ser la pieza menos funcional para el acto de libación, por lo que se sugiere que podía ser al mismo tiempo, una escultura de culto, por contener otros simbolismos asociados a su representación como se explicará en el catálogo detallado de la pieza.

3.9.2. Queros con felinos escultóricos agazapados.

Los queros 7510, 7512 presentan un felino estilizado hacia uno de los lados del recipiente de madera. Se trata en realidad, de los denominado Catari quero. Sobre esta modalidad de queros ha escrito y diferenciado Helena Horta (2013) indicando que es un: “tipo de quero que muestra una figura de felino tallada en el

borde, que por sus características contextuales y estilísticas corresponde a una tradición no inca en los Valles Occidentales (Moquegua, Tacna, Arica)”.



Fig. 61. Catari quero. MAM7510, sin ornamentación.



Fig. 61. Catari Quero con ornamentación de loros y plantas. MAM7512

Horta menciona que los Catari queros son parte de la tradición altiplánica post-Tiahuanaco, y que hay que diferenciar la representación de felinos agazapados en el vaso, en contraposición de los Quero Arica los cuales exhiben representación de lagartijas y figuras humanas.

La sobrevivencia del Catari quero en tiempos virreinales, se dio por la utilización por parte de la nobleza inca de la imaginería Tiahuanaco en objetos. En 1934, Luis Valcárcel encontró un quero cerámico en las excavaciones de Sacsayhuaman, en Cusco. Cummins (2004:107) menciona que no era un quero Tiahuanaco sino una copia incaica. En otras palabras, los incas utilizaron formas Tiahuanaco para la elaboración de ciertos objetos, pero cambiaron la representación

de lagartijas y humanos por la del felino. Los Catari queros elaborados en madera no ostentan decoración, sus paredes son lisas sin ningún tipo de adorno. Estos fueron evolucionando dentro del arte incaico y en el virreinato se definió su forma y ornamentación.

Ludovico Bertonio en su diccionario aymara (1879 [1612]: 290) define *Katari quero*, como “vaso que tiene por asilla un león”. Se debe referir a la figura de un felino que se suele confundir con un réptil. El término león era usado para definir al felino de los andes puma. En la población altiplánica de Aullagas (Oruro, Bolivia) se refuerza esta identificación del vaso con el felino tallado: “Al león mochan según sus tontedades, viéndole pintado y esculpido, porque de esta manera lo ponen: o en diversas maneras de vasijas de madera que tenían para beber en sus borracheras, o en los asientos en que se sientan o en los edificios de sus casas, donde hay maderamientos” (Álvarez 1998 [1588]: cap. 145, citado por Horna).

Los queros seleccionados del Museo de América presentan una talla de felino agazapado a un extremo, con una larga cola que rodea en modo horizontal las paredes del vaso. Estos queros ostentan dos niveles o bandas horizontales en relieve que dividen la superficie exterior del vaso. Justamente en el nivel más amplio y superior se coloca la representación figurativa de un felino con las orejas hacia atrás. La cabeza del jaguar es muy grande en relación al cuerpo, el cuello grueso y tronco estilizado pero volumétrico. Es realmente llamativo el hocico del felino realizado en

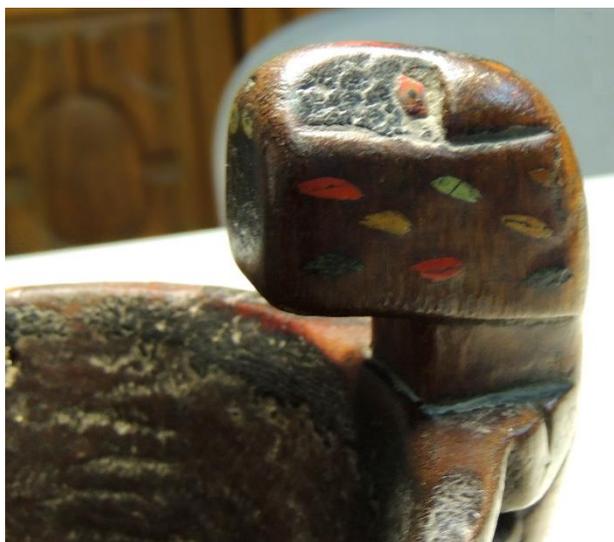


Fig. 62. Catari quero. MAM7012. Nótese la aplicación de hojas de coca de colores en la cabeza del felino, incluso colocado como si fueran los ojos (de color rojo).

relieve que dividen la superficie exterior del vaso. Justamente en el nivel más amplio y superior se coloca la representación figurativa de un felino con las orejas hacia atrás. La cabeza del jaguar es muy grande en relación al cuerpo, el cuello grueso y tronco estilizado pero volumétrico. Es realmente llamativo el hocico del felino realizado en

base a incisiones, así como la dentadura que sugiere agresividad a pesar de que la cabeza es un solo bloque y presenta la boca abierta. En general se enfatiza la agilidad del felino por su disposición como estar sujetándose y acomodándose con la propia cola.

Lo llamativo de estas piezas es que el quero 7512, presenta aplicación de pintura, en la cabeza del felino, en el tronco por atrás y también en los niveles del vaso aparecen aves, flores y otros motivos. Lo cual demuestra la evolución de los Catari quero dentro del contexto virreinal. Asimismo, el felino de este quero es más redondeado que el vaso 7510, el cual se presenta de manera más esquemática.

Aquí debemos diferenciar del quero 7513, el cual presenta dos personajes agazapados en cada lado del vaso. En realidad son felinos, pero con características diferentes a los dos queros anteriores, la representación del jaguar es bastante más estilizada, la definición del rostro del animal es de formas redondeadas, con un tronco largo pero con volumen, la cola se halla enroscada en la espalda baja y asoma en ligero relieve.



Fig. 63. Quero con dos felinos agazapados en borde superior. MAM7513.

Este tipo de doble presentación de jaguar está asociado al principio de dualidad dentro de la religiosidad andina. Desde el punto de vista formal el concepto de la dualidad era uno de los cánones del arte inca, en el caso de este quero está vinculado a un equilibrio visual al estar ambos felinos a cada extremo del vaso: “Lo simétrico para el artista inca se haya pues fuertemente enlazado con el pensamiento de la dualidad de la cosmovisión andina, todo debe tener una correspondencia idéntica para mantener el equilibrio” (Choque 2013: 14). Los felinos en el quero aportan otra connotación: la de felinos guardianes. En la arquitectura inca de Huanucopampa sobresalen llamativas representaciones de felinos labrados a la altura de los dinteles de las portadas de tipo trapezoidal, las cuales se presentan a la entrada de los templos como símbolo de protección y poderío emblemático, a la manera de guardianes de los recintos de importancia. Esta misma asociación podría estar presente en el quero 7513,



Fig. 64. Portada de ingreso a Huanucopampa. Nótese los felinos guardianes cerca al dintel. Arquitectura inca, siglo XVI.

porque los felinos se hallan en los extremos justo donde convergen las cabezas de felinos arcoíris, símbolos protectores del Inca y la Coya.

3.9.3. Motivos de felinos arcoíris

Dentro de las representaciones figurativas en los queros o vasos de libación inca en tiempos del virreinato del Perú el felino ocupó un lugar preponderante, su imagen se acrecentó al estar asociado a otra divinidad prehispánica: el arcoíris.

Las representaciones de felinos-arcoíris tiene su origen en el arte de las culturas pre-incaicas, por lo cual la manera de representarlo depende del estilo de cada cultura, en general lo visual se sintetiza y se asocia a otros entes siderales como la lluvia, el agua, el sol y la de protección a los dioses, dirigentes y sacerdotes.

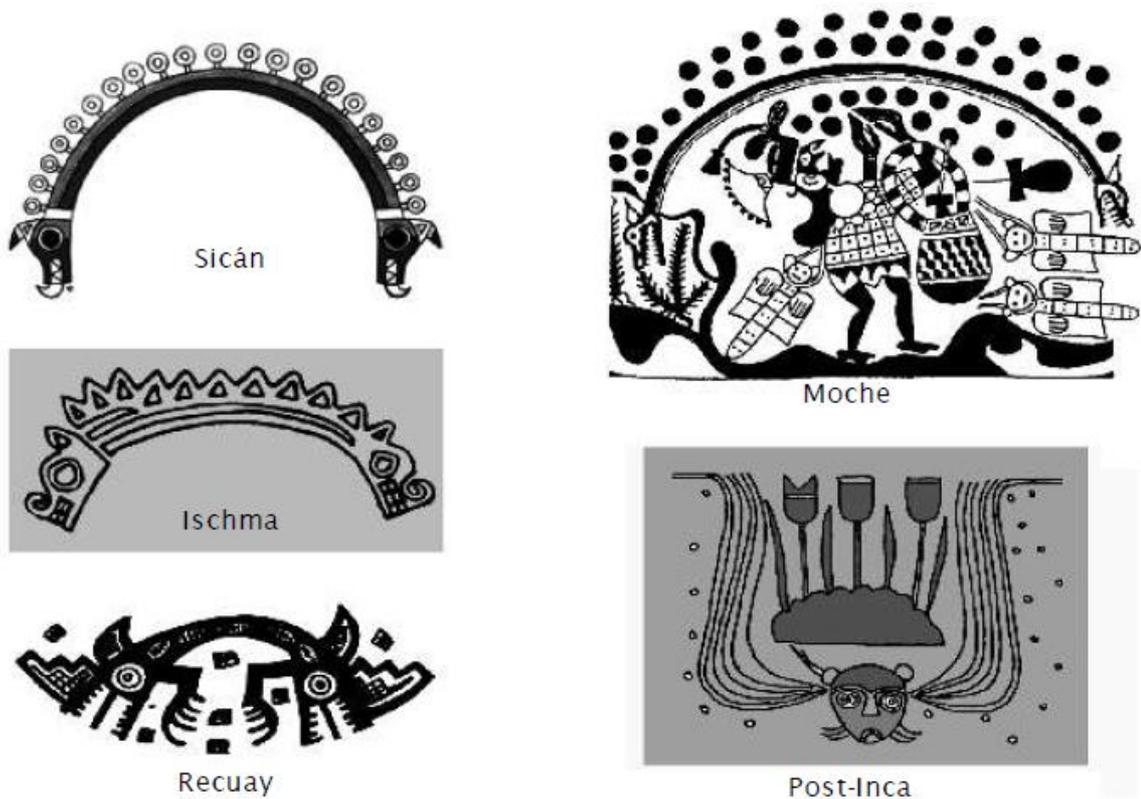


Fig. 65. Representaciones arcoíris en diferentes culturas pre-incas y post-inca.
Dibujo y diseño: Alba Choque Porras.

El arcoíris en el periodo pre-inca e inca se manifestó como un fenómeno natural vinculado al tema de la fertilidad, y como una potencia sobrenatural. Las poblaciones del antiguo Perú le temían, principalmente porque ‘decían’ que se introducía en el cuerpo (García, 2007:3). Pero, por otro lado, lo esperaban: el arcoíris era símbolo de la llegada de las lluvias, de fertilidad de los seres vivos y de cambios atmosféricos. Esta doble significación corresponde cabalmente a la dualidad del pensamiento andino.

El felino al estar asociado con el arco iris adquiere todas estas cualidades. Por lo general, se representaba cabezas de felinos a los extremos de los arcoíris. Diferentes culturas anteriores a la Inca fusionaban la imagen del felino arcoíris con gotas de lluvia, con las olas del mar, con signos escalonados o *Pachamama* o *Apus*. Este tipo de imagen asociada revela una que el felino arcoíris es símbolo de la bóveda celeste, dueño de todo lo que viene de arriba, como las lluvias, las granizadas o el cese de las mismas. En la representación de queros virreinales, también, se aprecian felinos arcoíris; pero en esta versión de las fauces del felino emerge el arco iris, el modo de plantear el mito cambia, pero el significado se mantiene. En ambas versiones, el felino es el engranaje del mundo terrenal con el celestial (Choque, 2009: 89).

Según el Inca Garcilaso de la Vega en el Coricancha (Templo del Sol) existía un lugar especial dedicado al arcoíris: "Otro aposento dedicaron al arco del cielo; porque alcanzaron que procedía del Sol, y por ende lo tomaron los Reyes Incas por divisa y blasón, porque se jactaban descender del Sol. Este aposento estaba todo guarnecido de oro. En un lienzo dél sobre las planchas de oro tenían pintado muy al natural el arco del cielo, tan grande que tomaba de una pared a otra con todos sus colores al vivo; llamaban al arco Cuichu". (Garcilaso, 1985 [1609] Vol. II: 165). El arcoíris llegó a convertirse en un distintivo político para la descendencia de la élite inca, también durante el virreinato, la *mascaypacha* o corona real fue asociado también al arco iris, así como también su presencia en escudos heráldicos de nobles incas.

Los queros del Museo de América nos presentan un nutrido corpus de felinos arcoíris, muestran como el arco multicolor evoca lo terrenal caracterizado por el felino, pero también bajo esta asociación se conquista la esfera celeste y el control

benefactor o devastador de las lluvias. Esta asociación sobredimensiona los 'poderes' de ambas divinidades andinas, y confiere nuevos espacios simbólicos a todo lo representado en los queros.

El cronista español del siglo XVI, Juan Polo de Ondegardo, señaló como percibían las poblaciones indígenas al arcoíris:

“Tienen por mal aguero y que es para morir, o para algún daño grave quando ven el arco del cielo, y a veces por bueno: reverencianlo mucho y no lo osan mirar...y aquella parte donde les parece que cae el pie del arco lo tienen por lugar horrendo y temeroso entendiendo que hay alli alguna guaca, u otra cosa digna de temor y reverencia” (Polo de Ondegardo, 1906 [1567], cap. V: 199).

Al respecto Pérez Bocanegra menciona: “Además, las mujeres no podían pasar por debajo del arco, ni descansar en sitios donde se aparecía el pie del Arco, para evitar bebes muertos o monstruos”. Se tenía la idea de que el arcoíris podía embarazar, se le relacionaba con la idea de la fertilidad. (Polia 1994: 199-200).



Fig. 66. Quero con felinos arcoíris en la zona superior. MAM7533.

No hay una sola manera de representar felinos arcoíris en los queros virreinales. Una de las versiones es la que aparece en el quero 7533, un vaso compuesto por tres espacios narrativos horizontales. En la zona superior una pareja de jaguares están unidos a la representación del arcoíris. Es como si los felinos hubieran expulsado de sus fauces al propio arcoíris, por lo tanto la imagen denota que el jaguar es el origen de este ente sideral. Ya en cerámicas mochicas se había visto

representada esta posibilidad, cuando brotan del cuerpo de la divinidad felina el arcoíris.



Fig. 68. Divinidad felina cuyos cabellos tienen forma de arcoíris en tres bandas.(Choque 2009: 44).

Al igual que la figura anterior, muestra como en diferentes culturas pre-incas se sintetizaba la representación del arcoíris, modelo que subsistirá a través de los queros virreinales.

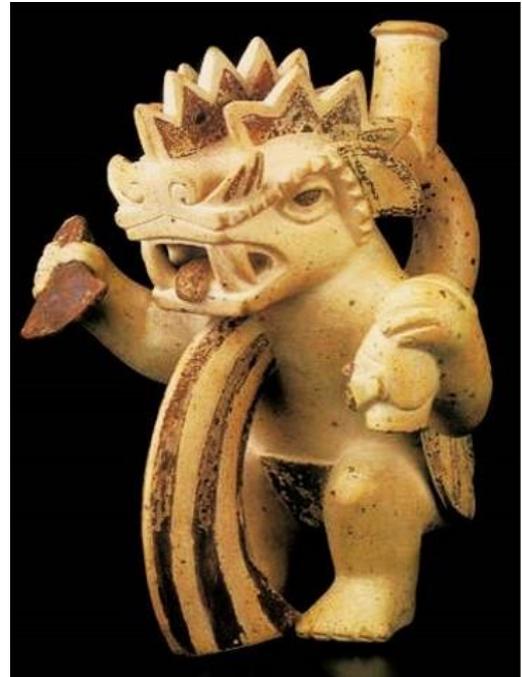


Fig. 67. Arcoíris que brota del cuerpo de divinidad felina. Colección Poli. Tomado de Kauffmann 2002:262.

La representación del arcoíris se dio en diferentes culturas pre-incas de forma esquemática, de la misma manera se realizará en los queros analizados en esta investigación. En todos los queros con presencia de felinos arcoíris, el arco luminoso del cielo presenta sólo tres colores: una banda roja, otra verde y otra amarilla; a veces el verde se confunde con el negro por el oscurecimiento del color. El *querocamayoc*, artista de la madera, le confiere el mismo carácter simbólico, que realizaron los artistas del Tahuantinsuyo y otras culturas. Prueba de ello es la cerámica escultórica de la cultura Huari, del Museo Cassinelli de Trujillo en la cual se aprecia como el artista prehispánico representó el arcoíris usando tres colores, los mismos que están presentes en el *quero* virreinal 7533 (Choque 2016: 122). La esencia simbólica del felino arcoíris se mantuvo vigente aun en tiempos del

virreinato. Para sustentar mejor esta propuesta, referiremos el trabajo de campo realizado en el Altiplano, en Tuysuri, Tinquipaya, Potosi (Bolivia) donde se recogió la declaración de las pobladoras Gregoria Vargas Mamami e Ignacia Collque, quienes explicaron que el arcoíris, *cuyurumi*, “tiene tres colores: amarillo, rojo y verde. Aparece de los puquios” (García, 2007:8). Por tanto se puede apreciar como la simplificación de los colores del arcoíris subsiste hasta hoy en las comunidades indígenas. Esta síntesis visual se da porque es difícil en realidad ver los siete colores del arcoíris, a veces vemos 4 colores a veces vemos 3. El artista indígena hizo fácil y reconocible la presencia de esta divinidad sideral bajo estos tres colores, convirtiendo su representación en una convención socialmente aceptada, aun en el virreinato entre las élites y el pueblo (Choque 2016:123).



Fig. 69. Parte superior de un quero con felino arcoíris, la cabeza es de un jaguar. Encima una Coya se halla rodeada de flores. MAM7514.

Sin embargo la forma clásica de representar el felino arcoíris en los queros virreinales lo constituye la asociación de la cabeza del jaguar y de cuyos lados emerge el arco del cielo, o a veces el arcoíris sale de la boca, de la cabeza o la parte de atrás. Recordemos que la sola cabeza del felino constituye el símbolo completo de la divinidad. Dado la presencia de manchas negras a manera de puntos sobre un fondo amarillo, podemos mencionar que se trata de la cabeza de un otorongo o jaguar. Estas cabezas pueden aparecer sin boca o sólo un punto como cavidad bucal, en otras ocasiones con las fauces mostrando los dientes y colmillos en muestra de la agresividad del animal. Pero también puede aparece el felino en cuerpo completo, sosteniendo al arcoíris (quero 7535).



Fig. 70. Jaguar sosteniendo arcoíris. Encima una cabeza de felino con gorro de inca guerrero se asocia a flores sagradas. MAM7535.

3.9.4. Felinos voladores.

Existe un motivo particular: Encima de un felino de cuyas fauces emerge un arcoíris, se colocó a un ser felino alado, el cual podría confundirse con la representación de un dragón, pero éstos no forman parte de la mitología andina. Bajo esta figuración visual, en realidad lo que el artista representó fue la imagen de un felino volador, imagen representada en diversas culturas pre-incaicas. Las supuestas espinas constituyen ni más ni menos que los brotes vegetales tal como se representaba en el mundo prehispánico, y que unidas dan apariencia de alas.



Fig. 71. Felino arcoíris asociado a *Qhoa*, felino volador vinculado a la idea de la fertilidad.
MAM7532.



Fig. 72. Detalle de cerámica moche (ML004112) relacionado a la ceremonia de la coca. Un sacerdote trata de controlar las fuerzas de la naturaleza personificada en un felino alado, el cual podría ser el mítico Qhoa. Nótese cómo sus alas son parecidas al felino volador de la figura 71. Los círculos negros serían gotas de agua. El chamán lleva un tocado parecido a las alas de Qhoa, queriendo apropiarse de esta manera de las cualidades sobrenaturales de la deidad felina.

En el antiguo Perú se buscaba mostrar de este modo una relación con la fertilidad, es decir el felino como generador de la energía vital que da vida. Este felino volador se encuentra rodeado de flores, lo cual refuerza más la idea de fertilidad asociada a estos animales. Es bastante probable que el mito de *Qhoa* recogido por Kauffmann Doig (2002: 756-757) en Condesuyos, Arequipa, sea la asociación de este felino arcoíris con el felino volador del *quero* analizado. *Qhoa* dentro de la cosmovisión andina fue un felino sobrenatural que se desplazaba por los aires, cerca de los *puquios* (manantiales de agua), produciendo truenos, desplegando el arcoíris y sus orines se convertían en lluvia. También el cronista indígena Santa Cruz Pachacuti (Ver Fig. 44) coloca al *Choquechinchay* como un felino volador que está relacionado a la estación de las lluvias, en posición de vuelo, de cuya boca emergen

cuatro bandas hacia adelante que terminan en círculos. Felinos voladores asociados a la fertilidad y al felino arcoíris.

3.9.5. Felinos asociados a flores y frutos sagrados incas.

También fueron profusamente representadas una serie de flores y plantas, todo ello vinculado al culto de la fertilidad, temáticas que han sobrevivido inclusive en representaciones tardías del siglo XIX. Así jaguares y pumas se fueron fusionando plásticamente con otras divinidades zoomorfas y fitomorfas, seres míticos que acrecentaron su poder real, vinculándolo también a la estrategia, la fuerza y como padre fundador de todas las cosas.

Motivo el ají

El ají en tiempo de los incas se usaba profusamente en la condimentación de las comidas. Después del maíz y la papa era lo que más se consuma en el Tahuantinsuyo. El ají es un fruto nativo de las regiones tropicales y subtropicales de América. Es una planta de tallo más o menos recto, que alcanza una altura de hasta 0,90 cm. Sus hojas ovaladas y ligeramente dentadas tienen la cara superior de un verde brillante y la cara inferior verde pálido. Sus flores son blancas, y sus cálices acampanados. El fruto del ají es de color verde inicialmente, pero carmesí en la madurez, aunque ajíes de variedad de colores como verdes oscuros, amarillos, rojos y naranjas. El ají pertenece al género botánico de *capsicum annuum*, su sabor picante se debe a su composición de capsina. Su antigüedad es de por lo menos 6,000 años, según las excavaciones arqueológicas realizadas en la zona de Ayacucho (MacNeish 1977: 780]. El ají es llamado por Gonzales de Holguín (1612) pimiento de las Indias, se le denomina *uchú* o ucho en quechua y se le conoce en aymara como *huayca*. Y se le atribuían poderes medicinales y curativos.

En los queros la presencia de los ajíes asociados a la representación del felino es constante, en el caso de la muestra seleccionada se analizará los queros 7539 y 7542. Generalmente el fruto pende de ramas que emergen de la cabeza de un felino arcoíris o aparece flotando. En otros casos la planta y sus frutos se hallan en el espacio que forman los arcoíris. A pesar de la variedad de ajíes, su forma no varía mucho, pero si su tamaño, muchas veces el fruto es más grande que la propia planta, lo cual se debe a la importancia que los incas asignaban a los ajíes, esta sobredimensión del tamaño se da porque el artista aplicaba la ley de la jerarquía visual: lo que es más importante se coloca más grande. Sobre el ají el padre jesuita Acosta señala:

“Pero la natural especería que dio Dios a las Indias de Occidente, es la que en Castilla llaman pimienta de las Indias, y en Indias por vocablo general tomado de la primera tierra de islas que conquistaron, nombran ají, y en lengua del Cuzco se dice uchu, y en la de México chili. ... [para] los antiguos indios fue preciada y la llevaban a las partes donde no se da, por mercadería importante. No se da en tierras frías, como la sierra del Pirú; dase en valles calientes y de regadío. Hay ají de diversos colores: verde, y colorado y amarillo...Lo que pica del ají es las venillas y pepita; lo demás no muerde. Cómese verde seco, y molido y entero, y en la olla y en guisados. ... comido con moderación ayuda al estómago para la digestión, pero si es demasiado tiene muy ruines efectos, es perjudicial a la salud, mayormente del alma, porque provoca a sensualidad. (Acosta 2012 [1589]: 254).



Fig. 73. Quero con felino arcoíris, de la cabeza del jaguar brota una planta de ajíes. Dos de ellos son tricolores. MAM7542.



Fig. 74. Quero mostrando un felino arcoíris y sobre la cabeza del jaguar una planta de ají de colores rojo y amarillo. MAM7539.

Durante el Imperio de los Incas, los indígenas se abstendían de comer ají y sal en ocasión de los ritos de fertilidad de la tierra (Polo de Ondegardo 1906: 195) Garcilaso de la Vega realiza el mismo comentario y menciona que los indios se privaban del placer de comer ají para realizar penitencia, y que usaban dicha planta para curar los ojos y alejar las plagas. Señala además las diferentes formas y colores que tenían el rocoto-uchu, y que condimentaban todas las comidas [Garcilaso de la Vega 1985 [1616], Tomo II, Libro VIII. Cap. XII: 176].

La relación del ají en torno a la imagen del Sapa Inca se da desde los mitos de fundación. Por ejemplo, en la leyenda de los hermanos Ayar sobre la fundación del Cusco, uno de los cuatro hermanos encomendados se llamaba Ayar Uchu, lo

cual vincula al ají (*uchu* en quechua) como una señal del origen divino de este alimento en la cosmovisión incaica.

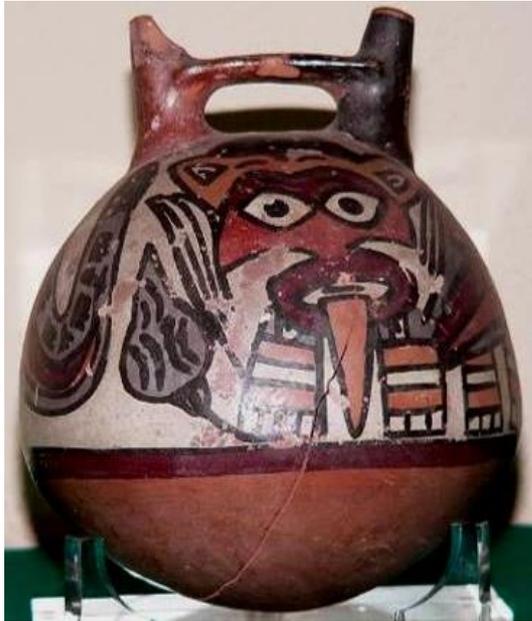


Fig. 75. Cántaro nazca. Divinidad felina sujetando un ají verde con la pata.

Asimismo, el ají estaba vinculado, por sus propiedades, a la fertilidad y su carácter afrodisíaco. Cuando pica el ají promueve abundante salivación, para Alfredo Narváez la saliva era un tipo de ofrenda a las deidades, añade que la saliva es un elemento fundamental para la fermentación de la chicha, porque las mujeres en el tiempo inca masticaban previamente el maíz antes de preparar la chicha. A la saliva se le otorgaba

poderes curativos y de sanar heridas y golpes (Narváez 2004: 27-68). Por tanto un fruto como el ají, cuyo consumo promovía la salivación estaba relacionado a lo sagrado y a la magia curativa.

El ají también está vinculado a la vigorosidad y a la fuerza por sus efectos picantes particulares. Existen representaciones de divinidades felinas y chamanes en culturas pre-incas asociadas a ajíes, siempre vinculado al ají con la abundancia y dado lo anterior, también a la sanación.

Generalmente al ají se le pinta de color rojo, verde y amarillo. Estos tres colores corresponden a su vez a la representación sintética del arcoíris antes visto en los queros virreinales. Esta misma relación se da porque comparten referentes visuales, la base es la vinculación con los tres colores principales de los ajíes en el Perú: ají verde, amarillo (o naranja) y rojo, lo cual coincide con la forma como capta la población indígena los colores del arco del cielo. Esto no es sólo un conocimiento

compartido, sino también simbólico, al asociar las propiedades míticas del arcoíris con las del ají se potencian ambas, más aún con la figura del felino.

Las flores

La sociedad inca otorgaba un lugar especial para las flores, algunas consideradas sagradas. Constituían metáforas significativas y se les relaciona con un ideal de juventud o metáfora de la eternidad. Eran usadas en rituales incas para solicitar a las deidades 'seguir siendo mozos' o jóvenes, y así asegurar la continuidad vital del sistema social. (Mulvany 2004:207).

Durante el virreinato las flores pasaron a incorporarse al traje de la élite inca. Por esta razón los antiguos uncus o camisas incas se “modernizaron” colocando flores nativas en espacios hasta ese entonces vacíos. Por tanto, esta incorporación de flores en los textiles de los descendientes de linajes incas fue una innovación durante el virreinato peruano, muchas veces disponían motivos de flores dispersos en el cuerpo de la vestimenta femenina y masculina inca (Iriarte, 1993: 58-68).

Las flores más representadas fueron la Cantuta, la Chihuanhay, la Chirchicoma y el Ñucchu. En los queros virreinales las vamos a ver acompañando al Sapa Inca y la Coya, por lo cual se les relaciona también con el poder político. La ubicación de las flores en los queros va a equilibrar el peso de la composición visual y otorgarán simbolismo añadido al jaguar y otros personajes y temas asociados. En varias ocasiones, el color de las flores pasa de ser real a ser simbólico muchas veces, hay una preferencia por cambiarles de color para relacionarlas con los colores

del arcoíris y del ají bajo los clásicos verdes, amarillos y rojos, una trilogía metafórica visual sustentada también en el concepto de tripartición de la religión andina.

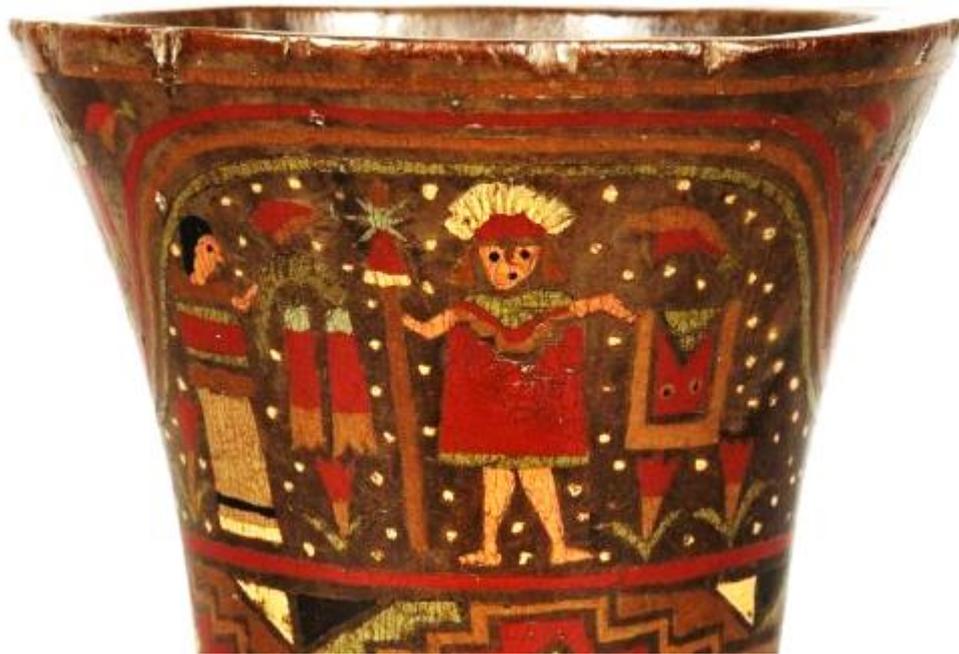


Fig. 76. Bajo un felino arcoíris, la Coya sostiene un ramo de Cantutas y a los pies de ella y del Inca tres Chihuanhuay esperan las gotas de lluvia representadas por círculos blancos. MAM7514.

La Cantuta (*Cantua buxifolia*) es una especie de arbusto perteneciente a la familia Polemoniaceae, es la flor nacional del Perú. La kantuta o cantuta es también conocida como “La flor sagrada de los incas”, quienes promovieron su cultivo en todos los dominios del Imperio y la consagraron al dios Sol (Santiváñez y Cabrera 2013: 17). En el caso de los queros se le reconoce por el color rojo o rojo naranja pendiendo de una rama y dispuestas hacia debajo de forma cerrada y alargada, casi siempre mostrando los pétalos en tres puntas. Se presentan en formas agrupadas y en menor caso aisladas.

La Chihuanhuay (*Zephiranthes tubiflora* Shinz) es una flor que crece en los montes secos, florece mayormente en los meses agosto a octubre. Esta flor se muestra en todo su esplendor al amanecer después de un día lluvioso. Es referida

por González Holguín en su diccionario como una flor colorada y de amarillo plumaje (1608: 101). Esta flor espera las primeras lluvias para poder brotar. Existe la creencia que si aparece en una zona es señal de que todo el año ha de llover, su nacimiento por lo tanto pronostica las lluvias. (Antúnez de Mayolo 2004: 68). En los queros se le representa como una flor hacia un lado de forma vertical sobre todo en la parte baja del quero, en algunas ocasiones de forma horizontal. Por lo general muestra en el nacimiento de su base dos hojas que van hacia los lados, la flor conforme se va elevando se abre dejando ver tres pétalos en formas triangulares.



Fig. 77. Tipos de flores más representadas en los queros del museo de América. De Izq. a Der.: la Chiwayay, la Cantuta y la Chinchircoma.

La Chirchicoma (*Mutisia acuminata*), crece en las alturas entre 3500 a 4000 msnm. Es un arbusto de tamaño mediano, común a lo largo de los lados de los senderos andinos, y sus brillantes flores de color amarillo o naranja. Se le usó como medicina para problemas del mal funcionamiento de los intestinos que no dejan pasar bien los alimentos, lavado de heridas, enfermedades respiratorias, etc. Curanderos peruanos emplean la planta en preparaciones para tratar heridas

internas y superficiales tipo úlceras gástricas (Villegas y otros 1997: 194-198). En los queros se le presenta como una flor algo abultada en la base, la cual se va angostando para terminar en tres pétalos, dos de ellos a los lados de forma semi curva. Pueden asomar varios estambres juntos, aparecen por lo general en grupos colgando hacia debajo de ramas con hojas.



Fig. 78. El Ñucchu fue una de las flores sagradas de los incas, no sólo estuvieron presentes en los queros sino también se incorporaron como elementos del traje de los nobles incas en el virreinato.

El Ñucchu (*Salvia Oppositiflora*) crece en las alturas sobre 3000 a 3700 msnm, terrenos secos incluso pedregosos. Aparece en los meses de febrero, marzo y abril. Guarda un jugo dulce en su pistilo, su color es rojo brillante. Fue una de las flores sagradas utilizadas por la nobleza inca, hoy se continúa usándose en la procesión del Señor de los Temblores el lunes de la Semana Santa del Cusco (Choque 2016a: 88), al pasar la venerada imagen del patrón del Cusco, los pobladores le arrojan en señal de reverencia grandes cantidades de estas flores; constituyéndose este acto en una muestra de sincretismo, y la resignificación del uso del *ñucchu*: antes usada para el Inca, hoy usada para Cristo. En los queros analizados del Museo de América se le presenta colocadas hacia un lado, de color rojo, dejando ver los estambres, sobre todo se les ubica en la parte baja del vaso.

Sobre el uso de las flores en el Imperio de los Incas, el Inca Garcilaso de la Vega señala que:

“Ponían en las cabezas, a los noveles, ramilletes de dos maneras de flores, unas que llaman cántut que son hermosísimas de forma y color, que unas son amarillas, otras son moradas y otras coloradas, y cada color de por si en extremo fino. La otra manera de flor llaman chihuaihua...Estas dos maneras de flores no las podían traer la gente común, ni los curacas, por grandes señores que fuesen, sino solamente los de la sangre real” (Garcilaso 1985 [1609]. Vol. I, Libro VI, Cap. XXVII: 61).

Otras plantas representadas: La Chonta

Dentro de los queros analizados se presenta una planta en relación al felino, se trata de la palmera Chonta. Este árbol fue el único en ser completamente domesticado desde tiempos precolombinos. Del corazón de su fruto se obtiene el palmito, que es usado hoy dentro de la gastronomía de la selva peruana. La Chonta es una variedad de palma espinosa, cuya madera, fuerte y dura, se emplea en bastones y otros objetos de adorno por su color oscuro y jaspeado. Su tallo, grueso y lleno de espinas, sostiene frutas que van del amarillo al naranja rojizo cuando están maduras.

La chonta (*uwi* en achuar), carga grandes racimos de frutos rojo anaranjado desde mediados de febrero hasta mediados de julio. La fecha en que principia la fructificación varía según la naturaleza del hábitat. Los achuar (grupo de la Amazonía peruana) consideran el periodo de cinco meses durante el cual esta palmera da sus frutos como una temporada marcada por el sello de la abundancia (Descola 1996: 102). Los incas preciaban a la planta como a sus frutos, durante la ocupación inca en el Antisuyo varios grupos de Chachapoyas fueron llevados al Cusco como mitimaes, éstos usaban alabardas, lanzas y hojas cortantes fabricadas de dura palmera chonta, “las lanzas eran las armas más importantes que poseían.

Es muy posible que a la lanza de la Chonta se le adjudicará un poder especial debido a la creencia de que la espinosa palmera chonta era un árbol demoníaco o la morada de un espíritu, creencia que comparten los jíbaros", señala Inge Schjellerup (2005:126).



Fig. 79. Detalle del quero MAM7513. Sobre la cabeza de un jaguar de cuyas fauces emerge un arcoíris aparece una palmera chonta, las hojas adquieren la trilogía de colores: verde, amarillo y rojo característicos de los queros virreinales. Los frutos rojos de la planta enfatizan la relación de abundancia que vincula a la imagen del felino, acentuado aún más por la lluvia en forma de círculos blancos que caen en relación a la fertilidad generada por el jaguar.

Por tanto, para los incas esta planta daba varios aportes: su madera tenía cualidades mágicas emanadas de la propia fortaleza de su constitución, de sus frutos se podía preparar una chicha especial, su meollo proporcionaba otro alimento: el palmito, y sus hojas contribuirían al techado de viviendas. Era un árbol que mitificaron y lo relacionaron a la fuerza del otorongo o jaguar, de ahí su presencia en los queros. En síntesis la Chonta y el jaguar acrecentaban su poder simbólico a

través de la relación visual en los vasos de madera. Las hojas de la palmera Chonta, al igual que los ajíes van a estar asociados a los colores del arcoíris: rojo, verde y amarillo (o blanco) coadyuvando de esta manera a fusionar conceptos de coerción mítico religioso.

3.9.5. Tocapus y motivos heráldicos

Otro elemento constante en gran parte de los queros analizados lo constituyen los *tocapus*, los cuales son diseños por lo general contenidos en formas cuadrangulares, portadores de un sistema ideográfico de comunicación visual, transmiten ideas, conceptos, bajo una misma representación, un tipo de escritura no alfabética occidental. Los *tocapus* se encuentran en estos momentos aún en estudios para su comprensión, y aparte de los queros se presentan sobre todo en la superficie de tejidos de curacas incas en el contexto virreinal.



Fig. 80. Izq. Tocapus del queros MAM7532, uno de los diseños muestran motivos heráldicos intercalados con cuadrados concéntricos. Der. Tocapus del quero MAM7540, ubicados en la zona central del vaso, diseños de flores y motivos abstractos.

El vocablo *tocapu* está compuesto de la sílaba *tok* y la palabra *apu*, esta última designa al señor noble, al juez, a los dioses andinos. Mientras que *tok* parece estar en relación con el significado de brotar, salir, con la cual la traducción pudiera ser como aquello que destaca al *apu* (Arellano 1999:253-254).

En el diccionario de González Holguín de 1608 define a los *tocapus* como “vestimentas con hermosos bordados o paños con bordados entretejidos”. Mientras que Ludovico Bertonio (1879 [1612]:357) precisa que se *tocapu isi* es el “vestido o ropa del Inca hecha a las mil maravillas”. Mientras que *tocapu quellcata* es “cosa bien pintada” y *tocapu amaotta* es “hombre de gran entendimiento”. Por lo tanto, tanto el término *tocapu* como su representación visual al estar presentes en los queros van a potenciar meritoriamente al felino, al Sapa Inca y la Coya presentes en los vasos de libación virreinales.

Los *tocapus* sintetizaron en el antiguo Perú la cosmovisión y pensamiento de las sociedades precolombinas, eran usados incluso antes de los incas, pero fueron ellos con quienes adquiere otras connotaciones. Presentes en los queros elaborados en pleno Virreinato del Perú van a constituir verdaderos emblemas y conceptos del poder. Los diseños y códigos presentes debieron transmitir información reconocible no sólo para las elites incas sino también para todo aquel que descendía del Imperio de los Incas, es decir el pueblo en general.

La ubicación preferente de los *tocapus* será el espacio central del quero, siendo la zona más estrecha pero no por ello libre de poca significación. Debido a su contenido conceptual y abstracto, la banda de *tocapus* presentes visualmente va a impedir el recargo que podrían provocar las escenas narrativas de la zona superior, con la zona inferior mayormente dedicada a la presentación de flores sagradas incas. Algunos de los queros analizados compuestos por dos espacios diferenciados, van a colocar preferentemente a los *tocapus* en la zona inferior.

Dado que la base conceptual del *tocapu* es precolombina, al momento de analizarlo de debe considerar como antecedente visual y conceptual motivos similares dentro de la iconografía precolombina. En general estos diseños van a

estar asociados a resaltar cualidades del pasado inca en el nuevo ámbito de la sociedad virreinal.



Tocapu quero MAM7514. Siglo XVII.



Cultura Yshma. Siglo 900 -1400 d.C.



Detalle de cerámica Nazca 600 d.C.
Museo Larco, ML010509.



Sonajero Chimú, Siglo XIV-XV.
Museo Larco, ML100009

Fig. 81. El primer motivo arriba izquierda corresponde a un *tocapu* del quero MAM7514 con forma de chacana o cruz andina, el cual es un motivo ampliamente representado en el Perú precolombino y que subsistió en el Virreinato a través de los queros pintados.

En los queros analizados hay más de un *tocapu* vinculado a temas heráldicos, entre ellos uno que contiene la cabeza de un felino llevando un casco de guerra, rodeado de plumas, este fue un distintivo del poder real del Sapa Inca, como dirigente militar de su pueblo. El artista *querocamayoc* convierte al motivo del quero MAM7540 en un emblema reconocible del poder real inca transferido al propietario del vaso en el tiempo virreinal. La idea se da aún más reforzada al reemplazar la cabeza del inca por la del jaguar, la ferocidad y fuerza del felino se asocia a los ancestros y revive en el nuevo contexto. Es evidente que el pintor de los queros conoce muy bien el tratamiento narrativo naturalista de la pintura de la Escuela Cusqueña. Sin embargo, las formas del quero son figurativas, el color plano, sin uso de perspectiva, tal cual como se realizaba la pintura sobre el soporte de la cerámica inca. Dicho de otro modo, el quero se acomoda al nuevo discurso visual narrativo que expone la pintura occidental a partir del siglo XVI, pero marca resistencia artística al mantener la técnica de presentación pictórica.



Fig. 82. Quero MAM7540, detalle de *tocapu* con felino con *chucu* o casco inca. Al lado, la imagen del inca Atahualpa con emblemas de su poder real en una pintura de la Escuela Cusqueña ubicada en el Convento de Santo Domingo de Cusco. Ambos objetos pertenecen al mismo periodo y revelan las relaciones existentes entre contenidos de los queros y la pintura virreinal.

3.9.6. Representaciones del Inca y la Coya

La dirección del Tahuantinsuyo o Imperio de los Incas estuvo a cargo del Sapa Inca, máximo dirigente por vía hereditaria. Su poder era absoluto basado tanto en lo político como máxima autoridad religiosa. Mientras la Coya (reina) esposa principal del Sapa Inca, ostentaba un lugar preferencial en la organización en el Incario, y asumía su rol el mismo día en que el inca era coronado y tomaba el mando, porque ese mismo día también sucedía su propio matrimonio. Esta pareja considerada divina, era el modelo a imitar de la nobleza cusqueña y de todos los confines del imperio. Esta situación se va a prolongar incluso durante el Virreinato del Perú.

Dentro de la organización social inca, debajo de la nobleza de sangre, se encontraban los curacas, jefes políticos y administrativos del *ayllu*, este era una agrupación de familias que se consideraba descendiente de un lejano antepasado común, que compartían vínculos económicos y religiosos. El curaca era el jefe del *ayllu* y quien se encargaba de distribuir las tierras, organizar los trabajos colectivos e imponer justicia en la comunidad. Poseían funciones “rituales y ceremoniales, que tenían que ver con la adoración de los ancestros, fuente principal del poder y legitimidad del curaca” (Ramírez 2001:157).

Con el establecimiento del orden virreinal el término curaca va a devenir en el de ‘cacique’, voz taína de las Antillas. La Real Cédula del 26 de febrero de 1538 insistía en que cualquier autoridad indígena fuera solo llamada “cacique”, igualando por esta fórmula desde los más humildes jefes curacas hasta los más altos nobles de los extintos imperios precolombinos. Por esta Real Cédula se prohibía el tratamiento de “Señor”, que en castellano podía implicar una autoridad y un trato reverencial, insistiendo al respecto que:

"...así convenía a nuestro servicio y preeminencia Real y mandamos a los Virreyes, Audiencias y Gobernadores, que no lo consientan ni permitan y solamente pueden llamarles caciques y principales" (Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias 1774:220).

Con la instauración del Virreinato del Perú, ser cacique era tener un cargo de alto prestigio, porque se asumía que se estaba emparentado con la nobleza inca. Los curacas o caciques estaban exentos de pagar tributo, algo sumamente importante y de prestigio en el orden virreinal.

Aude Argouse (2008: 181) sobre Cajamarca al final del siglo XVII señala que varios caciques, principales y mandones (ayudantes de los primeros) "fueron denunciados en una provisión del Virrey del 31 octubre de 1694 porque en repartimientos de Cajamarca había muchos indígenas que por decir ser hijos y parientes de caciques no pagaban tasa, ni cumplían el servicio personal. Las tasas se cargaban sobre indios pobres. El Virrey mandó que solo los hijos mayores de los caciques y mandones sean excusados de tales obligaciones. Solo ellos pueden suceder con derecho en el cacicazgo de su padre y su casa. Son caciques, lo recuerda el Virrey, "por sucesión y derecho de sangre desde la gentilidad de ellos". Y pone el ejemplo de Juan Lulimosa, sobrino del cacique de Guzmango Francisco Asto Pilco (1694), quien intentó beneficiarse de este privilegio, como su tío no tenía hijos no lo pudo beneficiar y Juan Lulimosa trató de probar que era descendiente de Pedro Angas Napón y suplicó que se le diera la posesión del cacicazgo por ser hijo, nieto y descendiente de Cacique. Así, "para estos caciques de tercer tipo la fama de ser cacique era imprescindible".

Es por esa razón impostergable que nobles y caciques debían demostrar a toda costa su ascendencia inca. Bajo estas circunstancias era esencial recurrir a diversas estratagemas de poder. Para tal fin se valieron de la imagen como

expresión de validar su autoridad, mandando pintar genealogías incas para impactar visualmente a sus coetáneos, sustentando mediante estos objetos tener una sólida vinculación con la élite inca del pasado. Irían aún más lejos al mandar pintar sus propios retratos al estilo europeo, teniendo como base el modelo iconográfico similar a reyes y reinas del Viejo Continente, imitaron los cuadros con cortinaje de terciopelo, impusieron una postura muchas veces casi teatral, exhibiendo los emblemas incas como propaganda, asimilando convenientemente los valores estéticos europeos para conseguir el éxito político y social. El pueblo indígena tenía la convicción que la capacidad del cacique o curaca para gobernar respondía a condiciones instauradas por los antepasados, quienes les habían otorgado el poder incluso para conducirlos en el tiempo virreinal. Por eso, nobles y curacas necesitan de otros elementos simbólicos que refieren a este “orden ancestral”, y uno de importancia será el quero pintado.

Los vasos ceremoniales por lo tanto deben asumir los nuevos moldes estéticos y sus referentes principales para plasmar la imagen del inca y la coya. Por un lado, tomarán la propia manera de pintar española reflejada en los retratos (Fig. 83) y otras obras de corte histórico del siglo XVII y XVIII, producidos sobre todo por la Escuela Cusqueña; porque resulta más fácil de explicar la memoria histórica bajo las nuevas formas narrativas visuales. Pero la forma de aplicar el color plano sin degradé será a la manera inca y pre inca, donde el color no crea volumen, prácticamente usarán la misma manera de pintar que se usó en la pintura sobre cerámica inca, de la cual también van a tomar la forma esquemática de la representación antropomorfa de los personajes. Ambos referentes plásticos serán fundamentales para la creación de la imagen de sus antiguos gobernantes, pero también para colocar en los queros sobre su dura madera la propia imagen de los

curacas o caciques que desean de todas las maneras relacionarse con la nobleza inca y su pasado imperial. De esta forma, nobles incas verdaderos y otros caciques que buscaban relacionarse con este estatus se valdrán de los queros pintados para destacar su condición política, económica y social a partir del siglo XVI al XVIII, aunque existen algunos casos del siglo XIX donde tales expresiones continuaron inclusive.



Fig. 83. Retrato de Marcos Chiguantopa Coronilla Ynga, portando emblemas que resaltan su vinculación con el pasado Incásico. Anónimo. Escuela Cusqueña. Siglo XVIII. Museo Inka del Cusco.



Fig. 85. Quero MAM7536. Inca con traje español con capa, portando emblemas incas como la mascaipacha, la pintura sobre este quero recuerda el retrato del noble inca de la Fig. 83. Un arcoíris que emerge de la boca de un felino resguarda al inca representado.

Desde el siglo XVII estos caciques con estirpe reconocida y blasones heráldicos otorgados por el Rey de España, sintieron la necesidad de afirmar su presencia en el contexto social en que vivían. Se vestían con trajes similares a los de la nobleza inca, y en su vida cotidiana se rodeaban de objetos de uso ritual que

de alguna manera mantenían un vínculo simbólico con sus ancestros, como es el caso de los queros pintados.

Si comparamos las figuras 83 y 84, podemos observar la similitud de representación de la figura de los nobles incas. En el retrato observamos a Marcos Chiguantopa, Gobernador del Marquesado de Oropesa y de Paucartambo, Cacique y Principal de Guallabamba y de Colquepata en Cusco, ratificado como descendiente del inca Cápac Lloque Yupanqui en 1720. Se encuentra engalanado con un traje suntuoso de corte español que dejan ver las enormes mangas confeccionadas en base a los famosos encajes de Brujas. El retratado porta un estandarte blanco que lleva el escudo del Rey de España rodeado del Toisón de Oro, también una medalla en su pecho con la imagen de la virgen María. En la zona superior derecha exhibe el escudo otorgado por el rey de la Dinastía del Inca Cápac Yupanqui, en la cabeza el máximo emblema que lo relaciona como inca, la *mascaipacha* o corona real, es una *mascaipacha* que exhibe la torre, símbolo heráldico de la ciudad del Cusco, otorgado por el Rey español. Su corona va aderezada con piedras preciosas, elementos que dan un carácter mestizo a la pieza, dado que no tenía dicha configuración en tiempos del Tahuantinsuyo. Como se observa Marcos Chiguantopa se hace pintar como todo un rey. Mientras en el quero 7536 vemos a un personaje ataviado con atuendo muy parecido al que lleva Chiguantopa, con mangas de encaje de Brujas y capa roja. Porta símbolos de un Sapa Inca: la *mascaipacha* real igualmente mestiza con piedras preciosas. Lleva un *phullu*, prenda debajo del cuello que debía ser de plumas pero que en la pintura sobre el quero aparece de tela roja con diseños geométricos, es posible que representen a diseños españoles. Ostenta el escudo militar inca conocido como *pullcancca* y en la otra mano el *sunturpaucar* o cetro. Esta quero por lo tanto nos

muestra la representación de un personaje que no es el inca, posiblemente sea la representación de un cacique por el tratamiento que se le da al vestido y sobre todo por la *mascaipacha* con brillantes que no era usual en el Imperio de los Incas, pero que se volverá un elemento que acentúe entre los nobles y curacas en el escenario virreinal su ligazón con el linaje de sus antepasados. Mientras en la pintura hay una intención de presentar al personaje entre dos mundos: por un lado su fidelidad al Rey por los elementos españoles que exhibe y por el otro lado su ascendencia real por los escudos y emblemas incas; en el quero 7536 la mayor cantidad de distintivos incas va a fortalecer lo que demanda el propietario del vaso pintado: la evocación de la protección de sus antepasados y dioses, porque a este noble lo cubre la luz tricolor del arcoíris que nace a su vez del felino, tótem sagrado de su estirpe.

A la par de la aparición de estos retratos, van a aparecer queros pintados con la imagen del inca, cuya apariencia es esquemática pero figurativa. La parte superior de estos vasos de madera será donde se muestra al inca a veces individualmente, otras junto a la Coya o reina. Usualmente los colores utilizados son más simbólicos que naturalistas, prefiriendo el rojo, el amarillo y verde y variantes. Las carnaciones si se hallan diferenciadas y la fisonomía del rostro se determinan por puntos o formas angulares. Un delineado negro es característico que ayuda a definir las formas planteadas. En general de los queros analizados, el cuerpo del inca tiene dos posturas, de frente o de perfil, pudiendo estar parado en la mayor parte de las queros o sentado en momentos especiales como brindis.

En el quero 7532 vemos al Inca presentado en toda su majestad y armado como guerrero, está ubicado con el cuerpo de frente, lleva un uncu con diseño de signo escalonado doble en la parte superior y en la parte baja diseños abstracto geométricos incas. Los brazos extendidos sostienen el *suntur paucar* o cetro y en la



Fig. 84. Quero con Inca portando elementos de inca guerrero. MAM7532.

otra mano el *pullcancca* o escudo con motivo heráldico. Como tocado en la cabeza presenta un *chucu* o casco con plumas aparente de corequenque, y completando el atuendo una capa roja se deja entrever en el fondo de la composición. Una Chihuanhuay (flor) en forma vertical lo acompaña y hacia el otro lado a sus pies un pájaro que podría ser un mosquetero bermellón (*Pyrocephalus rubinus*), aves que habitan hasta los 3000 msnm. Sobre el escudo asoma flotando una flor tipo ñucchu. Sobre él, el arcoíris inca lo

protege. Las piernas con los pies hacia los lados, revelan la firmeza del cuerpo del personaje.

En el quero 7535 la imagen del Sapa Inca está dispuesta de perfil, tanto el rostro como las piernas, pero el torso se encuentra de frente. Esto recuerda al canon de representación egipcio. Sin embargo, la figura es menos hierática y más bien el modelo cusqueño muestra mayor movimiento. El Sapa Inca se encuentra sobre un *ushnu* de dos niveles. Los *ushnu* fueron construcciones en forma de pirámides truncas, utilizadas por el Inca para presidir las



Fig. 85. Quero con inca con emblemas de poder sobre un *ushnu* MAM7535

ceremonias más importantes del Tahuantinsuyo. Se ascendía por a la parte más alta por una escalinata, y en su cima existía un asiento de piedra para el Inca y la Coya (su esposa), desde ahí impartía justicia y presidir las ceremonias y rituales que se desarrollaban en la plaza ante el pueblo. El inca de este quero lleva una típica *mascaipacha* con una borla roja en el centro y plumas en la parte superior. Asimismo, ostenta el *suntur paucar* y al otro extremo el *pullcancca*, con motivo heráldico geométrico. Una flor de *Ñucchu* se dispone muy cerca de su rostro, mientras hacia los lados se dejan ver parte del cuerpo de dos jaguares que sostienen entre sus manos un arcoíris.

Si bien la imagen del inca en el quero de madera no es naturalista, el figuratismo de lo representado por ser de una manera sencilla podría haberse llevado a cabo de dicha manera para hacer reconocible a cierta distancia las pequeñas imágenes representadas. No todos los queros que cuenta la colección del Museo de América, ni la de otros museos presentan la imagen del felino, por tanto estos queros analizados reflejan el interés de gran parte de sus propietarios de asociar su imagen con la del Inca, pero reforzada por la divinidad felínica que mantiene a su vez asociaciones con otros entes vinculados dentro de la religión andina al tema de la fertilidad, la estrategia, el poder y la fuerza física. Los propietarios de estos queros trasladan para si todas estas cualidades y las usan para consolidar su posición en el nuevo orden político. Queros, incas y felinos todo junto en un mismo soporte visual van a apuntalar con maestría a su portador.

3.9.7.1. El inca, la torre y el ushnu.

Un tema que merece real importancia es el que se encuentra en el quero 7521, un detalle nos muestra un Inca en la cúspide de una torre con escudo en

actitud guerrera, en una mano lleva una lanza de guerra emplumada o *Llaca Chuqui* (González Holguín 1608: 201). A los lados desde los pies del inca hacia los lados dos *chaska chuqui* (González Holguín 1608: 90) o lanzas con borlas parecen proteger al Inca. Por el lado izquierdo un pututero sopla una gran concha blanca, anunciando la aparición del Inca. Otro ayudante del inca se coloca delante suyo portando *chucu* o casco y otra *Llaca Chuqi*. Escudos heráldicos con cascos de guerra flanquean los lados superiores de la torre y dos enormes lanzas emplumadas parecen protegerla. La base de la torre está formada por un *ushnu* de tres escalones. Toda esta parafernalia que nos muestra sólo una zona de este quero tiene muchos ámbitos de explicación.

Resumiendo, las torres es el símbolo principal del escudo de la ciudad del Cusco. El *ushnu* que refiere a la idea del inca impartiendo justicia o como dirigente de su pueblo: “Sabemos que para impartir justicia, se sentaba sobre el *ushnu* de Vilcas Huamán (allí está todavía su silla descrita por Cieza de León), adoptando así, en el orden social, la misma posición preeminente que Viracocha tenía en el en el orden religioso antiguo” (Zudeima 1989: 47). Bajo ello, el Inca es quien continúa impartiendo orden y justicia en el nuevo modelo virreinal representado por la torre, quien mantiene vigente inclusive el orden religioso.



Fig. 86. Inca sobre torre en medio de la lucha contra los antis. MAM7521.

Tiana, Sol y felino

El sol es la divinidad más conocida dentro de la cosmovisión inca, sin embargo su culto en la cúspide del panteón andino se dio a partir de la llegada del Inca Pachacútec al poder (Ca. 1438). No ha sobrevivido una representación



Fig. 87. Presentaciones de felinos solares. Izq. Felino solar de Garagay (Ca. 1500 a.C). Der. Felino solar moche (Ca. 800 d.C). Ambas piezas antropomorfizadas.

figurativa del sol de estilo inca, y en general en las culturas pre-incas, hay escasas figuraciones del sol, y lo que hay se encuentra fusionado con otros entes divinos, entre ellos con el felino (Choque 2009: 39-42).

La práctica de fusionar más de una divinidad en el antiguo Perú, fue una modalidad muy extendida, lo que se buscaba era construir agentes divinos más poderosos de lo que en realidad eran. Pero la nueva narrativa visual traída con la conquista va a ir poco a poco dejando lado la idea de plantear más de una unión y o significado en torno al felino.

Asimismo, la idea de colocar al Sol de forma individual y material se da en el Virreinato del Perú. Los nobles y curacas necesitaban hacer visible su condición de agentes divinos descendientes de este ente sideral. Por eso lo van a utilizar encima de sus trajes, en el pecho, para hacer evidente su ascendencia divina.

Nobles y curacas verdaderos -y quienes afirmaban tener dicho estatus-, se van a valer de la imagen del dios Inti (el Sol) sobre los queros virreinales. Van a plasmar al sol y felino de forma separada, pero que al estar en el mismo espacio de composición, la tradición visual y religiosa del felino solar logró subsistir al siglo XVII y XVIII, a través del quero pintado.

El quero 7540 tiene en la zona superior una escena donde aparece el Inca sentado sobre un asiento real o *tiana*, asociado a la autoridad del Sapa Inca. “el asiento, para los dirigentes andinos, era la insignia principal” (Martínez 1994:35). La *tiana* mantuvo su forma indígena en el virreinato, confería rango al curaca que se sentaba sobre ella. El día de la designación de un curaca como tal, una de las acciones era sentarlo sobre una *tiana* a vista de todos:

“... el corregidor tomaba al curaca por la mano derecha y le ordenaba que se sentara en una tiana colocada, dando cara a la iglesia. El corregidor confirmaba al candidato como curaca diciendo: “Yo te doy posesión y amparo

de cacicazgo y te meto en ello en nombre de Su Majestad"... los líderes nativos asistentes, seguidamente se arrodillaban delante del curaca sentado y besaban su mano, como señal de obediencia y reconocimiento de que él era el curaca" (Cummins 2004, 427-428).

Cuando se llevaba a cabo este nombramiento el candidato a curaca sólo podía llevar ropas españolas, y juraba lealtad al rey español. Pero en el quero 7540, al igual que en muchos otros, el representado es un inca o un noble que viste como tal, con emblemas no sólo de autoridad, sino de valentía por el escudo o pullcancca



Fig. 88. Inca sentado en tiana con anti (selvático) como servidor sosteniéndole un cubre sol. MAM7540



Fig. 91. Felino arcoíris con flores, teniendo al sol antropomorfizado sobre él. MAM7540.

que porta. Dicha jerarquía va a aumentar aún más al tener a un *anti* (poblador selvático conquistado) como un sirviente, sosteniendo el parasol de plumas o *achiwa* otro distintivo de su alta dignidad.

El cronista Guamán Poma de Ayala, menciona los niveles de curacas que había y de acuerdo a dicha precedencia la *tiana* (el asiento) era de madera o de paja.

Así el curaca más importantes era el Huaranga que tenía a su cargo mil indios: “El dicho *curaca* de la *guaranga*...ha de tener tiana [asiento] de palo, un palmo y un gеме de alto, y no ha de ser pintada, sino llano”. Mientras que a los mandoncillos (indios que colaboran con los españoles) han de tener tiana de matara (junco de hoja ancha), de heno (ósea de paja) (Guamán Poma 1615: folios 456-457).

La *tiana* por lo tanto es un símbolo de poder, realza la figura del curaca. En el caso de los queros subraya la autoridad de sus propietarios quienes lo mandan a pintar con ese motivo en relación al Inca (su antepasado). En el quero el inca es protegido por un arcoíris que está asociado a un jaguar que a su vez lleva la representación del sol con rasgos antropomorfos (Fig. 90). De la cabeza del felino emergen dos flores *Ñucchu* que divergen hacia los lados, dando la apariencia de un felino volador. Esta configuración de felino- sol que tiene la posibilidad volar es recogido por mitos como este:

“Durante el crepúsculo, la cansada esfera solar se sumerge en el mundo subterráneo. En la noche, el Sol-Jaguar atraviesa el frío y peligroso reino de amenazantes fuerzas tectónicas. El felino solar viaja dentro de la tierra, batalla contra las potencias de la noche que encuentra a su paso y, venciendo estos obstáculos, emerge como brillante luz victoriosa. El Sol mutado en jaguar viaja por las aguas del mundo de adentro y emerge como cazador o Choquechinchay” (Sánchez 2006: 120).

El sol va a estar en relación al sol, que a su vez mantiene una relación con el jaguar, como ya se ha planteado desde los albores de la civilización en el antiguo Perú. Toda esta conjunción de elementos simbólicos tiene que tener una contraparte, la cual se dará bajo la imagen de la Coya y su relación con la luna dentro del mismo quero.

3.9.7. 3. La Coya, la luna y felino.

Es clara la asociación que se hace entre la figura de la Coya y la Luna, la misma que corresponde formalmente a la dualidad conformada por el Inca y el Sol, esta práctica de representación no sólo se dará en los queros sino también en el arte de la pintura virreinal. Esta relación es planteada en tiempos del Inca por las celebraciones en torno al año agrario. Así las fiestas del Sol o Inti Raymi estaban asociados al Sol y el Coya Raymi tal como su nombre lo indica asociado a la esposa del Inca. En el Cusco, la Coya tenía funciones dentro del ritual inca, adoraba y hacía sacrificios a la luna en un templo llamado *Pumachupan*: "Y tenía el dicho inga otra ermita y sacrificio de la luna que llamaba *Pumapchupan*, sacrificaban a la luna diosa de las mujeres y entraba la coya a sacrificar con sus hechiceras, como el Inga, haciendo sus oraciones pedía lo que quería (Guamán Poma 1615: folio 263).



Fig. 92.89 Coya sosteniendo un racimo de cantutas, flor sagrada de los incas. MAM7540.



Fig. 93.90 Felino arcoíris, con flores chihuanhuay y arriba la luna, zona superior de la pieza.. MAM7540.

Esta preponderancia de la Coya se va a ver marcada desde el mismo día de su matrimonio con el Inca, donde ella y el Inca, ambos, reciben los poderes del Imperio. El inca Pachacútec eligió a su hermana Mama Anarhuaque como esposa, ella era una joven de cara redonda y hermosa, boca chica, de bellas manos y pies. Mujer valerosa y belicosa, inteligente y decidida. Debió ser por estas razones que Pachacútec le entregó después de esposados muchas veces el gobierno del Cusco durante sus viajes de conquista (Murúa 2008 [1613]: Libro 1, Cap. XXIV). Asimismo, en el transcurso de la ceremonia nupcial, Pachacútec tomó una *oxota* o sandalia adornada con oro y con sus propias manos calzó a Mama Anarhuaque, siendo este uno de los actos del matrimonio. Luego se dirigieron al Templo del Sol donde esperaba un sacerdote quien les entregó dos queros pequeños llenos de chicha. Pachacútec vació lentamente la chicha ofreciendo un vaso al padre Sol y el otro a Huanacauri, la legendaria montaña del cual salieron los primeros incas a fundar el Cusco. Luego recibieron los dos esposos plumas de pilco y se sacrificaron dos llamas blancas al Inti, rogando el sumo sacerdote por la felicidad y larga vida de los recién casados (Rostworowski 2006: 130-131).

Todo ello, revela la posición de la Coya dentro de la organización política del Imperio. En el quero 7540, se aprecia a la Coya sosteniendo un racimo de cantutas, a sus pies se halla otra de las flores sagradas de los incas el *ñuucchu*. Estas flores relacionan a la Coya con el culto a la fertilidad. Su propia condición femenina ya guardaba una relación con ello, lo cual se ve acrecentado por la presencia de flores, una de ellas en botón. Y la lluvia que cae en forma de círculos blancos, relacionándola con el culto al agua. La imagen de la Coya guarda relación con la del felino arcoíris (Fig. 92) de cuya cabeza emergen dos flores chihuahuay y arriba la

luna en cuarto menguante. "Y así hemos dicho de Coya Raymi, de la fiesta y pascua de la luna, quilla" (Guamán Poma 1615: folio 257).

La idea del jaguar devorando a la luna, es un mito que se recogen varios pueblos en Sudamérica, sugiere la conexión entre la luna y la constelación del felino relampagueante o *Choquechinchay*, causante del ocultamiento de la luna: los eclipses. "Choquechinchay aparece en el firmamento emergiendo del río sagrado Mayu (Vía Láctea), y acechando a la luna en determinadas épocas del año, como preludio de ciertos acontecimientos como los eclipses o las heladas, de ahí la veneración y el temor a los daños que ocasiona" (Lozano 1991: 217).

Esta relación felino, luna y la Coya también guarda correspondencia con la creencia de que la luna influye en el comportamiento de las mujeres y sus ciclos reproductivos, esta concepción se acrecienta con la vinculación con el felino, divinidad precolombina relacionada con la idea de la fertilidad. Lo que resulta interesante es como se presenta al felino, mientras la luna acaparaba los aspectos femeninos de la divinidad, el sol lo hacía con los masculinos, esta doble dimensión del felino guarda sentido con la dualidad del mundo andino.

Inca, Coya y la protección del felino

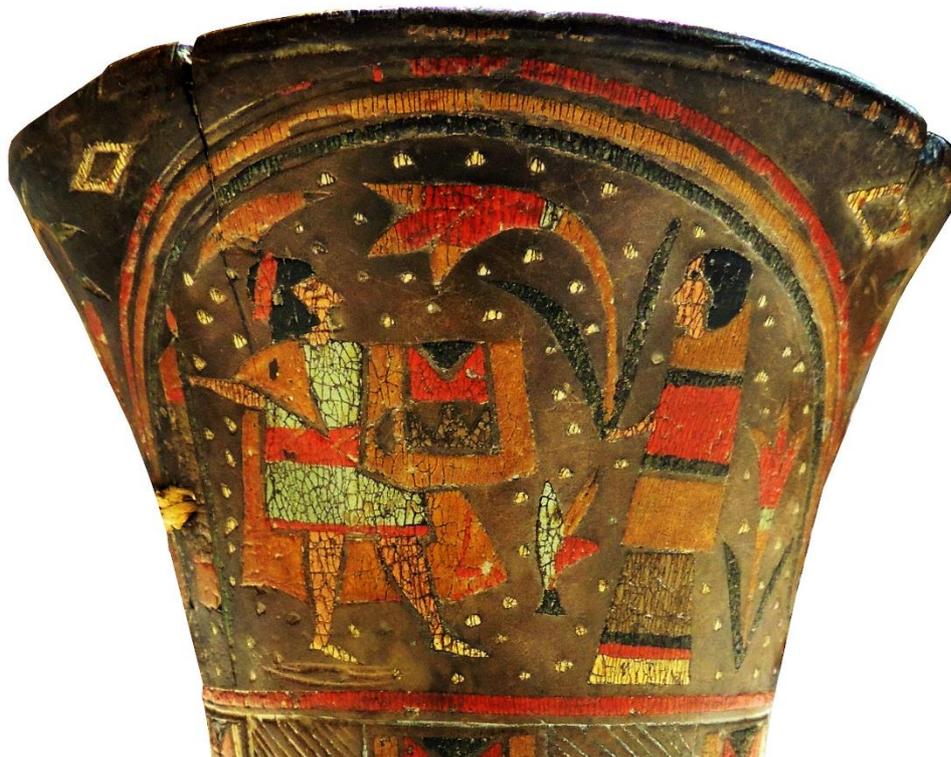


Fig. 94. Inca y Coya con elementos protegidos por un felino arcoíris, MAM7539.

Los felinos arcoíris no sólo están asociados al tema de la fertilidad, sino también a dar una protección especial al Inca y a la Coya, de forma autónoma o asociada: "Llegaron al cerro (Manco Cápac) que está dos leguas, poco más o menos, del asiento del Cuzco y subidos a la cumbre, vieron en ella el arco iris del cielo" (Sarmiento de Gamboa, 1945 en Zuidema, 1976: 218). De acuerdo a la cita, el arcoíris es visto como una señal de esperanza y protección desde los mitos de fundación de los incas.

A su vez el cronista Santa Cruz Pachacuti nos refiere los mismos hechos:

"Y beniendo así dicen que llegó al dicho cerro más alto de todo aquel lugar y en donde, junto al dicho Apomarco Cápac, se levantó un arco del suelo muy ermoso, de todos colores, y sobre el arco apareció otro arco, de modo que el dicho Apomarco Cápac se bido en medio del arco, y lo avía dicho ¡buena señal, buena señal tenemos!" (Santa Cruz Pachacuti, 1869: 241).

Los queros estudiados muestran enfrentamientos del Inca sobre todo con los Antis, en ésta y otras situaciones, los felinos se convierten en protectores de la estirpe inca, de sus bocas emergen sendos arcoíris que no sólo los resguardan sino que auspician la fertilidad, la abundancia, la proliferación de todo lo que sirva a la élite gobernante. El jaguar al ser el tótem de los incas, se convierte en un “padre protector”

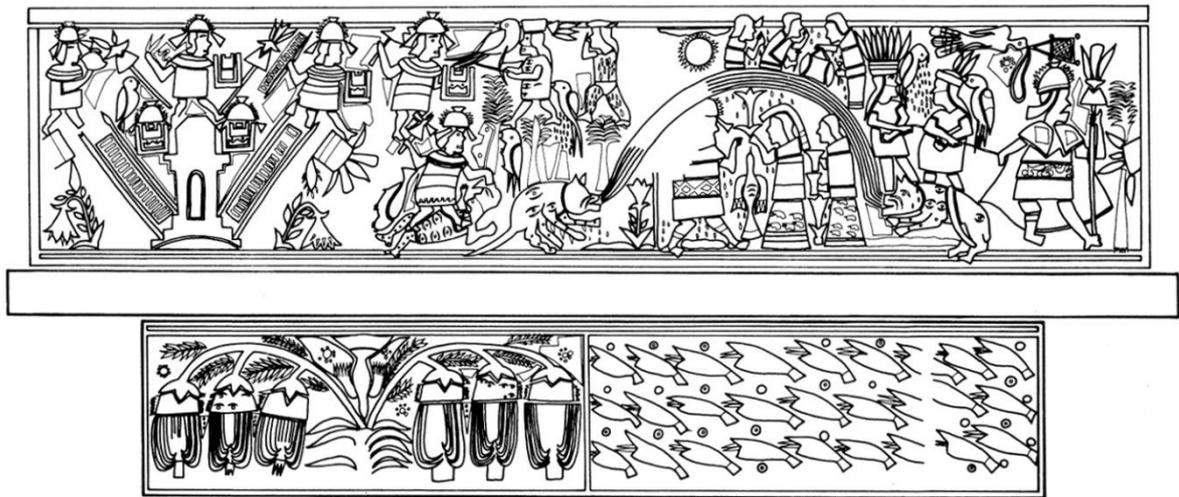


Fig. 9591. Dibujo de quero MAM7521. La zona superior del vaso muestra una escena bélica en la que guerreros incas contra los Antis. Doss jaguares expulsan de sus fauces un arcoíris, protegiendo al Inca y la Coya, quienes van a brindar por la fertilidad proporcionada por la naturaleza con queros que llevan otra mujer en la misma escena.

CONCLUSIONES

- El felino se convierte en un personaje importante en torno a la imagen de la élite inca en tiempos virreinales. Nobles y curacas se valen de su imagen para mostrarse como agentes de poder en la sociedad del siglo XVI y SVIII.
- La divinidad felina subsistió a través del quero pintado con varias de las cualidades del mundo precolombino. Sus características se ampliaron por los motivos heráldicos dispuestos en los queros. Así como el esclarecimiento de sus relaciones con otras divinidades y temas históricos por las nuevas posibilidades narrativas que proporciona los vasos de madera de dicho periodo.
- Respecto a la representación de las figuras del Inca y la Coya y otros personajes, muestran cierto hieratismo. Los objetos se representan sin sentido de profundidad, no se subordinan a la perspectiva. Las personas, animales y objetos que figuran en los vasos se muestran sin tener en cuenta dimensiones verdaderas porque están ordenados según una jerarquía simbólica, lo más grande se considera lo más importante.
- En cuanto a la composición se muestran escenas simultáneas, muchas veces con demasiados elementos, lo cual obstaculiza en ciertas ocasiones la lectura de lo pintado en los queros.
- El conocimiento del arte precolombino permite conocer los antecedentes visuales de gran parte de lo proyectado en los queros. Pero también el

material etnográfico citado resultó preponderante para el mejor entendimiento de los temas y motivos presentes.

- La pintura de los queros mantiene una relación con la de lienzo durante el siglo XVII y XVIII, comparten en el caso de la representación de la nobleza indígena algunos modelos, sobre todo en el caso del retrato de élite.
- Es probable que los artistas *querocamayoc*, pintores de la madera, hayan tenido formación en el tratamiento de la pintura al modo occidental. Dada las similitudes en presentar a nobles incas en pintura al óleo y en los queros podría asumirse que conocieron ambas técnicas. Ello llevaría a consolidar la propuesta que la técnica de la pintura de los queros marca un modo de resistencia pictórica y cultural en pleno Virreinato del Perú, porque si conocían la técnica del volumen y la perspectiva, no la aplicaron, respetando la manera de presentar la imagen pre inca e inca.

**CATALOGO DE PIEZAS OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN
PERTENECIENTES A LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE
AMÉRICA.**

Pieza Nº MAM7505

1. Tipo	:	Vaso ceremonial cabeza felino
2. Altura	:	24 cm.
3. Anchura	:	16,50 cm
4. Profundidad	:	21 cm
5. Base	:	Diámetro máximo = 9,50 cm
6. Técnicas	:	Grabado, tallado, pintura, barnizado
7. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
8. Datación aproximada	:	Siglo XVII
9. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
10. Origen	:	Colección Larrea.

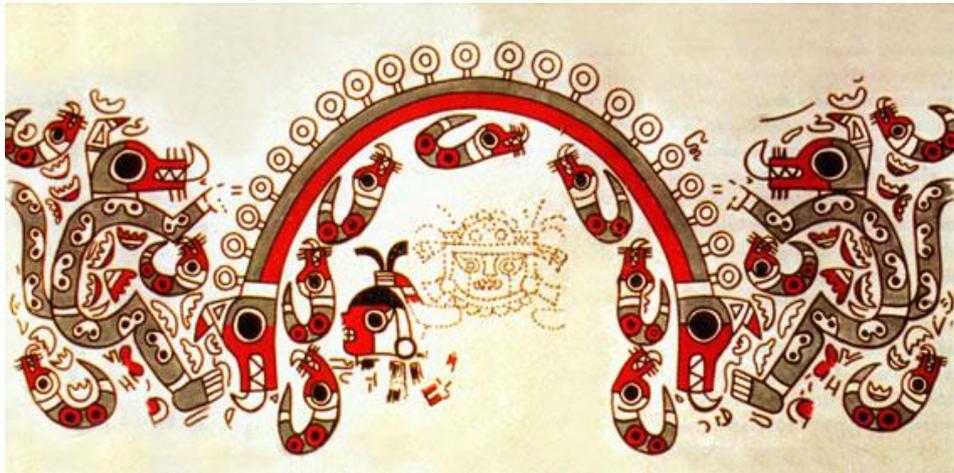


.Fotos: Joaquín Otero Úbeda Museo de América.

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera tipo escultórico que representa la cabeza de un jaguar en actitud agresiva mostrando las fauces, bajo una figuración esquematizada y hierática. En la confección de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz de colores.

En la zona frontal, en la frente del personaje se observan formas ovaladas, de colores rojo y amarillo claro, con un delineado negro enfatizando su forma. Se trata de la representación simbólica de hojas de coca, que ceden su color original el verde por otros que no corresponden a la realidad. Estos dos colores están vinculados a la representación esquemática de los colores del arcoíris, en las culturas pre-incas se presentan a este ente sideral bajo 2 o 3 colores, esta simplificación de la imagen es

el resultado de un proceso de abstracción de imágenes que tuvieron las culturas pre-incas e inca. Las hojas se hallan dispuestas en el rostro frontal del personaje.



Felino arcoíris presentado bajo dos colores. Recreación de mural de Batán Grande, Cultura Lambayeque. Ca. 900 a 1100 d.C. Nótese como el felino arcoíris central presenta sólo dos colores simbólicos para expresar la configuración del ente sideral.



La parte baja del cuello muestra diseños tipo rombo y de triángulos con aplicación de color rojo, amarillo y verde. Manchas de color a manera de puntos rellenan estos espacios, los cuales podrían estar relacionados a las gotas de lluvia y por ende a la expresión del culto al agua en el antiguo Perú. El jaguar al ser un animal que vive en la Amazonía cercano a los ríos, se relacionó con el culto a

la fertilidad, siendo una de las bases de su sustento el agua. La parte posterior de la pieza presenta una escena de guerra donde los incas se enfrenten a los antis (pobladores de la selva amazónica) quienes se encuentran armados con arcos y flechas. Los antis, también conocidos como chunchos, según la historia inca fueron incorporados al Tahuantinsuyo en el siglo XV. El enfrentamiento contra los antis está relacionado a la conquista de los lugares donde crece la hoja de coca, planta sagrada de los incas. Esta asociación de coca y chicha (contenida dentro del quero) propone visualmente el estado de transformación del personaje representado, porque no es sólo un felino se trata de un hombre-jaguar.

Pieza N° MAM7506

1. Tipo	:	Vaso ceremonial cabeza felino
2. Altura	:	21,50 cm
3. Anchura	:	16,50 cm
4. Profundidad	:	21 cm
5. Base	:	Diámetro máximo 9,50 cm
6. Técnicas	:	Grabado, tallado, pintura, barnizado
7. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
8. Datación aproximada	:	Siglo XVII
9. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
10. Origen	:	Colección Larrea.



DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera tipo escultórico que representa la cabeza de un jaguar en actitud agresiva mostrando las fauces. En general la composición es de una figuración esquematizada y hierática. En la confección de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz de colores.

En la zona frontal, en la frente del personaje se observan formas ovaladas, de colores rojo, amarillo claro y verde, y aunque han perdido parte de su pigmentación corresponden a la representación de hojas de coca. El color es usado de forma

simbólica, porque no corresponden a la realidad. El uso de estos tres colores es contante también en otros queros y están en relación a la representación simplificada de los colores del arcoíris andino. Las hojas se hallan dispuestas en el rostro del personaje.



La parte baja del cuello muestra diseños tipo rombo y de triángulos con aplicación de color rojo, amarillo y verde. Las hojas de coca de colores sugieren las manchas del jaguar.

En la parte posterior de toda la cabeza exhibe una escena de guerra en la que cinco personajes, dos de ellos incas ataviados con trajes finos lanzan sus hondas contra otros dos guerreros antis (pobladores de la selva amazónica) quienes se encuentran armados con arcos y flechas. Los antis, también conocidos como chunchos, según la historia éstos fueron incorporados al Imperio de los Incas en el siglo XV. Uno de los antis yace en el suelo.

El enfrentamiento entre antis e incas fue muy representado en los queros incas del contexto virreinal. El Antisuyo designaba a la parte oriental del imperio incaico que limita con la Amazonía, este espacio es caracterizado como una zona agreste, salvaje y no conocida. La lucha contra los antis está relacionada a la

conquista de los lugares donde crece la hoja de coca, planta sagrada de los incas en sus diversos rituales que crece en la selva alta.

Esta asociación de coca y chicha (contenida dentro del quero) propone visualmente el estado de transformación del personaje representado, porque no es sólo un felino se trata de un hombre-jaguar. La élite inca al mandar elaborar este tipo de queros busca “apropiarse de los poderes” del animal. El jaguar, tótem de los incas, hace referencia tanto al mundo celeste, terrestre, como al inframundo. El jaguar símbolo andino de poder y grandeza por antonomasia, que suele aparecer íntimamente ligado a la nobleza incaica.

La complejidad escultórica de la pieza complica también su funcionalidad, sostenerla y manipularla en el ritual debió ser difícil por el peso que incluye la chicha dentro del recipiente. Estos queros tipo cabeza escultórica son los que debieron impresionar más a los coetáneos de la nobleza inca en tiempos virreinales, quienes los mandan a elaborar para relacionar su origen con el felino, que es al mismo tiempo una de las divinidades que forman parte de los mitos de origen del Tahuantinsuyo.

Pieza Nº MAM7507

1. Tipo	:	Vaso ceremonial cabeza felino
2. Altura	:	19 cm.
3. Anchura	:	15 cm.
4. Base diámetro	:	10 cm.
5. Técnicas	:	Grabado, tallado, pintura, barnizado
6. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
7. Datación aproximada	:	Siglo XVII
8. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
9. Origen	:	Colección Larrea.



DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera, tipo escultórico que representa la cabeza de un jaguar en actitud agresiva mostrando las fauces. En general la composición es de una figuración esquematizada y hierática. En la confección de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz.

En la zona frontal, en la frente del personaje se observan formas ovaladas, de colores rojo, amarillo claro y verde, que corresponden a la representación de hojas

de coca. El color es usado de forma simbólica, el uso de estos tres colores es contante también en otros queros y están en relación a la representación simplificada de los colores del arcoíris andino. La base de este quero escultórico es de tonalidad amarilla verdosa que contrasta con las hojas de coca antes mencionadas.



La parte baja del cuello muestra diseños tipo rombo y de triángulos con aplicación de color rojo, amarillo y verde en la zona central, un delineado negro delimita las zonas coloreadas.

Numerosas manchas de color a manera de puntos rellenan estos espacios, son puntos amarillos y rojos que contrastan con el color de fondo. Dichos círculos podrían estar relacionados a las gotas de lluvia y por ende a la expresión del culto al agua en el antiguo Perú. El jaguar al ser un animal que vive en la Amazonía cercano a los ríos, se relacionó con el culto a la fertilidad, siendo una de las bases de su sustento el agua.

Debajo de la mandíbula del animal se han dispuesto dos hojas de coca, que sólo se pueden observar si se levanta la pieza.

En la parte posterior del quero el artista *querocamayoc* ha dispuesta en 6 filas las hojas de coca con los tres colores antes mencionados de forma alternada. La

hoja de coca fue una de las plantas sagradas de los incas en los diversos rituales, una práctica que viene desde los albores de la civilización en el Perú. Su uso principalmente estaba destinado a los numerosos ritos, se ofrecía unas cuantas hojas de coca a las huacas y a los ídolos. El hombre común del Imperio no podía recibir hojas de coca sin previo permiso de los dirigentes gobernadores.

El Inca solía regalar hojas de coca a los curacas (caciques) cuando quería recompensarlos por sus servicios al Estado, el obsequio de hojas de coca era considerado un favor muy especial.

La relación entre la fuerza que denota el jaguar y la fuerza energética de la hoja de coca al chaccharla (masticarla sin tragarla) marca una fusión de cualidades que sobredimensionan las características de este felino sagrado. El propietario de este quero de conecta a estas facultades, y mimetiza su imagen con la del felino.

Pieza N° MAM7508

1. Tipo	:	Vaso ceremonial cabeza jaguar
2. Altura	:	22 cm.
3. Anchura	:	20 cm. (proyectado).
4. Base diámetro	:	14.5 cm.
5. Profundidad	:	20 cm.
6. Técnicas	:	Grabado, tallado, pintura, barnizado
7. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
8. Datación aproximada	:	Siglo XVII
9. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
10. Origen	:	Colección Larrea.

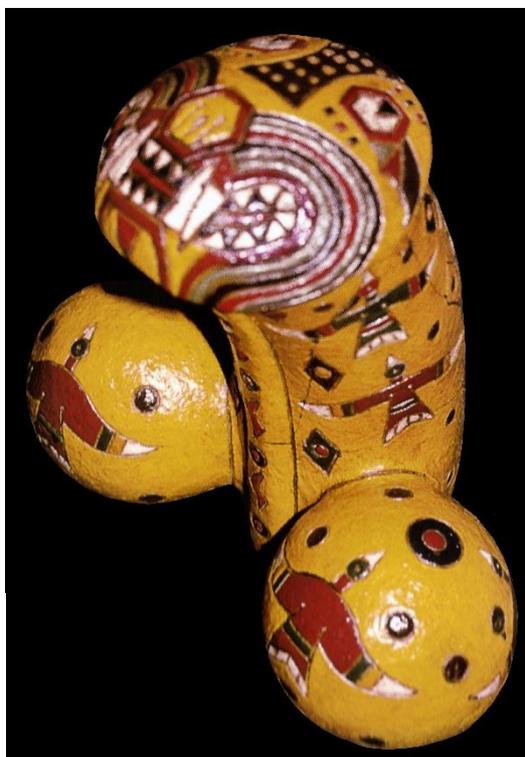


DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera, tipo escultórico que representa la cabeza de un jaguar en actitud agresiva mostrando las fauces. De todos los tipos de cabeza jaguar, este quero es el más naturalista. En la confección de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz de colores. Las manchas moteadas del felino se ven reflejadas por dos diseños alternos en color negro de tres puntos que pueden ir al interior en una estructura semicircular con 6 puntas redondeadas o al interior de un semicírculo.

Otros puntos negros mimetizan las manchas del jaguar con las gotas de lluvia. Y de esta forma lo relacionan al culto al agua en el antiguo Perú. El jaguar al ser un animal que vive en la Amazonía cercano a los ríos, se relacionó con el culto a la fertilidad, siendo una de las bases de su sustento el agua.

A los lados del hocico del animal brotan unas líneas roja, blanca y negra, que representan la versión sintética del arcoíris. Esta versión no es nueva en el arte del antiguo Perú. Véase la forma comparativa de la cerámica fálica de la cultura pre-inca Paracas, donde los bigotes del jaguar presentan los mismos colores.



Izq.: Detalle de Quero MAM 7508. Der: Pieza escultórica Paracas que relaciona al jaguar con el culto a la fertilidad. El antecedente visual del quero del Museo de América se halla en piezas como esta del antiguo Perú.

El arcoíris mantuvo una íntima relación con el felino, sobre todo con la imagen del jaguar. Ambas divinidades eran temidas y estimadas en el antiguo Perú, porque se relacionaban a la llegada de las lluvias, a la prosperidad de los campos y el ganado. La fusión o acompañamiento de felino y arcoíris, remite a esa búsqueda del hombre andino por el control de las fuerzas de la naturaleza.

El dueño de este tipo de queros genera una imagen de propaganda al portarlo públicamente en rituales frente a su pueblo en el contexto virreinal. Son vasos de libación más simbólicos que funcionales. Pero contienen una alta carga expresiva y de cohesión hacia la persona del curaca o noble, vinculando los poderes del felino y el arcoíris con su propia imagen.

Pieza N° MAM7509

1. Tipo	:	Vaso ceremonial cabeza jaguar
2. Altura	:	23 cm.
3. Anchura	:	16 cm.
4. Base diámetro	:	10 cm.
5. Profundidad	:	20 cm.
6. Técnicas	:	Grabado, tallado, pintura, barnizado
7. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
8. Datación aproximada	:	Siglo XVII
9. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
10. Origen	:	Colección Larrea.



DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera, tipo escultórico que representa la cabeza de un jaguar en actitud agresiva mostrando las fauces. De todos los tipos de cabeza jaguar este presenta la extensión de la mandíbula más amplia. En general la configuración del personaje es bastante rígida. En la confección de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz de colores. Posiblemente gran parte de la pigmentación ha desaparecido porque se aplicó la pintura sin el rebaje de la madera.



Un gran óvalo rojo marca la frente de este felino antropomorfo. Es la representación de una hoja de coca con un color diferente al real, el color fue usado simbólicamente por los incas y otras culturas pre-incas, es posible que la tonalidad se deba a una relación entre la hoja roja con la borla roja que se colocaba en la frente el Sapa Inca como parte de la *mascaipacha* o corona real.

La manipulación de este tipo de queros resulta bastante difícil, el beber resultaría complicado para el propietario del quero. Lo más probable que se haya efectuado el esparcimiento de la chicha del

vaso con los dedos, una práctica extendida en el ritual andino.

La cavidad superior de la pieza presenta en sus bordes diseños geométricos de triángulos contrapuestos en colores rojo, amarillo y verde, los colores vinculados al arcoíris andino. Estos espacios delineados de negro contienen puntos blancos con otro punto interior rojo. Estos puntos deben referirse a las gotas de lluvia que vincula a la divinidad felina con el culto al agua en el antiguo Perú.



Vistas desde arriba del quero MAM7509. Diseños abstracto -geométricos bordean el borde de la cavidad del vaso.

Pieza N° MAM7510

1. Tipo	:	Vaso ceremonial con felino agazapado
2. Altura	:	36 cm.
3. Boca diámetro	:	20 cm.
4. Técnicas	:	Tallado
5. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
6. Datación aproximada	:	Siglo XVII
7. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
8. Origen	:	Colección Larrea.



DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Este tipo de quero escultórico no lleva aplicación de pintura y su antecedente formal corresponde a los vasos de tradición Tiahuanaco (sur del Perú), denominados queros Catari. Se les suele confundir con los queros Arica, pero la diferencia principal es que los vasos Arica exhiben representaciones de lagartijas o de humanos en el borde del quero.

Este Catari quero tiene un gran felino agazapado en uno de sus bordes, es un felino de cabeza muy grande, orejas redondas hacia atrás de la nuca, cuello ancho y cuerpo de vientre grueso. El rostro esquemático del animal reafirma lo rígido de la cabeza que se contrapone con la mayor agilidad que presenta el cuerpo. El quero presenta dos niveles o molduras bien diferenciados, siendo el nivel superior

ligeramente más grande que el que corresponde a la zona inmediata inferior. Las patas del animal se acomodan a la pared del quero, las superiores se fusionan con el borde del vaso. La cola larga del felino gira hacia la derecha bordeando la moldura que marca la zona central del vaso.



Vistas desde un costado del MAM7510. Donde se aprecia parte del cuerpo agazapado del felino y los rasgos distintivos de la cabeza del animal.

La cabeza presenta una serie de incisiones como dos rayas que convergen una a manera de hocico. Mientas dos hileras horizontales de cuadrados pequeños señalan los dientes del felino. El mostrar la dentadura del animal, es un modo sintético de sugerir la ferocidad del mismo. De todo el rostro está será la zona más expresiva, mientras que los ojos se simulan por una rebaje a los lados del hocico del felino. Este quero es completamente liso en su factura externa, pero la simpleza de su diseño hace destacar la figura modelada del felino.

El sacerdote jesuita Ludovico Bertonio recogió en su diccionario de 1612 la referencia a como se denominaba esta variedad de Catari quero, describiéndola como un vaso "que tiene por asilla un león". La presencia de este tipo de queros del Cusco, de donde son originarios señala que la nobleza inca reservaba un lugar especial a motivos que recuerdan a Tiahuanaco. Hay propuestas que el origen de los incas se da en dicha cultura.

Pieza Nº MAM7512

1. Tipo	:	Vaso ceremonial con felino agazapado
2. Altura	:	23 cm.
3. Boca diámetro	:	15, 50 cm.
4. Base diámetro	:	10 cm
5. Técnicas	:	Tallado
6. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
7. Datación aproximada	:	Siglo XVII
8. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
9. Origen	:	Colección Larrea.



DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Este tipo de quero escultórico es un Catari quero con aplicación de pintura. El antecedente formal corresponde a los vasos de tradición Tiahuanaco (sur del Perú), pero la aplicación de pintura de barniz y motivos incas sugieren la adecuación de esta variedad de quero a la usanza y demanda de nobles y curacas indígenas en la sociedad virreinal. Por lo tanto estos “nuevos modelos” se alejan de los Arica, los cuales exhiben representaciones de lagartijas o de humanos en el borde del quero.

Este quero tiene un gran felino agazapado en uno de sus bordes, es un felino de cabeza muy grande, orejas redondas hacia atrás de la nuca, cuello ancho y cuerpo de vientre grueso. El rostro esquemático del animal se contrapone a la mayor

agilidad que presenta el cuerpo, cuyas formas son más redondeadas que el quero 7510. El quero presenta dos niveles o molduras bien diferenciados, siendo el nivel superior ligeramente más grande que el que corresponde a la zona inmediata inferior. Las patas del animal se acomodan a la pared del quero, las superiores se fusionan con el borde del vaso. La cola larga del felino gira hacia la derecha bordeando la moldura.

El rostro del felino muy esquemático presenta una serie de hojas de colores rojo, amarillo y verde. Inclusive dos hojas de color rojo reemplazan y sugieren los ojos del animal. Tanto la boca como la parte superior del hocico exhiben incisiones como si se tratara de unas escamas, pudiendo relacionar la imagen del felino con la de una serpiente, otro de



los animales míticos de la religión andina. Las hojas mencionadas corresponden a hojas de coca, el uso del color es simbólico, pero atrae la atención del espectador.



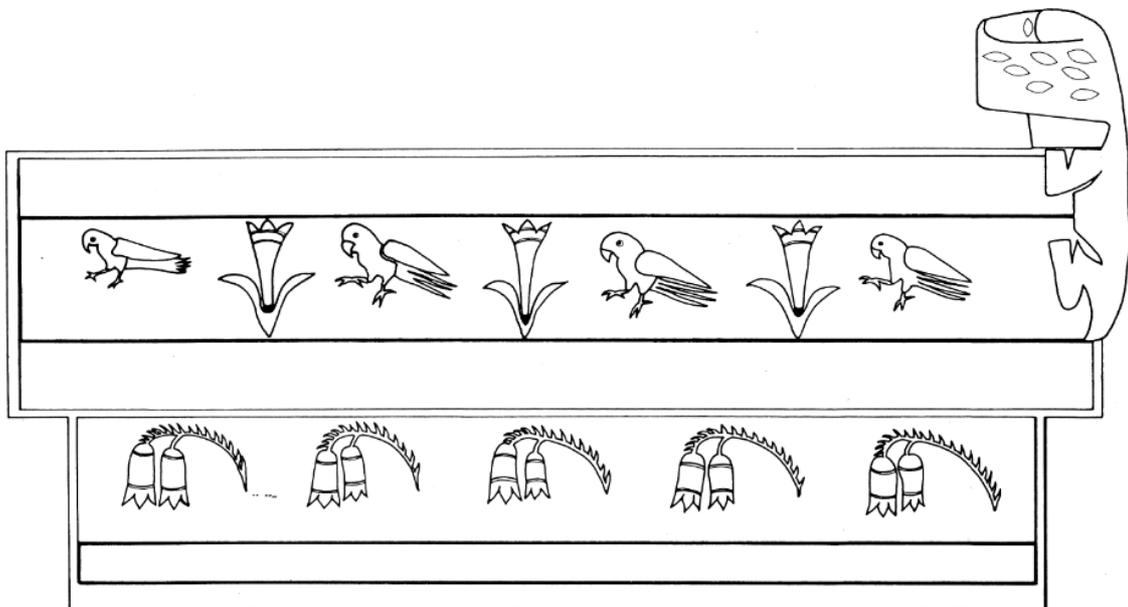
En la zona propia del vaso y de forma alterna aparecen flora y fauna de la sierra y la selva. Aparecen en el nivel superior flores Chihuany de color amarillo

con las puntas rojas, las flores fueron elementos sagrados para los incas, estaban relacionadas con el tema de la fertilidad, la juventud, la prosperidad.



Asimismo, aparecen aves amazónicas, papagayos de colores rojos con alas verdes y cola amarilla, otros de colores amarillo y verde. Estas aves eran las preferidas por los la élite inca debido a su colorido plumaje que muchas veces era materia prima para la elaboración de finos *uncus* o túnicas. Además, loros y papagayos eran aves apreciadas por ser las únicas aves con capacidad de reproducir la voz.

En la zona inferior aparecen flores de cantutas hacia abajo colgando de sus ramas. La *Cantuta* o *cantu* era una de las flores más importantes para los incas. Tiene forma de campanilla y crece entre los 2,300 y 3,800 msnm. Una línea amarilla rodea toda la zona inferior por encima de las flores con el fin de repartir mejor los pesos visuales en la composición.



Diseño compositivo del quero MAM7512 con la notaria presencia de felino agazapado y la representación de aves y flores incas.

Pieza Nº MAM7512

1. Tipo	:	Vaso ceremonial con felino agazapado
2. Altura	:	22, 50 cm.
3. Boca diámetro	:	16, 50 cm.
4. Técnicas	:	Tallado, grabado, pintado, barnizado
5. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
6. Datación aproximada	:	Siglo XVIII
7. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
8. Origen	:	Colección Larrea.



DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Este tipo de quero presenta dos figuras zoomorfas escultóricas en los extremos superiores del vaso tipo asas. En la elaboración de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en pintura tipo barniz.

La composición del vaso pintado se encuentra dividida en tres campos. La zona superior -la cual es la más amplia - muestra imágenes narrativas. La central tiene una serie de motivos geométricos denominados *tocapus* y la zona inferior presenta flores tipo cantuta y diseños de triángulos concéntricos.

Por uno de los lados del quero se encuentra la imagen de la Coya o reina inca, quien sostiene un racimo de flores cantutas, junto a ellas un picaflor parece

tomar el néctar de las flores, esta ave era considerada como símbolo de la fertilidad en el antiguo Perú, porque promovían la polinización. La Coya esta vestida con una capa o Lliclla que le llega de color rojo. Debajo, una túnica o acsu negro con ribetes blancos ornamentado con flores. Además la mujer lleva *ñañaca* roja, verde y amarilla. La *ñañaca* es un tocado conformado por una tela doblada en tres o cuatro veces con una punta sobre la frente, el otro extremo viene a caer sobre las espaldas, este era una de las prendas predilectas de la Coya, que le aportaba distinción sobre el resto de mujeres, procuraban confeccionarlo con tejido fino tipo *cumbi*. Sobre la coya un arcoíris de tres colores: rojo, amarillo y verde oscuro la protege. El arcoíris nace de la boca de un jaguar ubicado a los pies de los felinos agazapados antes mencionados.



Sobre la cabeza del felino se muestra un árbol chonta, una palmera de la Amazonía codiciada por los incas porque de sus frutos se preparaba una chicha especial. Las hojas de la palmera son simbólicas, aparte del verde se tornan amarillos y blancos. Este felino arcoíris es uno de los motivos mayormente representado en los queros virreinales, su arco protector deja caer multitud de puntos blancos o gotas de lluvia que lo vincula con la fertilidad. En el otro lado del vaso se halla la imagen de un inca con emblemas de la elite imperial, como el escudo y *suntur paucar* (cetro) que porta. El personaje lleva en la cabeza una *mascaipacha* compuesta por cintillo, plumas y la borla roja característica de la máxima autoridad del Imperio. Debajo del inca flores *ñucchu* ornamentan la zona inferior del quero.

Pieza N° MAM7514

1. Tipo	:	Vaso ceremonial campaniforme
2. Altura	:	20, 50 cm.
3. Base diámetro	:	12, 50 cm.
4. Boca diámetro	:	17,40 cm.
5. Técnicas	:	Tallado, grabado, pintado, barnizado
6. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
7. Datación aproximada	:	Siglo XVII
8. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
9. Origen	:	Colección Larrea.



Quero MAM7514. Presenta al Inca y la Coya y a felino arcoíris con Coya, y flores sagradas.
Foto: Gonzalo Cases Ortega

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera, tipo campana invertida. En general los motivos presentes son una figuración esquematizada y hierática. En la confección de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz. Es un quero de tres niveles, donde la zona superior narrativa muestra debajo de un felino arcoíris a la pareja conformada por el Inca y la Coya, con los atributos que los caracterizan. La Coya, dispuesta de perfil, lleva *lliclla* o capa corta de colores rojo, verde y amarillo, y debajo un *acsu* o túnica de color tierra con un ribete blanco y línea

negra como adorno. Ella sostiene un racimo de flores *Cantuta*, la flor sagrada de los incas. A los lados de la Coya aparecen dos flores *Chihuanhuay* que reciben las gotas de lluvia representadas por círculos blancos que parecen caer del arcoíris, lo cual resulta ser un acto simbólico porque la acción sería al revés. De cualquier modo el felino arcoíris es uno de los símbolos de la fertilidad representados en los queros del período. Al lado la imagen del Inca de frente y con las piernas a los lados, exhibe un traje guerrero, el *chucu* o casco rodeado de plumas, en una de las manos lleva una lanza con un *champi* (mazo de metal en forma de estrella) con flecos rojos. En la otra mano porta un *pullcancca* o escudo. El traje del inca es rojo, con diseño de doble signo escalonado invertido en la parte superior central, dos flores *Chihuanhuay* a los pies de él y su escudo y otra flor *Ñucchu*, lo vinculan igual que la Coya como protectores y generadores de la fertilidad. El motivo se repite por ambos lados.

Desde uno de los extremos del quero, en la zona superior se tiene el segundo tema: el felino arcoíris y sobre él la imagen de la Coya. La cabeza es la representación de un jaguar figurativo y esquemático, se asoman los ojos a manera de puntos negros, y otros similares otorgan las características manchas negras del felino. Dos puntos blancos representan las orejas del animal. De los costados del felino emergen hacia los lados bandas de arcoíris que ascienden para resguardar a la imagen de la Coya y el Inca antes analizada. Sobre este felino arcoíris se presenta una Coya con *ñañaca* verde que deja caer sus extremos a los lados. La *ñañaca* es un tocado conformado por una tela doblada tres o cuatro veces con puntas a los lados, esta era una de las prendas predilectas de la Coya, que le aportaba distinción sobre el resto de mujeres, procuraban confeccionarlo con tejido fino tipo *cumbi*. La Coya está asociada a racimos de flores cantutas, cuyas ramas pareciese emergen de su cuerpo como extensiones o simulando brazos de la propia mujer. A su vez los espacios alrededor de esta Coya presentan *Ñucchus*, otra de las flores predilectas de los incas. Reafirmando la idea de la fertilidad del grupo felino, Coya y flores.

La franja central del quero ostenta diseños de cruz escalonada roja y bordes amarillos, con centro de rombo blanco. Esta sería la representación de la *chakana* o cruz andina, uno de los símbolos más importantes de la cosmovisión andina. *Chakana* significa en quechua “eregir puentes” de ahí que este motivo conlleve a su portador a ser el puente entre el pasado y el presente. Más abajo de derecha a izquierda una banda de flores *Chihuanhuay* completan la ornamentación.

Pieza Nº MAM7521

1. Tipo	:	Vaso ceremonial campaniforme
2. Altura	:	20, 50 cm.
3. Base diámetro	:	12, 50 cm.
4. Boca diámetro	:	17,40 cm.
5. Técnicas	:	Tallado, grabado, pintado, barnizado
6. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
7. Datación aproximada	:	Siglo XVII
8. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
9. Origen	:	Colección Larrea



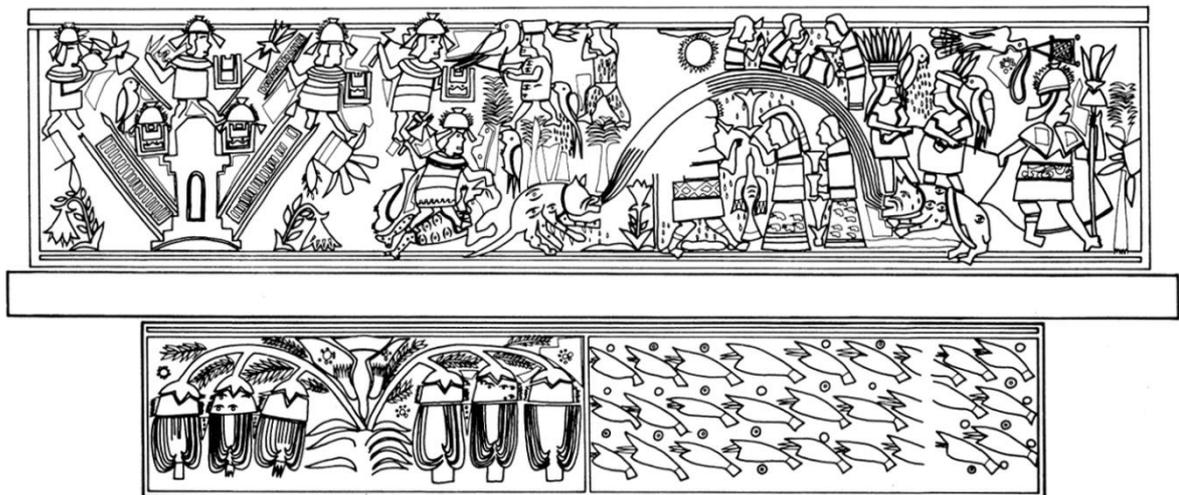
DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera, tipo campana invertida con moldura central. En la confección de la pieza el artista ejecutor realizó los diseños en base a incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz. Es un quero de dos niveles, donde la zona superior inferior presenta una serie de flores tipo *ñucchu* de colores rojos, verdes y flores *cantutas*.

En la zona superior se presenta el espacio narrativo con uno de los temas relacionado al enfrentamiento de los incas contra los antis (pobladores de la selva Amazónica). Empezando desde la izquierda, los incas, encabezado al parecer por el Sapa Inca, rechazan desde una torre cuyo cimiento está constituido por un *ushnu* el

ataque de los antis. La torre es uno de los símbolos presentes en el escudo de la ciudad del Cusco. Luego un jefe inca guerrero trae por los cabellos a un anti que yace en el suelo jala a dos cautivos antis, mientras otros se enfrentan a antis resguardados detrás de árboles chonta (palmera) acompañados de loros. A continuación aparece otra escena: dos jaguares dispuestos de perfil, emiten un arcoíris de sus fauces que protege de todo lo narrado a la pareja del Inca y la Coya, la cual lleva en su mano una flor *chihuanhuay* que a su vez es polinizada por un colibrí que aparece desde abajo. La Coya porta *ñañaca* mientras su acompañante femenina porta dos sendos queros para brindar por el triunfo de la batalla. Gotas de lluvia parecen bendecir el suceso, otras flores acompañan la escena.

A la derecha, un jefe inca tiene a dos antis amarrados por una soga como prisioneros del enfrentamiento, un colibrí vuela portando una chuspa o bosa inca, que al parecer resguarda hojas de coca que crecen en la selva alta, las cuales recogen mujeres inca en la parte superior derecha del quero.



Dibujo de quero narrativo MAM7521 que muestra el enfrentamiento entre incas y antis en la conquista del Antisuyo.

Pieza Nº MAM7532

1. Tipo	:	Vaso ceremonial campaniforme
2. Altura	:	19 cm.
3. Boca diámetro	:	16 cm.
4. Técnicas	:	Tallado, grabado, pintado, barnizado
5. Lugar de Producción	:	Cusco (Perú)
6. Datación aproximada	:	Siglo XVII
7. Contexto Cultural	:	Inca virreinal
8. Origen	:	Colección Larrea



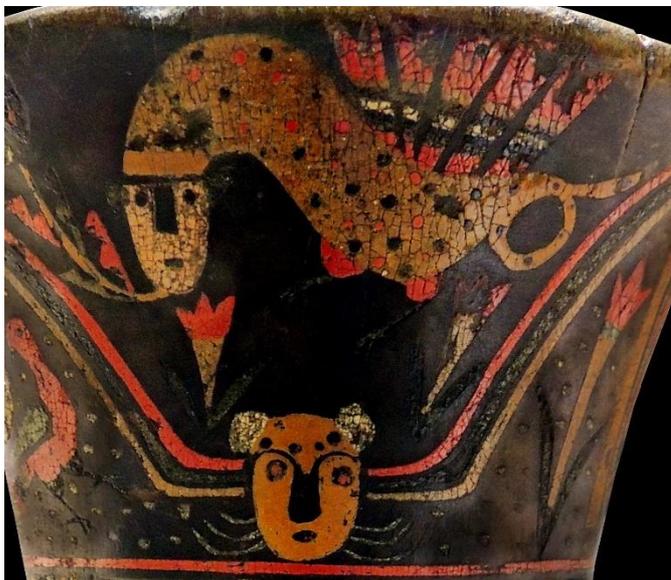
DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Quero o vaso ceremonial de libación ritual, realizado en madera, tipo campana invertida. En la confección de este vaso se efectuó una serie de incisiones sobre la cual se aplicó el color en base a una pintura tipo barniz.

Este es un quero de dos niveles, la zona inferior presenta dos motivos *tocapus* cuadrangulares, uno es un *tocapu* tipo heráldico color amarillo y rojo en formas triangulares con un borde amarillo que en realidad es el mismo que aparece en el escudo que porta la representación del inca en uno de los lados del quero. Intercaladamente se presentan *tocapus* sin pintura, con un diseño de cuadrado concéntrico efectuado en base a incisiones.

La zona superior es delimitada por una línea roja delgada y sobre ella aparece por un lado la imagen del Inca como guerrero con el *chucu* o casco, en una mano portando la *llacca chuqui* o lanza emplumada, en la otra un escudo o *pullcanca*, acompañado de un ave y flores vinculando el tema de la fertilidad en torno a la figura del Inca. Arriba la banda tricolor del arcoíris protegiéndolo.

Este ente sideral emerge de la cabeza de un felino, la cual correspondería a la de un jaguar, por los puntos negros que ostenta en la frente. Además, este exhibe



las orejas blancas y erguidas en posición de alerta. Sobre este personajes se halla un ser felínico alado que podría confundirse con la representación de un dragón, pero estos no formaron parte de la mitología andina.

Podría tratarse de la versión del mito de *Qhoa*, divinidad presente en diversas culturas pre-incas desde tiempos inmemoriales, quien con sus orines fertilizaba la tierra. En realidad es fusión ente ave y jaguar, las patas de ave rapaz así lo confirman. El rostro de este ser es de rasgos antropomorfos de sus fauces brotan flores vinculándolo aún más con la idea de la fertilidad. Sus alas son al mismo tiempo brotes vegetales, algo también presente en la imagen del felino en el



Arriba felino volador de quero MAM7532. Abajo dibujo de ceremonia de la coca, extraído de un cerámico de la cultura moche moche ML004112, del Museo Larco de Lima, donde aparece un felino volador.

antiguo Perú. Se ha encontrado un motivo similar en una cerámica moche donde un sacerdote trata de enfrentarse a un felino volador, con alas parecidas al personaje del quero 7532. El mito del felino volador sobrevive a través del quero virreinal.

ANEXOS

ANEXO Nº 1.A. La Colección Larrea

CUADRO I		
LA COMPOSICIÓN DEL LEGADO LARREA		
MATERIAL	PIEZAS	CANTIDAD
Cerámica	aribalos (vasijas de cuello alto)	23
«	recipientes varios	69
«	mak'a (vasijas de cuello alto)	4
«	vasijas antropomorfas	10
«	sañu kero (vasos campaniformes)	9
«	p'ucu (platos en forma de ave)	21
«	estatuillas humanas y animales	7
«	huari (dado ceremonial)	1
	Total cerámica	144
Piedra	mutk'a (morteros)	43
«	kallota (manos de mortero)	5
«	panawa (grupo de 39 figuras Huari)	1
«	estatuillas humanas o animales	18
«	estatua de feto (horizonte tardío)	1
«	cabeza de Viracocha	1
«	amuletos y talismanes	17
«	ulti y enkia (figuras esquemáticas)	22
«	champi (mazas rompecabezas)	7
«	cuncauchuna (hachas)	7
«	huarak'a (piedras arrojadizas)	4
«	halka (collares)	3
	Total piedra	129
Madera	kero (vasos ceremoniales)	57
«	pajcha (vasos ceremoniales)	3
«	vasos colgantes	6
«	instrumentos musicales	12
«	estuche para agujas de tejer	1
«	piezas de bastón	4
	Total madera	83
Metal	estatuillas	29
«	tumi (cuchillos semiesféricos)	15
«	champi (mazas rompecabezas)	4
«	luhui (boladeras)	29
«	agujas para tejer	3
«	halka (collares)	3
«	ch'ipana (brazaletes)	3
«	sihui (anillos)	8
«	tupu (prendedores de ropa)	31
«	guarda-puntas de tupu	2
«	otros adornos varios	8
«	pura-pura (pectoral metálico)	3
«	tirana (depiladores)	3
«	mascarilla funeraria (cultura Nazca)	1
	Total metal	142

Publicado por Jorge Gutiérrez Bolívar, en el artículo "El Legado de Juan Larrea". En:
 Anales del Museo de América, 1995, pp. 13.

ANEXO N° 1.B. La Colección Larrea

MATERIAL	PIEZAS	CANTIDAD
Hueso.....	instrumentos musicales.....	2
«	agujas de coser.....	1
«	ruk'i (piezas para tensar tejidos).....	11
«	halka (collares).....	2
«	limpiadores de dientes.....	3
«	ñajah'a (peine).....	1
«	punzones.....	9
Total hueso		29
<i>Varios:</i>		
Paja.....	recipientes diversos	4
Conchas marinas	pututu (instrumentos musicales).....	5
«	halka (collares).....	3
Tejido.....	uncu (camisa de dignatario)	1
«	retales	13
«	telas completas.....	9
Total varios.....		35
TOTAL DE PIEZAS DE LA COLECCIÓN LARREA.....		562

Publicado por Jorge Gutiérrez Bolívar, en el artículo "El Legado de Juan Larrea". En:
Anales del Museo de América, 1995, pp. 14.

BIBLIOGRAFÍA

Alcina, J.

1998. *Arte y antropología*. Madrid, Alianza Editorial.

ACOSTA, José de.

2012 [1589]. *Historia natural y moral de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.

ALBORNOZ, Cristóbal de.

1984 [Ca. 1583]. "Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas". En: Duviols, Pierre. *Albornoz y el espacio ritual andino prehispánico*. Revista Andina 2, Nº 1. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

ALMAGRO, Martín.

1935. "Una colección de arte Inca". Madrid. En: Separata de la *Revista Las Ciencias*, año 2, número 3, pp. 687-694. De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Recuperado el 7 de julio de 2018 de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/200234.pdf>

ÁLVAREZ, Bartolomé.,

1998 [1588]. *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II*. Madrid: Ediciones Polifemo.

ALVAREZ, Isabel

2008. "De aqa a chicha, de quero a vaso". En: *Chicha peruana, una bebida, una cultura*. Lima: USMP.

ANTÚNEZ DE MAYOLO, Santiago.

1979. "Azua, aha (chicha de maíz fermentada)". En: *Alimentación Mikhuy* Nº 4-5. Serie RA.ONAA. Lima, pp. 48-54.

2004. *Sistema Precolombino de Previsión del Clima*. Lima: Impresiones Benito.

ARELLANO, Carmen.

1999. "Quipu y Tocaapu. Sistemas de Comunicación Inca". En: *Los Incas, Arte y Símbolos*, pp. 215-261. Lima: BCP.

BERTONIO, Ludovico

1879. [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Parte Segunda. Leipzig: Ediciones Julio Platzmann

CABELLO, Paz.

1988. *Piedras y oro: el arte en el imperio de los Incas*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, Museo de América.

1989. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

1993. "El Museo de América". En: *Anales del Museo de América*, I, Págs. 11-21.

1994. "De las antiguas colecciones americanas al actual Museo de América". En: *Boletín de la ANABAD*, Tomo 44, Nº 4, pp. 177-202.

CALANCHA, Antonio de la.

1982. *Crónica moralizada de Antonio de la Calancha*. S.n., Volumen III. Lima: UNMSM.

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal.

1567 [1964]. "Rebelión de Pizarro en el Perú y vida de D. Pedro Gasca". Vol. IV. En: *Crónicas del Perú*; ed. de J. Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

CARRERAS, Raquel y ESCALERA, Andrés.

1998. "Identificación de la madera de las vasijas de libación inca (keros) pertenecientes a la colección del Museo de América". En: *Anales: Museo del América*, tomo 6, pp. 217-222.

CATÁLOGO PERÚ

1892. *Catálogo de los objetos que presenta la República del Perú a la Exposición Histórico-Americana de Madrid*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.

CERRÓN PALOMINO, Rodolfo.

1976. *Diccionario quechua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

CIEZA DE LEÓN, Pedro

2005. [1549]. *Crónica del Perú*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

COBO, Bernabé.

1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo I. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas.

1956 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo II. Fundación de Lima. Dos Cartas Mejicanas. Madrid: Atlas.

1892 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo III. Madrid: E. Rasco, Bustos Tavera.

CUMMINS, Thomas

1993. "La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca". *Mito y simbolismo en los Andes*. Pag. 87-136. Cuzco. Centro Bartolomé de las Casas.

2003. "Imitación e invención en el barroco peruano". En: *El Barroco Peruano 2*, Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.

2004. *Brindis con el inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: UNMSM.

CHÁVEZ BALLÓN, Manuel

1964. "El Quero Cuzqueño: Supervivencia y renacimiento del arte incaico en la Colonia". En: *Cultura y pueblo* (Lima) Año I, N° 2, pp. 26-29.

1970. "Inventario de los vasos de madera o qeros de la Colección José Orihuela Yabar". En: *Revista del Museo del Museo e Instituto de Arqueología del Cuzco*, N° 22, pp. 210-277.

1984. "Queros cusqueños: Un ensayo de interpretación descriptiva de la iconografía Inca contenida en los keros o vasos de madera de Cuzco. En: *Revista del Museo del Museo e Instituto de Arqueología del Cuzco*, N° 23, pp. 96-107.

CHÁVEZ, Amancio y PARKER, Gary.

1976. *Diccionario quechua, Áncash-Huailas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

CHOQUE, Alba

2009. *La Imagen del Felino en el arte del antiguo Perú*. Lima: Fundación San Marcos para el Desarrollo de la Ciencia y la Cultura.

2014. "El proceso de creación artística en el antiguo Perú". En: *Arqueología y Sociedad* N° 27, pp. 29-36. Recuperado el 20 de julio de 2018 de: <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/view/12193/10902>

2013. "Artistas del Tahuantinsuyo entre el poder y la espiritualidad". En: *Revista Nueva Corónica* N°1, pp. 1-17. Recuperado el 20 de julio de 2018 de: <http://sociales.unmsm.edu.pe/ftp/nuevacoronica/VCNH.%20Choque%20Porras.pdf>

2016. "Representaciones de felinos arcoíris en los queros durante el periodo virreinal". En: *Revista Tradición* N° 16, pp. 120-124. Recuperado el 19 de agosto de 2018 de: revistas.urp.edu.pe/index.php/Tradicion/article/download/1444/1340/

DE COSTA, José.

1999 [1588]. *Predicación del Evangelio en las Indias*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcws8p6>

DELEONARDIS, Lisa.

2011. "Itinerant Experts, Alternative Harvests: Kamayuq in the Service of Qhapaq and Crown". En: *Ethnohistory* 58 (3), pp.445-489. Duke University Press.

DESCOLA, Philippe.

1996. *La selva culta: simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*. Cayambe: Editorial Abya Yala.

DUVIOLS, Pierre.

1967. "Un inédit de Cristobal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas". En: *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 56, N°1, pp. 7-39. París.

FERNÁNDEZ, María del Pilar.

1965. *Museo de América*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.

FISCHER-HOLLWEG, Brigitte. "Zu einem Zusammenhang zwischen Keru Malerei und Cuzco-Schule". En: *Indiana*, Vol 4. p. 187-200.

FLORES OCHOA, Jorge, KOUN, Elizabeth, SAMANEZ, Roberto

1998. *Qero*. Lima: Banco de Crédito.

FUNDACIÓN COAM.

2014. "Museo de América e iglesia de Santo Tomás de Aquino". Inmueble F2.336. En: *Arquitectura de Madrid*. Recuperado el 1 de julio de 2018 de: <http://guia-arquitectura-madrid.coam.org/#inm.F2.336>

GARCÍA, María del Carmen.

2007. "El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina". En: *Gazeta de Antropología*, N° 23, artículo 15.

GARAFALO, Leo.

2003. "La bebida del inca en copas coloniales: los curacas del mercado de chicha del Cuzco 1640-1700", pp. 175-211. En: *Élites indígenas en los Andes, Nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca.

1985 [1609]. *Comentarios Reales de los incas*. Tomo I. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca.

1985 [1616]. *Comentarios Reales de los incas*. Tomo II. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

GISBERT, Teresa.

2006. *Arte textil y mundo andino*. Tercera edición. La Paz: Musef editores.

2011. "El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino". En: *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional, Pamplona*, Fundación Visión Cultura I/ Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 35-48 (edición digital a partir de La Paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia/Union Latina, 2004).

GONZALEZ HOLGUÍN, Diego.

1608. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*, Lima: Edición de Francisco del Canto.

GUTIÉRREZ, Jorge.

1995. "El legado de Juan Larrea". En: *Anales del Museo de América* 3, pp. 7-20.

HASTORF, Christine

2005. "The Upper (Middle and Late) Formative in the Titicaca Region". En: *Advances in Titicaca Basin Archaeology-1*. Stanish, C, Cohen A. y M. Aldenderfer, (eds.). Los Angeles: University of California.

HORTA, Helena.

2013. "Queros de madera del Collasuyo: Nuevos datos arqueológicos para definir tradiciones (s. XIV-XVI)". En: *Estudios Atacameños. Arqueología y antropología Surandinas* Núm. 45, pp. 95-116.

JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús.

2002. "Una "Reliquia" inca de los inicios de la Colonia: El uncu del Museo de América de Madrid". En: *Anales. Museo de América* (10): 9-42.

JIMÉNEZ VILLALBA, Félix.

1994. "La iconografía del inca a través de las Crónicas españolas de la época y la colección de keros y pajchas del Museo de América de Madrid". En: *Anales del Museo de América*, Nº. 2, pp. 5-20.

KAPLAN, Emily, Ellen PEARLSTEIN, Ellen HOWE y Judith LEVINSON

2000. "Technical analyses of painted Inka and Colonial Qeros". En: *Objects Specialty Group Postprints*, Volume Six, pp- 94-111).

KAUFFMANN DOIG, Federico

2002. *Historia y Arte del Perú Antiguo*. Tomo IV, V y VI. Lima. Ediciones La República.

KULMAR, Tarmo.

1999. "The deity of sky: one way to interpret the moche iconography". En: *Electronic journal of folklore*, Estonian folklore institute.

HUASASQUICHE, Janeth y KÓMETTER, Roberto

2007. *El aporte de los saberes comunales andinos en la utilización de los bienes y servicios ecosistémicos. Estudio de la Mancomunidad Saywite Choquequirao Ampay en Apurímac, Perú*. Programa de Bosques Andinos. Recuperado el 21 de julio de 2018 de: <http://www.bosquesandinos.org/wp-content/uploads/2017/08/Articulo-05-PBA-web.pdf>

IRIARTE, Isabel.

1993. "Las túnicas incas en la pintura colonial", pp. 53-86. En: *Mito y Simbolismo en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

LEYES NUEVAS

1542. *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por S. M. para la gobernación de las Indias, y buen tratamiento y conservación de los indios*. Biblioteca Digital

Valenciana. Recuperado el 3 de Agosto de 2018 de:
<https://www.uv.es/correa/troncal/leyesnuevas1542.pdf>

LÉVI-STRAUSS, Claude.

2005. *Mitológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

LINARES, Eloy.

1976. *El q'ero o vaso ceremonial a través de los tiempos: homenaje del Museo Universitario de la Universidad Nacional de San Agustín a la ciudad en su CDXXXVI aniversario de su fundación española, 16 al 28 de agosto de 1976*. Arequipa: Museo Universidad Nacional de San Agustín.

LIEBSCHER, Verena

1986a *Los qeros, una introducción a su estudio*. Lima. G.Herrera editores.

1986b *Iconografía de los qeros*. Lima. G. Herrera editores.

LINNE, Sigvald

1949. "Kerus: Inca Wooden". Cyps. En: *Ethnos* IX, No 2-4, pp. 118-139, Estocolmo.

LIRA, Jorge.

1945. *Diccionario kkechuwa-español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Historia, Lingüística y folklore.

LIZARRAGA, M. A.

2009. "Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los 'qeros de la transición' (vasos de madera del siglo XVI)". En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Vol. 14, N° 1, pp. 37-53, Santiago de Chile.

LOHMANN, Guillermo y SARABIA, María.

1986. *Francisco de Toledo: disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú 1569-1574*. Volumen 1. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla.

LUMBRERAS, Luis Guillermo.

1999. *Historia de América Andina: Las sociedades aborígenes*. Vol. 1. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

LLANOS, Luis.

1936. "Trabajos arqueológicos en el departamento del Cuzco bajo la dirección del Dr. Luis E. Valcárcel. Informe sobre Ollantaytambo". En: *Revista del Museo Nacional*, Tomo V (2). 123-156, apéndices I-XIII.

MACERA, Pablo.

1981. *Las Artes Populares del Perú*. Madrid: Ediciones EDUBANCO.

MACNEISH, Richard

1977. "The Beginning of Agriculture in Central Perú", p.753-801. En: *Origins of Agriculture*. Netherlands: Mouton Publishers.

MARTÍNEZ, José Luis.

1994. "Rituales fallidos, gestos vacíos: un desencuentro entre españoles y andinos en 1532". En: *Mundo Precolombino. Revista del MCAP*. N° 1. pp. 28-41. Santiago de Chile.

MARTÍNEZ, Leticia

2002. "Documentando colecciones arqueológicas. Dos casos de estudio en el Museo de América". En: *Anales del Museo de América*, Año 10, pp. 267-290.

MEJÍA, Mayra Alejandra

2016. *Evaluación de los recursos turísticos del distrito de Lampa, provincia de Lampa, Puno para la propuesta de un circuito turístico 2016*. Tesis para optar el título profesional de Licenciada en turismo y hotelería.

MESÍA, Christian.

2014. "Festines y poder en Chavín de Huántar durante el período formativo tardío en los andes centrales". En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. Volumen 46, Nº 3, 2014, pp. 313-343.

MULVANY, Eleonora

2004. "motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado". En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. Volumen 36, Nº 2, pp. 407-419.

MURÚA, Martín de.

2008 [1613]. *Historia general del Piru: Facsimile of Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*. Los Ángeles: the Getty Research Institute.

Narváez, Alfredo

2004 "Cabeza y cola: Expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes", pp. 27-68. En: *Entre Dios y el Diablo: Magia y poder en la costa norte del Perú*. Lima: PUCP.

NOTARIO, Carolina.

2017. "Colecciones del Museo de América en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica". En: *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Iñigo.

1967. *Visita de la provincia de León de Huánuco en 1562, Volumen 1*. Huánuco: Universidad Nacional Hermilio Valdizán

OTAROLA, Carlos Alberto.

1995. *Qeros decorados del Qosqo*. Cusco. Municipalidad del Cusco.

POLIA MECONI, Mario.

1994. "El Curandero, sacerdote tradicional de los encantos". En: *En el nombre del Señor*. Lima: SIDEA.

1999. *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.

POLO DE ONDEGARDO, Juan

1906 [1567]. "Instrucción sobre las ceremonias y ritos que usan los indios conforme al tiempo de su gentilidad". En: *Histórica* 1, pp. 192-203.

PONCE SANGINÉS, Carlos.

1971 *Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura*. La Paz: Ediciones Pumapunku.

RAMÍREZ, Susan.

2001. "Curacas y cosmología: el poder ancestral en los Andes". En: *A propósito de Raúl Porras Barrenechea: viejos y nuevos temas de cultura andina*. Secretariado de Publicaciones Universidad. Córdoba.

RAMÍREZ, Susana y DOMÍNGUEZ, Montserrat.

2013. "Custodia de documentos sobre América Latina: el Museo Biblioteca de Ultramar". En: *Anuario Americanista Europeo*, N° 11, Sección Fondos, pp. 9-24

RAMOS, Gabriela

2015. *Muerte y conversión en los Andes Lima y Cuzco, 1532-1680*. Lima: IFEA. Recuperado el 10 de mayo de 2018 de: <http://books.openedition.org/ifea/6263>

PÉREZ DE SOTO, Antonio.

1774. *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*. Tomo II. Madrid, Tercera Edición.

RICARDO, Antonio

1951 [1586]. *Arte, y vocabulario en la lengua general del Perú, llamada Quichua*. Instituto de Historia de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima: UNMSM.

ROBLEDO, Beatriz.

2011. *Museos y Modernidad en Tránsito. Modernidad Fetiche*. N. I. P. O. 551-11-011-7. *Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo de América.

2017. “El Museo de América: creación e historia de sus colecciones”. En: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Nº 35, pp. 1771-1779.

ROWE, John.

1961. “The Chronoof Inca Wooden Cups”. En: *Essays in Precolumbian Art and Archaeology*, ed. S. Lothrop et al. Cambridge: Harvard University Press, pp. 317-341.

2003. “El movimiento nacional inca del siglo XVIII”. En: *Los Incas del Cuzco: Siglos XVI - XVII – XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Joan de.

1869 [1613 o 1620]. “Relación de las antigüedades deste Reyno del Pirú”. En: *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid: Ed. publicada por Marcos Jiménez de la Espada.

SANTIVÁÑEZ, Rocío y CABRERA, Jorge.

2013. *Catálogo florístico de plantas medicinales peruanas*. Lima: Ministerio de Salud.

SABOGAL, José

1988 [1956]. *El Kero, vasos de libaciones cusqueños de madera pintada*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SAIZ, Alfonso Carlos.

2008. “Bilbaínos casi desconocidos: Juan Larrea, intelectual de todas las vanguardias”. En: Bilbao Aldizkaria, periódico municipal. Número 224, marzo 2008, p. 26. Recuperado el 2 de mayo 2018:

<http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/19255/pag26.pdf>

SANCHEZ, Rodolfo.

2006. *Apus de los Cuatro Suyos: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales. Lima: UNMSM.

SCHJELLERUP, Inge.

2005. *Incas y españoles en la conquista de los chachapoya*. Lima: PUCP- IFEA.

TAYLOR, Gerald

1987. «Atuq. Relatos quechuas de Laraos, Lincha, Huangáscar y Madeá, provincia de Yauyos». *Allpanchis Phuturinga*, año XIX, N° 29/30, pp. 249-266.

2000. *Camac Camay y Camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Lima: IFEA.

2003. *El sol, la luna y las estrellas no son Dios: la evangelización en quechua (siglo XVI)*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

TELLO, Julio C.

1923. *Wira-Kocha Revista Peruana de Estudios Antropológicos*. Lima: Editado por Julio C. Tello [s.n.].

TORRES DELLA PINA, José y MUJICA, Victoria

1997. *Plata y plateros del Perú*. Lima. Metrocolor.

TRIMBORD, Hermann y VEGA Fernández, Pilar

1935. *Arte Inca. Catálogo de la exposición J.L.* Madrid: Biblioteca Nacional.

VALCÁRCEL, Luis E.

1932. "Vasos de madera de Cuzco". En: *Revista del Museo Nacional*. Año 1, N° 1, pp. 11-18.

1935. "Sajsawaman redescubierto (IV)". En: *Revista del Museo Nacional* Año 4, N° 2, pp. 161-203.

VARGAS, César.

1981. "Plant motifs on Inca Ceremonial Vases from Perú". *Botanical Journal of Linnean Society*. N° 82, pp. 313-325.

VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio.

1949. *Compendio y descripción de las Indias*. Washington: Smithsonian Institution.

VARGAS UGARTE, Rubén.

1936. "La fecha de fundación de Trujillo". En: *Revista Histórica*, Año 10, N° 2, pp. 229-239. Lima: Instituto Histórico del Perú.

VILLEGAS, León y otros.

1997. "Evaluation of the wound-healing activity of selected traditional medicinal plants from Perú". En: *Journal of Ethnopharmacology* 55, pp. 193-200

VELÁSQUEZ, Manuel y Ángel MALDONADO.

1919. "Contribución al estudio del Maíz y de la Chicha de Maíz". En: *Anales de la Facultad de Medicina*, Vol. 4, pp. 268-286. UNMSM.

WICHROWSKA, Oriana y ZIÓLKOWSKI, Mariusz.

2000. "Iconografía de los queros". *Revista Andes, Boletín de la misión arqueológica andina*. N° 5 . Varsovia: Universidad de Varsovia.

ZIÓLKOWSKI, Mariusz.

1979. "Acerca de algunas funciones de los keros y los akillas en el Tawantinsuyo incaico y en el Perú colonial". En: *Estudios Latinoamericanos* (Wroclaw) N° 5, pp. 11-24.

ZORI, Colleen.

2014. "Archaeological Recovery of a Resin-Inlaid Quero from the Site of Moqi, Locumba Valley, Peru". En: *In Inka and Colonial Wooden Keros: Recent Advances in Multi-Disciplinary Studies*, Eds. E. Kaplan and M. Sepúlveda. Washington, DC: Smithsonian Institution Scholarly Press, in preparation.

ZUIDEMA, Tom.

1976. "La imagen del Sol y la Huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los Incas del Cuzco". En: *Journal de la Société des Americanistes*. Vol. LXIII: 199-230. París.

1989. *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina*. Lima: FOMCIENCIA