



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
CENTRO DE ESTUDIOS CULTURALES
LATINOAMERICANOS

**LOS QUEROS COLONIALES Y EL IMAGINARIO CLÁSICO
Y RENACENTISTA**

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios
Latinoamericanos.

Tesista: Manuel Antonio Lizárraga Ibáñez
Profesor Guía: Dr. José Luis Martínez C.

SANTIAGO DE CHILE
2010

*Al 12 de Marzo del 2006:
el día que (me) duró 2 meses; y
a todos aquellos quienes me hicieron –y hacen- sentirlo como un sueño.*

ÍNDICE GENERAL

Introducción

Capítulo I: Apropiar para circular. Cambios iconográficos en los vasos andinos coloniales tipo quero polícromo.

- 1.1. Queros polícromos: un sistema de soporte de origen precolombino en el contexto colonial (siglos XVI – XVIII d.C.).
- 1.2. Apropiar para circular.

Capítulo II: El camino migratorio de las imágenes: de Europa a “Las Indias”.

- 2.1. Los *quero*camayocs y su capacidad de optar por la agencia iconográfica
- 2.2. Contaminación y transmigración iconográfica
- 2.3. Formas y temas clásicos en los Andes
- 2.4. Captura del imaginario clásico y renacentista en los queros: resultados agenciados

Capítulo III: El Bestiario Medieval europeo en los queros coloniales polícromos: resultados agenciados. Un análisis iconográfico de las imágenes

- 3.1. Imágenes clásicas y renacentistas en los queros coloniales
 - 3.1.1. Sirenas
 - 3.1.2. Centauros/sagitarios
 - 3.1.3. Aves (cóndores/águilas) bicéfalas
 - 3.1.4. *Amarus* de aspecto dragontino y tipo basilisco
 - 3.1.5. Simbología greco-romana: la cornucopia
- 3.2. Observaciones preliminares

Capítulo IV: El argumento mitológico detrás del nuevo imaginario andino colonial

- 4.1. El argumento mitológico de las imágenes
- 4.2. A modo de sustrato: la mitología andina colonial de raíces precolombinas
- 4.3. Arrastrando los contenidos mitológicos clásicos y del humanismo europeo
- 4.4. Conclusiones preliminares

Capítulo V: A modo de conclusión

Bibliografía

Anexo: Tabla 1. Relación de piezas analizadas (queros y demás vasijas tecnológica y simbólicamente emparentadas).

INTRODUCCIÓN

El arribo de las huestes de Francisco Pizarro a los Andes (en 1532 d.C.) significó, desde un punto de vista pictórico, la llegada de distintas técnicas, convenciones y significantes visuales procedentes de las principales artes plásticas europeas de la época (en especial: del Renacimiento y Manierismo hispano). De todo este enorme corpus iconográfico, la presente investigación se concentró –de sobre manera- en el impacto semiótico visual, y de contenidos, del imaginario clásico y renacentista en los Andes; en especial: su captura y apropiación por parte de *indios doctos* y *querocamayocs* contemporáneos (es decir: indígenas familiarizados –los primeros- por la cultura mitológica clásica europea y el humanismo recuperado por el Renacimiento y artesanos nativos –los segundos-, especializados en los trabajos de madera y demás bienes suntuarios para el Inca, como los vasos para beber durante los rituales y banquetes políticos) así como en la posterior inclusión –de estos significantes de origen europeo- dentro del universo simbólico de los vasos de madera tipo quero polícromo. En efecto, revisando la decoración puesta sobre las superficies de estos “*vasos de palo*” coloniales (siglos XVI-XVIII d.C.) observamos que, algunas piezas coloniales contienen dibujos inspirados en fuentes mitológicas clásicas y renacentistas europeas, tales como: sirenas, centauros (sagitarios), dragones, basiliscos, aves bicéfalas, cornucopias, querubines entre los más dominantes.

Sin embargo, analizando la configuración formal de estos significantes –basados en prototipos exóticos- al interior del universo simbólico de los queros coloniales, notamos que su reproducción pictórica no puede ser reducida a un mero asunto de copia o imitación exacta sino, a una creación nueva que si bien capturó referentes figurativos exóticos al repertorio andino prehispánico (esto es: criaturas del Bestiario Medieval europeo basado este último, en seres mitológicos clásicos y aquellos otros derivados de los textos bíblicos); reconfiguró y resemantizó a éstos, con el propósito de darles así un sentido más andino. Es decir, un proceso de captura y apropiación formal de significantes derivados del imaginario europeo para después, aplicar una resemantización local de sus respectivos contenidos transatlánticos consensuados en el Viejo Mundo. Sin embargo y a pesar de este esfuerzo inventivo nativo, la presente investigación observó que hubo algunos significantes andinos

coloniales basados en criaturas del imaginario europeo (como las “aves bicéfalas”, “*cuichicuntur*” según Fray Martín de Murúa) en donde esta “*andinización*” no fue total, ya que hubo ciertos contenidos que jamás pudieron ser vaciados –localmente- de sus sentidos transatlánticos por completo (tal como fue el caso por ejemplo, de las “aves bicéfalas andinas” y su relación con la heráldica nativa colonial).

Por lo tanto, y con el propósito de caracterizar la especificidad formal de los significantes andinos coloniales basados en el Bestiario Medieval, se visualizó la inclusión de éstos en otros sistemas de soporte (a saber: fachadas de arquitectura religiosa, pintura mural de *iglesia de indios*, lienzos, bargueños, ilustraciones de libro, entre los más destacados). A raíz de esta búsqueda, la presente tesis determinó que la captura –de la imagen gráfica o textual- de los seres del imaginario clásico y renacentista no fue una exclusividad de los queros coloniales polícromos ya que también aparecieron (sea gráfica o textualmente), en otros sistemas de soporte.

Así, la estructura de la tesis fue diseñada con el propósito de cumplir con los objetivos generales de la presente investigación; específicamente: determinar ¿cuánto fue el grado de participación de los imaginarios clásico y renacentista en la construcción del nuevo imaginario andino colonial puesto en los queros coloniales polícromos? De este modo, el capítulo I toma los vasos pintados de madera (o queros polícromos) como un sistema de soporte de origen precolombino que continuó funcionando al interior de los contextos coloniales (siglos XVI – XVIII d.C.). Debido a esta subsistencia en tiempos virreinales, el estudio reveló que hubo –a raíz de la imposición de la “visualidad hispana renacentista”- cambios iconográficos y temáticos en estos “*vasos de palo*”. Para especificar los mismos, la tesis identifica que en la época incaica los queros tenían –preponderantemente- una decoración abstracta geométrica lineal que luego mutó, en tiempos coloniales, a otra más narrativa, mimética, figurativa y polícroma. Penetrando en estos cambios, identificamos que muchos de éstos respondieron a una estrategia andina colonial –de los *querocamayocs* e *indios doctos*- por continuar circulando, bajo los nuevos códigos visuales hispano-renacentistas, sus propias enunciaciones y discursos indígenas (es decir: “*apropiar para seguir circulando*”).

El capítulo II, trata sobre la trasmigración iconográfica de significantes, técnicas y convenciones pictóricas de la Europa del *Quattrocento* como *Cinquecento* a “las Indias”; la cual, según el autor, dice que ésta no ocurrió de forma “pura” (inalterable) sino con ciertas “contaminaciones” (es decir: transformaciones). Para sustentar ello, la tesis resalta el papel de la agencia –de la opción por optar, de cambiar- hecha por los *querocamayocs*. Así, luego de demostrar –con ejemplos figurativos y textuales- la presencia, tanto al interior de la “ciudad letrada” novohispana como *pueblo de indios*, de formas y temas clásicos como renacentista en los Andes; el estudio nos alerta que esta captura no fue una exclusividad del soporte quero ya que también, se manifestó en otros sistemas de soportes (como lienzos, pinturas murales, fachadas arquitectónicas, entre otros). Sin embargo, y retomando con el sistema de soporte a analizar, el capítulo tipifica la captura del imaginario clásico y renacentista en esos “*vasos de palo*” como resultados agenciados, es decir: como creaciones nuevas –andinas coloniales-.

El capítulo III, intenta tipificar la apariencia formal de los significantes andinos coloniales basados en prototipos de los imaginarios clásico y renacentista europeos puestos en los queros polícromos. Para llegar a ello, se realizó una descripción iconográfica de los diseños nativos derivados de modelos transatlánticos como las sirenas, centauros (en su comportamiento tipo sagitario), aves bicéfalas, basiliscos, dragones y cornucopias. De este modo, se determinó que la configuración andina colonial de estos significantes no fue similar como aparece en el Bestiario Medieval pues, con el propósito de hacer ingresar estas nuevas criaturas al imaginario andino colonial, los *querocamayocs* e *indios doctos* añadieron o quitaron algunas asociaciones decorativas para volverlas así *más andinas*. Precisamente debido a esta agencia iconográfica no se tiene, en los “*vasos pintados de madera*”, familias de imágenes que sean iguales entre sí puesto que los artesanos nativos siempre estuvieron innovando. A pesar de este esfuerzo local, el análisis iconográfico reveló que contrariamente al interés local por “*andinizar*” a las criaturas del Bestiario Medieval, los *querocamayocs* no pudieron *andinizarlas* por completo ya que hubo algunos contenidos mitológicos europeos que –en los Andes- jamás pudieron ser vaciados.

El capítulo IV, pretendió buscar el argumento mitológico de las imágenes andinas coloniales basadas en prototipos figurativos derivados de los imaginarios clásico y renacentista europeos. Para ello, la tesis entendió la imagen andina colonial como una compuesta por varios estratos reconociendo por tanto, que la apariencia formal de estos significantes estuvo determinada –fundamentalmente (a propósito de la conquista española)- por tres tradiciones pictóricas y de contenidos, a saber: 1) la mitología andina de raíces precolombinas –a modo de sustrato-, 2) el paganismo greco-latino recuperado por el humanismo europeo de los siglos XVI-XVII y 3) el cristianismo tridentino. Debido a esta influencia, el imaginario andino colonial resultante fue uno múltiplemente construido que se nutrió tanto de sus propias raíces culturales como de otras derivadas de Europa.

El último capítulo -el V- son las conclusiones del presente trabajo; las mismas que nos dicen que no podemos asumir todas las manifestaciones artísticas nativas del período andino colonial como resultado de una hegemonía y subordinación asfixiante del poder hispano sobre la población indígena pues, a través del estudio de la formación del nuevo imaginario andino colonial, podemos identificar que no hubo una subordinación completa de una entidad social (la hispana) sobre otra (la andina) ya que –ambos- incorporaron, asimétricamente, contenidos y formas de sus respectivos imaginario. Y con todos estos estratos de contenido y forma, un imaginario andino colonial que recogió el espacio dejado por las *huacas* locales.

La presente tesis es el resultado final de un largo proceso de investigación que se inició allá por un lejano mes de Abril del año 2008 cuando, a raíz de mi asistencia en el curso “Escrituras y otras memorias en las sociedades andinas coloniales”, conocí al Dr. José Luis Martínez Cereceda y su dedicación por el estudio de los sistemas de soporte de origen prehispánico que todavía continuaban circulando en tiempos coloniales (como los queros). Yo, quien durante mis estudios de pregrado en arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) ya me había interesado por investigar dichos “*vasos pintados de madera*”, fui a buscar al Dr. Martínez para participar, como asistente de investigación primero, en su proyecto FONDECYT 1061279 “*La lucha por el control de la memoria: escritura, oralidad e imágenes andinas en las sociedades andinas coloniales de los siglos*

XVI y XVII”; propuesta que dicho sea de paso, fue bien recibida por él. Dentro del mismo y hasta diciembre del 2008, profundicé mis estudios sobre los queros; en especial: sobre del impacto semiótico visual sufrido a causa de la imposición de la “visualidad hispana renacentista”. Si embargo, y si bien ya contaba con el sistema de soporte a analizar (los queros); me faltaba –a fines del 2008- delimitar mi tema de estudio. Este último se detalló, motivado por la preparación del nuevo proyecto FONDECYT 1090110 “*Discursos andinos coloniales. Soportes, confluencias y transformaciones*”, en Junio del 2009. Desde esa fecha hasta hoy la tesis, financiada por el proyecto FONDECYT 1090110, se preocupó por estudiar la relación entre “los queros coloniales y el imaginario clásico y renacentista”; resultados que ahora vengo a presentar.

Desde el inicio de esta investigación hasta su actual culminación, hubo muchas personas que me ofrecieron todo su apoyo, confianza, compañía y sobre todo amistad; sin las cuales, este trabajo jamás hubiese podido efectuarse ni siquiera culminarse. En primer lugar al Dr. José Luis Martínez Cereceda, mi asesor de tesis, maestro y guía durante no sólo este proceso académico sino también en toda mi estadía chilena. Sus recomendaciones y sugerencias resultaron precisas para que este trabajo mantenga la rigurosidad e innovación necesaria. Del mismo modo, no podían faltar mis amigos y colegas de los proyectos FONDECYT, muchas gracias: Marco Arena, Carolina Odone, Delia Martínez, Rodrigo Lazo, “Pauli” Martínez, Julio Aguilar, Priscilla Cisternas, “Coni” Tocornal, Paola Revilla, Carla Díaz, Gerardo Mora, Verónica Arevalo, Tiziana Palmeiro, Álvaro Ojalvo y Eduardo Valenzuela; con quienes, no sólo presenté sino también discutí muchos de los temas tratados aquí. Espero que muchas de sus recomendaciones puedan verse aquí reflejadas aunque sea usurpando, sin sus permisos correspondientes, sus comentarios y sugerencias...muchas gracias por todo.

Si bien no terminó como pensé, mi permanencia en Santiago de Chile –durante mi primer año de estudio (2008) principalmente- no hubiese sido posible sin la ayuda desinteresada de la Familia Torrealba Henríquez quien, en la figura de Gabriela, se expresó todo ese desprendimiento. Por todo eso (y más), otorgo saludos a: Dani, “Rulo”, Paula, “Feña”, “Pancho”, Camila, Ignacia, Diego y Lina. Asimismo al Sr. Rodrigo y Sra Silvia quienes, me trataron súper bien durante mi “estadía” en su casa de La Reina. Ya en el 2009, y

compartiendo un acogedor departamento en Recoleta –con vista frente al Cerro San Cristóbal, inclusive-, debo agradecer -de sobremanera- a mi *pata* Juan Pablo “*el chuncho*” Contreras quien no sólo me permitió alojarme con él en su departamento sino también, integrarme a su divertida familia. Es por ello que agradezco a las Sras. Marta, Mercedes, Quena y a *Cata*; y de manera muy especial, a todos los asistentes de aquellos asados dominicales.

Fuera de esta adopción familiar, durante mis estudios en Santiago de Chile conté con la ayuda desinteresada de demasiadas personas quienes me brindaron, no sólo sus comentarios y sugerencias académicas sino también, su amistad y compañía mientras pasaban “*los días y las sombras*”. Saludos: Carolina Salvo (“*sólo por estar ahí*”), Alejandro Sergio (“*por su compañerismo*”), Carla Raffo, a mis vecinas de Recoleta (Ingrid Pozo, Paola España y las hermanas Sandra y Vivi Pezoa), a mi compatriota Silvia y a mi compañero de clases Alejandro Viveros (“*por las amenas reuniones en su casa de Maipú*”). En las aulas de la Universidad de Chile, agradezco a las profesoras: Constanza Acuña (“*por mi introducción al pensamiento warburgiano*”), Alejandra Araya y Alejandra Vega; estas últimas por sus correcciones y sugerencias a la presente investigación.

A raíz de mi estadía corta de investigación en Bolivia, gracias a una beca otorgada por la Vicerrectoría de Asuntos Académicos-Departamento de Postgrado y Postítulo de la Universidad de Chile, pude investigar –de enero a marzo del 2010-, bajo la tutela del Dr. Pablo Cruz (miembro de ASUR: Fundación para la Investigación Antropológica y el Etnodesarrollo “Antropólogos del Sur”; Sucre-Bolivia), diversas colecciones museográficas de queros, en especial: las piezas pintadas, como parte de su nuevo universo simbólico (el andino colonial), con significantes derivados de prototipos mitológicos europeos (del Bestiario Medieval). Investigar bajo las indicaciones del Dr. Cruz me ayudo, no sólo ampliar el material para mi estudio (tanto en calidad como volumen) sino también, poder conversar y conocer a otros investigadores que estudian los lenguajes visuales andinos coloniales. En ese sentido y como parte de mis trabajos en distintos museos bolivianos, debo resaltar la diligencia de Freddy Taboada (del MUSEF, sede ciudad de La Paz), el apoyo de Teresa Adriázola (Museo de Arte de Bolivia), el servicio de Pablo Rendón (Museo Nacional de

Arqueología-Bolivia -MUNARQ-) y la atención de Teresa Villegas de Aneiva (Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz).

Como parte de mis estudios en la ciudad de Sucre, conté –nuevamente- con la ayuda del Dr. Pablo Cruz así como de la directora-fundadora de ASUR, la Dra. Verónica Cereceda; investigadores que me facilitaron bibliografía y acceso al Museo de Arte Indígena de ASUR. Al director del Museo Colonial de Charcas, Edmundo Salinas, quien me autorizó -junto a Paula Martínez miembro del proyecto FONDECYT 1090110- a fotografiar la vasta colección de bargueños coloniales así como otras materialidades coetáneas (como los tapices) que contengan, como parte de su universo simbólico, significantes nativos derivados de prototipos figurativos del imaginario clásico y renacentistas (sirenas y aves bicéfalas). Finalmente, y continuando con mi estancia en la “capital legal boliviana”, debo agradecer muy especialmente la compañía de Paola Revilla y la Sra. Maluki Orías (hija y propietaria del acogedor “*Café Tertulias de Charcas*”); a ellas, muchas gracias por sus generosas tazas de té con leche.

Asimismo e iniciando mi búsqueda boliviana de criaturas del bestiario medieval en otros soportes, recibí –principalmente en Potosí- la ayuda de Verónica “*la cazadora de sirenas*” Castellano. Ya en La Paz, y dentro de mi “depa. paceño: el 111”, debo agradecer la divertida convivencia con Daniela Parra y Valentina Brizzi; amigas con quienes no sólo compartí la angustia por las trágicas noticias a raíz del terremoto en Chile (Febrero del 2010) sino también, buenos ratos dentro del “*Café Sabores Típicos, Don Gus...*”; especialmente a la “*Dani*”, muy agradecido por su ayuda en las sesiones fotográficas dentro del Museo de Arte de Bolivia y el Museo Casa Murillo del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz.

Ya en Lima, y junto mi familia (papá Carlos, mamá Sonia, “*Lele*”, “*Tochi*”, mi cuñada Johana y sobrino Estaban Nicolás), terminé de escribir la tesis y revisar las últimas piezas para finalizar con mi muestra de estudio. Como era de suponer, me volví a reencontrar con mis amigos y toda la *mancha* (¡y de qué manera!). En el MALI (Museo de Arte de Lima), conté con la ayuda de Haru “*Super H*” Heshiki y el servicio de Claudia Pereyra (“*sorry, por*

la tranca de tu cumple”). En el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, y gracias al apoyo de Ulla Holmquist (curadora de dicho museo), trabajé a lado de Isabel Collazos. A Shila “*Cara de pez*” Acosta y Cynthia López por su ayuda en las sesiones fotográficas dentro del MALI y Museo Larco, respectivamente. A mi “amiga virtual” Ariadna Baulenas i Pubill, por su interés en mi tema de estudio y ayuda en la corrección de estilo del texto de la tesis.

Termino esta sección, reconociendo la amistad de mis *patas* de aquí, allá y siempre. A los cofrades del “Club de la Batea”: Sergio Quiñónez, Guilana Miano, Orlando Diez, Sandra Ferrer y Daniel Infante (“*cofradía que cada año va en aumento numérico, ¿por qué será?*”). Al nuevo *papacito* Gonzalo Villamonte por su ayuda y tiempo aún estando lejos; a mi *broder* de siempre Mateo Millones por toda su insistencia para que este trabajo salga adelante. A la gente del barrio: Iván “*Lagartón*” Ramírez, Tino “*Dimitri*” Vargas, Ingrid “*Tex*” Fontenla, Lizeth “*Chinese*” Ugarte, Omar “*Moroco*” Paz y Renzo “*Lennon*” Núñez-Melgar. A todos los *fepucos*, en especial: a mi compadre Efraín “*Migraín*” Rosemberg, su esposa Esther “*Turista*” Fernández e hija –mi ahijada– Lucía; sin olvidar a Percy “*Peinadito*” Quevedo y José Luis “*Chipiluis*” Alvarado. A mis compañeras arqueólogas Sofia “*Sofos*” Chacaltana (“*por su preocupación de siempre*”) y Rosabella “*EEB*” Álvarez-Calderón (“*por la tutina de siempre*”). Al viejo Francisco “*chapita*” Chappa, a Felix “*Infelix*” Lossio (“*por las repeticiones de aquellas noches de Jueves sargenteros*”), a Hans “*Galán*” Aliaga, Melissa “*Plastimeli*” Bustamente y, *at last not at least*, la paciencia de Boris “*Croqueta*” Márquez y de su esposa Erika “*La Flaca*” Anticona. A todos ellos, muchas pero muchas gracias.

Capítulo I

APROPIAR PARA CIRCULAR. CAMBIOS ICONOGRÁFICOS EN LOS VASOS ANDINOS COLONIALES TIPO QUERO POLÍCROMO

“Hubo en las Indias gran curiosidad de hacer ídolos y pinturas de diversas formas y diversas materias, y a éstas adoraban por dioses”; así describe, a finales del siglo XVI, el Padre José de Acosta (1940 [1590]: 369) las diferentes imágenes y estatuas –*huacas*- del Perú. Es más, continúa diciendo que éstas “*eran de gustos feos y disformes*” (*op. cit.* 369) ya que el demonio estaba presente en ellas, convirtiéndolas por tanto en “*figuras mal gestadas*”. Estas descripciones son relevantes para introducirnos a la intención del presente capítulo, la cual es: concebir el período andino colonial como un choque visual asimétrico entre prácticas pictóricas y visuales heterogéneas.

Tal como lo hemos reseñado en el párrafo anterior, las manifestaciones visuales incásicas (andinas en general) estuvieron fuera de las convenciones figurativas hispanas renacentistas. En efecto, si bien el “ojo español de la época” estaba familiarizado con formas diagramáticas y geométricas (como por ejemplo aquellas presentes en grabados españoles e italianos tardo-medievales; véase Estrabidis 2002 y Baxandall 2000: Fig. 13-15), es decir, estuvo acostumbrado a convenciones abstractas y conceptualizadas; éstas no representaban la percepción visual dominante pues, durante el Renacimiento e influidos por ideas neoplatónicas, se preferían formas que fuesen similares a la naturaleza para que así no se pudiese engañar a los ojos del espectador, tomándose algo por lo que realmente no era ni representaba. Por lo tanto y con dicho saber, los pintores del *Cinquecento* y siglos posteriores realizaron representaciones que fuesen –para su auditorio objetivo- fáciles de reconocer y distinguir. Entonces, y como realidad efectiva de esta competencia visual, el arte europeo renacentista (particularmente el español) realizó *pintascas*¹ con figuras realistas que

¹ Pintura europea en términos del siglo XVI d.C. (Cummins 1998). Se trata de aquellas representaciones (como la figura ecuestre de la pintura manierista) que según Wölfflin (1961), se caracterizaban por ser imágenes táctiles, a saber: figuras que trataban de capturar -por medio del linealismo- las formas según sus proporciones sensoriales “como si se pudiesen tocar”. Debido a ello, fueron pinturas que se preocuparon por representar “las cosas como son”, es decir: de significado mimético.

formalmente signifiquen por mimesis²; y con ellas: representaciones visuales que se ajustasen a las convenciones pictóricas por ellos conocidos (éstas eran, siguiendo a Baxandall 2000: 45-137, significantes con excesiva gestualidad y movimientos además de estar distribuidas volumétricamente, etc.; revítese por ejemplo los lienzos pintados por Tiziano, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, entre otros).

En cambio durante el Tahuantinsuyo (1470-1533 d.C.), y a pesar de que sus artistas imperiales conocieron las representaciones figurativas (véase cerámica pintada inca-cuzqueña, tablas *Poquen Cancha*, “retrato” de Manco Inca, pintura mural de *kúntur* sobre “peña altísima”; entre los casos más característicos), se desarrollaron manifestaciones pictóricas –especialmente vinculadas a los emblemas Cuzco imperiales como los queros (Fig. 1)- basadas en convenciones menos relacionadas con lo que se veía en su entorno, tanto para los grupos incásicos como conquistadores españoles; es decir, y siguiendo la historiografía artística y etnohistórica del tema (Martínez, comunicación personal 2009; Cummins 2004): significantes abstractos lineales. Con el término *abstracción lineal* me refiero a aquellos significantes visuales sin referentes reales conocidos; esto es: conjunto de formas geométricas -no figurativas- que en la mayoría de los casos no guarda relación visual evidente con seres u objetos del mundo sensible; tal como sucedió con los conquistadores españoles del siglo XVI, o como también ocurre con la historia del arte actual, puesto que dichos significantes no imitan ni están cercanos a la naturaleza.

Entonces, no es un lenguaje plástico ni de composiciones sino uno formal de representaciones que funcionaba como un sistema semiótico particular; a modo de ejemplo, significantes compuestos por cuadrados concéntricos o con trazos geométricos lineales dentro de sí (llamados *tocapus* por las sociedades andinas³) y dispuestos principalmente en: vasos de madera tipo quero (Figs. 2a y 2b), textiles *toccapuccombi*⁴ cuzqueño-imperiales (Fig. 3, véase demás ejemplares en Flores Ochoa *et al.* 1998: 80 y Cummins 2007: Figs. 15

² Arte imitativo o cercano a la realidad basado en ideas neo-platónicas que consideraban lo semejante como la mejor manera de acercarse a lo verdadero.

³ Revítese: “Vocabulario y Praxis en la Lengua General llamada Quechua” escrita por el Anónimo 1951 [1586] (*cf.* más adelante).

⁴ Camisetas de indios (*uncus*) decoradas con múltiples diseños tipo *tocapu*; tal como se muestra en el *uncu* inca de la colección Dumbaron Oaks, Washington DC., Estados Unidos (revisar Cummins 2007: Fig. 20).



Fig. 1. Quero incaico (1470-1533 d.C.) con decoración geométrica abstracta lineal incisa (pieza MALI IV-2.3-0593, colección del Museo de Arte de Lima, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 2. Pareja de queros incaicos similares (1470-1533 d.C.) con bandas horizontales de decoración geométrica abstracta lineal incisa tipo tocapus (piezas MoMac 224 -2a- y MoMac 225 -2b-, colección del Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco -UNSAAC-, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

y 26) así como en la cerámica pintada (vg. Fernández Baca 1971: figs. 123, 124, 494, 495 y 641) y arte rupestre grabado incaico⁵ e incluso, en las crónicas ilustradas de inicios del siglo XVII (compárese con dibujo de las tres cuevas de origen de los incas realizado por Santa Cruz Pachacuti 1995 [1613?]: 20 [8v]; el cual muestra, diseños similares a los cuadrados concéntricos incisos expuestos sobre los queros incaicos –ver nuestra Fig. 4-)⁶. Precisamente, esta ubicuidad material guarda relación con lo expuesto por los primeros compiladores de la lengua nativa, en especial: el cronista Anónimo (1951 [1586]: 84) quien escribe: “*tocapu, labor en lo que se brosla o texe en vasos y tablas*”; como también González Holguín (1952 [1608]: 344) “*tucapu. Los vestidos de lauores preciosos, o paños de lauor texidos*”.

Sin embargo, y a pesar de esta preponderancia iconográfica, aquí cabría establecer una advertencia inicial ya que si bien la gran mayoría de los diseños pintados inca-cuzqueños se asemejan –en trazo y forma- a sus pares grabados e incisos, no es posible asegurar que todos los demás motivos de ornamentación inca-cuzqueña, como en textiles y cerámica pintada por ejemplo, hayan sido geométricos abstractos lineales puesto que también se tienen otros pintados y de trato más naturalistas, como es el caso: de significantes zoomorfos y antropomorfos dibujados en textiles tipo *uncu* (compárese túnica ajedrezada inca con diseños figurativos tipo mariposa *pillpintos*; ir a nuestra Fig. 5), platos y botellas inca imperiales (para piezas cerámicas, véase botella decorada con mujeres danzantes separadas por flores en Cummins 2007: Fig. 6; así como demás motivos figurativos en Fernández Baca 1971: laminas VIII, IX y figs. 42, 519 y 631). Siguiendo con otros ejemplos de esta configuración figurativa prehispánica, Fernández Baca (1971: fig. 703) publica un plato de indudable manufactura inca-cuzqueña decorado con 2 peces tipo “suche” del lago Titicaca que muestran trato figurativo y mayor policromía. Asimismo, el citado investigador peruano expone fragmentos de vajilla inca-cuzqueña que presentan diseños antropomorfos pintados

⁵ Dato proporcionado por gentileza del arqueólogo Andrés Troncoso (com. per. 2009) quien me enseñó un *tocapu* de cuadrados concéntricos (similar al expuesto en queros cuzqueños) grabado sobre un panel lítico en el sitio de Choapa, IV Región: Coquimbo (costa central de Chile).

⁶ Al decir del arql. Colin McEwan (comunicación personal 2010), esta configuración de cuadrados concéntricos incisos estaría representando un dibujo de vista de planta de un *ushnu* incaico (un centro sagrado identificado con una apertura vertical que representa la comunicación –el acceso- con el *hanan pacha* y/o *manxapacha*; un signo de entrada).



Fig. 3. Camiseta *toccapuccombi* incaica (1470-1533 d.C.) decorada con distintos diseños geométricos abstractos lineales tipo tocapu (colección Dumbaron Oaks, Washington DC., Estados Unidos).

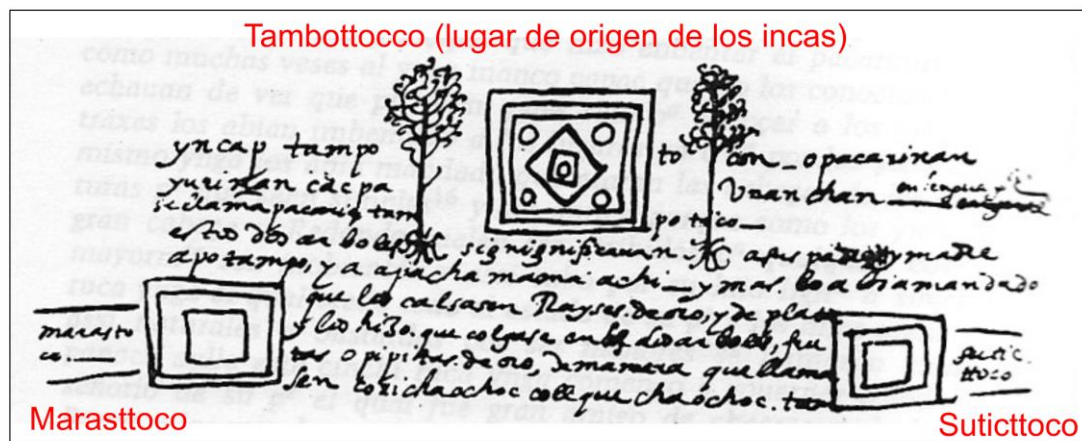


Fig. 4. Geografía mítica inca. Las 3 cuevas de origen de los incas representadas -cada una de ellas- por 3 tocapus ordenados jerárquicamente. Los tocapus aquí, connotan una topografía política y social. Dibujo del cronista andino Juan de Santa Cruz Pachacuti, en “Relación de Antigüedades de este Reino del Perú” [1613?].

(Lam IX-parte inferior-), a saber: mujeres de trazo esquemático en posición frontal y con cabeza reducida (una de ellas posee además un abanico en su mano).

Asimismo, y al decir de los primeros cronistas de los siglos XVI y XVII d.C. (Sarmiento de Gamboa, Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala respectivamente), el arte incaico sí tuvo ejemplos de pintura figurativa, como por ejemplo: la “pintura famosa sobre una peña altísima” descrita por Garcilaso (1995 [1609], libro V, capítulo XXIII: 306) la cual, según el escritor mestizo, fue hecha para conmemorar la victoria del Inca Huiracocha⁷ sobre los chancas. Dicha pintura rupestre estaba compuesta por:

“dos aves que los indios llaman *cúntur*, [cóndores...] Una con las alas cerradas y la cabeza baja y encogida como se ponen las aves, por fieras que sean, cuando se quieren esconder, Tenía el rostro hacia el Collasuyo y las espaldas al Cuzco. La otra mandó pintar [Inca Huiracocha] en contrario, el rostro vuelto a la ciudad. Y feroz, con las alas abiertas, como que iba volando a hacer alguna presa”.

Continuando con las referencias textuales acerca del arte figurativo inca, Sarmiento de Gamboa (1942 [1572]: 46-47) menciona que durante el gobierno de Pachacuti Inca, éste hizo llamar a los más viejos del imperio para que le relatasen “*todo lo más notable de las antigüedades de sus historias, hízolo todo pintar por su orden en tablonos grandes y deputó en las casas del sol una gran sala, adonde tales tablas, que guarnecidas de oro estaban, estuviesen como nuestras librerías*”. Al decir de Cristóbal de Molina “el Cuzqueño” (1959 [1572]), dichas “*pinturas hechas en tablonos*” contenían narrativas pictóricas sobre el origen, ritos y fabulas de los incas ya que presentaban figuras “*de cada uno de los yngas*”; conforme Catherine Julien (1999: 64), estas “*tablas pintadas*” figuraban “*the lives of the Incas and the conquests associated with them were represented*”; a modo de “*a visual form of history*” (*op. cit.* 81). Fueron tablas que no gozaron de una exposición pública ya que eran vistas –únicamente- al criterio del Sapa Inca; al extremo que ni el mismo Molina –en su viaje al Cuzco en 1557-, pudo siquiera verlas directamente (Julien 1999). Si bien Cummins (1993: 113) acepta, para la época inca, la existencia de “*algunas tablas de madera pintadas en diferentes colores*” –con signos y señales toscas- discute que estas “*tablas pintadas*” hayan sido figurativas pues, para mencionado investigador, se trataban de “*pinturas [que] no eran imágenes que produjeran formas correspondientes al mundo conocido*” ya que “*el arte encontrado por los españoles en el Perú era, en su gran mayor parte, abstracto*” (*op. cit.* 92).

⁷ Para Garcilaso, la victoria inca sobre los chancas fue efectuada por Inca Huiracocha.

Retomando con lo escrito por Cristóbal de Molina, él señala que las “tablas históricas” estaban colocadas en una casa del Sol llamada *Poquen Cancha*, junto al Cuzco. Lamentablemente hoy poco sabemos sobre mentadas tablas sin embargo Iwasaki (1986) sugiere que, artistas indígenas igual de especializados que aquellos que pintaron las tablas, pudieron haber sido utilizados por el Virrey Toledo (en 1572) para pintar los paños donde aparecen los trece retratos de los *reyes* Incas que se muestran en: “La Deçendencia, Traxes, Milicia y Religion de los Ingas”; puesto que estas “tablas pintadas *Poquen Cancha*”, al decir nuevamente de Julien (1999: 65), “*served as precedent for a later portraits style*” (cf. más adelante). Debido a esta influencia, es muy probable que los retratos que ilustran la carátula “Década Quinta” de la “Historia General de los Hechos de los Castellanos” escrita por Antonio de Herrera y Tordesillas, entre 1601 y 1615 (Fig. 6), se hayan servido de los paños enviados por Toledo.

Por último, Guaman Poma (1980 [1615], tomo I: 296) cuenta que durante la resistencia de *Mango Ynga* ante los conquistadores españoles (en 1536) éste se replegó en Ollantaytambo (Cuzco) para reforzar sus fuerzas y “*allí edificó muchas casas y corredores, y ordenó muchas chácaras, y mandó retratarse el dicho Mango Ynga y a sus armas en una peña grandísima para que fuese memoria*”. En base al dibujo de Rugendas (en 1844; revítese Protzen 2005: fig. 15. 12), se trataría de una figura antropomorfa de mucho dinamismo pues tiene los brazos extendidos y porta lo que pareciese ser una lanza; sin embargo, y según la identificación que hace Hostnig de esta misma pintura rupestre (2006: Foto 16 y Fig. 19), dicha figura es mucho más geométrica y estática que aquella ilustrada por el dibujante alemán ya que se trataría de un ser antropomorfo frontal de trazo lineal y tosco que presenta brazos rectos y se encuentra vistiendo un *uncu* además de tocado semicircular (o casco) en su cabeza.

Por lo tanto, y si bien las referencias iconográficas y textuales sobre la existencia de un arte figurativo incásico son bastante reducidas (tanto en número como diversidad de soportes –si los comparamos con los diseños abstractos-); igual nos permite afirmar que la pintura figurativa no fue una manifestación totalmente desconocida por el arte incaico, o sea: no constituyó ninguna práctica visual nueva a propósito del impacto representacional hispano;



Fig. 5. *Uncu* incaico (1470-1533 d.C.). Camiseta ajedrezada decorada además con diseños figurativos discretos y repetitivos: mariposas (*pillpintos*) en pechera y borde inferior (Colección Privada).



Fig. 6. Retratos de perfil de los trece *reyes incas* del Perú. Dibujos basados en las convenciones figurativas de los bustos manieristas. Carátula que ilustra la “Década Quinta” de la “Historia General de los Hechos de los Castellanos” escrita por Antonio de Herrera y Tordesillas (entre 1601 y 1615).

más aún cuando, el arte rupestre incaico cusqueño (en Hostnig 2006) está lleno de diseños figurativos y realistas –especialmente al interior de escenas que Hostnig denomina como “rebaños de camélidos” (*op. cit.* 57)- que representan: llamas (*op. cit.* foto 1 y figs. 1, 8, 10, 11, 15 y 21), canes y seres antropomorfos (*op. cit.* foto 2 y figs. 20 y 22). Del mismo modo, Hernández Llosas (2006) reporta –para la zona de Humahuaca (en el norte argentino)– arte rupestre incaico decorado con significantes grabados de serpientes ondulantes (*amarus* al decir de la autora; *op. cit.* figs. 4-6). Por tanto, y en base estos ejemplos, es probable que este lenguaje formal de representaciones haya sido, según Mesa y Gisbert (1962), un antecedente pictórico que después se desarrolló extensivamente en las futuras manifestaciones pictóricas virreinales de los siglos XVI y XVII (como en queros y pintura mural de iglesias por ejemplo). Una muestra de ello fue, al decir de precisamente de Gisbert (1980), la tradición incaica de pintar murales en vanos ciegos u hornacinas dentro de las residencias pues durante tiempos coloniales, esta misma costumbre se desarrolló ampliamente debido al gusto renacentista de ornamentar -con motivos heráldicos- los interiores de las viviendas; tal como fue el caso de las pinturas murales que decoran el Palacio de Sairi Tupac (construido en la segunda mitad del siglo XVI), en Yucay, una arquitectura incaica de transición en donde sobre los muros de adobe se tiene un emblema heráldico polícromo que muestra cascos tipo *chucus* y *mascapaychas* -ambos símbolos de la realeza incaica- (véase pintura mural en Flores Ochoa *et al.* 1993: 33). Por consiguiente –concluimos-, que el lenguaje figurativo estuvo presente desde tiempos prehispánicos, incluso pre-tahuantinsuyanos (si tomamos en consideración por ejemplo la iconografía moche de línea fina, especialmente de los siglos V y VI d.C.; véase dibujos de Donnan y McClelland 1999) el cual, luego explotó en tiempos coloniales (tal como veremos sucedió en la decoración de los queros polícromos, más adelante).

Por consiguiente y, a partir de estas habilidades visuales, el período andino colonial fue – desde un punto de vista pictórico- una disputa semiótica, un choque epistemológico en la manera de percibir lo propio de la imagen; a razón que, tanto las fuerzas hispanas como las sociedades andinas del siglo XVI (entre ellas la incaica cuzqueña) manejaron, como hemos señalado, distintos conceptos y lógicas de representación pictórica. Entre los modos más representativos y dominantes (pero sin ánimos reduccionistas): 1) la perspectiva mimética e

imagen similar a la naturaleza desarrollada por el arte español-europeo (es decir: formas que sean fáciles de reconocer por parte de los espectadores; similares a las imágenes figurativas puestas en *pintascas* y retratos renacentistas como manieristas –la figura ecuestre-, libros ilustrados, decoración mueble, etc.; Fig. 7) y 2) la *abstracción geométrica lineal* incásica de significado semasiográfico convencional (o sea: significantes visuales que no registran el habla sino transmiten ideas, conceptos y discursos consensualmente aceptados por quienes están insertos en su sintaxis representacional, comunicando a través de la relación espacial y formal entre signos similares o por su disposición cromática y tamaño al interior del mismo soporte; revítese González y Bray 2008, Salomon 2001, Boone 1994). Entonces una imagen incaica que, como veremos más adelante en los queros de estética imperial (Fig. 8, además volver a Figs. 1, 2a y 2b), soportaba una lengua hablada cuya descodificación (lectura) tenía que ser sabida por todos aquellos insertos en su lógica representacional. Por consiguiente, y a partir de estas definiciones, se entiende el período andino colonial como un choque de tradiciones figurativas y, a través de éste –siguiendo a Warburg (2004)-, de civilizaciones disímiles.

Siguiendo estas caracterizaciones visuales, podemos señalar que el arte incaico-cuzqueño (especialmente aquel plasmado en los soportes imperiales) no correspondió a las normas europeas dominantes de la representación; esto fue: no estuvo dentro de las ideas hispano-renacentistas acerca de la apariencia formal que debía tener una imagen como tal. Debido a ello, el encuentro entre el aparato colonizador español y las sociedades andinas tahuantinsuyanas puede entenderse también como un choque de técnicas pictóricas, colores, significantes visuales, formas, modelos e imaginarios diferentes; en suma: de experiencias visuales heterogéneas donde “el arte andino no ilustraba figurativamente ideas y, por lo tanto, no podía siquiera ser usado para ilustrar, por sí mismo, aquellas ideas a una audiencia europea” (Cummins (1993: 92) ya que necesitaba ser interpretado, para llegar a todos sus niveles de significación, por algunos pocos individuos especializados, informados y competentes (como los *quipucamayocs* por ejemplo).

Así y, a diferencia del arte español del siglo XVI d.C. (la citada *pintasca*) donde un guión textual –“conocido por todos” (tanto por productores, consumidores y espectadores)-



Fig. 7. Retrato mimético, descriptivo y figurativo de Carlos V (1548); la pose ecuestre en la *pintasca* manierista europea. Lienzo hecho por Tiziano, pintor italiano del *Cinquecento* al servicio del monarca español. Retrato con actitud psicológica: exhibe -notablemente- su status y temperamento.



Fig. 8. Quero incaico (1470-1533 d.C.) con estética imperial: significantes abstractos geométricos lineales y significado semasiográfico convencional (pieza MO 105, colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Dibujo C. Yáñez, color de fondo madera natural. Fuente Proyecto FONDECYT 1090110).

explicaba la ilustración (Baxandall 2000); las imágenes incaicas –así como otras de la misma tradición andina- si bien compartían un *fondo común* que era sabido por toda la comunidad de interlocutores andinos, para llegar a conocer todos sus niveles de significación –como aquellos de implicancia política y reciprocidad comunal, por ejemplo- tenían que ser interpretadas oralmente dentro de rituales por especialistas; siendo por lo tanto su decodificación segmentada (no sabida por todos) al igual que los contenidos de dicha información (por lo general, de competencia sólo para las élites nativas). De este modo, los queros con abstracciones (especialmente aquellos cargados por la fuerza vital conocida como *camac* –ir a nota 9-) se constituyeron signos visibles de la cultura inca imperial ya que, siguiendo a Cummins (1988: 4) “*the imagery on pre-conquest Inca keros was abstract and referred only to Inca imperial culture*”. Por lo tanto, y a raíz de seguir expresando todo este poder comunicacional, los queros incaicos fueron reacomodados hacia otros policromos para seguir así, soportando imágenes cargadas de enunciaciones, discursos y proposiciones locales.

1.1. Queros policromos: un sistema de soporte de origen precolombino en el contexto colonial (siglos XVI – XVIII d.C.).

“El virreinato fue la continuación del imperio”
(John Rowe, “*El movimiento nacional inca del siglo XVIII*”, 1976: 18)

La conquista española, como todo proceso de colonización al decir de Gruzisnki (1997), fue incapaz de destruir y transformar absolutamente todas las manifestaciones sociales y religiosas indígenas; por tanto, el período andino colonial no significó una clausura inmediata de las prácticas representacionales y comunicativas nativas; o sea: el lenguaje alfabético no pudo eliminar por completo los lenguajes visuales, orales y gestuales –con sus respectivas materialidades- de las sociedades incásicas. En ese mismo sentido, pero enfocado en el aspecto social, Frank Salomon (1994) menciona que el estado colonial temprano tuvo que heredar –a razón de organizar administrativamente los Andes- muchos aspectos, sujetos y dinámicas de la sociedad fragmentada y jerarquizada inca, en especial: el reconocimiento de la nobleza incaica descendiente (las *panacas*) y de sus respectivas autoridades locales (como los curacas regionales). Por tanto, y estando de acuerdo con Rowe (1976), podemos inferir que el Incario no se acabó en absoluto al momento de la conquista

española ni aún después en la formación inicial del llamado Virreinato del Perú. Debido a ello, entre los siglos XVI y XVIII d.C. continuaron circulando distintos sistemas de soportes de origen precolombino (quipus, queros, arte rupestre, textiles, teatralidades, entre los más difundidos) con lenguajes diferentes a los de la escritura alfabética (Martínez 2008).

Para sustentar mi investigación se entiende *sistema de soporte*, siguiendo la propuesta iniciada por Martínez (2008), como aquellos objetos sensibles, tangibles y discretos – materialidades- que registran y almacenan información para después articular y enunciar (a través de lenguajes visuales, gestuales, dramáticos, espaciales u orales) relatos, memorias así como aspiraciones sociales y políticas; es decir: “sistemas de comunicación que incluyen el registro y la transmisión de información [pero] que no utilizan la materialidad y la tecnología de la escritura alfabética” (Quispe-Agnoli 2008:134). Es decir, compartimos la idea planteada por Elizabeth Hill Boone (1994:10) quien afirma que “*spoken language is not always the best medium for communicating thought*”; siendo por lo tanto, los lenguajes visuales una de las tantas maneras que tuvieron las sociedades andinas incásicas -luego coloniales- para vehicular mensajes y comunicaciones sociales.

Sin embargo, y a consecuencia de esta vigencia colonial, dichas materialidades de origen precolombino no permanecieron inalterables ante el impacto de la visualidad representacional hispano renacentista ya que siguieron circulando con ciertos cambios y transformaciones en sus respectivos sistemas pictóricos. Por ejemplo, y para el caso de los queros, Cummins (1988, 2004) señala que a propósito de la conquista europea ocurrió un cambio visual en estos vasos de madera; así, los queros incaicos precolombinos –aquellas piezas con decoración abstracta geométrica lineal incisa- sufrieron una reconfiguración estilística colonial hacia otras piezas más figurativas, polícromas y realistas; es decir: a nuevas formas gráficas que formalmente signifiquen por mimesis (la imagen como representación, figuración que nos remite a la realidad). Cabe resaltar que transformaciones visuales similares también sucedieron en otros sistemas de soportes nativos, tales como: los textiles tipo *uncu* (Phipps 2005) y *tocapus*. Por ejemplo los *uncus* de mediados a fines del siglo XVI d.C. –según fechado de Phipps (2005)- muestran representaciones figurativas como mariposas, leones rampantes, felinos tipo otorongo (*cf.* más adelante) e incluso

diseños antropomorfos (ver Phipps 2005: 81, 80, 85 y 82-83 respectivamente). Al decir de Mulvany (2004), los textiles tipo *uncu* también experimentaron cambios en su técnica de manufactura así, en la época colonial y con el propósito de atender la demanda por parte de sus nuevos usuarios (españoles ricos especialmente; *cf.* capítulo II), los *uncus* virreinales fueron hechos –con el propósito de estandarizar sus diseños- con la técnica del tapiz.

Por lo tanto y a partir de estas reconfiguraciones morfo-temáticas, entenderemos al período andino colonial como un contexto en el cual acontecieron diversos cambios y reacomodos en las enunciaciones, significantes, contenidos y lenguajes visuales de los distintos sistemas de comunicación de origen prehispánico. Un tiempo donde los artesanos andinos coloniales (como los *querocamayocs*), realizaron procesos de “traducciones visuales” de precisamente los cánones europeos de representación histórica, teniendo en cuenta –a modo de sustrato- su “memoria visual y simbólica” (*cf.* más adelante). Como resultado de ésta, el arte andino colonial se nutrió tanto de sus propias raíces indígenas como de algunas otras europeas.

Para el caso de los “*vasos de palo*”, y debido a su estrecho vínculo con la bebida andina sagrada conocida como chicha, los *queros* fueron considerados como objetos simbólicos y usados por diferentes sociedades andinas precolombinas (llamados, este tipo de vasos, como *queros vicchi*), especialmente los incas (1470-1533 d.C.). Las piezas incaicas en particular, corresponden a vasos de madera, cerámica, piedra, oro y plata (estos dos últimos conocidos como *aquillas*; véase Anónimo 1951 [1586]: 17, González Holguín 1952 [1608]: 33 y Bertonio 1984 [1612], II parte: 290) con una decoración altamente uniforme. En efecto, las piezas incaicas presentan mayoritariamente significantes abstractos geométricos lineales incisos (Fig. 9) seguidos por otros geométricos pintados sobre la superficie (compárese con ejemplos de Flores Ochoa *et al.* 1998: 13 y Cummins 2004: 4.1.), algunos motivos antropomorfos de composición geométrica incisa (rostros y manos dispuestas sobre el borde del vaso, ver nuestra Fig. 10; compárese además con Cummins 2004: figs. 1.8, 4.6a-c y 4.7c) como también diseños zoomorfos esquemáticos incisos o en alto relieve (como por ejemplo, pieza con banda de llamas; ver foto en Flores Ochoa *et al.* 1998: XX) y, en menor medida,



Fig. 9. Queros incaicos (1470-1533 d.C.) con decoración geométrica abstracta lineal incisa altamente uniforme (colección del Metropolitan Museum of Art, Nueva York).



Fig. 10. Par de queros incaicos (1470-1533 d.C.) con motivos antropomorfos de composición geométrica incisa: rostros y manos dispuestas sobre el borde del vaso (oiezas MO 0091 -10a- y MO 0093 -10b-, colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

significantes pintados en bajo relieve rellenos con la técnica de “laca incrustada”⁸ (Flores Ochoa *et al.* 1998: XXI, 18 y.50).

Revisando las primeras definiciones y traducciones quechuas como aymaras de los vasos tipo quero, podemos dilucidar el esfuerzo hispano por intentar clasificar este tipo de soporte desconocido para ellos. Así, según los diccionarios quechua de la época (siglos XVI y XVII d.C.) los queros eran “*vasos de madera para beber; vaso teñido todo de colores, o a vetas atravesadas*” (Anónimo 1951 [1586]: 75 y González Holguín 1952 [1608]: 305-306). Muy similar en su definición en aymara (siglo XVII): “*vaso para beber [sic] de madera, o plata, de cualquier hechura que sea*” (Bertonio 1984 [1612], II parte: 290). Según Ziolkowski (1979) en base a una exploración de los significados que atañen la palabra *quero*, determina que este vaso poseía nombres relacionados al verter, beber, extraer, sacrificar, pintar, escribir y ornar. Por tanto, y a partir de estas acepciones, resulta evidente la idea de extrañeza que tuvo el aparato colonial para poder aprehender este sistema de soporte nativo (como por ejemplo: igualar quero sencillamente a madero); el cual –valga decir-, todavía seguía circulando y significando entre las sociedades andinas coloniales puesto que eran objetos que plasmaban proposiciones indígenas. Por lo tanto, y para la presente investigación, queremos dejar en claro que con el nombre “quero” estamos designando exclusivamente los vasos de libación hechos de madera.

Al decir de Cummins (2004: 53-55), la alta uniformidad de los queros incaicos se debía a que éstos respondían a una estética imperial que enfatizaba tanto el diseño como la repetición de motivos geométricos. A raíz de esto, dicho investigador norteamericano postula que la *abstracción lineal* dispuesta en los queros incaico-cuzqueños era más que una expresión estética puesto que algunos de los significantes ahí expuestos (como los tocapus por ejemplo) actuaban, dentro de rituales y ceremonias de reciprocidad y autoridad (Martínez 2008), como recursos gráficos eficientes que permitían recordar -

⁸ La técnica de “laca incrustada” es un método de aplicación de pintura en bajo relieve. Mediante análisis químicos, Kaplan *et al.* (1999: 33-34) determinan que “la pintura es una mezcla compleja de partículas de pigmentos minerales y/o colorantes orgánicos, con una resina natural como medio aglutinante”; donde los pigmentos utilizados, provienen del: índigo, cobre, plomo, bermellón, sulfuro de arsénico, oropimente y carbón. Siguiendo con dichos resultados, el medio aglutinante –es decir: el material que une a los colorantes entre sí y éstos a la madera- “es un exudado de la planta *Elaeagia pastoensis* Mora, mezclado con un aceite semisecante. Este exudado se conoce con el nombre común de mopa mopa”.

metonímicamente- premisas y discursos mayores; es decir: medios visuales que condensaron gran cantidad de información que era aceptada y codificada convencionalmente por todos sus implicados (González y Bray 2008, Salomon 2001, Boone 1994). Aún más, para Cummins (2004:53), la *abstracción geométrica lineal* tenía significado emblemático ya que sus diseños tenían una morfología que era inmediatamente reconocida por las demás sociedades indígenas como parte de una estética imperial; la cual, según mentado investigador, estaba arraigada en la cosmología andina. Debido a estas caracterizaciones, la *abstracción geométrica lineal* incásica fue más que una simple decoración sobre la superficie de los vasos ya que algunos de sus diseños (los llamados tocapus), funcionaron como abreviaturas de un discurso de memoria, recordatorios metonímicos del intercambio y futuras obligaciones para con el Tahuantinsuyo o incluso, como la manifestación tangible de una deidad (el *camac*⁹).

Debido a esta carga semántica, en la época incaica la decoración de estos vasos estaba ligada al soporte material expuesto; razón por la cual, ambos (imagen/objeto) conformaban una sola unidad simbólica volumétrica (Cummins 2007, 2004); funcionando a modo de “objetos testigos” de eventos del pasados. De este modo, queros y *aquillas* incásicas trascendieron su función utilitaria para pasar a constituirse también en la materialización del *camac* (en la imagen como vivificación) o en el recuerdo sensible de reciprocidades pasadas, es decir: actuando como un soporte de la memoria inca. A raíz de esta carga comunicativa, los queros fueron considerados como objetos simbólicos imperiales (a modo de emblemas de poder y riqueza al decir del mismo Cummins (2007)), por lo que tuvieron una distribución diferencial dentro de la sociedad tahuantinsuyana ya que su posesión marcaba el status social de las personas e incluso los privilegios entre grupos sociales y regionales disímiles (Bray 2008).

Por consiguiente, los queros incaicos decorados con abstracciones geométricas lineales tipo *camac* fueron significantes que, por ser decodificados en todos sus niveles únicamente por la

⁹ “la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante, generalmente un dios regional o un antepasado, a un ser u objeto animado” (Taylor 1987: 24); por tanto, la imagen como vivificación divina de todas las cosas materiales: “el mismo dios”. Fuerza vital o primordial que anima a todas las criaturas de la creación, por tanto, presente –según los extirpadores de idolatrías- en personas, momias de antepasados, animales, objetos inanimados como cerros, piedras o *huancas* (Cummins 2004, Rostworowski 1983).

nobleza cuzqueña e imperial, poseyeron informaciones que competían –por lo general- a ésta. Entonces a partir de esta relación, Flores Ochoa (1995) postula que los queros incaicos (especialmente aquellos cargados con la fuerza vital conocida como *camac*) fueron objetos profundamente vinculados a la nobleza y autoridad tahuantinsuyana; correspondencia que según citado investigador peruano, se mantuvo hasta bien entrada la época colonial. Es decir, se trataron de vasijas que funcionaron como emblemas o insignias de autoridad incásica para “denotar la función y calidad de quien lo lleva” (Martínez 1986: 101) siendo usadas tanto por el Inca como por los curacas regionales. Precisamente, a raíz que fueron vasijas asociadas al poder incaico, los queros y su “arte de curacas” se desplegaron dentro de contextos rituales y ceremoniales de autoridad tahuantinsuyana, como por ejemplo: al interior de reuniones político-religiosas en donde los oficiantes –ligados a la ideología imperial, por supuesto- consolidaban su poder mediante mecanismos de control sobre la población local, a su vez que hacían a ésta partícipe de la economía inca (los “banquetes políticos¹⁰”). Por lo tanto, era a través de estos “banquetes políticos” en que queros y *aquillas* adquirían su real importancia, a saber: como objetos mediadores en las estrategias sociales y políticas de los incas (Cummins 2004). Resaltando su comportamiento al interior de las fiestas, el cronista mestizo Garcilaso de la Vega (1995 [1609], libro VI, cap. XXI: 372) describe, a inicios del siglo XVII d.C., una práctica donde “*esto del darse a beber unos a otros era la mayor y más ordinaria demostración que ellos tenían del beneplácito superior para con el inferior y de la amistad de un amigo con otro*”.

De este modo, queros y *aquillas* incásicas se desarrollaron al interior de contextos rituales y ceremoniales con la finalidad de materializar y recordar, a través del objeto-vaso y los significantes-tocapus ahí plasmados, conceptos religiosos y políticos así como de reciprocidad y redistribución inca; es decir adquiría su energía *camac*. Debido a su importancia como soporte de memoria (*cf.* líneas arriba), estas piezas formaban parte del menaje utilizado en las fiestas de ídolos y adoratorios “con que les dan de beber, que casi todas las *huacas* las tienen” puesto que, según los relatos de los extirpadores de idolatrías de los siglos XVI y XVII d.C., durante éstas se utilizaban muchos “*vasos para beber, de plata, madera y barro y de diversas figuras*” (Arriaga 1999 [1621]: 81 y 131). En ese sentido, y

¹⁰ Dillehay 2003.

visualizando su uso como vajilla ritual incaica, Cristóbal de Molina “el Cuzqueño” (1959 [1572]) menciona la existencia de vasos especiales para beber con el Sol y las demás *huacas*.

Entonces, se trata de vasos con una elevada discursividad visual que permitía plasmar relatos propios, siendo utilizadas e interpretadas –en todos sus niveles de significado- por la aristocracia cuzqueña y autoridades regionales reconocidas por el Tahuantinsuyo (vg. curacas locales). De este modo, y como ejemplo de este uso segmentado, Garcilaso (1995 [1609], libro VI, cap. XXI: 37) relata que durante el culto al Sol:

“el rey se ponía en pie, quedando los demás de cuclillas. Y tomaba dos grandes vasos de oro (que llaman *aquilla*) llenos del brebaje que ellos beben. Hacía 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 [...]. Hecho el convite del beber derramaba el vaso de la mano derecha, que estaba dedicado al sol, en un tinajón de oro [...]. Y del vaso de la mano izquierda tomaba el Inca un trago, que era su parte”.

A causa de estas caracterizaciones los queros, específicamente aquellos poseedores de la fuerza vital conocida como *camac*, fueron considerados como emblemas de poder y riqueza incásica siendo materialidades tradicionales de significado (Martínez 2008); razón por la cual, ya en tiempos coloniales, fueron piezas idóneas para soportar un “arte de curacas”, esto es: registros pictóricos relacionados a discursos y enunciaciones de cada una de las élites cuzqueñas y regionales. Es más, debido a su misma manufactura, los queros polícromos fueron vasijas que dependieron de una larga cadena de manufactura (la cual –incluso- debió tener contactos con algunos recursos de la selva: la *mopa-mopa* por ejemplo; cf. nota 8). Entonces, y luego de este breve recuento, sugerimos que los queros polícromos estuvieron vinculados a grupos locales con capacidades materiales para poder plasmar sus relatos, o sea: la nobleza andina colonial.

Por lo tanto y a raíz que durante los primeros años del dominio colonial los queros fueron un *sistema de soporte* vinculado al “arte de curacas”; estos vasos de palo no pudieron soportar una sola memoria social incásica sino diversas “memorias propietarias”, es decir: distintos recuerdos particulares derivados de grupos sociales determinados (ver Lizárraga 2009). Entonces, fueron materialidades que se preocuparon por mantener vivo el recuerdo de las distintas “memorias propietarias”. Debido a este nivel de significación, y para sortear la

represión eclesiástica y estatal (cf. más adelante), queros y *aquillas* incásicas tuvieron que reconfigurarse “*al modo de los españoles*” para seguir así circulando y significando sin ofender –ahora- la visualidad colonizadora. Para ello, los queros no sólo tuvieron que capturar el realismo de la pintura figurativa europea renacentista sino también significantes, temas y colores de la misma. De este modo, los queros dejaban de ser –para los “ojos del aparato virreinal”- menos sospechosos.

1.2. Apropiar para circular

“Los indios no sólo trataron de reproducir extensamente las artes del Viejo Mundo, sino que lo hicieron muy deprisa”
(Serge Gruzinski, “*El pensamiento mestizo*”, 2000: 100)

A raíz de sus primeras visitas por el territorio del Virreinato del Perú, el Virrey Francisco de Toledo notifica, en 1570 (al final de la primera de éstas), que “*todas las idolatrías se hacen con borracheras, y que ninguna borrachera se hace sin supersticiones y hechicerías, de manera que así [sic] por lo que toca a la conversión destes naturales, como a su salvación corporal, conviene poner remedio*¹¹”; razón por la cual, ordena y manda a todos los visitantes e intendentes hispanos en *ciudades de indios* a impedir la realización de estas “borracheras” de los naturales. En efecto, el aparato virreinal intentó frenar muy rápidamente las “borracheras idolátricas” de los *indios* ya que durante éstas, según el poder eclesial, se realizaban prácticas idolátricas indígenas. Debido a ello, el Virrey Toledo se propuso clausurar las “tabernas” de chicha, castigar a las personas que trabajasen y vendiesen este licor al interior de las mismas y, por último, “*que sean quebrantadas las vasijas*” (*op. cit.* 185).

Por consiguiente, y luego de haber revisado demás ordenanzas toledanas, no cabe duda que para los “ojos imperiales” hispánicos tanto los vasos tipo queros como la bebida conocida como chicha fueron sinónimos de idolatría y, por lo tanto, con la finalidad de acabar con ésta ambos debían ser confiscados, reprimidos y eliminados. Debido a la difusión de éstas u otras normas prohibitivas contra los queros (ver edictos de Concilios Limenses), las sociedades andinas coloniales supieron –a la fuerza- que si continuaban realizando sus vasos

¹¹ Ordenanzas del Virrey Toledo, en Urteaga y Romero 1926:184.

de palo decorados con *abstracciones lineales*, éstos iban a ser destruidos y quebrantados. Entonces, ¿qué hacer para seguir circulando? Para resolver dicha interrogante sugerimos que, las sociedades andinas coloniales (los *querocamayocs* especialmente) tuvieron que reflexionar sobre la coyuntura colonial luego de la cual, decidieron capturar y apropiarse de forma racionalizada (pensada según Martínez 2008) las convenciones pictóricas hispano-renacentista (especialmente: la mimesis e imagen figurativa realista) para con ellas, eludir el (pre)juicio eclesial y simular la competencia visual de los conquistadores, y por tanto: que sus vasos y significantes dejen de ser considerados como monstruosos y salvajes (mitigando así su “indianidad”, cf. más adelante).

Pero, ¿cómo se acercaron las comunidades andinas coloniales a prácticas pictóricas que estaban fuera de sus fronteras simbólicas (Gombrich 2002, Cummins 1993)?, ¿cómo llegaron a éstas? Para responder a ellas –pensamos– que, a raíz de la instalación del “proyecto visual colonial”¹², los conquistadores españoles emprendieron un dominio y expansión visual que buscó transformar la naturaleza de la visualidad andina, así como “*the destruction of the Inca and Aztec artistic systems, and that these native systems had almost no effect on European art in the colonies*” (Cummins 1994: 188). Entonces y como realidad efectiva de esta política visual, los colonizadores se esforzaron por imponer –desde temprano– una ontología de la imagen en común (la imagen como representación/figuración de la realidad) la cual, como era de esperarse, fue extender la suya por todos los Andes ya que, según éstos, “*los yndios pintores no tienen la curiosidad que tienen los de allá [España]*”¹³. Ejemplos de esta temprana exigencia figurativa fueron los doce retratos de los *reyes* Incas encargados por el Virrey Toledo (en 1572) a artistas indígenas para enviárselos al rey Felipe II como parte de la “La Deçendencia, Traxes, Milicia y Religion de los Ingas”; en tales lienzos, y según las descripciones recopiladas de la época (revisar Marco Dorta 1975: 69-70), dichos gobernantes aparecían dibujados siguiendo el estilo mimético del busto manierista europeo además que estaban decorados “*con las medallas de sus mugeres* y

¹² Arremetido con fuerza desde la llegada del gobierno del virrey Toledo (1568) en adelante (Martínez, comunicación personal 2009; Julien 1999, Estenssoro 1992). Proyecto que según Catherine Julien (1999: 63), trataba “*the introduction of European canons of representational art in the Andes*”. Para una explicación más detallada ir al capítulo II.

¹³ Carta del Virrey Toledo a Su Majestad Felipe II, de fecha: Cuzco, 10 de Junio de 1572; citado en Iwasaki Cauti (1986: 67).

ayllus” (*op. cit.* 69). Lamentablemente, hoy no existen dichos paños ya que se perdieron en el incendio que hubo en la Casa del Tesoro del Alcázar de Madrid (en 1734)¹⁴.

Si bien estos lienzos desaparecieron, los temas representados en los mismos persistieron en el arte colonial peruano. Así retratos similares, quizás inspirados en mentados paños (según las descripciones de Jiménez de la Espada en 1879)¹⁵, pueden verse en la carátula que ilustra la “Década Quinta” de la “Historia General de los Hechos de los Castellanos” escrita por Antonio de Herrera y Tordesillas, entre 1601 y 1615 (regresar a nuestra Fig. 6 además de Cummins 1994: fig. 2), cronista mayor que nunca visitó Perú; aunque Teresa Gisbert (1980) sugiere que también deberíamos pensar en otra fuente figurativa, a saber: el expediente enviado por los descendientes de las *panacas* incaicas al cronista Garcilaso –en 1603 y desde el Cuzco–; el cual estaba acompañado, según la autora, por un lienzo pintado con los Incas gobernantes a medio cuerpo “*de los pechos arriba y no más*”, a modo de un “Árbol Imperial Incaico”. Casos como estos demuestran que, desde fechas muy tempranas, los conquistadores se preocuparon por instalar un rápido despliegue de formas figurativas y miméticas; el cual, al decir de Mesa y Gibert (1962: 33), tuvo una rapidísima efectividad pues “con anterioridad a 1580, hay pintura cuzqueña donde es palpable la influencia de la escuela española”. De este modo a menos de 50 años de la conquista, las sociedades andinas ya estaban en contacto suficiente con el arte europeo y cristiano. Por consiguiente y, apoyado además en las ilustraciones de la “*Nueva Coronica y Buen Gobierno* [1615]” de Guaman Poma de Ayala, Juan Ossio (2000) infiere que en el siglo XVII d.C. el estilo figurativo ya se encontraba en pleno proceso de expansión por todos los Andes.

Sin embargo, la apropiación andina del sistema pictórico hispano no fue siempre consecuencia de una imposición política-simbólica ya que a través del campo artístico, algunos grupos locales –como la élite incaica descendiente (las *panacas*), por ejemplo– se reconocían y legitimaban en la nueva coyuntura colonial. Muestra de ello, son los retratos de la aristocracia cuzqueña descendiente de los Incas (pintados entre los siglos XVI y XVIII d.C.; ver Rowe 2003) en donde, los curacas locales se dejaron dibujar siguiendo las poses y

¹⁴ Marco Dorta 1975.

¹⁵ “*Tres relaciones de antigüedades peruanas* [1879]”; en Enrique Marco Dorta (1975).

gestos de la realeza hispana además de apropiarse, por ejemplo, de símbolos y trajes de la nobleza ultramarina e incluso del usado por el mismo rey Felipe III (ver retrato sugestivo de Marcos Chiguan Topa –pintado entre 1740 y 1745- en Cummins 1991: figura 2). Es muy probable que para la reproducción de estos retratos, los pintores andinos, al igual que sus pares mexicanos (Gruzinski 1997), hayan observado libros modelos de las bibliotecas conventuales que contenían grabados manieristas. La existencia de libros modelos con patrones iconográficos europeos tardo-medievales es sugerida por Holland (2008: 34 y 56) quien, analizando la semejanza de los dibujos de la *Nueva Coronica y Buen Gobierno* con los libros modelos de artistas franceses medievales (Adémar de Chabannes –siglo XI- y Villard de Honnecourt –siglo XIII-) así como con el Rollo Vercelli (de inicios del siglo XIII) y el *Credo* de Joinville (finales del siglo XIII), concluye que varias “órdenes religiosas trajeron libros modelos con el fin de enseñar a los indios las artes del dibujo, la pintura y para enseñarles la composición de programas murales para las iglesias”.

En efecto, y siguiendo con las propuestas dictadas por el Concilio de Trento para combatir y convertir a los herejes, la evangelización de los Andes empleó el uso de imágenes y pinturas (Flores Ochoa *et al.* 1998, Gruzinski 1994); las cuales, siguieron rígidos modelos figurativos. De este modo -consideramos-, la confección de pinturas murales de iglesias como uno de los contextos de interacción en donde los *querocamayocs* pudieron habituarse a los cánones y significantes pictóricos europeos pues, al decir de Cummins (2004: 211): “los españoles se aprovecharon de la mano de obra nativa para construir nuevos pueblos, trabajar en las minas y campos, y producir tejidos y otros artículos. A los artesanos incas (por ejemplo los plateros) [...], se les encaminaba a hacer objetos tanto andinos como europeos”. En efecto el poder eclesial se interesó desde muy temprano, finales del siglo XVI, por la confección de pinturas murales en *iglesias de indios* con la finalidad de establecer una pedagogía eclesiástica; así Bernardo Bitti –pintor italiano jesuita, propulsor de la corriente manierista en los Andes- realizó, en el último tercio del siglo XVI, diversas pinturas murales para iglesias de la Compañía (Gisbert 1980).

Precisamente trabajando dentro de estos espacios, los *querocamayocs* (junto a otros artistas indígenas) “aprendieron a trabajar el óleo y copiaban grabados europeos para hacer pinturas

para las iglesias, edificios gubernamentales y sujetos ricos” (nuevamente Cummins 2004:309). A raíz de esta interacción los *querocamayocs*, herederos de la tradición visual incaica, aprendieron las convenciones pictóricas europeas, repitiendo una iconografía que se ajustase a las demandas de la visualidad hispana. Por lo tanto resulta probable que durante dichos trabajos, muchos artesanos incas (como los *querocamayos*) entraran en interacción tanto con las imágenes cristinas y europeas como con los cánones de la visualidad española-renacentista. A raíz de lo expuesto, y siguiendo la propuesta de Fischer-Hollweg (citado en Liebscher 1986a: 22), es muy probable que los queros polícromos hayan sido confeccionados por los mismos artistas de los talleres de pintura mural y caballete (como aquellos de la “escuela cusqueña”). A raíz de esta relación entre pintores de lienzo y aquellos otros de vasos de madera (los *querocamayocs*), durante el “Barroco Andino de estilo mestizo” (fines del XVI y comienzo del XVII), las mismas configuraciones y esquemas figurativos de la pintura en óleo eran compartidos por los queros coloniales polícromos. Así Gisbert (1980) señala que, el maestro pintor de Ilave (artista altiplánico de fines del siglo XVII) representa al Inca –en su cuadro: “La Epifanía o la Adoración de los Reyes Magos” puesto en la Iglesia de Ilave (Puno)- perfectamente caracterizado con su *llauto* real sobre la cabeza, pendientes en las orejas, pectoral de plumas, *uncu* con tocapus, etc.; tan igual como las figuras de los Incas incluidas en los queros coloniales polícromos.

En ese mismo sentido, Enrique Marco Dorta (1975) menciona que la temprana apropiación de técnicas y estilos pictóricos europeos, por parte de los artistas indígenas, estuvo acrecentada a razón de su rápida incorporación a los primeros talleres de artistas españoles; especialmente por aquellos afincados en la ciudad del Cuzco (como por ejemplo, el fundado por Juan Iñigo de Loyola en 1545). Esto provocó que, según mentado investigador, hacia 1600 muchos pintores andinos ya estuvieran capacitados para poder elaborar pinturas murales, tal como sucedió con las iglesias cuzqueñas de Andahuailillas y Chincheros. Asimismo la historiadora del arte Augusta Holland (2008: 117) sugiere que, debido a la confluencia de tradiciones, convenciones y conocimientos artísticos tardo-medievales en los dibujos de la *Nueva Coronica y Buen Gobierno* y otras crónicas ilustradas contemporáneas (vg. “*Historia del origen y genealogía de los reyes incas del Pirú* [1590]” e “*Historia general del Perú* [hacia 1611-1613]”, ambas del fraile Martín de Murúa), existieron

“escuelas establecidas en el Virreinato del Perú” dirigidas por curas españoles; las cuales, se especializaron en escultura, pintura mural, pintura a caballete e ilustraciones de crónicas con pluma y tinta. Así dentro de estas escuelas, sus alumnos indígenas manipularon diversas fuentes pictóricas europeas -familiarizándose con ellas- para después, adaptarlas a la realidad andina colonial.

Entonces, a raíz de su vigencia colonial surgida por satisfacer las necesidades de la naciente sociedad colonial, los pintores y *querocamayocs* indígenas entraron en contacto con las prácticas representacionales hispánicas¹⁶, en particular: con el lenguaje narrativo figurativo y sus respectivas técnicas compositivas para sugerir tiempo, espacio y acontecimiento (Cummins 1993); razón por la cual, el arte de los queros incaico-cuzqueños no permaneció pasivo al arribo de éstas ya que se produjeron cambios estético-formales que, además de permitirles seguir circulando dentro del contexto colonial, transformaron sus otrora significantes geométricos abstractos lineales incisos no-figurativos en otros más figurativos, realistas y polícromos (“*from abstraction to narration*” según Cummins 1988). Es por ello que, desde fines del siglo XVI d.C., aparecen queros con representaciones estilizadas y coloreadas (con rojo, amarillo, negro, verde, café y azul; Kaplan *et al.* 1999) de seres humanos, plantas, animales, edificios, objetos y acciones (danzas, banquetes, guerras, arriería, etc.).

De esta de forma (reconfigurados), los queros como sistema de soporte y significación pudieron sortear la represión eclesiástica y seguir así circulando. Es por ello que, como parte de este proceso creativo racionalizado y casi inmediatamente después al arribo hispano hasta el último tercio del siglo XVI (Martínez, comunicación personal 2009), surgen los llamados queros de la transición (Fig. 11): vasos de madera inciso-pintados que combinaron simultáneamente dos estilos diferentes, a saber: 1) bandas horizontales con significantes abstractos lineales de tradición incaica-cuzqueña (vg. tocapus) y, 2) diseños de clara inspiración europea, en particular: la banda horizontal con representaciones zoomorfas polícromas de trato más figurativo y animado que sus pares lineales incásicos (véase ejemplos en Flores Ochoa *et al.* 1998: págs. X y 48). Cabe resaltar que dicha yuxtaposición

¹⁶ Provenientes en su mayoría de la *pintasca* renacentista y el retrato manierista.

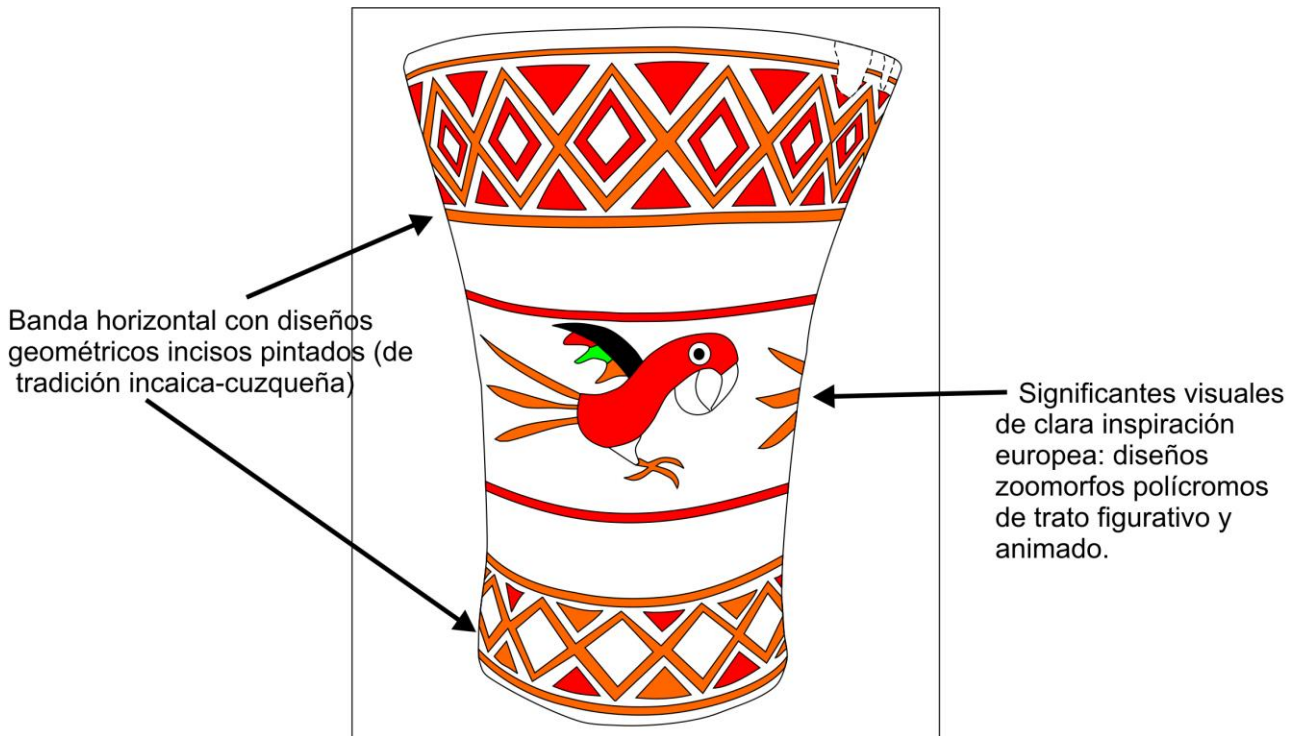


Fig. 11. Quero de la Transición. Pieza que muestra combinación simultánea de lógicas y estilos pictóricos diferentes, a saber: 1) bandas con significantes abstractos lineales de tradición incaica-cuzqueña y 2) diseños de clara inspiración europea (banda horizontal zoomorfa). (Pieza MO 10393, colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Dibujo C. Yáñez, colores referenciales sobre color de fondo madera natural, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 12. Pintasca “San Jorge y el Dragón”, pintada por el artista veneciano Vittore Carpaccio en 1502. Lienzo que debido a su amplia aceptación y difusión europea tuvo una fuerte visualidad en el Viejo Continente; popularizándose así, la fauna fantástica renacentista: el dragón.

no estuvo exenta de la disputa representacional recién instalada pues, sobre la superficie pictórica de estos vasos, los diseños geométricos incisos reconocidos como tocapus fueron perdiendo su centralidad decorativa en la pieza para pasar a constituirse –ahora-, en sólo un complemento de los motivos zoomorfos (a modo de marco), reduciendo así su importancia comunicativa.

Del mismo modo, y como parte de las innovaciones artísticas llegadas desde la Europa meridional del *Cinquecento*, los *querocamayocs*, como todo *indio* aculturado según Lopez-Baralt (1979), también recibieron las influencias de la Contrarreforma Católica e Iglesia tridentina¹⁷; las cuales, no solo afectaron la ontología del significante/concepto conocido como *camac* (la imagen como vivificación) rompiendo su unidad simbólica (imagen/objeto) sino también, los formalismos del arte visual nativo como por ejemplo restringir, a razón de la “decencia iconográfica”, los desnudos y motivos antropocéntricos según la visualidad y proyecto tridentino.

Entonces, y a razón que se propuso una política de supervisión visual que declaraba que antes de elaborar figuras habría que examinar dichas pinturas para así “ordenar por el cuidado de las imágenes” (Lopez Baralt 1979); se prohibió adorar cierto tipo de significantes visuales con algún grado de culto religioso (vg. animales pintados, tocapus, etc.). De esta forma, la Contrarreforma instaló una disciplina y ortodoxia iconográfica que se preocupaba por hacer evidente –al creyente observador- que sólo se estaba al frente de una representación (una imagen que ayudaba a sostener una oración). Así, el encuentro entre la imagen como representación (la *pintasca romana*) y aquella como vivificación (la abstracción incaica como materialización del *camac* andino) además de marcar el choque entre modos de representación diferentes, fue el inicio de una lucha representacional por configurar los Andes y sus sujetos (vg. los curacas y *panacas* incaicas descendientes; Cummins 1991); por ejemplo: la *pintasca* europea era pensada antes de todo como imagen e ilustración, en cambio, la abstracción incaica-cusqueña inscrita sobre la superficie de los

¹⁷ En especial aquellas dictadas por el Concilio de Trento (1545-1563 d.C.), las cuales proponían –como la sesión 25 aplicada a la “Invocación, veneración y reliquias de los santos, y las imágenes sacras”-, el uso legítimo de las imágenes, esto fue: “rendir honor y veneración, no porque se crea que contienen en sí mismas la virtud o divinidad [...] como lo hacían los gentiles [...] sino porque el honor que se les rinde se refiere a los prototipos que las imágenes representan” (López-Baralt 1979: 83).

queros era conceptualizada –por ser ambos considerados como una misma unidad simbólica (imagen/objeto)- como un objeto que funcionaba dentro de un ritual, recordando así valores religiosos o políticos.

En efecto, postulamos que para el período andino colonial el espacio pictórico fue uno de legitimación social nativa. Por lo tanto, las élites andinas coloniales coaccionaron a los *querocamayocs* todavía a sus servicios para que adoptasen –se apropien- de las convenciones pictóricas usadas en el mundo español colonial, para con ellas “*mitigate the ‘Indianness’ of these Peruvian figures*” (Cummins 1991: 212). A raíz de esta captura, la imagen andina colonial fue diferente tanto en forma como contenido de su par incaico e incluso pre-inca pues, revelaba un cambio epistemológico en lo propio de su imagen. De este forma, se tuvieron –en tiempos virreinales- significantes nativos que empezaron a significar por mimesis para que así, fuesen aceptados por el poder colonial y, como una manera de lograr su correcta inserción, éstos tuvieron que capturar e incorporar diseños, temas y formas que fuesen análogos al poder hispano (con la finalidad de que este último, pudiese leerlos y decodificarlos).

Entonces, y para lograr una completa aceptación, la imagen de los queros polícromos tuvo que definirse bajo criterios europeos más que por la costumbre andina. De este modo, la forma colonial de la imagería de los queros polícromos (es decir: la imagen figurativa que formalmente signifique por mimesis) empezó a producirse desde fines del siglo XVI y comienzos del XVII d.C. con la llegada de los colonizadores españoles y sus convenciones pictóricas renacentistas. Capturando éstas, los queros fueron revalidados al interior del mundo colonial.

A raíz de que la *pintasca* utilizó un conjunto de imágenes que fuesen familiares para el “ojo hispano de la época”, su difusión trajo consigo un profundo cambio en el repertorio iconográfico de las sociedades andinas coloniales ya que se introdujeron nuevos diseños e imaginarios¹⁸ distintos a los conceptos indígenas de representación, tales como: seres de la

¹⁸ Siguiendo a Gilbert Durand (2004, 1997), como el conjunto de imágenes mentales y visuales interrelacionadas entre sí que permiten al hombre y la sociedad en general, a organizar y expresar

mitología greco-romana parafraseados¹⁹ previamente por el Renacimiento europeo meridional (centauros, basiliscos, sirenas, etc.), fauna fantástica utilizada en el imaginario católico (véase la serie “San Jorge y el Dragón [siglos XV-XVI]”, Fig. 12), hombres vestidos con prendas europeas (sombrosos de copa baja y ala ancha, casacas hasta la rodilla con faldones acampanadas, calzones cortos con botones, etc.; Rowe 2003, 1961), corridas de toros, y otras nuevas prácticas socio-económicas (vg. arrieros conduciendo recuas de mulas, agricultores arando con bueyes, etc.; Flores Ochoa 1995). Aquí cabría señalar que dicho repertorio, no permaneció ajeno a la visualidad andina colonial puesto que fue capturado e incluido en las representaciones pictóricas de los ahora vasos pintados de madera. Entonces, y como resultado de este esfuerzo creativo, los queros adaptaron toda una vasta variedad de imaginería y temáticas europeas (tanto seculares, religiosas como mitológicas).

Tal como hemos señalado líneas arriba, los *querocamayocs* no se comportaron como meros observadores pasivos de las formas y prácticas visuales europeas (en especial: del despliegue narrativo escénico y figurativo pictórico) ya que capturaron éstas como parte de su experiencia cultural-artística (Cummins 1991; véase proceso de transformación pictórica sufrido por los queros en nuestra Fig. 13). Sin embargo y siguiendo a Gombrich (2002), la asimilación de estas nuevas convenciones artísticas y significantes visuales de tradición europeo-cristiana no ocurrió, por parte de estos artesanos andinos coloniales, de manera inalterable (“pura”) ya que fueron ajustadas según los esquemas pictóricos de los artesanos receptores (por su memoria visual y simbólica); creando, como parte final de este proceso, un producto nuevo, diferente –ya agenciado- y por lo tanto: andino colonial.

Entonces y a partir de estas apropiaciones iconográficas, el arte de los queros coloniales polícromos no puede interpretarse como una continuidad incaica (ni mucho menos precolombina) sino más bien, una síntesis colonial que amalgamó dos vertientes artísticas disímiles: la hispano-renacentista y andina precolombina (esta última, como parte de su memoria simbólica nativa). Es por ello que consideramos, a la imagen andina colonial, como

simbólicamente su entorno; constituyendo –por tanto- parte de la memoria visual y del pensamiento social: “*la imagen como condición de un saber, como soporte de un razonamiento*”.

¹⁹ Entendida aquí como el filtro figurativo hecho a raíz de la reutilización dichos significantes. Esta traducción figurativa fue posible a razón que los europeos del *Quattrocento* como *Cinquecento* tuvieron acceso y conocimiento de los monumentos, obras o textos originales.

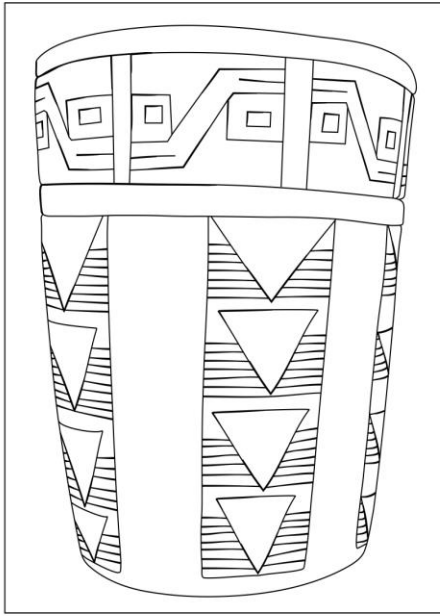


Fig. 13a. Quero incaico-cusqueño (1470-1533 d.C.) decorado con diseños abstractos geométricos lineales incisos: tocapu tipo llave en el borde del vaso. (Pieza MO 0095, colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Dibujo C. Yáñez, color de fondo madera natural, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).

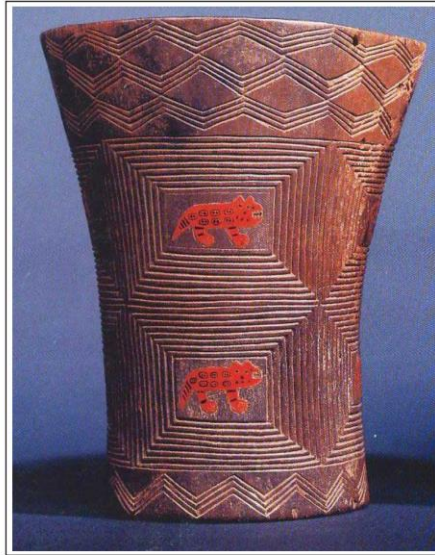


Fig. 13b. Giro decorativo y figurativo en los queros de la transición (ca. 1530- hasta último tercio del siglo XVI). (Pieza MoMac 5-738, colección del Museo Inka de la UNSAAC, tomada de Flores Ochoa *et al.* 1998: 48).

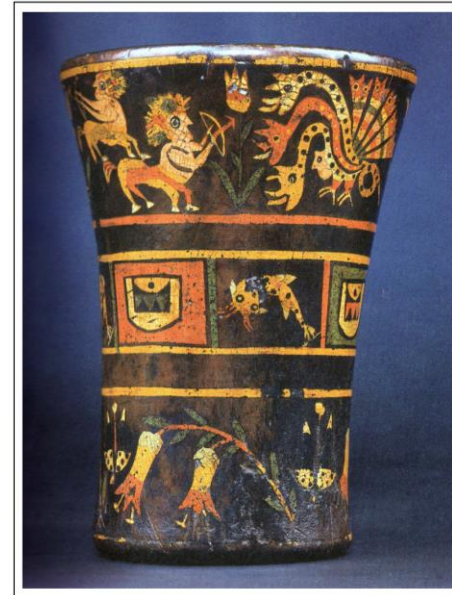


Fig. 13c. Quero colonial policromo y figurativo (siglo XVIII). Escena con centauros enfrentando a dragón de cuatro cabezas. (Pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 99), colección del Museo Inka, UNSAAC).

Fig. 13. Transformación pictórica a raíz del impacto semiótico y técnico hispano-europeo (desde finales del siglo XVI en adelante). Nótese los cambios iconográficos y de tratamiento figurativo ocurridos en las decoraciones de los “vasos de palo” tipo quero: de imágenes abstractas a otras narrativas figurativas (“*from abstraction to narration*”).

el resultado de una tensión figurativa entre distintas corrientes artísticas tanto del presente colonial como de la herencia visual precolombina. Sin embargo, y con el propósito de seguir haciéndolos circular al interior del contexto colonial, los queros polícromos establecieron conexiones formales con el arte usado en la Europa del *Cinquecento* (la *pintasca*) apropiándose así no sólo de la policromía y realismo del lenguaje figurativo de la pintura sobre caballete del Viejo Mundo (Ramos *et al.* 1998) sino también, de temas, poses (la figura ecuestre) y significantes visuales representados por las corrientes renacentista como manierista de la época en discusión.

De este modo (adecuando su imaginaria), los vasos de madera no sólo dejaban de ser considerados abiertamente como idolátricos (“monstruosos” según los curas doctrineros y humanistas de la época²⁰ ya que al decir de éstos, el perfeccionamiento de una obra pictórica estaba dado por la intervención de la gracia divina) sino también adquirían “legalidad” visual, es decir: evitaban la confiscación y prohibición virreinal pudiendo así circular pues, siguiendo la ontología de la imagen en común (la imagen como representación) los queros mitigaban, entre otras cosas, su “indianidad” y “salvajismo”. Así, los *querocamayocs* tuvieron que realizar importantes esfuerzos creativos para incorporar y reacomodar, en sus ahora vasos pintados de madera, mensajes nativos según las convenciones formales hispanas; creando –por lo tanto–, un lenguaje visual andino colonial que debajo de las normas pictóricas europeas mantenía (camuflados según Ramos 2008) mensajes precolombinos.

En consecuencia de ello, y a raíz de que la memoria simbólica indígena no pudo ser eliminada en absoluto por las prácticas pictóricas hispanas (la mimesis y *pintasca*), el lenguaje visual andino colonial recuperó elementos iconográficos precolombinos, a modo de arcaísmos al interior del arte virreinal según Gisbert (1980), para incluirlos –con modificaciones de forma y contenido, por supuesto– en sus representaciones coloniales (como en los queros polícromos). De este modo, los lenguajes visuales andinos coloniales generaron procesos y mecanismos mutuos de captura, apropiación, superposición y sintonización entre las prácticas hispánicas y aquellas de las sociedades andinas coloniales.

²⁰ Como el agustino Fernando de Valverde u otros religiosos dedicados al arte (Diego de Ocaña).

Capítulo II

EL CAMINO MIGRATORIO DE LAS IMÁGENES: DE EUROPA A “LAS INDIAS”

El encuentro de Cajamarca entre Atahualpa y las huestes españolas lideradas por Francisco Pizarro (en 1532 d.C.) significó, entre otras cosas, el inicio de una transmigración iconográfica de carácter continental (del Viejo Mundo → a las Indias); la cual, además de causar el encuentro de experiencias visuales heterogéneas impulsó el acercamiento de dos repertorios iconográficos diferentes, a saber: representaciones propias del imaginario andino del siglo XVI d.C. (como tocapus y abstracciones geométricas lineales por ejemplo) con aquellas otras derivadas tanto del *Quattrocento* como *Cinquecento* renacentista y manierista europeo; e incluso, –tal como se manifiesta para el caso de las fachadas arquitectónicas y ornamentación religiosa- con remanentes estilísticos góticos, románicos y bizantinos de la Europa medieval (Holland 2008, Gisbert 1999). Sin embargo aquí cabría establecer una advertencia crucial ya que a pesar de esta preponderancia iconográfica, dichas tradiciones figurativas europeas –del Viejo Mundo en general- no fueron las únicas que arribaron al Nuevo Mundo puesto que en un reciente estudio, Gisbert (2003) señala que, para el Virreinato del Perú, también hubo la presencia de rasgos estilísticos de tradición hebrea (los judíos y su culto angélico), la huella del mundo africano a través de sus danzas, la ortodoxa griega (gente de Bizancio trabajando como arquitectos), elementos árabes-mudéjares (imaginados en la figura del “turco”) hasta de otros provenientes –vía el intercambio de mercancías- del extremo oriente (Japón y China, especialmente).

En este mismo sentido de diversidad artística, Gruzinski (1994) advierte que detrás de pinturas (las llamadas *pintascas*; cf. nota 1), grabados, esculturas y libros ilustrados de estilo ibérico español del *Cinquecento*; también se escondieron rezagos artísticos germánicos y flamencos así como influencias del Renacimiento veneciano y toscano. Pero, en concreto, ¿cuáles fueron las producciones pictóricas europeas (con sus respectivas imágenes y convenciones manieristas y renacentistas) que circularon colonialmente en los Andes; las cuales, en definitiva, fueron aquellas que los *querocamayocs* pudieron ver (capturar y

apropiar)? Revisando colecciones y catálogos de diferentes museos americanos (*cf.* capítulo III), observamos que dos de las principales fuentes estéticas europeas que sirvieron –como influencia- a la pintura andina colonial fueron (desde la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII d.C.): las tablas y cobres hechos en Flandes (MNA 2005). Debido a este temprano arribo no es de sorprender que, alrededor del año 1580, ya se tengan –en el Cuzco- algunas tablas flamencas (Mesa y Gisbert 1962). Del mismo modo, ciertos cuadros de pintores manieristas flamencos (como Martín de Vos y Pieter Aersten) arribaron a los Andes influyendo –con su obra hecha en Europa- a pintores andinos como Melchor Pérez Holguín (MNA 2005) y demás *pintascas romanas* hechas para evangelizar a los indígenas sudamericanos (para mayores detalles de este tipo de cuadros, ir a nota 30). A raíz de su uso y circulación al interior de la “República de Indios”, esta obra pictórica hecha en Europa tuvo mayor difusión ante los “ojos andinos”. Asimismo algunos pocos cuadros de pintores italianos con vigencia en la España del siglo XVI (como de Luca Cambiasso, Pellegrin Tibaldi y Federico Zuccari) llegaron a los Andes coloniales, influyendo con su arribo –a la reciente pintura andina virreinal- con nuevas técnicas pictóricas (el tenebrismo; MNA 2005).

A raíz de ello no es de extrañar que, al decir de Mesa y Gisbert (1962), incluso *pintascas* elaboradas por la misma escuela flamenca de Amberes del primer tercio del siglo XVI d.C. (como el lienzo titulado “la Virgen con el Niño” pintado por Jan Metsys²¹ del círculo de Quintin Metsys e inspirado –la Virgen- en las madonas italianas; véase ilustración en Mesa y Gisbert 1962: fig. 3) hayan llegado –tempranamente- a los Andes coloniales; siendo una de las primeras pinturas europeas que, casi en simultáneo con los conquistadores españoles, entraran en contacto pictórico con las sociedades andinas del siglo XVI. En igual sentido de temporalidad, cuadros de la propia escuela española del siglo XV d.C. (como la *pintasca* atribuible al maestro castellano Loayza²²; en Mesa y Gisbert 1962: fig. 4) también arribaron desde los primeros años de la colonización hispana. Sin embargo, y a pesar de esta temprana presencia flamenca y española, la ausencia de lienzos provenientes del Renacimiento italiano es notoria y quizás se deba –según mentados investigadores- al hecho de “que la

²¹ Pintor manierista que trabajó en Italia y Francia.

²² Obra que muestra, en el fondo, un paisaje de árboles –pintado en la ventana abierta ubicada a la izquierda del espectador- y –a la derecha del mismo- un jarrón con flores. Delante de ellos, aparece un dorsal “del cual se yergue majestuosa la Madre de Dios, contrastando con la diminuta figura de la donante” (*op. cit.* 33).

pintura italiana era demasiado apreciada y de fuerte cotización para que la trajeran a las Indias” (Mesa y Gisbert 1962: 34). Respecto a la captura andina de convenciones figurativas, temas y significantes visuales manieristas (como querubines, arcángeles, mascarones, grutescos y demás símbolos clásicos); ésta fue acrecentada por la llegada de 3 maestros italianos (Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio) quienes formaron discípulos locales versados (o por lo menos conocedores) de las alegorías clásicas, tales como: Diego Cusi Guaman, Gregorio Gamarra, Lázaro Pardo Lagos, Diego Quispe Tito y Francisco Serrano; entre otros. (Mesa y Gisbert 2005, 1962).

Por tanto, y luego de este breve recuento, podemos afirmar que a raíz del arribo hispano se tuvo una amalgama de formas, maneras y estilos artísticos llegados desde Europa y con ellos, la presencia no de uno sino de muchos imaginarios con diferentes personajes, características y comportamientos mitológicos (como aquellos clásicos y renacentistas). Por tanto, podemos determinar que el arte venido con los españoles del XVI fue notablemente multiforme; es decir, no estuvo basado ni correspondió a una sola fuente de referencia e información sino –por lo contrario- en muchas, la mayor parte de éstas confusas y mezcladas entre sí. Debido a esto, el arte colonial americano no puede ser asimilado como el resultado de una determinada corriente artista metropolitana ultramarina pues, como hemos señalado, recibió diversos tipos de influencias (tanto de formas, técnicas como contenido) de sus pares del Viejo Mundo; a modo de ejemplo: “las técnicas compositivas europeas [...] para sugerir espacio, tiempo y acontecimiento” (Cummins 1993:199). Por lo tanto y específicamente para el caso de los queros coloniales polícromos, si bien éstos recibieron la carga pictórica hispano renacentista también absorbieron, a su vez, una fuerte carga del italianismo y de la tradición plástica flamenca que estaba intrínsecamente detrás de la citada plástica española.

En consecuencia, de todo este enorme corpus de formas e influencias y aceptando que durante el período andino colonial (siglos XVI-XVIII) hubo una mutua apropiación entre prácticas pictóricas y significantes visuales andinos e hispánicos, tal como se manifiesta -por

ejemplo-, en el escudo de armas de Felipe Guaman Poma²³ y toda la heráldica andina colonial²⁴; el presente estudio sólo se concentrará en caracterizar aquellas formas mitológicas europeas derivadas de los imaginarios clásico y renacentista que arribaron a los Andes -junto a los conquistadores españoles desde finales del siglo XVI en adelante- y que despertaron su curiosidad, por parte de las sociedades nativas coloniales (en especial, de los llamados *indios doctos* familiarizados o mediados por la cultura mitológica clásica europea y el humanismo recuperado por el Renacimiento; cf. más adelante)²⁵ para ser capturadas formalmente y asimiladas a su respectivo imaginario local (Fig. 15). En este punto, y para llegar a determinar esto, la presente tesis asume -a manera de hipótesis- que dicho proceso de apropiación no estuvo exento de transformaciones formales y de contenidos con los cuales recién así se pudo hacer posible la tan referida asimilación.

A raíz de esta captura e influencia hispana, y tal como se mencionó en el capítulo 1, los *querocamayocs* no permanecieron inertes (como meros observadores pasivos) ante los estímulos visuales tardo-medievales y renacentistas venidos con los conquistadores españoles ya que, incluso, los utilizaron para su propio desarrollo artístico. Así durante los siglos venideros (especialmente del XVII al XVIII) se confeccionaron queros polícromos (“*llimpiscaquero*”) que incluyeron, como parte de su nuevo universo simbólico, el andino colonial, algunos seres de la mitología europea utilizados por el Renacimiento (como dragones, sirenas, basiliscos, centauros, entre los más representativos; Figs. 16 y 17). Debido a esta inclusión, y con el propósito de establecer una correspondencia entre ambos

²³ Ver nuestra Fig. 14 conseguida desde la portada de la *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, crónica escrita por Guaman Poma de Ayala (en 1615). Figura tomada de la edición, transcripción, prólogo, notas y cronología hechas por Franklin Pease para Biblioteca Ayacucho: Caracas-Venezuela, 1980.

²⁴ Para visualizar más ejemplos, revítese: Wuffarden (2005), Cummins (1998a) y Gisbert (1980).

²⁵ Como por ejemplo, los hijos de la nobleza incaica descendiente que fueron educados, mejor dicho hispanizados y cristianizados, en el Colegio cusqueño de caciques de “San Borja” (fundado en 1621 por el virrey Francisco de Borja y Aragón -Príncipe de Esquilache- y cuya vigencia duró hasta fines del siglo XVIII, fechas en las que se produce la expulsión de los jesuitas del Virreinato del Perú, orden encargada de dicho plantel). Según Alaperrine (2005: 169), el Colegio de “San Borja” poseía -como toda institución jesuita- “una bien surtida biblioteca”; incluso mejor que la de su par limeño: el “Colegio Real del Príncipe”. La misma investigadora concluye que, a mediados del siglo XVIII, la biblioteca del colegio cuzqueño ya se encontraba plenamente constituida con libros que abarcaban diversos temas como: lenguas antiguas (vg. latín) y modernas, culturas orientales (con los *códices syriacos, arabicos y persicos*), lenguaje de los símbolos desde la cultura grecolatina hasta el Renacimiento, pasando por los símbolos hebraicos y cabalísticos. Si bien hasta la actualidad no se han encontrado libros de literatura clásica (Cicerón, por ejemplo) ni del Siglo de Oro español, es probable que éstos hayan figurado -estado presentes- al igual que aparecen en otras bibliotecas de caciques pues, no se debe olvidar que faltan muchos ejemplares a razón de su pérdida, robo o venta.

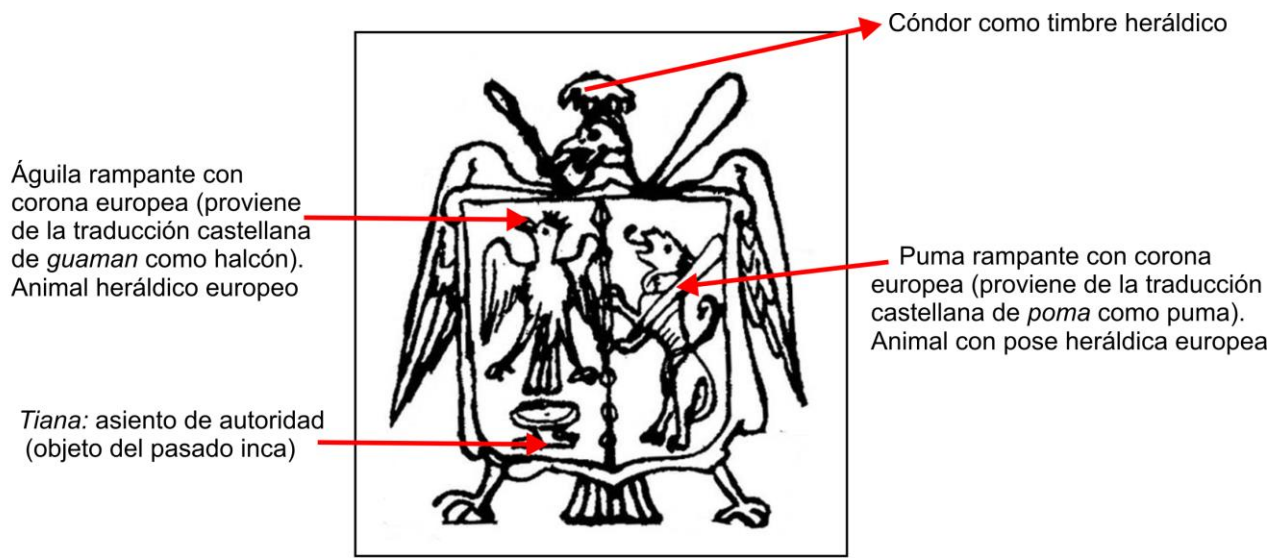


Fig. 14. Ejemplo de la apropiación andina colonial de lógicas y significantes visuales europeos: escudo de armas -inventado- por el mismo cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala (1615). Tomado de la portada de la “*Nueva Coronica y Buen Gobierno*”.



Fig. 15. Apropiación por parte de los *querocamayocs* coloniales de formas mitológicas europeas derivadas del imaginario clásico: quero decorado con centauro sosteniendo arco y flecha (pieza CFB 3562, Museo Casa Murillo-Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, Bolivia, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 16. Quero polícromo (“*llimpiscaquero*”) que como parte del nuevo universo simbólico: el andino colonial; incluye significantes visuales derivados del imaginario clásico reutilizados por el Renacimiento: la sirena (pieza CFB 3560, Museo Casa Murillo-Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, Bolivia, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

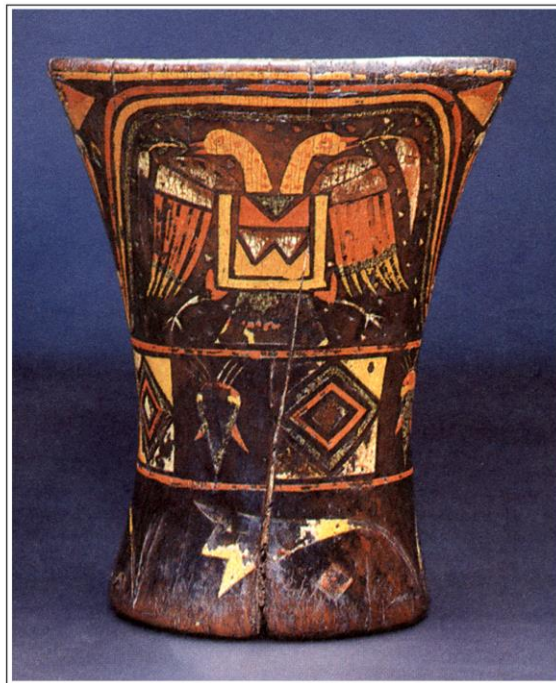


Fig. 17. Formas derivadas de los imaginarios clásico y renacentista en los queros policromos: el águila bicéfala y la creación del nuevo imaginario andino colonial (pieza MoMac 77, Museo Inka de la UNSAAC, tomada de Flores Ochoa *et al.* 1998: 224).

repertorios, el imaginario andino de raíces prehispánicas también tuvo que ser necesariamente reacomodado y redefinido. Por lo tanto, y luego de haber expuesto uno de los objetivos primordiales de la presente tesis, queda claro que aquí no se pretenderá historizar el recorrido de los motivos clásicos y renacentistas hasta llegar a “las Indias” –tal como hizo Warburg 2005e [1912] para el caso europeo en su estudio fundacional sobre los frescos del Palacio Schifanoia de Ferrara- sino explicar, cómo a raíz de su exposición americana, este repertorio exógeno transformó las formas y atributos de la “memoria visual” y seres mitológicos andinos.

Por lo tanto, y con el propósito de esclarecer los conceptos utilizados de aquí en adelante en la presente investigación, se entiende “memoria visual”: como el repertorio de temas y significantes visuales empleados por los artistas andinos prehispánicos, “*de los cuales tuvieron a mano*”, y puestos en su arte rupestre, textilera, cerámica y demás prácticas pictóricas nativas; es decir, siguiendo a Gilbert Durand (2004), como “*una condición de un saber*” que propicia la aparición de esquemas pictóricos propios y compartidos colectivamente. Precisamente al decir de Gisbert (1980), estos esquemas plásticos colectivos fueron los que dieron origen a la emergencia de arcaísmos figurativos derivados - justamente- de la tradición pictórica y “memoria visual” andina prehispánica; los cuales –en tiempos coloniales-, fueron plasmados por ejemplo en el denominado estilo arquitectónico “Barroco Andino de estilo mestizo”.

En efecto, el Renacimiento (siglos XV y XVI d.C.) introdujo –a manera de diálogo intenso y profuso con su pasado- la Antigüedad clásica a su cultura moderna ya que, como dice Aby Warburg (2005e [1912]): se intentó establecer una reconstrucción genuina del pasado greco-romano. En ese sentido, pintores renacentistas y manieristas europeos emprendieron la ambiciosa tarea de tratar de “restaurar su Antigüedad”, visualizando para ello –“a modo de un cuaderno de dibujos de un colega de más edad y experiencia”²⁶- su imaginario mitológico clásico, es decir: como fuente “viva” e inagotable de inspiración ya que, al decir de éstos, dicho repertorio ofrecía los prototipos ideales (como gestos, posturas, movimientos, etc.) para elaborar representaciones más reales y verosímiles (por ejemplo: el uso “de una

²⁶ Aby Warburg, “Sandro Boticelli [1898]”. En: ‘El Renacimiento del...’, p. 128.

enérgica gestualidad patética como de la serenidad idealista clásica”²⁷). Según Gruzinski (2000), el resurgimiento del pasado greco-romano en la Edad Media fue apoyado a su vez por el arte cristiano que otorgó una segunda vida a las profecías de la Antigüedad clásica, constituyéndose de este modo, en una fuente de inspiración para tapiceros, pintores y escultores tardo-medievales. Debido a ello, no es casual que Sandro Botticelli (pintor de *Quattrocento* italiano) haya imitado varias poses, proporciones y gestos de *estilo antiguo*, a razón de ser –según el citado artista mediterráneo- modelos para dibujar sus figuras en movimiento (tales como las pintadas en su cuadro: “El Nacimiento de Venus [1484-1485]”; ver Warburg 2005a [1893]: fig. 1). Cabe resaltar que este paralelismo medieval entre la mitología greco-romana y la teología cristiana también se instaló en los Andes coloniales de los siglos XVI-XVII; siendo el “Barroco Andino de estilo mestizo” la mejor muestra de ello (Gisbert 1999).

2.1. Los *querocamayocs*²⁸ y su capacidad de optar por la agencia iconográfica

Los *querocamayocs* fueron artesanos especializados durante el dominio incaico que, en tiempos coloniales y pese a los esfuerzos de los extirpadores por erradicar dicha costumbre, siguieron practicando su oficio pero –ahora- bajo circunstancias alteradas. En efecto, el poder colonial no permaneció indiferente a la costumbre andina del brindis (*cha'lla* en aymara); clasificándola como una práctica nefasta en donde el demonio actuaba (una muestra de este paralelismo es la pintura mural de la *iglesia de indios* de Carabuco titulada “El Infierno”²⁹ en donde, se dibuja al demonio –vestido con *uncu* incaico- ofreciendo queros polícromos –quizás para hacer un brindis- a dos mujeres sentadas vestidas con prendas indígenas: con ñaña, por ejemplo. Fig. 18). A raíz de estas asociaciones, las autoridades eclesiales consideraron que las “borracheras de indios” eran la principal causa para la aparición de la idolatría nativa; argumentos más que suficientes para declarar su proscripción y posterior extirpación. Debido a ello, se prohibió tanto el consumo de chicha como la fabricación y uso de los queros de madera. Sin embargo, y tal como lo demuestra su

²⁷ Aby Warburg, “Durero y la Antigüedad italiana [1905]. En: “El Renacimiento del...”, p.401.

²⁸ “Trabajadores de la madera que hacían bienes suntuarios para el Inca” (Cummins 2004: 48), especialmente: los vasos para beber y brindar durante rituales y banquetes políticos (uno de los objetos incaicos más importantes por ser vajilla preciada por el mismo Inca).

²⁹ Pintada por José López de los Ríos en 1684

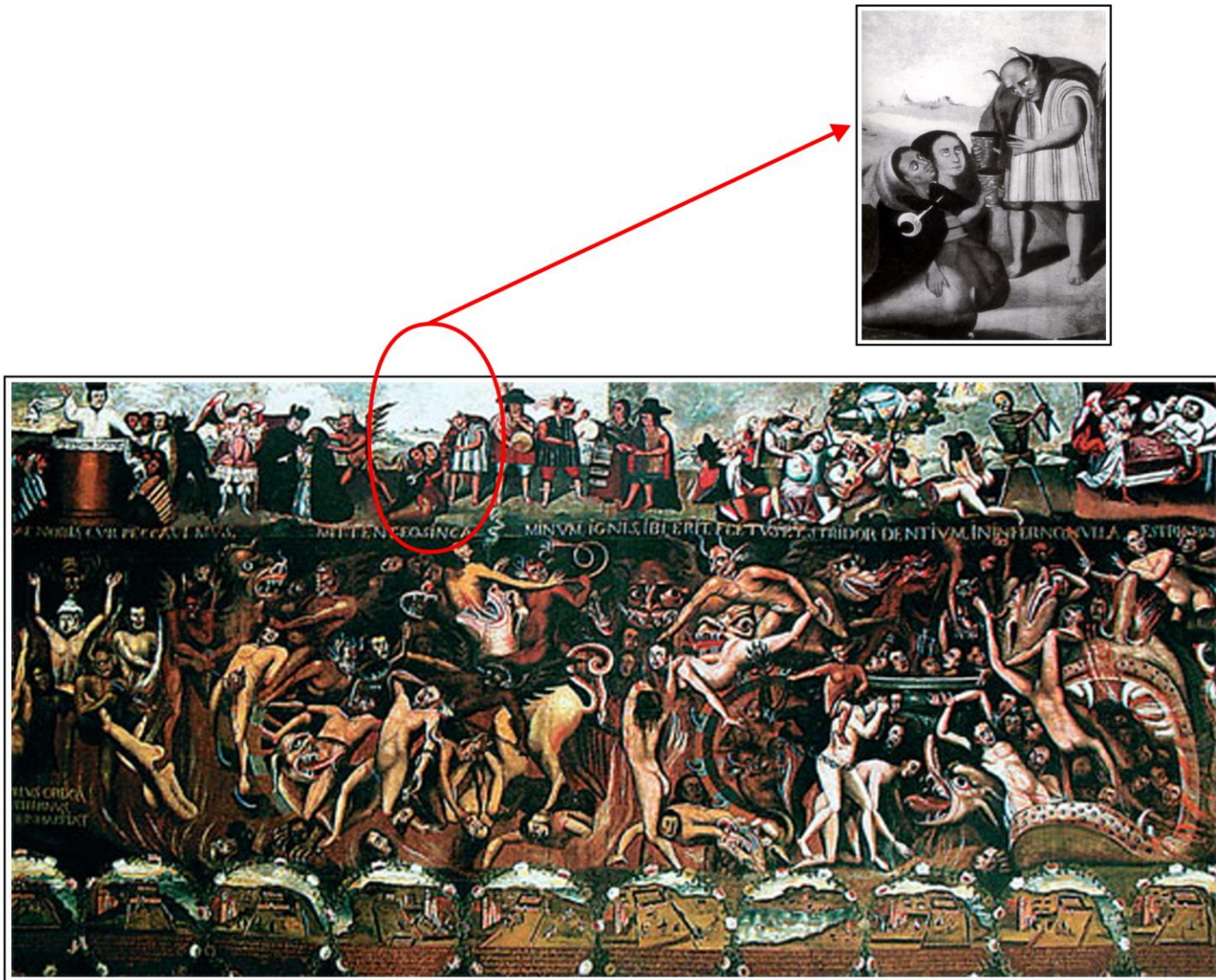


Fig. 18. “El Infierno”: pintura mural de la *iglesia de indios* de Carabuco, pintada en 1684 por José López de los Ríos. Fíjese en la escena superior donde se muestra al diablo -vestido con *uncu incaico*- ofreciendo queros policromos (“*llimpiscaquero*”) a dos mujeres nativas sentadas. Pintura que asimila la práctica del brindis andino como una acción donde el demonio actúa.

presencia al interior de varios contextos seculares y ceremoniales coloniales (para mayores detalles de su uso nativo virreinal, véase ilustraciones de Guaman Poma 1980 [1615] como “*Entierro del Inga Inca Illapa*” (folio 287 [289]) donde se muestra a los Incas libando con queros delante de un *bulto* puesto en una *chullpa*), el brazo de la autoridad real y eclesial no fue lo suficiente largo ni efectivo para provocar la destrucción total de estos vasos rituales de madera.

Siguiendo con las circunstancias alteradas producto del dominio colonial, y a raíz de que el otrora poder de la clase dirigencial incásica había sido depuesto por las nuevas fuerzas colonizadoras del siglo XVI, aparecieron –en tiempos virreinales– nuevos destinatarios/usuarios quienes abrieron, a su vez, diferentes espacios de circulación para estos vasos rituales de madera. Así, y tal como lo testimonia el cargamento del galeón “Nuestra Señora de Atocha” hundido por vientos huracanados en 1622 cerca al estrecho de Florida (Flores Ochoa *et al.* 1998, Cummins 1995), queros y aquillas dejaron de ser piezas exclusivas de las élites andinas coloniales (o de quienes pretendían serlo) para pasar –ahora– también a formar parte de la vajilla del nuevo grupo de poder, uno compuesto principalmente por: españoles nobles, comerciantes, corregidores y vecinos ricos. Entonces algunas décadas después de la conquista española (según Mulvany 2004: 410 y Soldi 1997: 85), “los queros ya no estaban reservados al uso exclusivo de la élite sino que eran objeto de venta y tal vez de trueque” (Soldi 1997: 85), vinculándose –por tanto– a nuevos circuitos comerciales. A pesar de esta continuidad alterada en su uso, la circulación libre y sin represiones de que gozaban los queros en la época incaica (como todo objeto de prestigio) desapareció; siendo –ahora– considerados vasos idolátricos y, en algunos casos –como lo demuestra el cargamento del galeón “Nuestra Señora de Atocha”–, objetos con cierto placer estético (Cummins 2004).

Por tanto, y para atender justamente las exigencias visuales de estos nuevos destinatarios, la imagen europea (tanto en sus formas como ontología: “*la imagen como representación, figuración de la realidad*”) no permaneció inerte –pasiva– en los Andes, más aún cuando ésta respondió a las exigencias del naciente “proyecto visual colonial” y su respectiva lucha contra la idolatría y visualidad nativa (Julien 2007, Estenssoro 2005, 1992 y López-Baralt

1979). En efecto y, a la par de establecer un dominio político-social en los Andes, los conquistadores españoles emprendieron una “política visual” que buscó transformar, en algunos casos evangelizando, tanto la visualidad nativa como al mismo observador andino colonial; lo que se tradujo (siguiendo a Martínez, comunicación personal 2009) en: 1) prácticas de represión, destrucción y “*borradura de imágenes*”³⁰ consideradas por el poder eclesial como “monstruosas”, 2) la imposición de una nueva imaginería europeo-cristiana para un “*uso legítimo de las imágenes*”, especialmente de aquellas aceptadas por el Concilio de Trento (1545-1563) y siendo utilizadas por tanto, en lienzos, grabados y pinturas religiosas pedagógicas: las denominadas *pintascas romanas*³¹ renacentistas y manieristas; e 3) instalar un *decorum*³² en el repertorio iconográfico y modo representacional nativo para “*hacerlos pintar con la curiosidad que tienen los de allá*”³³, específicamente: introduciendo nuevas formas gráficas que formalmente signifiquen por mimesis (la imagen como representación y figuración que nos remite a la naturaleza) y su realidad efectiva: la *pintasca*. Por tanto, una “política visual colonial” preocupada en *disciplinar* el ojo indígena, esto era: imponer una nueva forma de lectura icónica (más ligada a la sensibilidad renacentista: la mimesis). No obstante y, a pesar de este mentado esfuerzo colonizador, cabe señalar que el “proyecto visual colonial” y su respectiva lucha contra la visualidad incaica no lograron desestabilizar por completo, los códigos visuales andinos precolombinos.

Sin embargo a raíz de esta imposición visual y su referida preponderancia figurativa representacional hispano-renacentista se desató en los Andes, lo que Gruzinski (1994) determinó para el caso mesoamericano, una “guerra de las imágenes”; factores que produjeron (siguiendo a Crary 2007) una ruptura de la visualidad andina, es decir: un

³⁰ Como aquellas propuestas, muy influidas por el Concilio de Trento (1545-1563 d.C.), dictadas por el 2do Concilio Limense (1567-1568); las cuales, invocaban –a las sociedades andinas coloniales- a no cometer errores con sus imágenes, a su vez de establecer indicaciones precisas para el uso de la imaginería cristiana.

³¹ Entendida aquí como aquellas pinturas influidas por el Papado y en donde se manejaba una teoría eclesiástica de la imagen, la cual –según los tratados usados en el Renacimiento - correspondía a tres propósitos principales: 1) instruir y enseñar los sacramentos y misterios de la fe, 2) provocar y desatar la devoción por los personajes y pasajes institucionales ahí representados y, 3) como imagen de memoria, esto era: facilitar recordar y retener los relatos expuestos en los cuadros. Es decir una “pintura religiosa” que atendiese a las necesidades institucionales de la Iglesia Católica. A modo de ejemplo, el trabajo del pintor italiano Francesco Mazzola llamado el Parmigianino.

³² Siguiendo a Stastny (1999: 240-241), “se refiere a dos nociones centrales: la armonía entre un personaje (o una situación) y el modo de representarlo; y la propiedad del tema seleccionado para el lugar donde va a estar ubicado.”

³³ Carta del Virrey Toledo a Su Majestad Felipe II; para más detalles ir a nota 13.

quiebre –alentado por la introducción y posterior apropiación de los temas y diseños usados por la *pintasca* española- de las normas y significantes pictóricos indígenas ubicados en la memoria visual nativa; afectando por tanto, lo propio de la imagen incaica en los queros: la *abstracción geométrica lineal* con su significado semasiográfico convencional arraigado en la cosmología andina (el *camac*, cf. capítulo 1). Como consecuencia de esta ruptura pictórica (apoyado muchas veces por medidas represivas dictadas desde el poder virreinal; revítese por ejemplo las “Ordenanzas del Virrey Toledo”), la ontología de la *pintasca* (es decir: de formas que signifiquen por mimesis) se instaló como nuevo modelo de representación visual en suelo americano, intentando con ella –según los intereses coloniales- controlar la visión del observador *indio*. Debido a esta explosión visual con su respectiva “colonización del imaginario”, esta última modelando el pensamiento nativo a través de una imagen basada en cánones hispanos (Gisbert 1999, Gruzinski 1991), las sociedades andinas coloniales capturaron y apropiaron los hábitos visuales europeos-renacentistas, aprendiendo a dibujar como ellos (a reproducir “su punto de vista”), y con esto, evitar “*que nuestras huacas sean consideradas falsas*”³⁴.

Como consecuencia de de la disputa semiótica que recién se acababa de formar, y con el propósito de seguir vehiculando mensajes -a través de lenguajes visuales- dentro de sus tradicionales e históricos sistemas de soporte nativos (como los queros), la imagen europea de cánones renacentistas (mimética, figurativa y realista) fue rápidamente capturada por las sociedades andinas coloniales (tal como lo sucedió con la banda horizontal figurativa pintada con animales y dispuesta en los llamados queros de la transición; regresar a nuestras Figs. 11 y 13b además a capítulo 1). Debido a esta temprana apropiación cabe preguntarnos: ¿por qué las sociedades andinas coloniales, en especial: la élite nativa y sus respectivos *indios doctos*, capturaron dichos cánones y significantes visuales europeos (como por ejemplo, los seres del imaginario y bestiario medieval traído por los conquistadores españoles)?; es decir ¿por qué se los pintaron e incluyeron en sus respectivos vasos rituales de madera? Precisamente, y para dar respuesta a ellas, primero tenemos que identificar a sus principales usuarios de la época, verdaderos demandantes de estas piezas de madera. En ese

³⁴ Taylor, Garald: “Ritos y Tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII”, Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP) e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 1987.

sentido y, a pesar de los cambios ocurridos desde temprano en la sociedad andina del siglo XVI (a raíz de la instalación del poder colonial, por supuesto), los principales destinatarios de los mensajes icónicos de estos vasos de madera tipo quero polícromo seguían siendo las élites andinas coloniales (Lizárraga 2009). Entonces –postulamos-, esta apropiación pictórica tuvo que depender en gran medida de los intereses y necesidades de estas élites nativas por continuar comunicando, en sus objetos tradicionales de significado (tanto a nivel icónico como material), pero sin ofender –ahora- la visualidad colonizadora.

Sin embargo, y retomando estos vasos de madera, los *querocamayocs* (provenientes de una tradición artística diametralmente diferente a los pintores del arte europeo) no hicieron simples copias ingenuas de los significantes transatlánticos sino, por lo contrario, conceptualizaron todo un proceso reflexivo y pensado que supo ajustar y adaptar los cánones artísticos hispano-renacentistas a los principios de su respectiva “memoria visual y simbólica” indígena. De este modo, ellos pudieron crear nuevos significantes andinos coloniales que si bien provenían de desarraigados modelos europeos (para nuestro tema de estudios: del repertorio clásico y renacentista), diferían de éstos, por estar recreados en espacios distintos a los acaecidos en la mitología clásica y renacentista además de contener asociaciones decorativas disímiles y ausentes en el universo simbólico europeo. Debido a esta agencia iconográfica tenemos un par de queros polícromos similares provenientes de la colección del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz (CFB 3560 y CFB 3562) que contienen, en cada una de las piezas, dos “sirenas andinas” que, a diferencia de sus pares europeos, se encuentran sosteniendo -entre sus manos- una guitarrilla/charango y un ramo de flores con plantas de ajíes (ver Fig. 19; para mayores ejemplos ir a acápite 2.4).

En igual sentido de (re)creación nativa, Gisbert (1980) menciona que las “sirenas andinas” –dentro de las fachadas escultóricas religiosas, por ejemplo- se caracterizaban por llevar, a veces, sobre la cabeza una cesta de frutas –conocidas como canéforas (vg. Iglesia de Andahuaylillas en Cuzco)- u ostentar un tocado de plumas (pintura mural sobre pared de adobe en Iglesia de Andahuaylillas –Cuzco-); asociaciones decorativas ausentes en el contexto artístico y mitológico europeo renacentista (Fig. 20). Por tanto esta distancia estilística junto al hecho de encontrarse fuera de los férreos cánones artísticos de las escuelas

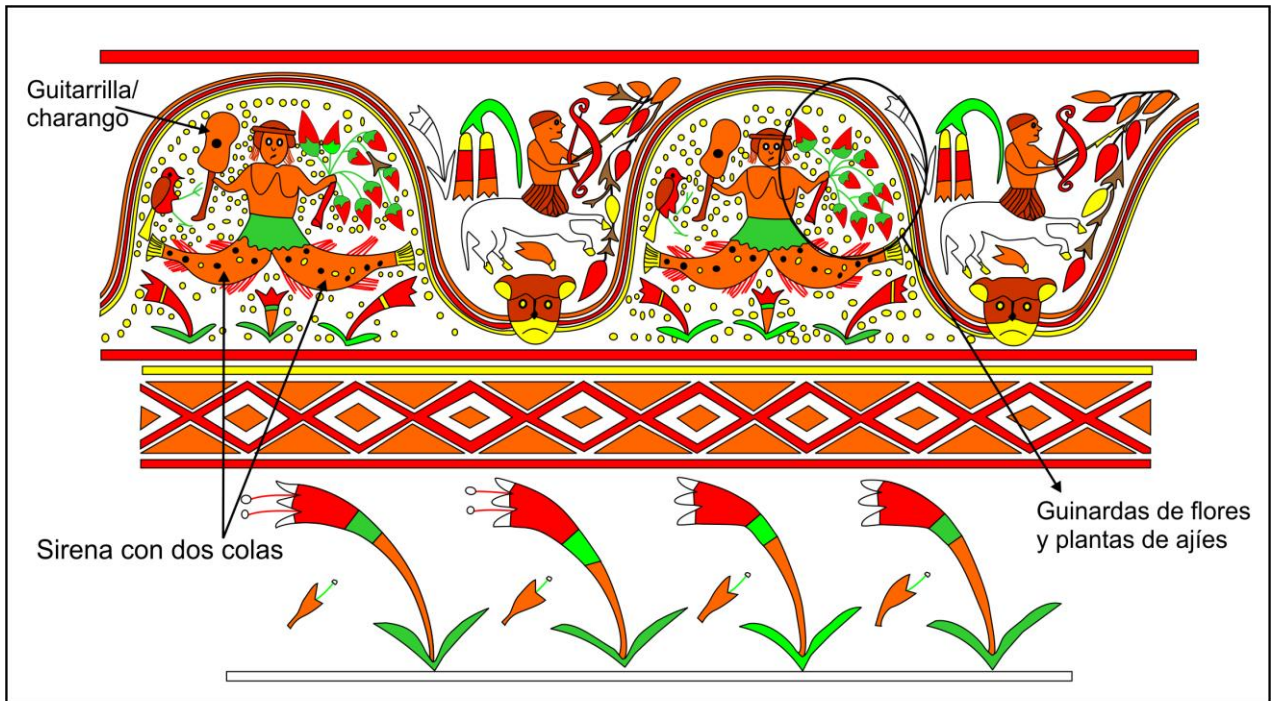


Fig. 19. "Saliendose del modelo". Quero colonial con representaciones de sirenas y centauros (siglo XVII). Fijese como las sirenas no se ajustan al prototipo que circulaba por ese entonces en Europa (" El Fisiólogo" -Bestiario Medieval) puesto que aquí, en los Andes, se encuentran sosteniendo instrumentos musicales nativos (como el charango) así como flores y plantas de ajíes (pieza CFB3562, Museo Casa Murillo-Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, Bolivia. Dibujo: C. Yáñez; colores referenciales sobre fondo color café, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 20. Canéfora. "Sirena andina" portando sobre su cabeza un cesto con uvas. Columna de fachada lateral de iglesia San Santiago de Pomata, Puno (siglo XVIII). Distancia estilística respecto a sus fuentes figurativas europeas.

europeas de la época provocó que, los *querocamayocs*, fuesen artesanos con grandes capacidades de salirse del modelo europeo, es decir: con relativas libertades para optar por una agencia iconográfica que considere las formas europeas como una fuente figurativa más, y recupere a su vez, los significantes y contenidos de su pasado precolombino (su “memoria visual y mitológica” prehispánica).

Por consiguiente, sugerimos que los *querocamayocs* capturaron tanto las convenciones artísticas como los significantes de la visualidad colonizadora para después intentar de “*andinizarlos*”; esto fue: ajustarlos y adaptarlos (con sus debidas transformaciones de forma y contenido) siguiendo los criterios de su propia “memoria visual” indígena para terminar creando, como parte final de este proceso creativo y dinámico, un producto nativo nuevo y diferente -ya agenciado-, por lo tanto: una versión andino colonial del prototipo europeo. Sin embargo aquí cabría anotar que si bien el resultado formal fue nuevo, es decir: una creación andino colonial; tanto los *querocamayocs* como *indios doctos* no pudieron “*andinizar*” por completo a las figuras mitológicas europeas ya que el nuevo imaginario andino colonial mantuvo ciertos contenidos de los imaginarios transatlánticos (*cf.* más adelante). A pesar de esto, dichos artesanos no se acercaron al repertorio clásico de manera ingenua sino de una forma racionalizada, o sea: estableciendo transformaciones formales al modelo transatlántico para así dominarlo y asimilarlo. Por lo tanto, y al igual que lo acaecido en Nueva España (ver Gruzinski 1997: 349), podemos asegurar que “la cultura del Renacimiento europeo sirvió de enlace, de lenguaje común y hasta cierto punto compartido entre los invasores europeos y los pueblos indígenas” del Virreinato del Perú.

2.2. Contaminación y transmigración iconográfica

“[El Renacimiento fue] aquella época de migración internacional de imágenes”.
(Aby Warburg, “*El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur*”, 2005d [1908]: 410).

Tal como se mencionó en el capítulo 1, el impacto de la visualidad europea obligó que los *querocamayocs* andinos coloniales empezaran a cubrir con pintura, “*a la manera de los españoles*”, la madera de sus vasos tipo quero; reduciendo así, los espacios vacíos tan característicos de los queros incaicos conocidos como pampas. En efecto, algunos queros

incas no se encuentran totalmente decorados en su superficie ya que presentan significantes ordenados por medio de campos verticales u horizontales separados entre sí por otro campo llano, sin decoración, es decir: un campo tipo pampa (ver por ejemplo, pieza MO 1653 del MNAAH del Perú; Fig. 21).

Este aumento decorativo en la época colonial -acompañado por la presencia de varios colores-, produjo el surgimiento de varias escenas figurativas (como el “Baile de Chunchos”) que cubrieron todo el espacio superficial del vaso (Fig. 22); las cuales, estuvieron compuestas por varios significantes visuales dispuestos en interacción entre sí o aislados unos de otros. Atendiendo este auge pictórico recordemos que González Holguín (1952 [1608]: 213) señala, para inicios del siglo XVII, la existencia ya de vasos de madera “*llimpisccaquero*” que estaban “*labrados de colores*” (posiblemente con la técnica de pintura en bajo relieve denominada “laca incrustada pues, el mismo compilador, identifica la palabra “*llimppicuna*” para referirse a “*todas maneras de colores del lacre con que pintan vasos de madera*” (*op. cit.* 213).

Siguiendo con este desarrollo figurativo-policromo, cabe mencionar que las escenas de los queros coloniales estuvieron desplegadas de manera más realista y mimética, utilizando para ello: un lenguaje narrativo ordenado por temas e integrado por personajes, flora y fauna derivados tanto de la visualidad europea como nativa. Debido a esta capacidad de reacción y adaptación, desde fines del siglo XVI y en mayor medida durante los siglos XVII y XVIII, se tienen piezas que, como parte de su nuevo universo simbólico y expresivo, capturaron y reconfiguraron muchos de los seres y emblemas representados en el imaginario y bestiario medieval (“*El Fisiólogo*”); los cuales, fueron rescatados y difundidos por las artes renacentista y manierista europeas de la época, tales como: centauros, sirenas, basiliscos, basiliscos, dragones (Fig. 23), aves bicéfalas etc.

Antes de empezar con el presente estudio, debemos reconocer que los imaginarios clásico y renacentista europeo fueron intrusivos en las Indias, es decir: se trata de formas desarraigadas e invasoras que no tuvieron equivalentes visuales en el repertorio americano prehispánico ya existente puesto que, además de ser significantes visuales nunca antes vistos

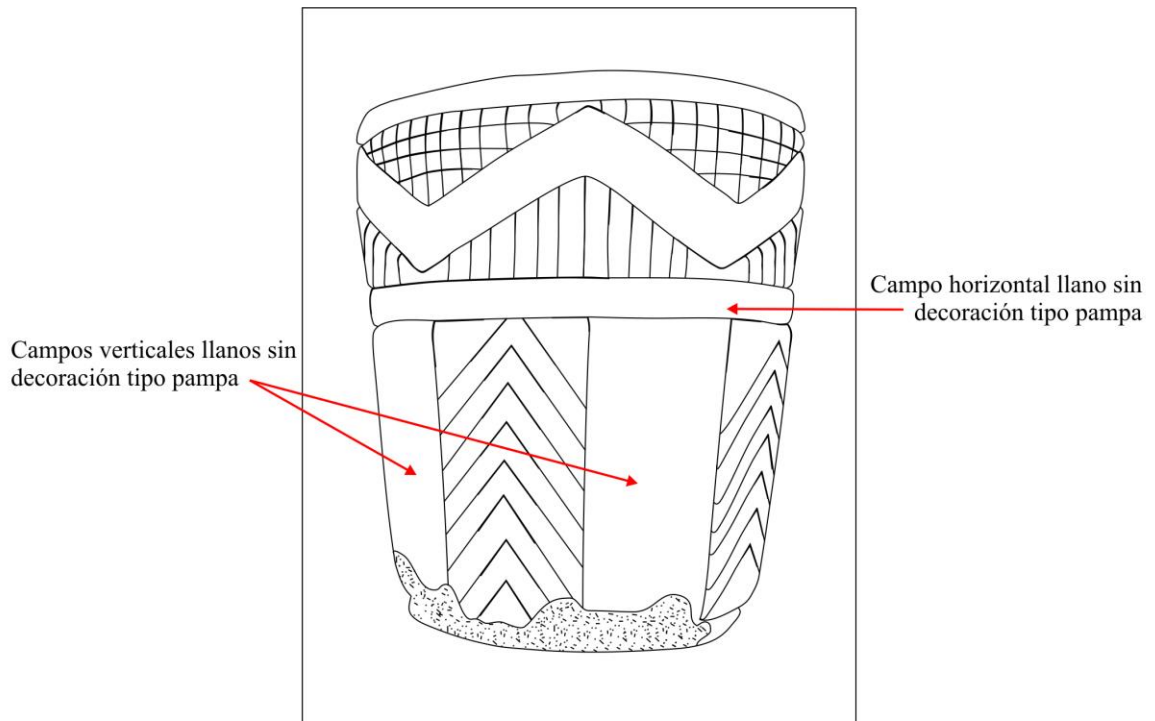


Fig. 21. Quero incaico (1470-1533 d.C.) mostrando sus características bandas sin decoración tipo pampa (pieza MO 1653, colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Dibujo C. Yáñez, significantes abstractos lineales sobre color de fondo madera natural, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 22 *Queros* hermanados de la época colonial. *Llimpiscaqueros* que muestran todas sus superficies externas decoradas con significantes figurativos y “labrados a colores”: escena de “Baile de Chunchos” (piezas R1161 -22a- y R1162 -22b-, colección del Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF) de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

por los artesanos indígenas (los *querocamayocs*), estos diseños fueron imposibles de ser aprehendidos directamente desde sus fuentes o monumentos originales sino a través de intermediarios –“mediadores culturales” según Gruzinski (1997)- que en este contexto particular fueron los colonizadores españoles. Por tanto, se trata de un conjunto de imágenes que no sólo viajaron en el tiempo (del siglo V a.C. al XV y XVI d.C) sino también en regiones dispares (de Europa al Nuevo Mundo). Sin embargo, y siguiendo la propuesta de Warburg (2005e [1912]), durante esta trasmigración iconográfica las imágenes greco-romanas no se mantuvieron de forma “pura” sino alteradas tanto en sus significados como en sus asociaciones decorativas. Por ejemplo en el Renacimiento mediterráneo (italiano principalmente), el imaginario clásico fue transformado por los artistas del *Quattrocento* y *Cinquecento* (Andrea Mantegna, Antonio Pollaiuolo, entre otros) quienes lo modificaron según la concepción esteticista y gustos de su tiempo (en particular: la estilización de los modelos humanos, la acentuación del movimiento del cuerpo y ropajes además de aplicar una retórica muscular a las formas para que éstas expresen valores emotivos por medio de muecas y gesticulaciones; Warburg 2005e [1912] y Panofsky (1987), ver nuestra Fig. 24).

Por tanto, y para reforzar una de las hipótesis iniciales de la tesis acerca de que la trasmigración y apropiación iconográfica de los imaginarios clásico y renacentista por parte de los *querocamayocs* no puede ser reducida a un simple asunto de copia exacta del *vero* ícono y modelo europeo³⁵, aquí ocurrió la primera contaminación del *estilo antiguo* ya que los artesanos andinos coloniales no pudieron copiar el original clásico sino la paráfrasis hecha por el Renacimiento meridional y repetida por el arte hispano de los siglos XV y XVI (en donde lo clásico ya se encontraba modificado ya que, como dice Edgar Wind (1972), los humanistas del Renacimiento no se limitaron a imitar y copiar el *vero* ícono de la Antigüedad clásica sino agregar a ésta sus propios argumentos y percepción de época). En efecto, y al decir de Warburg (2005e [1912]: 421), tanto los autores y dioses clásicos griegos resurgieron en la España del siglo XV d.C. mediante manuscritos ilustrados de la astrología alejandrina. Con todo este cúmulo de información, los *querocamayocs* no salieron al encuentro de la Antigüedad clásica sino al revés, fue el *estilo antiguo* quien vino a encontrarlos a ellos pero a través de un intermediario –un filtro- español. De este modo

³⁵ La cual valga decir, teniendo en cuenta las técnicas artísticas de la época, sólo se hubiese dado en el grabado.



Fig. 23. Quero colonial (siglo XVII) que captura y reconfigura, como parte de su nuevo universo simbólico, seres derivados de los imaginarios clásico y renacentista. Vaso con significante visual tipo *Amaru* de aspecto dragontino (pieza MoMac 122, colección del Museo Inka de la UNSAAC, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 24. La concepción esteticista de la época a través del cuadro “El Nacimiento de Venus” [1484-1485]; obra del artista italiano del *Quattrocento*: Sandro Botticelli.

(parafraseado y cambiado) el *estilo antiguo* fue accesible a las sociedades andinas coloniales, o sea de una manera parcial pues aparte de ser formas traducidas en base a los requerimientos artísticos del “ojo hispano de la época” (a saber: formas con excesiva gestualidad, interés por capturar la expresividad física, figuras distribuidas en su correcta proporción volumétrica, etc. Baxandall 2000), las representaciones incluidas en los queros policromos nunca pudieron ser cotejadas con su original clásico europeo. Así, las formas originales clásicas que llegaron a los Andes lo hicieron traducidas por el arte español-renacentista y manierista.

2.3. Formas y temas clásicos en los Andes

“La influencia de las acuarelas dentro de manuscritos fue menor que la de los grabados; ya que las primeras eran representaciones únicas y de circulación más reducida”
(Peter Mason, comunicación personal 2009)

Tal como se ha mencionado en el apartado anterior, las letras del *Quattrocento* dotaron a Europa de formas clasicistas cuya vigencia se extendió –en el siglo XVI– a las Indias (Warburg 2005e [1912] y Kubler 1966). Es más, y pese a que en la Europa del siglo XVI d.C., a raíz del Concilio de Trento, se limitaba el uso de alegorías y significantes visuales clásicos; la iglesia católica en los Andes fue más tolerante a su uso pues recurrió –para fines didácticos (la *pintasca romana*)– al arte grotesco (a saber: estilo renacentista interesado en recuperar su pasado clásico europeo, entonces preocupado en imitar (redescubrir según Flores Ochoa *et al.* 1993) dichos motivos para así ponerlos en vigencia). Sin embargo y, a diferencia de lo acaecido en la Europa meridional, quizás a causa de la relación dominador/dominado que recién se acababa de formar en el Nuevo Mundo, la reproducción del repertorio iconográfico clásico y renacentista tardó en la América colonial hispana estuvo ligada a un discurso hegemónico eurocéntrico; el cual al decir de Stastny (1999), reafirmaba la supremacía de estos “*hombres blancos racionales*” sobre “*los indios salvajes y caníbales americanos*”, específicamente en los quehaceres artísticos y del pensamiento puesto que, siguiendo a Sanfuentes (2009: 164-178), el canibalismo representaba la antítesis del comportamiento cristiano y civilizado del hombre europeo del siglo XVI. Por esta razón,

se calificaba al hombre andino (americano en general) como “*el límite de lo humano*” (Sanfuentes 2009: 165).

A pesar de este elitismo, formas y temas clásicos estuvieron presentes –desde muy temprano- en la América colonial hispana y no correspondieron, en ningún sentido, a una exclusividad de los vasos tipo quero polícromo ya que también fueron capturados por otros sistemas de soportes, a saber: cuadros, pinturas murales, fachadas arquitectónicas de iglesias, crónicas ilustradas, bargueños entre los más difundidos. Así por ejemplo la *Nueva Coronica y Buen Gobierno* de 1615 contiene un dibujo titulado *Mapamundi* (folios 983-984 [1001-1002]; nuestra Fig. 25) que muestra, como parte de los animales que merodean por el Chinchaysuyo y Antisuyo, a dos seres míticos derivados precisamente de los imaginarios clásico y renacentista europeos, a saber: unicornio y basilisco respectivamente (ver detalle en Figs. 25a y 25b). Asimismo, y continuando con el análisis iconográfico del *Mapamundi* de Guaman Poma, notamos que dentro de los parajes del Collasuyo el citado cronista indígena también ubica el unicornio como un animal característico de la zona (ir a Fig. 25c). Finalmente, cuando el cronista andino menciona a las criaturas que nadan las costas del Chinchaysuyo, ubica a las sirenas dentro de sus aguas (“serenas” según Guaman Poma; ver Fig. 25d)³⁶. Sin embargo, y para resaltar la creación de nuevos significantes andinos coloniales basados en modelos europeos, la captura de estos diseños al interior de la *Nueva Coronica* no fue un mero asunto de copia ya que dichas figuras –dentro del espacio andino- no tuvieron, en el peor de los casos, la apariencia clásica o renacentista (Salas 1968: 158).

Asimismo, y para demostrar que la captura del imaginario medieval traído por los conquistadores españoles no puede ser reducido a un solo sistema de soporte como los queros, la literatura peruana colonial también dio cabida a un importante repertorio clásico (especialmente al mitológico), por lo que “desde finales del siglo XVI brilló en Lima la Academia Antártica, cuyos ideales clásicos salieron a la luz en el anónimo ‘*Discurso en loor*

³⁶ Para visualizar más significantes andinos coloniales basados en modelos figurativos de seres mitológicos europeos clásicos y renacentistas hechos por Guaman Poma (1980 [1615]), revisar –principalmente- las ilustraciones “*Pontífices hechiceros*” (folio 277 [279]), “*Hechiceros de sueños: hechiceros y brujos mentiroso*” (folio 279 [281]), “*Pobres de los Indios de seis animales [que] come que temen*” (folio 694 [708]; Fig. 26), “*La borrachera*” (folio 862 [876]), “*Vida de Ladrones*” (folio 928 [942]) y “*Ciudad del infierno*” (folio 941 [955]).



Fig. 25a. Unicornio dentro de la geografía del Chichaysuyo.



Fig. 25b. Basilisco en medio de la selva del Antisuyo.



Fig. 25d. Sirena que habita las aguas del mar del Chichaysuyo.



Fig. 25c. Unicornio merodeando las tierras de Collasuyo.

Fig. 25. Dibujo titulado “Mapamundi” realizado por el cronista andino Felipe Guaman Poma en su “Nueva Coronica y Buen Gobierno” en 1615 (folios 983-984 [1001-1002]). Fijense en los animales y criaturas basadas en prototipos clásicos y renacentistas que habitan los mares y tierras del “Reino de las Indias”.

de la poesía [1608]”³⁷ (Stastny 1999:228). Años más tarde, poetas peruanos como Juan de Espinosa Medrano “El Lunarejo” (1662 en adelante) o Pedro de Peralta y Barrionuevo (durante la primera mitad del siglo XVIII), aparte de dominar el latín y el griego, firmaban con seudónimos griegos usando -con mucha facilidad- conocimientos derivados de la misma cultura antigua. Esto último quizás, por el contacto con bibliotecas particulares (como aquella formada por el Dr. Agustín Valenciano de Quiñones a fines del siglo XVI) que contuvieron, debido a su amplia popularidad peninsular, valiosísimos ejemplares tanto de autores (vg. Ovidio, Virgilio, Plinio “el Viejo”, especialmente) como de filósofos de la tradición clásica, por ejemplo: Platón, Aristóteles, Plinio, Cicerón; entre los más destacados; (Stastny 1999). Debido a esta familiaridad con la literatura clásica europea, El Lunarejo escribe –en la segunda mitad del siglo XVII- la pieza teatral titulada: “*Rapto de Prosepina y sueño de Endimión*”; obra que toma el tema de la “*Las Metamorfosis*” de Ovidio para hacerle la trasposición a la teología cristiana (Gisbert 1999). Evidencias como la anteriormente reseñada demuestran que fue tal la influencia de los libros clásicos entre los humanistas y escritores españoles que por ejemplo, “*Las Metamorfosis*” de Ovidio fue traducido al castellano por primera vez en 1580 en Salamanca (España). En ese sentido, y como lo señala Gruzinski (2000: 137), tal fue la fama de Ovidio y su libro de *Las Metamorfosis* en suelo americano que “a finales del siglo XVI, Ovidio se lee en los Andes, en el Brasil de los portugueses, en Lima y en la región de Bahía”.

Tal como se dijo líneas más arriba las artes visuales en el virreinato peruano, al igual que sus pares mexicanos (véase pintura mural de *centauresa* en Casa del Deán Tomas de la Plaza en Puebla o friso de centauro decorando Iglesia de Ixmiquilpán en Hidalgo; Gruzinski 2000: 148 y 123, respectivamente), tampoco fueron la excepción a esta temprana intromisión del *estilo antiguo* ya que desde fechas iniciales a la colonización (segunda mitad del siglo XVI para el caso mexicano) aparecieron en los Andes, series ornamentales grabadas con dioses de la Antigüedad clásica y otras con emperadores romanos (Stastny 1999). Del mismo modo y, tal como lo evidencian inventarios coloniales del siglo XVIII (revítese aquellos citados por Stastny 1999), se tuvieron tapices y pinturas decorados (¿parafraseados?) con

³⁷ Publicada en Sevilla, como parte de la Antología de Diego Mexía de Fernangil con el título de: “*Primera parte del Parnaso Antártico*”. En dicha Antología se dice que el “*Discurso...*” fue compuesto por una señora principal del reino del Perú, muy versada –como era de suponer- en lengua toscana y portuguesa.

escenas de la guerra de Troya, Orfeo, Hércules, etc. Incluso, y con el propósito de resaltar la figura heroica de Carlos V en su conquista del Nuevo Mundo, “más allá de Gibraltar”, se acuñaron monedas con el motivo –al reverso- de las dos columnas de Hércules (en especial: del *motto* «Plus Ultra» sobre las columnas imperiales de Gibraltar³⁸) para simbolizar así, el dominio español sobre suelo americano. Con dicho predominio visual, la figura de Hércules –como héroe ejemplar y prototipo del hombre virtuoso cristiano (Gisbert 1980)- fue usada por los humanistas cristianos como tema recurrente en la iconografía del Nuevo Mundo. De este modo, un motivo del paganismo greco-latino lograba una mayor exposición pública en los Andes, siendo capturado por las clases eruditas novohispanas e incluido por ello, en una serie de representaciones gráficas andinas coloniales (como la numismática y la arquitectura religiosa andina, por ejemplo; para una muestra de la incorporación de las columnas imperiales de Gibraltar en la arquitectura religiosa indígena, véase fachada principal del Convento Betlemita Iglesia Belén –inicios del siglo XVII- en Potosí).

En ese sentido Stastny (1999: 231) afirma que durante el siglo XVII, la alegoría clásica era utilizada abiertamente en contextos religiosos, festivos y académicos (como por ejemplo, en los festejos por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, en 1629, “donde se dio rienda suelta a la fantasía con una vasta gama de asuntos mitológicos” como recrear escenas de la “Guerra de Troya”). Asimismo Gareis (2007) señala que, a mediados del mismo siglo XVII durante la fiesta del Corpus Christi en Lima, se empleaban diversos elementos burlescos como “la Tarasca, una enorme figura de dragón, montada en un carro. [...además] de actores con máscaras de animales y seres fantásticos” (*op. cit.* 101). Muy similar a su representación madrileña durante los siglos XV-XVIII donde, la Tarasca era un carro sumamente popular “en forma de dragón-mujer” (Zuidema 1993: 335). Según el mismo Zuidema (1993), la Tarasca en forma de dragón estaba asociada, en el folklore francés y español renacentista, a la estación de la primavera. La continuidad en la captura iconográfica de este significante se manifiesta en las acuarelas –de mediados del siglo XIX- dibujadas por el pintor, naturalista, explorador y músico boliviano: Melchor María Mercado; quien, como parte de su “*Álbum de*

³⁸ Columnas análogas aparecen en el Escudo de Armas de la ciudad de Potosí, dibujado –en 1615- por Guaman Poma de Ayala (1980 [1615], tomo II: 401 [1057]). Cabe resaltar que monedas columnarias similares (con el motivo –al reverso- de las dos columnas de Hércules y el *motto* “Plus Ultra” sobre ellas) también fueron acuñadas, pero para finales del siglo XVIII, en los Andes (específicamente en la segunda Casa de la Moneda en Potosí).

paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia. 1841-1869” ilustra una Tarasca de enormes dimensiones –por lo menos de igual tamaño que los significantes antropomorfos que lo acompañan (nuestra Fig. 27)- dentro de las imágenes que conforman las representaciones populares bolivianas de mediados del siglo XIX. Dicha criatura, en la acuarela de Mercado (1991 [1841-1869]: 82, lámina 8), representa a un animal (¿cuadrúpedo?) de cuerpo robusto y lomo curvo además de pelo liso y cola larga recta. Esta Tarasca consta, según Mercado, de una cabeza grande circular y boca ancha; la cual, se encuentra abierta mostrando sus dientes.

Por lo tanto y, a raíz de estas u otras exposiciones oficiales (como los festejos utilizando carros con alegoría clásica patrocinados por la Universidad Mayor de San Marcos, revéase Stastny 1999), el imaginario clásico tuvo una fuerte exposición pública en el Virreinato del Perú, siendo visualizado por los diferentes grupos sociales que participaban o asistían a las mismas fiestas (como: indígenas, españoles, criollos y mulatos); facilitando con ello, su captura y apropiación iconográfica. Por lo tanto, y a razón de la participación estos curacas locales³⁹ junto a diversos sectores de la población indígena dentro de los festejos coloniales que empleaban figuras clásicas se permitió que, entre otras cosas, dicho imaginario fuera capturado y apropiado por parte de las sociedades andinas coloniales.

La difusión del imaginario clásico y renacentista no se limitó a las grandes ciudades del Virreinato del Perú (Cuzco y Lima, entre las más representativas) ya que también fue introducido, como parte de los procesos de cristianización e hispanización, a los *pueblos de indios*. Así por ejemplo durante la reconstrucción –en el siglo XVIII- de la iglesia de Carabuco (en el altiplano boliviano), el cura Juan José Trujillo y cacique Agustín Siñani del pueblo, influidos y conocedores de la alegoría clásica, fueron los mentores de las pinturas murales del templo en donde una de las escenas contenía, y todavía hoy se puede apreciar, los dibujos de Hércules y Apolo (representados por sus respectivos símbolos: la maza y el trípode correspondientemente) personificando así, la sujeción de Hércules (el hombre) ante los designios divinos (Apolo) pues, como hombre virtuoso cristiano que era para los humanistas, Hércules estaba encaminado a su mejoramiento espiritual (Gisbert 1980). Por

³⁹ Como por ejemplo en la fiesta del Corpus Christi en el Cuzco (Gareis 2007).

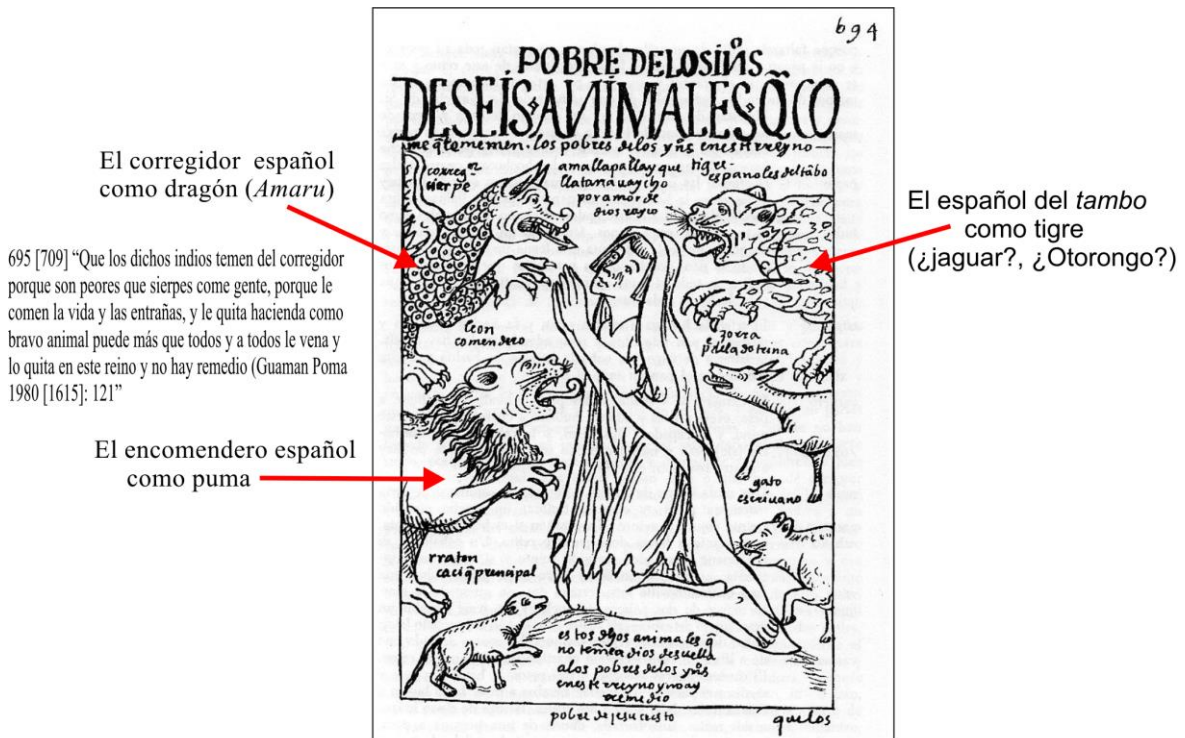


Fig. 26. Significantes andinos coloniales basados en prototipos figurativos de seres mitológicos europeos. Dibujo "Pobre de los Indios de seis animales [que] come que temen (folio 694 [708])" del cronista andino Guaman Poma de Ayala (en 1615).



Fig. 27. Tarasca según el pintor, naturalista, explorador y músico boliviano Melchor María Mercado (acuarela como parte de su "Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia. 1841-1869").

tanto y, a raíz que precisamente las pinturas murales en las *iglesias de indios* cumplían una función didáctica para la transmisión de ideas y principios católicos⁴⁰, se pintaron –al interior de éstas- escenas del “Juicio Final” donde se representaba, entre otras cosas: el suplicio de la rueda para los orgullosos y soberbios, la enorme bestia alada, sapos y serpientes así como la gran boca del Leviatán (Fig. 28); es decir: una iconografía basada en tratados medievales europeos sobre lo qué era y debía tener el infierno cristiano.

De esta manera, formas y temas clásicos como personajes y animales fabulosos de la imaginería renacentista (vg. Minerva, Hércules, Júpiter, unicornios, dragones, entre otros) arribaron –cuantiosamente- a las comunidades andinas coloniales siendo incluidas –rápidamente- dentro del nuevo universo representacional nativo, principalmente: al interior de *pintascas romanas* y pinturas murales de *iglesias de indios* (vg Iglesia Andahuailillas en Cuzco, Iglesia Curahuara de Carangas en Oruro, Iglesia San Jerónimo nuevamente en Cuzco, entre otras); como también –pero en menor medida-, en techumbres de casas privadas (vg. Casa de Juan de Vargas en la ciudad de Tunja: Colombia; para mayores detalles revisar Cereceda 2006 y Mesa y Gisbert 2005) y demás mobiliario de uso doméstico (véase dibujos de sirenas y águilas bicéfalas al interior de la colección de bargueños del siglo XVIII manufacturados en la región de Chuquisaca y presentes hoy, en el “Museo de Charcas” en Sucre; como la pieza MCH BC038 en Fig. 29). Respecto a las pinturas murales y de techumbres cabría mencionar que éstas fueron dibujadas según la simbología y costumbre medieval europea, como por ejemplo: simbolizar a Cristo a través del unicornio⁴¹. En efecto y a razón de que el estilo grutesco, según Flores Ochoa *et al.* (1993: 75), “se transmitió [en los Andes] a través de la obra de los grabadores flamencos del siglo XVI” influenciando –con una amplia gama de elementos- a la pintura mural andina; postulamos que, precisamente la pintura mural de las *iglesias de indios* fue otro de los medios por donde los pintores andinos coloniales pudieron capturar la simbología y emblemática renacentista como manierista. Sin negar que, durante este rescate y actualización iconográfica andino colonial, se haya producido -a su vez- un *parafraseo* indígena de estos mismo motivos (“*alejándose del vero ícono europeo*”).

⁴⁰ Tal como lo sugería el Concilio de Trento y el Catecismo de 1584.

⁴¹ Gisbert y Mesa 2005.



Boca tragándose a los hombres condenados.

Fig. 28. “Leviatán” o Boca del Infierno (según Guaman Poma de Ayala: folios 941 [955]). Una de las imágenes más tempranas acerca del Infierno hechas en los Andes. Iconografía basada en tratados medievales europeos, usada para adoctrinar en las iglesias de indios.



Fig. 29. Cara frontal de bargeño chuquisaqueño (siglo XVIII) donde se muestra -a la derecha del mismo- una sirena de una cola portando una guitarrilla. Mobiliario doméstico de uso -predominantemente- femenino (pieza MCH BC038, Museo Colonial de Charcas, Bolivia, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

Luego de este repaso migratorio, queda establecido que la imagen clásica y renacentista que llegó a los Andes estuvo compuesta por diversos estratos de formas y contenidos. Entonces y, a partir de este breve recuento pictórico, podemos inferir que el imaginario clásico y renacentista quedó instalado en los Andes desde fechas muy tempranas; razón por la cual, las sociedades andinas coloniales (en especial: los *querocamayocs*, *indios doctos* y nobleza nativa) estuvieron expuestos, directa o indirectamente, tanto a la literatura como imágenes de la Antigüedad clásica. Un ejemplo de estos *indios doctos*, y tal como lo hemos mencionado anteriormente, fue precisamente Agustín Siñani: cacique humanista del pueblo indígena de Carabuco quien fuese educado en la tradición clásica y que por ello, fue uno de los mentores del programa iconográfico donde se aprecia a Hércules y Apolo en la iglesia de indios de su jurisdicción (Gisbert 1980; para más detalles ir líneas más arriba).

2.4. Captura del imaginario clásico y renacentista en los queros: resultados agenciados

“Traductore: traditore”

Tal como se ha mencionado en los párrafos precedentes, el despliegue de la visualidad hispánica (justificado por las intenciones de dominar la visión andina y construir -sobre ella- una ontología de la imagen en común: un saber-hacer que les permitiese ordenar el Nuevo Mundo; Crary 2007, Julien 2007 y Chartier 1996) sumado al desarrollo de textos exóticos de corte clasicista (como por ejemplo los poemas publicados en “*El santuario de Nuestra Señora de Copacabana* [1641]” escrito por el fray agustino Fernando de Valverde⁴²; en Gisbert 1980) dotaron (e instalaron) seres clásicos a los Andes, los cuales -según Flores Ochoa *et al.*(1997)- circularon principalmente en la región del altiplano Perú-boliviano⁴³. Precisamente respecto a esta difusión circumlacustre, Gisbert (1980) sugiere que la misma estuvo apoyada por los gustos de la clase erudita indígena quien, desde fines del siglo XVI, tuvo gran agrado y aprecio por el arte idealizado del manierismo; el cual -como hemos expuesto-, utilizaba la alegoría clásica como tema iconográfico recurrente.

⁴² Poema que instala la presencia de sirenas clásicas, sátiros, ninfas y Venus por los alrededores del lago Titicaca (en especial, los pueblos de Ilave, Tiquina y el mismo Copacabana).

⁴³ Algo que pudimos constatar en nuestra última estadía de investigación -año 2010- en tierras bolivianas, específicamente en: Potosí, Sucre, La Paz y Copacabana. Estancia apoyada por la Vicerrectoría de Asuntos Académicos, Departamento de Postgrado y Postítulo (Universidad de Chile).

Por consiguiente, y una vez instalado dicho repertorio en suelo andino, éste no fue sólo capturado localmente como resultado de la imposición visual colonizadora sino también, a razón de su fácil acceso en los *pueblos de indios* (vg. pinturas murales de iglesias), como parte de un proceso de “espionaje visual” nativo colonial acaecido principalmente durante las fiestas religiosas (Cereceda, comunicación personal 2009). Cabe resaltar que procesos similares de “espionaje visual”, todavía hoy se siguen realizando en algunas comunidades de tejedoras del centro-sur boliviano (para más detalles, revítese trabajo de Cereceda (2006) acerca de cómo tejedores de la comunidad Jalq’a viajan a otros asentamientos vecinos para precisamente capturar nuevos diseños que les sirvan luego, como fuentes de inspiración para la confección de los suyos propios).

Sin embargo y sean cuales hayan sido las fuentes de inspiración, lo importante a señalar aquí es que los *querocamayocs* se apropiaron de ciertas figuras clásicas y renacentistas (como por ejemplo, criaturas de aspecto dragontino) para incluirlas en las representaciones pictóricas de sus ahora queros polícromos (Fig. 30); pero estos artesanos no lo hicieron simplemente por fines netamente decorativos ya que, por lo general, estas figuras de inspiración clásica aparecieron recreadas y transformadas formalmente con la intención de hacerlas así ingresar a su universo representacional andino colonial y, transmitir con ellas, enunciaciones nativas.

A raíz de esta progresiva “*andinización*” del repertorio clásico, tenemos significantes que no se ajustaron exactamente al modelo original greco-romano ni tampoco con el prototipo clásico que circulaba por esos días en Europa (vg. “*El Fisiólogo: Bestiario Medieval*”) siendo más bien, reproducciones nuevas ya no tan clásicas ni tampoco netamente indígenas sino resultados agenciados, es decir: significantes andinos coloniales que distorsionaron los prototipos clásicos y renacentistas por estar mediados por la “memoria visual y simbólica” andina precolombina (“simulacros” según Cummins 1998b, “sustitutos” al decir de Gruzinski 2000) como por ejemplo: criaturas híbridas compuestas por mujeres pisciformes (sirenas indígenas) con dos colas y que se encuentran sosteniendo –además– instrumentos musicales (guitarra y otras veces charango; algo que no ocurría en sus representaciones europeas) así como ramos de flores y plantas de ajíes (Flores Ochoa *et al.* 1997; regresar a nuestra Fig. 19). En ese mismo sentido de agencia iconográfica –“de salirse del modelo”- se

tienen figuras de dragones (Figs. 31 y 32 –detalles-), como aquellas dibujadas en el baúl de Challahuaya (siglo XVIII. Colección del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, Bolivia), que muestran aspectos bellos y coloridos más que feroces y malignos como los representados en la serie de *pintascas* de “San Jorge y el dragón” (siglos XV y XVI; Cereceda 2006); e incluso, como se manifiesta –por ejemplo- en las piezas MoMac 168 del Museo Inka del Cuzco o MAM 7532 del Museo de América de Madrid (Fig. 33), se tienen *Amarus* de aspecto dragontino que se encuentra –en los Andes- botando flores por la boca en vez de bolas de fuego.

Por tanto, y desde un punto de vista netamente formal, si bien formas clásicas y renacentistas ingresaron al repertorio de los *querocamayocs* andinos coloniales, éstas no se comportaron de modo similar al acaecido en Europa ya que dichos artesanos no copiaron exactamente el imaginario clásico sino los recrearon, puesto que agregaron detalles decorativos que nunca antes tuvieron con la intención de volverlos así más aprehensible a su “memoria visual y simbólica” nativa, confiriéndoles –luego de esta apropiación- un aspecto y significado más ligado a la visualidad andina. En efecto los *querocamayocs*, portadores de una “condición de saber” pictórico previo a la conquista española, utilizaron precisamente dicho repertorio de temas, técnicas y significantes visuales nativos para poder acercarse –dominarlos- a estos significantes exóticos y desarraigados.

Debido a este tipo de captura asumiremos, para la presente investigación, que la apropiación andina del imaginario clásico y renacentista fue pensada, racionalizada y reflexiva en donde –además- los artesanos nativos, o *indios doctos* conocedores del argumento mitológico europeo, sí lograron acceder a cierto guión textual de las figuras clásicas (por ejemplo, a través de poemas y textos de la tradición clásica como Ovidio, etc.) o, por lo menos, estuvieron mediados por ésta ya que efectivamente dicha tradición textual sí generó prestamos para la creación figurativa colonial (véase, por ejemplo, la serie de grabados y mapas de los siglos XVI-XVIII que trataban de figurar el Nuevo Mundo y hombre americano; en Sanfuentes 2009). Por consiguiente, la captura y apropiación andina del imaginario clásico y renacentista fue un espacio para la inventiva, (re)interpretación y resignificación local. Así, figuras como sirenas, dragones u otras clásicas-americanas se

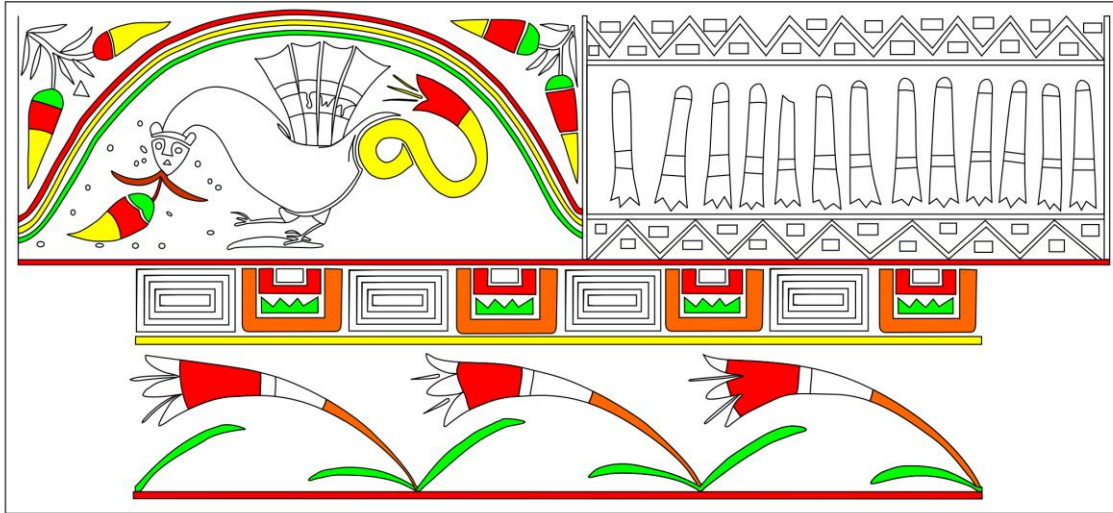


Fig. 30. Quero colonial con figuras andinas de aspecto dragontino (el *Amaru*) (pieza MoMac 168, colección del Museo Inka de la UNSAAC. Dibujo: C. Yáñez, colores referenciales sobre fondo color café, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 31. “Dragones andinos” en cara posterior del “Baúl de Challahuaya” (siglo XVIII) (Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, tomado de Flores Ochoa *et al.*1997: 103).



Fig. 32. Detalle de “Dragón Andino”/Amaru puesto en la tapa anterior del campo superior del “Baúl de Challahuaya” (siglo XVIII; Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 33. Quero colonial con figuras andinas de aspecto dragontino: Amaru botando flores por la boca. Compartimento disímil al sucedido en la Europa del Renacimiento (pieza MAM 7532, Museo de América, Madrid-España. Dibujo: M. Lizárraga, colores referenciales sobre fondo color café, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).

encuentran –en las Indias- a mitad de camino entre la Antigüedad clásica (e incluso de su paráfrasis renacentista) y la tradición andina; es decir: significantes (mestizos según Gruzinski 1997 y Kubler 1966) que no correspondieron a copias exactas del pasado greco-romano ni tampoco a referentes locales de la tradición incásica inmediatamente anterior sino, más bien, a creaciones andinas coloniales, o sea: diseños que yuxtapusieron la mirada andina colonizada con la europea conquistadora, siendo por lo tanto significantes nuevos ambivalentes que poseyeron doble sentido y significado tanto para los humanistas hispanos como para los *indios doctos* y demás miembros de las sociedades andinas coloniales, especialmente en el campo referente a los aspectos mitológicos y pictóricos. Por tanto, y debido a este tipo de apropiación, consideramos a los *querocamayocs* como pintores cultos y eruditos, como verdaderos “artistas del Renacimiento en las Indias”.

A raíz de esta apropiación racionalizada de significantes y lógicas pictóricas europeas, se entiende el “mestizaje visual” no como la simple combinación de elementos visuales europeos con sus pares andinos en una misma escena (vg. españoles con casacas, botas y sombreros de ala ancha junto a llamas e indígenas vestidos con su ropa tradicional como *ñañaca*, *acsu*, *lliclla*, etc.) sino, como el esfuerzo creativo local por crear nuevos significantes andinos que si bien tomaron de referencia los prototipos clásicos y renacentistas, cargaron a éstos de sentidos y formas andinas; pudiendo así, aprehenderlas y transformarlas para seguir transmitiendo, ahora bajo un tamiz clásico o renacentista, sus creencias nativas; las cuales –valga resaltar-, también tuvieron que ser reacomodadas para así poder ajustarlas al modelo europeo creando, como parte final de este proceso, diseños nuevos. Entonces, y siguiendo a Gilbert Durand (2004), se entiende el “mestizaje visual” colonial como el soporte de un saber cognitivo y vivencial que permitió la coexistencia tanto de formas como de contenidos europeos con sus pares andinos. Por tanto, un espacio compartido donde tanto la visualidad indígena como española se toleran mutuamente. Debido a dicho proceso, podemos afirmar que las sociedades andinas coloniales aceptaron, articularon y resignificaron el imaginario medieval hispano, creando una imagen que fue más allá del arte siendo multiforme y polisémica, es decir: significantes ambivalentes compuestos por diversos estratos de forma y significado estrechamente ligados a los dos mundos: el hispano-europeo e indígena-andino (Warburg 2005e [1912], Barthes 1970).

Por tanto si consideramos que, en la época incaica y muy probablemente en la colonial temprana también –al menos dentro de la “República de Indios”-, los significantes visuales de los queros guardaban ciertos mensajes, relatos de memoria, para sus principales usuarios (la élite andina); el sistema de soporte quero -tanto como objeto y significantes sobre su superficie- tuvo una elevada importancia ideológica nativa por lo que, la inclusión de estos diseños andinos coloniales basados en referentes clásicos y renacentistas europeos (si bien ya agenciados), debieron soportar un fuerte simbolismo local –es decir: estuvieron cargados con lecturas indígenas- para precisamente ser dominados por los propios demandantes de estas piezas. Y, si en el período andino colonial, muchos *querocamayocs* todavía se encontraban al servicio de la nobleza nativa local (Stastny 1993, Rowe 1976), estos artesanos –en una muestra de libertad iconográfica y proceso creativo- debieron adaptar el repertorio clásico y renacentista según los requerimientos de su público indígena; logrando con ello, recrearlos e insertarlos al universo simbólico y mitológico andino colonial.

Capítulo III

EL BESTIARIO MEDIEVAL EUROPEO EN LOS QUEROS COLONIALES POLÍCROMOS: RESULTADOS AGENCIADOS. UN ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS IMÁGENES

Tal como lo expusimos en los párrafos anteriores, los seres del imaginario y bestiario medieval de los conquistadores españoles, basado principalmente en criaturas mitológicas clásicas parafraseadas por el Renacimiento hispano y aquellas otras derivadas de los textos bíblicos (Sanfuentes 2009; para visualizar las mismas, revítese: “Fisiólogo-Bestiario Medieval Ilustrado de Oxford de 1511” o ir a nuestras Figs. 34 y 35), no fueron -en el Virreinato del Perú- verdaderas copias exactas de sus prototipos europeos -del *vero* ícono- sino más bien reproducciones nuevas, es decir: significantes visuales que si bien capturaron los modelos formales transatlánticos, no permanecieron -en los Andes virreinales de los siglos XVI al XVIII- estables, “puros”, ya que fueron rediseñados y recreados dentro de un espacio simbólico distinto al acaecido en el mundo clásico, medieval o renacentista europeo, el cual fue: el andino colonial.

En ese sentido, y debido a que los seres mitológicos del Bestiario Medieval europeo habitaban un espacio simbólico creado precisamente por los textos fantásticos transatlánticos de la época, su inserción andina (es decir, al interior de otro universo alegórico diferente) provocó que estas criaturas fantásticas fuesen añadidas con nuevas asociaciones decorativas procedentes éstas, en su gran mayoría, del repertorio visual ubicado en la “memoria simbólica” indígena prehispánica (regresar a capítulo II). Entonces, a raíz de esta transmigración iconográfica con sus respectivas transformaciones de forma y contenido (“contaminaciones” siguiendo a Aby Warburg 2005e [1912]) es muy probable que, los significantes andinos coloniales basados en referentes clásicos y renacentistas dibujados por los *querocamayocs* en los queros coloniales hayan estado mediados, inspirados por, aquellas decoraciones ubicadas en la “memoria visual y simbólica” prehispánica como colonial temprana; plasmadas ambas, en distintos soportes de origen nativo prehispánico (como textiles y arte rupestre, entre los más importantes). Como consecuencia de esta añadidura



Fig. 34. Monstruos e híbridos: Basilisco (*Basiliscus*), (fuente: Fisiólogo-Bestiario Medieval Ilustrado de Oxford, 1511. Biblioteca Bodleian fol. 79r).



Fig. 35. Monstruos e híbridos: Unicornio (*Monoceros*), (fuente: Fisiólogo-Bestiario Medieval Ilustrado de Oxford, 1511. Biblioteca Bodleian fol. 21r).

decorativa, estos significantes nativos coloniales se distanciaron –figurativamente- de sus respectivas fuentes iconográficas europeas; variando de éstas. Por lo tanto, debido a la mediación del repertorio visual indígena durante este proceso nuevo, creativo e inventivo y, con el propósito justamente de “*andinizar*” a las criaturas del Bestiario Medieval, los *querocamayocs* resaltaron –recuperaron- tanto la iconografía como el contenido andino local ubicado en su respectiva “memoria visual”.

En base a ello, podemos afirmar que ambos repertorios iconográficos (el europeo medieval y andino prehispánico) no permanecieron “puros” en los Andes coloniales ya que ambos fueron reconfigurados formalmente para volverse así, más aprehensibles a las convenciones figurativas de ambos grupos (en este caso de estudio: de los conquistadores españoles y las sociedades andinas coloniales). Por ejemplo y para citar uno de los casos más explicativos, los significantes indígenas (especialmente incásicos cuzqueños) tuvieron que ser rediseñados –ahora- siguiendo las exigencias pictóricas europeas renacentistas de los conquistadores hispanos; como por ejemplo: dibujar figuras que fuesen, para los “ojos imperiales”, fáciles de reconocer y distinguir (es decir: “*que no provocasen al engaño*”⁴⁴). Como era de suponer, este cambio formal estuvo acompañado por otro de contenidos; razón por la cual, ambos repertorios fueron –durante este proceso inventivo- resignificados en sus respectivos contenidos.

Entonces y habiendo identificado -en el capítulo anterior- la presencia figurativa de ciertas criaturas del Bestiario Medieval europeo en los queros coloniales polícromos y demás objetos emparentados tecnológicamente –baúles⁴⁵- (tales como sirenas, centauros, basiliscos y dragones, entre los más difundidos; ir a Figs. 13c, 15-17, 19, 23 y 30-33); el objetivo del presente capítulo será caracterizar: ¿cuáles fueron los aspectos formales que tomaron los significantes indígenas basados en referentes clásicos y renacentistas en los vasos rituales de madera pintados –los queros-? Para llegar a ello, estudiaremos los significantes andinos

⁴⁴ Leer Baxandall (2000).

⁴⁵ Llamados “caja-estuche” por Sabogal (1952: 36). Se trata de receptáculos cerrados por una tapa y con “formas raras y curiosas”; los cuales, según Sabogal, datarían de la época colonial. Estas piezas presentan –al igual que los queros polícromos- la técnica decorativa de “pintura encaustada al estilo quechua” (Sabogal 1952). Analizando la “caja-estuche” del coleccionista peruano Manuel Valle, Sabogal concluye que estas formas estuvieron totalmente “laqueadas al encausto quechua”.

coloniales basados en estos dos imaginarios exóticos que fueron dibujados en los llamados queros polícromos. La razón de escoger estos “*vasos de palo*” y las representaciones pictóricas dibujadas sobre ellos fue debido al interés nuestro por caracterizar los diversos procesos de captura y apropiación, realizados por parte de los *indios doctos* (cf. nota 24) y *querocamayocs*, que tuvieron dichos significantes mitológicos europeos durante su influencia (figurativa y de contenidos) al momento de la creación del nuevo imaginario andino colonial.

Trabajar con las imágenes puestas sobre los queros polícromos se justifica debido a que, lamentablemente, la mayoría de estos vasos de madera *llimpiscaquero*, hechos –valga decir- en los Andes meridionales del Perú y Bolivia durante buena parte de los siglos XVII y XVIII d.C. (Cummins 1988), son hallazgos que carecen de contextos de producción y uso colonial. Por tanto, y para remediar justamente la falta de éstos, utilizaremos la imagen como una valiosa fuente histórica para el rescate de las “voces andinas coloniales”. En vista de ello y para llegar a recuperar una de estas voces (la concerniente al imaginario andino colonial), realizaremos un análisis iconográfico de los diseños nativos basados en referentes clásicos y renacentistas pintados en los “*vasos de palo*” para caracterizar –luego- su configuración formal y acercarnos así, a las lecturas indígenas que tuvieron los mismos durante su inserción dentro del universo simbólico andino colonial (cf. capítulo IV). Para responder a tales interrogantes, y antes de iniciar con el estudio formal de las criaturas del imaginario andino colonial dibujadas en los queros polícromos, nos preocuparemos –primero- en dejar constancia de la llegada gráfica o textual de estos seres sobrenaturales a los Andes de los siglos XVI-XVIII para después identificar, a propósito de la conquista española: ¿en qué medida estos seres derivados del imaginario y bestiario medieval -traído por los conquistadores españoles- influyeron en la creación del nuevo imaginario andino colonial expresado en los queros polícromos?

En tal sentido y para constatar –en primer lugar- el arribo de la imagen textual de algunos seres del imaginario medieval europeo en los Andes coloniales, revisaremos los primeros diccionarios quechuas y aymaras de los siglos XVI y XVII escritos en las Indias (en especial: el “*LEXICON o Vocabulario de la Lengua General del Perú* [1560]” de Fray

Domingo de Santo Tomas, el “*Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada quechua* [1586]” escrito por el cronista Anónimo, el “*Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca* [1608]” de Diego González Holguín y, por último, el “*Vocabulario de la lengua aymara* [1612]” de Ludovico Bertonio) para comprobar, si hubo o no, la presencia textual de ciertas criaturas del Bestiario Medieval europeo en los Andes coloniales (siglos XVI-XVIII). Siguiendo con la revisión de textos tempranos, examinaremos las primeras producciones literarias escritas sobre los Andes (en especial: “*La Historia General y Natural de las Indias* [1535]” de Gonzalo Fernández de Oviedo) para finalmente y, a razón de que según Flores Ochoa *et al.* (1997: 106) la tradición altiplánica de queros coloniales fue la más recurrente a contener -según ellos- “animales fabulosos y mitológicos”, estudiaremos los textos escritos y ambientados en la región circumlacustre (como aquellos de los padres agustinos: Antonio de Calancha, Fernando de Valverde y Alonso Ramos Gavilán, todos de la primera mitad del siglo XVII)⁴⁶.

Luego de constatar si hubo seres del bestiario medieval europeo que tuvieron alguna presencia textual en los Andes coloniales tempranos; determinaremos: ¿cómo fue la representación plástica y sensible (gráfica) en los queros polícromos? Para ello, y con el propósito de caracterizar los aspectos formales –en los queros polícromos- de las figuras andinas coloniales basadas en modelos iconográficos y textuales derivados del Bestiario Medieval traído por los conquistadores españoles; revisaremos selectivamente, la mayor cantidad de “*vasos de palo*”, fotografías y dibujos que contengan precisamente dichas representaciones (tales como sirenas, centauros/sagitarios, figuras dragontinas, aves bicéfalas, basiliscos, entre las más representativas) así como también, su inclusión en otros sistemas de soportes (vg. lienzos, bargueños, pintura mural, fachadas de iglesias, entre otros); para de esta manera, especificar su (re)creación al interior de los queros.

Por tanto y, a raíz de la gentileza del proyecto FONDECYT 1090110: “*Discursos Andinos Coloniales. Soportes, confluencias y transformaciones*”⁴⁷; tuve acceso gráfico y

⁴⁶ En especial: “*Historia del Santuario e Imagen de Nuestra Señora de Copacabana* [1638]” y “*Crónica Moralizada* [1638]” de Calancha, “*El Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* [1641]” de Valverde e “*Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* [1621]” de Ramos Gavilán.

⁴⁷ Investigador Responsable: Dr. José Luis Martínez Cereceda.

documentario a varias colecciones de queros, otros objetos emparentados tecnológicamente (baúles y *pajchas*⁴⁸) así como bargueños polícromos de uso doméstico procedentes éstos de diferentes museos americanos y europeos, en especial aquellas del: Museo de América de Madrid-España (MAM), Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco (UNSAAC), Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAH), Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia (MUSEF, sedes La Paz y Sucre), Museo Nacional de Arqueología-Bolivia (MUNARQ), Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz-Bolivia (específicamente: “Museo Casa Murillo” y “Museo Metales Preciosos”), Museo Nacional de Arte de Bolivia, Museo de Arte de Lima (MALI), Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera de Lima, Museo Pedro de Osma de Lima, Museo de Arqueología de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa (UNSA), Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP) entre los más representativos. En efecto, observando estas colecciones pudimos comprobar la existencia de varias representaciones de “animales fabulosos y mitológicos” (según Flores Ochoa *et al.* 1997: 106) con claras reminiscencias a figuras y seres del imaginario clásico y renacentista europeo, como: centauros, sirenas (ya sea de una o dos colas), dragones, basiliscos, aves bicéfalas, entre los más destacados. Sin embargo, y en base a sus caracterizaciones formales que se presentarán a continuación, los seres del imaginario y bestiario medieval traído por los conquistadores españoles -hechos en los Andes- no correspondieron a verdaderos símiles exactos del prototipo que circulaba por ese entonces en Europa sino más bien, a un producto nuevo; abriendo por tanto, a otra interrogante acerca del poder simbólico de la imagen, es decir: ¿qué función cumplieron estos significantes capturados?, ¿por qué se apropiaron de éstos y no de otros?; en suma: ¿qué significó la reconfiguración andina del Bestiario Medieval europeo?

⁴⁸ También conocidas como *paccha* o *pakcha* (según López y Sebastián & Caillavet 1976). Se trata, al igual que los queros, de vasijas hechas de madera, cerámica o piedra. Al decir de López y Sebastián & Caillavet (1976: 272): su nombre está asociado “a la trayectoria del líquido en su recorrido”. La *pajcha* posee diferentes formas, pero generalmente consta de una vasija mixta que en la parte superior tiene un recipiente abierto (que puede ser un cuenco globular o una vasija escultórica en forma de animal o cabeza antropomorfa) adosado –en su parte inferior- a un gran vástago rectangular alargado y con acanaladuras zigzagueantes por donde discurre el líquido previamente vertido sobre el recipiente abierto. El vástago termina con un pequeño labio. Por dichas características, estas piezas fueron usadas para beber líquidos (a modo de botellas). Son piezas con una larga tradición andina usadas, al decir de López y Sebastián & Caillavet (1976), en contextos de libación ceremonial.

3.1. Imágenes clásicas y renacentistas en los queros coloniales

“Si estamos de acuerdo sobre la existencia de las sirenas que le cantaron a Ulises, los dragones que mataba San Jorge, la existencia del ave Fénix y sobre todas las maravillas que siempre se atribuyen europeos y asiáticos, ¿por qué no nos resolvemos a admitir la existencia de los mismos seres en nuestra tierra de América?”

(Alberto Salas, “*Para un Bestiario de Indias*”, 1968: 40)

Como se dejó dicho líneas arriba, el propósito de este capítulo será: caracterizar los aspectos formales de los significantes visuales andinos coloniales derivados tanto del imaginario como bestiario medieval europeo venido con los conquistadores españoles e incluidos, años después, en los queros polícromos. Es decir, determinar: ¿qué apariencia iconográfica tuvieron éstos en los vasos rituales de madera? para posteriormente con dicha información, identificar ¿cómo y en qué tipo de escenas de los queros polícromos fueron insertadas?, en especial: ¿dentro de qué temáticas e interacciones con demás significantes? Por lo tanto y empezando con el referido análisis iconográfico, preguntamos: ¿qué seres en específico de mentados repertorios fueron incluidos en los llamados “*vasos de palo*”?

Así revisando las colecciones museográficas arriba citadas, se ha podido identificar queros polícromos y otras piezas tecnológicamente emparentadas (n= 61)⁴⁹ que presentan, como parte de su nuevo universo pictórico andino colonial, significantes visuales que rompen claramente con la tradición visual de los vasos incásicos con significantes geométricos lineales abstractos⁵⁰. Este quiebre visual se manifiesta, entre otras cosas, por la inclusión – sobre las superficies de estos “*vasos de palo*”- de diseños iconográficos más figurativos que aquellos procedentes de la época incaica, además de tener éstos su origen, difusión y significación consensuada en el Viejo Mundo (específicamente en la Europa mediterránea). Por lo tanto, y cumpliendo con uno de los objetivos planteados al inicio de la presente investigación, se realizará una clasificación formal de dichos significantes visuales para después elaborar una tipificación de las imágenes clásicas y renacentistas hechas por los *quercocamayocs* en los queros coloniales polícromos (*llimpisccaquero*).

⁴⁹ Según Drennan (1996) cuando estadísticamente no tenemos ni sabemos con certeza la totalidad de casos de una población conocida (su universo), una muestra superior a 30 elementos tiene mejores probabilidades – ventajas- que sus inferencias representen –se acerquen- a la población de donde fue extraída puesto que las probabilidades que sea una muestra representativa –grande- son altas.

⁵⁰ Volver a ver nuestras Figs. 1, 2, 8-10, 13a y 21; véase además piezas publicadas por Cummins 2004, Flores Ochoa *et al.* 1998 y revítese colecciones del Museo Inka de la UNSAAC.

3.1.1 Sirenas

“[...] sintieron su destino,
las ninfas deliciosas y las cándidas Sirenas
que rige Terebino [Lago Titicaca, MLI]”

(Fernando de Valverde, “*El santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, 1641)

La mitología andina es profusa respecto a la existencia de criaturas submarinas que habitan ríos, fuentes, lagos y mares (revítese por ejemplo, la leyenda serrana contemporánea titulada: “*Yanacocha*”; en Arguedas e Izquierdo 1970). Lo copioso de estas asociaciones se debe a la importancia que tienen los depósitos de agua (como ríos, fuentes, *puquios*, manantiales, lagunas, entre los más significativos) en la mayoría de las cosmologías andinas por encontrarse allí, las *paqarinas*⁵¹ de origen de las distintas comunidades andinas (Rostworowski 1983). Debido a esta importancia mitológica acuática, el lago Titicaca fue considerado –por las sociedades andinas prehispánicas y coloniales tempranas- como uno de los principales elementos del mundo ceremonial andino; razón por la cual, fue entendida como una metáfora del mundo (*taypi*⁵²). Incluso hoy “para muchos narradores, es símbolo de la actualidad, del mundo dominante” (Ortiz 1973: 91).

Sin embargo contrariamente a esta preponderancia simbólica, revisando los primeros diccionarios quechuas y aymara de los siglos XVI y XVII d.C.⁵³ podemos comprobar que no existió palabra nativa que resultase homologable con el significante europeo conocido como “sirena”. No obstante a ello, y a pesar de esta primera ausencia textual, fue el mismo Guaman Poma quien a inicios del siglo XVII en su monumental *Nueva Coronica y Buen Gobierno* (específicamente en el dibujo *Mapamundi* folio 983 [1001]) llama “serena/sirena” a la imagen de un ser híbrido compuesto, en su mitad superior, por un cuerpo femenino (con cabeza, senos y ombligo) y, desde su cintura hasta abajo, por una cola de pescado (con escamas y aletas) doblada hacia la derecha (véase nuestra Fig. 25, obtenida precisamente de

⁵¹ Lugar de origen mítico. Esto último basado en las traducciones de Ludovico Bertonio (1984 [1612], II parte: 241-242) quien traduce, los vocablos “*pacaritha*” y “*pacariui*” como “*nacer*” y “*el lugar donde vno nacio*”, respectivamente. Muy similar a las definiciones dadas por González Holguín (1952 [1608]: 266) quien traduce “*paccarin*”, como “*amanecer*”.

⁵² “*Cosa que esta [sic] medio*” (Bertonio 1984 [1612], II parte: 340), “*Centro, punto de encuentro y conciliación de los opuestos*” (Fernández Juárez 1997: 237). González Holguín (1952 [1608]: 99) lo traduce como “*Chaupi: Mitad, o el medio de cosas o lugares o tiempo, o obra [sic]*”.

⁵³ “*LEXICON o Vocabulario de la Lengua General del Perú [1560]*” de Fray Domingo de Santo Tomas, “*Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca [1608]*” de Diego González Holguín y “*Vocabulario de la lengua aymara [1612]*” de Ludovico Bertonio.

la ilustración titulada –por el autor- como *Mapamundi*, en concreto: del extremo superior izquierdo del folio 983 [1001], correspondiente a las criaturas marinas que habitan el mar que baña las costas del Chinchaysuyo).

Del mismo modo, y si bien Guaman Poma no las identifica literalmente como sirenas, el cronista nativo dibuja una ilustración titulada “*Canciones y música*” (folio 316 [318]; ir a Fig. 36), en donde se puede apreciar a dos mujeres cantando y sumergidas, al igual como lo hacen las sirenas medievales europeas, con la mitad inferior de sus cuerpos bajo las aguas – esta vez- en el río Huatanay (en Cuzco)⁵⁴. Para reforzar más la semejanza conductual entre ambos significantes, estas dos mujeres nativas (¿sirenas?) se encuentran cantando al compás de la música tocada por dos hombres músicos –flautistas- sentados estos sobre la cima de un cerro; atributo musical que también es compartido por las sirenas de la antigüedad greco-romana y del Bestiario Medieval europeo. Para ejemplificar esto último, basta recordar el episodio de Ulises -durante su viaje de retorno a Ítaca, su tierra natal (ver canto XII del poema homérico la “*Odisea*”)- en donde se mandó hacer atar de manos y pies a los palos de su nave, obligando a su tripulación también a taparse “*con masa de cera melosa el oído*” (canto XII 46-47, Homero 2000 [siglo VII a.C.]) para evitar así, la aguda y tentadora canción de las sirenas; la cual –en caso que la escuchasen-, les podría causar la muerte.

Luego de este breve recuento, podemos argumentar que la sirena tanto en su imagen gráfica como textual arribó muy rápidamente al imaginario andino e *indiano*, casi a la par con el arribo de Colón a América –si consideramos las descripciones anotadas en sus cartas- y de los conquistadores españoles a los Andes (fines del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, respectivamente)⁵⁵. Así por ejemplo, cuando el Padre agustino Antonio de la Calancha

⁵⁴ Millones y Tomoeda 2004. Si bien Guaman Poma no las llama sirenas (o “serenas”) a estos significantes visuales, su ubicuidad (sumergidas dentro del agua) y relación con la música hace pensar de que se tratasen precisamente de dichas criaturas híbridas o, por lo menos, otras que comparten ciertos atributos. De este modo, el cronista indígena está respetando la relación greco-romana entre sirenas y su mágico canto (revítese Canto XII de la “*Odisea*” de Homero).

⁵⁵ Por ejemplo, “las sirenas sorprendieron a Cristóbal Colón el miércoles 9 de enero de 1493: ‘El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dijo que vido tres sirenas que salieron bien alto del mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara’” (citado en Millones y Tomoeda 2004: 19). Al decir de Salas (1968: 13), debido a que las costas del Caribe americano están pobladas por mamíferos acuáticos de enormes proporciones y formas extrañas (reconocidos como manatíes), Colón pudo haber visto simplemente deformes hembras de manatí. Asimismo la literatura soldadesca sobre el

describe –a comienzos del siglo XVII⁵⁶- la apariencia del ídolo de Copacabana (dios lacustre que señorea por el Lago Titicaca como “*creador de los peces y dios de las sensualidades*”); lo compara con el dios fenicio Dagón (mitad hombre y mitad pez. Fig. 37). En efecto, esta asimilación se debe a que Calancha retrata a “*este Idolo [sic] no tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez*” (en Gisbert 1980: 51), es decir y según los “ojos imperiales de la época”: una imagen con cuerpo de pez y rostro antropomorfo; la cual, el agustino la compara –formalmente- con el dios fenicio Dagón, “*representado mitad hombre y mitad pez, a veces se lo figuró con rostro de doncella y cuerpo de pez*” (nuevamente en Gisbert 1980: 52).

Por consiguiente y gracias a esta comparación, el ídolo de Copacabana adquiere - colonialmente- ya una forma híbrida, esta es: criatura con rostro humano pero con cuerpo sin manos ni piernas, similar a los peces (en Gisbert *et al.* 1987). Imagen mental que para los “ojos imperiales de la época”, se ajustaba a la figura conocida de la sirena del Bestiario Medieval. En igual sentido de transformación figurativa, nuevamente el Padre Calancha además de Ramos Gavilán, reportan la existencia del mito circumlacustre de “Copacabana y Tunupa” (en Gisbert *et al.* 1987 y Gisbert 1980); en el cual, durante la época colonial, se produce el encuentro entre formas y atributos de la tradición mitológica europea de las sirenas con su par andina prehispánica de las “representantes pisciformes de Copacabana”, a saber: peces sensuales y lascivos con atributos femeninos que merodean por el lago Titicaca, llamadas Quesintuu y Umantuu. Según la mitología indígena, el ídolo de Copacabana por ser “*dios de lago y sus aguas*” rivalizaba con aquellos otros dioses de los territorios circundantes al lago, como Tunupa (dios aimara de la meseta del Collao, relacionado con el fuego y el rayo). Por tanto, y debido a la naturaleza ígnea de Tunupa, no era raro que Copacabana (divinidad de las aguas) sea el peor enemigo de Tunupa y que precisamente dos de sus representaciones lacustres, como las hermanas Quesintuu y Umantuu (criaturas femeninas con atributos pisciformes y femeninas), “*hicieran pecar*” a Tunupa; llevándolo a

descubrimiento y conquista de América, como aquella escrita por Gil González (para otros ejemplos véase también Cieza de León y Betanzos), describe delfines con cantos similares en armonía a los de las sirenas (en Salas 1968: 41). En igual sentido de confusión, Gonzalo Fernández de Oviedo (en la primera mitad del siglo XVI) compara el cuerpo del manatí hembra como el de una sirena. En suma, los españoles de los siglos XV y XVI, homologan al manatí con una “vaca marina con cuernos” y lo consideran por tanto, como un monstruo marino.

⁵⁶ En su “*Historia del Santuario e imagen de Nuestra Señora de Copacabana*”.



Hombres músicos
(tocando flautas)

Mujeres sumergidas -a medio
cuerpo- en las aguas del río
Huatanay.

Fig. 36. Mujeres sumergidas en el río Huatanay (Cuzco) con atributos y comportamientos similares a los expuestos para la criatura mitológica europea conocida como sirena. Dibujo tomado “*Canciones y musica*” hecho por Guaman Poma (folio 316 [318]).



Fig. 37. Dagón. Dios fenicio: mitad superior rostro humano/mitad inferior cuerpo de pez. Modelo figurativo usado por los padres agustinos principalmente, para asimilar -colonialmente- al ídolo de Copacabana.

la ruina (Bertonio 1984 [1612], II parte: 291). Precisamente estas dos hermanas-peces en tiempos virreinales y, como consecuencia del “paradigma de la semejanza” empleado por los colonizadores europeos, adquirieron figurativamente apariencia de sirenas. Respecto al significado mitológico de este relato, compartimos lo propuesto por Gisbert *et al.* (1987) quienes sugieren que el transfondo cosmológico del relato de “Copacabana y Tunupa” es, la lucha entre el agua y fuego respectivamente.

Siguiendo con la identificación del significante *sirenas* como “representaciones pisciformes de Copacabana”, esto es: seres híbridos compuestos en su mitad de arriba por el cuerpo superior de una mujer y, en su otra inferior, por la forma distal de un pez; en los queros polícromos también se tienen significantes visuales muy similares a la imagen que Guaman Poma asignó como “serena/sirena” (véase comparación en la Fig. 38). En efecto, los queros coloniales contienen criaturas compuestas por un cuerpo femenino superior (desde la cabeza hasta la cintura) y, otro inferior, con cola de pez. Más aún dentro de las vasijas revisadas para la presente investigación, se ha podido constatar la existencia de dos tipos diferentes de “sirenas andinas”, a saber: 1) sirenas de una sola cola⁵⁷ y, a diferencia de lo que ocurre en Europa⁵⁸, 2) sirenas con dos colas (véase piezas CFB 3560 y CFB 3562 del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz; Figs 16, 19 y detalle en Fig. 41). Es posible que la configuración de este segundo tipo de “sirenas andinas” (de dos colas), y siguiendo la numerosa cantidad de iconografía prehispánica con significantes duales (véase “serpientes, arcos o báculos de dos cabezas” en Moseley (1993)), haya estado vinculada al principio de dualidad andina⁵⁹.

Esta variedad iconográfica nos sugiere que las imágenes venidas desde Europa, y apropiadas por los *querocamayocs*, no permanecieron en los Andes inmutables puesto que presentaron detalles decorativos, tales como la presencia de un cintillo de flores sobre la cabeza de las “sirenas andinas” (piezas CFB 3560 y CFB 3562 del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, Figs. 41 y 42), que los alejaron de sus formas clásicas y medievales

⁵⁷ Tal como aparece en la pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998:103; ir nuestra Fig. 39) como también en la pieza MNA 1712/656 (Fig. 38).

⁵⁸ Para compararla con “sirena europea”, ir a nuestra Fig. 40 (procedente del “Bestiario Medieval Ilustrado de Oxford de 1511”).

⁵⁹ Ariadna Baulenas i Pubill, comunicación personal 2010.



Fig. 38. Mujeres peces, “serena/sirena” según Guaman Poma, en los queros coloniales polícromos (pieza MNA 1712/656, colección del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110). “Sirena andina” dentro de escena de música y baile.

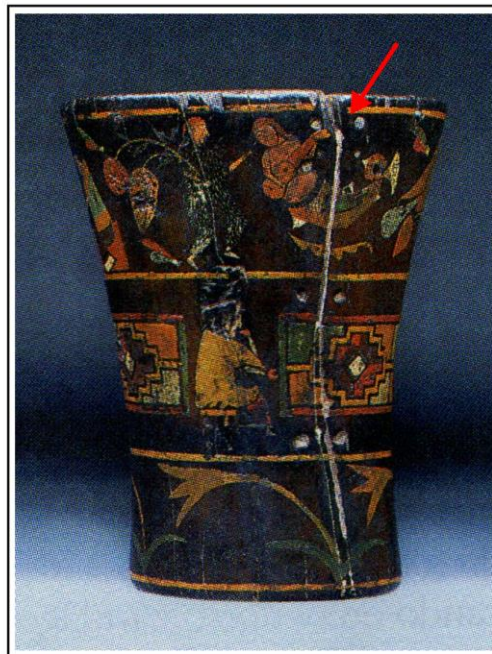


Fig. 39. “Sirena andina” de una sola cola tocando charango frente a danzante dentro de escena de música y baile (siglo XVIII), (pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 103), colección Museo Inka de la UNSAAC).

européas; afectando incluso al modelo figurativo transatlántico. En igual sentido de heterogeneidad decorativa, las asociaciones decorativas de las “sirenas andinas” tampoco fueron uniformes ya que se tuvo un amplísimo repertorio que, según sean los casos, se aproximaban o distanciaban del guión mitológico europeo. Por ejemplo, tenemos “sirenas andinas” (Figs. 19 y 41) que están sosteniendo charangos (instrumento musical de origen indígena colonial y usado en rituales propios de la región andina contemporánea), guitarras, ramos de flores y plantas andinas (como el ají) o tocando, tal como sucedía en la Europa clásica y renacentista, un arpa⁶⁰.

No obstante, y según las piezas analizadas con este significante, los temas donde suelen aparecer las “sirenas andinas” son limitados. Así, de los nueve u ocho temas definidos por Liebscher (1986a)⁶¹ y Cummins (1988)⁶² respectivamente; estos significantes sólo aparecen en dos, a saber: 1) debajo del motivo arco iris (Fig. 42)⁶³ y 2) como parte de una escena de música y baile (volver a Figs. 38 y 39). De estos dos temas identificados, la relación entre la “sirena andina” y el motivo arco iris resulta llamativa pues, al decir de Liebscher (1986a), el *kuychi* es un significante que aparece habitualmente acompañando a la figura del Sapa Inca en solitario o como parte de la *pareja real* incásica (Sapa Inca/Coya; ir a Fig. 43: pieza MoMac 247) ya que, en base al buen número de piezas que ella analizó, estos personajes suelen mostrarse –como alegoría de la autoridad imperial- por debajo del arco iris; razón por la cual valga señalar, Flores Ochoa *et al.* (1997) asignan a este motivo como una temática propia de la tradición cuzqueña de los queros. Efectivamente, la mitología incaica es recurrente acerca de la relación directa entre el arco iris (*kuychi*) y la figura del Sapa Inca; así por ejemplo, cuando Manco Cápac estaba buscando el lugar ideal para la fundación del Cuzco:

“Viniendo así, dicen que llegó más alto de todo aquel lugar, en donde junto al apo Manco Cápac se levantó un arco del cielo muy hermoso, de todos los colores Y sobre el arco apareció otro arco, de modo que apo Manco Cápac, se vio en medio del arco y había dicho: ‘¡Buena señal, buena señal tenemos!’” (Santa Cruz Pachacutí 1995 [1613?]: 15 [6v.]).

⁶⁰ Revítese pieza MNA 1712/656 del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia; ir a Fig. 38.

⁶¹ 1) Agricultura, 2) ganadería, 3) caza, 4) comercio y transporte, 5) música, baile y diversión, 6) conflictos armados, 7) motivo arco iris, 8) motivos fitomorfos y 9) diseños y elementos geométricos.

⁶² 1) Motivo tocapu/figurativo, 2) motivo arco iris, 3) tema de la presentación/batalla, 4) motivo Inca y/o Coya, 5) tema agricultura, 6) motivo tocapu/geométrico, 7) tema danza/música y 8) tema jungla.

⁶³ Además volver a Fig. 19; pieza CFB 3562 de la colección del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz.

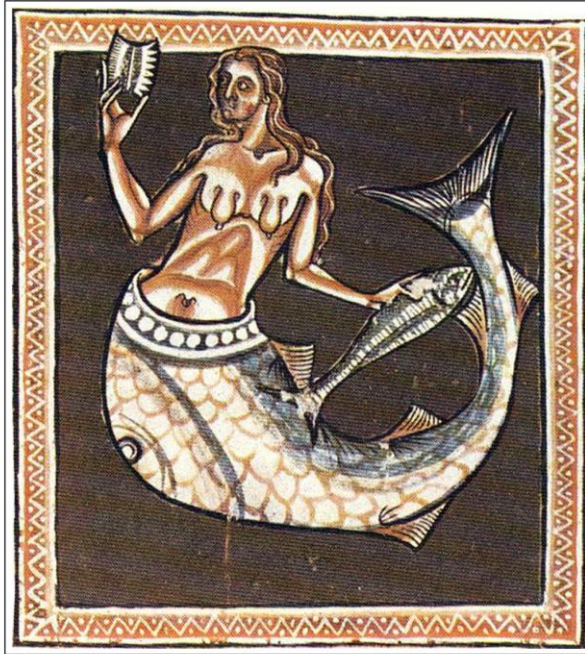


Fig. 40. Sirena medieval europea (*Sirena*), criatura monstruosa o híbrida, según “*El Fisiólogo-Bestiario Medieval Ilustrado de Oxford*” 1511. Biblioteca Bodleian fol. 65v).



Fig. 41. Detalle de “sirena andina” con 2 colas sosteniendo un charango en mano izquierda (pieza CFB 3562, Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110). Fíjense en la cita de flores dibujada sobre su cabeza, como rasgo de “andinidad”.



Fig. 42. Inclusión de significantes visuales que condicionan el arte hacia la sensibilidad y estética andina colonial. "Sirena andina" con cinta de flores sobre su cabeza y debajo del motivo arco iris (pieza CFB 3562, Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

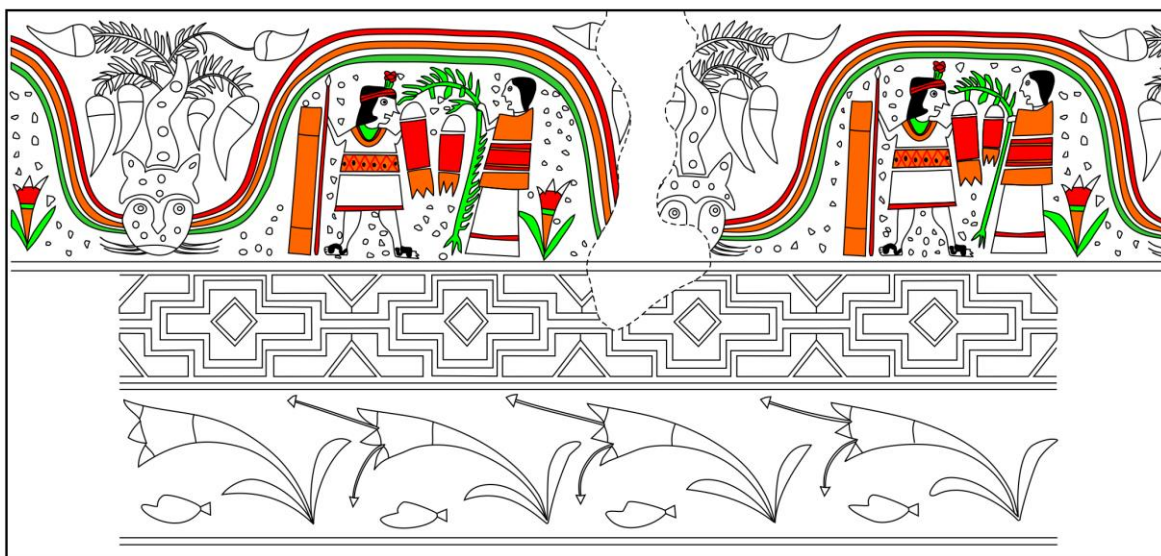


Fig. 43. Pareja real incásica (Sapa Inca y Coya) debajo del motivo arco iris, alegoría de autoridad imperial. Tema recurrente de la "Tradición Cuzqueña" de los queros (pieza MoMac 247, colección del Museo Inka de la UNSAAC. Dibujo: C. Yáñez, colores referenciales, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).

Entonces, y reconociendo que el motivo *kuychi* era un atributo relacionado al poder y autoridad imperial, resulta muy significativo que las sirenas del “Museo Casa Murillo” se encuentren precisamente dibujadas, cada una de ellas, debajo del motivo arco iris; estableciendo con esto –tal vez- una conexión directa (¿transposición?) con la figura del Sapa Inca y la Coya. Así, a partir de su ubicación debajo del *kuychi* (un ambiente usado, como dijimos, comúnmente para colocar la figura del Inca o pareja imperial del poder incaico); postulamos que la imagen de la “sirena andina” puesta por debajo del arco iris funcionó como una metáfora visual para connotar –ya en tiempos virreinales (siglos XVI-XVIII)- la figura del Inca/Coya; reemplazando progresivamente a éstas, en el lugar donde se representaba colonialmente al poder imperial del Tahuantinsuyo. Esto lo sustentamos debido a que, la imagen de la “sirena andina” está sustituyendo a la figura del Sapa Inca y Coya dentro de una composición usada habitualmente para ubicar a estos dos. Es decir, donde normalmente se pintaba y colocaba al Sapa Inca o Coya ahora aparece también una sirena. Con esto los *querocamayocs* coloniales, siguiendo las demandas de sus principales usuarios y mentores indígenas (los *indios doctos*), empezaron a usar un significante europeo como la sirena para sustituir la ubicuidad central de la figura del Sapa Inca o Coya debajo del motivo arco iris. De este modo, una figura clásica europea es capturada y resemantizada en los Andes coloniales para después simbolizar, alegóricamente, otros nuevos y distintos conceptos (mucho más acorde éstos, con la realidad andina colonial que con la mitología greco-romana clásica o al menos renacentista; cf. capítulo IV).

Tal como se dijo líneas arriba, otro de los temas donde también hemos identificado “sirenas andinas”, al igual que en las ilustraciones de Guaman Poma (revítese folio 316 [318]: “*Canciones y música*” –ir a nuestra Fig. 36), es al interior de las escenas de música y baile (ver Figs. 38 y 39). Así por ejemplo, la pieza MNA1712/656 muestra dos sirenas juntas dispuestas de perfil, orientadas una frente a la otra y sobre una superficie acuática (¿Lago Titicaca?, Fig. 44) en donde, al igual que los vasos MoMac del Museo Inka del Cuzco publicado por Flores Ochoa *et al.* (1998: 103) y los CFB 3560 y 3562 del “Museo Casa Murillo” anteriormente reseñadas, estas criaturas híbridas se encuentran sosteniendo –cada una- instrumentos musicales de clara reminiscencia europea (arpa y guitarra respectivamente); las cuales –incluso- dan la impresión, por la ubicación de sus manos, de

estar siendo tocadas por dichas criaturas híbridas. De este modo, y al igual como sucede con el imaginario clásico y medieval europeo, la asociación entre música y “sirenas andinas” pareciese ser algo recurrente –“*que no pudo ser vaciado*”- pasando a formar parte de los contenidos de la nueva mitología indígena colonial. Esto último, también se comprueba cuando visualizamos esta relación en otros sistemas de soportes, tales como las fachadas arquitectónicas de iglesias (vg. Iglesia San Lorenzo de Potosí⁶⁴ y la Catedral de Puno –Fig. 45-, entre los dos ejemplos más resaltantes) y algunas pinturas murales y lienzos de *iglesias de indios* (Gisbert 1980); materialidades donde, en semejanza con el repertorio encontrado en los queros polícromos, se muestran sirenas acompañadas por instrumentos musicales (como guitarras, arpas y charangos) además de frutos, plantas e incluso alas (para visualizar esto último, véase fachadas de la portada lateral de Iglesia de La Compañía de Jesús en Arequipa y de la portada principal de la Iglesia San Francisco en La Paz).

Tal como sugerimos líneas más arriba, este atributo musical otorgado a las “sirenas andinas” se correlaciona con las conductas de sus pares europeos descritos en la literatura clásica (poemas homéricos, por ejemplo) y el *Fisiólogo: Bestiario Medieval*⁶⁵, libros que detallan precisamente los atributos de las sirenas como mujeres híbridas cantantes y/o músicas; tal como se puede visualizar –por ejemplo-, en el canto XII de la “*Odisea*”; verso que resalta la relación de las sirenas con el canto (*cf.* Homero 2000 [siglo VII a.C.]). De este modo, las “sirenas andinas” además de capturar la forma greco-latina también arrastrando –con resignificaciones y adaptaciones basadas en la mitología nativa, por supuesto- ciertos contenidos de la simbología y mitología europea.

Un dato de suma importancia es lo concerniente al espacio geo-referencial de estos significantes pues tal como visualizamos en el quero MNA 1712/656 (Fig. 44), ambas sirenas se ubican por encima de lo que pareciese ser un lago (¿el Titicaca?) ya que dicho ambiente se encuentra ocupado por una casa típica del área circumlacustre, esto es: una

⁶⁴ Criaturas muy similares a las “sirenas platónicas”: aquellas que con su música animan el movimiento de los astros, dando orden celestial a sus respectivas esferas de los cielos; y dibujadas –por ejemplo- en “La Armonía de las Esferas” del *Practica musite* de Gafurius, 1496 (véase ilustración en Wind 1972: fig. 20). Debido a ello, estas “sirenas celestes” son dibujadas junto al sol, las estrellas y demás astros.

⁶⁵ El Fisiólogo griego fue uno de los bestiarios más famosos usados en la época medieval, a pesar de que su origen se remonta al siglo IV d.C. Fue escrito originalmente en griego. Para este estudio, utilizamos la edición de Malaxecheverría (1999) así como la traducción de Araya y Guglielmi (1971).



Fig. 44. "Sirenas andinas" dispuesta de perfil mirándose una a otra y ubicadas ambas sobre una superficie acuática (¿Lago Titicaca?). Nótese que estas 2 criaturas híbridas se encuentran sosteniendo, tal vez tocando, instrumentos de clara procedencia europea, a saber: arpa y guitarra (pieza MNA 1712/656, colección del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 45. Diálogo entre soportes: "sirena andina" música de una sola cola, tocando charango en portada principal de la Catedral de Puno, 1757.

vivienda con techo de dos aguas que posee detalles decorativos a modo de paja. Precisamente este espacio lacustre referenciado (acuático en general), se ajusta con lo expuesto en algunos relatos de la mitología andina peruana actual así, según un cuento selvático titulado justamente “*La Sirena*”⁶⁶, se dice:

“Cuentan que en la laguna de Pomacochas existe un ser misterioso, mitad pez y mitad mujer: es la Sirena. Tiene largos y rubios cabellos adornado con peinetas de oro y piedras preciosas, y unos ojos tan magnéticos, que adormecen a quien los mira” (Arguedas e Izquierdo 1970: 172).

En ese mismo sentido acuático, Guaman Poma publica dos ilustraciones –revisar dibujos *Mapamundi* y *Canciones y música*– donde las “sirenas andinas” (“serena” según el rotulo del autor) aparecen como criaturas acuáticas. Asimismo, y mientras el cronista indígena describe a la ciudad de Tucumán (en la actual Argentina) como “*tierra de buen temple y poca comida y carne, y de mucho pescado*”, señala que en su “*mar caudaloso, adonde se cría serena [sic], peje espada, ballena mucha, la mar de mayor del mundo y pescados terribles*” (Guaman Poma 1980 [1615], tomo II: 411-413). De este modo, queda claro que las “sirenas andinas” respetaron el hábitat por donde habitaban –principalmente– sus pares medievales europeas ya que, como bien señala el mismo *Fisiólogo: Bestiario Medieval*⁶⁷, las sirenas griegas tenían alas, “*naturaleza volátil*”.

Retomando con el análisis iconográfico de demás escenas de música, baile y diversión, se tienen otras piezas en donde se muestran distintas secuencias de este mismo tema. Así, la pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 103) del Museo Inka (nuestra Fig. 39) ilustra una sirena tocando una guitarra frente a un ser antropomorfo disfrazado con pieles de oso y bailando, al parecer, al ritmo de la música de la guitarra. En cambio, la pieza MNA 1712/656 (volver a Fig. 44) sólo muestra a dos sirenas contiguas tocando sus respectivos instrumentos sobre el lago pero sin que otros significantes (como bailarines u otros personajes) interactúen con ellas. Ambos ejemplos, muestran la relación directa entre las “sirenas andinas” y los temas de música y fiestas; correspondencia similar a la sucedida en los imaginarios clásico y renacentista europeos (revítese *Fisiólogo: Bestiario Medieval*).

⁶⁶ Recopilado en Pomacochas, departamento de Amazonas (Perú).

⁶⁷ En la edición de Malaxecheverría (1999).

Por lo tanto, y en base los ejemplos analizados y citados aquí, podemos inferir que las “sirenas andinas” tuvieron un comportamiento ambivalente respecto a sus pares clásicos pues si bien algunas (como aquellas puestas en las piezas CFB 3560 y CFB 3562 del “Museo Casa Murillo”), a parte de estar dibujadas con asociaciones decorativas propias de los Andes –de la “memoria visual y simbólica” andina prehispánica y colonial temprana-, también estuvieron configuradas dentro de espacio simbólico diferente al acaecido en Europa, este fue: debajo del motivo arco iris. Asimismo, y tal como se puede visualizar en los “*vasos de palo*” con escenas de música y bailes, las “sirenas andinas” mantienen los mismos atributos mitológicos musicales que sus pares europeos. Por lo tanto, y si bien las “sirenas andinas” arrastraron ciertas asociaciones iconográficas y de contenidos del Viejo Mundo, también fueron reconfiguradas formalmente para así poder ser insertadas en espacios mitológicos diferentes a los acontecidos en el mundo clásico y renacentista; siendo transformadas y resemantizadas por los mismos *querocamayocs* e *indios doctos*.

3.1.2. Centauros/sagitarios

Al igual que el vocablo “sirena”, el término “centauro” no aparece reseñado en los primeros diccionarios de lengua quechua y aymara de los siglos XVI-XVII d.C.; inclusive, el mismo Guaman Poma ni siquiera lo menciona en su monumental obra. No obstante, y de manera muy reducida, Garcilaso (1995 [1609]) lo nombra cuando se refiere a las particularidades de los animales recién venidos con los españoles (vg. toros, vacas, bueyes, ovejas y caballos principalmente). Así, al señalar la fiereza de los caballos –lo que impide que los *indios* cabalguen encima de ellos-, dice: “*en todo el nuevo mundo creyeron los indios que el caballo y el caballero era todo de una pieza, como los centauros de los poetas*” (Libro IX, capítulo XVI: 601). A raíz de esta última descripción, no cabe duda que el cronista mestizo estuvo mediado por la cultura humanista europea de la época (muy probablemente, y debido a su amplia difusión, por el relato mitológico de la “Batalla entre los Lápitias y los Centauros”⁶⁸, publicado en *Las Metamorfosis* de Ovidio; regresar a capítulo II, subtítulo

⁶⁸ Al decir de Ovidio (1963 [8 a.C.]), los centauros son seres con cuatro extremidades y cuerpo de caballo, y en donde debiera arrancar el cuello del animal nace el torso humano. Siguiendo a “*El Fisiólogo*”, son monstruos no tan bellos. Poseen blondas caballerías que descienden sobre sus espaldas en forma de bucles, teniendo “*un aire tan fiero y gracioso al mismo tiempo*” (Ovidio 1963 [8 a.C.]: 122). La “Batalla entre los Lápitias y los

2.3.) mas aún cuando Carmela Zanelli (1999) revela que, al interior de la *Historia general del Perú* o segunda parte de los *Comentarios Reales*, hubo incidencia de elementos trágicos de la Grecia clásica.

Debido a esta mediación de los textos clásicos y a diferencia de lo ocurrido con el significativo “sirenas” (diseño utilizado –este último-, en los Andes coloniales por la iglesia post-tridentina “como símbolo de las tentaciones y los placeres” (Flores Ochoa *et al.* 1993:75)); la imagen textual y gráfica del centauro no gozó de la misma popularidad y difusión –en el Virreinato del Perú por lo menos- que su otro par clásico (la sirena); estando casi completamente ausente en la temprana literatura y pintura andina colonial. Entonces tenemos dos criaturas mitológicas europeas (sirena y centauro) que en los Andes coloniales sufrieron procesos de expansión diferentes, pero ¿a qué se pudo deber esto? Respondiendo a esta divergencia y atendiendo lo dicho por Garcilaso acerca de que –en un principio- la imagen textual como gráfica de los significantes transatlánticos sufrieron los mismos mecanismos nativos de captura, estos eran: ligados al conocimiento directo, “*de primera mano*”, de los libros de literatura humanista de los siglos XV y XVI d.C. venidos desde Europa; proponemos que la aprobación y utilización de la “alegoría sirena” por parte de la iglesia católica andina fue determinante para su mayor figuración en las artes visuales indígenas coloniales (como en los queros polícromos).

De este modo, y a través de este filtro documental inicial (ya sea por parte de quienes sólo pudieron tener acceso a las fuentes escritas o conocían las alegorías clásicas evangelizantes), los indígenas contemporáneos pudieron visualizar y capturar las formas y contenidos de las criaturas clásicas (vg. “centauro” y “sirena”). Esto último explicaría el hecho de: ¿por qué tanto la presencia textual como gráfica del significativo “centauro”, ya sea dentro del universo simbólico de los queros coloniales polícromos o al interior de otros sistemas de soportes (como fachadas de arquitectura religiosa, pintura mural de *iglesia de indios*, crónicas ilustradas, entre los más resaltantes) fue tan reducida y limitada?, si lo comparamos

Centauros” sucedió en las bodas de Piritoo (rey de los lápitas), a razón del atentado cometido por el centauro Eurito contra la novia la novia del rey (Hipodamia); atentado que fue castigado por Piritoo y que originó que los demás centauros vayan en socorro de Eurito, entablándose una lucha en la que los centauros fueron vencidos y perseguidos. Según el mismo Ovidio, los centauros que aparecen en actitud agresiva, tendiendo una flecha o dotados siempre de armas, se llaman sagitarios.

con la presencia figurativa del significante “sirena andina” o ave bicéfala. Es probable que esta inflexibilidad (para su mayor apropiación e incorporación de contenidos indígenas) de la criatura mitológica centauro -en los Andes- haya estado ligada a su asimilación nativa con el caballo pues, como muy bien escribe el Padre Bernabé Cobo, los andinos “*tuvieron al caballo y al caballero por una sola cosa, pensando que estaban unidos, o que era algún animal monstruoso*” (Cobo 1956 [1653], tomo II, libro X, capítulo II: 380). Entonces de acuerdo a esta descripción y si recordamos –además- que el poder colonial restringió (vía Ordenanzas del Virrey Toledo de por medio) el uso del caballo a sólo los españoles (Martínez, comunicación personal 2010), debido a que era “*el animal que de mayor importancia ha sido para los españoles*” (Cobo 1956 [1653], tomo II, libro X, capítulo II: 379) pues consolidaba la superioridad militar hispana en los Andes; se hace comprensible que el centauro se haya convertido en una criatura europea ajena –difícil- de *andinizar* por completo.

Ya sea por este filtro documental (de acceso) o simplemente porque el significante “centauro” no gozó –en los Andes coloniales ni en la Europa renacentista- de la misma explosión o difusión visual que la acontecida con sus pares dragontinos o de tipo basilisco, los *querocamayocs* reconfiguraron levemente a este significante en sus “*vasos de palo*”; reduciendo así sus transformaciones visuales. Debido a esto, los “centauros andinos” se asemejan –en mucho de los casos revisados- a sus pares transatlánticos, habiendo pocas posibilidades para que *querocamayocs* e *indios doctos* tuvieran la capacidad de “*hacerlos suyos*” (es decir: de optar por transformaciones iconográficas y de contenido). Esta incapacidad de “*andinizarlo*” por completo, dificultó su homologación formal y mitológica con algún otro significante del mundo sobrenatural andino y alentó en cambio, la permanencia de ciertos contenidos clásicos y renacentistas –a modo de sustrato- en el naciente imaginario andino colonial.

Respecto a las similitudes iconográficas entre el “centauro andino” y su par europeo, según *El Fisiólogo: Bestiario Medieval*, los centauros –al igual que las sirenas- son criaturas híbridas (monstruosas) que tienen torso y cabeza humana, en su mitad superior además de cuerpo de animal y 4 patas de caballo en su mitad inferior (del pecho hasta sus patas).

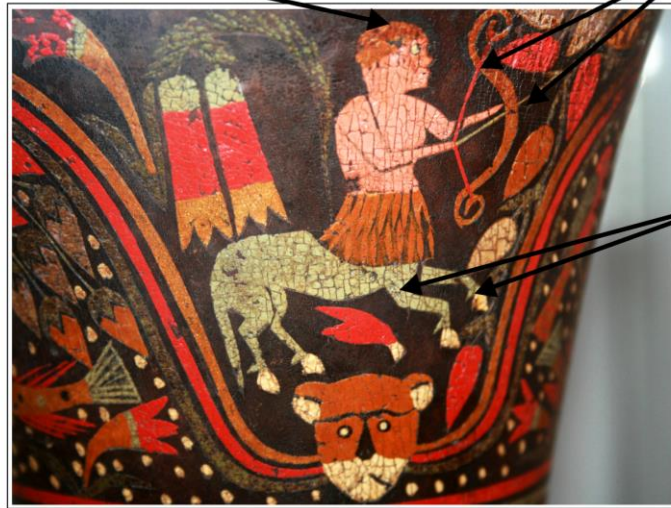
Revisando el mismo bestiario medieval, observamos que el centauro europeo puede tener algunas variantes formales en las patas del cuadrúpedo ya que éstas pueden ser de tipo caballo, burro o asno. Basándose en estos prototipos iconográficos europeos, los *querocamayocs* coloniales dibujaron cuadrúpedos híbridos que parecieran ilustrar –en su mitad inferior zoomorfa- precisamente las patas de un caballo o asno; animales que como sabemos, fueron ajenos a la fauna andina prehispánica ya que llegaron junto con los conquistadores hispánicos (para visualizar esta mitad zoomorfa basada en animales del Viejo Mundo, véase pieza CFB 3562 de “Museo Casa Murillo”; nuestra Fig. 46).

Continuando con la repetición de estos modelos iconográficos europeos, y ya que los “centauros andinos” también aparecen en otros sistemas de soportes virreinales (como las fachadas y frisos de *iglesias de indios*); tenemos por ejemplo, en las paredes de la Iglesia de Sangarara (Acomayo-Cuzco, siglo XVII) algunos “centauros andinos” pintados con indudable inspiración clásica. Así, y flanqueando a la divinidad romana Baco (dios pagano de las vendimias y del vino), se tienen dos “centauros andinos” que muestran, en su rostro humano, bigotes y barbas de incuestionable inspiración europea además de tener éstos, en su parte zoomorfa, patas de caballo o asno (Fig. 47). Otro ejemplo de “centauros andinos” melenudos puede verse en la pieza MoMac del Museo Inka de la UNSAAC publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 99; volver a nuestra Fig. 13c). Sin embargo y, a pesar de estas similitudes con sus referentes transatlánticos, se tienen queros polícromos (como las piezas CFB 3560 –volver a Fig. 46- y CFB 3562) en donde dicho significante híbrido, en vez de presentar exuberante cabellera en su mitad humana, aparece pintado con el pelo corto. Este detalle figurativo de la cabellera de los centauros así como las armas que portan los mismos, nos ayudan a inferir que no todos los “centauros andinos” fueron dibujados iguales ya que presentaron éstos, al interior de su misma familia de imágenes, detalles iconográficos que los diferenciaban entre sí.

Repitiendo las convenciones iconográficas de los sagitarios europeos (*cf.* nota 67), los “centauros andinos” siempre están representados armados (como lo están los sagitarios). Así en la mayoría de los casos revisados, estas figuras híbridas se encuentran portando un arco y

Dorso humano
con pelo corto

Arco y flecha



Patas de caballo
o asno

Fig. 46. Detalle de “centauro andino”. Cuadrúpedo híbrido con patas de caballo o asno, animales que derivan de la fauna europea, portando además, arco y flecha: armas asimiladas -en los vasos tipo quero polícromo- a los guerreros Antis (pieza CFB 3562, Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

Mazo



Fig. 47. Centauro, hecho en los Andes coloniales, de indudable inspiración clásica en friso de *iglesia de indios*: Iglesia de Sangarara, Acomayo-Cuzco, siglo XVII.

una flecha entre sus manos⁶⁹ (nuevamente Fig. 46); no obstante a ello, también tenemos un baúl del siglo XVIII (proveniente de una colección privada del Cuzco, ver detalle en Fig. 48) en donde dicho significante -cuadrúpedo híbrido- no lleva tales armas sino una larga lanza (igualmente en actitud agresiva). Si bien esta asociación decorativa (centauro-lanza) no es recurrente en los vasos analizados, se tiene un quero del Museo Inka publicado por Flores Ochoa *et al.* (1998: 274; nuestra Fig. 49)⁷⁰ en donde se muestra: un jinete hombre vestido a la usanza europea montado sobre un caballo blanco y portando una lanza con la que pareciera atacar a una mujer desnuda (¿amazona?). Este esquema figurativo (hombre montando caballo con lanza) resulta significativo si revisamos los comentarios de Garcilaso (1995 [1609], libro IX, capítulo XVI: 601) y Cobo (1956 [1653], tomo II, libro X, capítulo II: 380) acerca de la imagen, “*como los centauros de los poetas*” o “*de algún animal monstruoso*”, tenían las sociedades andinas coloniales sobre los hombres que cabalgaban a caballo pues, es probable que la figura del centauro (en su actitud agresiva de sagitario) esté connotando al esquema figurativo: jinete montado a caballo. Con esta identificación el significante centauro estaría connotando –en los queros polícromos- un atributo salvaje y agresivo (“*siempre en discordia*” según *El Fisiólogo: Bestiario Medieval*⁷¹) de sus *huacas* locales reconfiguradas colonialmente (*cf.* capítulo IV).

Del total de temas escénicos definidos para los queros (Liebscher 1986; Cummins 1988 respectivamente), los “centauros andinos” suelen aparecer relacionados al 1) al motivo arco iris⁷² y 2) como parte de enfrentamientos con otros animales mitológicos renacentistas (volver a Fig. 13c donde se muestra la lucha entre un centauro y un dragón que, siguiendo la tradición milenarista franciscana (Gisbert 1999), posee cuatro cabezas; pieza MoMac del Museo Inka de la UNSAAC publicada en Flores Ochoa *et al.* 1998: 99). Es más, y según la escena dibujada, los “centauros andinos” pueden aparecer ya sea en grupo (como en el combate con el dragón de cuatro cabezas) o de manera aislada (habitualmente asociados al motivo arco iris).

⁶⁹ Armas similares a las usadas por los guerreros Antis dibujados en las escenas “Guerra Incas contra Antis”.

⁷⁰ Escena que deriva de la mitología europea.

⁷¹ Edición de Malaxecheverría (1999) y traducción de Araya y Guglielmi (1971).

⁷² Volver a Figs. 19 y 46; además revisar piezas CFB 3560 y CFB 3562 de la colección del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz.



Fig. 48. Detalle de “centauro andino” portando lanza en actitud agresiva (baúl del siglo XVIII, colección privada del Cuzco, publicada por Flores Ochoa *et al.* 1998: 288).

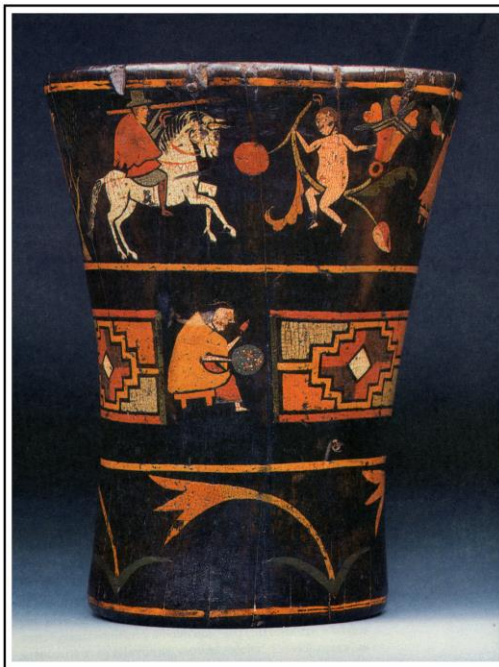


Fig. 49. Jinete vestido a la usanza europea sobre caballo blanco y portando lanza con la que ataca, agresivamente, a una mujer desnuda (¿amazona?), (Siglo XVII, pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 274), colección Museo Inka de la UNSAAC).

Entonces a partir de su representación iconográfica al interior de los “*vasos pintados de madera*” podemos concluir que los “centauros andinos”, fueron significantes visuales muy vinculados (tanto en sus prototipos figurativos como de contenidos) al Bestiario Medieval; teniendo los *querocamayocs*, con este tipo de captura, pocas libertades iconográficas de “*salirse del modelo*”. Incluso, y a modo ejemplo acerca del conocimiento nativo de un *guión* europeo, se tienen dos “*vasos de palo*” pintados iguales del “Museo Casa Murillo” de la ciudad de La Paz (CFB 3560 y CFB 3562; volver a Fig. 19) en donde estos significantes híbridos (centauros) aparecen juntos a otros (las sirenas). Respecto a la asociación entre sirenas y centauros, ésta se expone en el libro mitológico europeo de “*Roman d’Alexandre*”⁷³ donde se narra la estrecha relación entre ambas criaturas híbridas. De acuerdo a este u otros paralelismos (sumados a que la captura nativa inicial fue a través de un filtro documental), pensamos que la relación entre “sirenas y centauros andinos” no fue casual. Entonces, y siguiendo esta idea, tanto los *querocamayocs* e *indios doctos* no pudieron jamás vaciar todos los contenidos mitológicos europeos del significante centauro; estableciendo, para su inserción al interior del imaginario andino colonial, puntos de encuentro entre ambas tradiciones figurativas y mitológicas; donde los “centauros andinos” estarían connotando un atributo salvaje y agresivo -“*siempre en discordia*”- de las criaturas ahí representadas (de sus *huacas* locales, *cf.* capítulo IV).

Por lo tanto y luego de este breve recuento iconográfico, si bien muchos de los “centauros andinos” puestos en los *queros* policromos u otras piezas emparentadas tecnológicamente (baúles y *pajchas*) guardan demasiadas similitudes con aquellas criaturas que circulaban en la Europa clásica y renacentista; también hubo –en los “*vasos de madera pintado*”- algunos “centauros andinos” que presentaron diferencias formales respecto a sus modelos transatlánticos.

⁷³ Colección de leyendas y hazañas míticas de Alejandro Magno, escrita en el siglo III a.C. por el autor desconocido pero identificado como el griego Seudo-Calístenes.

3.1.3. Aves (cóndores/águilas) bicéfalas

Al decir de Garcilaso (1995 [1609]), tanto las águilas como los cóndores (estos últimos llamados *kúntur* por las sociedades nativas) fueron animales a los cuales se les rendía culto desde épocas pre-incásicas. Según el citado cronista mestizo, el *kúntur* es un “ave grandísima sobre todas las aves que hay allá y acá” (Libro V, capítulo VII: 266) cuyas alas pueden medir entre 15 y 16 pies desde un extremo al otro. Son animales tan fieros que “2 de ellos acometen a una vaca y a un toro y se lo comen” (Garcilaso 1995 [1609], libro VIII, capítulo XIX: 538). Para el *LEXICON* de Santo Tomas, el águila de las Indias se llama *ancca* o *anga* (1951 [1560]: 29); registrando el término cóndor bajo una confusa traducción: “quebranta buelas aue [sic]” (*op. cit.* 269). Asimismo, y si bien el *Vocabulario de la Lengua General* de González Holguín (1952 [1608]: 393-394) no recopila traducción alguna para el cóndor (*kúntur*), su autor sugiere 6 vocablos para el ave águila, a saber: “águila pequeña: *huchuyancca*; águila mayor: *hatunancca*; águila real: *ahuancana*; águila parda oscura: *yana ancca*; águila parda: *chhecchi ancca*, y aguilocho [sic]: *mallco ancca*”. Siguiendo con las tempranas omisiones al cóndor, Santa Cruz Pachacuti (1995 [1613?]) tampoco menciona al *kúntur* (cóndor) en toda su monumental obra “*Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*” [1613?]; sin embargo relata la presencia de las aves *ahuancana* (águilas reales según la definición dada por González Holguín) como parte de las ofrendas que hace un Manco Capac (ya viejo) a la divinidad Sol con la intención de hablar con ésta y solicitarle así favores (Santa Cruz Pachacuti 1995 [1613?]: 25-26 [10v]).

Es muy probable que la temprana ausencia textual del ave cóndor se deba a su parecido visual, para los ojos hispanos, con las demás aves carroñeras nativas (como: el águila, halcón⁷⁴, buitres⁷⁵ o gallinazo⁷⁶; Martínez, comunicación personal 2010); asimilándolas todas entre sí. A raíz de esta confusión se desató –en los Andes– una generalización terminológica entre todos estos animales impidiendo definir, con precisión, la especificidad genérica de cada una de dichas aves de rapiña. Un ejemplo de esta generalización hispana se puede observar en el Capítulo 29 de “*Ritos y Tradiciones de Huarochiri*” cuando, en referencia a

⁷⁴ “*Huaman*” (González Holguín 1952 [1608]: 539)

⁷⁵ “*Qunturi*” (Bertonio 1984 [1612], I parte: 306) o “*Vultur*” (Martínez, comunicación personal 2010)

⁷⁶ “*Suyuntu*” (González Holguín 1952 [1608]: 334).

“cómo [una constelación] llamada Yacana baja del cielo para beber agua” (Taylor 1987 [1598-1608]: 425), se menciona –con una grafía castellanizada- que:

“También hay tres estrellas que andan en línea recta.

A éstas les dan el nombre de Cóndor; de la misma manera, [llaman a otras constelaciones] Suyuntuy (*Gallinazo*) y Huamán (*Halcón*)” (Taylor 1987 [1598-1608], capítulo 29, líneas 22-33: 429).

Mientras tanto en la España de los siglos XVI-XVIII, las aves bicéfalas (águilas) gozaron de una amplia exposición pública (como al reverso de las monedas de plata) pues formaban parte del timbre heráldico de la Casa Real de los Habsburgos, familia monárquica a la que pertenecieron los reyes hispanos colonizadores desde el año 1517 d.C. (con Carlos V) hasta 1700 d.C. (con Carlos II). Debido a esto, las aves bicéfalas heráldicas europeas (águilas) tuvieron –en los Andes coloniales- una vasta circulación; la cual, hizo posible su captura por parte los *querocamayocs*. Según Chevalier (1988), la duplicación de las cabezas expresaba –para la Europa contemporánea- no tanto la dualidad o multiplicidad de los cuerpos imperiales sino, reforzaba la autoridad regia y soberanía verdaderamente imperial.

Respecto a la figura dibujada en los queros coloniales polícromos y en base al corpus analizado (n= 61 piezas –ir a tabla 1-), el significativo ave bicéfala basado en modelos estéticos europeos (del Escudo de la Casa Real de los Habsburgos) aparece –por lo general- como timbre heráldico (Fig. 50)⁷⁷; el cual está –este último- habitualmente asociado, en otras escenas de los “*vasos pintados de madera*”, a los emblemas usados por el Sapa Inca⁷⁸ u otro personaje de alto rango (como un guerrero cuzqueño, por ejemplo). Entonces y debido a esta asociación heráldica, el “ave bicéfala andina” –tal como sucedió en la España de los Habsburgo- formó parte, a modo de timbre, del blasón imperial (*pullcanca hallcanca*)⁷⁹ que estaba normalmente asociado al gobernante y poder del Tahuantinsuyo. Para reforzar la relación entre este blasón geométrico y el Sapa Inca, y revisando las acuarelas que publica Murúa en su “*Historia General del Perú [1611-613]*” (Ms. Wellington), observamos que algunos retratos de los Incas a cuerpo entero poseen este tipo de escudo geométrico como

⁷⁷ De un escudo compuesto por figuras geométricas.

⁷⁸ Véase este escudo como parte de las insignias del poder incaico; en piezas MNA 1674/678 y MNA 1741/684 (esta última, en Fig. 51)

⁷⁹ “*Rodela, adarga, o otra cosa defensiua*” (González Holguín 1952 [1608]: 294).

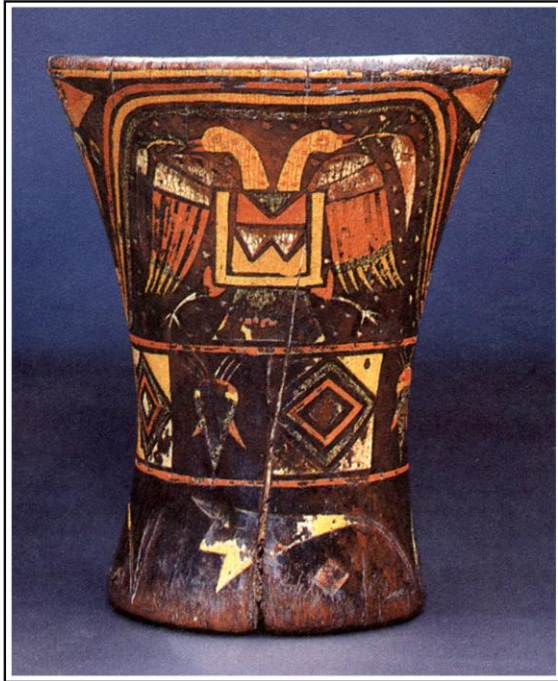


Fig. 50. Ave bicéfala como blasón heráldico de escudo asociado a la etnia cuzqueña (pieza MoMac 77 del Museo Inka de la UNSAAC, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 51. Escudo (*Pullcancca*) como parte de los emblemas imperiales del Sapa Inca (pieza MNA 1741/684, colección del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

parte de sus emblemas propios del gobernante (revítese retrato de Inca Yahuar Huacac: lámina XV [folio 18v.] e Inca Viracocha –“el octavo monarca”-: lámina XVII [folio 20v.]).

Por lo general, el “ave bicéfala andina” (cóndor o águila) como timbre heráldico aparece de manera rampante, es decir de cuerpo frontal con sus alas abiertas, extendidas y levantadas a lo alto además de tener, mentado significativo, las patas rectas y estiradas. Las dos cabezas del ave en ese tipo de disposiciones están orientadas de manera divergente, esto es, cada una de ambas mirando en direcciones diferentes (una a la izquierda y otra a la derecha, respectivamente; véase por ejemplo pieza MAM 7542, Fig. 52). Sin embargo en algunos casos, como en el quero MoMac 79 (Fig 53), “el ave bicéfala andina” no muestra patas ni garras.

Las asociaciones decorativas con las que podemos encontrar a estos significantes son reducidas; no obstante a ello, la pieza MoMac 77 del Museo Inka (Fig. 54) muestra un ave bicéfala rampante donde cada una de sus dos cabezas está mordiendo –respectivamente- una planta de ají desde el tallo; cabezas que poseen además, un cuello curvo moteado con círculos de color anaranjado. Antes de seguir con el análisis formal de esta familia de imágenes, una advertencia de orden: si bien iconográficamente estas aves no presentan características diagnósticas formales que permitan definirlos como cóndores (en especial, por su cresta prominente sobre su cabeza, tal como aparece en el blasón de “Cinchiroca Primero” publicado por Murúa (1962 [1611-1613], lámina V, [folio 8v.])) sino más bien, se asemejan a las águilas bicéfalas representadas en el escudo imperial de la Casa Real de Habsburgo (Fig. 55), es muy probable que estas “aves bicéfalas andinas”, debido a la elevada significación ceremonial prehispánica e incaica de águilas y cóndores, (recordar aquí, “*pintura famosa sobre una peña altísima*” descrita por Garcilaso) hayan constituido una imagen de convergencia –un punto de encuentro entre ambos imaginarios (el hispano renacentista y andino incásico)- para significar, a las sociedades andinas coloniales y debajo de este significante, a los cóndores.

Dentro de las escenas figurativas de los queros, el motivo ave bicéfala como timbre heráldico suele dibujarse próximo al motivo arco iris ya que son raras las ocasiones en

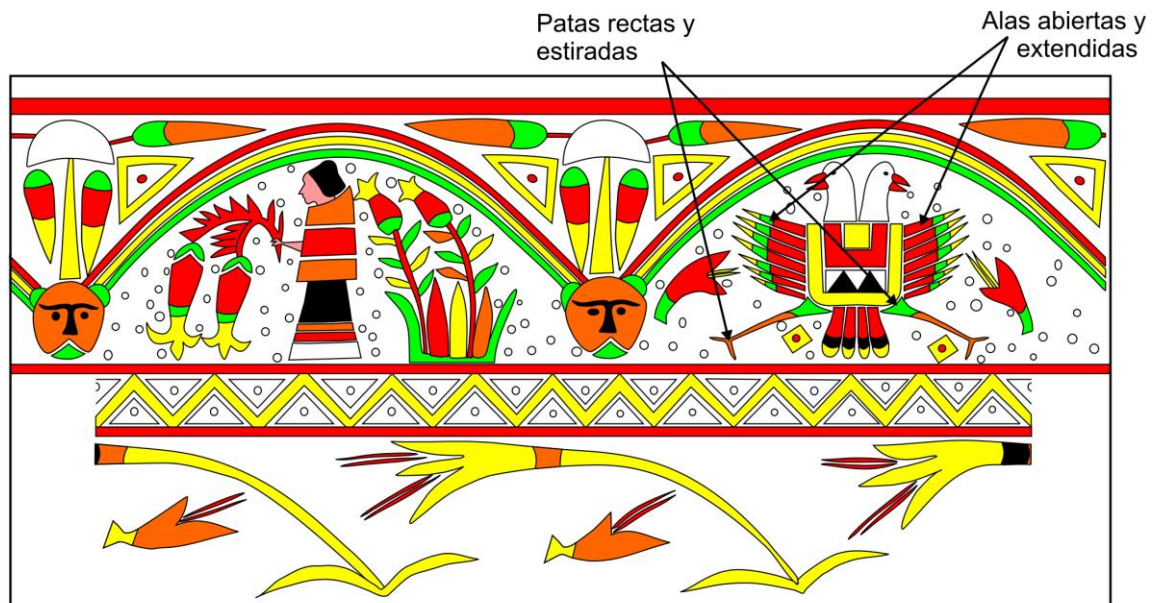


Fig. 52. Ave bicéfala como timbre heráldico dispuesta de manera rampante, con sus dos cabezas orientadas de manera divergente (pieza MAM 7542, Museo de América de Madrid. Dibujo: C. Yáñez, colores referenciales sobre color de fondo madera natural). Note-se la relación entre el motivo arco iris y el ave bicéfala (*Cuichi Cuntur* según Murúa), fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 53. Ave bicéfala como blasón heráldico sin patas ni garras (pieza MoMac 79 del Museo Inka de la UNSAAC, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 54. Detalle de ave bicéfala donde cada una de sus respectivas cabezas, se encuentran mordiendo una planta de aji. Significante de cuello moteado asociado a otros elementos iconográficos (pieza MoMac 77 del Museo Inka de la UNSAAC, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 55. Escudo Real de la Casa de Habsburgo presente en la portada de la “Brevisima Relación de la Destrucción de las Indias” escrita -en 1542- por el dominico Bartolomé de Las Casas y reimpresa aquí en 1552.

donde dicho significante se muestra solo y aislado. Por tanto, el “ave bicéfala andina” (cóndor) dibujado en los *llimpiscaquero* pertenece a la lógica emblemática nativa colonial. De este modo, y casi siempre en relación con el *kuychi* (arco iris), el “ave bicéfala andina” (cóndor especialmente) puede aparecer ya sea debajo (tal como aparece en la pieza MAM 7542; Fig. 52) o entre dos arcos iris (véase quero MoMac 79 anteriormente citada). En ese sentido, y observando su recurrencia al interior de los escudos coloniales otorgados por la Corona Española a la aristocracia local, como por ejemplo: el blasón de la familia Cusicanqui⁸⁰ (ver Fig. 56) o de la “*Coya Cussi Chimpo, muger de Ynga Roca*”⁸¹; Fray Martín de Murúa considera, en su “*Historia General del Perú*”: Ms. Wellington (1962-1964 [1611-1613], Libro I, Capítulo 14º: 40-41 [folio 18v.]) que, el significante ave bicéfala ubicado por debajo del arco iris (*Cuichi Cuntur* según el mercedario) constituye uno de los emblemas heráldicos andinos de origen precolombino –“*sus harmas pintadas*”- más usados y rescatados en la época colonial. Por lo tanto y a partir de este recuento iconográfico, notamos que el *cuichi cuntur* (cóndor debajo de arco iris) suele estar vinculado a dos temas escénicos en los queros, estos son: 1) como parte de la lógica heráldica andina colonial⁸² y 2) relacionado al motivo arco iris.

Siguiendo con el cura mercedario, cuando éste describe a los emblemas de Coya Cusi Chimpo (o Mamicay), mujer de Ynga Roca, describe que en la “*puerta principal de su Palacio habría otras harmas pintadas, que hera vn arco del cielo con una Aguila [sic] de dos caueças ençima, que entre ellos se llama Cuichi Cuntur*” (1962-1964 [1611-1613], Libro I, Capítulo 14º: 40-41 [folio 18v.]). Si bien Murúa comete un error cronológico al asumir que tanto estos escudos como sus respectivos emblemas son propios de tiempos precolombinos⁸³, lo importante a resaltar aquí es la temprana asimilación del motivo ave bicéfala como parte de la imaginaria andina colonial.

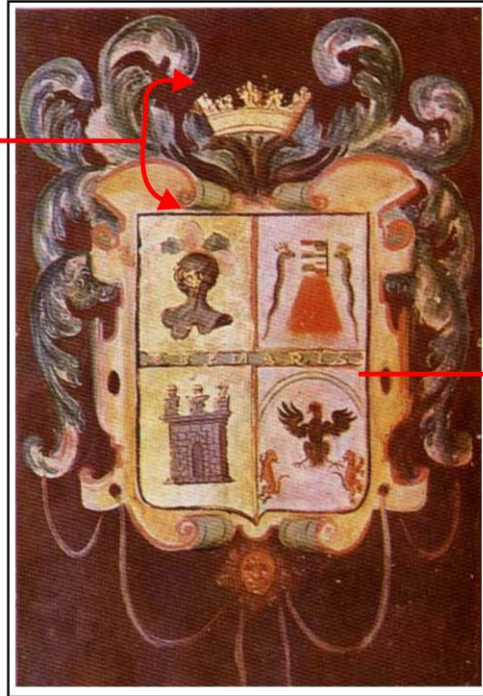
⁸⁰ Familia descendiente del Inca Tupac Yupanqui (otorgado e inicios del siglo XVII d.C.). Escudo que yuxtapone elementos simbólicos de la nobleza española con aquellos otros de la élite nativa.

⁸¹ Si bien la pintura de cuerpo entero de Coya Cussi Chimpo publicada por Murúa (1962-1964 [1611-1613]: lámina XIV (fol 17v.), Ms Wellington) no contiene el dibujo de “*las armas de esta gran señora*” (*op. cit.* 41); el mismo cura mercedario se refiere a ésta cuando describe la “*puerta principal de su Palacio*” (*ibid.*), en la cual, aparece –como uno de sus emblemas heráldicos- “*vn arco del cielo con una Aguila de dos caveças ençima, que entre ellos se llama Cuichi Cuntur*” (*ibid.*).

⁸² Véase detalle de “ave bicéfala andina” como “timbre heráldico” en Fig. 57 (tomado de quero MAM 7542).

⁸³ Véase crítica que le hace Cummins en 2004: 372-373.

Águila bicéfala coronada
(siguiendo prototipo de la
Casa Real de Habsburgo)



Cuichi Cuntur
(Cóndor debajo de *kuychi*,
arco iris)

Fig. 56. Escudo de la Familia Cusicanqui (otorgado a inicios del siglo XVII) que muestra, como uno de sus cuarteles heráldicos, el emblema *Cuichi Cuntur*.

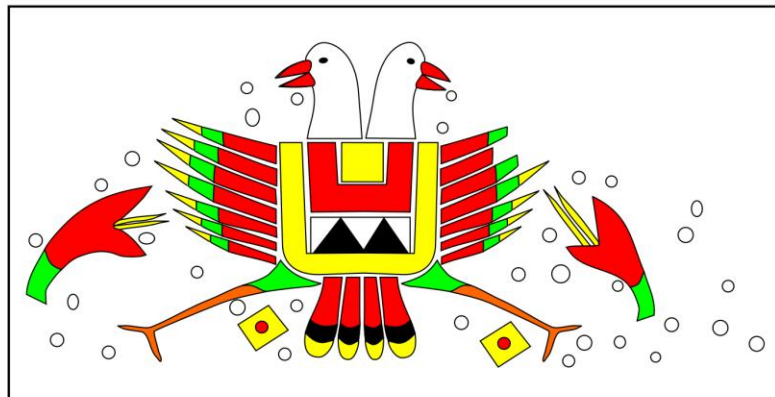


Fig. 57. “Ave bicéfala andina” como parte fundamental de la lógica heráldica nativa colonial (significante tomado de pieza MAM 7542, colección del Museo de América de Madrid, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).

Respecto al simbolismo del ave -específicamente el cóndor- en la imaginería incásica; debemos mencionar, recordando lo dicho por Garcilaso líneas arriba (1995 [1609], libro V, capítulo XXIII: 306), sobre la existencia de una “*pintura famosa sobre una peña altísima*” de origen incaico; compuesta ésta, por “*dos aves que los indios llaman cúntur [cóndores]*” y que, en 1580, todavía “*vivía en todo su buen ser*”⁸⁴. Asimismo y como parte de los retratos a cuerpo entero de los Incas publicados, entre 1611 y 1613, por Murúa (en su “*Historia General del Perú*”, Ms. Wellington), el motivo *kúntur* aparece como uno de los emblemas incásicos puestos en los escudos imperiales creados colonialmente y asignados a cada uno de los Incas gobernantes; como por ejemplo, el blasón de “Cinchiroca Primero, señor Ynga” (lámina V, [folio 8v.]) y de Inca Lloque Yupanqui⁸⁵ (lámina VII, [folio 10v.]). Por lo tanto, y luego de haber revisado estos ejemplos figurativos nativos con presencia del significante “ave bicéfala andina” (cóndor), queda claro que en los Andes el diseño estético europeo del “águila bicéfala” (capturado del Escudo de la Casa Real de Habsburgo) fue utilizado –en la mayoría de los casos- como timbre heráldico (denotando al *kúntur*) y empleado justamente para decorar los blasones nativos coloniales. Del mismo modo, pero como parte de los emblemas andinos coloniales puestos al interior de los escudos indígenas, Guaman Poma cuando ilustra la portada de su “*Nueva Coronica y Buen Gobierno [1615]*” se auto-adjudica (se inventa) un escudo donde, además de presentar un cóndor rampante coronado como timbre heráldico, contiene, como uno de sus emblemas interiores, un halcón rampante (*guaman*) que denota su nombre (volver a Fig. 14).

Atendiendo la corrección de Cummins (2004) acerca de la datación errónea del *Cuichi Cuntur* hecha por Martín de Murúa concluimos que, si bien hubo cerámica precolombina con motivos bicéfalos pintados (véase por ejemplo, “serpiente bicéfala” en vasija Moche IV (450-550 d.C.); véase Donnan y McClelland 1999: Figura 3.44), el motivo ave bicéfala como timbre heráldico europeo fue un diseño totalmente desconocido entre los antiguos peruanos precolombinos hasta la llegada de los conquistadores españoles; el cual, una vez

⁸⁴ Incluso, el mismo Garcilaso (1995 [1609]) relata que en 1595 “*pregunté a un sacerdote criollo, que vino del Perú a España, si la había visto y cómo estaba. Díjome que estaba muy gastada, que casi no se divisaba nada de ella porque el tiempo con sus aguas y el descuido de la perpetuidad de aquella y otras semejantes antiguallas, la habían arruinado*” (libro V, capítulo XXIII: 306).

⁸⁵ Aunque este significante no resalta las características formales del cóndor que se muestran en el emblema de “Cinchiroca Primero” (a saber: cresta prominente sobre su cabeza), sugerimos –a raíz de su gran parecido a este último- que sí se trata de un *kúntur*.

instalado en el Virreinato del Perú, gozó de una mayor circulación (desde Carlos V) siendo rápidamente asimilado a la imaginería andina colonial. Es más, y siguiendo a Gisbert (1991), fue considerado como un emblema que simbolizaba el pacto entre los curacas locales y autoridades españolas; razón por la cual, fue rápidamente asimilado por las élites indígenas pues su inclusión figurativa (ya sea dentro de los escudos u otros sistemas de soportes indígenas) era vista –por las sociedades nativas- como una “*prueba de nobleza*”. Entonces, cabría preguntarnos ¿desde dónde fue capturado figurativamente para luego ser asimilado al imaginario nativo?, es decir: ¿cómo así apareció en la imaginería visual andina colonial?

De lo expuesto hasta el momento llama poderosamente la atención que el *Cuchi Cuntur* haya estado siempre asociado, como timbre heráldico, a la lógica emblemática andina colonial. Así, a raíz de la existencia de la relación figurativa virreinal (cóndor-arco iris-escudo) puesta sobre las superficies de los “*vasos de palo pintados*” proponemos que, debido a la colonización española a los Andes (siglos XVI al XVIII), se renovó –entre las sociedades nativas coloniales- la relación simbólica de origen precolombino entre ave y poder (muy bien documentada –por cierto- por Cristóbal de Molina “el Cuzqueño” en sus “*Ritos y Fabulas de los Incas*” [1572]). En efecto revisando el texto recopilado por Molina, notamos la existencia de varios bultos de piedras (*huacas*) en forma de águilas y halcones; los cuales, al decir del español, podrían estar connotando –algunas- al halcón *Indi*: ave muy ligada a la vida del fundador mitológico del Cuzco (Manco Capac) pues lo protegió y aconsejó durante sus quehaceres fundacionales (por ejemplo: en la instalación del Cuzco como “*ombbligo del mundo*”). De este modo, y bajo la apariencia de los diseños europeos recién llegados, las sociedades andinas coloniales empezaron a reconfigurar –progresivamente- el abandono de sus respectivas *huacas* locales de vigencia incaica (cf. capítulo V).

Entonces, y aceptando la relación figurativa entre el “ave bicéfala andina” (cóndor) con la heráldica indígena colonial y reconociendo, además, que su referente formal –su modelo estético- fue el escudo regio hispano de la Casa Real de Habsburgo (volver a Fig. 55); inferimos que dicho contenido emblemático europeo no pudo ser jamás vaciado totalmente en los Andes siendo arrastrado, a modo de sustrato, en la mayoría de las futuras creaciones nativas coloniales de los querens polícromos coloniales.

3.1.4. *Amarus* de aspecto dragontino y tipo basilisco

Del vasto corpus iconográfico revisado, las figuras andinas coloniales de aspecto dragontino (Figs. 23 y 30-33) y aquellas otras de tipo basilisco (Fig. 58 además ver *Mapamundi* de Guaman Poma: nuestra Fig. 25) fueron las criaturas que, derivadas de los imaginarios mitológicos europeos (principalmente, para el caso del dragón, del Renacimiento mediterráneo⁸⁶) tuvieron, al interior del universo escénico de los quecos polícromos y demás objetos tecnológicamente emparentados (como baúles), una mayor frecuencia y presencia figurativa y visual; siendo incluso homologables –bajo “el paradigma de la semejanza” empleado por los primeros letrados y humanistas europeos- con uno de los seres de la mitología andina precolombina: el *Amaru* (revisar primeros diccionarios quechuas de los siglos XVI y XVII). En efecto al decir del “*LEXICON o Vocabulario de la Lengua General del Perú* [1570]”, la palabra dragón hace referencia a una “*serpiente generalmente*” llamada *Amaru* (1951 [1570]: 114, 209 y 233). Muy similar a la definición dada años después por González Holguín quien, en 1608, menciona: “Dragón: Amaro, serpiente sin alas” (1952 [1608]: 24 y 669). Así, Garcilaso describe a las “*culebras grandes*” como:

“llamadas amaru: son mucho más gruesas que el muslo de un hombre y largas de 25 y 30 pies, otras hay menores; todas las adoran aquellos indios, por su grandeza y monstruosidad. Son bobas y no hacen mal. Dicen que una maga las encantó para que no hiciesen mal y que antes eran ferocísimas” (Garcilaso de la Vega 1995 [1609]: 234).

Pero: ¿cómo se llegó a asimilar la culebra grande andina conocida como *Amaru* con el dragón europeo? Revisando el *Vocabulario y phrasis* del Anónimo (1951 [1586]: 53) encontramos que “*cierta serpiente como basilisco*” se llama *llacsa*; mientras que la “*biuora [sic] grande*” para la lengua aymara, se la conoce como *catari* (Bertonio (1984 [1612], II parte: 38). A inicios del siglo XVII, González Holguín (1952 [1608]: 207) reporta la existencia de una palabra que conjuga ambos vocablos llamada *llacsac catari*; la cual hace mención a una “*biuora [sic] como basilisco que mata, o desmaya con la vista corta y turba*”. Igualmente, estudiando la raíz lingüística de la palabra *llacsa* observamos que ésta hace referencia, en muchos otros términos, a la idea de temor y amenaza (tales como aparece –por ejemplo- en las palabras: “*llacsapayani: amedrentar muy demasiado [y] llacsachaccuni: atemorizar de burla, hazerse [sic] fantasma*” (González Holguín 1952 [1608]: 207).

⁸⁶ Revisar serie de *pintascas* de los siglos XV y XVI titulada “San Jorge y el Dragón” además del *Fisiólogo: Bestiario Medieval*; en los cuales se le representa como un animal de cuerpo enorme y aspecto horrible pues según la mitología cristiana de la época son propiciadores de desgracias y hambrunas.

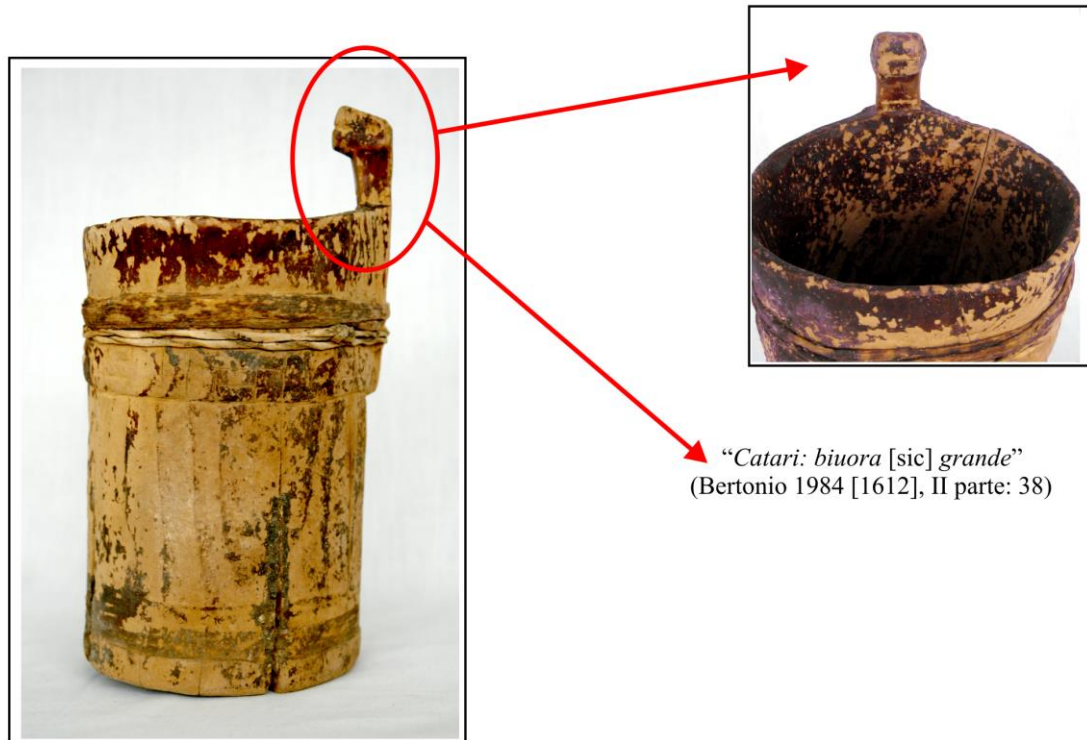
Siguiendo con esta temprana identificación, Ludovico Bertonio registra –a inicios del siglo XVII- los vasos de madera con una imagen zoomorfa escultórica lateral (generalmente compuesta –según nuestro análisis- por una figura híbrida basada en una lagartija o basilisco –véase Fig. 59- pero que el letrado jesuita, a pesar de identificarla como *catari*, la compara con un león o puma⁸⁷), como *katari quero*: “vaso que tiene por asilla un león” (en Cummins 2004: 145). Por consiguiente, en los Andes de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, tanto el vocablo *llacsa* como *katari* denotaban a un animal del género *Basiliscus* (como iguanas y víboras) que por su tamaño daba miedo y temor; bestia que según el “paradigma de la semejanza” de los conquistadores españoles renacentistas, hacía imaginar a éstos en la figura del dragón. Un anticipo a esta “condición de saber” andino colonial de fines del siglo XVI, se puede leer en uno de los primeros textos indianos, como la “*Historia General y Natural de las Indias* [1535]” de Gonzalo Fernández de Oviedo, donde la serpiente junto a la iguana americana son asimiladas, por su “*fea y espantosa vista*”, a los dragones europeos (Salas 1968).

En cuanto a la relación del *Amaru* y su “bestialidad”, ésta pueda haberse sustentado –para los “ojos imperiales”- por el hecho de que los *amarus* gigantes eran alimentados con carne (¿humana?). Así Juan de Betanzos nos dice que, cuando Tupac Inca Yupanqui regresó al Cuzco luego de someter a los soras, las huestes incaicas trajeron tigres y “*culebras gruesas que ellos llaman amaro, las cuales eran algunas dellas del gordor de una pantorrilla de un hombre de razonable cuerpo y dellas eran de a cuatro brazas las cuales traían en unas literas enroscadas dándoles de comer siempre carne*” (Betanzos 1987 [1551], capítulo XIX: 94). Si bien –en esta cita- el cronista español no menciona el tipo de carne con la que eran alimentados los *amarus* gigantes, es muy probable que ésta haya sido, a razón de los sacrificios humanos utilizados como alimentos de los dioses nativos (como por ejemplo, en la sociedad moche), de carne humana de los enemigos capturados. Entonces a raíz de descripciones como las antes mencionadas, no es raro que los castellanos hayan interpretado –directamente- los *amarus* como dragones.

⁸⁷ Esta confusión ya fue advertida por Garcilaso (1995 [1609] quien dice que, para los “ojos imperiales”, los pumas indígenas eran reconocidos como verdaderos leones andinos.



Fig. 58. *Amaru* andino colonial de aspecto basilisco (pieza MO 10395, colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



“*Catari: biuora [sic] grande*”
(Bertonio 1984 [1612], II parte: 38)

Fig. 59. *Katari quero*. Vaso de madera con imagen zoomorfa escultórica tipo lagartija o basilisco (pieza R 13, Museo de Etnografía y Folklore -MUSEF- La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

Tal como lo hemos reseñado líneas arriba, en los Andes de los siglos XVI y XVII la serpiente gigante –aquella que poseía mayor tamaño que los hombres- era conocida con el nombre de *Amaru*. Tanto fue la monumentalidad y tamaño del *Amaru* que los primeros letrados hispanos e indígenas lo asimilaron con la figura sobrenatural del dragón europeo. Por ejemplo al decir de Garcilaso (1991 [1609] libro IV, capítulo XVII), los *Amarus* habitan la región del Antisuyo y son adorados, “*por su grandeza y monstruosidad*” (*op. cit.* 234), por los pobladores de la selva. Fue debido quizás a ello que, cuando Guaman Poma dibuja a los animales que merodean la región del Antisuyo en su ilustración titulada *Mapamundi* (folios 983-984 [1001-1002]), ubica al *Amaru* de aspecto dragontino (según Holland 2008: 107) o de tipo basilisco bíblico⁸⁸ (siguiendo a Cummins 2004: 146) dentro de sus parajes selváticos. Nosotros, para la presente tesis, concordamos con lo expuesto por Cummins al considerar también, a dicho animal selvático, como un *Amaru* de aspecto basilisco (ir a Fig. 25b).

Al decir de la literatura colonial temprana, bestias aladas que merodean por los Andes hay muchas⁸⁹ sin embargo la mayoría de éstas no comparten los atributos dragontinos del *Amaru*. Es recién Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui (1995 [1613?]) quien dice que, al nacer Amaru Topa (hijo primogénito varón de Pachacuti Inca), se apareció en el cielo un animal con actitudes y formas de dragón y serpiente:

“vbo un milagro que como vn yaurica o amaro abia salido del serro de pachatusan [en el Cuzco] muy fiera bestia media legua de largo y grueso de braças y m° de ancho y con orejas y colmillos [y barbas ...], entra a la laguna de quibipay [Quihuipay] y entonçes salen de aosancata [Ausangate] dos sasacas de fuego [cometas según el extirpador Francisco de Ávila] los quales dizen que eran animales con alas y orejas y colas y quatro pies y ençima de las espaldas muchas espinas como pescado y desde lejos dizen que les parecian todo fuego” (Santa Cruz Pachacuti 1995 [1613?]: 64 [21v.]).

Estos primeros intentos indígenas coloniales por establecer puntos de convergencia entre las criaturas de los imaginarios europeos y sus propios seres sobrenaturales tuvieron –al parecer- cierto éxito desde temprano pues, tal como se observa en la plancha de oro del Coricancha (en el Cuzco) dibujada en 1613? por Juan Santa Cruz de Pachacuti (1997 [1613?]: 37; ir a nuestra Fig. 60), se muestra un “felino volador” conocido como Qoa: un

⁸⁸ A saber: cuerpo de gallo, cola de serpiente y cabeza de felino.

⁸⁹ Por ejemplo, según Bartolomé de Las Casas en su “*Historia de las Indias* [1526-1552]” describe una criatura marina como una ballena con dos alas muy grandes dispuestas a sus costados.

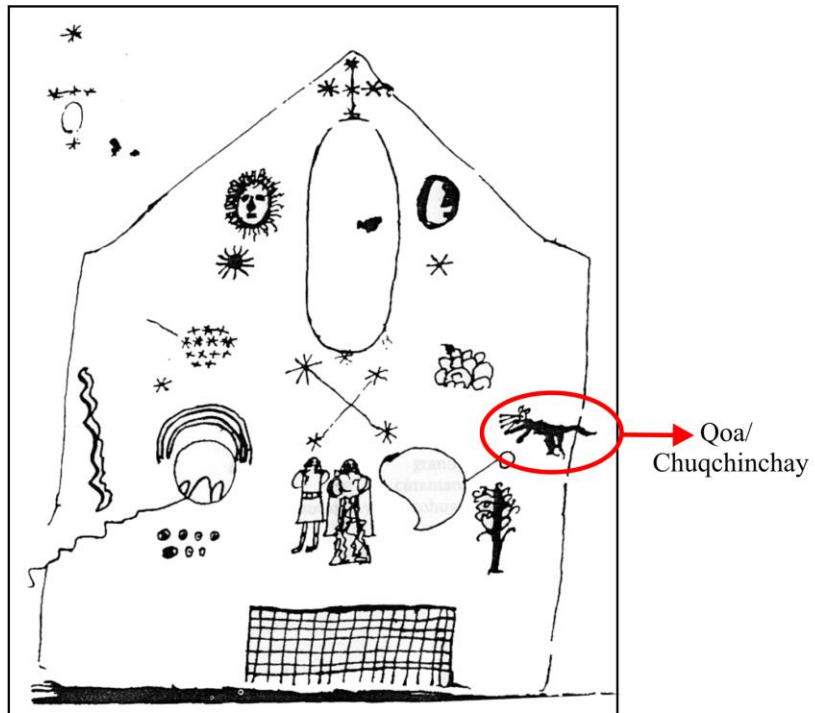


Fig. 60. Dibujo del felino volador conocido como Qoa en la plancha de oro del Coricancha en el Cuzco. Ilustración hecha por Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui en 1613?



Fig. 61. Detalle de *Amaru* tipo dragontino puesto en el lado izquierdo de la cara posterior del “Baúl de Challahuaya” (siglo XVIII) (Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

“ente sobrenatural” que, al decir por el mito recopilado en 1986 por Federico Kauffmann Doig (1991: 1-34) en el poblado de Maucallacta (al pie del nevado Coropuna en Arequipa), corresponde al “nombre del personaje central del mito: un felino sobrenatural que se desplaza por los aires, por entre brumas y nubes, cerca a los puquios (o manantiales), lanzando rayos por los ojos produciendo truenos y desplegando el arco iris; sus orines se convierten en lluvia” (*op. cit.*1). Entonces y tal como se puede leer en la cita anterior, la divinidad andina del Qoa se convirtió en una variante local de los dragones europeos ya que, al igual que en la Europa del Renacimiento, solían “producir acciones destructivas, como escupir granizo o matar con rayos” (*op. cit.* 1) además de incorporar otros atributos como lanzar rayos por los ojos.

Respecto a la correlación entre *Yauirca* y *Amaro*, y revisando el vocabulario de la lengua quechua recopilado por González Holguín (1952 [1608]: 365) observamos que la única acepción que hace el compilador de la palabra “*yauirca: sogá de cuero maroma*” no se refiere a ningún animal fantástico tipo dragón o serpiente gigante; no obstante Ludovico Bertonio traduce, en su “*Vocabulario de la Lengua Aymara [1612]*” y casi contemporáneamente con Santa Cruz Pachacuti, el término “*yauirca*” –entre sus varios de sus significados⁹⁰- como “*vna especie de viuoras muy grandes y negras*” (Bertonio 1984 [1612], II parte: 396); muy semejante al significado quechua de *Amaro* dado –años atrás- por el mismo González Holguín: “*Dragon [sic], Serpiente*” (1952 [1608]: 24).

En igual sentido de presencia pero esta vez visual, son varios los queros coloniales u otros objetos emparentados tecnológicamente (como baúles) en donde se incluyen significantes pintados de aspecto dragontino o de tipo basilisco. De todas estas piezas el “Baúl de Challahuaya”, presente en el “Museo Casa Murillo” de la ciudad de La Paz, es uno de los pocos casos que contiene –en un mismo ejemplar- la mayor cantidad de figuras dragontinas hechas con estilos diferentes (tres en total, dos en su cara posterior y uno sobre la tapa); las cuales se asemejan, por su longitud y enormidad corpórea, a sus prototipos europeos (Figs. 31 y 32; además ver detalle de figuras dragontinas en: Figs. 61 y 62). No obstante a ello,

⁹⁰ Pues, “*Es tambien [sic] el latigo, o correa cō que atan el arado in dico, o el Liucana*” (Bertonio 1984 [1612], II parte: 396).

estos mismos significantes también exhiben notables diferencias con sus pares transatlánticos pues, en vez de estar envueltos en acciones de lucha o ataque con demás motivos antropomorfos y estar dibujados por ende, con aspectos feroces, malignos o agresivos (tal como aparecen en diversos cuadros del Renacimiento meridional europeo, en especial: dentro de la serie de *pintascas* de los siglos XV y XVI titulada “San Jorge y el Dragón”; volver a Fig. 12); aquí en los Andes, si bien se les dibuja con la boca abierta mostrando sus afilados dientes, presentan acciones menos belicosas y más bien poseen una actitud bella, calmada y colorida e incluso, dando la impresión de estar custodiando tanto a Amaro Tupac Inca (Inca *heredero* y “segunda persona” de su padre Pachacutec como al curaca de Challahuaya según Gisbert 1999; nuestra Fig. 63).

En efecto, y si bien la mayoría de los “dragones andinos”/*Amarus* se asemejan formalmente a sus pares europeos (por su tamaño, cuerpo, boca ancha, cola, alas largas y puntiagudas, etc.) también presentan, atributos y asociaciones decorativas que los distancian con estos últimos. Así por ejemplo en los querens polícromos, el *Amaru* dragontino en vez de botar –tal como sucede con muchas representaciones textuales e iconográficas europeas- bolas de fuego por su boca (“*sasacas de fuego*” como dice Santa Cruz Pachacuti), aparecen lanzando –en los Andes- flores (véase piezas MoMac 63, MoMac168 y MAM 7532; Figs. 64, 30 y 33 respectivamente).

En base a los “*vasos de palo*” revisados que muestran este significante, se puede distinguir –para la época colonial- dos tipos formales de *Amarus*, estos eran: 1) aquellos de cuerpo dragontino y 2) otros de cuerpo tipo basilisco; siendo los primeros (Figs. 61-64 y 67), criaturas sobrenaturales con cuerpos corpulentos dotadas de dos pies y alas grandes para saltar mientras que los segundos (ir a Figs. 65 y 66), animales fabulosos alados con cabeza de felino y cuerpo delgado –tipo serpentiforme- de mucha longitud pero de menor volumen si se le compara éste con el de los *Amarus* dragontinos. De estos dos tipos formales de *Amarus*, y teniendo en cuenta las piezas estudiadas, el primero de ellos (el de tipo dragontino) es más recurrente que el de tipo basilisco.



Fig. 62. Detalle de *Amaru* tipo dragontino puesto en el lado derecho de la cara posterior del “Baúl de Challahuaya” (siglo XVIII) (Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).
).

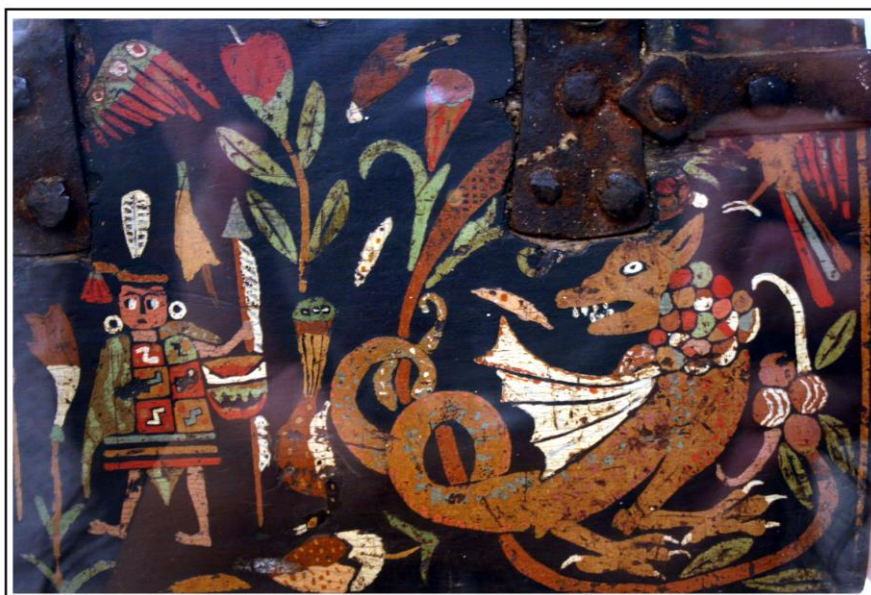


Fig. 63. *Amaru* de aspecto dragontino custodiando, en vez de luchando o atacando, a Amaro Tupac Inca (Inca heredero y “segunda persona” de su padre Pachacutec. Detalle de cara posterior del “Baúl de Challahuaya” (siglo XVIII) (Museo Casa Murillo-Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

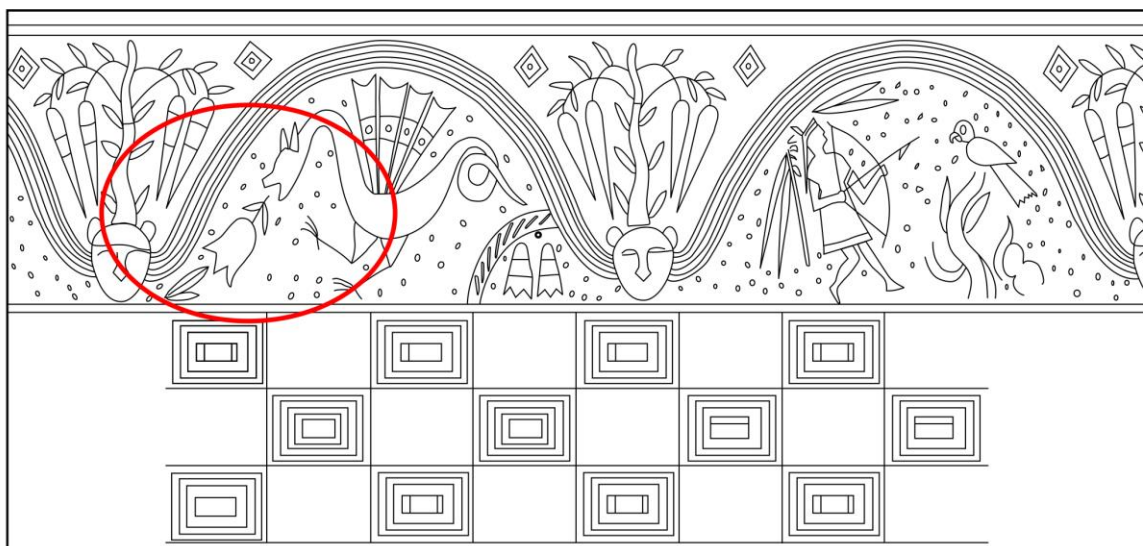


Fig. 64. *Amaru* tipo dragontino botando flores por la boca, en vez de bolas de fuego (*sasacas* según Santa Cruz Pachacuti), (pieza MoMac 63, colección del Museo Inka de la UNSAAC. Dibujo: C. Yáñez, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 65. *Amaru* tipo basilisco de cuerpo delgado y alargado -serpentiniforme-, cabeza de felino, alas multicolores y dos patas de ave (pieza MAM 7519, colección del Museo de América de Madrid, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

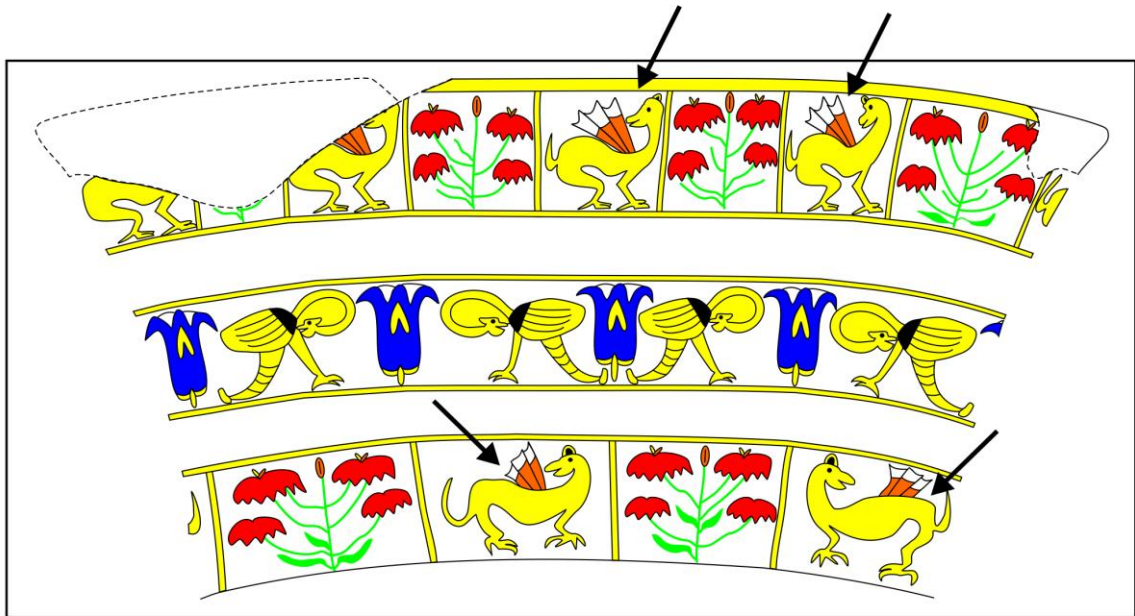


Fig. 66. Series horizontales con *Amaru* tipo basilisco con cuerpo de felino y alas (pieza de la colección del Museo de Arqueología de la UNSA. Dibujo: M. Lizárraga, colores referenciales sobre fondo color café; tomado de Flores Ochoa *et al.* 1998: 277).



Fig. 67. *Amaru* dragontino debajo de motivo arco iris (pieza MoMac 90, colección del Museo Inka de la UNSAAC, tomado de Flores Ochoa *et al.* 1998: 82).

Antes de continuar con el desarrollo de esta sección y aceptando que los *querocamayocs* coloniales tuvieron libertades iconográficas “para salirse del modelo estético europeo”, queremos establecer aquí una advertencia tipológica. En base a las pinturas puestas sobre las superficies de los *llimpiscaqueros*, no siempre es evidente que los artesanos nativos hayan intentado diferenciar formal e intencionalmente -a excepción del ancho y tamaño del cuerpo- la figura del basilisco respecto al dragón; por lo que dependiendo de la memoria y acceso visual que tuvo el artesano, nuestra diferencia tipológica puede resultar arbitraria (más aún cuando ambos “tipos” pueden tener, según el mismo modelo transatlántico: cabeza de felino, patas de ave, ala puntiaguda y cola larga enroscada). Sin embargo, y dependiendo del acceso informativo que tuvieron *querocamayocs* e *indios doctos* del *Bestiario Medieval* (de sus imágenes textuales y gráficas), seguiremos manteniendo estos dos tipos formales diferentes ya que, sea cuales hayan sido las fuentes de inspiración, en la temprana colonia andina llegaron –principalmente- dos modelos europeos con estas características formales, a saber (y siguiendo el “*Bestiario Medieval*” y la serie de *pintascas* de “San Jorge y el Dragón”): el basilisco medieval y dragón renacentista.

Siguiendo con esta tipología, y tal como sucede con los significantes pintados en el “Baúl de Challahuaya”, se tienen *Amarus* dragontinos que en comparación con las figuras humanas son más grandes que éstas, compartiendo por tanto, la mentada enormidad corpórea de los típicos dragones renacentistas. Debido a ello, la composición formal de estos 3 *Amarus* dragontinos se asemeja a las figuras de sus pares europeos, poseyendo para ambos casos cuerpos altos y robustos a los que se les yuxtaponen largas alas y afiladas⁹¹. A raíz de esta configuración, consideramos a estos diseños puestos en el “Baúl de Callahuaya” del “Museo Casa Murillo” como auténticos “dragones andinos”, especialmente por estar claramente mediados por el referente iconográfico del dragón europeo. De este modo y si los comparamos con las referencias textuales dadas por Ovidio (1963 [8 a.C.]), quien establece que el dragón mitológico clásico era de gran altura, “*mayor que la de los árboles del bosque y... ¡casi tan grande como la del dragón celeste que está entre las constelaciones de las dos Osas!*” (*op. cit.* 54); los *Amarus* dragontinos estarían compartiendo la monumentalidad

⁹¹ Ver piezas MoMac 122, y MoMac 168 en Figs. 23 y 30 respectivamente; además de quero de la UNSA publicado en Stastny 1993: Fig. 6).

corpórea de los dragones mitológicos europeos. En ese mismo sentido dragontino, Guaman Poma ilustra en su dibujo “*Pobre de los Indios: de seis animales que come que temen*” (folio 694 [708], nuestra Fig. 26) una “*sierpe que come gente*”; la cual, identifica como *Amaru* y la representa como un dragón de cuerpo escamoso y alas con algo de felino (por sus garras).

Continuando con nuestra tipología formal, el segundo tipo de *Amarus* tipo basilisco tiene cuerpo más delgado y alargado en forma serpentiforme, cabeza de felino, alas multicolores y dos patas de ave (piezas MAM 7519 y MO 10395; Figs. 65 y 58). En base a esta morfología, este segundo tipo de *Amaru* se ajustaría más al referente figurativo europeo del animal mitológico clásico conocido como “basilisco (*Basiliscus*)” (ver Fig. 34 tomada precisamente del “Bestiario Medieval Ilustrado de Oxford de 1511”). Por tanto, este segundo tipo se trataría de un *Amaru* tipo basilisco que estaría mezclando, iconográficamente, dos animales mitológicos y emblemáticos del mundo andino: el puma y la serpiente; yuxtaposición muy similar –valga resaltar- a la exhibida en su representación medieval europea. Siguiendo con este modelo representacional (muy parecido al basilisco bíblico que habita la región del Antisuyo en el dibujo *Mapamundi* de Guaman Poma; ver nuestra Fig. 25b), aparecen –en los queros- *Amarus* con cuerpos de felino y alas, como por ejemplo, se puede visualizar en un quero de la colección del Museo de Arqueología de la UNSA de Arequipa (ir a Fig. 66).

Debido a las similitudes formales entre los dos tipos de *Amaru* y sus respectivos prototipos europeos, consideramos –siguiendo a Cummins (2004: 147)- que tanto las figuras dragontinas como aquellas de tipo basilisco andino fueron, junto a los centauros, unas de las pocas imágenes pictóricas “que los pintores de queros tomaron prestada[s] directamente de las fuentes europeas, empezando consistentemente por lo menos desde fines del siglo XVI”. Entonces, y antes de proseguir con el análisis iconográfico de estas familias de imágenes, una aclaración de orden. A excepción del “dragón” de cuatro cabezas –influido claramente por el milenarismo franciscano (Gisbert 1999)- que está enfrentando a dos centauros (véase pieza MoMac del Museo Inka de la UNSAAC publicada por Flores Ochoa *et al.* 1998: 99; nuestra Fig.13c), la mayoría de figuras dragontinas o tipo basilisco revisadas poseen una sola cabeza, alas multicolores largas y dos patas de ave.

Los temas donde se incluyen estos dos tipos de imágenes son: 1) debajo del motivo arco iris (piezas MoMac 63, 90, 122, 168 y MO 10395; ver Figs. 64, 67, 23, 30 y 58 respectivamente), 2) asociado al *kuychi* pero dibujado fuera del arco de éste ya que está puesto por encima de la cabeza del puma u otorongo, justamente en el área que por lo general es ocupado por los diseños tipo árboles o flores así como por otras figuras antropomorfas frontales de hombres o mujeres (MAM 7532, ir a Fig 33), 3) formando una o más series horizontales de 2 a más significantes iguales (pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* 1998: 100, MAM 7519 y quero del Museo de Arqueología de la UNSA de Arequipa publicado por Flores Ochoa *et al.* 1998: 277; Figs. 68, 65 y 66 correspondientemente), 4) como parte de una escena de caza o combate (ver pieza del Museo de la UNSA publicada en Stastny (1993: Fig. 6) y quero MoMac 87 -Fig. 69-) y 5) dentro de acciones de enfrentamiento con otra criatura mitológica europea: el centauro (pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 99); nuestra Fig. 13c).

Precisamente la escena de caza o combate es importante para nuestra investigación que pretende especificar los comportamientos de los significantes nativos derivados del imaginario clásico y renacentista en los Andes, pues pocas son las representaciones que muestran al “dragón andino” acompañado de otros significantes ya que, por lo general, el *Amaru* suele dibujarse solo o asociado al arco iris⁹². En ese sentido y en base al corpus revisado y analizado (n= 61), se han identificado dos piezas con dicha escena, estas son: el quero MoMac 87 y la pieza UNSA publicado por Stastny (1993: fig. 6). El quero MoMac 87 exhibe un ser humano (posiblemente un guerrero *Anti* por mostrar su rostro pintado) que está sosteniendo un arco y una flecha –armas propias de los habitantes del Antisuyo- con los que amenaza, cerca del cuello, a una criatura dragontina saltante apoyada sobre sus pies. Ambos significantes se encuentran debajo del motivo arco iris. Al decir de Cereceda (2006: 331), las escenas de caza son recurrentes en el período andino colonial debido a que, según citada investigadora, dichas representaciones estaban plagadas por la ideología renacentista que

⁹² Sin embargo, aquí cabría hacer una advertencia pues en base a las representaciones del quero MoMac 122, el *Amaru* de aspecto dragontino también puede aparecer, debajo de un arco iris, acompañado de una ave no identificada (ver Fig. 23).

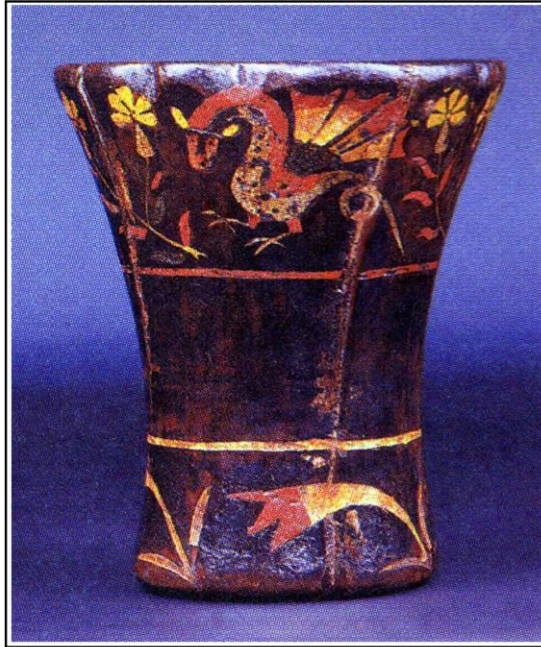


Fig. 68. Serie horizontal de *Amaru* dragontino (pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 100), colección del Museo Inka de la UNSAAC).

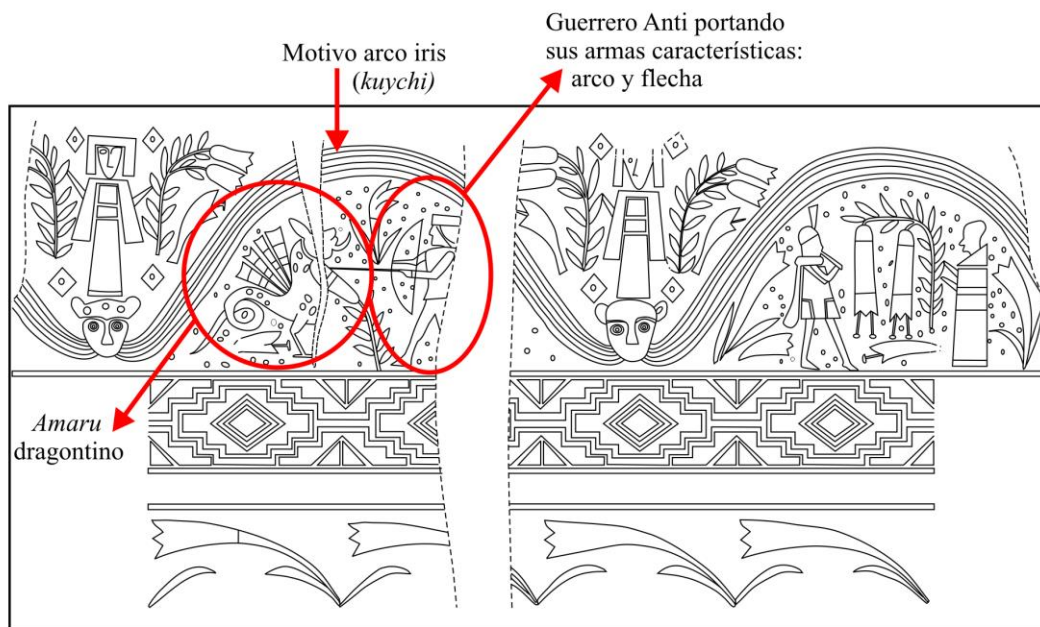


Fig. 69. *Amaru* dragontino dentro de escena de caza o combate contra guerrero Anti, debajo de motivo arco iris (pieza MoMac 87, colección del Museo Inka de la UNSAAC. Dibujo C. Yáñez, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).

convertía “al ser humano en el amo, al menos, de la naturaleza animal”. Y eso pareciera connotar esta escena figurativa: el dominio del hombre sobre estos animales fabulosos.

La otra pieza, del Museo de Arqueología de la UNSA de Arequipa (la publicada por Stastny en 1993: fig. 6), muestra un personaje antropomorfo con casco y armadura de indudable estética europea quien está sosteniendo, a su vez, una espada y escudo con sus dos manos. Este guerrero vestido a la europea está combatiendo frontalmente con “un *amaru* [de mayor tamaño que él] que toma aspecto de dragón alado (europeo) en vez de serpiente felínica precolombina” (Stastny 1993: 145). En efecto el *Amaru* adversario es de tipo dragontino por tanto posee, cuerpo grande con cola larga pero enroscada y alas puntiagudas además de tener rostro de felino y estar apoyado sobre dos pastas de ave. Al igual que el quero MoMac 87, ambos contrincantes se ubican debajo del *kuychi* (arco iris).

La recurrencia asociativa entre el *Amaru* (en sus dos tipos formales) con el arco iris nos parece importante; razón por la cual, nos vamos a detener aquí un momento. A partir de esta ubicuidad escénica (es decir, estar asociado al *kuychi*) y en relación con otros “*vasos pintados de madera*” donde también aparece el motivo arco iris (volver a pieza MoMac 247, Fig. 43), la posición del *Amaru* dragontino o de tipo basilisco, al igual que la “sirena andina”, estaría sustituyendo –en este tipo de escenas- a la figura del Inca o pareja imperial (compuesta por Coya y Sapa Inca) debajo del motivo arco iris quienes, como es sabido, aparecen normalmente debajo del *kuychi*. Entonces una figura andina colonial basada en modelos iconográficos europeos que reemplaza –entre los siglos XVI al XVIII- al significativo Inca o pareja imperial, y con esto, a todo el Tahuantinsuyo; pero: ¿qué estaría significando substitución?; dicha interrogante, lo trataremos de resolver en el siguiente capítulo.

Finalmente, respecto a la presencia del *Amaru* (especialmente de tipo dragontino) al interior de las escenas de caza o enfrentamiento contra una figura humana; interpretamos que ésta, a raíz de figurar en muchos de los casos revisados⁹³ un duelo entre un “dragón andino” y un guerrero *Anti*, se trató de una intención nativa colonial por enunciar (en un sistema de

⁹³ Véase por ejemplo pieza MoMac 87 (nuestra Fig. 69).

soporte al margen de la letra) el dominio o lucha local sobre la naturaleza sobrenatural y exótica venida, como era sabida ya por los *indios doctos* de la época, junto a los conquistadores españoles (representada aquí en la figura del dragón).

3.1.5. Simbología greco-romana: la cornucopia

El Renacimiento mediterráneo revivió algunas alegorías clásicas (socráticas y platónicas, especialmente) así, pintores italianos del *Cinquecento* (como Rafael y Miguel Ángel) utilizaron ciertos atributos iconográficos como el libro, la espada y la flor (parte del esquema platónico de la “vida tripartita”) para evocar –respectivamente- los tres poderes del alma del hombre: inteligencia, fuerza y sensibilidad (Wind 1972). De este modo y a raíz del rescate renacentista de todo este repertorio simbólico clásico, la cornucopia hizo su arribo a las Indias. Respecto a la cornucopia, la importancia mitológica de este significante visual deriva precisamente de su nombre en latín: *cornu copiae*; que significaba, entre griegos y romanos del siglo V a.C., la abundancia del cuerno (Chevalier 1988). Cabe resaltar que este mismo sentido mitológico también fue rescatado y usado por los españoles renacentistas. Siguiendo con la mitología clásica (Chevalier 1988), la cornucopia era un símbolo de fecundidad y de dicha por estar ligada al mito de Júpiter y Amaltea (cabra o ninfa que amamantó con su leche al dios niño). Al decir de esta narración mitológica, Júpiter rompe jugando el cuerno de Amaltea y se lo ofrece a la misma Amaltea prometiéndole que ese cuerno se llenará, en lo sucesivo, de muchos frutos y abundancia. Debido a ello, el cuerno podía ser utilizado como un emblema de algunos dioses representando con ello, la abundancia.

En los Andes coloniales este diseño aparece, tanto en baúles, bargueños –Fig. 70- como queros polícromos; en forma de cuerno de cabra lleno de frutos y adornado además con flores y hojas. Por ejemplo, el quero MoMac publicado por Flores Ochoa *et al.* (1998: 278; colección del Museo Inka del Cuzco, nuestra Fig. 71) contiene una cornucopia flanqueada por dos aves en posición de perfil y en actitudes tenante, es decir: custodiando –en pleno vuelo- al cuerno. Asimismo, también aparecen en un baúl de una colección particular registrada por Flores *et al.* (1998: 279) donde se muestra, 4 cuernos de cabra profusamente



Fig. 70. Tapa de bargueño paceño (fines del siglo XVII-inicio XVIII) con soldado, vestido a la usanza clásica, tocando una cornucopia. Representación de mobiliario andino colonial muy ligada a textos clásicos europeos: niño *andinizado* -por usar tocado de flores- sobre carro alegórico griego tirado por 2 grifos (o *corequenques*); (colección del Museo Nacional de Arte de Bolivia, fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

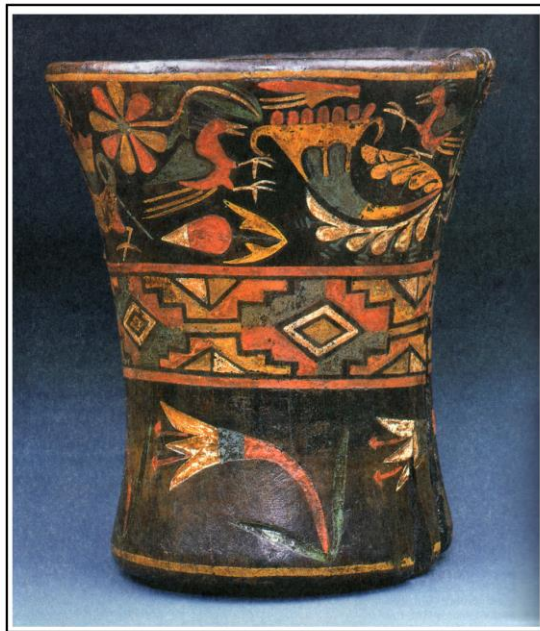


Fig. 71. Simbología greco-romana en los queros coloniales policromos: la cornucopia (pieza MoMac publicada por Flores Ochoa *et al.* (1998: 278), colección del Museo Inka de la UNSAAC).

decorados con hojas y plantas formando parte del mascarón de un candelabro mayor⁹⁴. Revisando la apariencia formal de las “cornucopias andinas” en los “*vasos de palo*” (ir a Fig. 71), observamos que ésta se asemeja mucho a sus pares transatlánticos, apareciendo inclusive –siguiendo el guión mitológico europeo- rebosando de frutas y flores. Debido a esta configuración, sumada a la existencia de divinidades prehispánicas (como el *Qoa*⁹⁵) que promovieron la abundancia de sus creyentes, es probable que *querocamayocs* e *indios doctos* hayan entendido el argumento mitológico europeo de la “*abundancia del cuerno*”; creando en torno a este emblema clásico, y con el propósito de seguir manifestando su deseo por la abundancia, puntos de encuentro (tanto formales como de contenidos) entre ambas tradiciones mitológicas en disputa. Si este fue el caso, el aspecto formal europeizante de la “cornucopia andina” empezó a formar parte del nuevo imaginario andino colonial.

Siguiendo con el entendimiento nativo de los contenidos mitológicos europeos, la apropiación del emblema cornucopia no fue –en los queros polícromos- similar a la acaecida con las criaturas del Bestiario Medieval puesto que estas últimas aparecen, por lo general, dentro de escenas nativas (como por ejemplo, debajo de motivo arco iris). Debido a esto, no creemos que el significante “cornucopia andina” haya intentado reemplazar –como fue el caso de las “sirenas o centauros andinos”- a otros diseños nativos sino, pasó a formar parte – como nuevo emblema andino colonial- del reciente imaginario nativo.

3.2. Observaciones preliminares

Luego de una revisión a la producción textual e iconográfica del período andino colonial constatamos que, desde temprano, los seres del imaginario y bestiario medieval traído por los conquistadores españoles se instalaron en las Indias; casi a la par, si consideramos la carta de Colón y demás literatura soldadesca sobre el descubrimiento y conquista de América (ver la nota 54), con los primeros conquistadores y letrados humanistas europeos

⁹⁴ Tanto fue el arraigo de este símbolo europeo en el imaginario criollo y andino peruano que, cuando se reformó (se actualizó en 1830) el primer escudo de la República del Perú creado por el General San Martín en 1820 se añadió, como parte de los nuevos emblemas patrios –el que hacía precisamente referencia a las riquezas minerales-, una cornucopia de oro botando muchas monedas también éstas de oro. Ejemplos como el anterior demuestran que, la cornucopia fue una alegoría muy usada por la cultura visual durante la guerra por la independencia hispanoamericana (años 1808-1830).

⁹⁵ Felino volador (Kauffmann 1991).

quienes llegaron –al Nuevo Mundo- con todo su bagaje cultural clásico para describir la realidad social y natural americana. En ese sentido, Pease (1999) refiere que los primeros cronistas hispanos (Betanzos y Cieza de León principalmente) intentaron de “romanizar” el Tahuantinsuyo a través de paralelismos con el mundo clásico. Por tanto y a raíz de esta temprana exposición, no es de sorprender que los vasos rituales de madera tipo quero polícromo así como otros objetos emparentados tecnológicamente hayan incluido y recreado, desde fines del siglo XVI y durante todo los siglos XVII al XVIII, estos significantes visuales basados en modelos exóticos. La razón de ello –pensamos-, es que estas criaturas reconfiguradas colonialmente por los *querocamayocs* e *indios doctos* pasaron a formar parte ahora, de su nuevo universo simbólico: el andino colonial, uno que –como pasaremos a explicar más detalladamente en el próximo capítulo- integraba figuras basadas en prototipos clásicos y renacentistas.

De todo el corpus figurativo analizado para la presente investigación, notamos que los significantes derivados de la tradición mitológica clásica y renacentista no permanecieron inmutables en los Andes pues, además de presentar diferencias formales y de atributos con el *vero* ícono europeo, aquí (en el Virreinato del Perú) también ocurrieron variaciones de diseño entre sí. Por ejemplo dentro de una misma familia de imágenes, como es el caso de los *Amarus* dragontinos o de tipo basilisco, los significantes visuales no persistieron estables e iguales ya que –como hemos visto en el presente capítulo- presentaban detalles iconográficos y conductuales que los diferenciaban inclusive al interior de su misma familia de imágenes. Entonces no fue una simple transposición figurativa sino una adaptación iconográfica nativa, más aún cuando estos significantes no se copiaban mutuamente entre sí ya que los *querocamayocs* siempre los estuvieron innovando y transformando. Con dicha capacidad inventiva, estos artesanos especializados adaptaron los bestiarios clásico y medieval europeos para la creación de un nuevo imaginario indígena: el andino colonial, uno que si bien capturó y adaptó formas y atributos europeos también se nutrió de sus propias raíces nativas. Por consiguiente un imaginario andino colonial que recuperó, como fuentes de inspiración y fantasía, su propio repertorio visual precolombino y el colonial temprano (es decir, recurrió a su propia “memoria visual y simbólica”).

Entonces, y a diferencia de los dibujos de animales auténticos y/o económicamente utilizables que habitaban los Andes de los siglos XVI-XVIII (caballos, camélidos, bueyes, toros, entre otros), las representaciones de las criaturas procedentes de los imaginarios clásicos y renacentistas europeos en los queros polícromos, al no ser referentes reales conocidos ni vistos por los *querocamayocs* y sólo existir –el modelo figurativo, por lo menos- en la imagen textual y visual descrita del mundo de las ideas peninsulares, su figuración andina estuvo mediada por el grado de apropiación hecha por los *indios doctos* y artesanos especializados. No respondiendo, por tanto, a los férreos cánones iconográficos instalados en Europa, alejándose de éstos y constituyéndose más bien, en un espacio para la creación e inventiva nativa. En efecto, resulta extraordinario que los *querocamayocs* andinos coloniales hayan dado forma sensorial y visible a significantes que estaban alejados de su repertorio visual, “*que no les eran propios*”. De este modo, ya reconfigurados y adaptados, resulta difícil pretender asumir que las representaciones andinas coloniales fuesen verdaderas copias exactas de sus pares europeos. Más aún cuando estos mismos seres mitológicos europeos, al ser recreados dentro del universo simbólico de los queros andinos coloniales y demás objetos emparentados, fueron insertados en espacios diferentes a los del mundo clásico y renacentista.

A través del análisis iconográfico de los queros polícromos observamos que no hubo una misma familia de imágenes que se repitiese de igual manera, a lo largo de las piezas revisadas poseyendo variaciones formales entre sí; razón por la cual –pensamos-, su representación pictórica en estos “*vasos pintados de madera*” dependió –en gran medida- de la información obtenida por parte de los respectivos talleres, *indios doctos* y demás personas quienes participaban en la manufactura de las piezas (especialmente los *querocamayocs*); así, y según este conocimiento aprendido, los artesanos pintaron imágenes múltiples y no únicas de este nuevo imaginario andino colonial. Entonces, y teniendo en consideración las respectivas fuentes utilizadas para la captura nativa, el imaginario andino colonial fue una manera indirecta de representar el mundo indígena (Durand 1997); puesto que no dibujó “*a la cosa misma*” –en carne y hueso- sino realizó una representación de ese mismo objeto (*being*), por medio de una imagen que se manifestaba –según la propia sensibilidad andina-

ante la conciencia de sus autores; por lo que no fue una copia fiel de un objeto o criatura sensible.

Ordenando las criaturas del imaginario andino colonial basadas en prototipos figurativos clásicos y renacentistas según los temas escénicos donde aparecen (tabla 2), observamos que dichos seres tuvieron un comportamiento ambivalente pues, si bien en los Andes coloniales estos diseños estuvieron insertos dentro de un universo simbólico andino diferente (véase por ejemplo su inclusión debajo del motivo arco-iris), también mantuvieron ciertos contenidos y apariencias formales con aquellas temáticas mitológicas y emblemáticas del imaginario medieval traído por los conquistadores hispanos del siglo XVI. De este modo, si consideramos –por ejemplo- las águilas bicéfalas presentes en el escudo de la Casa Real de Habsburgo como uno de los modelos figurativos para la creación de sus pares andinos, resulta llamativo que precisamente las “aves bicéfalas andinas” suelen aparecer, por lo general, relacionadas a la emblemática andina colonial, en especial como timbre heráldico de algunos blasones cuzqueños.

Temas Personajes	Motivo Arco Iris	Música Baile	Enfrentamiento Mitológico	Heráldica	Caza Combate
Sirena	X	X			
Centauros	X		X		
Aves bicéfalas	X			X	
<i>Amaru</i> dragontino	X		X		X
<i>Amaru</i> basilisco	X				

Tabla 2. Cuadro de frecuencia (presencia/ausencia) de significantes derivados del imaginario europeo al interior de los temas escénicos de los queros polícromos.

Siguiendo con estos puntos de encuentro (tanto de forma como de contenidos), los “centauros y cornucopias andinas” fueron, a nuestro parecer, dos de los significantes nativos coloniales que guardaron mayores similitudes visuales con sus pares europeos pues, además de presentar –para el caso del centauro- sus dos armas características (como el arco y la flecha) tienen, que su parte inferior zoomorfa siempre estuvo remitiendo –en los queros polícromos por lo menos- a un animal de origen europeo, fuera éste: caballo o burro. Continuando con el “centauro andino”, su presencia dentro de una escena de enfrentamiento con otro animal mitológico europeo (como con el dragón milenarista de cuatro cabezas)

refuerza la pervivencia de contenidos mitológicos clásicos en los vasos de madera. Sin embargo su relación con un motivo andino altamente significativo como el *kuychi* (arco iris) demuestra, por otro lado, que también tuvo un alto grado de domesticación nativa. Por lo tanto se trataría de un diseño ambivalente donde su representación pictórica dependía, a nuestra opinión, del alto o bajo grado de mediación y conocimiento de la mitología europea con que contaban sus principales mentores y usuarios indígenas: los *indios doctos*.

A partir de lo expuesto, asumimos que no todos los seres del imaginario y bestiario medieval traído por los conquistadores españoles tuvieron igual recepción en los Andes coloniales ya que, como hemos visto, hubo algunas criaturas que fueron más “*andinizadas*” (y por ende reconfiguradas) que otras; siendo estas últimas las más propensas a arrastrar ciertos contenidos de la tradición mitológica europea. Por tanto y a pesar de la trasmigración iconográfica señalada (tanto en tiempo como espacio), tenemos significantes andinos derivados de los imaginarios clásico y renacentista que mantuvieron, como una de sus capas de composición, ciertos detalles iconográficos similares a los de sus pares europeos; en especial aquellos que les adjudicaban su identidad figurativa. Esto último evidencia que hubo ciertas formas clásicas y renacentistas que los *querocamayocs* e *indios doctos* no pudieron jamás vaciar –de manera consciente- completamente de todos sus contenidos transatlánticos, o que simplemente, éstos no tuvieron la más mínima intención de incorporarlos a sus nuevos discursos ideológicos⁹⁶.

En ese mismo sentido de continuidad, y si bien la gran mayoría de diseños derivados del imaginario clásico y renacentista fueron ajustados y reconfigurados formalmente en los Andes (véase sirenas de dos colas cogiendo charango con sus manos –volver a Figs. 19 y 41- o *Amarus* dragontinos botando flores por su boca –Figs. 30, 33 y 64-, como los ejemplos más llamativos), también se tuvieron otros más apegados a la tradición figurativa y mitológica europea (como los centauros y cornucopias). A raíz de este comportamiento formal heterogéneo inferimos que no todos los significantes basados en modelos clásicos y/o renacentistas fueron entendidos de igual manera por la “memoria visual y simbólica” andina.

⁹⁶ Ariadna Baulenas i Pubill, comunicación personal 2010.

Entonces un imaginario andino colonial que, a pesar de este arrastre mitológico europeo, fue una creación nueva, racionalizada y pensada; la cual –valga resaltar-, si bien incorporó formas y conceptos de la Europa del Renacimiento (como el paganismo clásico y cristianismo tridentino) también recuperó aquellos de raíces andinas prehispánicas. Del mismo modo pero desde un punto de vista iconográfico, este nuevo imaginario andino colonial tuvo que ser diseñado ahora (para adquirir “legalidad” visual ante los “ojos imperiales” y seguir así circulando), teniendo como referencia las imágenes y convenciones pictóricas llegadas con los conquistadores hispanos⁹⁷.

A partir de este arrastre, no podemos negar que la creación del nuevo imaginario andino colonial se basó en una construcción pensada pues, a pesar de haber aceptado la doctrina cristiana tridentina, las sociedades andinas coloniales “no quisieron perder sus antiguos dioses” (Gisbert *et al.* 1987: 9). En vista de ello, los *indios doctos* trataron de establecer puntos de encuentro entre ambos repertorios formales y mitológicos; aplicando por tanto, una captura y apropiación racionalizada de ciertos significantes y sentidos del imaginario y bestiario medieval venido con los colonizadores hispanos; los cuales, pasaron a formar parte –junto a la concepción propia del mundo andino (a manera de sustrato)- del nuevo imaginario andino colonial.

⁹⁷ Para reconocer dichos cánones visuales, revisar estudio de Baxandall (2000: 45-137) sobre el “ojo de la época”.

Capítulo IV

EL ARGUMENTO MITOLÓGICO DETRÁS DEL NUEVO IMAGINARIO ANDINO COLONIAL

“La cosmología o contenido religioso precede a las pinturas [e imágenes de los queros]”
(Thomas Cummins, “*Brindis con el Inca*”, 2004: 459)

Aceptando que “hay muchas maneras de imaginar lo inasible” (Millones 2008: 125) consideramos, para la presente tesis, que los significantes visuales puestos en los queros policromos no fueron simples imágenes ingenuas ni neutras sino, todo lo contrario, estuvieron cargadas con significación para sus principales usuarios: las sociedades nativas (en especial, miembros del sacerdocio y ciertos nobles iniciados); razón por la cual, fueron dibujos con diferentes niveles de lectura y significado que dependieron -específicamente- del (alto o bajo) grado de experticia de sus propios lectores. Antes de continuar con este desarrollo interpretativo, pasaremos a explicar –brevemente- ¿por qué consideramos que los dibujos del imaginario andino colonial pintados sobre las superficies de estos “*vasos de palo*” no fueron meras ilustraciones sincréticas sino, al revés, depositarias de sentidos mitológicos para las *panacas* cuzqueñas?

A raíz de que los queros eran piezas utilizadas en sesiones donde se abrían canales de comunicación con los dioses nativos (como por ejemplo, durante “los brindis estatales entre el Inca con su padre el Sol”), la iconografía incluida sobre ellos constituía el sustento visual que reforzaba precisamente el aparato escénico ritual; valoración acrecentada además por su condición de objeto sagrado-elitista debido a que muchos de los asistentes a dichas ceremonias no podían siquiera –por su uso exclusivo de la aristocracia nativa- utilizar o incluso visualizar los mismos vasos y los significantes incluidos en ellos, entonces la sola presencia material de estos “*vasos de palo*” comunicaba, “*a manera de testigo*” (Cummins 2004), eventos del pasado para las comunidades incásicas y coloniales tempranas. Por consiguiente y debido a que estos “*vasos de palo pintados*” eran objetos de prestigio incásico, consideramos que el nivel más profundo de significado (es decir: su argumento textual) estuvo relacionado con el sistema de creencias de sus principales poseedores y destinatarios: las élites indígenas descendientes de la nobleza incaica (Lizárraga 2009, Kuon 2003); dentro de los que se encontraban sacerdotes y líderes religiosos. En efecto, y

siguiendo a Flores Ochoa (1990b), las élites andinas coloniales materializaron en los queros polícromos, entre otras cosas, sus principales discursos míticos y de memoria.

En ese sentido y tal como lo hemos señalado en el capítulo anterior, a raíz de la captura pensada y reflexiva de ciertas formas y contenidos del imaginario y bestiario medieval traídos por los conquistadores españoles, se creó un nuevo imaginario andino colonial que, según los primeros textos de extirpación de idolatrías escritos a finales del siglo XVI (como *La Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas* [ca. 1582] de Cristóbal de Albornoz y *De las costumbres y conversión de los Indios del Perú* [1588] de Bartolomé Álvarez), estaba compuesto por animales reales y fantásticos de origen prehispánico pero con vigencia colonial. Precisamente debido a la importancia ceremonial de estos significantes nativos sobrenaturales (muchos de los cuales hacían referencias a sus *huacas* locales), postulamos que las criaturas del nuevo imaginario andino colonial sustituyeron –progresivamente– el vacío simbólico-religioso dejado por las *huacas* locales incásicas, a raíz de la conquista y subsecuente colonización hispana.

Debido a su fuerte arraigo y procedencia local (de pleno uso durante la época incásica), el imaginario andino colonial mantuvo un sustrato indígena de formas y contenidos de origen prehispánico difícil de clausurar (*cf.* más adelante: acápite 4.2); más aún, cuando la aristocracia nativa contemporánea se preocupaba por volver hacer brillar a sus antiguas *huacas* locales. Por tanto y, a raíz de esta urgencia andina colonial por materializar el mundo sobrenatural nativo (hacerlos resurgir), apareció -desde temprano- una retórica de la imagen que hacía referencia justamente a la existencia de un bestiario andino colonial compuesto por criaturas sobrenaturales. De este modo, la imagen mental facilitó la aparición de figuras habladas y pensadas (íconos) que antecedieron a su registro oral, escrito y pictórico virreinal; trascendiendo también, la coyuntura del impacto visual hispano-renacentista así como los distintos sistemas de soportes (apareciendo por ejemplo, en fachadas de arquitectura religiosa y demás materialidades como los bargueños). Debido a esta prematura erupción, postulamos que fueron las mismas sociedades andinas coloniales (*indios doctos* y *querocamayocs* especialmente) quienes “iconizaron” las criaturas mitológicas basadas en modelos clásicos y renacentistas para su rápida difusión.

A raíz de esta preexistencia e importancia en el sistema de pensamiento andino (la *episteme india*), el imaginario andino colonial –de bases prehispánicas- buscó materializarse rápidamente en los distintos sistemas de soportes coloniales que se encontraban en circulación, tales como: los registros pictóricos, orales y escritos así como las representaciones festivas y desfiles. Por tanto, y a raíz de esta rápida difusión y captura formal indígena, no es raro que los *querocamayocs* coloniales empezaran dibujar en sus ahora “*vasos pintados de madera*” (siguiendo la significación incásica del objeto “*vaso de palo*”), representaciones cosmológicas que no podían ser cotejadas ni vistas en la realidad sino, únicamente, en la imagen gráfica y descrita del mundo de las ideas peninsulares. Es decir un tipo de significantes visuales que al no pertenecer al mundo social o natural conocido por el hombre andino colonial, fueron apropiados iconográfica y mitológicamente y puestos, como parte de la nueva *episteme india*, dentro del universo simbólico de los *queros* polícromos.

Pero ¿qué significaba materializar las *huacas* nativas en tiempos coloniales?, es decir: ¿qué herramientas teórico-plásticas emplearon? A medida que se fundaba la “ciudad letrada” hispanoamericana se producía, junto a ella, la llegada del humanismo europeo-cristiano de los siglos XVI y XVII, el cual provocó -casi de inmediato en los Andes-, el arribo de la imagen textual e iconográfica de ciertos temas y formas alusivas a la literatura mitológica greco-romana y renacentista; los cuales trastocaron (ya sea como referentes figurativos o textuales), la cosmovisión andina de raíces precolombinas pero sin clausularla por completo. Respecto a la introducción de la cultura renacentista en el imaginario de las sociedades andinas coloniales debemos alertar que ésta, respondió a un proyecto pedagógico de “romanización”⁹⁸ interesado en educar –principalmente- a las élites cuzqueñas (consideradas éstas, al igual que el resto de la población indígena americana, como “gente bárbara y salvaje” por el poder colonial; en Pesase 1999) a través de los llamados “Colegios de Caciques”⁹⁹ y universidades (Alaperrine 2007, Hampe 1999); planteles educativos disciplinados a cargo de los jesuitas europeos (“los mejores soldados de la

⁹⁸ Proyecto por el cual, siguiendo las pautas del Renacimiento, la educación de las *panacas* descendientes estaba marcada por la tradición clásica, especialmente bajo el esquema romano (por la influencia de textos de Aristóteles, Ovidio, Plinio y demás autores romanos; Hampe 1999 y Pease 1999).

⁹⁹ Como el colegio cusqueño de “San Borja” (fundado en 1621 por el virrey Francisco de Borja y Aragón - Príncipe de Esquilache-) y su par limeño: el “Colegio Real del Príncipe”.

Contrarreforma”). Dentro de estas instalaciones, y siguiendo los estudios de Alaperrine (2007, 2005), las élites cuzqueñas fueron doctrinadas en asuntos de fe, ley natural y policía cristiana además de temas filosóficos y las letras (posiblemente clásicas y del Siglo de Oro español)¹⁰⁰. De este modo la aristocracia nativa aprendió a leer, escribir, contar, cantar y adquirir nuevos hábitos de vida “*como los españoles*”. Para lograr todo esto, e influidos por el humanismo, los jesuitas europeos emplearon libros de teología, moral, derecho y lengua casi todos en latín así como fábulas y alegorías clásicas (Alaperrine 2005, Gruzinski 1997).

Debido a este proyecto pedagógico focalizado es posible que la nobleza indígena colonial aculturada (*panacas* descendientes principalmente), a raíz de sufrir los procesos de cristianización y castellanización (la “romanización”), haya sido el sector social nativo colonial más expuesto al barniz del humanismo europeo; familiarizándose así con la literatura e imágenes del mundo greco-romano (específicamente con los dioses y criaturas del bestiario mitológico clásico) pues, al decir de Gruzinski (1997, 1994), la hispanización de las Indias usó como herramienta de castellanización para los “indios paganos”, las alegorías clásicas. En ese mismo sentido Edgar Wind (1972: 33) señala que con notoria facilidad, “el Renacimiento transcribía una imagen cristiana a un tema pagano o daba formas paganas a un tema cristiano”. Por consiguiente, y siguiendo con lo expuesto por Gisbert (1980), el nuevo imaginario andino colonial se apoyó -para la construcción de sus argumentos mitológicos- en varias doctrinas superpuestas e imbricadas. Entonces un imaginario andino colonial que debido justamente a su influencia hispana renacentista, fue adquiriendo -luego de una serie de transformaciones- una apariencia clásica.

Debido a esta simbiosis, la mitología indígena colonial fue la síntesis creativa de un proceso reflexivo que implicó, siguiendo a Abercrombie (1991), una doble articulación – reproducción y transformación- entre relatos y creencias del: 1) paganismo greco-latino recuperado por el humanismo europeo de los siglos XVI-XVII, 2) el cristianismo tridentino, y de 3) conceptos propios de la cosmología andina prehispánica; yuxtaponiendo y otorgando con ello una apariencia clásica y renacentista a las criaturas del imaginario andino coloniales

¹⁰⁰ Sobre la presencia y ausencia de libros en las bibliotecas de los colegios de caciques (de Lima y Cuzco); ir a nota 24.

(a sus *huacas* locales). Pese a esta respuesta creativa nativa conviene aquí advertir que, a partir de los queros polícromos actualmente conservados en distintas colecciones del mundo (véase piezas en Wichrowska y Ziólkowski 2005 y Flores *et. al.*1998, por ejemplo), no se tienen evidencias de que estos “*vasos de palo pintados*” hayan incorporado imágenes religiosas católicas (como santos y vírgenes); entonces ¿qué indica esta ausencia? A raíz de los procesos de evangelización cristiana sufridos por la población local, la imagen religiosa católica en los Andes (la *pintasca romana*, por ejemplo) estuvo restringida –su exposición pública- al culto y devoción estatal dentro de iglesias y fiestas religiosas autorizadas por el poder eclesial (como el Corpus Christi); por lo cual, su presencia dentro de algún sistema de soporte de origen prehispánico (como los queros), a parte de contradecir el *decorum* iconográfico tridentino, era una manera de ofender la religiosidad del objeto vaso (por ser este último, una materialidad envuelta con la fuerza vital conocida como *camac* –ir a nota 9). Debido a todo ello los *querocamayocs* (y su concepción de la imagen como vivificación), no dibujaron el panteón religioso cristiano (vg. Jesús, santos y vírgenes) en sus vasos rituales de madera (los queros), evitando así *fixar* el panteón hispano a sus antiguas *huacas*.

Con dicha respuesta creativa –pensamos- la mitología andina colonial logró mantener, a través de puntos de encuentro con el humanismo europeo y cristianismo post-tridentino, sus respectivos dioses y creencias prehispánicas en el contexto colonial. Como resultado de este acercamiento, los *querocamayos* (muchos de ellos todavía al servicio de las élites andinas coloniales y siguiendo por tanto las directrices de sus principales empleadores) se dedicaron a crear nuevos significantes andinos coloniales basados esta vez, en las nuevas fuentes transatlánticas recién asimiladas (el clasicismo y renacimiento europeo) pero evitando también, copiar e imitar -sobre las superficies de sus *llimpiscaqueros*- las imágenes del *decorum* iconográfico católico tridentino¹⁰¹.

Entonces, a raíz de tener una élite andina cuzqueña mediada e interesada por el humanismo cristiano (grupo social que –valga señalar- contaba con las capacidades humanas y materiales para poder plasmar, en sus distintos sistemas de soportes indígenas, sus

¹⁰¹ Para revisar el concepto del *decorum* empleado aquí, volver a nota 31.

respectivas creencias y memorias particulares¹⁰²), los *querocamayocs* coloniales (como dijimos líneas arriba, muchos de ellos todavía al servicio de las *panacas* descendientes) pudieron así acceder –recibir la influencia– del repertorio visual y literal clásico, renacentista y cristiano tridentino. A pesar de esta influencia, la mitología andina colonial –la de las élites indígenas en especial– se negó a perder u olvidar sus respectivas antiguas divinidades y creencias. Por lo tanto y con el propósito de mantenerlos en vigencia, aquí ocurrió una tenacidad visual y argumentativa indígena que impulsó, tanto a *indios doctos* (personas de la aristocracia nativa familiarizadas o mediadas por la cultura mitológica clásica europea y el humanismo recuperado por el Renacimiento; para mayores detalles regresar a nota 24) como a *querocamayocs* todavía a los servicios de las *panacas* descendientes, a efectuar una apropiación racionalizada de estos imaginarios, es decir: una captura pensada de formas y contenidos clásicos como renacentistas que permitiría así hallar puntos de encuentro, en común, entre los distintos imaginarios y argumentos mitológicos venidos con los españoles y el andino de raíces prehispánicas. Por consiguiente y, entendiendo la captura indígena de significantes visuales derivados de los imaginarios europeos (vg. clásico y renacentista) como un proceso de cambios y transformaciones, nos preguntamos: ¿qué tipo de argumentos textuales (entre andinos prehispánicos y europeos renacentistas) soportaron los nuevos significantes andinos coloniales derivados de las criaturas de los imaginarios clásico y renacentista europeos, pintados en los queros polícromos?

Los queros coloniales, al igual que aquillas y *pajchas* coetáneas, fueron piezas utilizadas en los brindis ceremoniales que servían para reforzar los lazos de cohesión y reciprocidad en las actividades sociales, especialmente en aquellas vinculadas con la familia, economía, política y religión (Kuon 2003). En ese sentido y tal como se explicó en el capítulo I, los queros coloniales polícromos seguían siendo –en los siglos XVI al XVIII– “un buen medio de difusión de informaciones [...pues su] fácil transporte, [...] aseguraba un gran alcance de [precisamente estas mismas] informaciones” (Ziolkowski (1979: 22). En un enfoque más doméstico y cotidiano, el Padre Bernabé Cobo (1956 [1653], tomo II, libro XIV, cap. IV: 242-244) informa para la primera mitad del siglo XVII que, dentro “*del ajuar y alhajas que tenían en sus casas*” de las tierras calientes para beber chicha (“*su vino*”), se usaban: tinajas

¹⁰² “Memorias propietarias” según Lizárraga (2009).

de barro –donde se guardaba el licor-, gran cantidad de cántaros grandes y pequeños y, “*de tres o cuatro suertes de tazas y vasos*” hechos de calabazas secas muy pintadas (llamadas *mati*)¹⁰³ y de madera muy similares a sus cubiletes de vidrio; siendo estos últimos los más comunes. Continúa diciendo que, estos vasos de madera “*píntalos [sic] por fuera con cierto barniz muy reluciente de varios colores, con diferentes labores y pinturas; y a estos vasos de palo llaman queros*” (*op. cit.* 243). Si bien estas descripciones revelan un uso más generalizado de los vasos tipo *quero*, el mismo Cobo se refiere que “*la gente de caudal los usan de plata y los llaman [a]quilla, y haciéndolos de la misma forma que los de palo. Los caciques y grandes señores los tenían antiguamente de oro*” (*op. cit.* 243).

En base a la cita de Cobo, tanto los “*vasos de palo*” como de calabaza y oro (estos últimos conocidos como *aquillas*) eran guardados –según la jerarquía de sus usuarios- dentro de las respectivas casas nativas; siendo los *llimpiscaquero*¹⁰⁴, un tipo de vajilla más elaborada que los vasos llanos de calabaza. Entonces, y reconociendo este uso diferenciado, consideramos los “*vasos de palo pintados*” como aquellos cubiletes usados para beber chicha ceremonialmente y guardados, “*a manera de testigos*”, en las casas de ciertos nobles iniciados o miembros del sacerdocio indígena. La valoración ceremonial de estos vasos tipo *quero* se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XX cuando el más cercano colaborador del arqueólogo peruano Julio C. Tello: Toribio Mejía Xesspe, realizó un trabajo etnográfico –en 1925- a la zona de Chillwa (Apurímac) describiendo que “*el empleo de estos objetos ha sido únicamente para los casos ceremoniales de la tinka, charq’ui y rutuy de las llamas, paq’o allpakas, es decir durante los tributos paganos que rinden en el señalamiento, el engendramiento y trasquila de los animales oriundos domésticos*” (en Soldi 1997:81).

Luego de este breve recuento, queda claro que aquellos vasos pintados de madera usados en rituales estatales fueron piezas rodeadas de un alto contenido ideológico –“*de un poder mágico tipo talismán sagrado*” según los pastores de Chillwa¹⁰⁵- siendo por tanto, objetos importantes dentro del sistema cosmológico andino colonial y envolviendo con ello, a los significantes visuales ahí expuestos sobre su superficie, de un valor especial para las

¹⁰³ Mate (*Lagenaria siceraria*).

¹⁰⁴ Vasos “*labrados de colores*” según González Holguín (1952 [1608]: 213).

¹⁰⁵ Toribio Mejía Xesspe en Soldi 1997: 81

sociedades nativas coloniales (como por ejemplo y, a raíz de su relevante exposición pública durante los brindis con chicha, como medios icónicos y materiales eficaces –“*el sustento visual*”- para la difusión de determinados contenidos ideológicos). De este modo y reconociendo dicha relevancia ideológica, consideramos que el significado de las criaturas del imaginario andino colonial puestas en los vasos rituales pintados de madera debe entenderse en plena relación con los usos y funciones de los mismos, es decir: “*por el valor simbólico que tenían*¹⁰⁶” para los principales destinatarios de los mensajes icónicos y materiales; los cuales, para el caso de los *llimpiscacaquero*, eran las élites indígenas descendientes de la nobleza inca. Por tanto, los queros polícromos que contenían significantes basados en referentes clásicos y renacentistas no fueron simples vasos de beber ya que estas criaturas, al estar dibujadas en vasos usados por las élites incaicas descendientes dentro de ceremonias de importancia económica, política y religiosa comunal como imperial (Ziolkowski 1979); fueron expresiones –pensamos- de las necesidades mitológicas de las élites imperiales. Una ideología de poder nacida desde la élite pero que, a raíz del gran número de personas que tenían éstos a su cargo (entre sirvientes, artesanos, guerreros, etc.), fueron propaladas más allá de la misma aristocracia nativa.

Con la llegada de la religiosidad cristiana, las élites andinas coloniales no encontraron mejores materialidades que los queros polícromos para reubicar y poner sus divinidades incaicas lejos de la represión eclesiástica y civil (en la clandestinidad según Cereceda 2006). En consecuencia y, con el propósito de seguir haciéndolas circular, estas figuras mitológicas andinas se refugiaron en sistemas de soportes indígenas que todavía continuaban significando material y simbólicamente –al margen de la letra, por supuesto- en la “República de Indios”; tales como los “*vasos de madera pintados de colores*”. Debido a ello y con el objeto de evitar su aspecto “salvaje” y de “indianidad” dado por el poder colonial¹⁰⁷, los *querocamayocs* (siguiendo las pautas pictóricas renacentistas ya instaladas en la cultura visual de las élites nativas) se apropiaron –racionalmente- de ciertas criaturas del Bestiario Medieval traído por los conquistadores españoles, las cuales, gozaban de amplia aceptación y difusión al interior de la “ciudad letrada” hispanoamericana. Debido a esta

¹⁰⁶ Kuon 2003: 216

¹⁰⁷ Revítese comentarios del Padre José de Acosta en el capítulo I.

captura, los artesanos nativos produjeron puntos de encuentro –formal y argumentativamente- entre los imaginarios europeos y andinos. De este modo, algunas criaturas mitológicas indígenas coloniales fueron rediseñadas siguiendo ahora los modelos figurativos del Bestiario Medieval.

Asimismo y como parte del *decorum* iconográfico católico instalada en el Concilio de Trento (1545-1563 d.C.), las divinidades andinas coloniales fueron imaginadas –ahora- de contextura antropomorfa, a imagen y semejanza del dios de la Biblia (Millones 2008; véase nuestra Fig. 78 para ver la antropomorfización del ídolo local Huanacauri –“*huaca importantísima de los incas*”). Con esta capacidad nativa de reacción¹⁰⁸, formas clásicas y renacentistas europeas comenzaron no sólo a servir como modelos figurativos para las formas locales sino también a cubrirse de contenidos relacionados al mundo de las ideas andinas coloniales con los cuales, el nuevo imaginario andino colonial adquirió una doble interpretación -articulación- para sus respectivos espectadores: idolátrica –para las sociedades andinas coloniales- y de aceptación simbólica.-para los humanistas de la “ciudad letrada” novohispana-.

4.1. El argumento mitológico de las imágenes

El estudio de significantes visuales que van adquiriendo nuevos significados, según el tiempo y espacio transcurrido, es un tema largamente trabajado en la historia del arte¹⁰⁹ (revítese obras de Warburg, Panofsky y Saxl, entre los más representativos); razón por la cual, utilizaremos precisamente el método iconológico de mentada disciplina histórica para hallar los contenidos temáticos, y de significados, presentes en los significantes visuales dibujados en estos “*vasos pintados de madera*”. Para llegar a ello, recurriremos a la producción textual de la época (vg. crónicas escritas por indígenas y europeos) así como a la mitología andina colonial y contemporánea, como fuentes para develar el argumento mitológico de las imágenes.

¹⁰⁸ Casi inmediata si consideramos la reconfiguración formal, cromática y lógica sufrida por los queros de la transición en el último tercio del siglo XVI d.C.

¹⁰⁹ “Disciplina que describe y explica la articulación de las formas” (Gisbert 1991: 583).

Al decir de Fritz Saxl (1989), los significados y configuraciones formales de las imágenes - visuales y textuales- no son inmutables pues sufren, a través del tiempo, procesos de cambios y transmutaciones así como otros de continuidades y tenacidades. Un ejemplo de estas transformaciones formales se puede visualizar en Illapa (dios andino del rayo, trueno y relámpago) quien, de su iconografía incaica de “hombre que lleva un mazo y/o una honda con la que rompe el cántaro de la lluvia, desaparece, para tomar la forma de un guerrero hispanizado que, sin mayor preocupación por parte de las instituciones aludidas, se nos presenta actualizado como el militar represor” (Gisbert 1991: 591). Paralelo a estos cambios formales, los curas doctrineros también provocaron variaciones en su sentido sacro pues “se sirvieron del fenómeno natural del trueno, rayo y relámpagos para crear tres ídolos o personajes distintos y explicar [así] el misterio de la Santa Trinidad, inventando la palabra *intiyllapa*” para junto con las voces *yllapa* y *chuquilla* formar un remedo indígena del credo cristiano, confundiendo de ese modo el verdadero pensamiento indígena” (Rostworowski 1983: 41). Transformaciones similares también se pueden identificar –actualmente- en la mitología peruana donde revisando los mitos, leyendas y cuentos peruanos (Ortiz 1973, Arguedas e Izquierdo 1970), notamos un cambio formal en la apariencia de la criatura mitológica conocida como *Amaru* pues ésta mutó, de un “monstruo horrible con cabeza de llama, dos pequeñas alas y cuerpo de batracio que terminaba en una gran cola de serpiente¹¹⁰” a otro de tipo “*toro plateado*”¹¹¹.

Recogiendo esta idea del historiador austriaco consideramos que, si bien los diseños andinos coloniales basados en significantes visuales de los imaginarios clásico y renacentista europeos capturaron el prototipo formal europeo -ya sea parafraseado por el Renacimiento hispano- para crear nuevos significantes nativos virreinales, éstos no se mantuvieron con los mismos contenidos transatlánticos ya que en los Andes fueron resignificados. En efecto, postulamos que a medida que se realizaban cambios formales nativos –figurativos- en las criaturas pertenecientes a los imaginarios clásico y renacentista europeos también se

¹¹⁰ Descripción tomada del mito serrano: “La aparición de los seres humanos sobre la Tierra” (registrado en la provincia de Jauja, departamento de Junín); por Arguedas e Izquierdo (1970: 63).

¹¹¹ Información tomada de la leyenda serrana: “La laguna de las campanas encantadas” (recopilada en la provincia de Canta, departamento de Lima); también por Arguedas e Izquierdo (1970: 106).

efectuaban otros de contenidos ya que, por lo general, las transformaciones en la forma iban acompañadas también por alteraciones en sus respectivos mensajes mitológicos.

En ese mismo sentido de transformaciones, y siguiendo a Millones (2008), el proceso de evangelización católica estimuló la transposición de imágenes precolombinas con aquellas otras de la tradición pictórica europea provocando que, por ejemplo, las figuras y contenidos del panteón incásico se entremezclasen con sus pares cristianos. Debido a ello, no es raro encontrar descripciones andinas coloniales (como las hechas por Garcilaso sobre “*la imagen del fantasma Huiracocha*” labrado en el templo de Cacha en el Cuzco) donde se haga referencia precisamente a la apariencia antropomorfa de algunas divinidades nativas, esto es: “*de un hombre de buena estatura, con barba de más de un palmo*” (Garcilaso 1995 [1609], libro V, cap. XXII: 304). Reconfiguración antropomorfa similar también se manifestó en el plano iconográfico así, en el dibujo “*Inti, Vana Cavri, Tanbo toco*” del cronista indígena Guaman Poma (folio 264 [266]; ir a nuestra Fig. 78) se puede visualizar que el ídolo Huanacauri, “*huaca importantísima de los incas*”, posee aspecto humano.

La construcción ideológica de una imagen divina es un proceso largo y complejo que responde justamente a las demandas de su población creyente. Este proceso, para que resultase creíble y funcionase, buscaba una adecuada comunicación entre los seres sobrenaturales y el hombre (a manera de imágenes mediadoras) la cual, no partía de la nada ya que arrastraba -y adecuaba- imaginaciones y contenidos provenientes de otras “*condiciones de saber*” (Gilbert Durand 2004). En ese sentido, y para lograr esto, estas imágenes divinas –utilizadas y manipuladas por el sacerdocio- tenían que tener apariencia formal conocida y aceptada por sus respectivos creyentes (convencional y permanente).

4.2. A modo de sustrato: la mitología andina colonial de raíces precolombinas

“Los cultos indígenas continuaron vigentes luego de la conquista,
aunque con una mayor fuerza local
a raíz de la ausencia o disminución de la acción centralizadora inca”
(Rafael Varón, “*El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial*”, 1990: 343)

“Ni bien llega al Perú, Toledo se entrega en cuerpo y alma a la tarea de la extirpación y adopta una posición tan intransigente como la de fray Francisco [de la Cruz, uno de los curas doctrineros más drásticos en Nueva Castilla; dominico famoso por su conocimiento teológico]” (Duviols 1977: 237). Debido a esta actitud, el virrey peruano preparó una “política religiosa” dedicada a “*extirpar las idolatrías, hechicerías y dogmatizadores para que la doctrina de los Evangelios caiga en disposición y tierra que puede hacer frutos*”¹¹². Para lograrlo, el poder colonial nombró diferentes visitadores para varias zonas del Virreinato del Perú. Así para la provincia del Cuzco, se encomendó –a fines del siglo XVI- a Cristóbal de Albornoz (canónigo y vicario general de dicha región) para dicha misión. Siguiendo tales instrucciones Albornoz se dedicó a destruir, prohibir y quemar distintas *huacas* (como los queros pintados); especialmente aquellas que, según el cura doctrinero (en Duviols 1967), hacían referencia a figuras zoomorfas que permitían recordar –a las sociedades andinas coloniales- sus “*ritos del pasado*” (Lizárraga 2009). A raíz de estas “imágenes de memoria”¹¹³ presentes, por ejemplo, en los queros de finales del siglo XVI (vg. los queros de la transición; revítese Lizárraga 2009); Albornoz ordenó destruir –a los curas doctrineros- todos los vasos ornamentales que se pudiesen hallar además de prohibir la elaboración de los mismos; alentando con esta recomendación, la confección de otro tipos de cubiletes.

Como resultado de su Visita General al Perú, el Virrey Toledo advierte que la zoolatría andina se expresa en diferentes sistemas de soportes nativos; diciendo:

“porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus dñhos, 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 idolatría¹¹⁴” (Libro de la Visita General del Virrey Don Francisco de Toledo 1570-1575, en Duviols 1977: 297).

Debido a ello, ordena hacer desaparecer este tipo de arte que remite a “*sus ritos del pasado*” (a las “imágenes de memoria”) además de sus respectivos artesanos indígenas, así:

“proveeréis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales ejecutaréis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y

¹¹² *Libro de la Visita General del virrey don Francisco de Toledo 1570-175* (en Duviols 1977: 146)

¹¹³ Entendido aquí como, las imágenes figurativas con carga emotiva que permiten potenciar los procesos de rememoración, facilitar el recuerdo y evitar así el olvido (Yates 2005).

¹¹⁴ *Libro de la Visita General del virrey don Francisco de Toledo 1570-1575* (en Duviols 1977: 297)

las pinturas y figuras que tuvieran en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalareis que pongan cruces y otras insignias de xpianos en sus casas y edificios” (Libro de la Visita General del Virrey Don Francisco de Toledo 1570-1575, en Duviols: 1977: 297).

Esta observación toledana concuerda con las diferentes expresiones artísticas nativas prehispánicas pues, revisando dicha iconografía, notamos la existencia de diversas representaciones zoomorfas; muchas de las cuales –valga señalar-, estuvieron dibujadas con atributos sobrenaturales (como por ejemplo: felinos alados –ir a Fig. 72-, ballenas asesinas antropomorfas –Fig. 73-, etc.). Todo este enorme corpus figurativo, y tal como se ha señalado en el capítulo I, no pudo ser clausurado totalmente por la conquista española y posterior evangelización católica; más aún, cuando algunos teólogos doctrineros (agustinos especialmente, según Gisbert 1991) eran partidarios de un sincretismo entre las divinidades andinas y el panteón católico cristiano, estableciendo por tanto analogías y similitudes entre ambos imaginarios (como por ejemplo, identificar al Sol con el Dios cristiano). A raíz de esta base teórica se tuvo, desde muy temprano, representaciones de astros (sol y luna, especialmente) como de animales (vg. mono) dentro de la arquitectura virreinal (Gisbert 1991); subsistiendo tras ellas parte del sistema de creencias indígenas.

En efecto, y según los documentos de extirpación de idolatrías, durante los primeros años del poder colonial se produjo un aumento de diversos adoratorios locales y prácticas religiosas nativas coloniales (Varón 1990); así Cristóbal de Molina “el Cuzqueño” (1959 [1572] en Varón 1990: 343) relata que, a mediados de la segunda mitad del siglo XVI, “*los indios habían vuelto a la práctica de sus cultos prehispánicos en general*”. A raíz de este “resurgimiento” colonial, y cuando precisamente muchos de los sistemas de soportes incásicos estaban siendo eliminados por el poder virreinal, algunos animales mitológicos y de la historia sagrada andina –desde monos, loros y otorongos de la Amazonía hasta pumas y cóndores de las punas altas- no encontraron mejor refugio que las escenas temáticas de los queros polícromos; un sistema de soporte de origen precolombino que, como hemos mencionado líneas arriba, gozaba de plena credibilidad entre las sociedades indígenas.

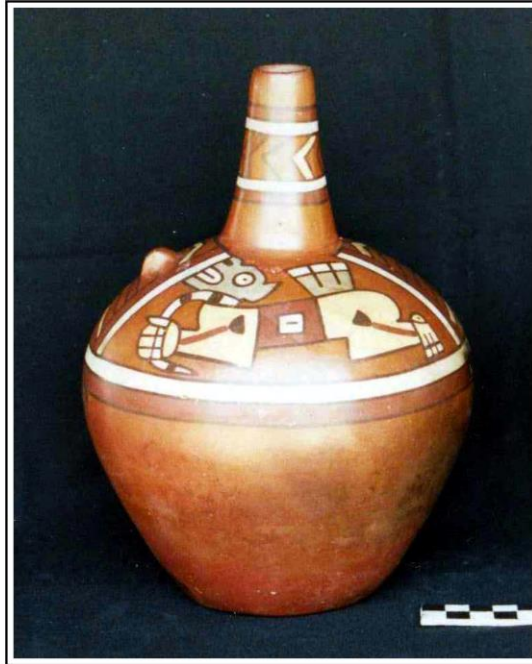


Fig. 72. “Felino alado” (¿encarnando al dios Qoa?) dibujado de perfil en botella de gollete alto de estilo Viñaque (Período Horizonte Medio 2: 650-700 d.C.). Significante visual que sigue los códigos representacionales andinos precolombinos, es decir: en base a formas geométricas, simples y toscas. Criatura con atributos sobrenaturales (Colección: MNAAH del Perú).

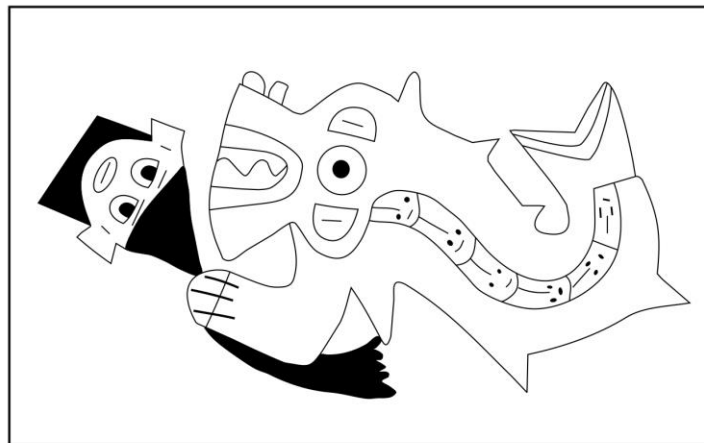


Fig. 73. “Ballena Asesina” tomada de botella doble pico asa puente de estilo Nazca Monumental (100 a.C.-200 d.C.). Pieza MAM 5.645, colección Museo de América de Madrid.

Debido a ello, y a pesar de que este “resurgimiento” andino colonial no fue “puro” ya que estuvo mediado –adaptado– según los argumentos eclesiales tridentinos y civiles hispano-renacentistas, estamos en la condición de poder argüir que hubo cierta continuidad mitológica –a modo de sustrato– entre las sociedades andinas incásicas y sus pares coloniales. En efecto, y siguiendo a Zuidema (1993), al principio del siglo XVII la sociedad cuzqueña por ejemplo aún conservaba –en su memoria colectiva– diferentes ritos de cosecha de origen tahuantinsuyano; los cuales –según el antropólogo holandés–, fueron comparadas y contrastadas colonialmente con la procesión católica del Corpus Christi. Asimismo es sabido que, según los textos de extirpación de idolatrías así como relatos de cronistas indígenas y mestizos de los siglos XVI y XVII (véase Albornoz 1967 [1582], Garcilaso de la Vega 1995 [1609], Guaman Poma de Ayala 1980 [1615], Arriaga 1999 [1621], el Manuscrito de Huarochirí 1987 [1598-1608], entre otros), las sociedades andinas coloniales mantuvieron algunos de sus cultos locales y particulares de raíces prehispánicas (como por ejemplo, la zoolatría de serpientes tipo *Amaru*¹¹⁵, felinos tipo otorongo¹¹⁶ y puma¹¹⁷, etc.).

Tanto fue el culto e importancia nativa de estos animales –la zoolatría incásica– en tiempos virreinales, debido a que eran animales que vivieron en la tierra antes que los hombres de las cuatro edades (Zuidema 1993), que cuando Guaman Poma crea “*La Segunda Arma del Inka*” (folio 83 [83]; nuestra Fig. 75) incluye, como parte de sus emblemas *reales*, tres significantes zoomorfos, a saber: plumas del ave *Corequenque* (o *Curiquinqui*), felino selvático que ellos llaman otorongo y al *Amaro* (serpiente). A causa de este “resurgimiento” mitológico local y particular, en la época colonial no se tuvo un culto religioso nativo homogéneo que haya sido practicado en todo el Perú sino “*diversas maneras de apostacías* [sic] *en distintas provincias*¹¹⁸”; las cuales, a su vez, permitían afirmar su especificidad social y memoria colectiva (Lizárraga 2009). Este “resurgimiento” nativo no es de extrañar pues los humanistas del Renacimiento, con la intención de difundir y propalar su teología católica entre los “paganos”, consentían la realización de cultos locales y particulares, al

¹¹⁵ “Culebras grandes. Para visualizar *Amaru* precolombino ir a Fig. 74. En tiempos coloniales y, a raíz del impacto visual del repertorio clásico, estas serpientes fueron dibujadas como un dragón con rasgos felinos. Para mayores detalles de su aspecto formal en los queros polícromos, ir a Capítulo III, acápite: 3.1.4.

¹¹⁶ Según el mismo Garcilaso (1995 [1609] libro VIII, cap. XVIII: 535), “creo que el tigre se llama *uturuncu*”.

¹¹⁷ También conocidos como leones andinos (Garcilaso 1995 [1609]).

¹¹⁸ Cristóbal de Molina “el Cuzqueño” (1959 [1572]) en Varón 1990: 343.



Fig. 74. *Amaru* precolombino: culebra grande con cabeza de felino. Botella escultórica Moche IV (450-550 d.C.). (Pieza MALI IV-2.0-0037, colección Museo de Arte de Lima, gentileza: Haru Heshiki).

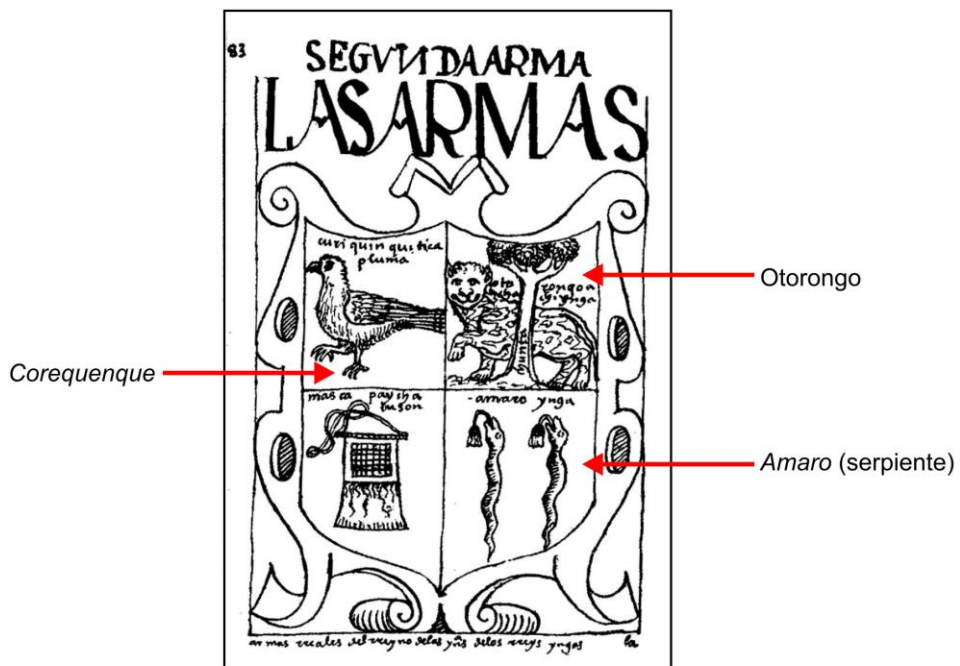


Fig. 75. A modo de sustrato: la zoolatría incásica. “La Segunda Arma del Inca” que muestra, como parte de sus emblemas *eales*, tres significantes zoomorfos (dibujo de Guaman Poma folio 83 [83]).

margen de la religiosidad oficial (el catolicismo). Ejemplos como los anteriormente reseñados demuestran que el panteón andino de origen prehispánico no desapareció por completo ya que –incluso- fue actualizado y adaptado a tiempos coloniales.

Estos últimos resultados divergen radicalmente con la postura de Estenssorro (1992) quien, en base al estudio de la música y danza de los Andes toledanos y post-toledanos (años 1560 al 1660 d.C.), dice que la evangelización contemporánea (muy influida por las directrices dadas por el III Concilio Limense) puso fin a los antiguos bailes indígenas (*op. cit.* 283); originando más bien, “la creación de nuevas coreografías, músicas, textos poéticos e incluso vocabulario” (*ibid.*) que borrarón las diferencias regionales y, alentaron la formación de nuevas prácticas (con nuevos elementos) musicales y danzarines de índole colonial global. De este modo, Estenssorro (1992) se resiste en aceptar la permanencia de ciertos ritos (como los “*takis*”) y divinidades andinas durante la colonia pues para él, el aprendizaje de la nueva religión católica implicó el abandono de los antiguos dioses y creencias andinas de herencia prehispánica.

Luego de haber expuesto esta opinión contraria, observamos que a raíz de la actualización mitológica arriba mencionada y, con el propósito –ahora- de seguir haciéndolos circular bajo la represión eclesiástica y civil, los indígenas (en especial, *indios doctos* –ver nota 24- vinculados a grupos de poder local y estatal: las *panacas*) tuvieron que reacomodar sus divinidades nativas (sus *huacas* incaicas) a los cánones de la visualidad colonizadora (hispano cristiana) para así sortear, más fácilmente, la mirada y persecución de los conquistadores españoles. Como resultado de este proceso creativo, las criaturas del nuevo imaginario andino colonial hicieron resurgir –volvieron hacerlas brillar- a sus respectivas *huacas* incaicas, adquiriendo –esta vez- una apariencia clásica y renacentista. Y con todo este proceso andino creativo, estos artesanos especialistas lograron que dichos significantes europeos se acerque formal como temáticamente más, a través de los mencionados puntos de encuentro, a la estética prehispánica. Entonces y, a raíz de esta tenacidad nativa, surge la pregunta: ¿cómo hacer sintonizar una imaginería exótica y totalmente desconectada de la “memoria visual y simbólica” prehispánica con aquellas otras formas mitológicas que

funcionaron desde tiempos incásicos, e incluso pre-incas?, es decir: ¿cómo generar estos puntos de encuentro?

Para dar respuesta a ella y pese a la creativa yuxtaposición hecha por *indios doctos* y *querocamaycos*, debemos reconocer que estos tres sistemas de pensamiento (el paganismo greco-latino, cristianismo tridentino y la cosmología andina de bases prehispánicas) eran difíciles de reconciliar; razón por la cual –en el Perú colonial- ocurrió un doble proceso de reproducción y transformación entre las criaturas mitológicas indígenas (con sus respectivos atributos fabulosos) y aquellas otras de los repertorios clásico y renacentista europeos (Abercrombie 1997). De este modo, y tal como lo hemos visto en el aspecto formal de las figuras clásicas y renacentistas incluidas en los queros polícromos, durante la apropiación formal de las criaturas del Bestiario Medieval se produjeron nuevos diseños andinos coloniales donde el sustrato andino prehispánico de formas y contenidos funcionó como un “cuaderno de dibujos de un colega de más edad y experiencia” (Warburg 2005b [1898]: 128), mediando en la construcción figurativa y adjudicación de fuerzas sobrenaturales a las criaturas del nuevo imaginario andino colonial. Un ejemplo de la existencia, y mediación, de este sustrato indígena prehispánico de contenidos en las representaciones andinas coloniales de los queros polícromos se puede visualizar en los “*vasos de palo*” que muestran, siguiendo el argumento mitológico expuesto –por ejemplo- en el *Manuscrito de Huarochiri* (Taylor 1987 [1598-1608]: capítulo 5, línea 90), el nacimiento del *kuychi* a partir de la cabeza o boca de un puma (Fig. 76); arco iris que –valga decir- se encuentra cubriendo, por lo general, escenas que evocan el pasado tahuantinsuyano (un “hecho de memoria”) puesto que, en base a la mayoría de piezas revisadas, el *kuychi* aparece cubriendo ya sea la figura del Sapa Inca en solitario o como parte de la *pareja real* incásica (Sapa Inca/Coya; regresar a pieza MoMac 247 Fig. 43); es decir y para ambos casos: a la alegoría de la autoridad imperial.

Tal como se ha señalado en el presente acápite, y retomando con lo expuesto en el capítulo I, antes de la conquista española muchas divinidades y criaturas de la mitología incaica estaban cargadas por una fuerza vital conocida como *camac*; la cual los embestía, según los curas doctrineros de la época, de una potencia animante que podía manifestarse en todas las criaturas de la creación (ya sea en: personas, momias de antepasados, animales, cerros o

piedras *-huancas-*). Una fuerza vital *camac* que permitía, a partir de sus distintas manifestaciones sensibles en el *kay pacha*, conectar –a sus creyentes- con el *hanan pacha* y/o *manxapacha*¹¹⁹. Por tanto un sistema de creencias animista que, en base a una clasificación eurocéntrica, “creía en la existencia de espíritus que animaban todas las cosas” (Warburg 2004).

Debido a esta creencia, tanto plantas como animales -con características especiales para las sociedades indígenas, por supuesto- que ocupaban el espacio circundante de los grupos incásicos fueron investidos de valores religiosos y de una animación espiritual (Kauffmann 1991). Es por ello que no era raro encontrar también, diversos fenómenos meteorológicos cargados con valores míticos, adoptando así una mayor relevancia social; razones suficientes para que estas plantas, animales y fenómenos de la naturaleza sean representados en la iconografía incaica y andina colonial tales como, por ejemplo: el arco iris (*kuychi*), el rayo, el granizo, etc. (Kauffmann 1991). Este culto animista fue percibido desde temprano por las autoridades españolas quienes describen, en el siglo XVII, que tanto los astros (sol, luna y estrellas) como los animales (terrestres, volátiles y marinos según Melendez¹²⁰) tenían connotaciones divinas entre los indígenas puesto que los hacían “*volver a sus antiguos delirios y disparates*”¹²¹.

Asimismo, y en base a mitos andinos presentes –en la actualidad- en la cosmología peruana (revítese Ortiz 1973, Arguedas e Izquierdo 1970), el mundo terrenal indígena es imaginado como un escenario en constante tensión y lucha entre fuerzas contrarias (de características simétricas y opuestas), es decir: un espacio sin valores absolutos ya que cada nueva divinidad, o héroe divino, debía buscar (re)establecer el equilibrio cósmico. Debido a la búsqueda constante de esta armonía, la mitología andina contemporánea nos dice que criaturas de color blanco (tono que denota la pureza y bondad de las cosas) así como la realización de sacrificios de niños (como por ejemplo, el ritual incásico de la *Capacocha*) son garantes del equilibrio cósmico (Ortiz 1973). En ese sentido, no resulta extraño que

¹¹⁹ El mundo subterráneo según Abercrombie (1991: 205).

¹²⁰ “*Tesoro Verdadero de las Indias* [1681-1682]” en Gisbert 1991: 584.

¹²¹ Juan Melendez “*Tesoro Verdadero de las Indias* [1681-1682]” en Gisbert 1991: 584.

precisamente en el mito serrano “La aparición de los seres humanos sobre la tierra¹²²” se narre la disputa entre dos fuerzas contrarias (de oposición cromática) materializadas en: un *Amaru* blanco (signo de buenas lluvias y cosechas, por tanto de la abundancia) contra otro de color negro (signo de maldad, sequía y hambre ya que cuando “la fecunda tierra era negra sin flores ni frutos, pues contados granos había en sus provisiones¹²³” puesto que “*ni troncos viejos ya habían*”). Lo importante del mito citado es que resalta, a través de la oposición cromática de los dos *Amarus*, la constante inestabilidad del mundo indígena.

A partir de lo expuesto observamos la existencia, en tiempos coloniales, de un sustrato andino prehispánico de contenidos cosmológicos que se manifestó, ya sea manteniendo sus propias lógicas representacionales (como de la composición geométrica puesta en los tocapus), añadiendo sus respectivas alegorías andinas bajo estética europea (vg. la torre inca¹²⁴, el arco iris, los monos, etc.) o reconfigurando sus antiguas divinidades nativas a la estética hispano renacentista (tal como sucedió, por ejemplo: con la banda central zoomorfa de los queros de la transición) en las distintas artes indígenas coloniales; especialmente, en aquellas que el poder colonial “*debía de raer y quitar*” tales como: los “*vasos de palo pintados*”, los libros ilustrados¹²⁵, textiles¹²⁶, fachadas arquitectónicas¹²⁷, *aquillas*, etc. Debido a ello y siguiendo a Teresa Gisbert (1991: 587), podemos identificar que este sustrato andino prehispánico sobrevivió dentro de las artes coloniales; manifestándose en 3 formas distintas, a saber:

¹²² Arguedas e Izquierdo (1970).

¹²³ Leyenda serrana titulada “El Amaru”: recopilada en Querobamba, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho por Arguedas e Izquierdo (1970: 83).

¹²⁴ Torres “cuadrangulares [que] finalizan en un techo plano; se sitúan sobre una plataforma de dos o tres peldaños” (Ramos 2004: 176). Significante visual que en la época inca, significaba al Cuzco imperial y por extensión al Tahuantinsuyu en su conjunto. Según Ramos (2004), se trataría de un equivalente a los *ushnus* “*vsnu. Mojon quando es de piedra grande hincada*” (González Holguín 1952 [1608]: 358) asociados como troncos o asientos del Sapa Inca. Es probable que también esté denotando, al amontonamiento de piedras –*sayhuas*– relacionadas visualmente hacia los cerros sagrados –*apus*–, a manera de paisaje conquistado y apropiado por los incas; una alusión al territorio del Tahuantinsuyu.

¹²⁵ Véase las ilustraciones: “*Pontifical Mvndo*” (folio 42 [42]; nuestra Fig. 77), “*Primer capítulo d[e] los ingas: Armas Propias*” (folio 79 [79]), “*Inti, Vana cavri, Tanbo toco*” (folio 264 [266]; nuestra Fig. 78), “*Conçejo Real destos reinos, Capac Inga Tavantin svio Camachicoc Apocuna*” (folio 364 [366]) y “*Levantóse por rei Inga Mango Inga*” (folio 398 [400]) publicadas en la *Nueva Coronica y Buen Gobierno* (Guaman Poma 1980 [1615]).

¹²⁶ Como alfombras (véase alfombra del siglo XVIII, presente en la colección del Museo Nacional de Arte –La Paz, Bolivia–; Fig. 79).

¹²⁷ Monos en las bases de las columnas de la fachada principal de la Iglesia de Tiahuanaco, Bolivia (1580-1612 d.C.); ir a Fig. 80.

“Cuando [Huatiacuri] se puso a bailar con el puma rojo...
 al aparecer un arco iris [alrededor de la cabeza de un puma]
 semejante a los que aun de nuestros días se ven en el cielo,
 se puso a bailar”
 Manuscrito de Huarochirí (Taylor 1987 [1598-1608]: capítulo 5)

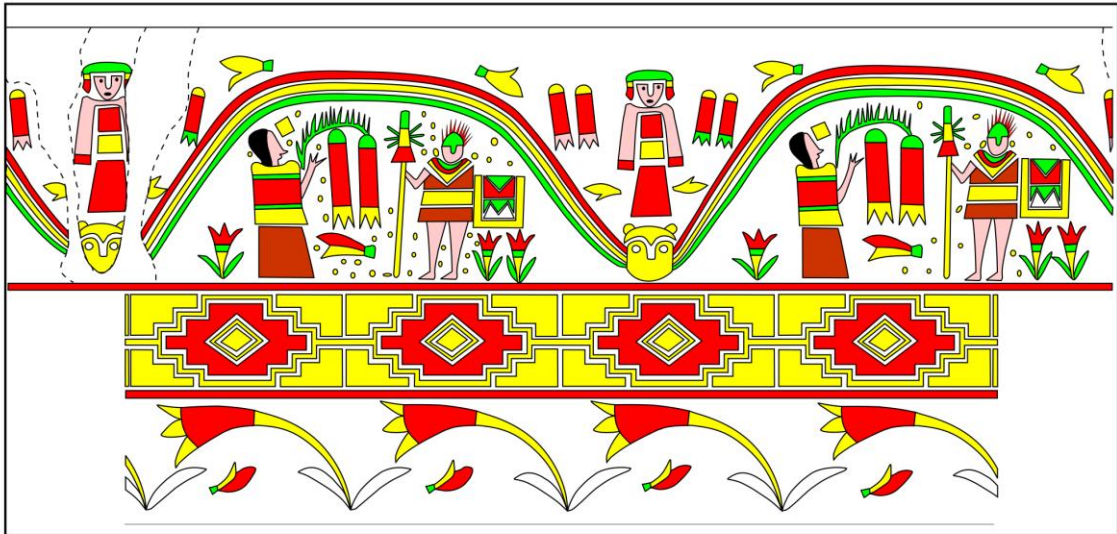


Fig. 76. *Kuychi* (arco iris) naciendo de la cabeza de un puma. Representación en concordancia con el argumento mitológico expuesto en el Manuscrito de Huarochirí (pieza MoMac 110, colección del Museo Inka de la UNSAAC. Dibujo: C. Yáñez, colores referenciales sobre fondo madera natural, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).

Formando un espacio cuadrangular:

Los 4 suyos representados, en cada esquina, por una ciudad de corte europeo sin nombre.



Topografía del Tahuantinsuyo indicada por un paisaje montañoso.

Cuzco

Fig. 77. Sustrato andino prehispánico de contenidos. Guaman Poma y su ilustración andino colonial titulada “*Pontifical Mvndo*” (folio 42 [42]) que mantiene la misma lógica composicional geométrica utilizada en los *tocapus* incas, a saber: un Cuzco al centro del Tahuantinsuyo y, dentro de un espacio rectangular -en cada esquina- los 4 suyos ejemplificados por 4 ciudades dibujadas según las convenciones europeas.

1) siguiendo la mimesis de la estética europea renacentista (tal como se observa en la ilustración “*Inti, Vana Cavri, Tanbo toco*” de Guaman Poma (folio 264 [266]), donde el ídolo inca Huanacauri adquiere forma antropomorfa; ir a Fig. 78),

2) incluyendo significantes visuales que condicionaban el arte hacia la sensibilidad y estética indígena (tales como la inclusión, en algunas escenas de los *llimpiscaqueros*, del motivo *kuychi* –arco iris compuesto por bandas de colores- encima de la *pareja imperial* incásica (pieza MoMac 247, nuestra Fig. 43) o también, por la presencia -como rasgo de “andinidad”- de un cintillo de flores¹²⁸ sobre la cabeza de las “sirenas andinas” (piezas CFB 3560 y 3562 del Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz; para mayores detalles regresar a Figs. 41-42) y,

3) manteniendo la lógica representacional prehispánica con ninguna o muy escasa contaminación europea (como por ejemplo: en la organización por bandas horizontales de los queros de la transición o, en la composición geométrica -a manera de una “*geografía mítica inca*”- del dibujo de las 3 cuevas de origen de los incas hecho por el cronista andino Juan de Santa Cruz Pachacuti, ir a nuestra Fig. 4).

Entonces, ¿qué significó la existencia de este sustrato de formas y contenidos andinos de origen prehispánico en el imaginario nativo colonial puesto en los queros polícromos? Primero, la incapacidad colonizadora hispana de poder borrar o eliminar en absoluto los sentidos cosmológicos indígenas y, lo más importante, que la superposición de las criaturas del Bestiario Medieval en el imaginario andino colonial no significó la imposición de nuevas narrativas sino, la creación de puntos de encuentro entre ambos imaginarios.

4.3. Arrastrando los contenidos mitológicos clásicos y del humanismo europeo

“Toda la historia Inca está escrita en la colonia”
(Tom Zuidema, “*De la Tarasca a Mama Huaco. La Historia de un mito y rito cuzqueño*”, 1993: 317)

Pese a las preocupaciones del Concilio de Trento por instalar un *decorum* iconográfico que respondiese a las demandas de la tradición católica pictórica recién reafirmada (es decir, que

¹²⁸ Tocado de plumas sobre la cabeza para el caso de *pintascas romanas* hechas en los Andes coloniales: la Virgen del Rosario de Pomata (lienzo de la colección de Museo Nacional de Arte –La Paz, Bolivia-) y Virgen de Copacabana (en Gisbert 1980).



Fig. 78. Sustrato andino prehispánico de contenidos: ídolo inca Huanacauri reconfigurado colonialmente adquiriendo apariencia humana, de aspecto masculino. Ídolo bajo el amparo del Inti, divinidad solar de los incas que también es dibujado según las convenciones europeas, éstas eran: disco solar radial con rostro antropomorfo, Ilustración “Inti, Vana Cavri, Tanbo toco” hecha por Guaman Poma (folio 264 [266]).



Fig. 79. El sustrato andino prehispánico y la presencia de significantes alegóricos indígenas en el arte andino colonial. Par de felinos con tocado de plumas -andinizados- y torre pintada con *uncu* que representa al Cuzco. Alfombra del siglo XVIII, colección del Museo Nacional de Arte, La Paz-Bolivia (fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 80. Sustrato andino prehispánico de contenidos presente en la fachada arquitectónica de la Iglesia de Tiahuanaco, Bolivia (1580-1612 d.C.). Monos en las bases de las columnas de la fachada principal.

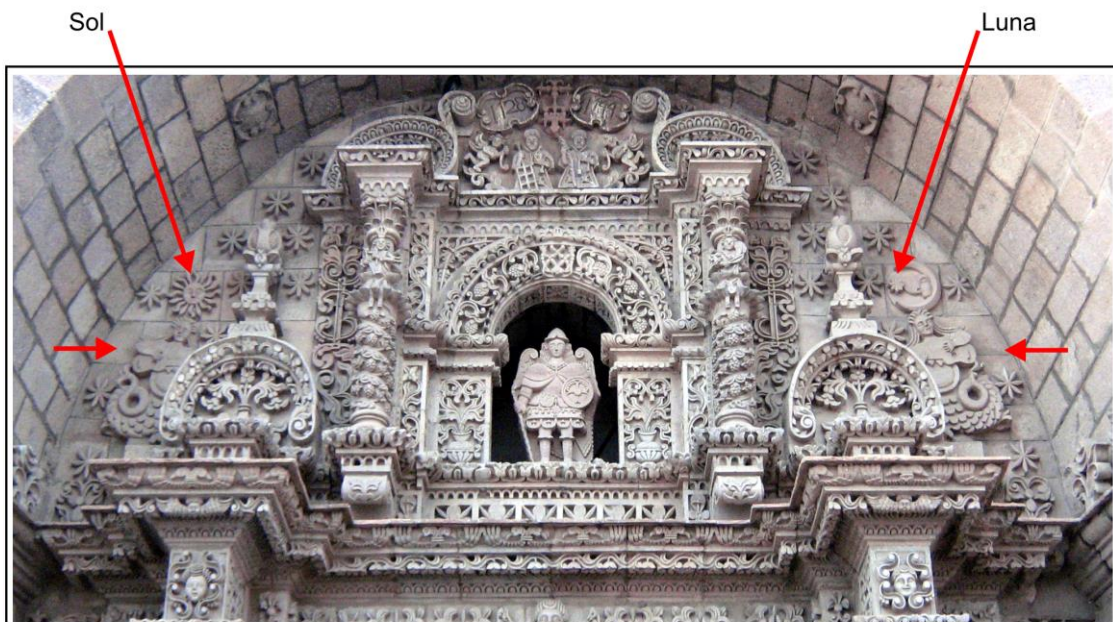


Fig. 81. Par de sirena platónicas de una sola cola, tocando charango y ubicadas junto al sol -la de la izquierda-, la luna -la de la derecha- y las estrellas. Fachada principal de Iglesia San Lorenzo de Potosí, Bolivia (1548).

se respetase –aquí en los Andes- por el “*uso legítimo de las imágenes*”), la iglesia católica andina colonial (específicamente aquella instalada en la región sur del Virreinato del Perú) fue más tolerante al uso, como parte de su misión evangelizadora, de la mitología y analogías clásicas y renacentistas (Flores *et al.* 1993). Debido al uso de estas equivalencias por parte de la iglesia católica andina colonial, los imaginarios clásico y renacentista europeos tuvieron vigencia al interior de la “Republica de Indios” sin embargo, y a pesar de que los artesanos andinos contemporáneos (los *querocamayocs* ente ellos) agregaron asociaciones iconográficas y con ellas lecturas propiamente indígenas a ambos repertorios, estos dos imaginarios europeos jamás pudieron ser “*andinizados*” totalmente (habiendo tal vez, ciertos contenidos cosmológicos europeos que no despertaron las más mínimas intenciones de ser incorporados a los nuevos discursos mitológicos andinos coloniales)¹²⁹.

A raíz de esta falta de “*andinización*” total, y en base a la evidencia pictórica revisada (vg. queros, libros ilustrados, fachadas de iglesias, etc.), las criaturas de los imaginarios clásico y renacentista europeos sirvieron a los *indios doctos* y letrados humanistas¹³⁰ de la época (como Polo de Ondegardo, Sarmiento de Gamboa, Garcilaso de la Vega, Agustín Siñani, Fernando de Valverde y el Fray agustino Mateo de León -“*persona de muy dichoso intelecto y generalísimo en toda suerte de Antigüedad*”¹³¹ entre los más conocidos)¹³² como modelos de referencia para diferenciar, comparar y describir (textualizar siguiendo a Frank Salomon¹³³) el panteón andino de origen prehispánico con vigencia virreinal; como por ejemplo: contrastar la Tarasca -carro alegórico europeo en forma de dragón-mujer- con la culebra enorme y sagrada del Antisuyo, el *Amaru* (Zuidema 1993); acercando -con dicha comparación- ambos imaginarios: el europeo renacentista con el andino prehispánico. De

¹²⁹ Ariadna Baulenas i Pubill, comunicación personal 2010.

¹³⁰ Intelectuales indígenas, mestizos o españoles caracterizados por el conocimiento de la cultura grecolatina (especialmente a través de los textos clásicos) y, por promover un nuevo prototipo humano –“un hombre ideal” basado en la plenitud de sus aptitudes físicas e intelectuales. Corriente nacida en la Europa medieval (siglos XII y XIII d.C.) que llegó a su plenitud en los siglos XV y XVI d.C., contemporáneamente a la colonización de los Andes por el poder hispano.

¹³¹ Antonio Bautista de Salazar (en Lohmann 1999: 124).

¹³² Para mayores detalles de estos conocimientos, revítese comentarios de Juan Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala acerca de las nuevas características coloniales del *Amaru* o *Yauirca*, por ejemplo.

¹³³ “La textualización de la memoria en la América Andina: una perspectiva etnográfica comparada”, 1994, en: “*América Indígena*” 54 (4): 229-261, México.

este modo, criaturas y elementos mitológicos hispanos renacentistas fueron utilizados por los cronistas y evangelizadores en su entendimiento del imaginario andino prehispánico.

Entonces, un imaginario andino colonial múltiplemente construido donde no sólo participaron los indígenas subordinados sino también los conquistadores españoles (como los jesuitas –orden encargada de la dirección de los colegios de caciques- y curas dedicados a la fiesta del Corpus Christi) quienes, conocedores de las criaturas y atributos mitológicos del Bestiario Medieval, (re)construyeron (actualizaron según Zuidema 1993) el panteón andino de raíces prehispánicas a tiempos coloniales. Entonces, un imaginario que no refleja una subordinación completa de una entidad social (la hispana) sobre otra (la andina) puesto que incorporaron, asimétricamente, contenidos y formas de sus respectivos imaginarios. En efecto, durante la actualización de las criaturas sobrenaturales andinas éstas últimas fueron cambiadas; tal como sucedió con la serpiente gigante conocida como *Amaru* (regresar a capítulo III, acápite 3.1.4) o con la mujer varonil Mama Huaco¹³⁴. Por tanto a raíz de la llegada y conocimiento de la mitología europea a los Andes, se produjeron transformaciones (se introdujeron nuevos elementos mitológicos) en el imaginario andino de bases prehispánicas; sirviendo el Bestiario Medieval como una fuente de inspiración puesto que, según el nivel de entendimiento de letrados hispanos e *indios doctos* de los imaginarios europeos se producían influencias de éstos sobre las figuras del panteón prehispánico.

Así al decir de Flores Ochoa *et al.* (1993), y en base al estudio que desarrollan acerca de la pintura mural andina virreinal, informan que las sirenas fueron las representaciones clásicas más frecuentes en las alegorías figurativas coloniales. Según ellos, la sirena greco-romana fue aceptada por la iglesia cristiana post-tridentina “como símbolo de las tentaciones y los placeres” (*op. cit.* 75); utilizándose –por tanto- en las decoraciones religiosas de templos y capillas destinadas a fines didácticos y pedagógicos (tales como las fachadas arquitectónicas –Fig. 81-, pinturas murales y *pintascas romanas* de las *iglesias de indios*). Del mismo modo, y al igual que la zoolatría andina, el repertorio cristiano post-tridentino empleaba alusiones zoomorfas como estrategia evangelizadora, utilizando –en las Indias- los animales

¹³⁴ Por ejemplo, Mama Huaco de ser una de las cuatro hermanas que salieron de la cueva de *Tambo toco* (en el Cuzco) se convirtió, contrastándola con la Virgen María según Guaman Poma (en Zuidema 1993: 349 y 354), en “inventora’ de las *huacas*, o sea de las piedras, peñas, palos, cerros o lagunas”.

de la misma fauna americana (como monos, loros y pumas, entre los más representativos). Así por ejemplo el mono empezó a significar, para la simbología cristiana americana colonial, a las “fuerzas inferiores o actividades inconscientes, placer y lujuria” (Flores *et al.* 1993: 75); razón por la cual, el mono fue dibujado –en los Andes- junto a racimos de uvas¹³⁵ (como símbolo del pecado de la vanidad o quizás, representando la ebriedad y las orgías asociadas al Dionisio griego o Baco romano¹³⁶). Prosiguiendo con las alegorías cristianas post-tridentinas, las representaciones zoomorfas de pájaros en pleno vuelo significaban la purificación, además de representar la redención del mundo por Cristo.

Continuando con la presencia de contenidos simbólicos clásicos y renacentistas expresados a través de significantes zoomorfos en los Andes, y siguiendo a Flores *et al.* (1993), tenemos que el león africano¹³⁷ de cuerpo entero (símbolo medieval del Cristo triunfante sobre la muerte y de la valentía¹³⁸) o simplemente su cabeza o la de otro felino tipo puma botando tallos vegetales por la boca, fueron pintadas –en las fachadas de iglesias circum-lacustres principalmente- para representar las herejías y blasfemias *paganas*¹³⁹. Del mismo modo, la simbología renacentista consideraba al elefante como signo de templanza y fuerza “por lo que en muchas catedrales españolas sus colmillos penden de fuertes cadenas, aseguradas a las bóvedas de las naves” (Flores *et al.* 1993: 246). Con estos ejemplos dictados desde la cosmología europea no caben dudas que los significantes zoomorfos, al igual que en la época incásica (revítese el significado de los monos como solidez y perdurabilidad en las tradiciones prehispánicas), tuvieron una riqueza interpretativa –una doble articulación (Abercrombie 1991)- en el período colonial, especialmente para el aparato evangelizador.

Por último y, a razón de que el culto angelical junto a los santos católicos fueron utilizado – en los Andes peruanos del sur y altiplano boliviano, sobre todo- como argumento teológico cristiano para suplantar, y con ello eliminar, a las divinidades indígenas que controlaban y

¹³⁵ Tal como se puede visualizar en las columnas laterales del templo de Santa Cruz de Juli (Puno, Perú).

¹³⁶ Esto último, información dada por Ariadna Baulenas i Pubill (comunicación personal 2010).

¹³⁷ Animal conocido desde el Antiguo Testamento y que tuvo, significado para la religión católica y emblemática renacentista (Flores Ochoa *et al.* 1993: 246).

¹³⁸ Tal como fue el caso de Ricardo I “*Corazón de León*” (1157-1599 d.C.), rey de Inglaterra de carácter belicoso.

¹³⁹ Este tipo de iconografía se puede observar –por ejemplo- en la fachada lateral de la Iglesia San Santiago de Pomata-Puno, construida en el siglo XVIII, ir a nuestra Fig. 82.

residían en los astros y demás fenómenos naturales (Gisbert 1999); se produjo, desde fines del siglo XVI en adelante, el arribo de toda la jerarquía angélica medieval europea (compuesta principalmente por serafines, querubines –Fig. 83-, tronos, arcángeles y ángeles) y con éstos, la llegada de otros símbolos y alegorías europeas; como por ejemplo, asumir que el arcángel Rafael “significa medicina de Dios, [ya que] lleva a un pez en la mano porque rescató a Tobías, del vientre de un pez” (Flores *et al.* 1993: 76). Luego de este breve recuento y reconociendo que el ideario cristiano del siglo XVI asimiló representaciones tomadas de la antigüedad clásica, podemos argumentar que la pintura mural evangelizante puesta en diversas capillas de indios fue, en una etapa inicial, uno de los principales medios que tuvieron las sociedades andinas coloniales para acceder, en algunos casos conociendo (tal como fue el caso del cacique de Carabuco: Agustín Siñani; para mayores detalles regresar al capítulo II) y en otros, simplemente viendo y copiando los libros modelos españoles traídos por las órdenes religiosas (Holland 2008), a la simbología y demás representaciones clásicas parafraseadas por la tradición renacentista y manierista europea; más aún, cuando algunos sacerdotes y curas doctrineros utilizaban, para sus fines evangelizadores, tanto las formas como las alegorías clásicas. De este modo, el Bestiario Medieval fue ampliamente difundido entre las sociedades andinas coloniales con lo cual, y tal como se puede cerciorar en los primeros diccionarios quechuas y aymaras, criaturas mitológicas clásicas y demás emblemas renacentistas quedaron instalados –desde temprano- en el imaginario de los Andes coloniales.

Debido a estas vigencias, en el período andino colonial se produjo, entre otras cosas, la confrontación de por lo menos cuatro imaginarios distintos (a saber: el grecorromano, medieval, renacentista y andino prehispánico); con los cuales, siguiendo a Abercrombie (1991), originaron una doble articulación (mutua transformación y reproducción) de esos repertorios cosmológicos. Así por ejemplo, tenemos descripciones textuales (como las hechas por Pachacuti 1995 [1613?]: 64 [21v]) en donde se aprecia la influencia del comportamiento del dragón europeo en la caracterización de los atributos del *Amaru* o *Yaurca*. Entonces, y si bien esto sucedió alternadamente, mientras las criaturas del Bestiario Medieval traído por los conquistadores españoles eran –en los Andes- reconfiguradas formalmente también mantenían ciertos comportamientos y atributos (como por ejemplo,



Fig. 82. “Hombres-puma” en lado derecho de fachada lateral de Iglesia San Santiago de Pomata, Puno (Perú), siglo XVIII.



Fig. 83. Jerarquía angélica medieval europea en las “cajas estuches” andino coloniales policromas. Detalle de querubín en cara posterior de la tapa del “Baúl de Callahuaya”, siglo XVIII (Museo Casa Murillo- Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz, tomado de Gisbert (1999: entre p.88 y p.89) y fotografía Proyecto FONDECYT 1090110).

asimilar al dragón como símbolo de la fertilidad en primavera (Zuidema 1993)). Debido a esta vigencia y difusión andina (especialmente entre la nobleza indígena colonial aculturada -*panacas* descendientes- y artesanos especializados como los *querocamayocs*), formas y sentidos europeos empezaron a formar parte de la nueva mitología andina colonial. Con dichos contenidos, el panteón andino de origen prehispánico fue (re)construido y transformado colonialmente teniendo en cuenta -ahora- detalles y saberes cosmológicos europeos. De acuerdo a lo expuesto postulamos que a raíz de este acercamiento al Bestiario Medieval, el imaginario andino colonial utilizó, como una de sus fuentes fundacionales, imágenes y significados del imaginario renacentista europeo y con éste: una estampa clásica. Así por ejemplo, se tuvo -al interior del universo simbólico de los queros polícromos- la relación alegórica clásica entre las sirenas y su mágico canto. Dicha relación mitológica persiste incluso hoy en algunos cuentos fabulosos de la selva peruana¹⁴⁰ que narran acerca de la existencia de sirenas que “cuando alguien va a morir ahogado, anuncia la desgracia entonando extrañas canciones” (en Arguedas e Izquierdo 1970: 172).

A partir de lo expuesto, y aceptando la participación de contenidos mitológicos clásicos y renacentistas en la construcción de las divinidades andinas coloniales, observamos que las criaturas sobrenaturales andinas de origen prehispánico fueron reconfiguradas secuencialmente, a través del tiempo; con lo cual, el nuevo imaginario andino colonial se fue alejando -poco a poco- de los modelos andinos prehispánicos (principalmente incaicos). Debido a esta mediación y conexión europea con el panteón andino, se añadieron nuevos comportamientos a este último. Así por ejemplo continuando con el caso de las “culebras grandes”, el *Amaru* andino prehispánico -de personalidad *allqa* para sus creyentes (es decir: divinidad dual: buena y mala a la vez, “*es uno y lo otro*”)- adquiere, en tiempos coloniales (y ya sea en su forma tipo basilisco o dragontina), un comportamiento dialéctico que la mitología peruana aún hoy puede recoger¹⁴¹; la cual narra acerca de la existencia de un *Amaru* de color blanco -“monstruo horrible con cabeza de llama, dos pequeñas alas y

¹⁴⁰ Como el cuento selvático titulado “La Sirena”, recopilado al interior de la comunidad de Pomacochas (departamento de Amazonas) por Arguedas e Izquierdo (1970).

¹⁴¹ Revísese la leyenda serrana titulada “El Amaru” (recopilada en Querobamba, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho), el mito también serrano “La aparición de los seres humanos sobre la Tierra” (registrado en la provincia de Jauja, departamento de Junín) así como la leyenda ayacuchana de “El Amaru en Pampacha”; recopilados los dos primeros por Arguedas e Izquierdo (1970) mientras que el último por Juan Carlos Vilcapoma (2006) para la zona de Parinacochas (Ayacucho, Perú).

cuerpo de batracio que terminaba en una gran cola de serpiente” (Arguedas e Izquierdo 1970: 63) como indicador de buenas lluvias y de tierras con abundancia excesiva mientras que al *Amaru* negro, como augurio de malas lluvias e inestabilidad en el orden terrenal. Un *Amaru* de comportamiento dialéctico similar también aparece en una leyenda recopilada por Vilcapoma (2006: 48-49) en el distrito de Corculla (Ayacucho, Perú); en la cual, los pobladores locales –los corcullinos- dicen que “cuando es de color blanco es bueno, cuando tiene color negro anuncia que la cosecha ha de ser mala” (*op. cit.* 48). Entonces, y a partir de estos relatos, un *Amaru* que si bien mantiene vigencia andina lo hace con constantes alteraciones mitológicas (tanto formales como identitarias).

Contenidos a veces contradictorios (como de *huaca*¹⁴² y *supay*¹⁴³) también se manifiestan – en la actualidad- en la imagen andina del dios de los cerros (*wamamis*, *apus* y *mallkus*; entre sus nombres más representativos); la cual al decir de Martínez Soto-Aguilar (1983: 86), puede resultar -ante los ojos de los no andinos- movediza y confusa ya que “se hace casi imposible atribuir a una figura determinada una noción determinada, de manera de circunscribir una entidad más o menos estable que responda a una definición única de la divinidad, capaz de subsumir todas las variantes”. Es decir, y siguiendo al mismo Martínez Soto-Aguilar (*ibid.*), “se tiene siempre la impresión de estar tratando con distintas divinidades [a la vez]”. Según citado investigador, este comportamiento dialéctico “*a veces contradictorio*” se proyecta en muchas (sino todas) las divinidades andinas (Martínez Soto-Aguilar 1983).

Continuando con la mediación y transformación colonial a raíz de la cristianización acaecida en los Andes, el *Amaru* prehispánico (serpiente mágica relacionada al rayo y la lluvia, según el imaginario indígena) fue desterrado al mundo subterráneo (*manxapacha*), habitando ahora hoyos, agujeros, túneles y cuevas de oscuridad sin luz ni sol (Castro-Klarén 1990). Un espacio que, para la teología de los curas doctrineros de la época, estaba destinado al demonio ya que representaba el ambiente opuesto a los dioses creativos (Cereceda 2006).

¹⁴² Entendida aquí como un dios benefactor, proveedor de ganado y riquezas (Martínez Soto-Aguilar 1983).

¹⁴³ Demonio (*op. cit.*).

Sin embargo, y en un ejemplo de la tenacidad del sustrato andino como eje de las fuerzas sobrenaturales que guían a las criaturas del nuevo imaginario, para la mitología andina colonial el mundo subterráneo (*manxapacha*) no era un lugar del destierro sino uno de regeneración para las divinidades celestes ya que, “si bien la extirpación por parte de Albornoz y su mentor Toledo ahuyentó a los dioses andinos –las *huacas* volvieron a sus nichos naturales, y el principio ordenador se refugió en el subsuelo-” (Castro-Klarén 1990: 420). De este modo, y para mantenerse en vigencia colonial, el discurso de las *huacas* locales tuvo que exiliarse al mundo subterráneo.

4.4. Conclusiones preliminares

De lo expuesto, el imaginario andino colonial fue una construcción creativa que se nutrió tanto de sus propias raíces culturales (de aquellos significantes ubicados en la “memoria visual y simbólica” de origen precolombino) como de otras derivadas de Europa; siendo –por tanto- múltiplemente construido en donde no sólo participaron los indígenas subordinados sino también los conquistadores españoles (como los jesuitas). Sin embargo y, a pesar de que el poder español intentó establecer una colonización hegemónica y dominante, este imaginario andino colonial revela que no hubo una subordinación completa de una entidad social (la hispana) sobre otra (la andina) ya que ambos grupos sociales, incorporaron –asimétricamente- contenidos y formas de sus respectivos imaginarios. A raíz de esta simbiosis, el nuevo imaginario andino colonial capturó, apropió y adecuó -de manera selectiva- formas y contenidos del Bestiario Medieval traído por los conquistadores españoles; incorporando de esta manera -a los Andes-, elementos provenientes de otros continentes. Debido a ello, el panteón andino de origen prehispánico fue transformado

Con este conocimiento, y siguiendo a Abercrombie (1991), el imaginario andino colonial fue el resultado de una doble articulación -captura y apropiación- entre los repertorios mitológicos de las sociedades andinas (entre ellas, la incaica) e hispano renacentista. Asimismo y a partir del análisis iconológico de estos significantes visuales –de contenidos-, observamos que las formas andinas coloniales derivadas de los repertorios clásico y renacentista puestas en los queros polícromos, arrastraron a su vez, atributos e ideas de la

misma mitología y simbología europea; habiendo por tanto, sentidos transatlánticos que jamás pudieron ser “*andinizados*” por completo, siendo utilizados –apropiados- por *indios doctos* y *querocamaycos* para la construcción del guión textual de los nuevos significantes andinos coloniales. En efecto, la incapacidad de poder reducir o vaciar por completo el sentido mitológico de estas formas europeas activó (rejuveneció según Gisbert 1980), viejos contenidos cosmológicos andinos precolombinos los cuales permitieron a sus principales usuarios, las élites indígenas descendientes de la nobleza inca, buscar puntos de encuentro entre ambos imaginarios.

Paralelamente a ello, el conocimiento de imágenes y contenidos tanto clásicos como renacentistas europeos ocasionó que formas y atributos de las criaturas del Bestiario Medieval europeo influyeran, a su vez, sobre las especificidades y apariencia formal del panteón religioso andino prehispánico. A raíz de esta doble influencia –articulación- y con el propósito de dominarlas, las criaturas mitológicas europeas fueron modificadas a la “*manera india*”. De este modo y atendiendo las preguntas que guiaron la presente investigación (¿qué función cumplieron estos significantes capturados?, ¿por qué se apropiaron de éstos y no de otros?, en suma: ¿qué significó la reconfiguración andina de Bestiario Medieval europeo?); consideramos que las criaturas del nuevo imaginario andino colonial sustituyeron –progresivamente- el abandono de las *huacas* locales incaicas, a causa de la conquista española y posterior persecución idolátrica. Así, la serpiente gigante *Amaru* fue reconfigurada –para poder circular- en forma de tipo basilisco o dragontino como también, y para un caso más genérico, el atributo salvaje y agresivo de las *huacas* incaicas fue denotado –en algunos casos- de aspecto de “centauro andino”.

A partir de estos casos, observamos que el imaginario andino colonial reemplazó las personalidades de las principales *huacas* incaicas en especial, aquellas que lograron sobrevivir la represión colonial y civil. Por tanto –pensamos- con la creación de este nuevo imaginario andino colonial, las élites nativas contemporáneas volvieron hacer brillar –resurgieron- las antiguas fuerzas sobrenaturales de cada una de sus respectivas *huacas* locales y particulares (Lizárraga 2009); encubriendo a estas últimas –luego de una serie de complejas transformaciones- con una apariencia clásica y/o renacentista europea. Con este

nuevo ropaje colonial, y ya sea con o sin cambios en los respectivos significados y formas de las criaturas cosmológicas, los dioses locales (de la élite cuzqueña principalmente) consiguieron sobrevivir durante los siglos XVI-XVIII.

Entonces un imaginario andino colonial que, a pesar de estar basado en raíces prehispánicas, incorporó muchos elementos (tanto figurativos como mitológicos) derivados de los bestiarios clásico y renacentista europeos; es decir, uno que capturó y apropió ingeniosamente contenidos y rasgos alegóricos de criaturas mitológicas derivadas de creencias paganas y cristianas. Por tanto, una síntesis creativa que fue más allá del sincretismo y “mestizaje visual” ya que por debajo de aquellas formas derivadas de modelos exógenos (como sirenas y dragones por ejemplo), se preocupaba a su vez, el imaginario andino colonial, de mantener sus mitos y creencias indígenas (sus *huacas* locales). Sin embargo a pesar de este esfuerzo creativo, el presente capítulo demostró que el imaginario andino colonial no pudo descomponer del todo su herencia clásica y renacentista. Así aprovechando todo este conocimiento aprendido o mediado y, a través de un largo proceso de transformación que duró varias décadas, las divinidades andinas de origen precolombino que mantuvieron vigencia colonial empezaron a ser representadas –dibujadas- ahora con formas greco-romanas y renacentistas; debido a lo cual –por ejemplo- el significante europeo de la sirena fue desplazando a las divinidades nativas del lago Titicaca llamadas Quesintuu y Umantuu.

Capítulo V

A MODO DE CONCLUSIÓN

Entre los siglos XVI y XVIII d.C. hubo –en los Andes coloniales- un conjunto de sistemas de soportes, muchos de ellos de origen prehispánico, con lenguajes diferentes a los de la escritura alfabética; siendo los “*vasos pintados de palo*” tipo quero polícromo, una de las materialidades más expresivas. Precisamente, revisando los significantes visuales puestos sobre las superficies de los *llimpiscaquero* así como los relatos descritos en los textos de extirpación de idolatrías y otros de mitología andina colonial (“*La Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas*” [ca. 1582] y el “Manuscrito de Huarochirí” [1598-1608], respectivamente), pudimos comprobar que –como una de nuestras principales conclusiones-, estos vasos de madera fueron materialidades que soportaron las “voces andinas coloniales” -un soporte de memoria-, especialmente ligado a las élites y grupos nativos de poder; por tanto, objetos ligados a las necesidades comunicacionales y políticas de las élites cuzqueñas y regionales. Adentrándonos a algunas de estas enunciaciones, identificamos que hubo ciertos queros polícromos caracterizados por soportar (cargar) un nuevo imaginario: el andino colonial; compuesto éste, por criaturas sobrenaturales basadas en modelos estéticos clásicos y renacentistas así como en sus propias raíces culturales indígenas (desde su “memoria simbólica y visual” de origen precolombino).

A raíz de esta construcción múltiple (procedente de varias fuentes de información -tanto iconográficas como argumentativas-), el imaginario andino colonial puesto en los queros polícromos no fue una creación totalmente exógena a la “República de Indios” puesto que los mismos *querocamayocs* “*andinizaron*” –aunque no totalmente- el Bestiario Medieval traído por los conquistadores españoles; añadiendo a éste, características formales que les fuesen propias a los artesanos indígenas, tales como: dibujar un cintillo de flores ubicado en la cabeza -como tocado- de las “sirenas andinas”, ramos de flores, plantas de ajíes y charangos pintados –estos últimos- como asociaciones decorativas de las criaturas mitológicas andinas coloniales (tales como aparecen, nuevamente, en la “sirena andina”).

Debido a esta capacidad inventiva de los *querocamayocs* (“de salirse del modelo”) y, con el propósito de implementar una política de “Buen Gobierno” en el recién instaurado Virreinato del Perú, el Virrey Francisco de Toledo (1569-1581) implementó con fuerza un “proyecto colonial” basado –principalmente- en elaborar una campaña contra la autoridad, legitimidad y visualidad de los Incas (Julien 1999, Estenssoro 1992); razón por lo cual, en concordancia con Estenssoro (2005), aceptamos que la “conquista del Perú fue una lucha eminentemente visual”. Para consolidar dicha empresa, el aparato colonizador se preocupó por, entre otras cosas, introducir nuevos cánones visuales renacentistas en el arte representacional de los Andes (vg. la mimesis y la imagen como representación, figuración que nos remite a la realidad); para que así las figuras fuesen, para los “ojos imperiales”, fáciles de reconocer y distinguir (“*que no provocasen al engaño*” según Baxandall 2000).

Como era de suponer, esta “campaña contra la visualidad incaica” afectó también a aquellos sistemas de soporte –de origen prehispánico- ubicados al margen de la letra (de la escritura alfabética), como queros, quipus u otros; marginalidad que –dicho sea de paso- provocó relativa “independencia” en sus condiciones de circulación. Esto permitió, a estas materialidades, incorporar –con gran habilidad simuladora- discursos y reflexiones no hegemonizadas (al menos no totalmente) por la colonialidad. Debido a ello, estos sistemas de soporte sustentaron temas y preocupaciones que les fueran propios y colectivos; soportando de este modo, un pensamiento andino colonial múltiple y diverso. Sin embargo y, si bien la “política visual toledana” provocó transformaciones formales en los registros pictóricos que circulaban al interior de la “República de Indios” como “ciudad letrada” novohispana, dicho “proyecto colonial” impactó –dentro de los dos grupos- de modo diferenciado ya que, como hemos visto en el caso de los *llimpiscacaquero*, los artesanos indígenas (*querocamayocs*) no se limitaron a copiar ni imitar el *vero* ícono transatlántico sino a reconfigurarlo y resignificarlo.

Del mismo modo, la nueva lógica representacional colocada en los Andes (desde la segunda mitad del siglo XVI) produjo cambios y continuidades en las imágenes incaicas (andinas en general); razón por la cual, los artesanos nativos coloniales (*querocamayocs* entre los más representativos) inspirados muchas veces en los modelos representacionales de la *pintasca*

del *Cinquecento* europeo, no sólo pintaron –a raíz de la conquista hispana- siguiendo la “*manera de los españoles*” (es decir: dibujando de modo familiar para los ojos europeos por tanto, bajo un estilo figurativo renacentista y cristiano tridentino), sino también, capturaron convenciones y significantes visuales usados por las mismas artes pictóricas renacentista, manierista y demás de la época; tales como: poses –la figura ecuestre-, muecas, semblantes y la tensión escénica (Gruzinski 2000). Entonces, y luego del análisis iconográfico realizado a las representaciones plásticas puestas en los queros polícromos, concordamos con Cummins (1994, 1993) en asumir que este giro pictórico estuvo acompañado por el esfuerzo andino colonial de buscar y producir nuevas formas de interlocución, semejantes –en este contexto de represión y dominio- a las lógicas representacionales hispano renacentistas.

De este modo, sistemas de soporte de origen prehispánico que todavía continuaban circulando en tiempos coloniales (como los queros) y, en una muestra de su rápida reacción, capturaron e incluyeron –sobre sus superficies de madera- significantes visuales derivados del Bestiario Medieval traído por los conquistadores españoles. Debido a esta apropiación nativa, la presente investigación trató de indagar –primero- acerca de ¿cuán difícil fue -para los *querocamayocs*- acceder y visualizar las criaturas del Bestiario Medieval? Precisamente, y mientras buscábamos contestar la misma, identificamos que el imaginario clásico sí tuvo – en el Virreinato del Perú- una gran aceptación civil y eclesiástica; teniendo por ello, una rápida y excesiva exposición pública siendo utilizado por ejemplo, dentro de desfiles y exequias virreinales.

Tal como se mencionó en el capítulo I, los queros fueron objetos simbólicos usados por diferentes sociedades andinas prehispánicas, especialmente los incas (1470-1533 d.C.). Los queros incaicos, en particular, corresponden –principalmente- a vasos de madera con decoración predominantemente abstracta geométrica lineal incisa; los cuales, durante la época colonial, se transformaron en nuevos vasos de madera pintados de colores (llamados – este último tipo de piezas- “*llimpiscaquero*”). Estos vasos polícromos fueron usados en la “República de Indios”, especialmente por las élites andinas coloniales (o de quienes pretendían serlo), como objetos rituales de culto; por ende, se trataba de vasos con demasiada visibilidad pública ya que, como dicen los textos de extirpación de idolatrías

(Arriaga 1999 [1621] y Albornoz 1967 [1582], entre los más representativos), eran materialidades sagradas cargadas de un discurso mitológico (de sus *huacas* locales). Por tanto, vasos que con su sola presencia comunicaban “*a manera de testigo*¹⁴⁴” puesto que, como lo expusimos en el primer capítulo, funcionaron con una unidad simbólica volumétrica donde imagen y objeto-vaso constituían un solo conjunto semiótico y significativo. Debido a estas particularidades comunicativas, como sistema de soporte, y revisando las descripciones hechas por el Padre Joseph de Arriaga (1999 [1621]), los queros fueron objetos suntuarios que pasaron de una generación a otra; siendo custodiados por los miembros del sacerdocio o ciertos nobles iniciados (como curacas locales y regionales).

Asimismo, y en base al estudio iconográfico de los significantes visuales puestos en los vasos de madera pintados tipo quero polícromo (*llimpiscaquero*), en especial el de aquellas piezas que capturaron, apropiaron e incluyeron -sobre sus superficies - representaciones derivadas de los imaginarios clásico y renacentista europeos, pudimos comprobar que en el período andino colonial (siglos XVI-XVIII), existió un sólido vínculo entre la civilización europea del Renacimiento (y tras ella del paganismo clásico) y los distintos sistemas de pensamiento (*epistemes*) de las sociedades andinas coloniales. Profundizando en esta relación iconográfica, identificamos que las criaturas del Bestiario Medieval no se mantuvieron –en los Andes coloniales- de forma “pura” (inalterable) sino con diversas transformaciones, “contaminaciones” según Warburg (2005e [1912]), hechas por las mismas sociedades indígenas. Precisamente aquí, y como respuesta a su intención de “dominarlos”, ocurrió un proceso nativo que denominamos de “traducción visual” en donde los *querocamayocs* (insertos en otros saberes y antecedentes pictóricos diferentes a los europeos además de no ser los autores plásticos de mentados significantes visuales), agregaron –a los significantes visuales basados en prototipos exóticos (en modelos lejanos)- lecturas y asociaciones decorativas propias a su “memoria visual y simbólica” de origen prehispánico. Como resultado de esta apropiación pensada y racionalizada, el imaginario andino colonial resultante no puede ser reducido como mero asunto de imitación o copia exacta del *vero* ícono transatlántico ya que, como hemos visualizado en la presente tesis, el Bestiario Medieval fue aquí reconfigurado y resignificado; pero ¿de qué forma?

¹⁴⁴ Cummins 2004.

La presente investigación demostró que las criaturas mitológicas europeas sirvieron como referentes iconográficos para reconfigurar (formal y conductualmente) las *huacas* locales (principalmente incaicas, a razón de que las *panacas* descendientes eran uno de los pocos grupos nativos con mayores capacidades –en recursos materiales y humanos- para poder materializar sus enunciaciones). De este modo, las criaturas de los imaginarios clásico y renacentista europeos fueron usadas como una fuente (plástica y argumentativa) mitológica; reconfigurándolas durante su proceso de “traducción visual”; el cual –dicho sea de paso- envolvió una doble articulación (captura y apropiación) entre los repertorios mitológicos de las sociedades andinas (entre ellas, la incásica) e hispano renacentista. Por lo tanto, y para llegar a esta apropiación pensada, los *querocamaycos* contaron con la ayuda de sus respectivos *indios doctos* (nativos versados y mediados por la cultura del Renacimiento europeo) quienes, conocedores del guión textual y mitológico de las criaturas del Bestiario Medieval, ofrecieron a los artesanos especializados la *retórica visual* para crear las criaturas del nuevo imaginario andino colonial.

A raíz de esta “traducción visual”, la trasmigración iconográfica de significantes derivados de la tradición greco-romana y renacentista a América no respetó, en los queros coloniales polícromos por lo menos, la apariencia formal del *vero* ícono anclado en Europa; produciendo por tanto, variaciones formales que incluso llevaron a las producciones andinas a un distanciamiento nativo –a una “ficción”- respecto a sus fuentes iconográficas transatlánticas. Entonces, se trata de una libertad iconográfica que permitió a los *querocamayocs* tener una capacidad por optar y transformar (es decir: una agencia figurativa). En efecto, y tal como se ha podido visualizar en los aspectos formales de las criaturas andinas coloniales basadas en referentes clásicos y renacentistas puestas en los “*vasos de palo*”, los *querocamayos* fueron artesanos capaces de dar –a estos significantes exógenos recién instalados- formas y sentidos más propiamente andinos pero sin “*andinizarlos*” por completo (es decir: sin convertirlos en formas con identidades totalmente asimilables a su *episteme* andina).

A partir de nuestras observaciones acerca de la reconfiguración (recreación) de los significantes visuales nativos derivados de prototipos estéticos clásicos y renacentistas

puestos en los queros polícromos, determinamos que la trasmigración iconográfica de Europa a “las Indias” no fue un camino de un solo sentido (directo y cerrado) sino más bien, abierto a mutuas transformaciones y cambios entre ambos repertorios mitológicos. En ese sentido, la *mirada andina* produjo curiosas (re)producciones nativas coloniales –“ficciones”- de herencia greco-romana y renacentista. De acuerdo a esto, la presente tesis ofrece importantes claves para comprender mejor la llegada, e instalación, del Renacimiento europeo (con sus respectivos imaginarios y Bestiario Medieval) a los Andes coloniales; considerando a los *querocamayocs*, como verdaderos pintores del Renacimiento en “las Indias”.

Sin embargo no fue una asimilación local libre de lecturas andinas ya que, a raíz de que los modelos estéticos clásicos y renacentistas constituyeron prototipos lejanos (en tiempo y espacio) para las sociedades andinas coloniales, los *querocamayocs* junto a sus *indios doctos* tuvieron una opinión nativa, una percepción local, del Bestiario Medieval; reconfigurándolo –para su mayor entendimiento y aprehensión- a la “*manera india*”. Esta (re)creación resultante provocó la aparición de un nuevo imaginario (el andino colonial) difícil de reducirse a un mero asunto de copia exacta del *vero* ícono europeo ni tampoco asimilarse dentro de las marcos de la hibridez o mestizaje ya que, como hemos señalado aquí, los *querocamayocs* capturaron y resignificaron los seres de los imaginarios clásico y renacentista europeos (añadiendo, silenciando y transformando elementos mitológicos) creando criaturas andinas coloniales formalmente nuevas; las cuales, se distanciaron de sus modelos y contenidos mitológicos transatlánticos consensuados en el Viejo Mundo. En efecto, el imaginario andino colonial fue uno vivencial y múltiplemente formado (de diversas fuentes de inspiración); una construcción estilizada que si bien siguió los nuevos cánones visuales renacentistas también estuvo enraizado en sus propias raíces andinas (en su “memoria visual y simbólica”).

A partir de esta apropiación nativa, los significantes del imaginario andino colonial –en los queros- no pueden asimilarse como producciones derivadas de los saberes andinos o europeos sino como creaciones propias de un período colonial abierto a “metamorfosis visuales y de contenidos”, comprenderlos como el resultado “*de un cúmulo de*

yuxtaposiciones, cruces y transiciones” (Gruzisnki 2000: 328). Atendiendo a esta coyuntura, y como otro de los aportes significativos de la presente investigación, este estudio ofrece novedosas metodologías para abordar el estudio del imaginario andino colonial (en especial de su construcción), estas son: alejarnos de nuestro estéril esfuerzo por tratar de identificar –mecánicamente- elementos propiamente europeos o andinos, y alentarnos a aceptar en cambio, que este nuevo imaginario andino colonial fue el producto de un encuentro dinámico de dos mundos ricos y distintos con hermenéuticas opuestas. Precisamente aquí es donde se manifiesta la sutileza de la creación indígena pues, a partir de sentidos antagónicos, el imaginario andino colonial reunió un pluralismo coherente entre el paganismo greco-latino, el humanismo europeo de los siglos XVI-XVII, el cristianismo post-tridentino y los conceptos propios de la cosmología andina prehispánica; siendo por tanto, un imaginario basado en múltiples fuentes de inspiración (entre andinas e hispanas renacentistas) en el que participaron tanto las sociedades indígenas subordinados como los conquistadores españoles; incorporando –asimétricamente- contenidos y formas de ambos imaginarios (el andino prehispánico y el español renacentista).

En todo caso y, a partir del análisis iconográfico realizado del cruce entre distintas propuestas y conceptos provenientes de diferentes enfoques interpretativos, tales como: la arqueología (disciplina en la que se sustenta la investigación), la antropología simbólica¹⁴⁵, la etnohistoria e historia del arte¹⁴⁶; pudimos identificar, ¿qué tipo de vínculo(s) existió entre la civilización europea del Renacimiento y las distintas sociedades andinas coloniales? Respondiendo a tal interrogante, y en base a una de las hipótesis que guió la presente investigación (los queros como un sistema de soporte de un discurso mitológico nativo), develamos que sí hubo una conexión entre la civilización del Renacimiento europeo y las diferentes sociedades andinas (a través de los *indios doctos*); la cual, se hizo sensible por medio de sus respectivos imaginarios.

Respecto a la creación del imaginario andino colonial, a raíz de que la captura y apropiación andina de los significantes visuales derivados de los imaginarios clásico y renacentista fue

¹⁴⁵ En especial los trabajos de Gilbert Durand, como: “La imaginación simbólica (1997)” y “Las estructuras antropológicas del imaginario (2004)”.

¹⁴⁶ Aby Warburg, Erwin Panofsky y Fritz Saxl.

pensada, racionalizada y reflexiva; la presente investigación demostró que el hombre andino de los siglos XVI-XVIII estuvo muy lejos de ser considerado un “hombre salvaje” (tal como lo inferían las fuentes colonizadoras escritas); invitándonos a conceptualizarlo, como un sujeto activo, libre y agente de transformaciones. En efecto, y tomando el imaginario andino colonial como un punto de referencia comparativo, la colonización española fue incapaz de efectuar su tan ansiada uniformización¹⁴⁷ mitológica y religiosa de “las Indias” y más bien, alentó a diversos y mutuos procesos de captura, apropiación y resemantización visual como de contenidos. Es por ello que, como otra de nuestras principales conclusiones, la presente investigación rechazó la idea de entender el arte andino colonial como un producto de la “fusión” o del “sincretismo” de dos tradiciones pictóricas diferentes sugiriendo en cambio, una manifestación plástica con mayores matices y complejidades que las originalmente previstas, reflejadas éstas a partir de mutuos procesos de captura, apropiación y resemantización. De tal modo, y si bien en el período andino colonial se produjo una fuerte lucha ideológica entre estos imaginarios (el hispano-renacentista e incaico prehispánico) también ocurrieron, entre ambas “*condiciones de saber*”, intentos de diálogos –puntos de encuentro-; produciéndose, al interior de este nuevo canal comunicativo, diferentes metamorfosis iconográficas y de contenidos.

La presente investigación confirmó que durante el período andino colonial la imagen fue, siguiendo su importancia dentro de la aristocracia incaica o por su fuerza recién comprendida por los curas doctrineros post-tridentinos, pieza fundamental para los distintos sistemas de pensamiento (*epistemes*) y comunicación nativos como hispánicos adquiriendo, para los siglos XVI al XIX d.C., una valoración especial. Debido a ello, la imagen andina colonial fue socialmente “polifónica” (es decir: soportó muchos significados en sí misma; derivados éstos de los distintos razonamientos de la conciencia social y colectiva). Debido a estas cargas semánticas –muchas veces confundidas con la política del “proyecto colonial”-, se puede entender la importancia virreinal en “el uso y valor de las imágenes” (Ricketts 2008: 285). Entonces, y reconociendo este tiempo como un contexto de cambios y continuidades tanto hispano-renacentistas como andinas prehispánicas, la creación del nuevo

¹⁴⁷ Animada esta última, por la concepción renacentista de tener algún dominio a través de la uniformidad observable (Pagden 1988).

imaginario andino colonial no puede ser simplemente conceptualizada como el resultado de un solo proceso colonizador (directo y dirigido) sino de distintos hechos de colonización, resistencia y “mestizaje visual”; modificando con ellos, a los propios prototipos de referencia (al *vero* ícono) y siendo por tanto, el imaginario andino colonial, el resultado de varias doctrinas superpuestas e imbricadas.

Entonces, nos encontramos ante un imaginario andino colonial múltiplemente constituido que se nutrió tanto de sus propias raíces culturales como de aquellas otras derivadas de Europa donde, a diferencia de lo que esperaba la represión civil y eclesiástica, fue una creación que no sólo envolvió la participaron las sociedades indígenas subordinados sino también a los colonizadores españoles; incorporando –asimétricamente- contenidos y formas de ambos imaginarios (el andino prehispánico y el hispano renacentista). Por lo tanto, y a través del estudio de la creación de este imaginario andino colonial, podemos afirmar que el período virreinal peruano no puede ser asumido –completamente- como un resultado de la represión ni hegemonía hispana ya que, como hemos visto con esta investigación, hubo casos donde no existió una completa subordinación de la “República de Indios” a la sociedad hispana.

A raíz de esta “reunión semiótica visual”, y como otra de las conclusiones de la presente investigación, el nuevo imaginario andino colonial rehabilitó las antiguas creencias religiosas y mitológicas andinas, reactivando el interés nativo por hacer figurar sus antiguos dioses locales (*huacas*) en sus tradicionales sistemas de soportes; negándose así a la desaparición de estas *huacas* locales. Teniendo en cuenta ello, y para visualizar la efectividad de dichos significantes indígenas coloniales, habría que mencionar que las criaturas del imaginario andino colonial plasmadas en los querens coloniales polícromos tuvieron la capacidad de volverse seres autónomos y dialogar así, con otros sistemas de soportes (tales como la pintura mural, fachadas arquitectónicas, lienzos, entre los más representativos). Por tanto, un imaginario andino colonial dinámico que estuvo presente en diferentes materialidades del hombre indígena, (in)formándose y nutriéndose desde diferentes sectores. Este diálogo entre soportes muestra la aceptación, convencimiento y

eficacia del imaginario andino colonial dentro de las sociedades peruanas de los siglos XVI al XVIII.

Sin embargo y, a pesar del “mestizaje visual” acaecido en la creación del nuevo imaginario andino colonial, la presente tesis demostró que al interior de éste, también hubo ciertos contenidos mitológicos europeos que jamás pudieron ser vaciados o incluso “*andinizados*” completamente, formando una “reunión simbólica y mitológica” que no sólo se manifestó en sus apariencias formales sino también, activando sentidos y recuerdos (sus memorias colectivas y ritos del pasado). Debido a esta reunión, el imaginario andino colonial fue perfectamente ambivalente (es decir, cargado con significación, aceptación y difusión para la “ciudad letrada” novohispana como “República de Indios”; Barthes 1970). Entonces, y a partir de lo expuesto en la presente investigación, concluimos finalmente que la apropiación de lógicas y significantes visuales derivados de la Europa renacentista puestos en los *llimpisccaqueros* fue instrumental, por parte de los *querocamayocs* andino coloniales que todavía continuaban vinculados a la aristocracia nativa contemporánea ya que, a través de la captura de estos diseños, se siguieron transmitiendo informaciones y contenidos –discursos– de los mismos grupos indígenas (de las *panacas* y grupos de poder especialmente); con ello, los *querocamayocs* virreinales plasmaron los discursos de poder y religiosos de la élite andina colonial, adaptando sus enunciaciones locales a la nueva visualidad hispana con la finalidad de asegurar así el mantenimiento de éstos en la sociedad colonial.

A modo de resumen, y aceptando que el poder eclesial colonial hispano (siglos XVI al XVIII) se interesó –en un primer momento– por suprimir la religiosidad andina, surgió la necesidad nativa colonial por intentar llenar este vacío simbólico dejado por el aniquilamiento de sus *huacas* locales, a propósito de la conquista y posterior cristianización española; pero ¿cómo hacerlo? Precisamente aquí y como respuesta plástica a dicha exigencia, aparece el imaginario andino colonial como una manera figurativa (sensible) que tuvieron las élites locales para “*hacer creer*” a los suyos y demás sociedades nativas contemporáneas que mantenían una estrecha conexión física y de protección (a través de la imagen como presencia), con determinadas divinidades andinas –ahora reconfiguradas bajo formas del Bestiario Medieval-. De acuerdo a esto, la creación del imaginario andino

colonial basado en criaturas de los imaginarios clásico y renacentista europeos recogió el espacio dejado por las *huacas* locales; creando con ello, una tensión en la visualidad religiosa andina colonial.

Por tanto y, a partir de los resultados aquí expuestos, esperamos que la presente investigación haya contribuido (ayude) a *desplazar el ojo* del futuro investigador que se ocupe de los estudios andinos coloniales; en especial: de aquellos que traten acerca de la creación y difusión del nuevo imaginario nativo colonial; para invitarlos a preguntarse – desde ahora-: ¿cuánto de indígena, clásico, medieval y renacentista hay en los significantes visuales del imaginario andino colonial?, o ¿en qué medida las campañas de extirpación de idolatrías y la lucha contra la visualidad incásica ofrecieron un nuevo “escenario estético” que influyó en la (re)configuración de este nuevo imaginario? De este modo, la presente tesis constituye un punto de partida –orienta- en la manera de cómo hay que seguir investigando los temas cosmológicos andino coloniales que aún quedan por estudiar.

BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, Thomas

1991 Articulación doble y etnogénesis. En: “*Reproducción y transformación de las sociedades andinas, siglos XVI-XX* (S. Moreno y F. Salomón, editores)” tomo I: 197-212. Ediciones Abya Yala – MLAL; Quito.

ACOSTA, José de

1940 Historia natural y moral de las Indias [1590]. Fondo de Cultura Económica, ciudad de México D. F.

ALAPERRINE-BOUYER, Monique

2005 La biblioteca del colegio de *yngas nobles*: San Borja del Cuzco. En: *Histórica. Revista de Historia XXIX* (2): 163-179. Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Lima

2007 La educación de las elites indígenas en el Perú colonial. Instituto de Estudios Andinos (IFEA), Instituto Riva Agüero (IRA) e Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima.

ANÓNIMO

1951 Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada quechua [1586], G. Escobar (ed.), UNMSM, Lima.

ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS

1970 Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos (2da. Edición, Selección y Notas de J.M. Arguedas y F. Izquierdo Ríos). Casa de la Cultura del Perú, Lima.

ARZE, Silvia y Ximena MEDINACELI

1991 Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, Mallkus de Charcas. Talleres Gráficos Hisbol, La Paz –Bolivia.

ARRIAGA, Pablo Joseph de

1999 La Extirpación de la Idolatría en el Piru [1621]. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolome de la Casas”, Cuzco.

BAENA, Javier; BLASCO, Concepción; GARCÍA, Ma. Concepción; MEDINA, Dolores; RAMOS GÓMEZ, Luis y Virginia RECUERO

1994 El proyecto “Propuesta de conservación, estudio y catalogación informatizada de los keros y pajchas coloniales del Museo de América” y sus primeros resultados. En: *Anales del Museo de América* 2: 159-182, Madrid.

BARTHES, Roland

1970 La retórica de la imagen. En: *Communications* 4: 1-14. Buenos Aires.

BAXANDALL, Michael

2000 Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

BERTONIO, Ludovico

1984 Vocabulario de la lengua aymara [1612]. CERES, IFEA y MUSEF, La Paz.

BESTIARIO MEDIEVAL

1999 Introducción de Ignacio Malaxecheverría. Ediciones Siruela, Madrid.

BETANZOS, Juan de

1987 Suma y Narración de los Incas [1551]. Transcripción, notas y prólogo por María del Carmen Martín Rubio. Edición en conmemoración del V centenario del descubrimiento de América: Editorial ATLAS, Madrid (España).

BLASCO BOSQUED, María Concepción y Javier RAMOS GÓMEZ

1986- Catálogo de la cerámica Nazca del Museo de América. Ministerio de Cultura,

1991 Dirección General de Bellas Artes, Madrid (España).

BOONE, Elizabeth Hill

1994 Introduction: Writing and Recording Knowledge. En: *“Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes* (W. Mignolo y E. H. Boone, editores)”: 3-26. Duke University Press, Durham, NC.

BRAY, Tamara

2008 Las dimensiones simbólicas del poder dentro del imperio Inca. En: *“Lenguajes Visuales de los Incas* (P. González Carvajal y T. Bray editoras)”: 13-19. BAR, Oxford.

BRYSON, Norman

1991 Visión y pintura: la lógica de la mirada. Alianza Editorial, Madrid.

CASTRO-KLARÉN, Sara

1990 Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a “Rasu Ñiti”. En: *“El retorno de las Huacas. Estudios y Documentos del siglo XVI* (L. Millones, compilador)”: 407-423. Instituto de Estudios Andinos (IEP) y SEP, Lima.

CERECEDA, Verónica

2006 Mito e imágenes andinas del Infierno. En: *“Mitología Amerindias* (A. Ortiz Rescaniere editor)”: 313-359; Enciclopedia Iberoamericana de Religiones Nº 5, Editorial Trotta, Madrid.

CHARTIER, Roger

1996 Escribir las palabras. Foucault, de Certeau, Marin. Editorial Manantial, Buenos Aires.

1999 Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades transgredidas: conversaciones de Robert Chartier con Carlos Aguirre Anaya... [et al.] (A. Cue editor). Fondo de Cultura Económica, México D.F.

2005 El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia; México D.F.

CHAVEZ BALLON, Manuel

1984 Qeros Cusqueños. Un ensayo de interpretación descriptiva de la iconografía inca contenida en los qeros o vasos de madera del Cusco. En: *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 23: 97-107. Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC, Perú).

CHEVALIER, Juan

1988 Diccionario de los símbolos. Editorial Herder, Barcelona.

COBO, Bernabé

1956 Historia del Nuevo Mundo [1653] (tomos I y II), en: Obras del Padre Bernabé Cobo, (estudio preliminar y edición de Francisco Mateos), *Biblioteca de Autores Españoles* 92, Ediciones Atlas (Madrid, España).

CRARY, Jonathan

2007 Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX. Editorial CENDEAC, España.

CUMMINS, Thomas

1988 Abstraction to narration: kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity; Ph.D. UCLA Dissertation, 2 vols. U.M.I Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.

1991 We are the other: Peruvian Portraits of Colonial *Kurakakuna*. En: “*Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century* (K. Andrien y R. Adorno, editores)”: 201-231. University of California Press, Berkeley.

1993 La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca. En: “*Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra* (H. Urbano compilador)”: 87-136, CER “Bartolomé de Las Casas”, Cuzco.

1994 Representation in the 16th Century and the colonial Image of the Inca. En: “*Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes* (W. Mignolo y E. Hill Boone, editores)”: 189-219. Duke University Press, Durham NC.

1995 Keros coloniales y el naufragio de “Nuestra Señora de Atocha”: el problema de la cronología y el estilo heterogéneo. En: *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 25: 147-160. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, Perú.

- 1998a Let me see! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects “como es costumbre tener los caciques Señores”. En: “*Native Traditions in the Postconquest World* (E. Hill Boone y T. Cummins, editores)”: 91-148. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- 1998b El lenguaje del arte colonial: Imagen, ékrisis e idolatría. En: *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*; vol. 2: 23-43. Universidad de Lima, UNESCO y Fondo de Cultura Económica, Lima.
- 2004 Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés y Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.
- 2007 Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En: “*Variations in the expression of Inka Power* (R. Burger, C. Morris y R. Matos, editores)”: 267-311. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- DE LA VEGA, Garcilaso
- 1995 Comentarios reales de los Incas [1609] (vols. 1 y 2). Edición, prólogo, índice analítico y glosario por Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica, México.
- DILLEHAY, Tom
- 2003 El colonialismo inka, el consumo de chicha y los festines desde una perspectiva de banquetes políticas. En: *Boletín de Arqueología PUCP* 7: 355-363.
- DONNAN, Christopher y Donna MCCLELLAND
- 1999 Moche Fineline Paintings: its evolutions and its artists. UCLA y Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles.
- DRENNAN, Robert
- 1996 Statistics for archaeologist: a commonsense approach; Interdisciplinary contributions to Archaeology. Plenum Press, New York y Londres.
- DURAND, Gilbert
- 1997 La imaginación simbólica. Amorrortu Editores, Argentina.
- 2004 Las estructuras antropológicas del imaginario. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- DUVIOLS, Pierre
- 1967 Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haciendas” [ca. 1582]. En: *Journal de la Societé des Americanistes* 56(1): 7-39. Paris.

1977 La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia). Universidad Autónoma de México, México D.F.

ESTENSSORO, Juan Carlos

1992 Los bailes de los indios y el proyecto colonial. En: *Revista Andina* 10(2): 353-404, Cuzco.

2003 Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750. Pontificia Universidad del Perú (PUCP) e Instituto Frances de Estudios Andinos (IFEA), Lima.

2005 Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En: "*Los incas, reyes del Perú* (T. Cummins editor)": 93-173. BCP, Lima-Perú.

ESTRABIDIS, Ricardo

2002 El grabado en la Lima virreinal: documento histórico y artístico, siglos XVI al XX). Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

FERNANDEZ, Christian

2004 Inca Garcilaso: imaginación, memoria e identidad. Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

2005 Heráldica andina durante la conquista y colonización. En: *Identidades. Reflexión, arte y cultura peruana* 87: 12-13, Lima.

FERNÁNDEZ BACA, Jenaro

1971 Motivos de ornamentación de la cerámica Inca-Cuzco (Tomo I). Librería Studium S.A., Lima

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo

1997 Entre la repugnancia y la seducción: Ofrendas complejas en los Andes del Sur. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cuzco.

FISIÓLOGO, El (Bestiario medieval)

1971 Traducción de M. Araya y N. Guglielmi, introd. y notas de N. Guglielmi. Editorial Universitaria de buenos Aires, Argentina.

FLORES OCHOA, Jorge

1990a Pinturas en los qeros incas (Resumen de un trabajo en proceso). En: *Saqsaywaman. Revista arqueológica* I (3): 67-80. Instituto Departamental de Cultura, Cuzco (Perú).

1990b Gráfica inca y tradición oral. En: *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de America Latina y el Caribe* 2: 53-58. ORCALC de la UNESCO, La Habana, Cuba.

1995 Tres temas pintados en queros incas de los siglos XVII-XVIII. En: *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 25: 127-146. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, Perú.

FLORES OCHOA, Jorge; KUON, Elizabeth y Roberto SAMANEZ

1993 Pintura mural en el sur andino. Banco de Crédito del Perú: Colección Artes y Tesoros del Perú, Lima.

1997 Vasos de madera. Región del Lago Titicaca. En: *Arkinka* 25: 102-111. Lima.

1998 Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales, Banco de Crédito del Perú, Lima.

1999 Los Qeros: arte prehispánico. En: *La Casa de Cartón de OXY. Revista de Cultura* II época (17): 56- 58. Verano-otoño, Lima.

FOCACCI, Guillermo

1974 Excavaciones en el cementerio Playa Miller 7. Arica (Chile). En: *Chungara* 3 (septiembre): 23-74, Arica.

FRANCASTEL, Pierre

1970 La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte. EMECÉ Editores, Buenos Aires.

GAREIS, Iris

2007 Los rituales del Estado colonial y las élites andinas. En: *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines* 37(1): 97-109. Lima, Perú.

GENTILE, Margarita

1998 Rimani, Quellcani, Yuyani. Notas sobre las formas de registro, conservación y uso de datos durante el Tahuantinsuyu. En: *Sequillo* 7(12): 43-63. Lima, Perú.

GISBERT, Teresa

1980 Iconografía y mitos indígenas en el arte. Gisbert y Cia. Ediciones., La Paz.

1991 Iconografía Indígena. Transformación y pervivencia de los símbolos. En: *“Reproducción y transformación de las sociedades andinas, siglos XVI-XX (S. Moreno y F. Salomón, editores)”* tomo II: 583-602. Ediciones Abya Yala – MLAL; Quito.

1999 El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina. Ediciones Plural. La Paz.

2003 El otro en el Mundo Virreinal. En: *“Homenaje a John Murra. Los Andes: cincuenta años después (1953-2003) (A. M. Loradi, C. Salazar-Soler y N. Wachtel)”*: 53-70. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

2004 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 sobre el Barroco*”: 37-48. Viceministerio de Cultura de Bolivia y Unión Latina, La Paz.

GISBERT, Teresa; Silvia ARZE y Martha CAJÍAS

1987 Arte Textil y Mundo Andino. Gisbert y Cia Ediciones, La Paz.

GONZÁLEZ CARVAJAL, Paola y Tamara BRAY

2008 Introducción: Lenguajes Visuales de los Incas. En: “*Lenguajes Visuales de los Incas* (P. González Carvajal y T. Bray editoras)”: 1- 11. BAR, Oxford.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

1952 Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca [1608], (prólogo de Raúl Porras Barnechea). Instituto de Historia de la Facultad de Letras de la UNMSM, Lima.

GOMBRICH, Ernst H.

2002 Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Editorial Debate, Madrid.

GRUZINSKI, Serge

1991 La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII, Fondo de Cultura Económica, México.

1994 La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). Fondo de Cultura Económica, México.

1997 Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento. En: “*Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores* (B. Ares y S. Gruzinski coordinadores)”: 349-371. Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

2000 El Pensamiento Mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento. Edición Paidós, Barcelona.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

1980 Nueva coronica y buen gobierno [1615] (transcripción, prólogo, notas y cronología de Franklin Pease). Biblioteca Ayacucho, Caracas.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro

1999 Introducción. En: “*La tradición clásica en el Perú Virreinal* (T. Hampe compilador)”: 7-16. Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

HERNÁNDEZ LLOSAS, María Isabel

2006 Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 9-34. Santiago, Chile.

HOLLAND, Augusta

2008 Nueva Corónica: Tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cuzco.

HOMERO

2000 La Odisea [siglo VII a.C]. Biblioteca Básica Gredos: Editorial Gredos S.A., Madrid.

HOSTNIG, Rainer

2006 Distribución, Iconografía y Funcionalidad de las Pinturas Rupestres de la Época Inca en el Departamento del Cuzco, Perú. En: *Boletín SIARB* 20: 46-76. La Paz, Bolivia.

IWASAKI CAUTI, Fernando

1986 Las panacas del Cuzco y la pintura incaica. En: *Revista de Indias* XLVI (177): 59-74. Departamento de Historia de América “Fernández de Oviedo”, Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

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” En: *Anales del Museo de América* 2: 5-20, Madrid.

JULIEN, Catherine

1999 History and Art in Translation: The *Paños* and Other Objects Collected by Francisco de Toledo. En: *Colonial Latin American Review* 8 (1): 61-89. Oxfordshire, Reino Unido.

2007 Francisco de Toledo and His Campaign against the Incas. En: *Colonial Latin American Review* 16 (2, diciembre): 243-272. Oxfordshire, Reino Unido.

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

1999 Qeros, Análisis técnico de los qeros pintados de los Períodos Inca y Colonial. En: *Íconos. Revista Peruana de conservación, arte y arqueología*: 30-38. YACHAYWASI, Lima.

KAUFFMANN, Federico

1991 El mito del Qoa y la divinidad universal andina. En: “*El culto estatal del imperio Inca* (M. Ziolkowski, editor): 1-34. Memorias del 46º Congreso Internacional de Americanistas, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

KUBLER, George

1966 Indianismo y mestizaje como tradiciones clásicas y medievales americanas. En: *Revista de Occidente*, Año IV, número 38(mayo): 158-167. Madrid.

KUON ARCE, Elizabeth

2003 Los Qeros en el marco del Barroco Andino. En: "*Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional*": 213-220. Viceministerio de Cultura de Bolivia y Unión Latina, La Paz.

LIEBSCHER, Verena

1986a La iconografía de los qeros. GH. Herrera, Lima.

1986b Los qeros. Una introducción a su estudio. GH. Herrera, Lima.

LIZÁRRAGA IBÁÑEZ, Manuel Antonio

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* 14 (1): 37-53. Santiago de Chile.

LOHMANN VILLENA, Guillermo

1999 Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI. En: "*La tradición clásica en el Perú Virreinal* (T. Hampe compilador)": 115-128. Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes

1979 La Contrarreforma y el arte de Guaman Poma: notas sobre una política de comunicación visual. En: *Histórica*: III(1): 81-95. Lima.

LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo y Chantal CAILLAVET

1976 La pajcha inka: ejemplares del Museo de América de Madrid. En: *Revista de Indias* año XXXVI (145-146, Julio-Diciembre): 271-197. Madrid.

MACERA, Pablo

2006 El Inca Colonial. Fondo de Cultura de la UNMSM (2da edición); Lima, Perú.

MARCO DORTA, Enrique

1975 Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo. En: *Historia y Cultura* 9: 67-78. Revista del Archivo General de la Nación, Lima (Perú).

MARTÍNEZ CERECEDA., José Luís

1986 El "personaje sentado" en los *keru*: Hacia una identificación de los *kurakas* andinos. En: *Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 101-124. Santiago de Chile.

1995 Autoridades en los Andes, los atributos del Señor. Fondo Editorial PUCP, Lima.

- 2005 Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* 5: 114-132. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. [en línea, disponible <http://www.antropologiavisual.cl/martinez.htm>; Internet; consultado 22 de julio de 2008].
- 2008a Discursos andinos coloniales, Soportes, confluencias y transformaciones. Propuesta enviada al Concurso Nacional de Proyectos, FONDECYT.
- 2008b Pensar y Representarse: Aproximaciones a Algunas Prácticas Coloniales Andinas de los Siglos XVI y XVII. En: “*Lenguajes Visuales de los Incas* (P. González Carvajal y T. Bray editoras)”: 147- 161. BAR, Oxford.
- MARTÍNEZ SOTO-AGUILAR, Gabriel
- 1983 Los dioses de los cerros en los Andes. En: *Journal de la Société des Américanistes* LXIX: 85-115. París.
- MERCADO, Melchor María
- 1991 Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). Banco Central de Bolivia, Archivo Nacional de Bolivia y Biblioteca Nacional de Bolivia, La Paz.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
- 1957 Fenomenología de la percepción. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- MESA, José de y Teresa GISBERT
- 1962 Historia de la Pintura Cuzqueña. Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas, Buenos Aires.
- 2005 El Manierismo en los Andes. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco. Unión Latina Publicaciones; La Paz, Bolivia.
- MIGNOLO, Walter
- 1992 On the Colonization of Amerindian Languages and Memories: Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Traditions. En: *Comparative Studies in Society and History* 34(2): 301-335, Cambridge University Press.
- 1995 The Darker Side of Renaissance. Michigan University Press, Ann Arbor.
- MILLONES, Luis
- 2008 Dioses y demonios de los Andes. En: “*Dioses del Norte, Dioses del Sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes* (A. López Austin y L. Millones)”: 121-224. Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima.
- MILLONES, Luis y Hiroyasu TOMOEDA
- 2004 Las sirenas de Sarhua. En: *Letras* LXXV (107-108): 15-31, Lima.

MOLINA, Cristóbal de

1959 Ritos y fabulas de los incas [1572]. Editorial Futuro S.R.L., Buenos Aires.

MOSELEY, Michael

1993 The Incas and their Ancestors. The Archaeology of Peru. Thames and Hudson, Londres.

MULVANY, Eleonora

2004 Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado. En: *Chungara* 36 (2): 407-419, Arica.

MURÚA, Martín de

1962- Historia General del Perú: orígenes y descendencia de los Incas [hacia 1611-613].

1964 (Ms. Wellington); 2 volúmenes Edición bajo el patrocinio del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid.

2004 Historia del origen y genealogía real de los Reyes Ingas del Pirú [1590], de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno [sic]. Testimonio: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid.

MUSEO NACIONAL DE ARTE (MNA)

2005 Obras Maestras. MNA, La Paz.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro

1973 De Adaneva a Inkarri (una visión indígena del Perú). Retablos de Papel Ediciones e INIDE, Lima (Perú).

OSSIO, Juan Manuel.

2000 Guaman Poma y Murúa ante la tradición oral andina. En: *Iconos* 4: 44-57. *Revista Peruana de conservación, arte y arqueología*. YACHAYWASI, Lima.

OVIDIO [Publio Ovidio Nasón]

1963 Las Metamorfosis [8 a.C.]. Colección Austral: Editorial Espasa Calpe, Madrid.

PAGDEN, Anthony

1988 La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa. Alianza Editorial, Madrid.

PANOFSKY, Erwin

1983 Renacimiento y renacimientos en el arte occidental. Alianza Editorial, Madrid.

1987 El significado de las artes visuales. Alianza Editorial, Madrid.

PAZ FLORES, Percy

1995 El cultivo de la coca en un quero inca colonial. En: *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 25: 161-170. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, Perú.

PEASE, Franklin

1985 Los mitos en la región Andina, Perú. Ediciones IADAP (Instituto Andino de Arte Popular), Quito (Ecuador).

1999 Temas clásicos en las crónicas peruanas de los siglos XVI y XVII. En: “*La tradición clásica en el Perú Virreinal* (T. Hampe compilador)”: 17-34. Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

PHIPPS, Elena

2005 Rasgos de nobleza: los uncus virreinales y sus modelos incaicos. En: “*Los incas, reyes del Perú* (T. Cummins editor)”: 67-92. BCP, Lima-Perú.

PHIPPS, Elena; Johanna HECHT y Cristina ESTERAS MARTÍN

2004 *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Metropolitan Museum of Art Series, New York.

POSNANSKY, Arthur

1945 *Tihuanacu: la cuna del hombre americano*. J. J. Augustin, New York.

PROTZEN, Jean Pierre

2005 *Arquitectura y construcción inca en Ollantaytambo*. Fondo Editorial de la PUCP, Lima.

QUISPE-AGNOLI, Rocío

2008 Para que la Letra lo Tenga en los Ojos: *Tocapu*, Emblemas y Letreros en los Andes Coloniales del Siglo XVII. En: “*Lenguajes Visuales de los Incas* (P. González Carvajal y T. Bray editoras)”: 133-145. BAR, Oxford.

RAMOS, Gabriela

2005 Los símbolos de poder inca durante el Virreinato. En: “*Los incas, reyes del Perú* (T. Cummins editor)”: 43-65. BCP, Lima-Perú.

RAMOS GÓMEZ, Luis

2000 Historiografía de los queros, pajchas y otras vasijas lígneas andinas de época incaica y colonial del Museo de América (Madrid). En: *Revista Española de Antropología Americana* 30: 163-189, Madrid.

2001 Mama Guaco y Chañan Curi Coca: un arquetipo o dos mujeres de la Historia Inca (Reflexiones sobre la iconografía de un cuadro del Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco)”. En: *Revista Española de Antropología Americana* 31: 165-187, Madrid.

- 2002a El choque de los Incas con los chancas en la iconografía de las vasijas lúneas coloniales. En: *Revista Española de Antropología Americana* 32: 243-265, Madrid.
- 2002b El choque de los incas con los chancas en la iconografía de las vasijas lúneas coloniales. En: “*El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y.* (J. Flores Espinoza y R. Varón Gabai, editores), tomo II: 871-885. Fondo Editorial de la PUCP, Lima.
- 2003 Identificación de parte de la decoración de la pajcha colonial 7572, del Museo de América (Madrid). En: *Revista Española de Antropología Americana* 33: 345-362, Madrid.
- 2004 El motivo ‘torre’ en el escudo de Cuzco y en los queros y otras vasijas andinas de madera de la época colonial, del Museo de América (Madrid)”. En: *Revista Española de Antropología Americana* 34: 163-186, Madrid.
- 2006 Las vasijas de madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes andinos de la época colonial: función y tipología de sus formas. En: *Revista española de antropología americana* 36(1): 85-119, Madrid.
- 2008 La escena del “Brindis con el Sol” en los queros o vasos de madera andinos de época colonial. En: *Revista española de antropología americana* 38(1): 139-166, Madrid.
- RAMOS GÓMEZ, Luis; GARCÍA, Ma. Concepción; PARRA, Enrique; y Concepción BLASCO
- 1998 Estudio de los queros, pajchas y vasijas relacionadas. Metodología de trabajo aplicada a las piezas lúneas coloniales del Museo de América de Madrid. En: *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*; vol. 2: 109-137. Universidad de Lima, UNESCO y Fondo de Cultura Económica, Lima.
- RICKETTS, Mónica
- 2008 Reseña de: T. Cummins, G. Ramos, E. Phipps, J.C. Estenssoro, L. Wuffarden y N. Majluf, Los incas, reyes del Perú. En: *Colonial Latin American Review* 17 (2, diciembre): 285-288. Oxfordshire, Reino Unido.
- ROMERO, Carlos
- 1936 Una supervivencia del incanato durante la Colonia. En: *Revista Histórica*, tomo X (entrega I): 76-94. Órgano del Instituto Histórico del Perú, Lima.
- ROSTWOROWSKI, María
- 1983 Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

ROWE, John Howland

1961 The Chronology of Inca Wooden Cups. En: *The Essays in Pre Columbian Art and Archaeology*: 317-341. Cambridge, Harvard University Press.

1976 El movimiento nacional Inca del siglo XVIII. En: “*Tupac Amaru II-1780. Sociedad colonial y sublevaciones populares* (A. Flores Galindo compilador)”: 13-66. Lima, Retablo de Papel.

2003 Los Incas del Cuzco, siglos XVI, XVII y XVIII. Instituto Nacional de Cultura, Cuzco.

SABOGAL, José

1952 El “kero”: vaso de libaciones cuzqueño de madera pintada. Museo de la Cultura Peruana, Lima.

SALAS, Alberto

1968 Para un Bestiario de Indias. Editorial Losada S.A. Buenos Aires.

SALOMON, Frank

1994 La textualización de la memoria en la América Andina: una perspectiva etnográfica comparada. En: “*América Indígena*” 54 (4): 229-261, México.

2001 How an Andean “Writing Without Words” Works. En: *Current Anthropology* 42(1): 1-27. University of Chicago Press.

SANDRON, Mario

1999 Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de América. En: *Anales del Museo de América* 7: 141 -155, Madrid.

SANFUENTES, Olaya

2009 Develando el Nuevo Mundo: imágenes de un proceso. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Juan de

1995 Relación de Antigüedades de este Reino del Perú [1613?]. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

SANTO TOMAS, Fray Domingo de

1951 LEXICON, o Vocabulario de la Lengua General del Perú [1560]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro

1942 Historia de los Incas [1572]. EMECE Editores, Buenos Aires.

SAXL, Fritz

1989 La vida de las imágenes: Estudios iconográficos sobre el arte el arte occidental. Alianza Editorial, Madrid

SOLDI, Ana María

1997 Un inédito de Toribio Mejía Xesspe: “Los keros de Chillwa 1925”. En: “*Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski* (R. Varón Gabai y J. Flores Espinoza, editores)”: 77-91. Instituto de Estudios Peruanos (IEP) y Banco Central de Reserva del Perú (BCRP), Lima.

STASTNY, Francisco

1993 El arte de la nobleza inca y la identidad andina. En: “*Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra* (H. Urbano compilador)”: 137-156. CER “Bartolomé de las Casas”, Cusco.

1999 Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano. En: “*La tradición clásica en el Perú Virreinal* (T. Hampe compilador)”: 223-247. Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

STOICHITA, Víctor

1999 Breve historia de la sombra. Editorial Siruela, Barcelona.

TAYLOR, Gerald

1987 Ritos y Tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Instituto de Estudios Peruanos (IEP) e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Lima.

URTEAGA, Horacio y Carlos ROMERO (editores)

1926 Fundación española del Cusco y Ordenanzas para su gobierno. Restauraciones mandadas ejecutar del Primer Libro de Cabildo de la ciudad por el Virrey Don Francisco de Toledo. Talleres gráficos San Marti y Cía., Lima.

URTON, Gary

1997 De nudos a narraciones: reconstrucción del arte de llevar registros históricos en los Andes a partir de transcripciones en español de los khipus incaicos. En: “*Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes* (T. Bouysse-Cassagne editora)”: 303-323. Institut des hautes études de l'Amérique Latine (IHEAL) e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Lima

VALCÁRCEL, Luis

1932 Arte Antiguo Peruano I. Vasos de Madera del Cusco. En: *Revista del Museo Nacional* 1: 7-18; Lima, Perú.

VARON GABAI, Rafael

1990 El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial. En: “*El retorno de las Huacas. Estudios y Documentos del siglo XVI* (L. Millones, compilador)”: 331-405. Instituto de Estudios Andinos (IEP) y SEP, Lima.

VILCAPOMA, Juan Carlos

2006 Tradición oral de Parinacochas. De Gentiles, Incas y Cristos del camino. En: *Paccarina Uno*, I época, año 1 (1, marzo): 38-53. Instituto de Investigaciones y Desarrollo Andino (IIDA), Lima.

WARBURG, Aby

2004 El ritual de la serpiente. Editorial “El Sexto Piso”, México D.F.

2005a El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano [1893]. En: “*El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (F. Pereda editor)”: 73-121. Alianza, Madrid.

2005b Sandro Botticelli [1898]. En: “*El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (F. Pereda editor)”: 123-129. Alianza, Madrid.

2005c Durero y la Antigüedad Italiana [1905]. En: “*El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (F. Pereda editor)”: 401-407. Alianza, Madrid.

2005d El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur [1908]. En: “*El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (F. Pereda editor)”: 409-410. Alianza, Madrid.

2005e Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara [1912]. En: “*El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (F. Pereda editor)”: 415-438. Alianza, Madrid.

WICHROWSKA, Oriana y Mariusz ZIÓLKOWSKI

2005 Iconografía de los Keros. Andes Boletín de la Misión Arqueológica Andina n° 5, Universidad de Varsovia, Varsovia.

WIND, Edgar

1972 Los misterios paganos del renacimiento. BARRAL Editores, Barcelona.

WÖLFFLIN, Enrique

1999 Conceptos fundamentales en la historia del arte. Editorial Espasa Calpe.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

2005 La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato. En: “*Los incas, reyes del Perú* (T. Cummins editor)”: 175-253. BCP, Lima-Perú.

YATES, Frances

2005 El arte de la memoria. Editorial Siruela, Madrid.

ZANELLI, Carmela Teresa

1999 Formas e ideas de lo trágico en la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso. En: “*La tradición clásica en el Perú Virreinal* (T. Hampe compilador)”: 157-172. Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, Lima.

ZIÓLKOWSKI, Mariusz

1979 Acerca de algunas funciones de los keros y de las akillas en el Tawantinsuyu incaico y en el Perú colonial. En: *Estudios Latinoamericanos* 5: 11-24. Warsaw.

ZIÓLKOWSKI, Mariusz; Jaroslaw ARABAS e Ian SZEMINSKI.

2008 La historia en los *Queros*: Apuntes acerca de la Relación entre las Representaciones Figurativas y los Signos “*Tocapus*”. En: “*Lenguajes Visuales de los Incas* (P. González Carvajal y T. Bray editoras)”: 163-176. BAR, Oxford.

ZUIDEMA, Tom Reiner

1989 El león en la ciudad. Símbolos reales de transición en el Cusco. En: “*Reyes y Guerreros. Ensayos de Cultura Andina* (T. Zuidema autor/ M. Burga compilador)”: 306-383, FOMCIENCIAS, Lima.

1993 De la Tarasca a Mama Huaco. La historia de un mito y rito cuzqueño. En: “*Religions des Andes et Langues Indigènes. Équateur-Pérou-Bolivie. Avant et après la Conquête Espagnole (Actes du Colloque III d'études Andeines, P. Duviols coordinador)*”: 331-381. Publications de l'Université de Provence.

Tabla 1: Relación de las 61 piezas analizadas en el estudio (entre queros y demás vasijas emparentadas tecnológica y simbólicamente).

Número	Código Museográfico	Colección	Estilo/época	Breve descripción
1	MNA 1712/656	MUNARQ, Bolivia	Colonial (siglo XVII)	Dos sirenas de perfil, sobre el lago Titicaca, tocando arpa y sosteniendo guitarra, respectivamente.
2	CFB 3560	Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz	Colonial (siglo XVII)	Pareja de sirenas con 2 colas, sosteniendo charango y planta de ajíes, debajo de motivo arco iris y otra pareja de centauros entre ambos <i>kuychi</i> . <i>Quero hermano</i> con CFB 3562
3	CFB 3562	Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz	Colonial (siglo XVII)	Pareja de sirenas con 2 colas, sosteniendo charango y planta de ajíes, debajo de motivo arco iris y otra pareja de centauros entre ambos <i>kuychi</i> . <i>Quero hermano</i> con CFB 3560
4	pieza MoMac publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 103	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVIII)	Sirena de una sola cola tocando charango frente a danzante que está cargando una planta de ají (nuestra Fig. 39).
5	pieza MoMac publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 99	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVIII)	Grupo de centauros atacando a dragón de 4 cabeza. Influencia del milenarismo franciscano (ir a nuestra Fig. 13c).
6	pieza publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 288	Colección privada del Cuzco	Colonial (siglo XVIII)	Baúl. Centauro melencudo con patas de caballo y portando lanza (nuestra Fig. 48).
7	MoMac 79	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	2 águilas bicéfalas rampantes puestas como timbre heráldico entre dos motivos arco iris.
8	MAM 7542	Museo de América de Madrid	Colonial (siglo XVI tardío)	Águila bicéfala rampante puesta como timbre heráldico, debajo de motivo arco iris.
9	MoMac 77	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	2 águilas bicéfalas rampantes puestas como timbre heráldico, cada una debajo de motivo arco iris. Ave con cuello moteado y mordiendo -cada una de las cabezas- una planta de ají.
10	MAM 7519	Museo de América de Madrid	Colonial (siglo XVII)	Serie horizontal de 3 basiliscos de cuerpo moteado puestos de cuerpo de perfil y cabeza frontal.
11	pieza publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 277	Museo de Arqueología de la UNSA, Arequipa	Colonial (siglo XVII)	2 series horizontales de basiliscos con cuerpo de perfil puestas tanto en el campo superior como inferior del vaso (nuestra Fig. 66)
12	MO 10395	MNAAH del Perú	Colonial (siglo XVII)	Basilisco puesto de perfil debajo de motivo arco iris.

13	pieza MoMac publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 278	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVIII)	Cornucopia flanqueada por 2 aves de perfil, con sus patas abiertas (nuestra fig. 71).
14	pieza publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 279	Colección privada de Lima	Colonial (siglo XVIII)	Baúl de plata. Dos mascarones zoomorfos botando -por sus bocas- 2 cornucopias, respectivas.
15	nuestra Fig. 70	Museo Nacional de Arte de Bolivia	Colonial (fines siglo XVII)	Bargueño paceño. Soldado vestido a la usanza clásica soplando una cornucopia y mirando a niño <i>andinizado</i> sentado sobre un carro alegórico griego jalado éste por dos aves (grifos o <i>corequenques?</i>)
16	pieza publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1997: 107	Sistema de Museos Municipales de la ciudad de La Paz	Colonial (siglo XVI tardío)	Baúl de Callahuaya. Pieza que muestra 3 <i>Amarus</i> tipo dragontino (2 en su cara posterior y 1 sobre la tapa). Significantes que se asemejan, por su longitud y enormidad corpórea, a sus prototipos europeos (nuestra Fig. 31).
17	MNA 1713/657	MUNARQ, Bolivia	Colonial (inicios siglo XVII)	De las primeras piezas que incluyen significantes derivados del imaginario renacentista como el dragón.
18	CFD 15779/988	MUNARQ, Bolivia	Colonial (siglo XVII)	Quero metonímico que contiene escena de caza/combate entre guerrero Anti y león coronado rampante.
19	MNA 1727/671	MUNARQ, Bolivia	Colonial (siglo XVII)	León rampante melencudo.
20	MoMac 247	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVI tardío)	2 Parejas reales imperiales (Inca y Coya) debajo -respectivamente- de un motivo arco iris.
21	pieza publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998:115	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	Sapa Inca sentado en <i>tiana</i> portando emblemas imperiales (<i>pullkanka, suntur paucar, mascapaycha, uncu, phullu</i>).
22	MoMac 122	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	Amaru tipo dragontino debajo de motivo arco iris.
23	MoMac 168	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	Amaru tipo dragontino botando flor por su boca, debajo de motivo arco iris.
24	MoMac 90	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVIII)	2 <i>Amarus</i> tipo dragontino con cuerpos moteados y alas multicolores debajo cada uno, de motivo tipo arco iris.
25	MAM 7532	Museo de América de Madrid	Colonial (siglo XVII)	2 <i>Amarus</i> tipo dragontino de cuerpos moteados y alas multicolores botando cada uno, una flor por la boca. Se ubican entre 2 <i>kuychi</i> .

26	MoMac 87	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVI tardío)	Anti cazando, con arco y flecha, a Amaru tipo dragontino de cuerpo moteado, debajo de motivo arco iris.
27	MoMac 63	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	Amaru tipo dragontino botando flor por su boca, debajo de motivo arco iris.
28	ML 400691	Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera	Colonial (siglo XVII)	Banda horizontal zoomorfa figurativa y polícroma de aves mitológicas europeas.
29	pieza publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1988: 286	Museo de Arqueología de la UNSA, Arequipa	Colonial (siglo XVII)	Banda horizontal central con basiliscos figurativos y polícromos puestos de perfil.
30	pieza publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 318	Colección privada de los EE.UU.	Colonial (siglo XVII)	Alfombra decorada con par de sirenas de una sola cola y par de aves bicéfalas coronadas.
31	pieza MoMac publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1998: 274	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	Pieza que muestra, en su campo superior, tema mitológico europeo donde un jinete sobre un caballo y portando lanza, ataca a una mujer desnuda (¿amazona?--; nuestra Fig.49).
32	MALI IV-2.3-0593	Museo de Arte de Lima	Incaico (1470-1533 d.C.)	Decoración geométrica abstracta lineal incisa. 4 bandas horizontales.
33	MoMac 224	Museo Inka, UNSAAC	Incaico (1470-1533 d.C.)	Banda horizontal con decoración geométrica incisa tipo <i>tocapu</i> (cuadrados concéntricos). <i>Quero hermano</i> con MoMac 225.
34	MoMac 225	Museo Inka, UNSAAC	Incaico (1470-1533 d.C.)	Banda horizontal con decoración geométrica incisa tipo <i>tocapu</i> (cuadrados concéntricos). <i>Quero hermano</i> con MoMac 224.
35	MO 105	MNAAH del Perú	Incaico (1470-1533 d.C.)	Decoración geométrica abstracta lineal incisa. 2 bandas horizontales con diseños tipo <i>tocapu</i> de cuadrados concentricos.
36	MO 91	MNAAH del Perú	Incaico (1470-1533 d.C.)	Motivos antropomorfos dibujados esquemáticamente (rostros y manos). <i>Quero hermano</i> con MO 93.
37	MO 93	MNAAH del Perú	Incaico (1470-1533 d.C.)	Motivos antropomorfos dibujados esquemáticamente (rostros y manos). <i>Quero hermano</i> con MO 91.
38	MO 10393	MNAAH del Perú	Transición (siglo XVI tardío)	Banda horizontal con motivos repetidos y pintados de loro.

39	MO 95	MNAAH del Perú	Incaico (1470-1533 d.C.)	Decorado con banda superior horizontal de <i>tocapus</i> tipo llave.
40	MoMac 5-738	Museo Inka, UNSAAC	Transición (siglo XVI tardío)	Proveniente de la tumba D de Ollantaytambo (Cuzco) con banda horizontal de jaguares pintados con "laca incrustada" y repetidos. <i>Quero hermano</i> con MoMac 5-739.
41	MO 1653	MNAAH del Perú	Incaico (1470-1533 d.C.)	Pieza inca que muestra sus características bandas sin decoración (tipo pampa).
42	R1161	MUSEF, La Paz	Colonial (siglo XVII)	<i>Llimpiscacaquero</i> decorado con tema de "Baile de Chunchos" <i>Quero hermano</i> con R1162.
43	R1162	MUSEF, La Paz	Colonial (siglo XVII)	<i>Llimpiscacaquero</i> decorado con tema de "Baile de Chunchos" <i>Quero hermano</i> con R1161.
44	MNA 1741/684	MUNARQ, Bolivia	Colonial (siglo XVI tardío)	Con figuras del Inca y Coya debajo, cada uno, de motivo arco iris (tradicón cuzqueña). <i>Quero hermano</i> con MNA 1674/678.
45	MoMac 110	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVI tardío)	Motivo arco iris que nace, en concordancia con el argumento mitológico nativo, de la boca de un puma. <i>Quero</i> en "estilo formal".
46	MALI IV-2.0-0037	Museo de Arte de Lima	Moche IV (450-550 d.C.)	<i>Amaru</i> precolombino, culebra con cabeza de felino. Botella escultórica.
47	MNA 1709/653	MUNARQ, Bolivia	Colonial (siglo XVI tardío)	Vaso con figuras de peces tipo <i>suche</i> , animales propios del Lago Titicaca, según Flores Ochoa <i>et al.</i> (1997) <i>quero</i> de "estilo altiplánico".
48	R13	MUSEF, La Paz	Colonial (siglos XVI-XVII)	<i>Katari quero</i> . Vaso con figura escultórica zoomorfa lateral tipo lagartija o basilisco.
49	pieza MoMac publicada por Flores Ochoa <i>et al.</i> 1988: XIV	Museo Inka, UNSAAC	Colonial (siglo XVII)	<i>Katari quero</i> . Vaso con figura escultórica zoomorfa lateral pintada tipo lagartija o basilisco, posee -en su campo superior- diseños tipo <i>suche</i> .
50	MAM 5.645	Museo de América de Madrid	Nazca Monumental (100a.C. - 200d.C.)	Botella doble pico asa puente decorada con motivo de "ballena asesina"; la cual lleva, entre sus manos, una cabeza humana cortada.
51	Nuestra Fig. 72	MNAAH del Perú	Viñaque (650d.C. - 700d.C.)	Botella de gollete alto con representación del "felino alado", encarnando al dios Qoa.

52-56	Nuestra Fig. 9	Metropolitan Museum of Art, Nueva York	Incaico (1470-1533 d.C.)	5 queros incaicos que muestran decoración geométrica lineal incisa.
57	pieza publicada por Lizárraga 2009: Fig. 3	Metropolitan Museum of Art, Nueva York	Transición (siglo XVI tardío)	Vaso organizado en 5 campos horizontales decorados con patrón geométrico hechos con la técnica de pintura incrustada
58	pieza publicada por Lizárraga 2009: Fig. 6	Metropolitan Museum of Art, Nueva York	Transición (siglo XVI tardío)	Vaso decorado con imaginería de la selva, a saber: loros y otorongos pintados.
59	MCH BC038	Museo Colonial de Charcas (Bolivia)	Colonial (siglo XVIII)	Bargueño chuquisaqueño que muestra -en su parte frontal- una sirena de una sola cola portando además una guitarrilla entre sus manos.
60		Museo Colonial de Charcas (Bolivia)	Colonial (siglo XVIII)	Tapa de barqueño chuquisaqueño que muestra un águila bicéfala coronada entre sus cuellos.
61	Nuestra Fig. 70	Museo Nacional de Arte de Bolivia	Colonial (siglo XVIII)	Alfombra decorada con par de felinos con tocado de plumas - <i>andinizados</i> - y una torre pintada con <i>uncu</i> , representando al Cuzco.