

Qeros y discursos visuales en la construcción de la nueva sociedad colonial andina*/

Qeros and Visual Discourses in the Construction of the New Colonial Andean Society

*José Luis Martínez C., Carla Díaz, Constanza Tocornal,
Gabriela Acuña y Luz María Narbona*
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos
Universidad de Chile

Los qeros son una valiosa fuente para el estudio de la vida colonial andina y sus memorias sobre el pasado. Con su decoración circuló un amplio conjunto de textos visuales entre los siglos XVI al XIX. Identificamos al menos tres estilos que estarían vinculados a los cambios sociales y políticos que vivieron las poblaciones andinas a partir del siglo XVI, siendo estos estilos una manifestación de las experiencias locales.

PALABRAS CLAVES: Qeros; Estilos; Sociedades andinas; Período colonial; Élites.

Qeros are a valuable source for studying Andean colonial life and their memories about the past. With its decoration circulated a wide range of visual texts from de 16th to the 19th centuries. We identify at least three different styles, linked with socio political changes lived by elites and Andean communities since 16th century. They were expression of local experiences.

KEYWORDS: Qeros; Styles; Andean societies; Colonial times; Elites.

* Este trabajo es resultado del proyecto 1130431 FONDECYT. Agradecemos a nuestros y nuestras colegas del equipo de investigación sus comentarios y observaciones, así como al personal de los distintos museos que nos permitieron estudiar sus colecciones.

Qeros andinos coloniales

Los *qeros*¹ fueron vasos de madera usados para hacer los brindis rituales que requerían todas las ceremonias andinas y se utilizaban en especial en los brindis de reciprocidad y en aquellos vinculados al poder incaico.² Durante el Tawantinsuyu formaron parte de los regalos entregados por los inkas a los miembros de las élites incorporadas al dominio cuzqueño,³ y se siguieron fabricando a lo largo de todo el período colonial. Lo que los hace especiales, sin embargo, es que sus superficies siempre estuvieron decoradas, ya fuera con emblemas y significantes asociados a la historia de los inkas⁴ o, ya en el período colonial, con coloridas escenas que sirvieron para construir una nueva memoria acerca del pasado anterior a la invasión europea y para representar momentos y formas de la vida colonial de las poblaciones andinas. Los qeros de madera no fueron los únicos objetos decorados colonialmente en los que se representaron relatos del tiempo del Inka o de la vida colonial. También se describen las *aquillas*, vasos de plata de igual forma que los qeros y decoradas con similares imágenes y escenas, y las *paqchas*, recipientes rituales usados en los rituales de fertilidad agrícola, que muestran el mismo tipo de técnica decorativa y similares temas que los qeros de madera.

Dado que se ha registrado actualmente una gran cantidad de estos vasos,⁵ los qeros forman el conjunto de narraciones visuales más completo y diverso conocido acerca de la memoria andina colonial, con la singularidad de haber sido construidos por artesanos andinos.⁶ Por su prestigiosa condición de objetos regalados antiguamente por los inkas y porque fueron usados también para demostrar la posición social de sus poseedores,⁷ los qeros tienen la especial condición de ser simultáneamente soportes de registro visual y objetos de valor y estatus.

1 En este trabajo emplearemos la grafía *qero*, siguiendo lo propuesto por Flores Ochoa, Kuon y Samanez, 1998, respetando la fonética cuzqueña, uno de los espacios más importantes en la producción colonial de estos objetos.

2 Rowe, 2003 [1961]; Cummins, 2004; Flores Ochoa, Kuon y Samanez, 1998; Liebscher, 1986; Ziolkowski *et al.*, 2008.

3 Cummins, 2004.

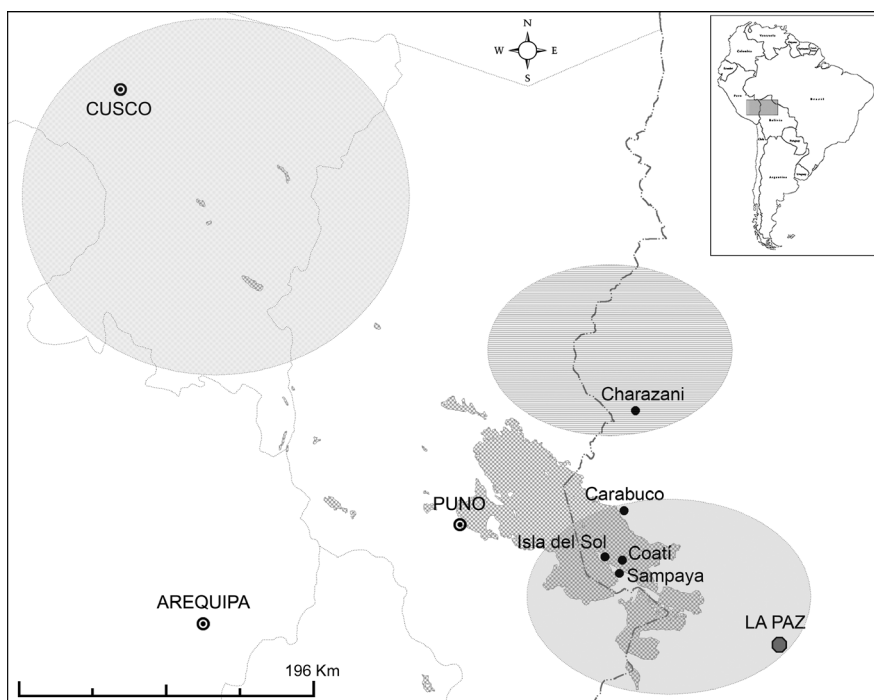
4 Cummins, 1998; Flores Ochoa, Kuon y Samanez, 1998.

5 De acuerdo a los registros museológicos, se conocen más de 2.000 ejemplares.

6 La cantidad de *aquillas* y *paqchas* conocidas es mucho menor, por lo que solo eventualmente las incorporaremos a nuestro análisis.

7 Ziolkowski, 2009; Flores Ochoa, Kuon y Samanez, 1998.

En un trabajo anterior abordamos algunas diferencias entre ciertos conjuntos de vasos que nos permitieron establecer una posible cronología a partir de la emergencia de ciertos temas vinculados a momentos políticos sociales durante la administración colonial.⁸ En esta ocasión queremos abordar otro tipo de diferencias, que no son de época sino de estilo,⁹ de maneras de ordenar y representar. Proponemos que es posible identificar tres conjuntos diferentes de qeros. Los denominamos preliminarmente como «estilo Omasuyos-lago Titikaka», «estilo Charazani» y «estilo Cuzqueño». Los nombres corresponden a las áreas más probables de producción de los mismos (ver mapa 1).



MAPA 1. Áreas aproximadas correspondientes a cada estilo.

8 Martínez C. *et al.*, en prensa.

9 Identificamos un estilo cuando un conjunto determinado de objetos comparte principios y/o maneras de representar las imágenes y las formas. Esos estilos pueden ser tanto coexistentes como secuenciales.

En concreto, proponemos que el surgimiento de diversos estilos de representación visuales estuvo relacionado con algunos cambios sociales y políticos que vivieron las comunidades andinas entre los siglos XVI y XVIII. Esto fue posible, en parte, porque los qeros coloniales fueron textos autorreferenciales, que permitieron manifestar una autoconciencia de las sociedades andinas, a través del uso de las imágenes pintadas.¹⁰

La producción de *qeros* en varios lugares del virreinato peruano entre los siglos XVI y XVIII ya ha sido sugerida por otros autores,¹¹ y se han postulado diversos focos de producción: en zonas cercanas al Cuzco, en tierras bajas o de selva (en lo que se denominaba colonialmente «la montaña»), en específico en la provincia de Carabaya;¹² en el área de Charcas, la antigua ciudad de La Plata vecina a la villa de Potosí, en el sur andino;¹³ y en el área minera de Huancavelica y Huanta.¹⁴ Sin embargo, Cummins ha discutido la idea de identificar estilos, postulando que la producción en áreas distantes entre sí no habría afectado una homogeneidad básica, una cierta uniformidad ni, en particular, el estilo figurativo con el que se pintaron los personajes y escenas.¹⁵ Así, se ha asumido una cierta homogeneidad en las maneras de representar, como también en los mismos temas representados, todos muy ligados al área y la vida del Cuzco.

Los primeros en plantear la existencia de más de un estilo, coetáneo posiblemente con el cuzqueño, fueron Flores Ochoa, Kuon y Samanez, quienes propusieron un estilo «altiplánico» reconocible ante todo por su inclusión de temas vinculados al lago Titikaka, en especial las sirenas y peces como los suches. Estos autores advirtieron lo que podríamos llamar componentes diferenciales en algunos vasos, que darían cuenta de miradas más locales y de la expresión de otras memorias, y ya no únicamente de la cuzqueña.¹⁶

Siguiendo en esa misma línea es que entendemos los estilos no como una opción básicamente estética (inclusive individual), sino como una

10 Cummins, 2004, 28.

11 Wichrowska y Ziolkowski, 2000, 5.

12 Cummins, 2004, 300. Esta provincia pertenece al Departamento de Puno, y se ubica al sureste del Cuzco y próxima al borde norte del lago Titikaka.

13 Cummins, 2004, 307; Gisbert, 1999, 88; Presta, 2012 ms.

14 Cummins, 2004, 302.

15 Cummins, 1995; 2004, 309.

16 A modo de ejemplo del carácter local de los qeros del estilo «altiplánico», la representación de sirenas ha sido interpretada como una manifestación colonial del mito lacustre de Thunupa, una divinidad que fue seducida por dos peces hembra, Quesintuu y Umasuu. Flores Ochoa, Kuon y Samanez, 1997, 109. Véase también Gisbert, 1980, 46.

expresión de modos de hacer colectivos, que están dirigidos a una cierta comunidad humana receptora e interpretante, una comunidad de sentido. Cummins señaló que «las imágenes de los qeros están animadas en su iconografía y composición, por contextos y tradiciones andinas».¹⁷ Esto es, los estilos no son solo las maneras de hacer (las formas elegidas, las técnicas empleadas, las paletas de colores seleccionadas), sino y sobre todo desde nuestra perspectiva, son expresión de un «decir» que tenía una relación con los contextos y las tradiciones andinas.

Ziólkowski¹⁸ sugirió que las diferencias podrían ser expresión de los niveles socio económicos de sus propietarios.¹⁹ Qeros con decoración más compleja y detallada serían resultado de un mayor poder adquisitivo de quienes los encargaron y, a la inversa, los vasos con una menor cantidad de pigmentos o con escenas más reducidas estarían al alcance de personas de menores recursos económicos. Los costos de elaboración de cada vaso, y la riqueza de sus propietarios son aspectos que se deben tomar en cuenta, efectivamente porque nos ayudan a conocer mejor las dinámicas de producción y circulación, pero no nos explican los agrupamientos regionales, ni las diferencias en el uso de algunos materiales al interior de un mismo estilo.²⁰

La cantidad de qeros que conforman la muestra para este trabajo es de 291 ejemplares. Para el conjunto cuzqueño hemos identificado 159 vasos; para el conjunto del estilo Omasuyos-lago Titikaka conocemos 68 ejemplares; y hay al menos 57 que pueden ser adscritos a un tercer grupo, que denominamos Charazani. Estas cantidades nos llevan a reafirmar que la explicación posible a estas diferencias no se encuentra solo en la posibilidad de que distintos talleres hicieran qeros diferentes (son muchos qeros en cada conjunto), sino en la existencia de distintas tradiciones y/o estilos en los qeros coloniales. Pensamos que estamos frente a decisiones u opciones culturales locales que encontrarían una explicación en la existencia de

17 Cummins, 2004,18.

18 Ziólkowski, 2009, 309.

19 Aun cuando no contamos con información suficiente para estimar los costos de producción, suponemos que podrían haber sido altos, ya que las materias primas principales (las maderas, las resinas y algunos de los pigmentos) debían ser traídas desde las tierras bajas, desde los yacimientos mineralógicos cercanos a Arequipa, o adquiridos en el mercado colonial que los importaba desde Europa (Howe *et al.*, en prensa).

20 Es importante constatar en este punto que en la colonia, con la introducción de la economía monetaria y el sistema mercantil, los qeros, al igual que los tejidos, fueron adquiriendo nuevas significaciones además de sus valoraciones tradicionales. Para un mayor análisis de cómo esta nueva situación pudo haber afectado la producción y circulación de estos objetos ver Cummins 2004, 283-314.

procesos coloniales locales distintos; y el surgimiento de diferentes estilos, en esos lugares, daría cuenta de los procesos sociales locales que vivían sus habitantes a raíz de la implantación de la sociedad colonial y de la desaparición del Tawantinsuyu.

Los estilos coloniales

Luego de un análisis a cada uno de los conjuntos de qeros que hemos agrupado en los distintos estilos, es posible advertir la existencia de pre determinaciones técnicas y organizativas que anteceden al acto de representar y que van mostrando diferencias notables. Estas distinciones se hallan tanto a nivel de cómo se organizan los componentes de la decoración de las paredes del vaso, a nivel de los lenguajes utilizados y las formas narrativas presentes, como también a nivel de las temáticas y significantes utilizados.

En primer lugar, en cualquier qero (sin importar de cuál de los tres estilos se trate), todos los motivos, ya sean figurativos o abstractos, se ubican al interior de campos predeterminados que, dentro cada estilo, muestran importantes regularidades.

En los qeros del estilo cuzqueño desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII se consolida una estructura básica de tres campos horizontales, organizados jerárquicamente. En el campo superior, se representa invariablemente una escena, el único espacio en el que aparecen seres humanos; en tanto que en el campo intermedio suele presentarse una banda más estrecha en la que se distribuyen motivos geométricos o abstractos, a veces identificados como *tocapus*. Finalmente, el campo inferior está ocupado únicamente por motivos florales, ocasionalmente acompañados de animales (ver figura 1).

En los del estilo Omasuyos-lago Titikaka,²¹ por su parte, los vasos están divididos solo por dos campos horizontales, aproximadamente de igual tamaño. En la porción inferior se aprecia invariablemente un motivo figurativo floral, compuesto por un par de *maywas* (*Stenomesson variegatum*). La mitad superior está, a su vez, subdividida por una línea vertical

21 Es necesario distinguir entre el *Umasuyu* una de las dos partes simbólicas longitudinales en las que estaba organizado el espacio aymara anterior a la conquista inka, y el corregimiento de Omasuyos, denominación colonial para el sector sur oriental del lago Titikaka, que incluía espacios lacustres y de montaña y selva. Véase Portugal, 2011.

que distribuye ese campo en dos. En una mitad se presenta una escena y en la otra mitad se disponen tocapus. Lo más frecuente es una combinación de dos tocapus separados por un motivo figurativo, ya sea de flora o fauna (ver figura 2).

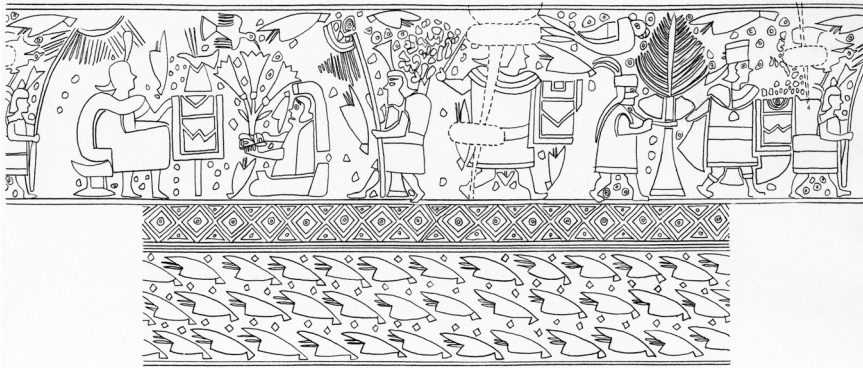


FIGURA 1. Qero estilo Cuzqueño, con tres campos horizontales (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, pieza Mo 59). En el campo superior se representa una escena con un inka sentado en su tiana, a la izquierda. El campo intermedio muestra figuras geométricas y la banda inferior está decorada por una serie de flores ñucchu. Dibujo propiedad de los autores.

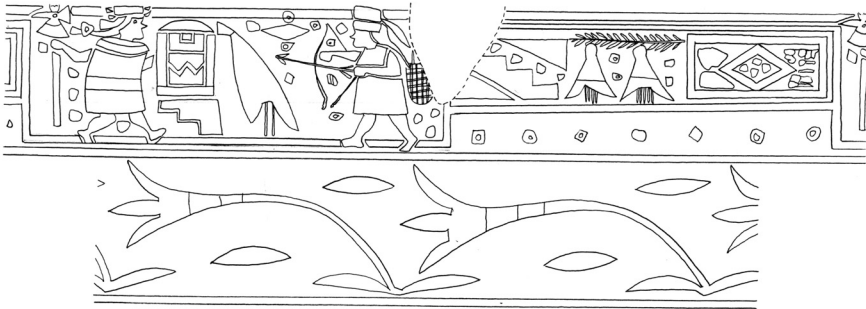


FIGURA 2. Qero estilo Omasuyos-lago Titikaka, con estructura de dos campos horizontales (Museo de Metales Preciosos, La Paz, pieza cfb 3549). Se advierte la subdivisión del campo superior en dos partes; en la de la izquierda siempre se muestra una escena y en la otra, motivos geométricos o tocapus. Dibujo propiedad de los autores.

En el estilo Charazani los motivos también se encuentran insertos al interior de campos, predominantemente distribuidos de manera horizontal, y con un alto porcentaje de organización en tres campos. Su singularidad está en la ubicación de las figuras humanas y las escenas, que pueden aparecer también en el campo intermedio y que pueden llegar a tomarse gran parte de la superficie del vaso. Un segundo aspecto significativo es que la estructura de los campos muestra una presencia importante de lo que hemos denominado un campo intermedio o «pampa», esto es, una banda que —como en los textiles de donde proviene el término—²² carece de decoración y se muestra tan solo la superficie lisa, de color natural.²³ Finalmente, el campo inferior presenta con altísima regularidad la inclusión de significantes fito o ictiomorfos (ver figura 3).

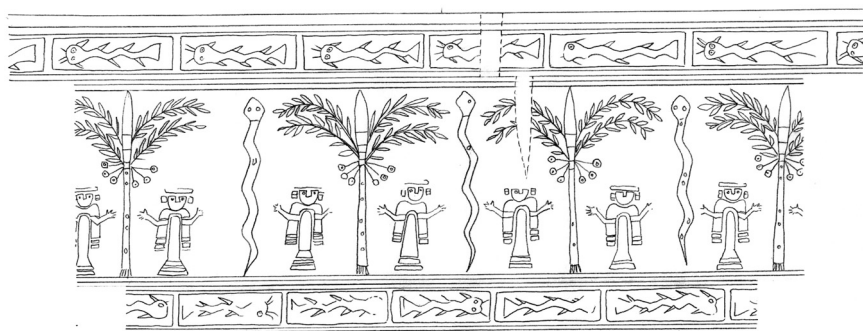


FIGURA 3. Qero estilo Charazani, que puede mostrar de figuras humanas en el campo central, lo que no ocurre en los otros estilos estudiados (Museo de la Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, Perú, pieza 1007-64 Yábar). Dibujo propiedad de los autores.

Por último, aunque se requieren aún muchos análisis para afirmarlo taxativamente, técnicamente también advertimos diferencias entre los estilos. En las maneras de aplicar el color, por ejemplo. La aplicación de las resinas coloreadas para rellenar la superficie previamente socavada, parece ser característica de los vasos cuzqueños; en tanto que en los vasos de estilo Omasuyos-lago Titikaka el tallado de las superficies parece ser menos profundo y para obtener el color se utilizan otros pigmentos, que dan por

22 Cereceda, 1990, 94.

23 Esto ocurre en 14 ejemplares, 27 % de la muestra.

resultado superficies más «apagadas» o con menor brillo. En el estilo que asociamos a Charazani, incluso, en algunas ocasiones pareciera haberse usado simplemente pintura, aplicada con pinceles delgados, ya que las superficies no siempre presentan evidencias de la técnica incisa.

Estilos en diálogo

Es posible advertir distintas formas de relación entre los tres estilos. Al parecer no se trató de desarrollos temáticos totalmente independientes o aislados y parece bastante claro que los artesanos que producían los qeros compartieron materiales culturales comunes, ya fueran ciclos míticos o narrativos,²⁴ o una cierta manera de entender y significar lo colonial, de representarse a sí mismos y a los europeos. Pensamos que ese proceso formó parte de la construcción de una nueva semiosis andina,²⁵ ahora colonial, que posibilitó la enunciación de nuevos temas y significantes. Sin embargo, se trata de tradiciones y estilos que también muestran autonomía respecto de las convenciones visuales y de las maneras de «decir». Esto se aprecia con claridad al comparar las formas de representar al «otro», en este caso, a los europeos.

A pesar de ser extraordinariamente escasos en el estilo cuzqueño, en algunos qeros se muestra siempre a un grupo de jinetes españoles avanzando sobre guerreros inkas caídos o enfrentándolos.²⁶ Son dos grupos humanos claramente diferenciados. En los vasos del estilo Charazani este enfrentamiento puede darse simultáneamente entre españoles y andinos, y entre españoles y entre andinos entre sí, todo en una misma escena. En el caso del estilo Omasuyos, la derrota andina no es evidente (no hay guerreros vencidos), como sí lo es en el caso de los qeros cuzqueños. Por otra parte, mientras en los vasos del área del Cuzco los españoles fueron repre-

24 Existen varios temas que representaron escenas o momentos del pasado inka prehispanico. Los más difundidos a través de los vasos fueron aquellos referidos a algunos hitos importantes en la memoria colonial sobre el Tawantinsuyo, tales como la defensa de la ciudad del Cuzco contra los chankas invasores; las guerras contra los chunchos o antis, sociedades de la selva; el encuentro del Inka con el señor de los Qollas en el altiplano.

25 Siguiendo a Verón, 1988, llamaremos semiosis colonial andina al proceso que implicó la construcción de nuevos significantes (en este caso visuales) que permitieran la comprensión y aprehensión de lo colonial por parte de las poblaciones andinas.

26 Flores Ochoa, Kuon y Samanez, 1998, 266, publican un dibujo de un vaso de colección privada. En el Museo Inka, del Cuzco, existe otro ejemplar, y otro en el Museo de América de Madrid (MAM 7562).

sentados casi invariablemente como jinetes, en los del estilo Omasuyos-lago Titikaka aparecen siempre a pie, negándoles un rasgo distintivo que los españoles cuidaron explícitamente.²⁷ Se trata, entonces, de un mismo significante («europeos o españoles»), construido de manera distinta. Hay una segunda diferencia: en los vasos cuzqueños los españoles aparecen combatiendo con soldados incaicos o realizando fiestas coloniales (como las corridas de toros) en un espacio urbano, vestidos con diferentes tipos de trajes. En tanto que en el estilo Omasuyos-lago Titikaka los españoles aparecen preferentemente en espacios de selva, ya sea enfrentando a guerreros antis o a felinos como los otorongos o, incluso, leones; ataviados con una coraza, un yelmo y un escudo redondo, blandiendo una gruesa espada, semi curva. Si se nos permitiera la licencia, se los diría más cercanos a las representaciones de las armas de los moros que circulaban en la época en cuadros y otras representaciones visuales (ver figuras 4a-b-c).

Son otras la composición y la narrativa que pueden advertirse en unos y otros. Nuestra impresión es que se trataba de temáticas de amplia circulación que formaban parte de ciclos narrativos, que los artesanos podían

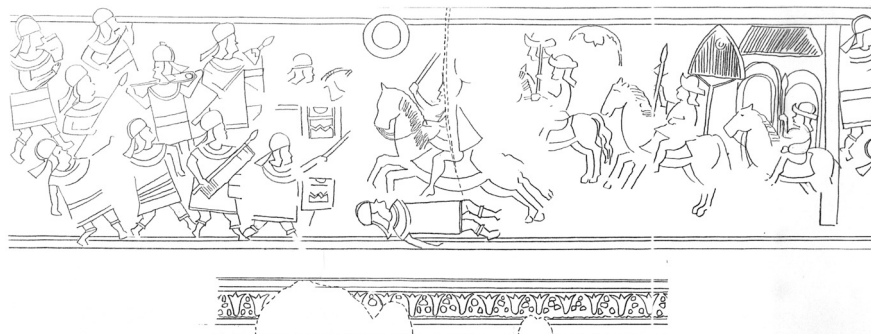


FIGURA 4a. Detalle de copa estilo cuzqueño, con escena de enfrentamiento en el Cuzco, entre andinos y españoles a caballo, armados con lanzas y espadas (Museo de América, Madrid, pieza MAM 7526). Dibujo propiedad de los autores.

27 El oidor de la Audiencia de Charcas, Juan de Matienzo propuso en 1567 que «ningún indio pueda andar a caballo, ni tenerle en su casa», agregando «que las justicias no consientan que los yanacunas suban encima de caballos, ensillados ni en pelo, ni de otra cualquier manera; y si los llevasen a beber, sea de diestro, so pena que al que hallaren encima del caballo le corten los cabellos, y le den cien azotes con voz de pregonero» (1967 [1567], 70). Estas propuestas fueron recogidas en las cédulas reales del 19 de julio de 1568 y del 1.º de marzo de 1570, en la *Recopilación de Leyes de Indias*, tomo VI, I, xxxiii (loc. cit., 70, nota 1).

abordar y resolver de maneras distintas de acuerdo a las características locales de la construcción de la sociedad colonial.

Cuando se analiza la gama de temáticas abordadas por cada uno de los estilos, surgen igualmente aspectos significativos. El 51,92 % de los qeros cuzqueños estudiados representa temas del pasado incaico y de las mitohistorias del Tawantinsuyu antes de la invasión europea. Este porcentaje desciende a un 21,5 % en los del estilo Charazani y cae abruptamente a un 12 %

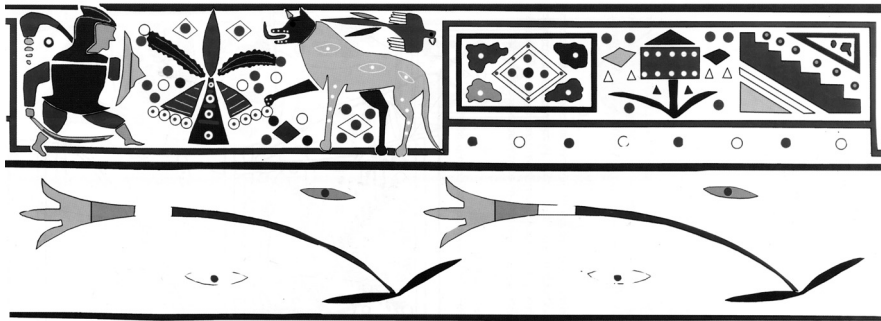


FIGURA 4b. Qero estilo Omasuyos-lago Titikaka. Representación de español, a pie en ambiente de selva, con coraza, escudo redondo y espada curva, enfrenta a un felino (en Wichrowska y Ziolkowski, 2000, 59).

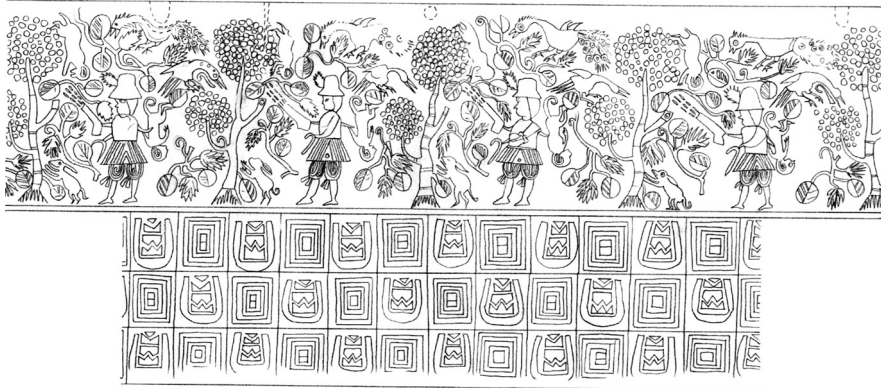


FIGURA 4c. Españoles, a pie, con arcabuces u otras armas de fuego, cazando monos en ambiente de selva. Qero estilo Charazani (Museo Larco, Lima, pieza ML 400683). Dibujo propiedad de los autores.

en el estilo Omasuyos-lago Titikaka. ¿Qué podemos intuir de estas proporciones? Una primera respuesta es que se trataba de temas mucho más próximos a las élites cuzqueñas; que los relatos orales eran más conocidos allí que en otros lugares, de allí su mayor representatividad; o que tenían menor relevancia para poblaciones no envueltas directamente en las luchas internas de los linajes del Cuzco. A la inversa, en el conjunto de Omasuyos-lago Titikaka, las escenas coloniales (arriería, fiestas, chichería, entre otros) representan un 82 % del total; porcentaje que llega a un 23,5 % en los Charazani y a un 21,1 % en los cuzqueños.

Al mismo tiempo, los estilos expresaron también su propia especificidad temática, incorporando representaciones de asuntos más locales o identitarios, como escenas de la selva, en el caso del estilo Charazani; lacustres, como en los del estilo Omasuyos-lago Titikaka; o representando a la ciudad de Cuzco como centro de enunciación. Nuevamente emergen algunas diferencias entre cada estilo. En cómo se representaba la selva, por ejemplo. En los de Omasuyos la representación se compone de una chonta o palmera y sus habitantes (ya sea antis o felinos) están acompañados de un ave tropical. Es siempre un espacio de enfrentamiento. En los qeros cuzqueños esa misma selva muestra una mayor variedad de árboles, hay monos y aves tropicales y a veces puede tener serpientes. En las escenas del pasado prehispánico la selva es un espacio de enfrentamiento entre tropas cuzqueñas y guerreros antis, sin presencia de mujeres y en las representaciones de la vida colonial aparece sobre todo como un lugar al cual ir a buscar madera y hojas de coca. Todo eso contrasta con las representaciones del estilo Charazani, en las que los inkas del pasado andino aparecen compartiendo el espacio con otros grupos, y en el cual puede haber igualmente mujeres.

Las memorias del «tiempo del Inka» y la construcción de lo colonial

A pesar de sus diferencias, todos los estilos tocan de una forma u otra el ciclo mítico-narrativo del «tiempo del Inka». Todos los estilos hacen referencia a distintas representaciones correspondientes a esa memoria que se construyó colonialmente acerca de los inkas y las mitohistorias del Tawantinsuyu. Lo interesante es que lo hacen de maneras diferentes. Por ejemplo, parecen haber existido varias posibilidades de representar al Inka; nos detendremos en una de ellas: los emblemas inkaicos coloniales. En los qeros cuzqueños se pueden reconocer dos modelos iconográficos: uno más

temprano, donde destaca el casco militar o *chuco* y las orejeras, y un segundo modelo, que puso el énfasis en un conjunto más complejo, donde destaca la borla real —*mascapaicha*— como insignia principal, desaparecen las orejeras y los chucos son usados para representar soldados y ya no a los gobernantes. Se ha atribuido esto al impacto de las políticas toledanas,²⁸ pero es necesario considerar la posibilidad de que ambos modelos respondieran a posiciones distintas de la memoria política de los distintos linajes. En el estilo Omasuyos-lago Titikaka, los inkas aparecen únicamente de acuerdo al segundo modelo iconográfico, lo que podría sugerir que el desarrollo de este estilo tuvo lugar a partir del siglo XVII o que sus artesanos tomaron parte por una de las posibilidades políticas de construir memoria. En cambio, en los qeros Charazani se desarrolló una tercera alternativa. Todos los inkas representados llevan grandes orejeras, la *mascapaicha* puede o no estar presente y lo que destaca es otro adorno, compuesto por dos plumas de corequenque (el carancho andino) y una flor con tallo largo al centro. Se trata de un emblema que fue usado tanto en el manuscrito de Murúa²⁹ y en el de Guaman Poma,³⁰ pero que pareciera no haber sido exclusivo del Zapan Inka, como sí lo fue la *mascapaicha*.

Esta diversidad revela que en un amplio espacio andino, al menos del área cuzqueña y de la cuenca del lago Titikaka y sus zonas aledañas, circularon a lo largo del período colonial diversos relatos visuales acerca de ese «tiempo del Inka», de cómo habían sido los gobernantes, cuáles fueron sus emblemas y cómo relatar algunos de los episodios más importantes de esa mitohistoria. Se trató de textos visuales que, de una forma u otra, pueden haber circulado conjuntamente con una narrativa oral, o haber dado paso a nuevas lecturas e interpretaciones de un tiempo del inka que no se cerró colonialmente con la decapitación de Túpac Amaru en 1572.

¿Hasta qué punto ayudaron los qeros a la circulación y conservación de esa nueva memoria colonial? ¿Qué papel jugaron los qeros en la reconstrucción de las identidades de los grupos andinos, poniendo en circulación una reflexión acerca de sus nuevas condiciones sociales y políticas?

Las distintas maneras de construir los relatos del «tiempo del Inka» sugieren que se trataba de un ciclo, del cual los artesanos de uno u otro

28 Martínez C., 2012.

29 En el escudo de armas de Mama Yuntu Cayan Coya y en el atuendo de Inka Urco. Murúa, 2004 [1590], 29v y 37v, respectivamente.

30 Lo lleva el personaje masculino que acompaña a Mama Ocllo, la décima coya, y aparece en los tocados de Inka Urco, y de funcionarios como el Capac Apo Uatac y el Chacnai Camayoc. Guaman Poma, 1615, 138, 115, 342 y 344, respectivamente.

estilo podían representar fragmentos mayores o menores de los relatos representados. Es claro, para nosotros, que lo que podríamos llamar un relato «canónico» acerca de ese «tiempo» fue elaborado a partir del Cuzco. Su complejidad, rigor enunciativo, la diversidad temática y las sutilezas del manejo de las imágenes nos inclinan a postularlo. Pero las variaciones percibidas en el estilo Charazani o en el Omasuyos-lago Titikaka pueden deberse no solo a una mayor distancia geográfica del Cuzco, o al mayor énfasis de lo local en sus relatos, sino que ese ciclo permitió igualmente a distintos grupos de poder, élites regionales o locales no cuzqueñas, o a sujetos que emergían a nuevas posiciones sociales, usarlas para legitimar o reforzar sus nuevas aspiraciones coloniales. Veámoslo.

Volviendo a lo social

¿Quiénes utilizaron los qeros? En su condición de antigua capital de los inkas y por la abundancia de información, la mayoría de los estudios sobre los qeros coloniales han estado centrados en ejemplares que proceden del Cuzco. En efecto, para la zona cuzqueña y sus alrededores hay abundantes registros documentales y visuales que señalan su uso por parte de la nobleza inka. Juan de Betanzos³¹ describió, con finos detalles etnográficos, la etiqueta social que debían seguir los integrantes de la élite cuzqueña cuando se visitaban mutuamente, ocasiones en las que los qeros ocupaban un importante papel, ya que visitante y visitado debían beber juntos en señal de reciprocidad y respeto mutuo. Su uso está igualmente documentado en varios testamentos en los que aparecen referencias a la posesión de qeros que eran transmitidos de una generación a otra. Este fue el caso de don Joan Pascac Ynga quien legó dos qeros pintados y don Juan Gualpa Sucso Ynga que transmitió dos pares de esos vasos a su hijo.³²

Los españoles que llegaron a esa ciudad inkaica describieron el uso casi cotidiano de esos vasos, y a los dibujos que aparecen de ellos en los manuscritos de Murúa (1590) y de Guaman Poma (1615), se agrega una lámina de fray Diego de Ocaña que muestra el traje de las pallas «reinas e indias mujeres de caciques» del Cuzco, en la cual el personaje femenino

³¹ Betanzos, 1987 [1551], 73.

³² Ramos, 2005, 55-56.

sostiene un qero policromado en una de sus manos.³³ En general, la información destaca su empleo por parte de las élites andinas residentes en el Cuzco, ya que los «indios del común» habrían empleado vasos de cerámica, de los cuales hay escasos registros documentales.³⁴

Pero, ¿qué pasaba más allá del área cuzqueña? La documentación muestra varias situaciones. Por una parte, en diversos lugares se conservaron los qeros de procedencia inkaica, ya fuera para su uso ritual o como expresión de las posiciones sociales y jerárquicas alcanzadas por los dirigentes étnicos o sus antepasados durante el Tawantinsuyu. En 1560, los extirpadores de idolatrías en Huamachuco³⁵ encontraron que la *wak'a* Tantaçoro y otras divinidades poseían como parte de su ajuar ritual, «vasos de diversas maneras, muy bien labrados y para su beber». Es posible que esos vasos fueran de madera, ya que los extirpadores se preocuparon de señalar su diferencia con los «quarenta y un vaso[s] de plata» que también tenían para su servicio.³⁶ Y en 1658, en el pueblo de San Pedro de Hacas,³⁷ los participantes de un ritual «en vnas aquillas de plata que son vnos basos pequeños ofresen chicha a los ydolos y en vnos mates grandes de palo del tiempo antiguo apartan la chicha para los dichos ydolos».³⁸ Ambos casos son interesantes porque, esos vasos parecen haber sido guardados por algunos especialistas religiosos, independientemente de que fueran o no autoridades locales de sus pueblos.

Los vínculos de las élites regionales con los qeros de procedencia inkaica, como parte de los ajuares de prestigio, son también claros. Así se advierte en los inventarios de los bienes de algunas autoridades étnicas de Charcas; es el caso de los *mallku* de los valles de Pocona y Totora,³⁹ quienes en 1556 declaraban poseer, cada uno, varios pares de «cocos» de plata;⁴⁰

33 Ocaña, 1969 [1599-1605]. Curiosamente, en las cuatro láminas del manuscrito Galvin del texto de Murúa en las que aparecen qeros, así como en las siete láminas del manuscrito de Guaman Poma, se muestran solo ejemplares sin decoración en sus superficies, un rasgo característico de los vasos coloniales que sí recoge Ocaña.

34 Cobo, 1964 [1653], 242-243.

35 Ubicada en el actual Departamento de La Libertad, en la sierra norte de Perú. Formó parte de la diócesis del Arzobispado de Trujillo.

36 *Relación de los Agustinos*, 1992 [1560], 27 [9v-10r].

37 Actual San Pedro de Acas, en el departamento de Ancash, sierra central peruana.

38 Duviols, 2003, 355.

39 Ubicados en la vertiente oriental de los Andes, parte del actual Departamento de Cochabamba, Bolivia.

40 «Cocos: vasos a modo de cubilete, dos con pajarillas de oro y otros 2 con dos cintas con cintas de oro», en Del Río, 2010, 214-215. En un testamento de 1592, se anota: «dos cocos de plata que en la lengua del Cusco se llama aquilla» (en Cummins, 1995, 155, nota 13).

otro ejemplo es que en el testamento de don García Mamani, mallku de Tapacarí,⁴¹ en 1571, dejaba a sus sucesores varias aquillas y cocos de plata.⁴² Tal como se ha señalado,⁴³ la posesión de esos vasos junto a otros objetos como textiles y plumas, en la misma medida que su posesión era restrictiva a quienes habían sido favorecidos por los inkas, alcanzó el doble valor de prueba efectiva para sustentar la defensa de derechos o solicitar nuevos privilegios coloniales, así como también sirvió de argumento de legitimidad y autoridad ante las propias comunidades a las que ellos pertenecían. Esta fue, probablemente, una de las bases del valor social, político y económico que alcanzaron los qeros posteriores, elaborados ya en el período colonial, y del impacto y significación que pueden haber logrado las imágenes grabadas en sus superficies.

Estilos y dinámicas sociales coloniales

¿Quiénes podrían ser los responsables de la emergencia de estos diferentes estilos coloniales? Por razones de espacio debemos dejar de lado momentáneamente el análisis de los especialistas y de la transmisión de las técnicas necesarias para hacer los qeros, aunque podemos dejar avanzada la proposición de que fueron fabricados por dos grupos de especialistas: aquellos que habían aprendido desde tiempos inkaicos las técnicas de la producción de los qeros, y que continuaron fabricándolos, ahora bajo condiciones coloniales y con nuevos textos visuales apropiados para los nuevos tiempos; y los nuevos especialistas, que estaban ubicados en lugares donde la demanda comercial y/o social de qeros era mayor y que continuaron e innovaron la tradición tecnológica anterior.

Lo que nos interesa ahora es entender de dónde provino el repertorio cultural necesario para componer las imágenes y los temas, ya que no se trata de simples copias de otros qeros hechos antiguamente (los qeros del período inka no tenían escenas figurativas). ¿Cómo surgieron los nuevos temas que dieron lugar a las diferencias entre estilos? ¿Se trató únicamente de textos visuales vinculados a las élites políticas andinas, tal como ha sido propuesto,⁴⁴ o hubo otros colectivos sociales involucrados?

41 Ubicado al sudeste del Departamento de Cochabamba.

42 Del Río, 1990, 90.

43 Cummins, 1998; Presta 2012 ms.

44 Ziolkowski, 2009.

Descendientes de los grandes señores naturales (hipótesis 1)

En el caso de los vasos cuzqueños no parece arriesgado atribuirle una responsabilidad especial (al menos en un plano intelectual y cultural) a las élites locales, ya fueran parte de los linajes descendientes de los inkas gobernantes o de sectores de otras élites antes subordinadas a los inkas,⁴⁵ que buscaban conservar su influencia. Es lo que han planteado algunos autores⁴⁶ y que pareciera estar refrendado por la información documental que señala que varios miembros de esos linajes y familias poseían qeros decorados y los pasaban a sus descendientes como objetos de valor.⁴⁷ El dato respecto a que también se mandaban a hacer otros objetos de privilegio, tales como unkus y otros tejidos, determinando de antemano qué decoraciones debían llevar,⁴⁸ refuerza esta posibilidad, ya que nos muestra una élite activa, demandante, que financiaba la elaboración de esos objetos, pero —más importante aún— que sabía qué imágenes poner, cómo construir esos nuevos textos visuales. Adicionalmente, proporciona una información sustancial respecto de que la producción de textiles (y, agregamos nosotros, los qeros) estaría en manos de especialistas que no eran los mismos miembros de las élites (o que podían no serlo necesariamente).

Es una posibilidad apoyada por otro dato, procedente del sur andino. En un memorial que campesinos aymaras de Pocoata (en la actual Bolivia) presentaron en 1639 contra su señor étnico, el mallku don Francisco Ayra de Ariutu, señalaron que este tenía un «pintor examinado» a su servicio que, entre otras actividades, decoraba la vajilla que utilizaba ese mallku.⁴⁹ Incluso este especialista, sea probablemente el mismo pintor que diseñó el escudo de armas que ese mallku solicitó más tarde al rey de España.⁵⁰ Lo destacable de este dato es que aparentemente para esa fecha existían especialistas, alejados del área cuzqueña, que manejaban un repertorio de imágenes y de formas de decir con ellas, que estaban al servicio de la representación de las memorias locales y, por ende, de la legitimación del poder de las élites. Es decir, algunos grandes señores todavía estaban en

45 Los *hatunkuraq*, en quechua, o *Qhapaqmallku*, en aymara, fueron a menudo los linajes que gobernaban a grandes unidades político-sociales aun antes de ser dominados por los inkas. Por esa condición fueron tratados como «señores naturales» por los españoles.

46 Ziolkowski, 2009, 308-309; Lizárraga, 2009.

47 Phipps, 2005, 90; Ramos, 2005, 53- 55.

48 Ramos, 2005, 60.

49 Platt *et al.*, 2006, 757. El énfasis es nuestro.

50 Platt, 2015.

condiciones, en el siglo XVII, de financiar especialistas a su servicio, incluyendo alguien que les pintaba la vajilla en la que comían y que podían reproducir visualmente las temáticas ordenadas por los señores étnicos.⁵¹ Entre los especialistas al servicio de esos señores había también plateros, que labraban vasos «con figuras e ídolos», tal como lo señaló una de las ordenanzas del virrey Toledo en 1575.⁵² Aunque se trata de tecnologías diferentes, el conocimiento sobre las imágenes que debían inscribirse en uno u otro tipo de vasos era el mismo. Una variable posible al modelo anterior tendría que ver con que los hijos segundos de los caciques y principales empezaron a formarse como artesanos.⁵³ Ellos también tendrían el conocimiento cultural necesario, por ejemplo, para componer de manera más o menos autónoma las distintas escenas sobre todo del tiempo del Inka, al servicio de las necesidades de sus linajes.⁵⁴

Lo que estaba en juego era, nada más y nada menos, la construcción de una memoria colonial sobre el «tiempo del Inka» que permitiera a sus descendientes demostrar su pertenencia a los grupos de privilegio y mantener vivo el recuerdo de un pasado que hacía que las poblaciones campesinas andinas continuaran acudiendo al servicio de los antiguos señores étnicos. Hay ejemplos que lo demuestran.⁵⁵ La obra del Inca Garcilaso atribuye a Wiraqocha Inka la bravura en la defensa del Cuzco y los éxitos en la victoria contra los invasores chankas, mientras que otras versiones atribuyen los mismos hechos a Pachakuti Inka Yupanqui y acusan de cobardía y derrotismo a Wiraqocha Inka, esto muestra cómo se dio una lucha, abierta o soterrada, entre los diferentes linajes por apropiarse de la narrativa del recuerdo.⁵⁶

51 Es lo que también ha sugerido De Rojas (2008, 147) respecto del empleo de heráldicas locales para sustentar las memorias de linajes.

52 Ordenanzas para la ciudad de Arequipa, Arequipa, 2 de noviembre de 1575. En Toledo, 1989 [1575-1580], 171-172.

53 Cummins, 2004, 311.

54 Lizárraga postuló una hipótesis diferente, plantea la posibilidad que muchos qerocamayos (especialistas en hacer qeros) participaron, junto a artistas peninsulares, en la pintura mural de iglesias y catedrales, de donde habrían tomado para sí diversos significantes visuales de origen europeo, como las sirenas, los dragones y otras figuras (2009, 46). De allí surgiría una nueva cultura visual colonial que se expresaría también en los qeros. Sin desconocer la posibilidad de esas prácticas y del impacto de la nueva política visual colonial, pensamos que ella puede explicar en parte la inclusión de imágenes de origen europeo, pero no de la construcción de una memoria sobre los inkas o de las escenas coloniales.

55 Cummins 1993, 1998; Lizárraga, 2009, 49-51.

56 Garcilaso, 1991 [1609], Libro V, capítulos XVII-XX; Betanzos, 1987 [1551], capítulo VI.

Tenemos, entonces, una posible primera hipótesis explicativa. Ella postula que la confección de una parte de los qeros coloniales y la determinación del contenido de sus registros fue una cuestión de luchas o manipulaciones ocurridas al interior de las élites de descendientes de los inkas y de los grandes señores regionales, que habían gobernado incluso antes que los inkas.

Pero esto no explica la producción de qeros con variantes en las narrativas acerca de ese tiempo pasado. Es posible también que las diferentes maneras de representar el tiempo del inka o la figura de los gobernantes estuvieran relacionadas con los linajes en disputa, algunos de cuyos integrantes podrían estar residiendo fuera del Cuzco en tiempos coloniales. Una variable explicativa, para la misma hipótesis, podría ser que la producción de qeros con narrativas distintas a las cuzqueñas estuvo vinculada a grupos de esos linajes que, como resultado de la nueva dominación colonial y del derrumbe del Tawantinsuyu, permanecieron en antiguos centros administrativos de carácter regional y fueron paulatinamente construyendo sus propias versiones.

Hay antecedentes suficientes para sustentar, al menos del período colonial, esta posibilidad. La presencia de un nutrido conglomerado de orejones en Copacabana y otras localidades cercanas al lago Titikaka ha sido ya estudiada.⁵⁷ Los linajes cuzqueños siguieron activos en el borde del lago hasta principios del siglo XVII y aún más al sur, en pleno altiplano del antiguo Collasuyo, donde los descendientes del inka Thupaq Inka Yupanqui también reclamaban su pertenencia a la élite. Don Felipe Inga Yupanqui obtuvo en 1545 el título colonial de cacique del pueblo de Calacoto, en Pacajes,⁵⁸ y estaba directamente relacionado con otros miembros del mismo linaje en el Cuzco, como los Uchu Guallpa y los Quispe Uscamaita.⁵⁹

Sobre la zona de Charazani, la información colonial que conocemos es menos abundante que la anterior.⁶⁰ Aunque hasta ahora no hemos encontrado información etnohistórica acerca de la presencia de integrantes de las élites cuzqueñas en la zona, hay evidencia sobre una importante presencia inka anterior a la invasión europea. Al parecer, el centro inka local estuvo

57 Ziolkowski, 1997; Del Río, 2009.

58 Señorío aymara hablante ubicado aproximadamente en lo que hoy es el actual departamento boliviano de Oruro y que ocupaba tierras también en la vertiente occidental de los Andes, hacia el océano Pacífico, en la actual región de Tarapacá, en Chile.

59 Escobari, 2005, capítulo 4.

60 Saignes, 1984; Gisbert *et al.*, 2006, 131 y ss.

en Maukallajta, en las cercanías de la actual localidad de Camata.⁶¹ La presencia inka allí habría sido de dominio directo («dominio territorial») ya que el tamaño de las edificaciones y la red caminera la revelan como un centro administrativo importante, lo que coincide con la información acerca de la gran cantidad de mitimaes desplazados hacia la región. No es arriesgado, por lo tanto, asumir que allí permanecieron, al menos por un tiempo, integrantes de los linajes cuzqueños.

Por otra parte, sabemos ya que a pesar de las distancias con el Cuzco, muchos integrantes de esas élites no perdieron del todo el contacto con los linajes cuzqueños y con sus luchas internas, como los orejones inkas en Potosí, que entregaron a los españoles la información acerca de las riquezas de las minas de plata del Cerro Rico, como parte de las estrategias negociadoras de los inkas en Vilcabamba.⁶² Ello se suma a los estudios realizados sobre los orejones residentes en Copacabana, que muestran su permanente vinculación a los grupos y linajes de poder en el Cuzco y su participación activa en las luchas internas.⁶³ Como lo señalamos, los grupos de orejones residentes en otros espacios andinos no parecieran haberse desligado totalmente de lo que ocurría en la antigua capital inkaica, y es factible entonces continuar explorando la hipótesis que hemos señalado, respecto de que la producción de qeros locales, en especial por los grados de conocimiento de las mitohistorias y por el uso de temáticas compartidas, haya estado vinculada a esas élites, asegurándoles a través de su producción y circulación, una posición en el debate.

Hay objeciones, sin embargo, que plantear a esta primera hipótesis y sus variables. Ella no da cuenta de los acentos localistas, de los etnocentrismos en la construcción de las escenas. Y de la construcción «parcializada» del «tiempo del inka».

El surgimiento de los nuevos caciques coloniales (hipótesis 2)

Proponemos entonces una segunda hipótesis explicativa, no necesariamente excluyente de la anterior: el surgimiento de diferentes estilos respondería a nuevos procesos sociales y políticos, de carácter más local, que

61 Capriles y Revilla, 2006.

62 Platt y Quispert, 2008.

63 Ziolkowski, 1997.

debido a la desaparición de la cobertura del Tawantinsuyu, las antiguas y nuevas élites locales incluida la cuzqueña empezaron a elaborar sus propios discursos legitimadores, tanto frente a los españoles como ante sus comunidades, de maneras autónomas y con sus propios contenidos simbólicos.

Analizando la situación de las autoridades indígenas aymaras en la zona del lago Titikaka y en Charcas, Saignes llamó la atención sobre la decadencia e incluso desaparición de algunos de los grandes linajes gobernantes hacia mediados del siglo XVII. Al parecer fueron pocos los descendientes de esos linajes que lograron adaptarse exitosamente a las nuevas condiciones coloniales. En su reemplazo y en directa competencia con ellos —sugiere Saignes— fueron surgiendo nuevos liderazgos encabezados ahora por integrantes de linajes menores, a veces de un solo pueblo, que llegaron a sus cargos por distintas vías, ya no solo hereditariamente. Estos nuevos dirigentes también necesitaron legitimarse ante los poderes coloniales y frente a sus audiencias indígenas.⁶⁴

Otro caso es el de algunos descendientes de linajes locales cuzqueños no inkaicos (los Collapiña), que formaban parte de los que fueron conocidos como «inkas de privilegio», que manipularon la mitohistoria inkaica para construir un nuevo relato acerca del origen de Manko Qhapaq, el fundador del Tawantinsuyu, y por esa vía legitimar sus pretensiones de nobleza. Urton llamó la atención sobre una característica de los argumentos presentados por los Collapiña: estaban contruidos con una lógica jurídica europea; estaban orientados tanto para oídos europeos como para otros miembros de las élites del Cuzco, fueran o no descendientes directos de algún antiguo inka gobernante.⁶⁵ Pensamos que los relatos visuales de los qeros acerca del «tiempo del Inka» de los diferentes estilos podrían haber operado de una forma similar. Urton lo describió como un proceso «de apropiación de mitología imperial en historia genealógica local»,⁶⁶ enfatizando que los intereses locales de ciertos dirigentes de menor rango podían llevarlos a reformular los relatos del pasado cuzqueño en beneficio propio. En los términos de nuestra reflexión, esto se expresaría en la construcción de un ciclo visual acerca del «tiempo del Inka», adaptado para las necesidades locales de legitimación y nueva cohesión social.

64 Saignes, 1987.

65 Urton, 2004, 67-68. Cuestión que también ha sido señalada por Platt, quien califica este tipo de textos, visuales o escriturales como polisémicos, «*combining European and Amerindian meanings-co-present and available to differen treaderships*» (2015, 3).

66 Urton, 2004, 67.

Es una cuestión que, para los qeros cuzqueños, ya ha sido estudiada, en particular por Cummins. Este autor ha postulado que algunas de las temáticas relativas al pasado incaico, tales como las luchas contra los antis o el encuentro entre el Zapan Inka y el Qolla Cápac, representaban más bien reforzamientos coloniales de las fronteras étnicas y ecológicas vistas desde la posición cuzqueña.⁶⁷

Esta hipótesis sobre la construcción de narrativas «apropiadas» para uso de las élites locales nos permitiría entender más claramente las diferencias que hemos planteado, en particular la diferencia de los pesos específicos de las temáticas del pasado y el presente entre ellas y da cuenta de los rasgos «localistas» de las tres tradiciones. De acuerdo a Cummins, incluso las escenas del «tiempo del inka» podrían ser entendidas como materiales empleados para evidenciar las nuevas identidades coloniales. Un caso iluminador es el de don Francisco Ayra de Ariutu, ya mencionado, señor de los Qaraqara, aymara hablantes de la región de Charkas, que recibió del rey de España Felipe IV, en 1635, un escudo con sus blasones; estos incluían una torre o *pukara*, un cóndor, un jaguar o *uturunku* y una estrella, un luce-ro de ocho puntas. Tal como lo destacó Platt, si bien el escudo es un soporte significativo de origen europeo, los componentes del mismo fueron pensados y representados a partir de viejas maneras andinas de expresar visualmente el poder.⁶⁸

Sujetos emergentes, mujeres y qeros coloniales (hipótesis 3)

Es posible formular, aun, una tercera hipótesis: la emergencia de nuevos sectores sociales implicó su posicionamiento frente a lo colonial. Esos nuevos sectores pueden ser tanto sujetos emergentes como nuevas comunidades surgidas de las reducciones que construyeron, por vía de las imágenes, elementos de cohesión social y de normatividad, en especial expresada en las representaciones de los rituales agrícolas y ganaderos y en las escenas de viajes, caravaneo de llamas y de arriería con mulas. Veámoslo.

Las élites, ya fueran las formadas por los antiguos señores o por los nuevos caciques locales, no fueron las únicas vinculadas al uso de qeros

67 Cummins, 2004, 337.

68 Platt, 2015.

coloniales. En 1630, describiendo las actividades de los vecinos de la ciudad de La Plata (Charcas), Vásquez de Espinoza mencionó un importante comercio, en manos de españoles, de objetos indígenas orientado hacia los propios indios: «Venden también vasos de madera, matizados de diferentes colores que llaman cueros [qeros] en que los indios beben su bebida de chicha». ⁶⁹ «Matizados de diferentes colores» es una de las expresiones frecuentemente usadas para describir los qeros coloniales, ya que muchos de los vasos prehispánicos tenían una decoración incisa, sin color. Hasta ahora no se conocían más referencias al comercio de estos vasos. Sin embargo, en un documento recientemente encontrado, el inventario de bienes de Gonzalo de Figueredo de 1619, se registra que este comerciante tenía «sesenta y dos pares de queros / a quinze rreales par monta / ciento y diez y seis pessos y / dos rreales». ⁷⁰ Los vasos se vendían en pares y, si consideramos que la tasa, el tributo que debía pagar cada indio adulto por esos mismos años en la misma ciudad de La Plata era de siete pesos ensayados, ⁷¹ entonces pareciera que su precio era bastante elevado. Se trataría de un comercio *para* los indios. De objetos *hechos por* indios *para* indios.

El caso de los propietarios de qeros en La Plata es interesante porque los y las propietarias coloniales parecen ser, en esos casos, sujetos urbanos. En algunos casos, se trataría de «nuevas autoridades» o personas «influyentes», surgidas de los nuevos contextos coloniales que pudieran, o no, tener su origen en antiguos lazos de acatamiento y legitimidad comunitarios; en otros, probablemente fueron adquiridos como parte de bienes demostrativos de riqueza y poder. ⁷² En definitiva, los qeros, aquillas y paqchas coloniales fueron usados tanto por integrantes de las élites como por sujetos emergentes, hombres y mujeres, en los nuevos contextos coloniales.

Presta ha llamado la atención hacia personas como Luisa Colquema, al parecer una chichera de la ciudad de La Plata, quien legó a su hijo mayor, Perucho, dos pares de qeros. ⁷³ Podemos agregar, entre otros casos, a María

⁶⁹ Vázquez de Espinoza, 1969 [1630], 431-432.

⁷⁰ Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, ABNB, Escribanos Públicos de La Plata, EP 117, 51r-77r., Inventario de los bienes de Gonzalo de Figueredo, 1619; cita 65r. Agradecemos a nuestra amiga y colega Alejandra Vega quien ubicó el documento, permitiéndonos la publicación de esta información, como parte de su proyecto Fondecyt 1120275. La paleografía fue de Eliana López.

⁷¹ Cada peso equivalía a 8 reales (Vázquez de Espinoza, 1969 [1630], 473).

⁷² Presta, 2014, ms.

⁷³ ABNB, EP 70, 2158-2159, Andrés González de Cavia, La Plata, 15 de enero de 1623; en Presta, 2014 ms.

Guarza, «yndia natural» que vivía en el Cercado de Lima,⁷⁴ quien tenía «un par de basos de madera pintada», en 1608.⁷⁵ La pintura colonial también parece reflejar este tipo de propietarios y propietarias. Los qeros policromados aparecen pintados también en dos iglesias coloniales. En la representación del infierno, pintada por José López de los Ríos en 1684 en la localidad de Carabuco; y en un mural en la iglesia de Caquiaviri pintado en 1739, ambas en Bolivia. Lo sugerente es que en la pintura de Carabuco aparece un diablo vestido con ropas andinas, ofreciendo de beber en qeros coloniales pintados a un grupo de mujeres. Estos casos de mujeres propietarias de qeros, o utilizándolos, nos parecen interesantes porque se vinculan con el de San Pedro de Hacas, con la lámina de Ocaña que ya mencionamos y con las imágenes en los mismos qeros coloniales, en los que las mujeres aparecen sirviendo la chicha en ellos o bebiendo también de los mismos (ver figura 5).

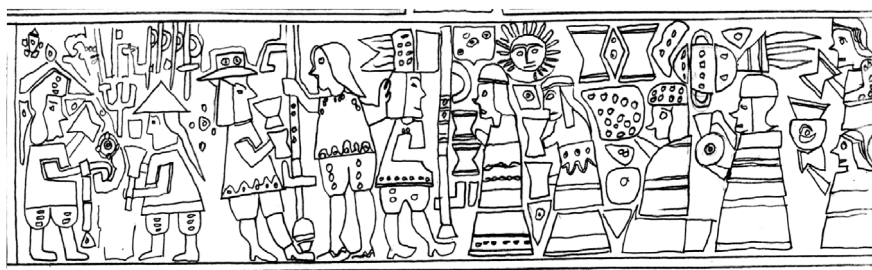


FIGURA 5. Detalle, mujeres (a la derecha del observador) bebiendo en qeros y sirviendo chicha (Museo de Metales Preciosos, La Paz, pieza MMP cfb 5340). Dibujo propiedad de los autores.

Sobre la relación de las mujeres con la bebida y los qeros, el diccionario aymara de 1612 señala lo siguiente: «Vmajastha, huarasta: echar chicha en los mates para dar de beber. Es propio de las mujeres...».⁷⁶ Eso aparece refrendado, como dijimos, en las mismas ilustraciones de los qeros, tanto del tiempo del inka como del presente colonial. Si nos detenemos en esto, es porque puede que estas mujeres coloniales, propietarias de qeros,

74 Se trata del barrio al que estaban confinados los indígenas cuando estaban en Lima.

75 Cummins, 2004, 303.

76 Bertonio, 1984 [1612], 375, segunda parte.

no los tuvieran necesariamente por su valor mercantil, sino por una posición social de custodias de los objetos rituales de valor comunitario, la que pareciera haber sido una práctica social prehispánica

A modo de conclusión

Los qeros tuvieron un valor propio que se lo entregaron los temas representados, textos visuales que permitían legitimar demandas, que otorgaban autoridad, que incluso transmitían mensajes políticos y continuaron ocupando un lugar central en las ceremonias andinas coloniales. Esta es una cuestión central para comprender la aparición de los nuevos estilos y su estrecha relación con los cambios sociales y políticos que vivieron las poblaciones andinas y sus autoridades a partir de 1533. Lo importante es que no se trataba de objetos valiosos únicamente por su valor comercial, o solo por la belleza estética de su decoración (que nos parece igualmente relevante), ni aun solo por su vínculo simbólico con los antiguos vasos inkas. Parafraseando lo señalado por Saignes (1993), se ubicaron entre la borrachera (como parte de la experiencia con lo sagrado) y la memoria, dos estrategias desarrolladas por los dirigentes indígenas coloniales para obtener una legitimidad ante las comunidades andinas y las autoridades españolas. Usados para beber y brindar con chicha y decorados con escenas del tiempo del inka o representativas de la vida colonial, jugaron un papel articulador entre ambos espacios.

La emergencia de los nuevos estilos coloniales (y es posible que más adelante se identifiquen otros) da cuenta de las cambiantes condiciones sociales de la vida colonial y de la búsqueda de las poblaciones andinas para construir nuevos espacios de comprensión y de reflexión que les permitieran manejar con pautas culturales propias al menos algunos aspectos de su nueva situación. Los materiales mostrados y discutidos aquí nos señalan que en esos procesos intervinieron activamente tanto los señores de antiguos linajes como los que aprovecharon la coyuntura colonial para ganar poder y autoridad, sin excluir a otros sujetos emergentes. En todos esos casos, se advierte la activa participación de hombres y mujeres, permitiéndonos una mejor comprensión de los actores de la construcción de esa nueva sociedad colonial.

De la multitud de participantes (desde los que hicieron los qeros, inscribieron sus imágenes, mandaron a hacerlos o los compraron, y quienes

finalmente los usaron en rituales y bebieron en ellos) emerge una última conclusión: el universo significante de esas imágenes y de las escenas representadas no fue una cuestión de las élites o de unos pocos especialistas. Sus significados alcanzaron a amplias capas de la sociedad colonial andina, asegurando que, efectivamente, relatos como los del «tiempo del Inka» se reprodujeran socialmente y circularan más allá de sus primeros propietarios.

Recibido el 18 de octubre de 2014
Aceptado el 4 de septiembre de 2015

Bibliografía

- Bertonio, Ludovico: *Vocabulario de la lengua Aymara*, Edición facsimilar, La Paz, CERES, IFEA, MUSEF, 1984 [1612].
- Betanzos, Juan de: *Suma y narración de los Incas*, Ed. a cargo de María del Carmen Martín Rubio, Madrid, Atlas, 1987 [1551].
- Capriles, José y Revilla, Carlos: «Ocupación inka en la región kallawayaya: oralidad, etnohistoria y arqueología de Camata, Bolivia», *Chungara*, 38-2, Arica, 2006, 223-238.
- Cereceda, Verónica: «A partir de los colores de un pájaro...», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4, Santiago de Chile, 1990, 57-104.
- Cobo, Fray Bernabé: *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 92, 1964 [1653].
- Cummins, Thomas: «La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca», en Urbano, H. (comp.), *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas, 1993, 87-136.
- Cummins, Thomas: «Keros coloniales y el naufragio de “Nuestra Señora de Atocha”: el problema de la cronología y el estilo heterogéneo», *Revista del Museo Inka*, 25, Cusco, 1995, 147-160.
- Cummins, Thomas: «Let Me See! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects “como es costumbre tener los caciques señores”», en Boone, E. y Cummins, T. (eds.), *Native Traditions in the Post conquest World*, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library Collection, 1998, 91-148.
- Cummins, Thomas: *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América, 2004.

- De Rojas Silva, David: *Los tokapu. Graficación de la emblemática inka*, La Paz, Producciones Cima Editores, 2008.
- Del Río, Mercedes: «Simbolismo y poder en Tapacarí», *Revista Andina*, 15, Cusco, 1990, 77-113.
- Del Río, Mercedes: «De sacerdotes del Tawantinsuyu a cofrades coloniales: nuevas evidencias sobre los Acustupay Viracocha Inca de Copacabana», *Revista Andina*, 49, Cusco, 2009, 9-48.
- Del Río, Mercedes: «Los tesoros de los *Mallku* de Pocona y Totorá en el siglo XVI», *Chungara*, 42-1, Arica, 2010, 199-220.
- Duviols, Pierre: *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2003.
- Escobari, Laura: *Caciques, yanaconas y extravagantes. La sociedad colonial en Charcas s. XVI-XVIII*, La Paz, Plural Editores, IFEA, 2005.
- Flores Ochoa, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto: «Vasos de madera. Región del Lago Titicaca», *Arkinka*, 25, Lima, 1997, 102-111.
- Flores Ochoa, Jorge; Kuon, Elizabeth y Samanez, Roberto: *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998.
- Garcilaso de la Vega, Inca: *Comentarios Reales de los Incas*, Ed., índice analítico y glosario de Carlos Aranibar, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 [1609].
- Gisbert, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cía., 1980.
- Gisbert, Teresa: *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural, Universidad de Nuestra Señora de La Paz, 1999.
- Gisbert, Teresa; Arze, Silvia y Cajías, Martha: *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Musef, Embajada de Francia en Bolivia, Plural Editores, 2006 [1987].
- Guaman Poma de Ayala, Felipe: *Nueva Corónica y buen gobierno*, 1615, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es>
- Howe, Ellen; Kaplan, Emily; Frantz, Tony; Pearlstein, Ellen; Levinson, Judith; Newman, Richard y Madden, Odile: «Estudio técnico de keros Inka y post Inka», en Kaplan, Emily y Sepúlveda, Marcela (eds.), *Inka and Colonial Wooden Keros: Recent Advances in Multi-Disciplinary Studies*, Washington DC, Smithsonian Institution Scholarly Press (en prensa).
- Liebscher, Verena: *La iconografía de los qeros*, Lima, GH. Herrera, 1986.
- Lizárraga, Manuel: «Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los “qeros de la transición” (vasos de madera del siglo XVI)», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14-1, Santiago de Chile, 2009, 37-53.
- Matienco, Juan de: *Gobierno del Perú*, París, Lima, IFEA, 1967 [1567].
- Martínez C., José Luis: «El virrey Toledo y el control de las voces andinas coloniales», *Colonial Latin American Review*, 21-2, Londres, 2012, 175-208.

- Martínez C., José Luis; Tocornal, Constanza; Díaz, Carla y Arévalo, Verónica: «A Rediscovery of the Chronology of Colonial Andean Qeros», en Kaplan, Emily y Sepúlveda, Marcela (eds.): *Inka and Colonial Wooden Keros: Recent Advances in Multi-Disciplinary Studies*, Washington DC, Smithsonian Institution Scholarly Press (en prensa).
- Murúa, fray Martín de: *Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno, Códice Galvin*, Ed. facsimilar a cargo de Juan Ossio, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 2004 [1590].
- Ocaña, fray Diego de: *Un viaje fascinante por la América hispana del siglo XVI, 1599-1606*, Madrid, Studium, 1969.
- Phipps, Elena: «Rasgos de nobleza: los uncus virreinales y sus modelos incaicos», en Majluf, Natalia (coord.), *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito, 2005, 67-92.
- Platt, Tristan: «Refounding the House. Time, politics and metallogenesis in a colonial Aymara coat-of-arms», en Aveni, Anthony F. (ed.), *The Measure and Meaning of Time in the Americas*, Washington DC, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 2015.
- Platt, Tristan; Bouysse-Cassagne, Thérèse y Harris, Olivia: *Qaraqara-Charka. Mallku, Inka y rey en la provincia de Charcas (siglos XV-XVII)*, La Paz, Instituto Francés de Estudios Andinos, Plural Editores, University of St. Andrews, University of London, Interamerican Foundation, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2006.
- Platt, Tristan y Quisbert, Pablo: «Tras las huellas del silencio. Potosí, los incas y el virrey Toledo», en Cruz, Pablo y Vacher, Jean-Joinville (eds.), *Mina y metalurgia en los Andes del Sur, desde la época prehispánica hasta el siglo XVII*, Sucre, Institut de Recherche pour le Developement, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008, 231-277.
- Portugal L., Jimena: «Umasuyu: una entidad sociopolítica diferenciada o una parcialidad de Pakajaqi», *Textos Antropológicos*, 16-1, La Paz, 2011, 63-79.
- Presta, Ana María: «Prácticas, representaciones y materialidades. La producción histórica del colonialismo tras las consumidoras indígenas. Charcas, Siglos XVI-XVII», ms. Ponencia presentada al 54 ° Congreso Internacional de Americanistas (54 ICA), Viena, 15-20 de julio de 2012.
- Ramos, Gabriela: «Los símbolos del poder inca durante el virreinato», en Majluf, Natalia (coord.), *Los incas, reyes del Perú*, Lima, Banco de Crédito, 2005, 43-66.
- Relación de los Agustinos de Huamachuco*, Ed. de Lucila Castro de Trelles, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992 [1560].
- Rowe, John H.: «La cronología de los vasos de madera Inca», en Rowe, John H., *Los Incas del Cuzco, siglos XVI-XVII-XVIII*, Cuzco, Instituto Nacional de Cultura Región Cuzco, 2003 [1961], 307-343.

- Saignes, Thierry: «Quienes son los Callahuayas: Nota sobre un enigma histórico», en Gisbert, T. *et al.*, *Espacio y tiempo en el mundo Callahuaya*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés, 1984, 111-129.
- Saignes, Thierry (comp.): *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, La Paz, Hisbol, IFEA, 1993.
- Toledo, Francisco de: *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú (1575-1580)*, Tomo II, Ed. de Guillermo Lohmann y M.^a Justina Sarabia Viejo, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1989.
- Urton, Gary: *Historia de un mito. Paqariqtambo y el origen de los inkas*, Cusco, Centro de Estudios Regionales «Bartolomé de Las Casas», 2004.
- Vásquez de Espinoza, Antonio: *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1969 [1630].
- Verón, Eliseo: *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Wichrowska, Oriana y Ziólkowski, Mariusz (eds.): *Iconografía de los Keros. Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina*, 5, Varsovia, 2000.
- Ziólkowski, Mariusz: *La guerra de los wawqis. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inka, siglos XV-XVI*, Quito, AbyaYala, 1997.
- Ziólkowski, Mariusz: «Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (*t'uqapu*) “figurativos”», *Estudios Latinoamericanos*, 29, Varsovia, 2009, 307-334.
- Ziólkowski, Mariusz; Arabas, Jaroslav y Szeminski, Jean: «La historia en los queiros: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos “tocapus”», en González, Paola y Bray, Tamara (eds.), *Lenguajes visuales de los incas*, Oxford, British Archaeological Reports International Series 1848, 2008, 163-176.