



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Velezmoro, V. (1998). *EL QERO COLONIAL: Elemento de unidad cultural en los andes (siglo XVII)* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:** EL QUERO COLONIAL: Elemento de unidad cultural en los andes (siglo XVII)

**Autor:** Víctor Rafael Velezmoro Montes

**Año:** 1998

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Licenciatura

**Palabras claves:** Qero colonial, Siglo XVII, tradiciones culturales incas, historiografía del Qero, producto artesanal

**Referencia en APA 7ma. ed.** Velezmoro, V. (1998). *EL QUERO COLONIAL: Elemento de unidad cultural en los andes (siglo XVII)* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## **Resumen**

Esta tesis tiene como propósito analizar el estudio de los qeros coloniales, específicamente los producidos en el siglo XVII en el área geográfica del Cuzco, y su posible relación como manifestación de la supervivencia de las tradiciones culturales incas en manos de los curacas nobles. Se explora la difusión del qero durante el Imperio Inca, tanto entre la población como en la nobleza, destacando los qeros de oro y plata destinados al culto y uso exclusivo del gobernante, junto con los qeros de arcilla y madera para el pueblo.

*Palabras Clave:* Qero colonial, Siglo XVII, tradiciones culturales incas, historiografía del Qero, producto artesanal.



**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**  
(Universidad del Perú, Decana de América)

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS  
Escuela Académico Profesional de Arte

***EL QERO COLONIAL:***  
***Elemento de unidad cultural en los andes***  
***(siglo XVII)***

TESIS  
para optar el título de

**LICENCIADO EN ARTE**

presentado por el Bachiller  
**VICTOR RAFAEL VELEZMORO MONTES**

000799

Lima, 1998



*A mi familia, en la lejanía  
pero unidos en corazón.*

*A la memoria de mi  
abuelita Teófila  
una promesa cumplida.*



*A María Luisa con cariño,  
por su empuje y fe ciega.*



## AGRADECIMIENTOS

*A mi asesora, Prof. Adela Pino Jordán  
por su apoyo invaluable y su sabia  
orientación.*

*A la Directora del Museo Nacional de  
la Cultura Peruana, Srta. Sara Acevedo B.,  
por las facilidades otorgadas para el  
desarrollo de esta investigación.*

*A María Julia Tavera, por su valioso  
aporte de las tomas fotográficas*





## INDICE

	Pág.
<b>INTRODUCCION</b>	1
<b>CAPITULO I: EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACION</b>	3
1.1. Situación Problemática	3
1.2. Objetivos de la Investigación	10
1.3. Bases Históricas	10
1.4. La Identidad Andina	37
<b>CAPITULO II: EL QERO: DESARROLLO E INTERPRETACIONES</b>	49
2.1. Posición de las Artes menores Indígenas durante la Colonia	49
2.2. Historiografía del Qero	51
2.3. El Qero como Producto Artesanal	72
<b>CAPITULO III: PLANTEAMIENTOS METODOLOGICOS</b>	82
3.1. Planteamiento de la Hipótesis	82
3.2. Terminología	85
3.3. Glosario	94
3.4. Procedimiento Metodológico	98
<b>CAPITULO IV: ANALISIS DE LOS MOTIVOS SELECCIONADOS</b>	103
4.1. Selección de las Piezas	103
4.2. Descripción de las Piezas Seleccionadas	103
4.3. Análisis de los Motivos Constantes	108
4.4. Interpretación de los Motivos	124
<b>CONCLUSIONES</b>	130
<b>RECOMENDACIONES</b>	132
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	133
<b>ANEXOS</b>	

## INTRODUCCION

El estudio de los qeros coloniales, especialmente los producidos en el siglo XVII en el área geográfica del Cuzco, así como su posible relación como manifestación de la supervivencia de las tradiciones culturales incas en manos de los curacas nobles es el motivo de la presente investigación, la cual se ha dividido en cuatro capítulos.

El primero corresponde al análisis del problema de la investigación, el planteamiento de los objetivos y una revisión del marco histórico en el que se producen los qeros del estudio que incluye una panorámica del virreinato peruano durante el siglo XVII.

En el segundo capítulo se trabaja el marco teórico que sustenta esta investigación. La problemática de las artes menores indígenas coloniales, el qero como objeto de estudio historiográfico así como el qero como producto artesanal.

El capítulo tercero se establecen los planteamientos metodológicos necesarios para el desarrollo de la tesis: el planteamiento de la hipótesis, de variables y el desentrañamiento de los indicadores que participan en el hecho estudiado. Asimismo, se elaboran los criterios de análisis e interpretación a aplicarse en el estudio de los qeros, adelantando que estos corresponden al **Método Iconológico** para la

interpretación del significado intrínseco de las piezas. En este punto se presentan los instrumentos de recogida de datos (visuales y textuales).

Por último, el cuarto capítulo se dedica al desarrollo de la hipótesis planteada, bajo el título de “análisis de los motivos seleccionados”. Desagregando del universo las piezas elegidas, se obtienen una muestra de tres piezas qero de la colección perteneciente al Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) en Lima, en ellas se desarrollan las variables ya planteadas, lo que dará como resultado, la validación de la investigación



## CAPITULO PRIMERO

### EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACION

#### 1.1. SITUACION PROBLEMÁTICA

Las primeras manifestaciones artísticas conocidas como qero se ubican dentro del Periodo Intermedio Temprano en el área surandina correspondiente a la cultura Tiahuanaco, período conocido como el de “Culturas Clásicas Regionales”. Estos vasos producidos en arcilla y madera formaron parte de las ofrendas en las distintas ceremonias y rituales festivos.

En la época inca, el qero fue difundido entre los pobladores así como utilizado por la nobleza especialmente en las principales ceremonias. Es interesante anotar que en esta época, según los cronistas indios<sup>1</sup> del siglo XVII, existieron qeros hechos en oro y plata, vajilla destinada al culto y para uso exclusivo del gobernante además de los vasos producidos en arcilla y madera para el pueblo.

CUMMINS (1993) plantea que los qeros “introducían” al espectador a una serie de asociaciones derivadas de las formas reconocibles en el objeto, cumpliendo una

<sup>1</sup> PORRAS BARRENECHEA llama así a Juan Santacruz Pachacuti Yamqui y Felipe Guamán Poma de Ayala quienes han dejado documentación escrita y visual sobre el tema. Junto a ellos destacan las anotaciones hechas por el “Inca” Garcilaso de la Vega.

función mnemónica<sup>2</sup>. Estos se debía a que fueron creados -junto con los tejidos- como “presentes” para una serie de ocasiones entre las que destacan la confirmación de pactos entre el gobierno inca y los líderes de áreas locales. Recordemos que las relaciones de retribución y reciprocidad entre Incas y los distintos jefes étnicos era una forma de expandir el reino y sellas alianzas (ROSTWOROWSKI,1992). Los objetos, entendidos como dones, representaban un gesto simbólico de alianza. Ahora bien, el significado de estos objetos no terminaba con el pacto, más bien comenzaba con dicha alianza, pues en las ceremonias rituales de conmemoración eran exhibidos (1993:127) lo que significa que tanto qeros como tejidos, al ser sacados en exhibición, por su presencia física y sus diseños podían sugerir un tipo específico de hecho “histórico” inca el cual se complementaba con las danzas y canciones ejecutadas dentro del ritual.

Esta es una buen razón para hacer necesaria la presencia de ambos objetos en los distintos rituales, presencia que los cronistas españoles entenderían equivocadamente como “adoración”. Las formas diseños y cualidades físicas de ambos objetos lo convertían en un testigo ocular de un acontecimiento antiguo acompañados por cánticos *“en la forma reportativa quechua ‘sqa’ [‘dicen que’ seguido por el tiempo pasado en el relato del hecho histórico] usada para cualquier acción real o supuesta ocurrida en el pasado”* (1993:127) . La complementación entre sujeto y objeto permitió determinar las características de la original estructura de la unidad significativa andina: contexto, objeto y diseño.

<sup>2</sup> Ver GLOSARIO (3.3) en lo siguiente se utilizará un asterisco (\*) para marcar la palabra incluida en el glosario.

La conquista española genera el proceso de desarticulación de la sociedad inca primero con lo repartimientos y luego al constituirse las Reducciones<sup>3</sup> por las Ordenanzas del Virrey Francisco de Toledo en 1570. Esta época de transición, de crisis y creatividad, permitió que los mencionados objetos simbólicos devengan en productos clandestinos y que se buscaran nuevas técnicas y estilos para presentar y “preservar” el mensaje de sus antepasados.

Caracterizado el arte andino por una representación abstracta antes que mimética, que como hemos visto es parte de una estructura en la que intervienen el contexto unido al objeto y sus diseños; y ante la imposibilidad de representarse o explicarse más que de forma textual, los españoles insertados dentro de una tradición visual alegórica e imitativa, optaron por destruirlo<sup>4</sup>. La “aculturación” producida y manipulada por los españoles tenía como fin la pérdida de los valores y los símbolos indígenas prehispánicos. El qero sufre entonces transformaciones en su técnica de producción y decoración, asimila los avances de la cultura occidental y transmuta sus antiguos símbolos abstractos en nuevos esquemas iconográficos y alegóricos occidentales para adaptarse a una sociedad indígena intelectual que mantenía su identidad como grupo étnico frente al avance de una cultura extraña.

<sup>3</sup> Villas creadas a la manera española donde se congregaban los indios para una mejor administración. Estaban a cargo de curacas y dependían de los corregidores o administradores españoles.

<sup>4</sup> A modo de comparación, adviértase la “naturalidad” con que los Códices Aztecas relatan la caída de su imperio y la prenda de Moctezuma en un lenguaje visual mimético; mientras que los documentos sobre la conquista de los Incas se reducen a crónicas hechas por los propios españoles en primera instancia. No hubo una inicial visión pictórica de la conquista por los vencidos, esta llegaría recién en el siglo XVII.

¿Cómo se produjeron estas transformaciones técnicas y decorativas en los qero?

Parece ser que los indígenas manufactureros durante los siglos XVI y XVII, al estar impedido de expresarse en sus tradicionales términos simbólicos, pues se estaban perdiendo sus significantes, produjeron objetos en los cuales la representación alegórica propia de la narrativa simbólica occidental, fue el mecanismo explícito para hacer “recordar” acontecimientos y hechos históricos incas. Así, en el específico caso del qero el objeto dejó de ser parte de un proceso que derivaba a asociaciones extra físicas y se convirtió en un receptor de ilustraciones de cosas andinas, perdiendo su función de significante y tornándose en elementos iconográficos dentro de un sistema europeo de representación simbólica (CUMMINS,1993:121). Pero debido a que los indios entendían el tiempo como una sucesión de ciclos que comenzaban y terminaban con un Pachacuti (concepto entendido como mundo al revés o cataclismo) el cual no permitía volver al ciclo inmediatamente anterior, pero sí hacerlo “pervivir” en el presente, este “recordar” se transformó en “añorar un ideal” algo al que se regresa para escapar del presente, ese ideal conocido como MESIANISMO ANDINO<sup>5</sup> fue el retorno del inca y el restablecimiento del gobierno indígena. Es así que durante los siglos XVI al XVIII, se produjeron qeros para curacas nobles del área surandina (LIEBSCHER,1986a:57) y principalmente del Cusco (SABOGAL:1952), los cuales tenían como características el estar pintados y su decoración dispuesta en bandas: una superior que representaba la escena principal y otras secundarias donde se plasmaban motivos iconográficos como flores estilizadas o geométricas usualmente en serie.

---

<sup>5</sup> OSSIO (1973), FLORES GALINDO y SZEMINSKI (1990). Ver bibliografía.



La concepción inca de diseños abstractos que remiten a una referencia histórica fue transmutado al mundo de las imágenes y su agrupamiento en escenas alegóricas. Este cambio le otorgó un nuevo significado al qero pues pasó a ser un elemento preservador del mensaje de rememoración de la cultura inca para los curacas nobles desde el siglo XVI.

La preservación de este mensaje fue por sí mismo, un acto de resistencia cultural que formaba parte de todo un conjunto de acciones e ideales políticos y culturales propagados por los indígenas intelectuales (los curacas nobles) en forma clandestina, quienes buscaron la concientización de una nueva identidad cultural, la identidad **Mestiza** o llamada también **Andina Colonial** (MACERA, 1975).

Este programa de resistencia cultural no se limitó a la producción de qeros pintados, su accionar es tan diverso que incluye el vestir ropas incas tradicionales por parte de la nobleza descendiente -incluido el uso de la Mascapaicha\*- la lectura de "Los Comentarios Reales", las dramatizaciones de cantos y pasajes históricos<sup>6</sup> y la representación pictórica de los nobles descendientes vestidos a la manera inca portando escudos nobiliarios en retratos y murales de las iglesias pueblerinas.

Estas acciones han llegado hasta nosotros gracias a manuscritos, pinturas cuzqueñas y tradiciones orales indígenas. Todo este programa se realizó al amparo de

---

<sup>6</sup> Se citan dos ejemplos: la "Tragedia del fin de Atahualpa", drama ritual cuya primera noticia data de 1659 (LOPEZ-B., 1993) y la elegía "Apu Inka Atawallpaman (Al poderoso Inca Atahualpa)" recopilado por Arguedas y fechado en la segunda mitad del siglo XVI aunque la misma López-Barralt la considera con un fechado más moderno (siglo XIX). (LOPEZ-B., 1993:35).

leyes favorables y privilegios concedidos a los señores indígenas principales por parte de la Corona Española desde 1542 (conocidas como las Nuevas Leyes).

El propósito conceptual de este programa político y cultural fue el establecimiento de una identidad cultural andina, producida por el encuentro entre las tradiciones precolombinas con las hispanas (religión, tecnología e idioma). Fue fruto de la educación cristiana recibida por los curacas nobles en los Colegios de Caciques donde emprendieron la necesidad de identificarse totalmente con su pasado inca, un recuerdo orgulloso de lo que fueron frente al estado de postración y marginación en el que se encontraban.

El desenvolvimiento de los hechos y acontecimientos realizados por este movimiento político de identidad cultural andina durante la colonia, estudiados por varios historiadores, desembocará a finales del siglo XVIII y en plena Ilustración, en el **Movimiento de Identidad Nacional Inca** (término creado por ROWE en 1954), un levantamiento armado ejecutado por el curaca principal de Pampamarca, Tungasuca y Surinama José Gabriel Tupa Amaro en 1780, el cual tuvo como principal campo de acción el surandino peruano (el eje Cusco-Puno).

Con la derrota de este levantamiento por el ejército realista, y a consecuencia de ello, la Corona dispuso despojar a los curacas nobles y demás señores principales indígenas de los derechos obtenidos desde la época de las Nuevas Leyes, debido a que constitúan la base del programa político y cultural indio, esta pérdida provocó grietas profundas en el espíritu mismo del movimiento, retrocediendo mucho en la búsqueda



de una unidad indígena, la cual sin un líder o grupo de líderes que pudiera difundirla o al menos encabezarla, fue relegada dejando libre el camino para la gestación del movimiento político independentista nacido en el seno de las acomodadas familias criollas costeñas a principios del siglo XIX.

Pareciera pues que el qero, siendo en sí mismo un objeto persistente de la tradición prehispánica aun asociando motivos iconográficos occidentales, estaría indicando connotaciones de carácter político y simbólico de resistencia e identidad cultural a un reducido grupo social indígena, frente a la opresión del aparato gubernamental español y sus modelos culturales.

#### *FORMULACION DEL PROBLEMA.*

1. ¿Qué relación existe entre la iconografía presente en el qero colonial y el movimiento intelectual indígena del siglo XVII?
  - a. ¿Cuál es el significado de los motivos y símbolos presentes en los qeros coloniales del siglo XVII?
  - b. ¿Cómo fue el movimiento intelectual indígena durante el siglo XVII?
  
2. ¿La persistencia de ciertos temas y símbolos iconográficos en los qeros por parte de los curacas nobles durante el siglo XVII evidencian una expresión de identidad étnica y resistencia cultural?



## 1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION.

### OBJETIVO GENERAL.

Determinar que el qero pintado fue utilizado como receptor de mensajes simbólicos conocidos por los nobles curacas durante el siglo XVII para mantener su unidad e identidad cultural.

### OBJETIVOS ESPECIFICOS.

1. Demostrar que el qero pintado presenta símbolos y motivos incas constantes.
2. Establecer que en el siglo XVII se generó un movimiento de identidad en curacas nobles incas.
3. Determinar que los temas pintados en los qeros constituyen mensajes propios de la nobleza inca y por eso es expresión de su unidad étnica.

## 1.3. BASES HISTORICAS.

### 1.3.1. El Virreinato del Perú en el siglo XVII.

Por su carácter aventurero y conquistador, el siglo XVI fue violento y trágico, pero por encima de todo predominó en él la organización. El siglo XVII se caracterizó por su *"enclaustramiento místico y opulencia económica"* como dice PORRAS B.<sup>7</sup> Es

<sup>7</sup> PORRAS BARRENECHEA, Raúl. "Visión Introductoria". En: *Historia General de los Peruanos*. Lima, PEISA, Tomo II y sigue: "En el siglo XVII predominan las procesiones y los autos de fe los estudios canónicos y jurídicos y la escolástica, la rivalidad de las órdenes religiosas, el pongorismo y las academias literarias y el desarrollo silencioso del arte barroco en la madera y en la piedra" (1983:23).



durante este siglo que aparecen en el plano político, los primeros síntomas del lento retroceso que va a sufrir la Corona y el aparato gubernamental español, al perder su hegemonía como potencia europea, mientras que será la iglesia quien se lleve los méritos por la labor evangelizadora realizada. Fueron los misioneros quienes expandieron la fe y la civilización hasta regiones inexploradas.

En lo religioso, el avance del catolicismo y la presencia numerosa de misiones y conquistadores españoles en los andes, provocaron el debilitamiento de las antiguas religiones andinas, dispersándose las creencias y prácticas entendidas como “idolatrias” o integrándose al universo espiritual católico contrarreformista sin perder en mucho su propio carácter (URBANO,1993).

Desde los dos primeros Concilios Limenses (1551 y 1567, respectivamente), la iglesia se hizo el firme propósito de difundir la doctrina cristiana, en un esfuerzo para que abrazaran el catolicismo las poblaciones andinas, cabe resaltar la facilidad casi natural con que fue asimilada la doctrina en los andes<sup>8</sup>.

Los pasos para el desarrollo de una política eclesiástica colonial fueron: el Virrey Francisco de Toledo, el Tercer Concilio Limense (1582) y la acción evangelizador de la Orden Jesuita:

“El Virrey Toledo disminuyó la acción pastoral de las órdenes religiosas presentes en los andes desde los años treinta y, con el Tercer Concilio Limense se uniformiza la práctica pastoral... los Jesuitas fueron los grandes obreros de la contrarreforma Católica en los Andes, el instrumento

---

<sup>8</sup> La tesis sobre la “disposición natural” de los indios para abrazar el Catolicismo fue planteada por el Padre Las Casas y un ejemplo de ello es la obra de Garcilaso “Inca” quien en sus “*Comentarios Reales*” presenta al Imperio Inca con fuertes valores cristianos pero engañados de forma vil por el demonio.

providencial de la política religiosa toledana y el modelo de toda la práctica pastoral andina a partir del final del siglo XVI hasta bien avanzado el siglo XVIII" (URBANO,1993:23)

En el plano económico no se puede hablar de éxitos durante este período. A diferencia de otros virreinos los cuales exportaban parte de su producción agrícola, en el Perú la agricultura se destinaba al autoconsumo y al abastecimiento de los principales centros urbanos y mineros. Fue la minería la principal fuente de exportación y de ingresos, claro está que al disminuir la producción minera en Potosí y Huancavelica, a mediados del siglo XVII, se produjo una caída en la demanda de los productos agrícolas lo que obligó a los productores a cerrar más el círculo de distribución a niveles autárquicos. La actividad comercial, muy importante para la población indígena que tenían empresas como el Arrieraje, así como la producción manufacturera desarrollada a comienzos del siglo XVII por la acción colonizadora que cimentaban las ciudades y villas fundadas y que permitió a los vecinos contribuir en gran medida con la prosperidad nacional, hacia finales de este siglo se encontraban con dificultades para sobrevivir en el mercado. En realidad, agricultura, artesanía y comercio estaban articuladas al eje que representaba para España y Europa el oro y la plata.

A estos sucesos internos de la Corona Española, vino a sumarse la pérdida del poderío ejercido en Europa por la metrópoli, que se vio reflejado por mayores incursiones de piratas ingleses y holandeses en América.

Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV la metrópoli hispana aun conservaba sus posesiones en Europa y mantenía un liderazgo innato entre las demás



naciones, más con el ascenso de Carlos II se inicia la decadencia que terminará con la coronación de la familia Borbónica de origen francés. Este hecho detuvo el florecimiento de los virreinos y en el caso del Perú, no pudo controlar su caída pues se permitió el comercio con países extranjeros abriéndose nuevos puertos hacia el Atlántico como el de Buenos Aires y la ruta naviera de Cabo de Hornos que alejó al Perú de las nuevas rutas comerciales; asimismo se permitió el avance de los colonos portugueses del Brasil hacia el Amazonas ganando tierras legítimamente otorgadas a los españoles por Bula Papal en 1506.

Es así que sin desmembrarse aun el inmenso virreinato sudamericano, debido a la lejanía de sus ciudades y la importancia que adquirieron otras, la Corona estuvo obligada a crear nuevas audiencias: Santiago de Chile (1609) y Buenos Aires (1661).

No es difícil darse cuenta que estos hechos provocaron en el seno del Virreinato un desequilibrio económico que afectó a los comerciantes y mercaderes españoles y a los curacas indígenas principales, pues éstos sustentaron su riqueza económica en empresas como manufactura, arrieraje y explotación minera así como el comercio de productos agrícolas y vitivinícolas en gran escala, especialmente entre los curacas del surandino peruano.

### **1.3.2. Encomenderos y Corregidores en la Sociedad Colonial.**

Un punto a destacar en esta visión histórica de la sociedad colonial en el siglo XVII, es la presencia de los Encomenderos y Corregidores, autoridades españolas



creadas por el gobierno colonial para constituir el nexo entre la población india y las altas esferas de poder administrativo de la Corona.

### *LAS ENCOMIENDAS.*

A los conquistadores el Rey de España les otorgó prebendas y derechos de título sobre las tierras conquistadas que el gobernador les entregase y repartiase. Estas “Encomiendas Indianas” se entendían como la entrega de un determinado número de indios tributarios (o comunidades indígenas) obligados a prestar servicios personales en favor del “Encomendero”, equivalentes al monto de su tributo con la Corona, a cambio debían ser catequizadas y adoctrinadas. Esto nos indica que fue una institución con base demográfica y no territorial. Esta modalidad laboral trajo por un lado la sumisión total de la población indígena, permitiéndose establecer un régimen semiesclavista, por otro lado favoreció la autonomía de los conquistadores y su enriquecimiento y permitió abusos completos y brutales por parte de los encomenderos quienes llegaron incluso a usurpar tierras no otorgadas.

Viendo la ventaja que tenían los conquistadores con esta forma de dominio colonial, la Corona limitó su usufructo a dos generaciones en 1542 y a finales del siglo XVIII los Borbones la eliminaron definitivamente mediante como recompensa una suma fija otorgada por el Rey<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> COTLER, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima, IEP, 1992 [1978]. Además anota: “los sucesivos conflictos que acarreó, entre los conquistadores y la Corona, el establecimiento de esta institución determinó la sustitución de la encomienda por el pago del tributo al encomendero. Pero esta variación no eliminó que la encomienda se constituyera en uno de los núcleos del reclutamiento de la mano de obra servil” (pág.24-5)



## LOS CORREGIMIENTOS.

Con las Nuevas Leyes de 1542, la Corona trataba de componer el mal que había causado. Se creó la Real Audiencia de Lima, un tribunal superior de justicia con poderosa fuerza política debido a su contacto permanente con el Consejo de Indias y cuyo actuar se realizaba en nombre del Rey. La Real Audiencia limeña fue erigida en 1543 y su jurisdicción inicial cubría todo Sudamérica occidental. Entre sus planes de buen gobierno y a instancias del gobernador Lope García de Castro (1564) la Real Audiencia creó los “corregimientos”, subdivisiones audienciales a modo de distritos en los cuales se dividió el vasto territorio del reino. Esta nueva demarcación territorial provocó confusión en la población india, pues los límites del corregimiento no siempre coincidieron con el ámbito de difusión de una unidad étnica<sup>10</sup>.

El administrador de estos distritos audienciales se llamó “Corregidor”. Era nombrado por el Rey o el Virrey por un mandato generalmente de tres años y residía en la ciudad más importante de todo su distrito. Tenía poder en todas las esferas públicas y políticas y su misión era recaudar los diezmos del Rey y los tributos así como normar las actividades económicas en su jurisdicción. Además distribuía o expropiaba las tierras, dictaba ordenanzas, decretaba penas, velaba por la seguridad interna de las reducciones, aplicaba contribuciones,

---

<sup>10</sup> Al respecto ver: PEASE, Franklin. “Unidades étnicas y noción de identidad en el Perú colonial”. En *Cielo Abierto*. Vol.VI, N°17. Octubre Lima, 1981. Pp.: 39-48.

intervenía en la vida privada de los vecinos y por último tenía poderes para reunir y presidir el Cabildo.

Este tremendo poder otorgado a una sola persona trató de ser frenado por medio de leyes expedidas en la metrópoli entre las que destaca su obligación para proteger a los indios, estimular las buenas costumbres, no intervenir en los negocios, no casarse en su territorio, no aceptar regalos, honrar al virtuoso y proteger al pobre. Pero su conducta general fue ajena a estas disposiciones pues cometieron toda clase de abusos y extorsiones: obligaban a los indios a trabajar para su beneficio, ejercían el comercio y la industria fijando precios sobrevaluados a las mercancías, cobraban tributos indebidos a las comunidades y compraban a los jueces de residencia enviados a inspeccionarlos.

En algunos casos, confabulados con los curacas principales de algunas localidades, recibían indios en calidad de mitayos\* y yanaconas\* para su usufructo personal como parte del tributo de una comunidad.

Al respecto, dos dibujos de la crónica de Guamán Poma ilustran mejor la situación del indio frente a estos personajes. En el primero (véase FIG.Nº1) el corregidor invita a su mesa a un mestizo, un mulato y un indio mitayo que ha sido “favorecido” al ser nombrado Curaca, tal vez con claras intenciones de sacar algún provecho. Mientras que en el segundo dibujo (FIG.Nº2), el cronista alude y protesta por la situación de postración y acoso sufrido por sus hermanos indios y no duda en representar a las autoridades coloniales como animales



rapaces propios de la fauna andina y occidental. Especial atención merece la figura que representa al Corregidor: la Sierpe o Dragón, ésta tiene la fuerza simbólica y visual para entenderla como ejemplo de malignidad. Por otro lado, ésta imagen indica el grado de asimilación de la mitología occidental en la iconografía indígena. El cronista asume la simbología de animales fueron para sustentar la idea de destrucción y rapiña en la que se encuentra el indio.

Esta última representación de Guamán Poma tiene un mensaje claramente antihispano, considera a los españoles como enemigos de los indios y es así que más adelante clamará por justicia, entendida como “buen gobierno” y “orden”, aunque resignado ante la realidad:

“Para que el enorme sufrimiento de los indios tenga remedio y encuentre justicia, Guamán Poma le sugiere al Rey un conjunto de propuestas para hacer un buen gobierno, convenido que sólo el Rey podía resolver los problemas y reordenar el mundo. Fiel a sus principios andinos, el cronista sugiere que el Rey separe a los españoles de los indios [ya que ni él mismo podía confiar más en ellos]” (MONTROYA, 1993:60)

Lamentablemente, el *Buen Gobierno* nunca se dio y más bien, encomenderos y corregidores fueron los grandes “beneficiados” con la organización colonial.

### 1.3.3. Los Curacas en la sociedad colonial.

¿Cómo mantuvieron los curacas descendientes de la nobleza inca su posición privilegiada en el aparato administrativo colonial? Sabemos que la Corona optó por mantener a los curacas como mediadores entre las autoridades hispanas y los indígenas, ya que era una función que venían cumpliendo durante la época inca al fungir de





intermediarios entre el estado imperial Inca y los señoríos regionales. En ese entonces, su poder estaba subordinado al representante del Zapan-Inca\*, un noble de privilegio llamado Totrico\* quien removía de su cargo al curaca que no mostrara lealtad al Estado, ésta era la manera que utilizaba el gobierno imperial para mermar la competencia del curaca en los campos de justicia, política, administración y estrategias militares, siendo convertido en “inspector de tributos” y ejecutor de las órdenes imperiales, instrumentando y aplicando la política dispuesta desde el Cusco.

En retribución a su entreguismo, el Totrico otorgaba grandes beneficios y valiosos regalos (mujeres, yanas, coca y tejidos) a los curacas adictos, además permitía que los hijos de estos fueran llevados al Cusco para que vivieran en el ambiente cortesano y así fuera más factible adiestrarlos ideológicamente a conveniencia del sistema.

Los curacazgos fueron cargos hereditarios en algunos reinos como el de Chimú, pero la mayoría se otorgó a los más capaces dentro del linaje<sup>11</sup>. Tuvieron privilegios de acuerdo a una estricta y rigurosa categorización: dentro del sistema imperial existió una jerarquía de superior a inferior, los curacas principales o Capac-Curaca\* eran liberados de trabajos físicos, pero los de menor jerarquía Ayllu-Curaca\* solamente recibían obsequios menores<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Al respecto, ROSTWOROWSKI ofrece una excelente visión documentada sobre los tipos, clases y funciones de los curacas durante el período Imperial Inca. Ver Bibliografía.

<sup>12</sup> ESPINOZA, Waldemar. “El Imperio de los Incas”. Atlas Histórico y Geográfico del Perú. t.I., Lima, Edit. Milla Batres. 1995.



Los curacas tuvieron una participación activa y decidida en la caída del Imperio Inca, en los memoriales e informes escritos en el siglo XVI directa o indirectamente por los mandones de etnias como los Cañares, Chachapoyas y Huancas, se explica como éstos beneficiaron a los españoles, produciendo la desmembración del Imperio Inca y su posterior colapso, debido en gran parte al descontento general ocasionado por la pérdida de poder en favor de los cusqueños. A pesar de que éstos los colmaban de regalos<sup>13</sup>.

Fueron estos señores subyugados quienes sellaron importantes alianzas con los conquistadores debilitando el Imperio a cambio de falsas promesas de restitución de su poder inicial.

Luego, en 1572, el Virrey Toledo puso en marcha un gran programa de concentración urbana de la población india con el propósito de facilitar la explotación de recursos humanos para las minas y la captación de tributos, como para la conversión y adoctrinamiento (BONILLA,1995:13). Este programa contemplaba la creación de “reducciones” o ciudades para indios dispuestas cerca de importantes vías de comunicación minera, agrícola y comercial; pobladas por mitayos traídos de diversas zonas andinas (desarraigándolos de sus *Pucarima\**) y reubicándolos bajo la dirección y administración de curacas nombrados por las autoridades españolas.

La Corona vio con buenos ojos la permanencia de este tipo de gobierno localista pues encajaba en la reforma administrativa y política planteadas por las Nuevas Leyes

<sup>13</sup> ESPINOZA, Waldemar. *La destrucción del Imperio de los Incas*. Lima, Retablo de papel. 1974; “La caída del Tahuantinsuyo y la resistencia Inca”. *Alma Mater*. N°6. Diciembre. Lima, UNMSM. 1993.



de 1542, así, el curaca pasó a ser intermediario entre la comunidad y las autoridades hispanas. para su designación se tomó en cuenta los títulos que lo honraban como “Señor Natural” y se consideró aplicar el principio del “Mayorazgo” por línea masculina paterna como patrón de sucesión.

Con el tiempo no sólo fueron designados curacas los “Señores Naturales” de legítima descendencia inca, para los poblados más pequeños apareció la figura del curaca temporal y el “mandoncillo” o curaca menor, quienes generalmente eran indios acaudalados que buscaban incrementar sus pertenencias (REYES,1994; O’PHELAN,1997; ROSTWOROWSKI,1992).

Lamentablemente, al aumentar la autoridad del corregidor en los repartimientos, éste vio en el curaca un obstáculo mayor en la consumación de sus abusos y encontró la fórmula de enfrentarlos al crear la figura de los “Caciques de Favor”, indios sin linaje pero acaudalados escogidos por su disposición a aceptar y ejecutar los intereses del corregidor por sobre los suyos y obviamente los de su comunidad. Este “cacique de favor” conseguía el curacazgo luego de presentar títulos fraudulentos y ayudado por el corregidor utilizaba mecanismos ilegales para acceder al puesto. Este accionar provocó en el siglo XVIII los más sonados litigios de sucesión curacal y una fiebre de títulos y genealogías entabladas por la élite indígena donde trataban de acreditar sus legítimas pretensiones<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Conviene anotar el litigio de sucesión entablado en 1776 por José Gabriel Tupa Amaro contra Diego Felipe De Betancur, cusqueño que alegaba ser descendiente del último rey inca al presentar, para lo cual presentó fraudulenta documentación que acreditaban a su madre como Manuela Tupa Amaro. Este fraude fue admitido en la Real Audiencia de Lima y Betancur inició una campaña de desprestigio contra su demandante, llamándolo “José Gabriel Condorcanqui”, tratando así de negarle su legítima descendencia

Si por un lado, los curacas legítimos tenían responsabilidad como: el cobro de tributos a los indígenas, la provisión de mitayos para obrajes y mita minera, y afrontar juicios en defensa de sus propiedades y de los campesinos; por otro lado, fueron ellos quienes mantuvieron viva la tradición cultural inca en la población andina (ROWE,1957; REYES F.,1994; O'PHELAN,1997).

Aunque hubieron curacas quienes junto con el español y mestizo se repartían el botín producto del tributo (como en la FIG.Nº1 ya mencionada y el folio 505[509] de la crónica de Guamán Poma), la mayoría defendió a los indios pues se sentían mucho más cercanos a ellos que a los españoles. El mismo Guamán Poma confiesa: *"digo más: que dejado de confiar a los españoles, me vine de confiar a los caciques principales, diciendo: estos son mis hermanos y deudos...."* (MONTROYA,1993:61). También entre los propios curacas había quienes se preocuparon por los indios sólo porque tenían que defender sus bienes personales, los cuales se sustentaban en sus pueblos (REYES F.,1994:98).

En forma sucinta se mencionan las funciones administrativas principales ejercidas por los curacas indios en este período:

- Cobro de tributos y provisión de mitayos para los obrajes y las minas.
- Distribución de tierras entre los comuneros.
- Velar por la conducta del indio.

---

real inca Ver: ROWE, "Thupa Amaro, nombre y apellido". *Boletín de Lima*. Año IV, Nº20. 1982; y especialmente VALCARCEL, Carlos D. *La familia del Cacique Túpac Amaro*. Lima, UNMSM. 1979. La imagen de Doña Manuela Tupa Amaro, con blasón heráldico familiar y escudo de Castilla y León se puede apreciar -con un pequeño comentario- en: STASTNY, 1982 (Ver Bibliografía).



- Acceso directo a la mano de obra pudiendo establecer pautas de control y organización.
- Abastecer de operarios a haciendas y obrajes como pago del tributo.
- Vigilar el esquila anual de auquénidos y cuidar la lana.
- Otorgar para cultivo las tierras agrícolas rotadas anualmente con fines de barbecho.

De todas las funciones, el cobro del tributo fue la principal acción y a la vez el más grave problema a resolver que tuvieron los curacas porque *"muchos campesinos huían, otros morían o sencillamente no podían pagar"* (REYES F., 1994:101) y aunque constantemente solicitaban a las autoridades hispanas actualizar los padrones de censo, el corregidor exigía el pago del tributo sin interesarle la baja poblacional, teniendo el curaca muchas veces que pagar con sus propios bienes.

PEASE menciona que las atribuciones administrativas cedidas a los curacas fueron modificadas a lo largo de la vida colonial, pero no está bien claro como se dieron ni qué alcances tuvo<sup>15</sup>.

Si el cobro y pago de tributos al corregidor era un pesado lastre para los curacas, ¿por qué hubieron tantas disputas por ese cargo? y ¿por qué se enriquecían rápidamente los que la ejercían? La respuesta es que la "investidura" del cargo traía consigo privilegios muy disputados y anhelados por los señores principales, estos eran:

---

<sup>15</sup> PEASE, Franklin. "Continuidad y resistencia de lo andino". *Allpanchis*. Vol. XV, Nº 17-18. Cusco, 1981.



- Exoneración vitalicia del pago del tributo.
- Exoneración vitalicia del trabajo en la mina.
- Goce de salario como funcionario estatal.
- Repartición y otorgamiento de tierras personales.
- Ejercicio legítimo de poder en las tierras y vasallos bajo su jurisdicción.
- Algunos tuvieron esclavos (O'PHELAN,1997).
- En la zona boliviana se dieron ejemplos de división de tierras: “propiedad común” y “propiedad del Mallku o cacique” (O'PHELAN,1997).

Estos privilegios en su mayoría goces de carácter vitalicio, ocasionaron pleitos legales de sucesión por conseguir el absoluto control e injerencia política que el cargo detentaba dentro del gobierno.

Estas luchas demuestran que los curacas no fueron un grupo uniforme en el plano económico, pues mientras unos tenían problemas para completar el tributo que incluso empeñaban los títulos de sus propiedades, otros -generalmente los de reconocido linaje- manejaban rentables empresas familiares de gran extensión, las que producían un fuerte movimiento de capital, además que les permitía por su condición de “señores naturales” manejar y ejercer un legítimo poder sobre sus tierras. A decir verdad, pareciera que eran pequeños señores feudales insertos en los grandes feudos que representaban los corregimientos.

También cabe mencionar que el cargo de curaca incluía ciertas responsabilidades políticas y judiciales: a) fungir de árbitro en las disputas y diferencias

ocurridas en la comunidad; b) afrontar los juicios en defensa de los bienes de la comunidad y los suyos propios.

La presencia del curaca dentro del aparato político y judicial colonia estaba enmarcada en el equilibrio de intereses locales que la Corona había establecido para el buen gobierno. Pero como se ha adelantado, esta decisión no era compartida por las autoridades locales (como los corregidores y los visitadores) pues desde finales del siglo XVI hubo quejas por parte de estos funcionarios sobre la importancia gravital que ejercían los curacas sobre sus comunidades y que a veces ocasionaba problemas de comunicación. Este sentir lo expresa mejor un fragmento del ANONIMO DE YUCAY<sup>16</sup>:

“[al haber dado la Corona trato al inca como Rey del Perú]... hacía también agrauio al gouierno christiano porque ataua las manos al rey [de España] para ir libremente en muchas y grandes cosas de medios... y quien no saue que poderosos son estos caciques que hacen buenos y malos a sus indios, entenderán las fuerza de esta razón... y si estos sucediesen... era destrucion de todo el gouierno...” (folio 10)<sup>17</sup>

En el folio 18 del mismo documento, el Anónimo menciona que los propios vasallos y conquistadores al ver el poder y presencia de los curacas dentro de sus pueblos y etnias, optaron por casarse con las hijas de estos para así poder gozar y usufructuar de las prebendas y privilegios inherentes, incluso algunos llegaron a desconocer la soberanía de la Corona en estas tierras porque *“el rey no es rey de acá, sino los incas”*.

<sup>16</sup> Henrique URBANO, en su estudio sobre Cristóbal de Molina, inserto en las *Fábulas y Mitos de los Incas*. H. URBANO y Pierre DUVIOLS. *Historia* 16. Madrid. 1988; identifica al padre dominico García de Toledo, familiar del Virrey del mismo apellido, como el probable autor de este informe.

<sup>17</sup> ANONIMO DE YUCAY, texto crítico de Josyane Chinese. *Historia y Cultura* N°1, Lima. 1970.

Sobre esta presencia del curaca, SPALDING<sup>18</sup> agrega:

“La autoridad del kuraka entre su gente era un hecho conocido y los españoles -quienes difícilmente ganaban acceso directo a la mano de obra o a los bienes de los indios sin su intervención- se lamentaban amargamente de lo que insistían en tipificar como un control autocrático y total del kuraka sobre su comunidad”.

A pesar de estos informes, la Corona se convenció de la importancia de constituir un puente directo y confiable entre los dominadores y los dominados conviniendo en mantener los dominios de estos señores de etnias importantes que hubieran luchado junto a Pizarro en pos del derrocamiento del Imperio Inca. Así también, luego de la muerte de Dn. Felipe Tupa Amaro, último Inca de Vilcabamba, por orden del Virrey Toledo en 1571, la corona ofreció mantener los repartos y curacazgos detentados por los descendientes de la panaca real y otras nobles, conformando un grupo élite denominado “Indios Nobles”.

Anteriormente se mencionó que el gobierno colonial estableció la forma de elección y la estructura interna de los curacazgos andinos. Para una total comprensión de los cambios sufridos en su estructura tradicional, se debe remontar a la época prehispánica. En esta el curaca era el “Señor” de una determinada localidad.

La figura del curaca surge en la época de los Estados Regionales (Intermedio Temprano) concentrándose en la costa central -Señoríos de Lima y Maranga- y en el surandino -etnias quechua previas a Wari-, en menor presencia los hubo en la costa norte (Sicán, Sipán, San José entre otros (ROSTWOROWSKI,1992). Al momento de

<sup>18</sup> SPALDING, Karen. “Resistencia y adaptación: el gobierno colonial y las élites nativas”. *Allpachis*. Vol.XV, Nº17-18. Cusco, 1981.



asimilarse al Imperio Inca muchos curacas eran confirmados en sus puestos y otros, como fue el caso del Chimu Cápac Michançamán, fueron defenestrados y llevados al Cusco como prisioneros reales junto con sus principales huacas. Algunos de estos curacazgos fueron cargos heredados por sucesión y ratificados por los Incas pero la gran mayoría fue otorgado a los más capaces dentro del linajes (podían ser tíos, hermanos o parientes).

En la colonia se transformó la elección del curaca aplicando el sistema occidental de herencia por línea paterna masculina, haciendo respetar el principio del “mayorazgo”, lo que determinó que el cargo tuviera carácter vitalicio. Salvo algunos casos donde se eligieron mujeres como curacas que gobernaban en nombre suyo o de sus maridos, la regla era mantener la línea masculina paterna<sup>19</sup>. Paso siguiente el corregidor tenía que respaldar y confirmar en el cargo al postulante si es que cumplía con las normas establecidas, luego del cual tomaba poder de su cargo.

Para que no existieran pleitos por sucesión, la Corona había impartido ordenanzas en las que se establecía los lineamientos de aceptación, reconocimiento y respeto hacia los dominios de los antiguos señores prehispánicos, otorgándoles el título de “Señor Natural” o “Señor Principal”. Curiosamente, la mayor concentración de estos Señores, durante los siglos XVII y XVIII se dio en las zonas donde existieron los únicos reinos por sucesión prehispánicos: en el Norte (Chimú) y en el Sur (Inca).

---

<sup>19</sup> Destacan Catalina Huanca, Clara Cabuslachos (REYES E.,1994) y Beatriz Clara Coya (ROSTWOROWSKI, María. *Historia y Cultura*. N°4. Lima,1970).



Seguidamente se presenta un listado de los “Señores Naturales” de reconocido linaje que ejercían curacazgos entre 1680 y 1780 y el giro de sus rentables empresas:

Norte :<sup>20</sup>

1. APOLINARIO LLONTOP CUMBILIMO

*Principal de Monsefú, Chepén y Lambayeque*

*Giro: Trapiche, salinar, ganado caprino.*

2. PEDRO IGNACIO TEMOCHE

*Principal de Lambayeque (?)*

*Giro: Ingenio de Caña, ganado caprino y bienes inmuebles.*

3. CLARA CABUSLACHOS (Hija de Sebastian Ninalingán)

*Principal de Cajamarca y Contumazá*

*Giro: Bienes inmuebles, ganado caprino y ovino.*

Sur :

1. DIEGO CHOQUEHUANCA

*Principal de Azángaro (Puno)*

*Giro: Estancias y obrajes.*

2. MATEO GARCIA PUMACAHUA

*Principal de Chincheros (Cusco)*

*Giro: Cocales*

3. JOSE GABRIEL TUPA AMARO

*Principal de Pampamarca, Tungasuca, Surinama (Cusco)*

*Giro: Arrieraje*

<sup>20</sup> El listado se ha elaborado luego de la lectura de: GISBERT, 1980; O'PIELAN, 1997; ROWE, 1957 y 1984; REYES F., 1994. Véase bibliografía.



4. AGUSTIN TITO

*Principal de Sangarará (Cusco)*

*Giro: Sementeras*

5. NICOLAS SAHUARAURA

*Principal de Ccachona y Cchocco (Parroquia del Santiago.Cusco)*

6. PEDRO CHIPANA

*Principal de Calamarca (Bolivia)*

*Giro: Viñedos y bodegas de expendio*

7. JOSE FERNANDEZ GUARACHI

*Principal de Machaca y Pacajes (Bolivia)*

*Giro: Viñedos, bodegas de expendio y pesca artesanal*

Los curacas de linaje en la colonia tenían una presencia comprobada sobre la comunidad. Eran autoridades respetadas que apoyaban las ceremonias rituales indígenas procurando mantener la tradición cultural inca (ROWE,1957; REYES F.,1994) aun a pesar de recibir cristiana educación en los Colegios Mayores destinados exclusivamente a los herederos de los curacazgos con descendencia real.

La presencia cultural del curaca, identificado como líder “natural” de una comunidad se emparenta con la costumbre y tradición oral que siempre lo ha visto de esa manera. Si en la época inca, era el puente entre el estado imperial y su nación, durante la colonia mantuvo su posición a pesar de haber cambiado los extremos.

El respeto que tuvo la Corona en preservar su dominio y posición, así como el amparo legal que tuvo en esta época le permitieron apoyar y mantener las costumbres y

tradiciones culturales de su pueblo, no se está hablando de política o religión sino de cultura y cosmovisión del mundo andino y de su espíritu. Tal ha sido su importancia que el mismo Virrey Toledo en 1572 decreta la creación de los Colegios Mayores para los hijos de los curacas en Lima y Cusco (Colegio del Príncipe y San Francisco Borja respectivamente).

Es notable ver que a pesar de sufrir cambios culturales como el lenguaje, vestimenta y los modales: los retratos pintados de curacas nobles demuestran el orgullo que sentían los retratados por su pasado cultural y su deseo de reconocimiento dentro del gobierno colonial como representantes de una cultura antiquísima que aun se mantenía en pie a pesar de las adversidades. Este hecho incluso se observa en las procesiones y ceremonias religiosas. Por ejemplo, ROWE (1984) menciona los preparativos que realizaban los ayllus incas reales para las festividades del Patrón Santiago hacia 1680, uno de ellos era la elección entre sí de diputados a un consejo llamado “de los 24” quienes elegían por votación al curaca que ostentaría el honorífico cargo de **Alférez Real de los Incas** único portador de las insignias reales. La presencia del curaca en las ceremonias religiosas cristianas se demuestra en los donativos que como buen cristiano otorgaba para la construcción de iglesias pueblerinas (como Oropesa o Andahuayllillas), para su ornamentación interna o para los cuadros votivos con los que se decoraban las estrechas naves.

Tanto la Corona como la iglesia procuraron separar a los curacas de los antiguos cultos prehispánicos, encargando a los padres de la Orden Jesuita esta labor. Fueron los jesuitas quienes mantuvieron al grupo curacal al margen de los delirios idolátricos,

salvo raras excepciones como lo demuestran curacas e indios de la zona de Huarochiri, quienes entre los siglos XVI y XVII mantuvieron agazapado y clandestino el culto a las huacas e ídolos ancestrales<sup>21</sup>.

Por lo expuesto, se deduce que el grupo curacal que tuvo repartimientos y administró a las comunidades indígenas reducidas, se formó por:

1. Descendientes de las panacas reales incas.
2. Descendientes de curacas principales preincas.
3. Indios notables y acaudalados (de menor importancia cultural).

Los dos primeros concentran a los curacas considerados de linaje que detentaron mayor ascendencia sobre sus comunidades y también sobre quienes recayó el génesis del movimiento intelectual que produjo el programa político cultural de resistencia.

Por último, en la práctica, se encuentra que los curacas frente al aparato colonial español adoptaron dos actitudes: unos siguieron el camino de la sublevación trazada por Manco Inca desde 1536; mientras que otros, lamentablemente la mayoría, optaron por acomodarse dentro de la maquinaria gubernamental para no perder sus privilegios señoriales (MONTROYA, 1993:34 y 38).

---

<sup>21</sup> Consultar: ACOSTA, Antonio. "La extirpación de las idolatrias en el Perú Origen y desarrollo de las campañas". *Revista Andina*. N°9. Cusco, 1987. Además, "Francisco de Avila. Cuzco 1573?-Lima 1647". *Ritos y Tradiciones de Huarochiri*. Lima, IEP. 1987. También ver: GUIBOVICHI, Pedro "La carrera de un visitador de idolatrias..." en URBANO (ver bibliografía). Y por último, el importante trabajo de Pierre DUVIOLS. *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. L'Extirpation de l'idolatrie entre 1532 et 1660*. Lima, IFEA, 1971.



Son los curacas del primer grupo quienes originaron el pequeño núcleo de resistencia política y cultural, centrandó su accionar en el área surandina del Perú, teniendo como sede a la ciudad del Cusco. En este estudio se pretende identificarlos como descendientes de la panaca real de Felipe Tupa Amaro, hijo de Manco Inca y último inca de Vilcabamba.

#### **1.3.4. Acerca de los Incas de Vilcabamba.**

Ejecutado Atahualpa en Cajamarca, en 1532, a pesar de haber cumplido con el rescate ofrecido a los españoles: Francisco Pizarro y sus huestes se dirigieron al Cusco coronando como emperador a un hermano del Inca, Topa Hualpa (conocido como Toparpa) misteriosamente envenenado a los tres meses de su coronamiento en la recién fundada ciudad de Jauja.

Otro hijo de Huayna Cápac y por eso pretendiente con derecho al trono imperial, Manco Inca, estando informado de la cercanía de los "wiracochas" resolvió darles el alcance en Vilcacongá, sitio cercano a Limatambo (Cusco). Al llegar a aquel lugar, el Inca descendió de su litera y Pizarro de su caballo y ante la presencia de soldados hispanos e indígenas se abrazaron sellando la alianza.

#### *MANCO INCA.*

Ya en el Cusco, Pizarro coronó a Manco Inca, ciñéndole la Mascapaicha\* y los demás símbolos de la realiza inca. El nuevo inca se entrevistó con Pizarro y le pidió la restitución y posesión definitiva del poder que le pertenecía legalmente, los españoles



actuando en forma traicionera lo apresaron, de modo tal que cuando éste pudo librarse, se fugó y reuniendo a sus generales pronunció estas palabras: *"yo estoy determinado de no dejar cristiano a vida en toda la tierra, y para esto quiero primero poner cerco en el Cusco..."* (PARDO,1972)<sup>22</sup>.

Manco Inca inició así, una serie de levantamientos armados que tenían como meta final la "reconquista" de los territorios usurpados. Pero la diferencia en cuanto a tecnología militar y las traiciones entre las diferentes etnias, impidieron la finalización de los dos grandes cercos realizados: el del Cusco y el de Lima (1536).

Al fracasar en su intento y cercado en Ollantaytambo por los enemigos, el Inca decidió internarse en Vilcabamba, sitio ubicado en el camino a la selva. Esto aconteció mientras almagristas y pizarristas luchaban entre sí por el dominio del Perú. El Inca recibió en su refugio a varios almagristas prófugos quienes planearon y ejecutaron su muerte, apuñalándolo en su residencia.

*SAYRI TUPA.*

Al morir Manco Capac en 1544, dejó tres hijos: dos de ellos legítimos y uno bastardo: Sayri Tupa, Tupa Amaro y Titu Cussi Yupanqui. Si bien Manco Inca nombró como sucesor a Titu Cussi, el hecho de ser bastardo le impidió en un primer momento ceñirse la Mascapaicha (se nota la influencia occidental para la sucesión) la cual fue

<sup>22</sup> PARDO, Luis. *El Imperio de Vilcabamba*. Cusco. 1972; también Juan José VEGA *La Guerra de los Viracochas*. Lima, PEISA, s/f.



otorgada a Sayri Tupa por tener el Mayorazgo. Este Inca al subir al trono no tenía la edad suficiente así que fue regentado por su tío el general Cayó Tupa.

Sayri Tupa nunca encarnó el ideal de rebeldía y libertad de la raza inca y sobre todo la resurrección del antiguo esplendor imperial. Se mantuvo en el reducto imperial hasta que el Virrey Hurtado de Mendoza logró convencerlo a entrevistarse en Lima. El Inca hizo unas cuantas peticiones antes de la entrevista, entre ellas:

1. Adjudicación de la zona del río Apurímac, con una población de 600 indios.
2. Dos casas de Huayna Capac en el Cusco.
3. En Jaquijahuana el solar y chacras de Manco Inca.
4. Adjudicación de los territorios de Vilcabamba.

Salvo esta última -que implicaba la posibilidad de nuevas sublevaciones-, el virrey aceptó las peticiones a las que sumó el ofrecimiento de un escudo de armas para el Inca y su familia si se establecían en el Cusco.

El inca se entrevistó en Lima con el virrey en enero de 1558, al llegar a mutuos acuerdos ambas partes, el Inca aceptó ser bautizado, ceremonia que se realizó en el Cusco adoptando el nombre de "Diego", luego del cual se retiró a Yucay con toda su familia donde murió.

#### *TITUCUSSI YUPANQUI.*

A la muerte de Diego Sayri Tupa debía sucederle su hermano Tupa Amaro, pero como éste era menor de edad y, según los cronistas, sufría de deficiencia mental, fue



investido Inca su medio hermano Titu Cussi, quien estuvo ejerciendo la gobernación de Vilcabamba luego de la salida de Diego Sayri Tupa en 1558.

En un inicio mantuvo una posición belicosa frente a los españoles, creyendo ser el hombre destinado para dirigir el resurgimiento inca. Pero fue convencido a entrevistarse con el representante del gobierno virreinal, el Lic. Juan de Matienzo en 1568. Luego de esta entrevista, fueron bautizados él, su hijo Quispe Tito y dos capitanes más, también juró alianza con el Rey de España y hasta aceptó la entrada de misiones a Vilcabamba.

En la entrevista sostenida con el Lic. Matienzo, el inca planteó algunas condiciones para su salida:

1. Permiso para que su hijo Felipe Quispe Tito se casara con Beatriz Clara Coya, hija de Diego Sayri Tupa.
2. Permiso para gozar de una renta anual de cinco mil ducados y que éste pasase a su hijo y descendencia.
3. Que se le encomendase los pueblos de Rayangalla, Vilcabamba, Vitcos y otros que tenía.
4. Que se le diese tierras y solares en el Cusco para él y su gente.
5. Que se le guardase preeminencias como ilustre hijo de incas y señores de la tierra a él y sus hijos.

Las crónicas mencionan que se aceptaron las condiciones por los virreyes Conde de Nieva y Francisco de Toledo, pero que en la práctica no se cumplieron.



Titu Cussi Yupanqui murió al poco tiempo en Vilcabamba, asistido por sacerdotes agustino -entre ellos Fray Diego Ortiz- quienes al no poder “resucitarlo” fueron acusados por sus súbditos de haberlo envenenado y luego de martirizarlos se tornaron nuevamente belicosos.

*TUPA AMARO.*

Ultimo descendiente de Manco Inca y sucesor al trono luego de la muerte de su medio hermano Titu Cussi. Nunca llegó a gobernar si bien se le ciñó la mascapaicha y los demás atributos de la realeza.

El deceso de su medio hermano en 1570, coincidió con el viaje a Vilcabamba de Fray Gabriel de Oviedo y del Lic. García Ríos, ellos habían sido enviados por el Virrey Toledo para entrevistarse con el inca y entregarle la documentación correspondiente a la aceptación de sus condiciones planteadas para poder salir de Vilcabamba y aceptar la sumisión al Rey de España. Grande fue su sorpresa cuando se enteraron de la muerte del inca y de los dos padres agustinos, lo que obligó a un cambio de planes y a la inmediata materialización de la expedición que capturaría al nuevo inca.

La responsabilidad de dichas acciones recayó en Dn. Martín Hurtado de Arbieta y especialmente en el capitán Martín García de Loyola, quien más tarde se emparentaría con la Panaca Real del Inca al casarse con la ñusta Beatriz Clara Coya (hija de Sayri Tupa).



Los expedicionarios capturaron al inca y lo condujeron descalzo y con cadenas a la fortaleza de Saccsahuamán. El virrey Toledo ordenó la degollación del inca por los actos perpetrados contra los padres agustinos y a pesar de las súplicas de Obispos y españoles notables, no cambió su decisión. Antes de morir el inca, aceptó el bautizo y recibió el nombre de Felipe Tupa Amaro, luego de esto fue degollado por un verdugo cañari<sup>23</sup>.

Este acto fue el epílogo de la lucha sostenida por los incas contra el conquistador español. Estuvo plagada como se ha visto, de traiciones por parte de los hispanos y luego por acomodos y condiciones por el lado de los nobles naturales. Al final, queda claro que el Imperio Inca no se derrumbó con la muerte de Atahualpa sino que fue un largo proceso de luchas para reconquistar el territorio, luchas que duraron cerca de cuarenta años y si bien no tuvieron una proyección global, debido tal vez a las intrigas propias de las naciones indígenas, Vilcabamba fue un núcleo de resistencia que buscó constantemente la restitución del poderío en forma autónoma al comienzo y luego bajo la aprobación de la Corona Española a sus jefes naturales.

Definitivamente Vilcabamba no era ni la sombra de su antiguo esplendor imperial, PEASE -al respecto- dice que:

“Manco Inca y subsecuentemente los demás incas de Vilcabamba van quedando cada vez más aislados. No tienen capacidad de relación con la población, no pueden restablecer las pautas de redistribución [y reciprocidad con las demás naciones étnicas]... comprobamos que los Incas de Vilcabamba viven un destierro interior [pues] están solos, sin parientes, carecen de

<sup>23</sup> Se ha revisado los textos de: Martín de MURUA, *Historia General del Perú*; el padre Diego Francisco ALFAMIRANO, *Causa que hizo el virrey al inca Túpac Amaru*; y Baltazar OCAMPO CONEJEROS, *Descripción y sucesos históricos de la provincia de Vilcabamba*, quienes mencionan la muerte por degollación del Inca (así como se observa en el dibujo correspondiente a la crónica de Guamán Poma), pero los historiadores contemporáneos coinciden en que Felipe Tupa Amaru fue muerto por garrote.



relaciones de parentesco... es claro que se trata de un foco de resistencia, pero más difícil es afirmar que tal resistencia fuera de los incas, pues aunque pertenecieron al grupo dirigente... estos hombres de Vilcabamba se sienten incas como grupo, pero no son reconocidos como tales por diversas poblaciones andinas..." (1990:198-9)<sup>24</sup>

Este foco de resistencia bélica va a dar origen luego a los movimientos intelectuales de resistencia cultural sostenidos por los descendientes de la panaca real. Ellos mantendrán la idea del "retorno del inca rey" (que generó el mito de Inkari) base fundamental para la estructuración de una identidad andina colonial.

¿Qué pasó con los nobles descendientes incas luego de la muerte de Felipe Tupa Amaro? La nobleza amparada en las leyes decretadas y los compromisos pactados entre el virrey y los incas, exigió la reposición de sus derechos pactados y asimismo un reconocimiento y aceptación de estos derechos.

## **1.4. LA IDENTIDAD ANDINA**

### **1.4.1. Génesis de la cultura andina colonial.**

MACERA (1975) considera las manifestaciones artísticas indígenas coloniales como producto de una nueva cultura, diferente a la prehispánica pero heredera suya, la MESTIZA. Esta cultura es propia de un nuevo grupo humano, entendido no como grupo étnico sino sociocultural y surgido con la conquista, el mestizo.

<sup>24</sup> PEASE, Franklin. "Los Incas en la colonia". *El Mundo Andino en la época del Descubrimiento*. Lima, CONCYTEC, 1990.



Lo contradictorio e interesante de esta cultura es que fue ejercida principalmente por indios quienes al perder su relación de Pacarina o lugar de origen con la creación de las Reducciones Toledanas (1572), que trastornó su universo multiétnico andino, se homogenizaron bajo un solo cuerpo, el **inca**.<sup>25</sup> A este cuerpo homogéneo se le identificó durante el siglo XVII como una colectividad indivisa, una sola república, los españoles pudieron así controlar y establecer las grandes diferencias entre ellos y este grupo utilizando oposiciones raciales como: blanco-indio y español-indio, para mantener y justificar su dominio.

El sentimiento de liberación identificado en este término inca sirvió como elemento de enlace entre las distintas comarcas andinas, desarraigadas de su identidad individual ancestral (su Pacarina), reuniéndose todas en una afirmación más global: lo **indio**. Este hecho permitió también el nacimiento del concepto "buen gobierno indio" el cual sólo se podría dar por medio de un Pachacuti que restauraría al inca como símbolo del orden (MACERA,1975). Coincidimos con este autor en su propuesta de entender el término "cultura andino colonial" como *"la reestructuración de los componentes europeos e indígenas dentro de una sistémica nueva"*, en cuyo interior se agrupan componentes de orden técnico y tecnológico hasta ideológicos, simbólicos y semánticos (IBIDEM,1975:112).

---

<sup>25</sup> Entendemos el término inca como MACERA (1975) lo plantea: *"El complejo cultural inca, símbolo e instrumento de dominación antes de la conquista española, se convirtió en símbolo e instrumento de liberación en el curso del coloniaje"* (p.111. Ver bibliografía).



En este cambiante momento histórico donde los indios "asimilaron" esta nueva cultura, fueron los curacas nobles quienes tuvieron el derecho a mantener vivas las tradiciones y las costumbres de sus antecesores, la identificación y afirmación de su identidad inca y la adaptación de las técnicas europeas para su provecho sin dejar de lado la simbología mágico/religiosa, presente en la cotidiana vida de los indios (como el culto a los mallquis\*, los apus\*, la pachamama\*, el sol y otras deidades telúricas. Aprovechando el proceso de aculturación de los siglos XVI y XVII realizaron cambios conceptuales en objetos tradicionales convirtiéndolos en piezas clandestinas con mensajes ocultos y sentimientos colectivos reprimidos por la iglesia católica y el gobierno español. La admiración fervorosa y la real distancia histórica entre este grupo y el imperio inca se manifestó por una serie de proyectos ideológicos caracterizados por la adecuación a modelos e ideales estéticos y sociales de la utopía humanista renacentista europea (Moro y Erasmo), absorbidas inconscientemente a través de la lectura de los *Comentarios Reales* (STASNY,1993).

Definitivamente este movimiento se aproximó a la generación de un renacimiento de la antigüedad americana pero con una visión claramente "moderna" pues en ella irrumpen elementos prehispánicos y occidentales en un nuevo y único *corpus*:

STASTNY (1993:146) expone una tesis acerca de la adaptación del modelo/objeto prehispánico en la nueva sociedad andina colonial, que se cree conveniente recoger:



a) Temas Antiguos	representados según el sistema figurativo occidental	ejemplos: - pinturas en qeros
b) Temas de recipientes	transformadas por los ornamentos y técnicas de ejecución	ejemplos: - aríbalos - qeros y unkus
c) Funciones	renovadas con nuevas formas adecuadas a los ritos	ejemplos: - pacchas y cochas
d) Motivos	englobados en "contextos nuevos"	ejemplos: - flor de cantut y tocapus



#### 1.4.2. La "Utopía Andina" del siglo XVII.

El renacimiento cultural inca se constituyó por una serie de actos que los curacas nobles preparaban como formas de resistencia cultural ante el embate político e ideológico hispano.

La base conceptual de este movimiento fue el sentimiento de "restauración del orden", un buen gobierno indígena cristiano. Para realizarse, como se ha visto las individualidades étnicas no incas conformaron un grupo cultural "indio", construyendo un sentimiento de unificación e identificación bajo la expresión simbólica del "Inca", como gobernante ideal.

La idea de "restauración" no es ajena al universo cosmológico andino. Lamentablemente, de los estudios realizados, hallamos una muralla difícil de franquear: la poca documentación e información que sobre el tema existe. A decir verdad, aun no puede establecerse como y cuando se expandió el movimiento intelectual dentro de los curacas nobles; por algunos documentos sueltos se tiene una idea de lo que se estaba generando en las diferentes ciudades del ande y más aun en los pequeños núcleos provinciales. (Véase ROWE, 1957:157)

Un claro indicio se encuentra en los mitos orales como el de "Inkarri" (regreso del inca rey) publicado en 1956 por J.M.Arguedas; otro relato es acerca del fenómeno del "Taqui Onqoy" -enfermedad de la danza- publicado en las Informaciones de Servicios del extirpador de idolatrías Cristóbal de Albornoz (1570) y publicado también



en la parte final de la *Relación de fábulas y ritos de los Incas* de Cristóbal de Molina (1577) y reveladas a nosotros por L. Millones<sup>26</sup>.

Por un lado, el Taquí Onqoy fue un fenómeno típicamente localista, circunscrito al área de Guamanga y Cusco, fue un decidido acto de no aceptar el cristianismo, reclamando una unidad en torno a las antiguas huacas andinas; cierto es que movilizó una amplia población de la zona andina, para ello utilizaron como elementos de unión huacas de distintos ámbitos: del Titicaca y de Pachacámac, dos divinidades de particular importancia en los andes peruanos y de singular difusión en ellos, especialmente en las zonas de la sierra sur y la costa del Perú. (Ver nota 11).

Ajeno a éste aparece el mito de "Inkarri", proveniente de Ayacucho, el cual finaliza con la promesa del regreso del inca para volver a gobernar: "*si Dios a de convenir que venga*"<sup>27</sup>.

Este cambio surgido permite explicar que la incorporación del mesianismo inicial (Taquí Onqoy), entendiendo el "mesianismo" como un movimiento social inspirado por la esperanza de una salvación colectiva, terrenal, inminente, provocada sólo por un hecho sobrenatural (por ejemplo un Pachacuti) dentro de un área localista restringida; derivó en el concepto globalista y complejo de "utopía andina" (mito de Inkarri), el cual según Flores Galindo y Urbano, es un concepto occidental, de ambición

<sup>26</sup> MILLONES, Luis "Taquí Onqoy". *Cielo Abierto*, Vol.X, N°29. Lima, Abr.-Jun.,1984; ésta es la versión que sintetiza la interpretación del autor. La primera publicación hecha fue en 1973, "un movimiento nativista del siglo XVI: el Taquí Onqoy" en OSSIO (ver bibliografía)

<sup>27</sup> El mito original lo recogió Arguedas de Mateo Barriaso, comunero proveniente del ayllu de Chapi (Puquio, Ayacucho). Ver: ARGUEDAS, José María. *Revista del Museo Nacional*. Lima, 1956.



panandina y concebido en su esencia por el deseo del retorno del inca y la esperanza de la restauración de la sociedad andina. Este futuro utópico se concretaría con la venida de un Pachacuti o "retorno al pasado" (en la noción andina del tiempo cíclico), lo que explica la aplicación de la experiencia pasada en el desarrollo futuro.

Si bien en el siglo XVIII, como lo explica FLORES GALINDO, el vasto territorio andino parecía *"recorrido por una atmósfera de 'fin de mundo' [donde] el inca era esperado"* (1990:194), este retorno del inca no se entendía como una regresión al modelo prehispánico, era más bien la transformación de ese mundo que no les pertenecía (el mundo de los españoles, ya anotado por Guamán Poma en sus cinco edades) hacia otro, en el cual tanto el inca como los curacas *"restaurarían el orden"* (SZEMINSKI, 1990:184). OSSIO (1973) señala que al entender los indios la conquista como un Pachacuti *"era obvio que agentes meramente humanos no podrían ayudar a restablecer el orden"* (1973:xxii), se necesitaba la venida simbólica del inca o lo que él representaba (el orden).

Líneas arriba se mencionó la noción del tiempo cíclico, para aclarar este concepto se debe tener en cuenta que el tiempo en la cultura andina, debido a que fue y es transmitido en forma oral, sustenta su pasado relacionándolo con el presente, así pasado y presente no son dos aspectos independientes sino que el pasado "pervive" en el presente, construyendo ciclos con un comienzo y un fin, esto es la **concepción cíclica del tiempo**: una sucesión de etapas que van desapareciendo por cataclismos (Pachacuti) que no permiten regresar al ciclo inmediato anterior. Asimismo, la concepción del orden cósmico en el ande se realiza a partir de categorías duales, conceptos

contrapuestos que hallan su equilibrio en un Principio Unitario -punto de reconciliación entre opuestos a la unidad-, de esta manera edificaron su cultura en base a los conceptos quechuas HANAN (arriba/masculino) y HURIN (abajo/femenino), orientando la estructura de su sociedad bajo la fórmula de la endogamia\* o relaciones entre parientes, como se aprecia en los ayllus, comunidades con lazos familiares ancestrales (OSSIO,1973:xv).

El deseo utópico de "restaurar el Orden" mencionado por Guamán Poma al invocarle al Rey de España, como nuevo inca, el buen gobierno, tiene similitudes conceptuales con el Pachacuti prehispánico, pues ambos necesitaban de fuerzas y agentes externos para producirse, el Pachacuti se daba por alguna fuerza natural desconocida; la restauración del orden se daría con la ayuda divina y simbólica del Inca -como hijo del sol. SZEMINSKI afirma que la instauración del nuevo orden comprendería la última edad del tiempo que se estaba viviendo: el mundo antes de los españoles, el mundo de los españoles y el mundo después del retorno del inca (SZEMINSKI,1990:183). En este nuevo mundo el sincretismo religioso se completaría con la incorporación de las principales creencias católicas -entre ellas la idea de la muerte y la resurrección- a la religión andina ancestral. (IBIDEM,1990:173).

Este deseo de restauración del orden, no surgió espontáneo, los estudiosos indican que se generó en el siglo XVII, al confluir factores como: sincretismo religioso, cultura popular andina e instauración del modelo colonial español<sup>28</sup>, sumados a un

<sup>28</sup> Según FLORES GALINDO, para el indio la conquista termina en 1572, cuando el virrey Toledo inicia la política de "Reducciones Indígenas" (1990:174)



renacimiento cultural por parte de la nobleza inca, que invade las ciudades, tal vez por la enseñanza recibida en los colegios jesuitas, lo que determinó que desde ese momento el "ser indio" pasó de significar relación con un ideal pasado (inca) a considerarse una totalidad en sí misma -un rasgo de identidad y orgullo- el cual incluye no sólo a los indios nobles y pobres, sino también a mestizos e incluso algunos criollos (FLORES G.,1990:193).

El concepto de "restauración del orden", esperanza final de la Utopía Andina, así como la valoración de la identidad "inca" puede verse ejemplificada en la plástica. ESTENSSORO (1991), plantea analizar *"las relaciones existentes entre la iconografía colonial y la gran rebelión"* (el levantamiento armado de José Gabriel Tupa Amaro) (1991:415). Definitivamente este estudio está en directa relación con la adaptación del modelo y objeto prehispánico por la sociedad curacal, expuesto líneas arriba, para lo cual analiza pinturas indígenas coloniales que el autor ha separado en tres rubros:

El primer rubro se compone de cuatro grupos de representaciones, la primera de estas divisiones está referida a los contenidos de las pinturas coloniales y la medida en que estos pudieron influir en los participantes de la gran rebelión. Cita como ejemplos el óleo "Matrimonio del Capitán Martín de Loyola con Beatriz Coya" donde cree ver la unión entre la Compañía de Jesús con la élite cuzqueña, es decir religión y poder real en un gobierno indio ideal. STASTNY indica que la ofensiva artística cultural creada por el grupo curacal en el siglo XVII originó reacciones por parte de los grupos de poder los cuales tuvieron que responder en el mismo lenguaje iconográfico (1993). Es así que la Compañía ideó esta *"sútil réplica a las pretensiones de los caciques, la cual fue*

*reproducida en numerosas versiones destinadas a los establecimientos de la Orden y sobre todo a los Colegios para los hijos de los curacas*". (1982:50). Según el autor, la composición centra la atención sobre ambos santos, pero a la vez establece relaciones conciliadoras, reconociendo por un lado la antigüedad de los descendientes incas, pero a la vez neutraliza las pretensiones de sucesión pues concluye en una *"apoteosis gloriosa de la Orden Jesuítica"* (1982:52).

El segundo grupo, según el autor, fue utilizado como estrategia y propaganda por parte de los españoles para *"reforzar y justificar la conquista y el sometimiento legitimado por la voluntad divina, al mismo tiempo que garantizar una continuidad entre el estado inca y la monarquía española"* (1991:418). El más representativo de este conjunto de obras es el grabado de la serie **Reyes del Perú** ideado por el Lic. Alonso de Cueva, jesuita limeño (ca. 1720)<sup>29</sup> y que fue copiado en lienzos de gran formato con los que se pretendía presentar una continuidad lineal entre los incas y los reyes españoles con la finalidad de impedir una supuesta exigencia de sucesión al trono del reino por parte de la nobleza cusqueña, a la vez que sustentaba el dominio español por gracia divina. Nuevamente STASTNY indica que existe una sola pintura en la cual ha desaparecido la figura de Cristo y las imágenes de los Reyes de España, lo que implica -lógicamente- que fue utilizada para los propios intereses del grupo curacal. La pintura se encontraba en la ex-colección J.F. Hayne en Colchester (1982:48).

---

<sup>29</sup> La autoría del grabado que dio origen a esta serie pictórica aún es una polémica, pues el padre Vargas Ugarte lo atribuye a Narváez, mientras que Teresa Gisbert a Adame o a Camacho. Datos tomado de: ESTABRIDIS, Ricardo. **El Grabado Virreinal Peruano**. Lima, Catálogo de Exposición Banco Continental 1987.



Un tercer grupo de representaciones llevan por título “Defensa de la Eucaristía”, en las que se evidenciaba la alianza entre el estado y la iglesia y que permitía a la prédica eclesiástica identificarlas con alianzas realizadas por los incas con otras naciones (ESTENSSORO,1991:418-21). Para finalizar, el cuarto grupo se conforma por retratos de cuerpo entero de curacas nobles, mandados a pintar con la intención de legitimarse como sucesores de la nobleza inca (IBID,1991:420). Según el autor estos óleos se ubican dentro de lo que STASTNY (1982) llamó “Guerra Iconográfica”, entre ellos destaca la **Serie del Corpus Christi de Santa Ana (Cusco, 1680 ca.)**

El segundo rubro planteado por ESTENSSORO está vinculado a la representación de la rebelión misma: imágenes usadas y el valor otorgado. Como ejemplos están los murales pintados con escenas del Juicio Final, utilizados por los curas doctrineros en sus prédicas para combatir las idolatrías y que en la rebelión indígena fueron tomados como formas de escarmiento y suplicio (1991:423ss).

Constituye el último rubro las representaciones post-rebelión, en ellas se distingue manifestaciones populares y otras vinculadas a la retórica oficial colonial. Una de éstas viene a ser el mural encargado por el Brig. Mateo García Pumacahua bajo el nártex de la Iglesia de Chincheros que representa su victoria sobre la rebelión de Tupa Amaro.

El autor concluye que la élite cusqueña hizo uso de la plástica para reivindicar su posición dirigente, para lo cual se representan así mismos con los símbolos y atributos de su ascendencia real inca (obras de rubros 1 y 2). Mientras que las del rubro



3 tratan de minimizar el alcance político de la rebelión al representar las acciones como una simple lucha étnica.

Este marco de la “Utopía Andina” permitió y fomentó la revalorización de la cultura andina, pero no con los mismos ojos excluyentes, sino dentro de una cosmovisión distinta: los indios nobles -servientes católicos- así como los mitayos desearon el retorno del “inca” no para revivir el esplendor del incanato, sino para instaura una monarquía indígena por la gracia de Dios.



FIG.Nº1. "CORREGIMIENTO/ QVE EL CORREGIDOR COMBIDA/ en su mesa a comer a gente vaja, yndio mitayo, a mestizo, mulato y le honrra/ mestizo, mulato/ indio tributario / coregidor/ 'Bindes [.....] señor curaca/ 'Apo, muy sino, noca, ciruiscayqui' [señor, muy señor, yo voy a servir]/probicias".

Guamán Poma. Nueva Corónica y Buen Gobierno. Fol. 505

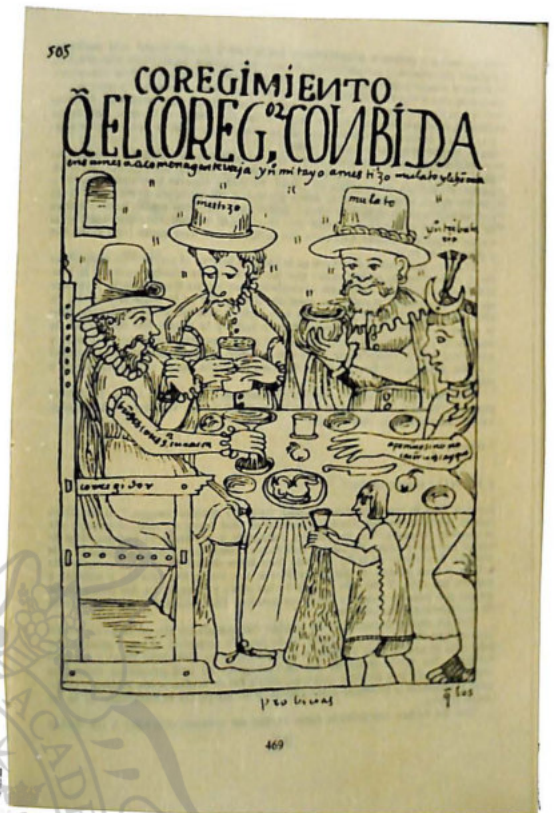


FIG.Nº2. "POBRE DE LOS INDIOS/DE SEIS ANIMALES QUE COME QUE/ tememen [sic] los pobres de los indios en este reyno/ Coregidor cieper/ 'Ama llapallarquellada paparcha [no me despojen por amor de Dios te voy a dar mas]/ Por amor de Dios rayco/ Tigres, españoles del tambo/ León comendero/Zorra, padre de la dotrina/ gato, escriuano/rratón, cacique principal/ Estos dichos animales, que no temen a Dios, desuella a los pobres de los yndios en este reyno y no ay remedio/pobre de Jesucristo/Cuzco".

Guamán Poma. Nueva Corónica y Buen Gobierno. Fol. 694.



## CAPITULO II

### EL QERO: DESARROLLO E INTERPRETACION

#### 2.1. POSICION DE LAS ARTES MENORES INDIGENAS DURANTE LA COLONIA.

Toda obra de arte es hija de su tiempo. La manifestación artística no es individual ni solitaria, el autor (anónimo o consagrado) transmite en ella los sentimientos y las sensaciones que el medio externo le produce. Además, ella misma es el reflejo de la historia y la sociedad de la cual surge, siendo un vehículo importante que conduce a desentrañar la historia de un pueblo.

Para conocer los mensajes que transmite una obra de arte es necesario acercarse y entender a la sociedad que la produjo. El desarrollo económico y social, político, filosófico y religioso permite al historiador del arte una amplia gama de recursos y herramientas que intervienen en el estudio del fenómeno artístico.

Lamentablemente, el estudio de las “arte menores indígenas” en el Perú colonial se ha visto obstruido por la tradicional investigación de *“las plásticas mayores del coloniaje, donde la disciplina europea fue más poderosa”* (MACERA, 1975:105).

Este obstáculo no es gratuito, desde esta época hasta mediados de nuestro siglo la actitud de la clase dirigente fue la de ver hacia las metrópolis europeas: España y el



eje Londres-París respectivamente, ignorando las realidades histórico sociales que se desarrollaban en las provincias e incluso dentro de la capital. Este hecho asimismo interrumpió las relaciones entre la ciudad y el campo que derivaron en polos opuestos donde se imponía el gusto de la clase dirigente en forma vertical sobre los intereses de los pobladores rurales, provocando como respuesta la creación de una variedad de expresiones propias que conforman nuestro rico arte popular peruano (MACERA, 1975).

En el arte indígena colonial, esta tirantez se ejerció a nivel semántico más no técnico, pues la tecnología proveniente de Europa fue aceptada, adaptada y asimilada por los artesanos innovando y modernizando sus propias técnicas artísticas.

Asimismo, las creencias religiosas cristianas sufrieron un proceso de “síncresis” con las creencias indígenas, pues si bien no llegaron a ser totalmente asimiladas, se adaptaron para encubrir muchas veces ancestrales ritos y creencias prehispánicas. Este sincretismo inundó la cultura indígena colonial, por su misma posición de cultura dominada.

Por el lado hispano, las artes menores indígenas no fueron siquiera motivo de interés, pues no creyeron conveniente representar en sus obras temas, piezas o tradiciones indias, que según ellos no eran dignas de representación<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Situación que se mantuvo invariable hasta 1920 con la irrupción del movimiento indigenista en el arte y la literatura, salvo una mayúscula excepción: Francisco Laso (1850), pintor academicista que en su lienzo “Indio Alfarero” distribuye la composición claroscuro alrededor de una vasija escultórica de claro estilo Moche. Ver: LAUER, Mirko. *Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1979. Pp. 92-5.



Es aquí que el arte indígena se nutrió de aportes y técnicas occidentales (como el óleo y lienzo, la escultura en pasta y madera, el dorado y la encarnación, entre otras), transformando y enriqueciendo a las expresiones formuladas por sus antepasados y que el Incanato supo consolidar.

## **2.2. HISTORIOGRAFIA DEL QERO.**

Generalmente se define el qero como vaso de madera usado para libaciones dentro de ceremonias rituales y para sellar pactos entre personas en las distintas localidades andinas. Es una de las piezas que ha sufrido menos cambios formales y tiene una trayectoria de casi 1000 años desde su temprana introducción por los Tiahuanaco.

Desde que comenzó a ser objeto de estudio hasta la actualidad, el qero presenta enigmas aun no resueltos: ¿son todos qeros incas? ¿ocultan algún mensaje? Salvo las casuales anotaciones de algunos cronistas como Garcilaso Inca, Guamán Poma, Santacruz Pachacuti y lingüistas como Bertonio, Cobo y Gonzáles Holguín, en realidad es en el presente siglo que el estudio del qero ha cobrado interés entre los investigadores quienes han llegado a resolver la primera cuestión, sobre cronología. Gracias a ellos actualmente se puede establecer las características pertenecientes a los qeros prehispánicos y las que pertenecen a los coloniales. Pero aun quedan las demás interrogantes y el camino recién se ha iniciado.



A continuación se presenta en forma cronológica una revisión de las investigaciones hechas sobre el tema así como las conclusiones arribadas por sus autores. Se aclara que para las descripciones y comentarios ha incluirse se plantean las siguientes definiciones formales:

- a) Banda: espacio horizontal marcado por líneas que recorre todo el vaso, dividiéndolo.
- b) Banda Principal: generalmente banda superior, de mayor tamaño en la que se ubica la escena central del qero.
- c) Banda Media: ubicada en el centro del vaso y de función secundaria.
- d) Banda Inferior: recorre la base del qero y también tiene función secundaria.
- e) Escena: reunión de imágenes conformando una alegoría o representación de alguna acción. (Véase FIG.Nº3).

Para una mejor comprensión de los aportes proporcionados por estos estudios, se ha visto conveniente agruparlos por etapas desarrolladas.

#### *ESTUDIOS QUE REALIZARON UNA DESCRIPCION DE LOS VASO.*

VALCARCEL, en 1932, inició la investigación formal de estos vasos. Su estudio se centra en la descripción y análisis de dos qeros pintados a la encaústica con motivos incas, provenientes de la Colección Orihuela Yábar (Cusco). El primero es un vaso antropomorfo que presenta en su banda principal, una escena con cuatro personajes masculinos colocados frente a frente y de dos en dos. Para el autor, el qero representa



un encuentro bélico entre guerreros incas -vestidos con unkus\* y llevando escudetes- y guerreros selváticos (o “chunchos”) vestidos con cushmas\* y con la cara pintada en franjas. la banda media presenta una decoración de motivos tocapus\* y la banda inferior tiene como motivo la flor de cantuta estilizada (véase FIG.Nº4).

El segundo qero, tiene una boca cruciforme\* dividida en cuatro paneles apoyados en tres pumas que tienen la piel amarilla con “ojos celestes o manchas elípticas con un punto central” (VALCARCEL,1932:16) y cabeza antropomorfa. La banda inferior representa también a la flor de cantuta estilizada como motivo único (ver FIG.Nº5).

VALCARCEL establece la presencia de cuatro (04) paneles principales (de mayor tamaño) y cuatro (04) paneles secundarios (mitad de tamaño que los anteriores). Todos ellos se disponen intercalándose y decoran todos los lados de la boca cruciforme.

En los paneles principales se representa:

- a) Dos paneles que presentan el “escudo de armas” inca: una mascapaicha de gran tamaño flanqueada por dos serpientes dentro de un arco iris sujeto en sus cabos por felinos yacentes soportando sobre sus lomos el *sunturpaucar\** ricamente ornamentado.
- b) Panel con imagen de inca portando cetro y escudo acompañado de clavefina y ave. Se encuentra parado sobre “*pedras, plantas y cuerpos humanos*”



(1932:17). A los extremos hay seis recuadros con motivos tocapu no repetidos y pintados.

- c) Panel con imagen de Coya con vestimenta tradicional, hay dos aves y dos flores blancas que se disponen a su alrededor. Como en el anterior tiene los seis recuadros con motivos tocapu (véase FIG.Nº5).

Los motivos secundarios se representan en:

- a) Dos paneles con imágenes de serpiente. Se disponen como laterales al panel “Escudo de Armas”.
- b) Dos paneles con una imagen de la flor de Cantuta en color rojo, se disponen como laterales a los paneles con personajes (véase FIG.Nº5)

VALCARCEL hace un análisis histórico y estético sobre los diversos motivos representados, identificando la presencia la presencia del inca, así como la constitución de un escudo de armas con elementos precolombinos. Cabe anotar que el autor sustenta que ambas piezas son de origen inca, alegando para ello, la presencia de los motivos y elementos de esta cultura.

A nuestro entender, el segundo qero (FIG.Nº5) no es original sino una copia contemporánea, pues si bien muestra la iconografía correcta, el diseño no burilado sino hecho a pincel con delineado oscuro, así como la variedad de medios tonos y el predominio de una paleta apastelada, al ser comparado con el primer qero (FIG.Nº4) no



presentan similitudes estilísticas. Más adelante se verán que el tipo de diseño aplicado en los qeros permite identificar la época de su manufactura.

En 1946, LUNA, escribe un pequeño artículo acerca de la aparición de un qero escultórico con características incas. Este presenta en la parte superior cuatro guerreros sobre cabezas de felinos o pumas que -según el autor- simbolizan las cuatro parte del Tahuantinsuyo (FIG.Nº6). Este vaso tiene una historia interesante que merece ser relatada. El qero fue un obsequio hecho por el tributo Choquehuanca al Lib. Bolívar en Pucará, momentos después de su famosa arenga en 1824. Según cuenta LUNA, este qero desapareció del seno familiar y una leyenda decía que lo tenía un indio de Azángaro cuyo apelativo era “Inca Wanako” quien residía por algún lugar del Cusco. En 1942, un descendiente del tribuno, el Cap. Pedro Choquehuanca, decidió iniciar la búsqueda del qero con la intención de recuperarlo para la familia. A instancias de su tío, José Leandro Choquehuanca (nieto del Tribuno) llegó a encontrar a Inka Wanako en las alturas del Cusco y efectivamente, recuperó el vaso.

Más allá de lo anecdótico de este relato, interesa la descripción hecha por LUNA sobre la iconografía del vaso. Según sus palabras:

“...el kero es incaico. Interpretemos sus símbolos, los cuatro guerreros sobre las cabezas de cuatro pumas simbolizan las cuatro regiones del Imperio o sea del Tawantinsuyo. dos de ellos tienen en el brazo izquierdo un escudo que, en la parte superior y en alto relieve lleva una media luna y abajo tres flores de cantuta. En la mano derecha empuñan la clásica arma de los guerreros, la ‘macana’.” (LUNA, 1946)

Por las características descritas y el discurso narrativo de la escena, parece por el contrario que es un qero de comienzos de la Colonia, también llamado *Qero de*



*Transición.* Esto se deduce por la presencia del elemento figurativo que se origina por el choque cultural sufrido con la conquista. Además, la disposición de las figuras en bulto y en dos bandas imaginarias, así como la presencia de las “asas” en el vaso elementos ajenos al qero prehispánico y más cercanos a una concepción visual representativa y en ese sentido relacionada con la etapa Colonial (véase FIG.Nº6).

Como parte de las actividades de investigación y difusión del arte popular, el Instituto de Arte Peruano (IAP), antiguo órgano del Museo de la Cultura Peruana publicó dos cuadernos de estudio con temas alusivos al arte popular: uno sobre la importancia del toro en las artes populares y el segundo, escrito por el maestro SABOGAL sobre el qero cusqueño.

Esta obra es el primer trabajo conciso y objetivo que intenta aglutinar toda la información, principalmente oral y visual, que hasta entonces se tenía sobre el tema. SABOGAL comienza con la descripción de las maderas que intervienen en el proceso de elaboración del qero, luego, hace anotaciones sobre las ceremonias precolombinas en las cuales se usaban y, por último, su pervivencia hasta nuestro siglo:

“...hasta nuestros días los indios cusqueños antes de libar practican el rito ancestral de la t'inka. Es la aspersión de gotas de chicha al aire, a las misteriosas fuerzas de la naturaleza, a los 'auqis'; la realizan con reverente actitud, mojado los tres primeros dedos de la mano derecha sólo en las puntas los contraen y enérgicamente los desprenden rociando el ámbito con las chispas del líquido” (SABOGAL, 1952: 12)

Luego, pasa al análisis detallado de los colores recurrentes que presentan la mayoría de las piezas y la técnica de la encaústica usada para pintarlas, describiendo los pasos que se siguen y su probable origen. Conjuntamente, describe en forma general,



los motivos y elementos que se presentan en las piezas. la presencia de tocapus y el arco iris, la flor de cantuta y la flor ccapacñucchu, la representación de escenas ceremoniales incas, las de carácter agrícola, y los temas guerreros o de 'chunchos'. Hace un análisis totalmente estilístico sustentado en dibujos de diversas escenas características, copiados en forma directa de las piezas, y poniendo al pie de cada una su ubicación o propietario.

SABOGAL, llega a certificar el origen inca de todas las piezas revisadas apoyándose en la paleta de colores utilizados en los vasos (SABOGAL,1952:9) compuestos de pigmentos minerales y terrosos que se utilizarían para su decoración.

Lamentablemente, esta buen información otorgada queda en algo limitada, si se quiere hacer una confrontación de hechos, debido a que el autor no precisa bibliografía consultada. En cambio, sus apreciaciones surgen de evidencias halladas que permiten sus conclusiones por aproximación.

Sin embargo su estudio es de tal importancia que aun hoy es un texto obligado para el aprendizaje sobre el tema. Por último, la publicación de esta obra del maestro Sabogal estuvo acompañada por una exposición de qeros de la colección Orihuela Yábar organizada por el IAP en 1952.

Sobre esta importante colección CHAVEZ BALLON -en 1970- hizo un breve inventario de los 128 vasos de madera que la conformaban al momento de la entrega en



donación por parte del Sr. José Orihuela a la Universidad San Antonio de Abad el 13 de Julio de 1968.

La catalogación realizada dividió los qeros primero por su forma exterior:

- Vaso Cabeza Humana
- Vaso Cabeza Felino
- Vaso con escenas diversas (grande, mediano, pequeño):
  - españoles
  - flores
  - arco iris
  - tocapus
  - escena selvática
  - aves
  - escenas de guerra
  - figuras en pares
  - pastores y arrieros
  - adoración al sol
  - escena agrícola
  - otros (diversos)

El aporte del autor radica en que acompañando las breves descripciones de los qeros, enfatizó la pervivencia de algunos de los rituales que se presentan en las escena y también leyendas a las que pudieran referirse pero en forma sucinta.

#### *ESTUDIOS QUE ESTABLECEN UNA CRONOLOGIA DE LOS QEROS.*

En 1961, ROWE propuso un nuevo planteamiento para fechar los vasos qero sustentado en tres tipos de criterios según las evidencias examinadas. Las evidencias son: a) las “asociaciones arqueológicas”; b) referencias de los cronistas españoles coloniales; c) las representaciones de costumbres hispanas en los vasos.



ROWE explica que los qeros libatorios, durante la época inca, se distinguieron por el material de su confección:

“Los vasos para libar fueron hechos de una variedad de materiales: oro, plata, madera y cerámica. El uso de oro y plata fue un privilegio restringido a la alta nobleza del imperio inca... mientras los de cerámica fueron usados por la gente de bajo rango” (ROWE,1961:317).

A continuación se hace un resumen del contenido de cada evidencia planteada por el autor.

- a) “Asociaciones Arqueológicas”, se refieren a los hallazgos de piezas qero en tumbas incas. Esta evidencia presenta una dificultad al establecer los criterios, se debe tener en cuenta la poca homogenización del estilo inca en todos los lugares del imperio debido a su propia política de no influir en las culturas provincianas. A estas debe sumarse otra dificultad propia de la implantación colonial: al crearse las “reducciones” y con la práctica de “conversiones cristianas” se llegó a cristianizar los entierros, dejándose en el olvido las antiguas costumbres de ofrendas al muerto.

ROWE explica que sólo es posible distinguir los qeros coloniales tempranos de los propiamente inca, si en el entierro se ubica algún cambio estilístico en la cerámica de ofrenda y si ésta puede asociarse a influencias occidentales (ROWE,1961:318). Gracias a esta evidencia por el autor ha llegado a establecer algunos tipos de qeros propios del estilo inca: 1. vasos sin decoración con acabado pulido exterior; 2. vasos incisos con diseños geométricos; 3. vasos en los



que sus diseños incisos han sido rellenados de pigmento (blanco); 4. vasos pintados pero no por medio de incisión; 5. vasos con incisiones geométricas pero que tienen algunos detalles pintados. (IBID.,1961:326).

- b) Las referencias de cronistas hispanos “evidencias históricas”. ROWE dice que sólo tres cronistas dan pruebas útiles para fechas los vasos de madera: *González Holguín* en su “Diccionario Inca” (1608); *Ludovico Bertonio* en su “Diccionario Aymara” (1612) y, *Bernabé Cobo* en “Historia del Nuevo Mundo” (1653).

Las conclusiones arribadas bajo este criterio son: 1. al final del siglo XVII el método de decoración más común fue el pintado en laca de varios colores; 2. los vasos qero durante ese mismo período fueron decorados con pequeños hoyos en la superficie y rellenos de cera; 3. los qeros con asas de formas zoomorfas en alto relieve se hicieron en el área del lago Titicaca (IBID.,1961:329).

- c) “Evidencias estilísticas”, el autor establece pautas estilísticas a las representaciones formales de las distintas piezas, deteniéndose en la representación de atuendos españoles y otros del tiempo de la conquista para establecer la clasificación y los cambios suscitados. Utiliza como motivos de comparación los dibujos aparecidos en los trabajos de *Guamán Poma de Ayala* (1615); *Christoph Weiditz* (1529); *Antonio de Ulloa* (1743-4) y *Martínez Compañón* (1782-8), donde indaga la evolución y cambios sufridos por la moda en diversos atuendos como casacas, sombreros y jubones y valonas. Estas



variaciones en la moda se observan también en las imágenes de los qeros y pueden ser útiles para el fechado (ROWE,1961:332-5).

Asimismo, analizando la composición, repartición y distribución de las imágenes en las bandas, se determinan dos tipos de representación, denominados “Estilos”:

- **Estilo Formal:** donde la representaciones son simples con figuras rígidamente dibujadas y los vestidos son mostrados con líneas y ángulos, ocupando la totalidad de la banda superior. En la banda media comúnmente se representan dibujos geométricos continuos o una banda de tocapus (IBID.,1961:336) (FIG.Nº7).
- **Estilo Libre:** las representaciones presentan gran variedad de tipos y formas, las figuras se representan en escenas en la banda principal y tanto la figura como el vestido pueden ser representados en forma realista. El diseño común para la banda media es el Tocado mientras que en la banda inferior se representan flores de Cantuta (FIG.Nº8).

Por último, ROWE destaca que uno de los diseños más comunes de la banda principal en el Estilo Formal es un par de arco iris que surgen de cabezas felínicas y que “dividen” mentalmente el vaso en columnas verticales y la banda principal en cuatro espacios: dos pequeños sobre las cabezas felínicas y dos amplios bajo el arco iris. Este diseño es poco usado en el Estilo Libre (ROWE,1961:337).



A continuación, ROWE plantea sus razones para afirmar que el Estilo Formal es anterior al Estilo Libre:

1. Porque los diseños de vestidos en el estilo libre son propios de los siglos XVII-XVIII;
2. El ángulo y tratamiento de la figura humana en el estilo formal es más cercano al de la cerámica inca.

Así también afirma que el estilo formal es de fechado colonial y que la técnica de decoración con cera (encaústica) es propia de la colonia, evidenciando esto con el denominado *Estilo Transicional*, vaso donde se presenta una combinación de decoraciones incisas y laqueadas: ejemplo de ello es el vaso Ollantaytambo encontrado en un entierro y fechado a mediados del siglo XVI por ROWE.

Por último, dejando de lado el análisis del vaso, aclara que la decoración representada en los diseños pertenece a un desarrollo colonial donde se pretendía, más allá de la toma directa del arte inca, revelar la vitalidad de la tradición cultural inca en este período (ROWE, 1961:338-40)

Este trabajo dio impulso a nuevas investigaciones sobre el tema teniendo en cuenta que los qeros pintados a la encaústica ya no serían considerados como inca sino más bien como piezas coloniales pues la técnica de la “encaústica” permitió una mayor creación por parte del artista indio, el cual no se limitaría a representar solamente decoraciones geométricas incisas con o sin incrustaciones, abriéndose en cambio, la perspectiva de una mejor y mayor representación de temas.



Otro aporte para la clasificación de los qeros se encuentra en el estudio de LIEBSCHIER (1986a) quien propuso una metodología distinta para clasificar cronológicamente los qeros desde el punto de vista formal. La metodología consta de cuatro partes:

1. usando diccionarios, aclarar el significado del vocablo;
2. sobre la base del término evaluar objetos reales;
3. abordar la función y fabricación para luego dar un intento de clasificación, según criterios formales; y,
4. ordenamiento cronológico de los grupos establecidos.

La muestra se seleccionó de las distintas colecciones de qeros en Berlín, EE.UU., Cusco, Arequipa y Lima. El desarrollo de la investigación se inicia explicando las características formales de los seis (6) recipientes más importantes de la época precolombina: conchas marinas, mates, aquillas, cochas, pacchas y qeros encontrando en común una doble función: religiosa/ritual y doméstica.

También establece sus criterios para clasificar los qeros de su muestra:

1. que los recipientes sean cerrados en la base y paredes, y el diámetro de base sea inferior al de la apertura;
2. que la altura sea superior al diámetro de la base, anotando que en un caso ideal debe ser el doble, por lo menos;
3. que se puede sujetar con una sola mano y si se utilizan ambas que se logre sin gran dificultad.



Seguidamente, ubica las zonas geográficas en las que hayan aparecido qeros, denominando “QEROS PRIMARIOS” a los peruanos por su cantidad y diversidad y dividiéndolos en:

- Simples, cuando no tienen pintura, son sencillos, con forma de cono truncando invertido y están decorados con motivos incisivos;
- Complejos, porque tienen forma de campana con base de pedestal, están pintados y decorados con motivos diversos (1986a:36-8) (Véase FIG.Nº3 para ambos).

Luego explica los materiales y colores que han intervenido en su producción, así como las tres técnicas de aplicación de la capa pictórica: “[a] fina; [b] incisiones contorneando la figura, y [c] pintura compacta de aplicación sobre fondo excavado” (1986a:41). Su aporte al estudio de los qeros es la clasificación hecha de acuerdo a **patrones de reparto de motivos**, donde ha llegado a determinar cinco (5) patrones diferentes (FIG.Nº9).

LIEBSCHER, recopilando información de los cronistas establece que las ocasiones rituales prehispánicas en las que se usaron qeros fueron las fiestas agrícolas, los entierros o culto a los muertos y para festejar el inicio y victoria de una guerra (entre los incas). Para finalizar, se cita a la autora sobre la presencia del qero en nuestros días:

“Mientras en tiempos incaicos y coloniales el uso... fue común en toda la sociedad andina del sur, éste se limita hoy día sólo a los campesino, agricultores y/o ganaderos de la sierra sur-oriental, Cusco, Puno y Apurímac”. (LIEBSCHER,1986a:57).



Aceptamos la clasificación hecha por ROWE de Estilo Formal y Estilo Libre, entendiéndose que el Estilo Formal es anterior al Libre pero que ambos pertenecen a la época colonial por su técnica pictórica y la composición de sus imágenes representadas siendo éste un precedente para determinar el origen colonial de los qeros estudiados en la presente tesis.

Con el estudio de ROWE se responde a la interrogante sobre el origen de todos los qeros encontrados, a partir de este momento, los estudios se dedicarán a resolver el segundo problema: ¿los qeros ocultan algún mensaje?

#### *ESTUDIOS QUE ANALIZAN LA DECORACION DE LOS QEROS.*

CHAVEZ BALLON, en 1964, explica que el origen d la decoración se debe buscar en los vasos incisos incas: además nos adelanta la iconografía que van a representar en sus escenas:

“...hay figuras que representan también caballos, toros, siernas, gallos pero prevalecen la que representan llamas, zorros, aves como el picaflor, halcones, pumas y osos...” (CHAVEZ BALLON, 1964:28).

Este autor afirma que la técnica utilizada para la decoración, la encaústica, no es inca ni pre-inca, debido a que no se conocía antes de la conquista. Por último, plantea que la pervivencia de los qeros durante la época colonial se debió a que los descendientes de los incas, negaron la escritura hispana y más bien mantuvieron su costumbre de relatar y rememorar las hazañas de su pueblo mediante el uso de estos vasos.



Veinte años después, en 1984, el mismo autor, realizó un estudio de interpretación iconográfica en siete (7) vasos de madera, pertenecientes a la colección Orihuela Yábar. Se propuso *“presentar la evidencia objetiva de la supervivencia de los incas en el arte, con cierta añoranza y orgullo nacionalista y también con esperanza revolucionaria”* (CHAVEZ B.,1984:97). El trabajo publicado corresponde a uno de los vasos.

El procedimiento consta de cuatro pasos: calcado de la representación que está en la superficie del objeto; descripción de las escenas y motivos decorativos, indicando partes y secciones en que se dividen; aislamiento y numeración de estos motivos para su identificación y comparación. Por último, integración de los motivos anteriores e interpretación en conjunto viendo los motivos dentro de la escena.

El autor encontró que la escena principal del vaso representaba el ritual de la “Adoración al Sol”:

*“...en este qero aparece que la finalidad principal que tuvo su decoración fue el halagar a dos grupos humanos [incas y antís], que tenían más semejanzas que diferencias, con intereses comunes en el agua, pero con tradiciones y ocupaciones distintas...”* (CHAVEZ B.,1984:104).

El anterior estudio de LIEBSCHER (1986a) fue un preliminar a su segundo estudio publicado en ese mismo año (1986b) donde asevera equivocadamente que *“no existe investigación que vaya más allá de la descripción de algunos qeros”* (LIEBSCHER,1986b:11), es por esto que propone un estudio iconográfico sobre las escenas por ella encontradas en los qeros, fundamentándose en los pocos estudios



coloniales ilustrados existentes<sup>2</sup>, las crónicas e informes de extirpación de idolatría y la etnografía moderna.

De un universo de 337 qeros examinados durante cuatro años en diversos museos de Alemania, EE.UU. y Perú, obtuvo una muestra de 162 escenas que dividió en siete campos temáticos:

- ganadería,
- comercio y transporte,
- conflictos armados,
- agricultura,
- música,
- motivos de arco iris
- caza,
- baile y diversión,
- (FIGs. N°10,11,12).

El objetivo de su investigación es:

“... el reconocimiento de los motivos en las representaciones así como su interpretación dentro del marco de conceptos... para obtener una idea más clara de lo que son los qeros policromos y qué está representado en ellos, deben incluirse estudios sobre los aspectos técnicos de la manufactura, formas y aspectos temporales de los Qeros.” (LIEBSCHER, 1986b: 14)

LIEBSCHER presume que dejó existir una relación entre la producción de qeros y los pintores de la Escuela Cusqueña; esta idea es fundamentada por la presencia de signos geométricos (tocapus) similares al de los vestidos nobles y sobre todo en la producción de “artesanía artística” para la nobleza inca donde debió de incluirse a los qeros.

En cuanto a la cronología de los vasos, explica que no habiéndose hallado qeros incas policromos, y existiendo mucha información de estos vasos para la primera mitad

<sup>2</sup> La autora menciona a Guamán Poma, Martín de Murúa y Martínez Compañón como sus fuentes gráficas a contrastar. (1986b. 11-2).



del siglo XVII, hace suponer que tienen origen colonial y que posiblemente fueron producidos por primera vez al inicio de ese siglo.

En la segunda parte de este estudio, LIEBSCHER se dedica a la caracterización individual de las escenas o campos temáticos, presentando figuras comparativas e intercalándolas con fuentes escritas y orales recopiladas. Además agrega una sección recopilatoria -addenda- de la iconografía de elementos y diseños geométricos (toçapus) presentes en los vasos y un pequeño glosario de palabras y términos quechuas.

Su obra, es importante para los estudios posteriores porque no deja de lado la presencia actual de estos vasos y su función dentro de la cultura andina. A sí como es un fructífero intento de recopilar la mayor cantidad de escenas para poder realizar un mejor trabajo de análisis iconográfico y separación temática. Pero la autora no intenta plantear hipótesis alguna acerca de quiénes hicieron los qeros y para qué se usaron, acaso sólo en el aspecto religioso o hubo intenciones de convertirlo en un elemento de resistencia cultural inca.

El último texto revisado es del año 1990, fue escrito por FLORES OCHOA quien realiza una investigación partiendo de la siguiente premisa:

“El sistema de opresión hizo surgir una plástica casi clandestina, secreta, por tanto, ilícita posible de persecución y castigo” (FLORES O, 1990:25).

El qero o “vaso de madera ceremonial”, sería uno de los vehículos escogidos para lograr ese cometido.



El procedimiento metodológico utilizado es el siguiente:

1. Selecciona dos piezas, describiendo sus escenas;
2. Identifica las escenas al comparar las piezas con fuentes visuales de la época o con rituales actuales relacionados;
3. Establece comparaciones y logra sus conclusiones, y
4. Explica el mensaje inserto en la escena.

El autor hace una descripción de las escenas principales identificadas en las piezas seleccionadas, así se tiene:

- a) “La Defensora del Pueblo”. Se representa una figura identificada como “Chañan Coricoca”, valiente viuda que luchó como un hombre al lado de Pachacutec durante la invasión Chanca al Cusco; aquí aparece con la cabeza de un enemigo (FLORES O.,1990:35) dentro de una escena de guerra.

Iconográficamente, la mujer presenta vestido inca tradicional y exhibe con la mano derecha la cabeza decapitada a modo de trofeo, portando en la otra mano una alabarda, arma formada por una lanza con hacha. Se confirma la identificación con dicha Ñusta por un óleo de fines del siglo XVIII, ubicado en el Museo Arqueológico del Cusco llamado “La Ñusta Chanan Coricoca “ y que tiene la misma iconografía (FIG.Nº13, la escena completa del lienzo lo encuentran en ANEXO N°2 Grupo 6).



b) La segunda pieza se titula “La Nieve Resplandeciente”, pareja de vasos -uno masculino y otro femenino- que representan unos danzantes “pauluchas” con un voluminoso nevado en la parte central, lo cuales tiene relación con las ceremonias religiosas indígenas contemporáneas del área surandina (FLORES O.,1990:56), en las que se hacen ofrendas a los apus y que conllevan peregrinaciones de miles de fieles. El autor relaciona este qero con la procesión del Qoyllus R'itti (FIG.Nº14).

Para hallar el por qué de estas representaciones, el autor nos da un primer indicio al decir que:

“Tenía importancia para la tradición histórica valorar estas acciones y perpetuarlas en la memoria colectiva, como referencia de su nacionalismo étnico, para lograrlo se recurre a las imágenes pintadas propias de la cultura visual. Así se mantiene vivo el orgullo nacionalista, más necesario para sobrevivir cuando se está bajo un sistema colonial.” (FLORES OCHOA,1990:45).

Por lo anterior se demuestra que los qeros tomaron una función aparte de la ceremonial, convertirse en depositarios de las tradiciones del nacionalismo inca (1990:58) y también que éste es heredero de la plástica andina indígena, con sus propias normas y reglas estéticas, siguiendo cánones de colores, formas, elementos decorativos, definiciones y soluciones a los problemas de la perspectiva y el espacio, propios e innovadores (FLORES O.,1990:63).

Nota aparte cabe mencionar una investigación que debido a dificultades ha sido posible conseguir sólo en resumen: la interesante tesis doctoral de Thomas CUMMINS (UCLA,1998,842pp.) titulada: “De la Abstracción a la Narración: imaginaria de los



qeros y la alteración de la identidad andina colonial”. Esta tiene como objetivo proponer que en base a disgregación de los elementos prehispánicos y occidentales en los diseños de los qeros y su forma de combinación, investigar el rol del qero en la primera etapa y sus alteraciones sufridas durante la colonia. Para lo cual estudia la forma del vaso y su uso relacionado con la iconografía y la composición de la imagería colonial, demostrando que existe una relación interdependiente del significativo entre el uso simbólico social del vaso y los diseños narrativos.

Esta sucinta revisión ha mostrado un panorama general en el cual se ha observado la evolución en las investigaciones sobre los qeros. Al inicio éstas se dedicaron a establecer límites cronológicos entre los qeros incas y los coloniales tomando como base sus tipos formales, sus técnicas y su decoración estilística. Concluida esa primera etapa, las investigaciones apuntan a descifrar el mensaje contenido en la iconografía representada en sus paredes para poder afirmar su función en la época colonial. A continuación se establecen algunas pautas recogidas de esta revisión que servirán como soporte al presente estudio.

Las piezas seleccionadas para la presente investigación se sujetan a los criterios establecidos por ROWE y LIEBSCHER en cuanto a su aspecto formal para identificarlas como qeros coloniales:

1. Por su aspecto formal: presentan formas simples troncocónicas, salvo una que tiene cuerpo antropomórfico (diseño colonial). En ningún caso presentan asas.
2. Por la técnica decorativa: los qeros son coloniales porque presentan pintura a la encaústica en dos de los casos y las tres piezas han sido buriladas con imágenes



creando composiciones. Se incluyen dentro del grupo clasificado por “Referencias Históricas” (ROWE).

3. Por su estilo decorativo: dos vasos son de Estilo Formal (ROWE) pues la banda principal se encuentra dividida por dos Arco Iris, siendo el tercer vaso en Estilo Libre pues presenta una escena compuesta de varios personajes.
4. Para afirmar su procedencia cusqueña se ha tomado en cuenta los datos inscritos en el registro de ingreso que tiene las piezas dentro de la colección del Museo pues no existe otra manera de identificarlo. Aunque LIEBSCHER establece que los qeros primarios son generalmente peruanos del área cusqueña (LIEBSCHER, 1986a:36).
5. En cuanto al posible mensaje contenido en los qeros, el presente estudio toma como suyo las tesis de ROWE, CHAVEZ B. y FLORES O. sobre la persistencia de valores incas a través de sus motivos como forma de resistencia cultural.

### **2.3. EL QERO COMO PRODUCTO ARTESANAL.**

#### *TECNICA DECORATIVA Y MATERIA PRIMA.*

*De la pintura prehispánica a la encaústica colonial.*

Las investigaciones analizadas determinan que en el proceso de producción de los qeros coloniales, la presencia de capa pictórica es el elemento que marca su diferencia respecto a los ejemplares prehispánicos, pues entre los ejemplos de pintura prehispánica en nuestro país que han soportado los avatares del tiempo, se tienen entre los mejores, el friso policromado del Centro Ceremonial de Garagay (Lima), los



murales moche de Pañamarca y Huaca de la Luna, así como los frisos policromados del complejo “El Brujo”. No se han encontrado otros ejemplos de pintura ya sea mural o portátil (tal vez en tabla). La relación clima lluvioso con material y soporte utilizado (pigmentos minerales o terrosos dispuestos sobre piedra sin preparar) están entre las posibles causas por las cuales no han llegado murales andinos prehispánicos hasta nuestros días<sup>3</sup>.

Sólo quedan algunas anotaciones sobre pintura inca recogidas por los cronistas, en ellas se menciona que existió un mural dispuesto sobre grandes piedras a la entrada del Cusco, el cual representaba a dos cóndores: uno de ellos con las alas plegadas y la cabeza gacha, el otro tenía las alas desplegadas en actitud victoriosa. Según GISBERT “rememoraba la victoria de Viracocha sobre los Chancas ante la cobarde huida de su padre Yaguar-Huaca” (GISBERT, 1980:117)<sup>4</sup>.

Continuando con GISBERT, afirma que los incas debieron conocer un tipo de pintura hecho en tabla, y que en el Cusco existió una historia del origen de los incas pintada sobre tablas (tal vez fueron quelccas) las cuales sirvieron de modelo para los cuatro lienzos de grandes dimensiones que mandó a hacer el virrey Francisco de Toledo en su visita al Cusco (1570) y que dos años después fueron enviadas al rey Felipe II junto con la “Historia Indica” de Sarmiento de Gamboa, colocándose en las salas del

<sup>3</sup> BONAVIA, Duccio. *Ricchata Quelcaní*. Lima, Banco Industria. 1974.

<sup>4</sup> El Inca Garcilaso de la Vega menciona este hecho en *Comentarios Reales*, también lo hace Santacruz Pachacuti en *Relación de Antigüedades*; pero cabe aclarar que éste último (así como nuestros historiadores) menciona el episodio de la victoria sobre los Chancas con otros protagonistas: Viracocha fue el inca cobarde que huyó y Pachacútec (Cusi Yupanqui) fue quien salió victorioso coronándose inca. (Ver SANTACRUZ PACHACUTI, folios 18-19, bibliografía).

Palacio del Buen Retiro en Madrid, lugar donde se conservaban hasta 1800, fecha en que se incendió todo el edificio (1980:117-8)<sup>5</sup>.

La falta de documentos que demuestren la existencia de pintura portátil prehispánica es una razón más para afirmar que la técnica pictórica aplicada a los qeros es de procedencia hispana.

La **Encaústica** es una técnica pictórica en la que el pigmento de color se mezcla con una resina natural y se aplica caliente por medio de espátulas sobre la superficie previamente delineada y burilada. SABOGAL (1952) afirmó que se utilizaba una resina vegetal proveniente de la selva que tenía un rápido secado. En su recalentamiento se mezclaban los pigmentos de color y su aplicación se realizaba utilizando instrumentos de cobre o pinceles, sobre una superficie previamente grabada y rayada a buril. El autor afirmaba que los qeros pintados por tener diseños y representaciones de incas, pertenecían a esa época. Asimismo, sin sustentar con documentación pertinente consideraba que la técnica de pintura a la encaústica era prehispánica.

“...fueron decorados con vivos colores en predominantes de rojo cínabrio, poderosamente adheridos a la superficie vegetal por medio de una especial resina encontrada en la selva de aquellos dominios...” (SABOGAL, 1952:19)

---

<sup>5</sup> GISBERT ha tomado este dato de Marco DORTA “Pinturas que envió y trajo a España Don Francisco de Toledo”. *Historia y Cultura*. N°9. Lima, 1975. Otro dato interesante: ESTENSSORO, J.C. 1994 “Las acuarelas de la colección Massimo”. *Revista Andina*. N°24(2). Año XII. Cusco. Este es un estudio de nueve imágenes (ocho incas y una coya) a la acuarela foliados en un manuscrito contenido en la Biblioteca Angélica de Roma dentro de la Colección Massimo. En su análisis, el autor plantea que por su aspecto formal debieron ser copiados directamente por encargo del Cardenal Camilo II Massimo durante su estadía en Madrid (hacia 1667) de los originales enviados por el virrey Toledo y que se mostraban en ese alcázar.



El uso del color rojo como predominante en la decoración prehispánica es generalizado, éste se observa en los murales del formativo temprano (Garagay), en los murales del Intermedio Temprano costa norte (Huaca la Luna, el Brujo), en las chullpas del Intermedio Temprano surandino (Tialuanaco) y en general, en la cerámica pintada Moche, Nazca, Wari e Inca. Debió tener pues un significado ceremonial y profundamente ritual.

La definición de encaústica se encuentra en el manual de COLCULTURA (1985): "*tipo de pintura desleída en cera fundida*" que debe pintarse en caliente. Es un revestimiento de cera para aplicar sobre marfil, cerámica u otros. Esta es una técnica en la cual los pigmentos se aplican diluidos en cera, debiendo pintarse en caliente y que fue muy usada en la antigüedad. LIEBSCHER (1986a) al hablar sobre las tres técnicas de decoración de los qeros (fina, contorneo de figuras y pintura compacta sobre fondo excavado), asevera que la técnica de la pintura compacta sobre fondo excavado es la más cercana a la encaústica. En ella, el fondo es excavado a buril con una profundidad de +/- 1mm., conformando el diseño: luego, la emulsión, que es una mezcla de sustancias resinosas con pigmentos minerales, se aplica con una espátula en caliente.

Sobre el origen de la resina LIEBSCHER coincide con SABOGAL, en que debió provenir de la selva vía los intercambios comerciales que se tenían con la tribu Piro-Chontaquiro.

Una segunda definición de Encaústica se encuentra en CHAVEZ B. (1984), quien explica que es un relleno de óxidos minerales molidos y mezclados por sus



colores con *cera de abeja*, a temperaturas que permitirían “*incrustarlas en los rebajes que previamente [se] harían en los vasos*” (1984:97). Esta técnica les permitió una paleta de 5 ó 6 colores representativos.

Lo limitado de la paleta de colores, así como el pequeño espacio real para realizar los dibujos obligó a que se establecieran distintas reglas y convencionalismos en el trabajo decorativo de estos vasos. Lo curioso es que estas reglas pronto fueron asimiladas para todo el arte indígenas colonial, entre ellas se encuentran:

- decorativismo,
- formas repetitivas,
- falta de interés por la perspectiva,
- falta de interés por los juegos de luz y sombra,
- rechazo del idealismo, e
- idealización del objeto representado<sup>6</sup>.

Estas características no sólo se encuentran en los qeros, si no también en la cerámica, en el mate y la pintura popular peruana contemporánea.

En cuanto a los colores LIEBSCHER y SABOGAL proponen una gama cromática de origen vegetal y mineral. Los principales colores serían: rojo cinabrio, amarillo claro, amarillo medio u oscuro, verde claro, marrón chocolate, negro, ocre.

<sup>6</sup> Otras características son: el uso del sobredorado o estafado propio de la Escuela Cusqueña y luego “exportado” a Quito; también el arcaísmo y la persistencia del modelo manierista (como se observan en los murales de iglesias como Huaroc, Oropeza, Andahuaylillas entre otros). (GISBERT, 1980: 104).



rosáceo, verde oscuro. Estos tres últimos no son comunes en los vasos, de ahí su duda. Generalmente los colores que predominan son: rojo cinabrio, amarillo, negro y blanco.

#### *Selección de la madera.*

Es importante mencionar cuál es el tipo de madera seleccionada para la confección de las piezas, porque aun hoy en día los qeros cuando se quiebran no se desechan sino se “parchan” por medio de aplicaciones de resinas en la rajadura o se sujetan con alambres de fierro, debido a que el vaso es un objeto ritual, por ello la madera usada debía ser resistente y dura.

Durante la época inca, los qeros fueron confeccionados en tres tipos de materiales, de acuerdo a la clase social a la que iban dirigidos: oro y plata para la nobleza, madera y cerámica para el poblador. Frente a esta variedad de materiales, durante la época colonial se generalizó el uso de la madera (LIEBSCHIER, SABOGAL). ¿Dónde encontrar este tipo de material? La flora andina y selvática peruana presenta una gran variedad de especímenes en las diversas regiones, entre ellos: Chonta, Algarrobo, Unka, Queñua, Guayacán, Kiswar, Quebracho, Chahcacombo, Cedro y el Mahagoní. Por los diseños representados en los mismos vasos, parece ser la CHONTA (*Euterpe precatoria* o *Bactris pasipaes* -chonta dura-) especie de palma de hojas suaves y cuerpo duro que crece en nuestra selva, la madera más utilizada en su confección.

Luego de seleccionada la madera, la forma del vaseo se realiza en sillones giratorios primitivo para tornearlos, lo que indica la adaptación de una técnica



occidental más avanzada, pues en la época prehispánica y luego en los pocos ejemplares del siglo XIX se ve que la técnica usada es el desbastado. A continuación se pintaban. El torneado no era parejo, es por esto que existen formas levemente desiguales y las ranuras observadas en el interior de los vasos (LIEBSCHER,1986b:20)

### *FUNCION DE LOS QEROS.*

El padre Cobo (citado por LIEBSCHER,1986a) cronista español del siglo XVII, encontró que la función del vaso qero permitía indicar el rango social del propietario, claro está que esta característica no era propia del qero pues podía compartirla con los mates, las aquillas y las cochas. Para SABOGAL, el qero se relaciona con la práctica de la "t'inca", ritual donde gotas de chicha son ofrecidas al aire a manera de reverencia a los apus y auquis: además afirma que debieron existir qeros usados solamente por las altas jerarquías del imperio inca (SABOGAL,1952).

LIEBSCHER, en 1986a, después de citar a Cobo, Garcilaso Inca y Guamán Poma en cuanto a las ceremonias de la t'inca y a las ofrendas libatorias que se hacen a las deidades mallquis\*, la pachamama\*, los apus\*, constata que los qeros presentan una doble función: religiosa y social, las que se conjugan e interrelacionan (1986a:43). Explica que las ocasiones rituales en las cuales era usado se referían a las diversas fiestas de labranza (también en 1986b:18) y los rituales de entierros y culto a los muertos; agrega además que en la época inca, se utilizaron en las celebraciones por el comienzo o la victoria de una guerra.



Frente a estos planteamientos, FLORES O., cree que la función de los qeros coloniales se relacionó con *"...la existencia de un arte de resistencia inca como parte de un movimiento étnico incanista de mayor amplitud"* (1990:33); planteamiento que comparte CHAVEZ B. al afirmar que *"tienen el valor de presentar la evidencia objetiva de la supervivencia de los incas en el arte"* (1984:97).

Asimismo, FLORES O. plantea que una probable evolución en el contenido significativo de esta piezas -¿estaríamos acaso frente al proceso señalado por Stastny de "series iconográficas" (1965) o es el proceso de disyunción planteado por Valcárcel?- la evolución presenta los siguientes pasos: originalmente tuvieron función ceremonial y luego fueron depositarios de las tradiciones incas hasta convertirse en elementos símbolo de resistencia dentro del marco del surgimiento del Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII (apoyan esta definición STASTNY,1982 y 1993 y CUMMINS,1993). Con la derrota de la rebelión india y la pérdida de los derechos y títulos de los curacas descendientes de las Panacas Reales Inca, el qero vuelve a manos campesinas tomando su actual función ritual y religioso popular.

ROWE anticipó estos planteamientos al decir:

*"[el qero] ofrece el único campo para la imaginación pictórica del artista, y es el principal depositario del simbolismo nacional y de la resistencia orgullosa de la raza... En los qeros coloniales vemos la flor de cantuta usada como símbolo de la nacionalidad inca, vemos los escudos de los nobles con divisas según la heráldica indígena; notamos el tocapu... Estos [junto al tejido] son los medios tradicionales casi únicos para el arte decorativo de los incas"* (ROWE,1954:9)

Retomando a FLORES O. nos dice que el uso de los qeros y de los qeros dobles o pareados, que simbolizarían lo masculino y lo femenino durante las ceremonias



rituales, reafirma la dualidad en la cual está inmerso el mundo andino, el Yanatin\*, donde los polos opuestos siempre se complementan (1991:46). Asimismo, explica que estas piezas, contribuyen a volver intemporales los momentos de intensidad emocional de estas ceremonias permitiendo “estar” y vivir el tiempo del mito -o del hecho histórico recordado- lo que se explica por su concepción cíclica del mundo y del tiempo (FLORES O.,1991:58).

Resumiendo, la función más conocida de estos vasos de madera pintados es principalmente ritual y ceremonial. Su uso -durante la época colonial- se restringió a los niveles superiores de la sociedad indígena donde debió convertirse en una especie de “preservador de costumbres y memorias”. En la actualidad su uso se limita al ámbito campesino interviniendo en el ritual libatorio a los apus, como es el caso de la ceremonia del “santiago” o marcación del ganado.

Los datos recogidos en este capítulo sirven de comparación y análisis de las características formales de los vasos elegidos en el presente estudio en procura de una correspondencia entre las piezas elegidas con los qeros propios del siglo XVII. Se establecen relaciones entre ellos por los siguientes puntos:

- a) En cuanto a la técnica pictórica , los tres qeros estudiados presentan imágenes buriladas y rellenas de colores, notándose el trabajo a la encaústica.
- b) En cuanto a la paleta de colores, dos qeros de la muestra se encuentran pintados, en ellos predomina el rojo cinabrio y el amarillo medio, además usan negro y

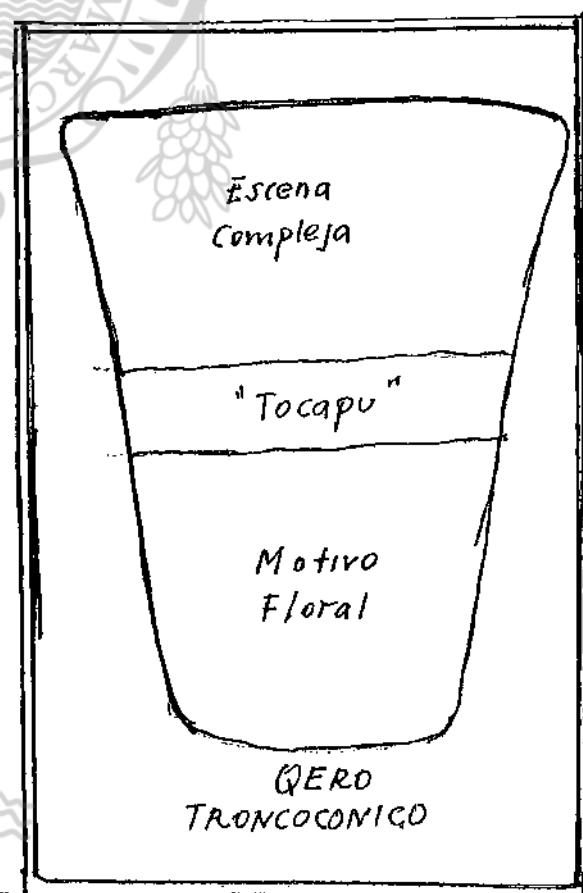
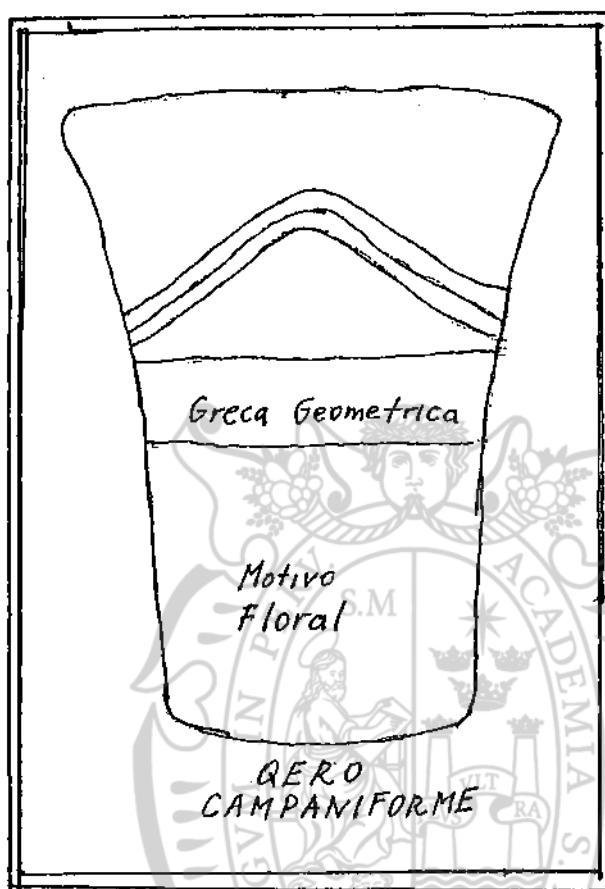


blanco en menor cantidad. El tercer qero ha perdido su capa pictórica pero hay vestigios de color rojo.

- c) La madera utilizada está torneada y presenta evidencias de intervenciones (“parchados”) con resina principalmente, además de otras huellas y ranuras menores.
- d) En cuanto a su función, los motivos representados nos muestran imágenes del entorno inca. La presente investigación tratará de dar respuesta a este punto.



FIG.Nº3. FORMAS COMUNES DE QEROS Y DISPOSICION DE SUS BANDAS





Nº 1.

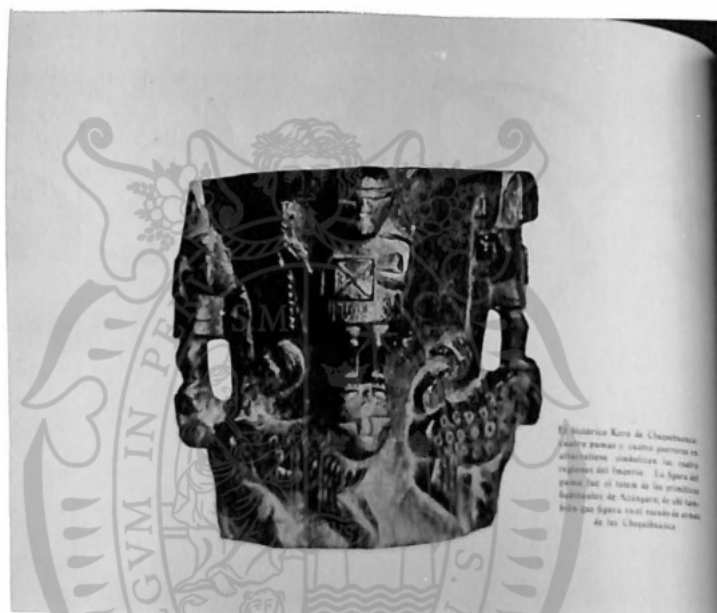
FIG.Nº4. Qero Nº1 estudiado por Valcárcel. Obsérvese la adaptación del vaso a la imagen antropomorfa.



Nº 2.

FIG.Nº5. Qero Nº2 estudiado por Valcárcel. Cabe resaltar que los elementos que conforman el supuesto "escudo inca" se encuentran en las "Armas Reales" presentadas por G.P. y Murúa, pero la diversidad de medios tonos, el delineado en negro y la inexistencia de incisiones, nos indican su "modernidad".





El misterioso Kero de Choquehuanca.  
Cuatro pumas y cuatro guerreros en  
abstracción simbólica, los cuatro  
regiones del Imperio. La figura del  
puma (al) el totem de los príncipes  
héroicos de Choquehuanca, de ahí tam-  
bién que figura en el templo de arcos  
de los Chachabambas.

**FIG.Nº6.** Qero Choquehuanca. Evidentemente estamos frente a una singular pieza que mantiene aun la línea imaginaria de los vasos andinos pero a la que ha acondicionado ASAS para sujetarlo a modo de orejas. Las figuras en bulto resaltan y crean un movimiento visual en torno a la circunferencia de la pieza.



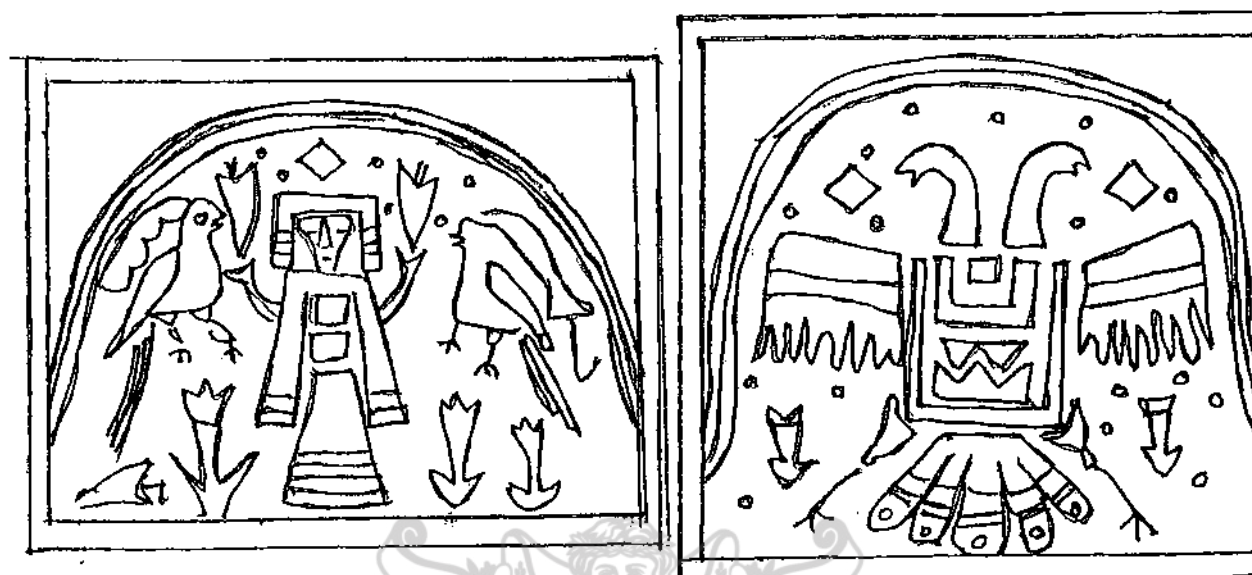


FIG.Nº7. **DISEÑO EN ESTILO FORMAL.** Los arco iris rematan a los extremos en cabezas felínicas que a la vez los unen. Además de esos motivos principales, el espacio interno lleva elementos secundarios como flores, aves y puntos que abigarran el espacio. Nótese en el diseño de la derecha otro caso de asimilación de la iconografía occidental. (Tomado de LIEBSCHER,1986b).



FIG.Nº8. **ESCENA EN ESTILO LIBRE.** A diferencia del anterior, la escena gana espacio y se aprecia movimiento en las figuras. Se obvian los motivos Arco Iris y secundarios. En este caso, se representa una danza que teatraliza la lucha entre Clunchos e Incas. En ambos extremos, Pauluchas dan el toque festivo. Un Inca subido a una torre y acompañado por un ave que sostiene la Mascapaicha es la figura dominante de la escena. (Tomado de LIEBSCHER,1986b)

## PATRONES DE REPARTO DE MOTIVOS según Verena Liebscher

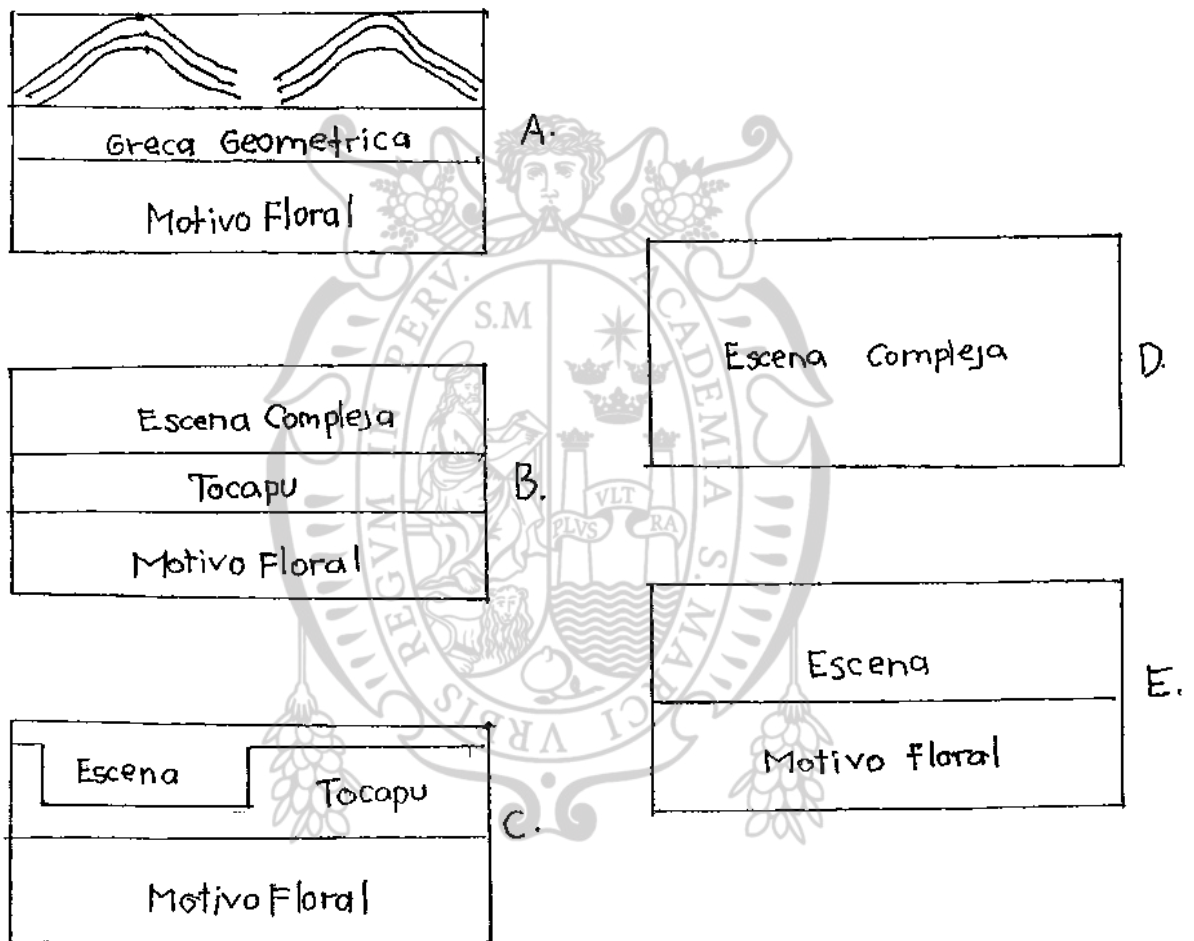


FIG.Nº9. TIPOS DE PATRONES DE REPARTO. La mayoría de los diseños se encuentra en vasos de forma simple, como truncado invertido y campaniforme. el grupo A corresponde al Estilo Formal representado por ROWE y el grupo B y E son los más representativos del Estilo Libre propuesto por el mismo autor.





FIG.Nº10(a) ESCENA DE CAZA.  
Se representa la caza de auquénidos usando boleadoras.  
Detrás, como fondo, obsérvese los postes con travesaños del que cuelgan partes de animales.



FIG.Nº10(b) ESCENA AGRICOLA

Escena de faena agrícola con hombres manejando la yunta. A la derecha una mujer con aríbalo y una caja, izquierda dos mujeres sembrando y una pareja bebiendo y cantando.



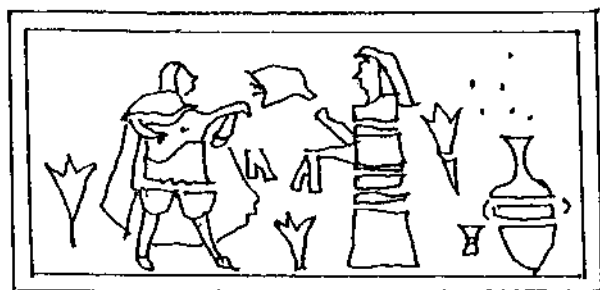
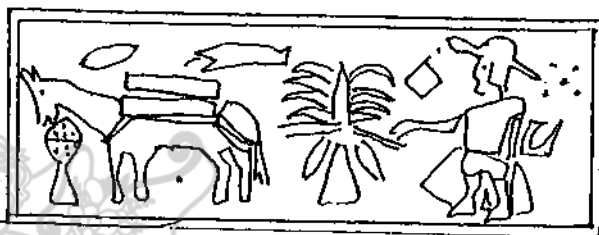
FIG.Nº10(c) ESCENA DE GANADERIA

Escena compleja de ceremonia de marcación de ganado. Las mujeres visten trajes incas tradicionales y portan qeros en sus manos, los hombres que están vestidos a la española, realizan los actos de lacería y marcación.



**FIG.Nº11(a) ESCENA DE COMERCIO Y TRANSPORTE**

Se representa a un arriero con su mula de carga. El personaje viste a la española, hay algunas flores Ñucchu. Entre la bestia y el hombre se representa una palmera.



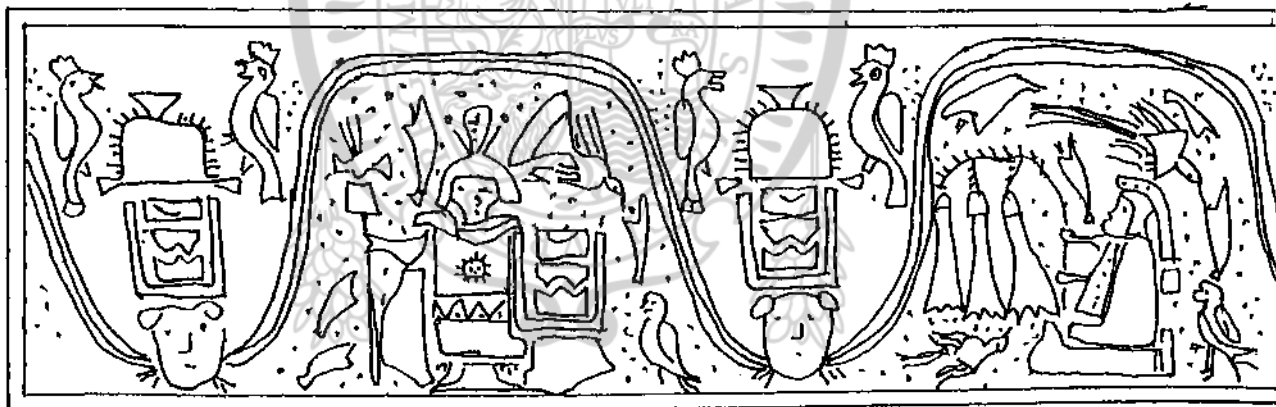
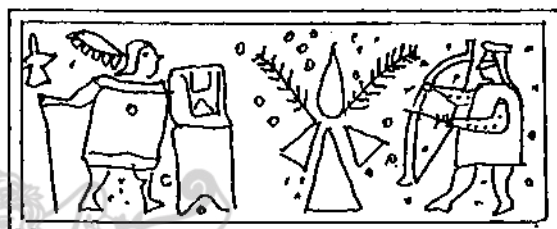
**FIG.Nº11(b) ESCENA DE MUSICA, BAILE Y DIVERSION**

Interesante escena donde aparece una pareja, la mujer lleva vestido inca tradicional con tocado y el hombre viste a la española. El se encuentra tocando una guitarra, ella sujeta un pañuelo, tras ella se sitúa un aríbalo y algunas flores de Cantuta.



**FIG.Nº12(a) ESCENA DE CONFLICTO**

Representa un enfrentamiento entre incas y chunchos. El escenario es la selva por el diseño de la chonta. Se rellena el espacio con círculos.

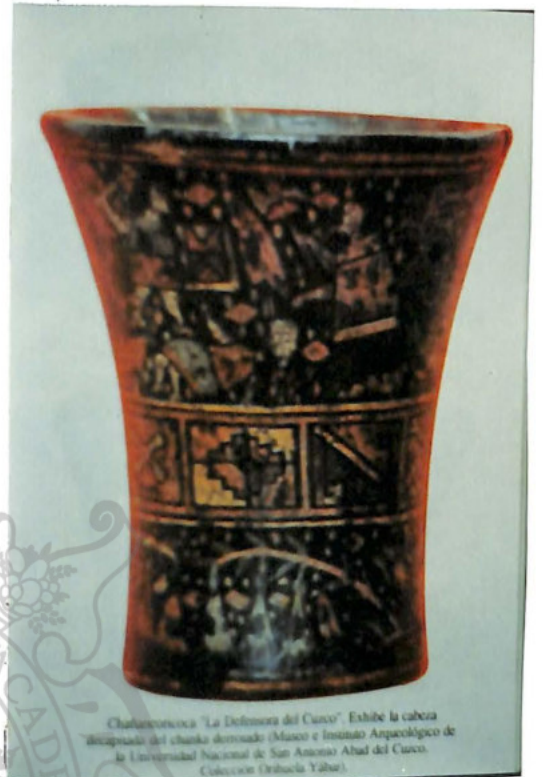


**FIG.Nº12(b) ESCENA CON ARCO IRIS**

Representa a un inca sujetando escudo y cetro y una coya sujetando una rama de flores cantuta rodeada de avecillas. Ambos motivos se encuentran dentro de un Arco Iris que se unen por medio de cabezas felínicas sobre las cuales hay un escudo, una mitra ovalada y dos aves. Dentro de los arco iris hay puntos, flores y aves.



**FIG.Nº13. “La Defensora del Pueblo”.**  
 La leyenda de este qero dice, “Chañancoricoca ...Exhibe la cabezadecapitada del chanka derrotado”. Este vaso se encuentra en el Museo e Instituto Arqueológico de la UNSAAC-Cusco, es de la importante colección Orihuela Yábar.



Chañancoricoca “La Defensora del Cuzco”. Exhibe la cabeza decapitada del chanka derrotado (Museo e Instituto Arqueológico de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco. Colección Orihuela Yábar).



El tema “La Nieve Resplandeciente”, con Pauluchas. El qero de la derecha es masculino y el de la izquierda femenino. (Museo e Instituto Arqueológico de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco. Colección Orihuela Yábar).

**FIG.Nº14. “La Nieve Resplandeciente”.**

Esta pareja de vasos exhiben una imagen central -en blanco- que viene a representar al nevado. Al lado derecho se aprecia la imagen de un danzante: es el Paulucha. En la leyenda se indica que el “nevado” de la derecha es el masculino y el otro es femenino. Esto se debe deducir por su conformación.



## CAPITULO III

### PLANTEAMIENTOS METODOLOGICOS

#### 3.1. PLANTEAMIENTO DE LA HIPOTESIS.

Los qeros pintados del siglo XVII, presentan elementos constantes y de sentido, que por sus características formales representan símbolos iconográficos incas usados para mantener la identidad cultural de los curacas nobles andinos.

#### *FUNDAMENTACION DE LA HIPOTESIS.*

La presencia de escritos (memoriales, peticiones, pleitos) elevados por los curacas a las autoridades coloniales -oidores- denunciando el abuso de doctrineros y corregidores en las comunidades a su cargo, evidencian la importancia político-social de este grupo. Asimismo, los cronistas indios y españoles, los cuadros de curacas nobles incas retratados con las insignias imperiales ofrecen una visión amplia de la gran identificación de la nobleza descendiente con la cultura de sus antepasados y el orgullo que representaba mantenerla viva.

La iconografía dispuesta en la distintas bandas de los qeros coloniales nos remiten a motivos culturales incas, no sólo por las imágenes reunidas en escenas alegóricas sino principalmente por los motivos simbólicos tocapus y por los motivos secundarios que decoran estos vasos.



***Sub-Hipótesis.***

1. El qero pintado colonial fue entendido como un elemento unificador y preservador de la identidad cultural entre la nobleza curacal inca.
2. El curaca noble inca se convirtió en depositario de las costumbres y tradiciones incas, generando el movimiento cultural que se expresó en campos como el arte, la religión y la política colonial.
3. El significado de los motivos y símbolos presentes en los qeros pintados se relacionan con la identidad del último inca de Vilcabamba, Dn. Felipe Tupa Amaro y su panaca real durante el siglo XVII.

***Variables.***

***Variable Independiente:***

**MOVIMIENTO INTELECTUAL INCA DEL SIGLO XVII**

- Categorías:**
- a. Indios Nobles y Curacas principales
  - b. Sistema administrativo colonial
  - c. Sistema administrativo inca
  - d. Identidad cultural

***Variable Dependiente:***

**ICONOGRAFIA DEL QERO PINTADO**

- Categorías:**
- a. Datos técnicos
  - b. Representaciones iconográficas



## ***Definiciones Operacionales.***

### ***Variable Independiente.***

**Categorías:** a. Indios nobles y curacas principales

- indicadores:**
- Panaca real inca
  - Descendencia real inca
  - Descendencia de señoríos locales

b. Sistema administrativo colonial

- indicadores:**
- Real Audiencia
  - Corregimientos
  - Encomiendas

c. Sistema administrativo inca

- indicadores:**
- Panacas Reales
  - Curacazgos

d. Identidad cultural

- indicadores:**
- Colegios para hijos de caciques
  - Indumentaria sagrada inca
  - Ceremonias religiosas
  - Representaciones iconográficas

**\*\* Indices \*\***

- atribuciones políticas y sociales
- atribuciones religiosas



- atribuciones económicas y administrativas
- beneficios de los cargos

*Variable Dependiente.*

Categorías: a. Datos Técnicos

- indicadores:
- tamaño, manufactura del material, herramientas
  - técnica pictórica, colores, composición

b. Representaciones Iconográficas

- indicadores:
- decoración bandas superior, media e inferior

**\*\*Indices\*\***

- Animales: aves, puma, mono, loros
- Vegetales: flores, plantas, hojas
- Humanas: indios, indias
- Objetos: parasol, arco iris, escudos, uncu, lanzas, coronas, mantos
- Geométricos: grecas, lanceoladas, rombos, cuadrados.

### 3.2. TERMINOLOGIA.

*MATERIALES.*

- **Antropomorfo.-** Objeto que sin perder su forma original, toma rasgos humanizantes (nariz, ojos, boca, orejas) en uno de sus frentes.



- **Qero.-** Recipiente cerrado en la base y en las paredes, cuyo diámetro de base es inferior al de la abertura; su altura es superior al diámetro de la base, en el caso ideal es el doble (LIEBSCHER, 1986a).

Desde muy lejos viene con la palabra “keru” y se refiere específicamente al de carácter inca en formas derivadas del cono truncado (SABOGAL)

Vaso historiado, de madera y tallado (LUNA)

“Qeru” vaso de madera; “kuzkusqa qeru”, “Limp’usqa qeru, quellqasqa qeru”, vaso pintado con colores: “chumpi qeru”, vaso con bandas pintadas o en relieves o líneas alrededor de él (GONZALES HOLGUIN)

“Q’ara qeru”, vaso sin decoración alguna; “Katari qeru” vaso con una asa de puma (BERTONIO)

Vaso de madera común, anchos en la parte superior y con capacidad para un cuarto de vino. Se pintaban en el exterior con un grueso tipo de laca de varios colores, llamaron a estos tipos de vasos de madera “qeru” (COBO)

- **Superficie.-** Parte exterior que forma el límite o término de un cuerpo y lo separa de lo que no es él.

- **Tallado.-** Esculpir, labrar un material duro de origen animal, vegetal o mineral con diferentes instrumentos -gubias.

- **Troncocónico.-** Objeto que tiene forma de cono truncado puede confeccionarse invertido con el mayor diámetro hacia la base o de forma común con el mayor diámetro en la cima.



*CONCEPTUALES.*

- **Alegoría.-** Representación de una virtud, vicio o un ser abstracto. Conceptos morales o naturales con la figura y apariencia de personajes. Se logra por la reunión de varias imágenes. También puede representar temas o conceptos culturales en un marco histórico específico.
- **Atributo.-** Objetos reales o convencionales que sirven para hacer reconocer a un personaje. Mediante los objetos que llevan, las imágenes pueden ser reconocibles.
- **Escena.-** Reunión de imágenes conformando una alegoría o representación de alguna acción.
- **Iconografía.-** Es la descripción de imágenes y motivos artísticos representados. Es un método que se encarga de estudiar el contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto a su forma pura.
- **Imágenes.-** Motivo artístico que en su contexto es reconocido como portador de un significado establecido por convencionalismos de la sociedad -de allí su nombre de motivo convencional-, las imágenes pueden aparecer individuales o formando grupos. El contenido de una imagen se mantiene mientras formalmente puede sufrir cambios y transformaciones o incluso desaparecer.



- **Mesianismo.-** Movimiento social inspirado por la esperanza de una salvación colectiva, terrenal, inminente total y sobrenatural. Tiene un sentido localista. En los Andes se transforma cíclicamente pues comienza y termina con un pachacuti o “mundo al revés” el cual trastoca el dualismo básico (hanan y hurin) de su cosmovisión.
- **Motivo artístico.-** Forma pura y visible de representación. Es un elemento formal que sobrevive a través de los cambios del estilo. Un mismo motivo puede variar sus contenidos, así también sin un tema puede alterar sus motivos sin verse afectados. (STASTNY,1965).
- **Signo.-** Evoca directamente la idea de alguna cosa real.
- **Símbolo.-** Imagen identificada que transmite una noción abstracta de un concepto moral o intelectual.
- **Tipos Iconográficos.-** Paradigmas o prototipos formales representados dentro de una época y localidad específica, conforman la agrupación de varias alegorías sucedidas en el tiempo permitiendo observar sus variaciones.
- **Utopía Andina.-** Es un concepto universalista que engloba al mesianismo. Tiene una ambición y proyección panandina y se concibe en forma lineal, no cíclica. A pesar de ello está ligada al mesianismo pues si bien sustenta su



esencia en el regreso del inca y la esperanza de restaurar la sociedad inca, este futuro esperanzador se proyecta como un “retorno al pasado”.

- **Valor Simbólico.-** Conceptos ideológicos, desconocidos e inconscientes que son transmitidos por el artista y que es una manifestación inteligible de su sociedad. Las formas de pensamiento de una sociedad son distintas a través de los tiempos, incluso dentro de una época y una sociedad específica, los valores morales, religiosos y sociales son distintos en cada uno de los estratos.

#### ICONOGRAFICOS.

- **Aves.-** Vinculados con divinidades de cerros y cultos al agua o fertilidad muy difundido en los Andes; el cóndor sirve de mensajero de los dioses (REINHARD). Las águilas podrían representar seres sobrenaturales que servían a los dioses, pero evidentemente no fueron dioses ellos mismos (ROWE). COLIBRI, símbolo de la alegría, usualmente con una flor en el pico, tienen carácter festivo. La caza de pájaros aparece solamente en relación con las tierras bajas del este -ceja de montaña-. Dentro de los tipos de aves cazadas están: colibrí, paloma y jilgueros. En tiempo de los incas las plumas adornaron también escudos y lanzas de la élite, así como los tejidos (cumbi) (LIEBSCHER). Los PAPAGAYOS o LOROS representaban lo indígena hasta el XIX, una de las versiones más antiguas es el dibujo de Martín de Vos popularizado mediante el grabado de Cornelius Visscher (GISBERT).



- **Colores.-** En el prehispánico, el ROJO tenía un significado ceremonial, el polvo rojo se dispersaba sobre animales y víctimas y se soplabá en dirección a los apus (LIEBSCHER).

El AMARILLO fue usado como polvo ceremonial por los personajes más importantes como Naymlap y Tacaynamo (Lambayeque y Chimo).

- **Felino.-** Desde la época Chavín, el felino como animal nocturno se relacionó con la noche, la luna y las estrellas -entre ellas la Choque-Chinchay o Pléyade- en este caos era el “Felino Resplandeciente” pues podía verse en él lo relampagueante y terrible del rayo. Evoca vida y muerte, relacionado con poder, realeza, sacerdocio (chamanes poderosos) (JIMENEZ B.).

El felino tuvo un rol de intermediario, mensajero o portador de los dioses.

El PUMA en su estado natural, es símbolo del dios del clima entre el pueblo Aymara, en otras partes son considerados por asistentes de las divinidades de los cerros (REINHARD).

Los JAGUARES podrían representar seres sobrenaturales que servían a los dioses, pero evidentemente no han sido dioses ellos mismo (ROWE).

- **Flores.-** La CANTUTA y CCAPAC-ÑUCCHO que son esbeltas y rojas fueron consideradas flores sagradas por los incas (SABOGAL).

Las plantas y frutos que cultiva el hombre está bajo la directa protección divina - interdependencia entre el hombre y los dioses- (CARRION)



La CANTUTA es un símbolo de la nacionalidad inca (VALCARCEL), la flor es originaria del altiplano e introducida en las zonas quechuas por los incas al considerarla sagrada -*Cantua buxifolia* Juss. (HERRERA).

El ÑUCCHICHU crece en abundancia en estación de lluvias en las faldas de los cerros de la sierra o costa. en los huacos incas se le representa en ejemplares aislados, consagrada al Dios Kon (dios de los temblores y terremotos) -*Salvia biflora*. (HERRERA).

La CHINCHIRCUMA es una planta que parece originaria de la zona del Cusco. Los huacos incas la representan con frecuencia junto a la cantuta y ñucchichu, con su ceniza se confecciona la Llipta, masticatorio que se mezcla con la coca -*Mutisia viciaefolia*. (HERRERA).

La representación de un triángulo adornado con frutas rojas y amarillas se interpreta como árbol y símbolo de vida. Representa al Palmito, palma o Chonta -*Euterpe oleracea* Mart., *Euterpe precatoria* o *Bactris casipaes* (chonta dura). (LIEBSCHER).

- **India.-** Por lo general la india se reconoce porque lleva flores y pájaros en las manos (GISBERT). La india prensa una flor en la mano y un jorobado mantiene un quitasol de plumas sobre ella (LIEBSCHER).

PARASOL, la india sale bajo parasol portado por un enano. María virgen es la princesa, la coya y por tanto usa este distintivo real incaico (GISBERT).

Citando a Murúa: “[sobre Mama Cahua, mujer de Manco Capac] *Quando salta fuera de su cassa yba debaxo de pulio de plumas de diversos colores...*”



➤ **Indio.-** Los indios se representan con una vincha rodeada de plumas a manera de corona y por vestimenta el uncu o túnica corta; la imagen de Jesús se adorna con las insignias del rey Inca según documento de 1675 (ordenanza de la Parroquia Sn. Jerónimo de Cuzco): *“se debe quitar la mascapaicha al niño Jesús del altar y el sol del pecho, y dejar solamente los rayos de la cabeza”*. Uso de plumas en la cabeza; lleva implícito la idea de poder y de rango. Los descendientes de los incas y los curacas llevan un tocado en la cabeza (GISBERT). La armadura del guerrero inca consiste en un casco, un arma parecida a una lanza o una porra de guerra (chambi) y un escudo. (LIEBSCHER).

➤ **Serpiente.-** Simboliza al rayo y asociada a la lluvia, fertilización de la tierra poder generador de las plantas (CARRION).

Es insignia o atributo de los dioses que desempeñan funciones pluvíferas y generadoras -estela/Tiwanaku-, se usa como vincha, corona, cinturón o cetro; es el cordón u honda sagrada que estos utilizan en el firmamento para desatar las tempestades y lluvias. Se presenta a veces formando arco, cinturón de una divinidad, cetro en manos de un personaje mítico o como rayos de aureola, como cinta de su tocado o trenza o como sogá del personaje (VALCARCEL).

Domina en el Hurinpacha (mundo de abajo), simboliza la fuerza, energía y espíritu de la tierra que se mete debajo del agua o al interior de cuevas (LEONARDINI).

Este reptil no muere, siempre se renueva con su cambio de piel. El shaman adopta la forma de serpiente para hablar con los difuntos. Su carne y sebo son



documentos testimoniales requeridos como prueba en las investigaciones histórico – artísticas y una de las formas importantes de poner en valor las obras de arte.

Por ello, es importante poner al alcance de nuestros estudiantes los conocimientos y práctica de un conjunto de disciplinas específicas que forman parte de una corta especialización. Por lo expuesto se deriva la necesidad de realizar un estudio y propuesta de un modelo curricular de diplomado y su sustento teórico, dentro del marco legal de la Universidad.

## **h) Demandas**

El fenómeno de la globalización a nivel internacional y el uso cada vez más frecuente de las comunicaciones, impulsan a las universidades a crear e innovar sus carreras profesionales con el propósito de satisfacer las necesidades laborales especializadas y acceder al desarrollo de la sociedad. Para ello será necesario realizar estudios de las demandas profesionales que deberán estar sometidas a una constante actualización de datos, indispensable para reformular los programas de estudios profesionales y de perfeccionamiento donde las necesidades académicas son cada vez más exigentes. Las universidades en este sentido se encuentran empeñadas en alcanzar la acreditación de los propios estudios académicos para alternar con centros superiores de prestigio en el medio internacional. De modo que no se trata únicamente de las demandas intermedias y profesionales locales, sino de las propias necesidades de la universidad para competir académicamente y tener presencia entre las instituciones universitarias de prestigio en el mundo.

Una de las acciones fundamentales de la EAP de Arte en relación a la competitividad es lograr dominios, especialmente en el manejo de la información debido a que —a diferencia de las ciencias naturales— la información de fuentes documentales, son la evidencia que el investigador humanista requiere para probar sus tesis de investigación y para satisfacer las demandas culturales de entidades públicas, privadas y religiosas en los campos de investigación, conservación, restauración, preservación divulgación del patrimonio cultural, que por ejemplo, se concentran en los museos.

Para satisfacer sus demandas de investigación es imprescindible conocer los tipos de documentos e informaciones que existen, épocas, la organización de los documentos, las instituciones que poseen información, las maneras de reconocer la autenticidad de los documentos, que requieren de estudios sobre la naturaleza de papeles, tintas, rasgos grafológicos, modos lingüísticos y otros. Esta podría decirse es una exigencia que es necesario superar como conocimiento y práctica.

ARCO IRIS, las cabezas opuestas en que principia y termina son de felino, nutria, cóndor, pescado, auquérido o simples discos; se presenta a veces formando arco, otras a manera de cinturón de una divinidad, algunos como un cetro en manos de personajes míticos o como rayos de aureola, cinta de su tocado o como trenza o soga. Esta fase celeste es la que se representa en el arte. Diosa de la fecundidad, la vegetación, la humedad y de la podredumbre (VALCARCEL).

Los motivos del inca y la coya bajo el arco iris podrían representar simbólicamente las victorias, la suerte y la prosperidad esperados con el dominio inca (LIEBSCHER).

El ARCO IRIS en el mito amazónico, es la madre de las plantas o SACHAMAMA y tiene dos cabezas; aparece en Kay Pacha o superficie como gigantesco árbol y en su forma celestial es el arco iris al que se suplica de frutos y fecunde la tierra (beneficio) y que no cause podredumbre ni fiebre (maleficio) (VALCARCEL).

### 3.3. GLOSARIO.

- **Anaco.-** Falda de las mujeres en el imperio Inca la que en parte fue utilizada también durante la colonia. Es larga y se sujetaba con una falda.
- **Apu.-** título: “Señor Poderoso”, se utilizó en dos casos: a) para el inca reinante y los más altos dignatarios imperiales; b) alocución utilizada actualmente para las montañas cubiertas de nieve, consideradas como dioses tutelares del ganado.



- **Ayllucuraca.-** Era el curaca que tenía ciertas facultades de mando sobre su ayllu o comunidad aldeada que vivía en un territorio común donde sus miembros se consideraban parientes, generalmente era el más sabio o el más capacitado.
  
- **Bandas.-** Franjas horizontales que dividen un cuerpo en partes iguales o desiguales y representan el espacio o superficie sobre el que se diseñan las formas.
  - \* **BANDA SUPERIOR (Principal):** espacio mayor en el vaso decorado con motivos e imágenes que conforman escenas.
  - \* **BANDA MEDIA:** angosto espacio al medio del vaso, decoración seriada de motivos geométricos o secundarios en serie.
  - \* **BANDA INFERIOR:** se sitúa en la base del vaso, es angosto y contiene decoración secundaria relacionada con motivos animales o vegetales, individuales o en serie.
  
- **Campaniforme.-** Que tiene forma acampanulada, derivada del cono truncado invertido. Es de base plana, parte central angosta y boca ancha de mayor dimensión.
  
- **Capac-Curaca.-** Jefe de diez mil familias en el imperio Inca. Era el “curaca de una nación”, estaba exento del trabajo físico y su cargo era hereditario.
  
- **Cruciforme.-** Objeto que se ha concebido en base a la forma de la cruz griega, puede ser uno de sus lados, todo el cuerpo o solamente la boca.



- **Cumbi.-** Tela o prenda de vestir de lana fina.
  
- **Endogamia.-** Unión matrimonial entre individuos de una misma rama o familia.  
Se aplica a la regla o práctica de contraer matrimonios entre cónyuges de ascendencia común.
  
- **Mallqui.-** Cuerpo momificado de un antepasado a quien se entregaban ofrendas y se veneraba.
  
- **Mascapaicha.-** Una borla de lana que pendía del llauto (vincha) sobre la frente del Inca. Era de color rojo y representaba la insignia o atributo principal de poder. “Insignia de los Masca”.
  
- **Mitayos.-** Indígenas que en la colonia y por disposiciones expresas de las Leyes de Indias debían servir durante un tiempo determinado a un encomendero o corregidor.
  
- **Mnemónica.-** Método para formar una memoria artificial, arte de aumentar las facultades y alcances de la memoria. Relacionado con la memoria.
  
- **Pacarina.-** Lugar de origen común para la comunidad andina, se relacionaba casi siempre con la Pachamama y los Apus.



- **Pachamama.-** Diosa madre, diosa que fertiliza los campos, fructifica las plantas y los cultivos.
- **Sipi.-** Rico pectoral de plumas que lleva el inca sobre el pecho encima de su cumbi; semejante a la actual esclavina.
- **Sunturpaucar.-** Vara adornada de plumas cortas, insignia de dominio y mando del inca. Semeja a un cetro real.
- **Tocapus.-** Tejido con motivos figurativos entretejidos, generalmente de carácter geométrico y encerrado en un rectángulo o cuadrado. De carácter simbólico.
- **Totrico.-** Personaje que tiene a su cargo el pueblo o un número de gente; era el encargado de ratificar o nombrar a los Curacas durante el período inca.
- **Uncu.-** Camiseta sin mangas utilizada por los hombres durante el período inca.
- **Yanacona.-** En la colonia eran trabajadores indígenas que, a cambio de la prestación de servicios gratuitos, recibían una parcela de tierra para su manutención.
- **Yanatin.-** Principio de dualidad, de los opuestos complementarios. Concepto filosófico utilizado en la época inca para “dividir” su mundo: Hanan (masculino), Hurin (femenino).



- **Zapan-Inca.-** (Sapa Inca) Voz de Sapa (grande), título honorífico del Inca como principal sobre los demás. Traducido sería “Unico Señor” o “Rey de Reyes”.

### **3.4. PROCEDIMIENTO METODOLOGICO.**

El procedimiento a utilizar en el presente estudio se ha dividido en tres (03) pasos a seguir:

- a) **Catalogación y sesión de fotografías de la pieza, recogiendo en forma descriptiva y objetiva los motivos representados e incidiendo en la banda principal.**

En este paso aplicaremos los siguientes criterios:

- De carácter técnico, histórico y material, pues se verá que sean vasos de madera, de manufactura cuzqueña y fechados en el siglo XVII.
- De carácter decorativo, procurando que presenten en su banda principal escenas y motivos que remitan a la iconografía inca. Los datos se levantaron en fichas catalográficas diseñadas por el autor (ANEXO N°1)

- b) **Análisis de los motivos, este paso se subdivide en:**

- b.1. **Separación de los motivos iconográficos presentes en cada pieza, identificar y seleccionar las fuentes visuales y literarias como base para realizar el estudio comparativo de los mismos.**



Criterios a aplicarse:

- Individualizar los motivos iconográficos presentes en cada pieza, desagregándolos de la escenas.
- Establecer la confiabilidad de las fuentes.
- Comparar los motivos con fuentes primarias literarias y visuales previamente seleccionadas.

b.2. Establecer relaciones formales y temáticas entre los motivos hallados, comparándolos entre sí con fines interpretativos.

Criterios a aplicarse:

- Analizar los motivos a través de sus símbolos y atributos estableciendo similitudes.
- Contextualizar los motivos dentro del marco histórico estableciendo relaciones.
- Inferir el sentido de los motivos agrupándolos en la escena.
- Reconstruir e interpretar la escena representada.

c) Instrumentos de Recolección de datos.

➤ DESCRIPTIVOS

La ficha catalográfica ha sido confeccionada de acuerdo a las necesidades del presente estudio (ver ANEXO N°1). Esta presenta las siguientes divisiones:

Datos Generales: conformado por: tema, título, número de código del museo, época, procedencia, material y técnica utilizadas, medidas (diámetro de boca y



base, altura). Son datos relacionados con el aspecto técnico de la pieza, se incluyen dos (2) fotos para dar una visión general del qero.

Descripción; hecha de manera breve, objetiva y detallando los elementos en forma individual pero con referencia a la escena o grupo. Las fotos tomadas a la pieza permiten a la vez una mejor comprensión de la descripción.

Características; al final de la ficha se incluyen dos datos de carácter esencial para el presente estudio: Observaciones, donde se anota el estado de conservación de la pieza; y, Motivos Iconográficos, donde se han desintegrado las escenas de las bandas en motivos individuales para facilitar la selección de los elementos constantes en cada pieza.

#### ➤ COMPARATIVOS

Se han dividido los instrumentos comparativos en dos grupos:

- Textuales:

En este grupo se ha incluido tres fuentes contemporáneas al desarrollo de los qeros:

- a) La “Leyenda de los Hermanos Ayar”, en la versión del cronista Sarmiento de Gamboa (1572).
- b) La “Nueva Crónica y Buen Gobierno del Pirú” del cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala (1615).
- c) La “Relación de antigüedades deste Reino del Pirú”, del cronista indio Juan Santacruz Pachacuti Yamqui (1620).



• Visuales:

Para este estudio se ha visto conveniente la comparación con fuentes gráficas coetáneas a los qeros:

a) “Nueva Crónica y Buen Gobierno del Pirú” de Guamán Poma (1615). Folios: 83 “armas reales de los reyes incas”, 85 “Manco Capac inca”, 132 “Coya Ipauaco Mamamachi”, 134 “Coya Mama Iuntocayán”. (Ver diseños seleccionados en FIGS. N°15 al 18; y en el ANEXO N°2. Grupo 1).

b) “Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú” de Santacruz Pachacuti (1620). Folio 13v “altar cosmogónico” recreado y puesto en gráfico por el autor, supuestamente ubicado en la pared principal del Coricancha. Detalles del “Felino Celestial” y del “Arco del Cielo”. (FIGS.N°19a,b; y en el ANEXO N°2. Grupo 1).

c) “Historia General del Perú. Origen y descendencia” de Fray Martín de Murúa. que ha compuesto las “Armas Reales de los Incas” en un supuesto escudo. (FIGS.n°20a, b,c; y en el ANEXO N°2. Grupo 1).

d) Oleos de serie Corpus Christi de Santa Ana - Cusco. 1680 ca., se ha tomado:

- ◆ Carroza de la Candelaria (detalle curaca)
- ◆ Carroza de San Sebastián (detalle curaca)
- ◆ Carroza de San Cristóbal (detalle curaca).



Vestimenta, ornamentación y atributos. (FIGS.Nº21a,b; 22a,b; 23a,b; y en el ANEXO Nº2. Grupo 2).

e) Oleo “Casamiento de Martín de Loyola con la Ñusta Beatriz Clara”. Detalle de la Panaca Real Inca y de la Coya. Museo Pedro de Osma. (FIGS.Nº24 a,b,c; y en el ANEXO Nº2. Grupo 2).

f) Oleo “San Miguel Arcángel” (lateral al altar de la Virgen de la O). Detalle de Curaca donante (izquierda). Iglesia de San Pedro-Lima. (FIG.Nº25).

Oleo “Retrato de la Ñusta Mama Huaco”. Detalle de su vestimenta y ayudantes. Museo Arqueología - UNSAAC. (FIG.Nº 26a,b).

Oleo “Retrato de Dn. Felipe Thupa Amaro”. Detalle de su vestimenta y escudo. Escuela Cusqueña. MNAAH-Lima. (FIG.Nº27a,b).

Oleo “Retrato de Ñusta Chafian Coricoca y Pachacutec Inca”. Detalle de vestimenta y séquito de la coya, vestimenta y escudo del inca y su posición bajo el arco iris. Museo de Arqueología - UNSAAC. (FIGS.Nº 28a,b,c,d,e; y en el ANEXO Nº2. Grupo 2).



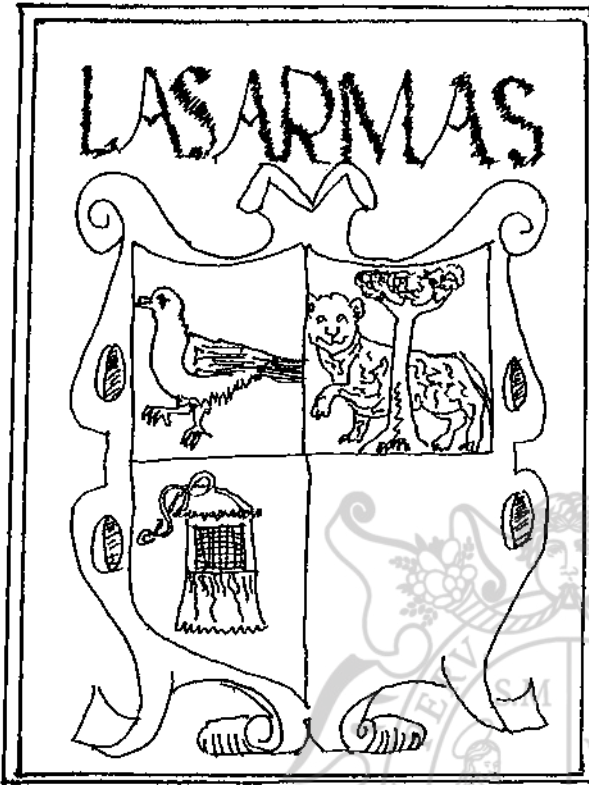


FIG.Nº15



FIG.Nº16



FIG.Nº17. COYA IPAUACO MAMAMACHI



FIG.Nº18. COYA MAMA IUNTO CAYAN



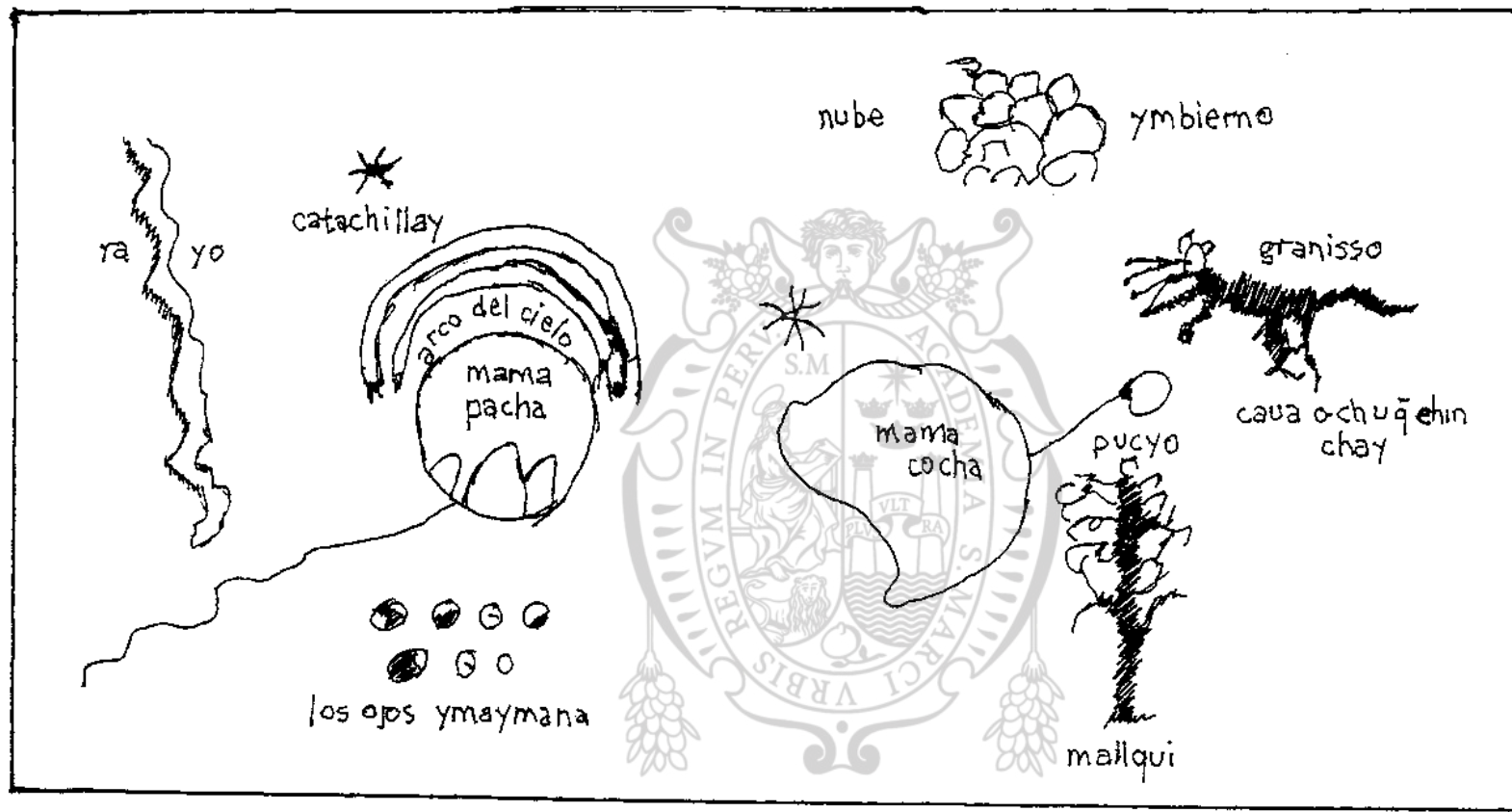


FIG.N°19a. ARCO IRIS

FIG.N°19b. FELINO



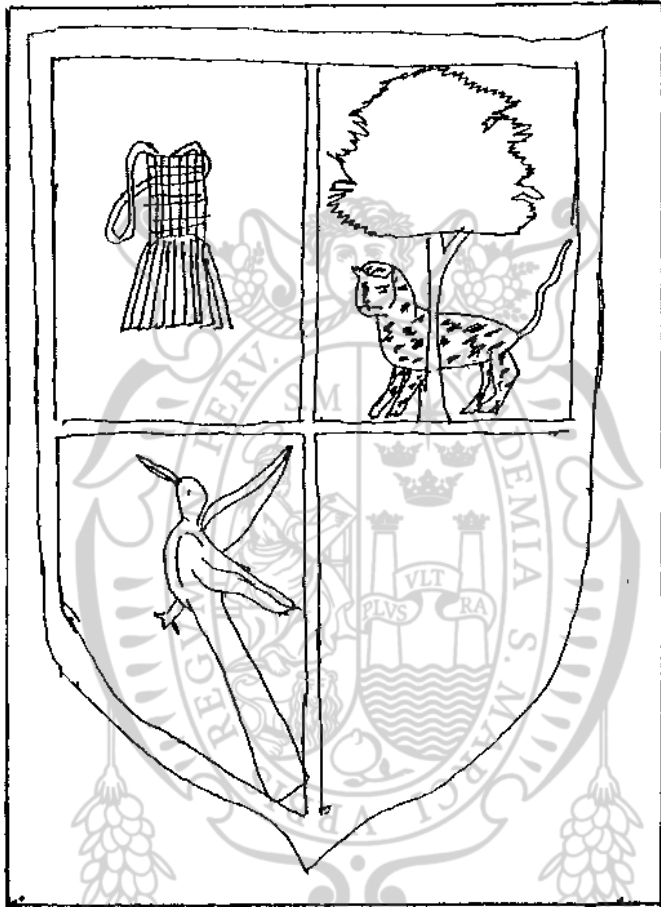
FIG.Nº20a



FIG.Nº20b



FIG.Nº20c



Corpus Christi: Carroza de la Candelaria (FIGS.Nº21a y 21b)



FIG.Nº21a

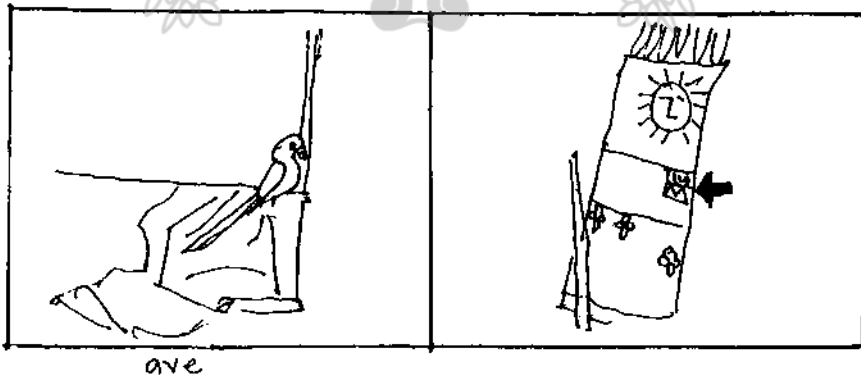


FIG.Nº21b



Corpus Christi: Carroza de San Sebastián (FIGS:N°22a y 22b)



FIG.N°22a

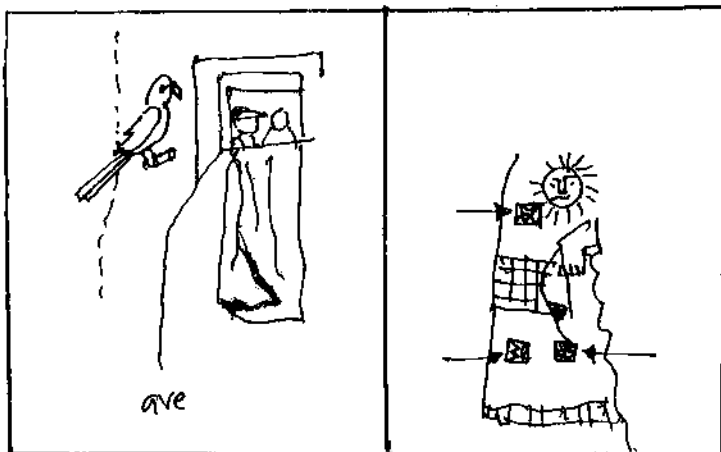


FIG.N°22b

Corpus Christi: Carroza de San Cristóbal (FIGS.Nº23a y 23b)



FIG.Nº23a

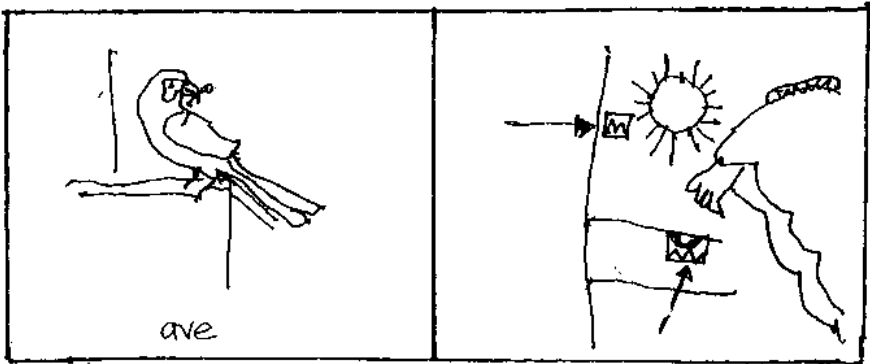


FIG.Nº23b



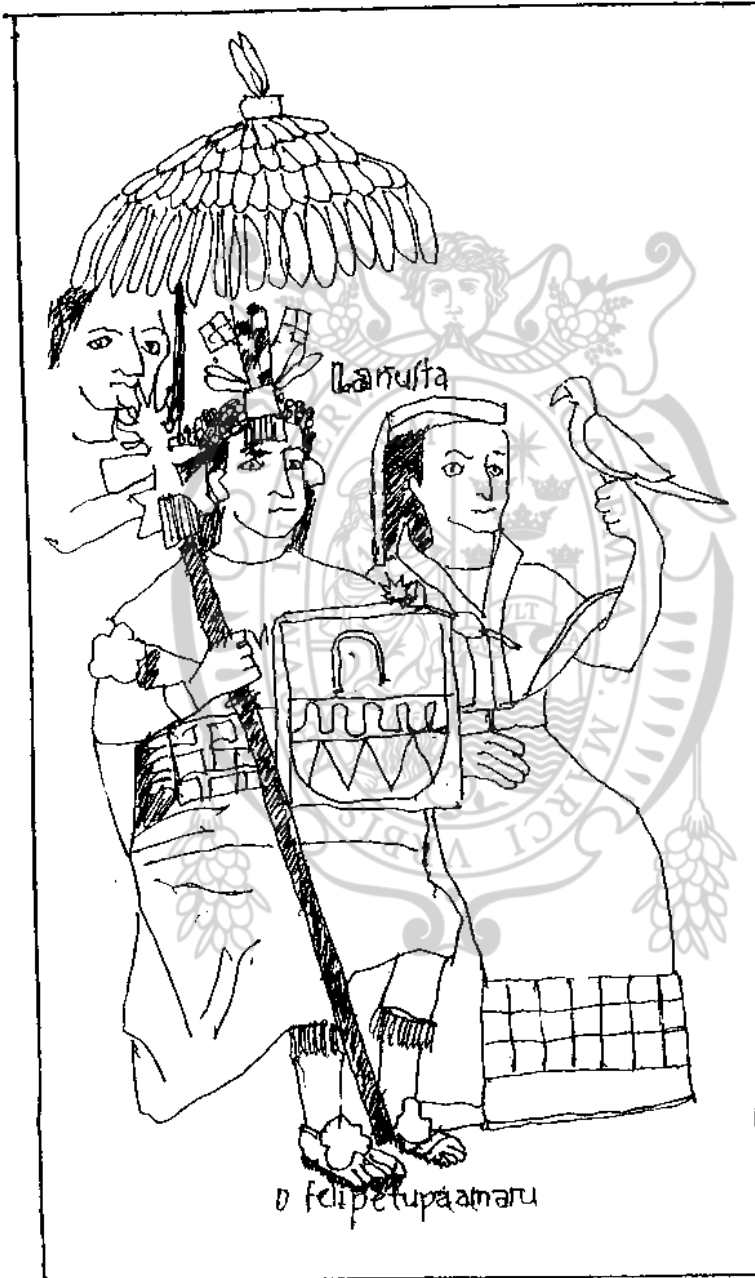


FIG.Nº24a





FIG.N°24b



Cacique Donante (FIG.Nº25)

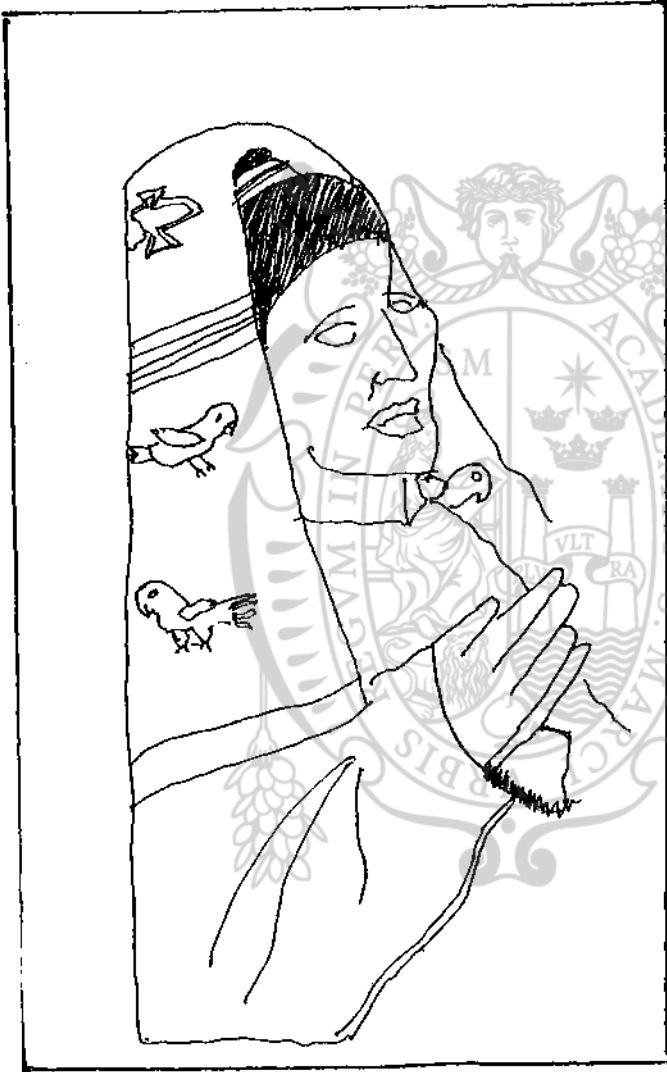


FIG.Nº25





FIG.N°26a



FIG.N°26b



FIG.N°27a

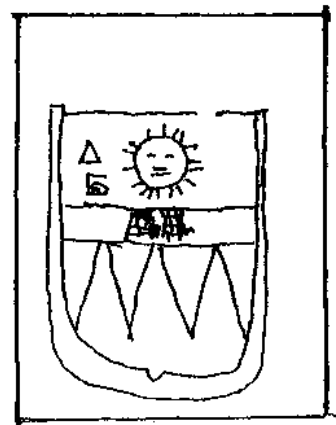


FIG.N°27b



FIG.Nº28a



FIG.Nº28b





FIG.Nº28c

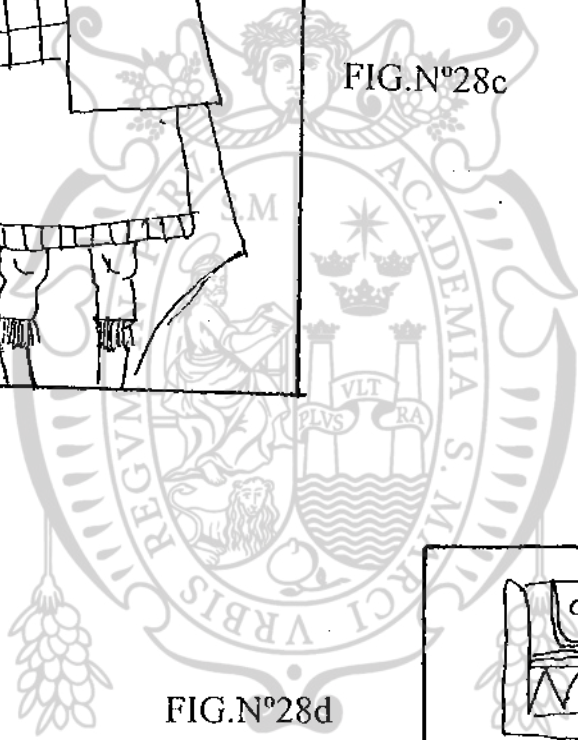
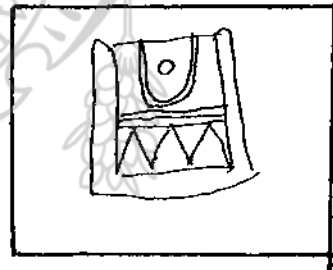


FIG.Nº28d



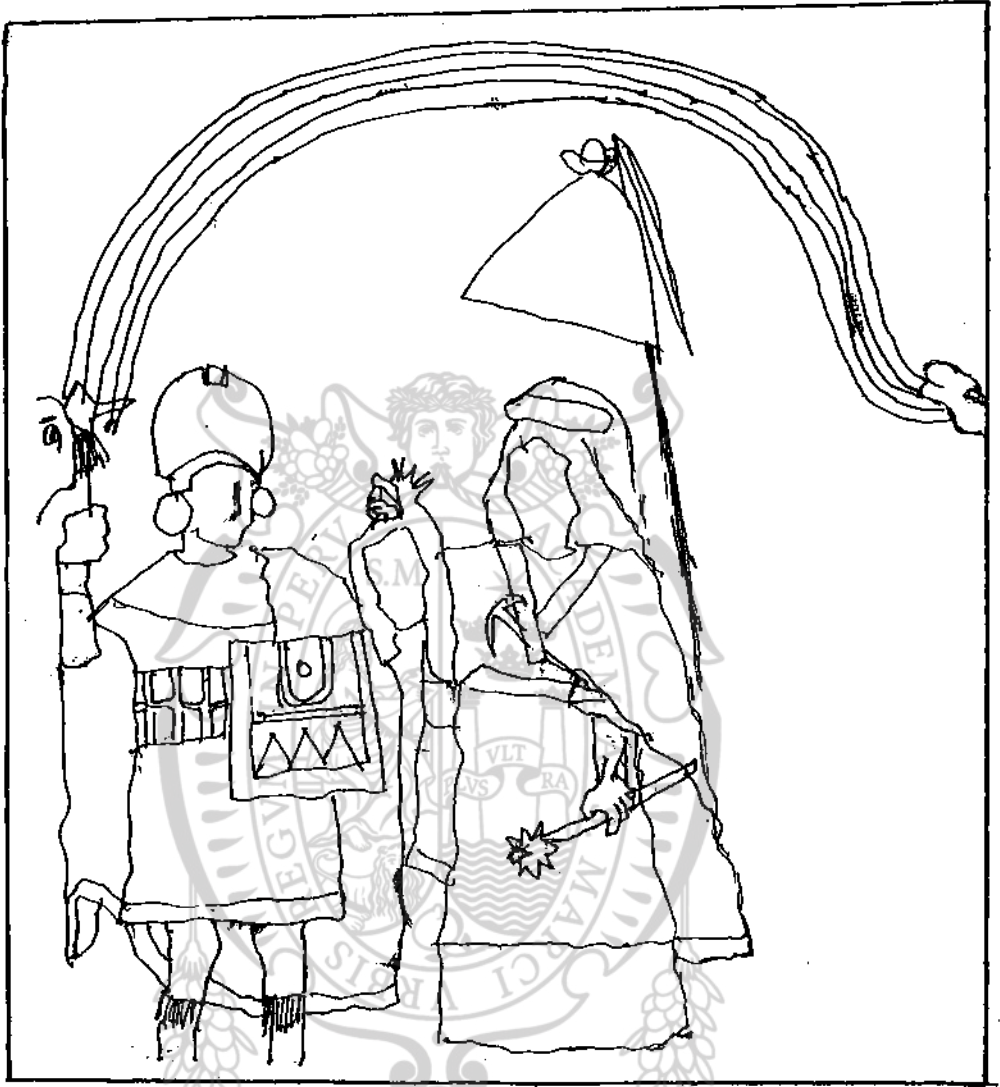


FIG.N°28e



## CAPITULO IV

### ANALISIS DE LOS MOTIVOS SELECCIONADOS

#### 4.1. SELECCION DE LA PIEZAS.

Para la presente investigación se tiene un universo de 20 (veinte) piezas qero, algunas en exhibición y otras en depósito, pertenecientes a la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima). Del análisis que se efectuó a cada pieza se obtuvo la muestra a estudiar.

La selección de la muestra está conformada por tres (03) piezas qero de un total de veinte. Se determinó intencionalmente luego de catalogar y describir el universo. Las piezas seleccionadas para el presente estudio son:

1. Qero antropomorfo con personajes. Código: N°59/46-MNCP
2. Qero troncocónico con personajes. Código: N°59/48-MNCP
3. Qero campaniforme con personajes. Código: N°59/94-MNCP

#### 4.2. DESCRIPCION DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS.

- *Qero Antropomorfo con personajes. (N°59-46-MNCP)*

Vaso de madera torneado, con incisiones y pintado. Confeccionado en el siglo XVII y proviene de Cusco (según Registro del Museo). Medidas: 19 cm. alto; 17.1 cm. diámetro mayor; 10.8 cm. diámetro menor.



Este es un vaso antropomorfo de cuerpo troncocónico, dividido en dos bandas:

Banda Superior, (anterior) rostro antropomorfo pintado en rojo y negro con hendidura horizontal a modo de boca y otras pequeñas circulares como ojos pintados de blanco. La nariz, orejas y el borde superior están en relieve.

(posterior) escena: a la izquierda indio sentado que viste uncu y manto rojo, lleva plumas blancas en la frente, porta cetro y sujeta un estandarte, frente a él una india que lleva una rama con flor de Cantuta, viste tocado y anaco, se encuentra parada bajo un parasol sostenido por un jorobado tras de ella; a la derecha un personaje con mitra, lanzas y bolsa y otro que porta vara y tocado cúbico.

Banda Inferior, dos bandas paralelas representando la flor de Ñucchu estilizada.

Su estado de conservación es regular pues ha perdido parcialmente la capa pictórica en la escena principal (FOTO N°1).

De este ejemplar, se han seleccionado los siguientes motivos:

- indio sentado sosteniendo estandarte.
- india parada sujetando una rama de flor de Cantuta bajo parasol.

Esta disposición es poco común entre los diseños qero pero los motivos parecieran identificar el Inca en compañía de la Coya (FOTO N°2).

- estandarte o escudo, entendido como motivo simbólico, forma parte de esta escena alegórica y por su posición y tamaño debe tener un significado (FOTO N°3).



Adicionalmente, los personajes de la derecha parecen ser secundarios y forman un solo conjunto: el séquito.

Por último, la doble línea de flores Ñucchu en la banda inferior mas allá de su carácter decorativo, parecen tener un sentido más sagrado/ritual; tal vez remarcan una escena de veneración.

➤ *Qero Truncocónico con personajes. (N°59/48-MNCP)*

Vaso de madera torneado, inciso y pintado. Probablemente corresponda a inicios del siglo XVII y los registros del museo indican que procede del Cusco. Sus principales medidas: 15.7 cm. alto; 15.1 cm. diámetro mayor; 10 cm. diámetro menor.

Este es un vaso truncocónico dividido en dos bandas:

Banda Superior, de mayor tamaño, en sus caras anterior y posterior presenta dos arco iris cuyos extremos forman cabezas felínicas (laterales izquierdo y derecho) sobre estas cabezas se ubican dos escudos rematados con hojas y flores. En el espacio interno creado por el arco iris se representa la figura de un indio vestido con uncu que lleva un escudo, plumas en la cabeza; en su contrario una india con vara de flor de Cantuta que lleva tocado y anaco.

Banda Inferior, alternancia de ave, planta -Chonta-, mono y la representación de un planta no identificada.

Su estado de conservación es regular pues ha perdido ligeramente la capa pictórica, además presenta rajaduras y hendiduras (FOTO N°4).



De esta pieza se ha seleccionado los siguientes motivos iconográficos:

- indio de pie con escudo bajo arco iris. Tiene atributos similares al del anterior qero descrito, lo que permite inicialmente identificarlo como Inca (FOTO N°5).
- escudos, tanto el portado por el indio y los que se hallan sobre ambas cabezas felínicas. Este motivo que conlleva un carácter simbólico debe tener un significado. Además, su diseño es similar al estandarte anteriormente citado (FOTO N°6).
- india parada sujetando vara con flor de Cantuta bajo arco iris, lleva tocado y anaco. Por lo descrito en la anterior pieza se ha identificado inicialmente como la Coya (FOTO N°7).
- arco iris con extremos rematados en cabezas felínicas de rasgos antropomorfizados. Todo el motivo tiene una estrecha relación con el Amaru (serpiente), por eso mismo es un motivo de fuerte sentido simbólico y se va a encontrar repetido en diversos ejemplares qero (FOTO N°8).

➤ *Qero Campaniforme con personaje. (N°59.94-MN(P))*

Vaso de madera torneado y con incisiones. Procede del Cusco y está fechado en el siglo XVII. Las medidas que tiene son: 15.6 cm alto; 14.8 cm. diámetro mayor; 10 cm. diámetro menor.

Este vaso es campaniforme y se encuentra dividido en tres bandas:

Banda Superior, de mayor ancho, tanto en la cara anterior como posterior presenta dos arcos iris terminados en cabezas felínicas coronadas con maceteros



de flores Cantuta. Inscritos en cada arco iris están representados en una cara el motivo de indio vestido con uncu, portando escudo y cetro; en la otra cara, se encuentra una india sujetando una rama con flor de Cantuta, viste tocado y anaco; a su lado derecho se encuentra una ave.

Banda Media, enigmático diseños de forma lanceolada.

Banda Inferior, dos bandas con representaciones estilizadas de la flor Ñucchu.

Su estado de conservación es regular a pesar de haber perdido totalmente la capa pictórica, además presenta una fisura vertical poco profunda y otros dos de menor largo también verticales (FOTO N°9).

Los motivos seleccionados en este qero son:

- indio portando escudo bajo arco iris; se encuentra en actitud andante, presenta la misma vestimenta descrita en los casos anteriores y como tal se cree conveniente entenderlo como la representación de un Inca (FOTO N°10).
- bajo arco iris una india sujetando vara con flor de Cantuta y a su lado un ave. Se aprecia su tocado y viste anaco. Debido a estos atributos se identifica como los ejemplos anteriores, con la Coya (FOTO N°11).
- arco iris rematado en sus extremos con cabezas felínicas coronadas con maceteros de flores de Cantuta. A pesar de haber perdido la capa pictórica su diseño y ubicación semejante a la pieza N°59/48 nos permite adelantar su sentido de deidad (FOTO N°12).
- escudo portado por el motivo indio. Presenta similitudes en su diseño con los dos casos anteriores y consideramos que también tiene un significado simbólico (ver FOTO N°10).



### 4.3. ANALISIS DE LOS MOTIVOS CONSTANTES.

A continuación se realiza el análisis individual de los motivos que tentativamente han sido identificados. Para desarrollar este punto se desagregó la escena principal en cada uno de los qeros individualizando el motivo seleccionado, luego se realizó el análisis y la comparación con los diseños tomados de la fuente visual.

Para tener una idea general de los motivos a analizar se ha realizado el siguiente cuadro donde se resume los motivos presentados. Las constantes iconográficas presentes en dos o tres piezas han sido las seleccionadas. El cuadro está dividido en tres grupos de motivos: PERSONAJES, FLORES, OTROS.

MOTIVOS ICONOGRAFICOS	Nº 59/46	Nº59/48	Nº59/94
<b>FLORES.-</b> Ccantuta Ñucchu Chonta (Palmito) No identificada	██████████ ██████████	██████████ ██████████ ██████████ ██████████	██████████ ██████████
<b>PERSONAJES.-</b> Indio con escudo India con rama de flor Indio jorobado y parasol Indio guerrero Indio con tocado cúbico	██████████ ██████████ ██████████ ██████████ ██████████	██████████ ██████████	██████████ ██████████
<b>OTROS.-</b> Arco Iris Cabezas felinicas Escudo emblemático Aves Mono Geometrificaciones	██████████ ██████████	██████████ ██████████ ██████████ ██████████ ██████████	██████████ ██████████ ██████████ ██████████ ██████████



Del cuadro anterior se consideran motivos iconográficos primarios a:

- Indio portando escudo
- India sujetando vara con flor de Cantuta
- Escudo emblemático.

Por otro lado, los principales motivos secundarios a tener en consideración son:

- Arco Iris con extremos de cabezas felínicas.
- Flores

Seguidamente, se realiza el análisis individual comparando el motivo seleccionado con la base iconográfica y las fuentes escritas planteadas en el numeral 3.4.c.

Antes de iniciar el análisis y para una explicación más didáctica, se ha convenido en denominar los qeros de la muestra de la siguiente manera:

- Qero N°59/46 como Pieza “A”
- Qero N°59/48 como Pieza “B”
- Qero N°59/94 como Pieza “C”



***Indio portando escudo.***

Analizando este motivo constante en las tres piezas se encuentran similitudes interesantes:

➤ *Vestimenta:*

En general, el personaje viste un *Uncu* de color rojo, en la parte superior del vestido lleva una esclavina denominada *Sipi\**. Sobre esta prenda lleva un gran manto rojo. en las rodillas lleva flecos cortos.

Las diferencias encontradas en la vestimenta radican en:

- Pieza B la figura deja entrever bajo el *Uncu* unos pantalones cortos negros con flecos (FOTO N°5).
- Pieza C no se notan los flecos, es el único caso donde el indio porta el cetro real (*wamanchampi*), que se caracteriza por ser una corta hacha decorada con flecos cortos (FOTO N°10).
- Sólo en la piezas A y B el indio tiene sobre la cabeza una representación de la *Mascapaicha* (FOTOS N°2 y 5).

➤ *Disposición:*

Los tres personajes miran hacia la derecha. En la pieza A se representa sentado en un banco sin respaldar y bajo una figura triangular con base redondeada que parece ser un parasol (FOTO N°13). En las piezas B y C se encuentra en actitud andante y bajo un arco iris rematado en cabezas felínicas (FOTOS N°5 y 10).



➤ *Ubicación del Escudo:*

Las piezas B y C portan el escudo emblemático en el brazo izquierdo, es escudo pequeño. En la pieza A, en cambio, el escudo emblemático es un estandarte sujetado por ambas manos del indio sentado (FOTOS N°5, 10 y 2).

➤ *Base Iconográfica comparativa:*

Se identifica este motivo como la representación del **Inca** pues al compararlo con el dibujo de Guamán Poma titulado “Manco Capac Inga” (FIG.N°16) éste representa varios de los atributos descritos, entre ellos: el Uncu y el manto, los flecos en la rodilla y la vincha o llauto con la Mascapaicha en la cabeza; además porta un parasol en la mano izquierda y en la otra sujeta el cetro real decorado con plumas cortas.

Una representación del Inca sentado, para comparar con la pieza A, se encuentra en la imagen de Sayri Tupa en el óleo “Casamiento” (FIG.N°24b), en ella el Inca está vestido con las prendas ya mencionadas y porta un escudo en su mano izquierda. A diferencia del Manco Capac de Guamán Poma, el parasol se encuentra detrás suyo.

El retrato de Felipe Tupa Amaro (FOTO N°27a) también es un ejemplo para comparar la representación del inca. Aquí el Inca viste un Uncu real llamado Cumbi\* con diseños tocapu y mangas españolas en encaje, éstas no se representan en los qeros estudiados, aunque hay piezas donde sí aparecen, es un aditamento de la pintura virreynal cusqueña. Felipe Tupa sostiene un escudo bastante parecido al representado en la muestra y se diferencia por usar un tocado a modo de mitra -otra invención virreinal- que incluye la Mascapaicha.



Como se ha mencionado, dos de las tres representaciones (piezas B y C) muestran al Inca bajo un arco iris. El Arco Iris se ha definido como halo celeste, firmamento que diviniza a las figuras que están en su interior. Es una caracterización del Amaru o anfisbena (serpiente de dos cabezas) deidad prehispánica con poderes fertilizadores. Una representación de inca bajo arco iris es la imagen de Pachacutec en el óleo “Chañan Coricoca”, el cual es parte de la iconografía indígena colonial utilizada en la retórica del discurso narrativo acerca de la victoria sobre los Chancas (FIG.Nº28e). Este inca lleva Cumbi real, porta cetro y su escudo coincide con el de Felipe Tupa y con el de las piezas estudiadas.

En los óleos de la serie del Corpus Christi de Santa Ana (Cusco), la imagen de los sacerdotes o mayordomos de las distintas carrozas se representa vistiendo atuendos inca tradicional: cumbi, flecos, sipi, mantos y en varios llevan máscaras de felinos en los hombros y empeines además de la imagen del sol, todo en dorado, según Arzans e Imbelloni (citados por GISBERT,1980) éstos dos últimos atributos son aditamentos virreinales. Según la jerarquía e importancia del mayordomo, algunos llevan la Mascapaicha real además de los atributos de su propia Panaca. En esta serie parece ser que los sacerdotes de la carrozas de la Candelaria, San Sebastián y San Cristóbal (véase FIGS.Nº21a,22a,23a) tienen rangos o categorías mayores a la de los demás representados, pues no solamente llevan la Mascapaicha sino que son los únicos a los que el pintor les ha colocado como compañía uno o dos Papagayos, esta ave multicolor según se ve en los textos es propia de la Panaca Real e incluso está dentro de las “Armas Reales de los Incas” (FIGS.Nº15 y 20c).



***India sujetando vara con flor de Cantuta.***

Los motivos femeninos tienen mayor similitud entre sí, para encontrarlos se aplica el mismo proceso de análisis que en el anterior motivo:

➤ ***Vestimenta:***

En las tres piezas la imagen de la india viste:

- *Ñañaca o Sukkupa*, tocado que cubre la cabeza y cae por detrás de la nuca, predomina en color amarillo.
- *Acsu o Anaco*, túnica que se encuentra sujeta por una faja con tocapus (sólo se nota la faja pero no los diseños) el Anaco es de color rojo.

No se ha detectado representación de pies ni de otros elementos secundarios a la vestimenta.

➤ ***Disposición:***

En las tres piezas el motivo india se encuentra de pie. Mientras que en la pieza B mira hacia el lado derecho, en las otras dos (A y C) mira hacia el izquierdo.

El motivo de la pieza A es de menor tamaño con respecto a las otras dos imágenes y en relación a la imagen del Inca en su escena. Esto puede indicar jerarquía de imágenes o tal vez, debido al pequeño espacio visual en el qero la imagen debía adaptarse (véase FOTO N°2).



➤ *Ubicación de la flor de Cantuta:*

En las tres piezas la india porta una flor de Cantuta entre sus manos, en la pieza B el atributo es una rama con hojas y flores, mientras que en las piezas A y C son varas floridas (véase FOTOS N°7,11 y 14).

➤ *Ubicación del Parasol:*

Solamente en la pieza A la figura de la india se encuentra bajo un parasol, sostenido por un jorobado detrás de ella (FOTO N°14).

➤ *Ubicación del Ave:*

Pieza C, la india está acompañada por un ave (FOTO N°11).

➤ *Base iconográfica comparativa:*

El identificar este motivo con la representación de la **Coya**, se logró luego de compararlo con tres fuentes visuales iniciales: la primera imagen pertenece a “Mama Iuntocayán” dibujada por Guamán Poma (FIG.N°18), en ella la Coya viste el anaco, la sukkupa y lleva encima una Lliclla o pequeño manto decorado sujetado por un alfiler (tupu). La imagen está acompañada de un enano y una jorobada. El enano sostiene el parasol que pasa a ser un atributo.

La segunda, es el detalle de la curaca donante del óleo “San Miguel Arcangel” (FIG.N°25) quien se ha representado vestida con una Sukkupa rojinegra decorada con motivos de loros en azul, amarillo y rojo.

La tercera, es el retrato idealizado de “Chañan Coricoca” (FIG.N°28a), la coya está vestida con sukkupa, anaco y lliclla, sujetada por un tupu. Sujeta la cabeza



de un enemigo en su mano derecha y en la otra sostiene una porra, tras de ella se ubica un enano jorobado en actitud reverente que sujeta un parasol. La Coya como el Inca, se encuentra bajo un arco iris que remata en cabezas felínicas, atendiendo al significado ya explicado para este símbolo, se sustenta la ubicación de las coyas en el interior de los arco iris de las piezas B y C.

El óleo “Mama Huaco” retrato idealizado de la coya esposa de Manco Capac y cofundadora del Cusco, la representa junto a un jorobado con parasol, flores de Cantuta en sus manos, aves y vestida a la manera ya descrita (FIG.Nº26a,b). El ave que acompaña a la Coya es similar al de la pieza C, ésta no debe entenderse como mensajera de los apus o seres sobrenaturales que servía a los dioses -como las aves felínicas Chavín-, en este caso la representación es del Colibrí, ave que aparece también en el diseño de las “Armas Reales” de Guamán Poma y Murúa (FIGS.Nº15,20c).

Esta avecilla era símbolo de la alegría y tenía carácter festivo. La figura de “Ipauaco Mamamachi” de Guamán Poma (FIG.Nº17) presenta a la coya con la vestimenta ya mencionada y rodeada de un flagelado así como de dos aves: una que se identifica como un Papagayo en el borde inferior derecho y otra pequeña (Colibrí) posada en la mano derecha. Esto permite establecer que el ave es un atributo propio de la Coya. En algunos casos, esta avecilla lleva una flor en el pico. Asimismo, las plumas de las aves multicolores selváticas (Papagayos y Loros) adornaron escudos, lanzas, tejidos cumbi e incluso los Sipi reales.



La representación de aves y monos en la banda inferior de la pieza B era la visión común que se tenía en ese entonces de lo selvático (FOTOS N°15,16). Se pueden establecer comparaciones entre estas imágenes con las representaciones de aves en las distintas fuentes. (Véase para tal efecto, las representaciones de aves en las FIGS.N°15,17,20c,21a,22a,23a,24a,25,26a).

### ***Escudo Emblemático.***

Se ha llamado así al atributo principal del motivo **Inca**. Si bien es de carácter secundario dentro de las escenas, para el presente estudio el carácter emblemático y simbólico le confieren gran importancia para el sentido de la representación total.

➤ ***Conformación:***

En las tres piezas, el escudo tiene forma rectangular, está dividido en dos campos: el superior es de una forma en U de color rojo con un diseño redondeado en su remate; en el campo inferior predomina una forma triangular amarilla central y otros dos triángulos invertidos en ambas esquinas superiores (FIG.N°29).

➤ ***Disposición:***

Este escudo es portado en el brazo derecho del Inca en las piezas B y C (véase FOTOS N°6 y 10); en la misma pieza B se encuentra este motivo en los dos diseños laterales que coronan las cabezas felínicas (FOTO N°17). En la pieza A el escudo es un estandarte sostenido por el Inca con ambas manos sin variar su



diseño. Este motivo se ha instalado sobre el cetro real, pues se aprecia un remate en forma de hacha y decorada con la Mascapaicha roja, la presencia de ésta le confiere un significado real y sagrado a todo el escudo, asumiendo una posición de emblema (FOTO N°3).

➤ *Base iconográfica comparativa:*

Si bien no se ha encontrado un motivo comparativo exacto, existen semejanzas formales con las siguientes fuentes visuales:

- El escudo portado por Felipe Tupa Amaro en el óleo del “Casamiento” (FIG.N°24b) y en su retrato de cuerpo entero (FIG.N°27b).

En ambos, el escudo es rectangular con la base redondeada, se compone de dos campos: superior, imagen del sol (“Retrato”) y pequeño arco iris con fondo rojo (“Casamiento”); central, una angosta banda con dos torres; inferior, tres figuras triangulares alusivas a cerros sobre fondo oscuro.

Un primer análisis conduce a considerar que ésta es la representación hecha en el escudo emblemático pues se debe tener en cuenta que los motivos representados en qeros, debido al poco espacio visual disponible, eran abstraídos a formas básicas que permitieran su identificación a pesar de la omisión de elementos secundarios. Así, para la identificación de los motivo Inca y Coya, basta solamente con encontrar algunos atuendos y los atributos de su personaje, como se ha hecho. En el caso del escudo emblemático se está viendo la abstracción de formas a niveles simbólicos identificados por un reducido grupo humano conocedor.



Un segundo análisis más detallado, conduce a resultados interesantes. Comenzando por Santacruz Pachacuti, en su “Relación de Antigüedades” ha representado el supuesto altar del Coricancha inca, en él ha realizado un dibujo del arco iris coronando un círculo con tres cerros o montes en su interior, el texto dice: “*Mamapacha o Camacpacha ‘el mundo, la tierra’* ” (FIG.Nº19a). Esta imagen simbólica podría identificarse con el concepto de Pacarina (lugar de origen, relación con antepasados).

¿Cómo se sustenta este descubrimiento?

Según la leyenda de los hermanos Ayar en versión de Sarmiento de Gamboa, en la zona de Pacaritampu existía un cerro llamado Tampusoto el cual tenía tres cavernas: Maras Toco, Sutic Toco y Capac Toco; de la primera ventana *salieron “los de la generación de Maras que hay ahora en el Cuzco”*; de la ventana Sutic Toco salieron los indios tambos y de la ventana Capac Toco salieron los ocho hermanos Ayar. Los tres cerros del altar de la “Relación”, acaso no podrían aludir justamente a las tres grutas del mito?, aquellos presentan un cambio tipológico pero se mantiene el mensaje simbólico del motivo: lugar de origen y procedencia, lugar común.

Revisando Guamán Poma sorprende que el autor no reproduzca escudo alguno para los incas; los principales escudos emblemáticos se obtienen de los óleos coloniales, como el mencionado caso del óleo del “Casamiento” donde observamos a Felipe Tupa Amaro -sentado al centro de la Panaca Real- portando un escudo compuesto en la parte superior por un arco iris y en la inferior por tres



triángulos que abstrayendo las formas son semejantes a los cerros en Santacruz Pachacuti (FIG.Nº24b).

- En el óleo “Chañan Coricoca”, Pachacutec porta un escudo que en la parte superior tiene una U roja encerrando un círculo y en la inferior tres cerros oscuros (FIG.Nº28d). En el aludido retrato de Felipe Tupa Amaro, el inca sostiene un escudo bipartito similar (véase FIG.Nº27b).

Estos dos motivos, la “U” en el campo superior y el cerro en la inferior, son halladas conformando los escudos en las tres piezas analizadas como se ve en la FIG.Nº29. Se cree que este escudo sirvió como elemento identificador y reunificador de un reducido grupo étnico luego de la conquista. Los análisis ya descritos parecen indicar que este grupo fue el de los descendientes de Felipe Tupa Amaro, provenientes de la ancestral panaca real, quienes disimularon su culto ancestral a su Pacarina, mediante esta conjugación de figuras naturalistas y abstractas. Se piensa que este motivo debió ser utilizado para mantener la unión entre los miembros de las distintas panacas descendientes de los últimos incas de Vilcabamba por medio de la “tutela simbólica” del inca Felipe Tupa Amaro.

Por otro lado, se propone una interpretación del emblema en sí, el cual se cree que debe leerse de la siguiente manera: el espacio inferior corresponde al Kay Pacha o mundo de la superficie, mientras que el superior al Hana Pacha o mundo celeste. La franja que enmarca divide y a la vez conecta ambos espacios (o mundos) se representa con una doble línea rojo-amarilla la que simboliza el arco



iris que tiene entre sus facultades la de conectar los dos niveles o mundos (FIG.Nº30).

Sorprendentemente, al revisar las representaciones de los curacas principales en la serie del Corpus Christi de Santa Ana, se observa que en la indumentaria de los sacerdotes de las carrozas de La Candelaria, San Sebastián y San Cristóbal, entre los tocapu que decoran sus Cumbis ceremoniales, destaca uno con diseño similar al de los escudos de Felipe Tupa Amaro y Pachacutec Inca Yupanqui, y por extensión al escudo emblemático estudiado. Esto indica pues que este motivo contuvo un mensaje codificado dirigido a un grupo colectivo con afinidad por parentesco, para mantener presente el significado de su lugar de origen, su antepasado y por extensión, su identidad. (FIGS.Nº21h,22b,23b).

***Principales motivos secundarios.***

➤ ***FLORES.***

Las flores Cantuta y Ñucchu, según la literatura consultada fueron flores consagradas a la realeza inca.

La Cantuta es una planta de altiplano introducida por los incas en las zonas quechuas, incluso la voz “ccantuta” es de procedencia Aymara. Valcárcel la incluye como elemento del escudo real inca, pero ni Guamán Poma ni Martín de Murúa la incluyen como parte de las armas reales. Durante la colonia, el padre Cobo la denominó “Flor Nacional del Perú”.



En la muestra, esta flor es de color rojo escarlata pero puede verse en color amarillo.

Dentro de las escenas estudiadas aparece como atributo de la Coya, en la pieza B es una rama, mientras que en las piezas C y A está representada como una vara florida (FOTOS N°7 y 11,14). La intensidad del color rojo, asimismo, corresponde a un carácter ritual y sagrado asignado a este color en varias sociedades prehispánicas.

Por otro lado, el Ñucchu es una flor andina que según Herrera estuvo consagrada al Dios Kon, antigua deidad de los temblores en la zona costera y que pronto fue tomado como totem de alguna panaca Inca.

El Ñucchu si bien se le representa en color rojo sangre, Liebscher ha encontrado ejemplares que lo representan en colores amarillo o pardo.

➤ *ARCO IRIS CON CABEZAS FELINICAS.*

Valcárcel ha anotado que el arco iris es la manifestación celestial de la anfisbena o serpiente de doble cabeza, la cual se origina luego que el sol calienta la mamacocha (madre agua). Este arco del cielo surge como “puente” que conecta las aguas de abajo (ríos, puquios, cochas) y las de arriba (río Mayu). No es una divinidad sino un atributo divino. El arco iris se relaciona con la fecundidad, la humedad y la vegetación, pero en sentido negativo puede provocar la podredumbre y la sequía.

Cuando se vieron los motivos Inca y Coya bajo arco iris (véase FOTOS N°5,7,10,11) se estableció que el arco iris sirve de techo o halo celeste que



diviniza a los personajes ubicados en su interior, este símbolo estuvo difundido en la costa norte, pues era un atributo de la diosa Luna.

En las piezas de la muestra, dado este carácter deificador, la representación del arco iris realza la nobleza y virtudes tanto del Inca como de la Coya. Posiblemente la imagen era ya una tipología o convencionalismo utilizado desde antes, así es como se ve en el óleo “Chafian Coricoca” (FIG.Nº28e), donde se representa la supuesta celebración de la victoria por Pachacútec Inca, con el sacrificio de un auquénido blanco y la formación en el cielo del arco iris como señal divina. Lo singular de este arco iris es que también tiene en sus extremos cabezas felínicas.

Al respecto cabe mencionar que las cabezas felínicas que rematan el arco iris y a la vez unen sus cabos en las piezas B y C, son tal vez los motivos iconográficos de más larga trayectoria en el arte prehispánico peruano.

Desde la época arcaico temprana (Punkurí, Huaca de los Reyes, Sechín) se ha relacionado este animal con deidades telúricas. Se le consideraba como mensajero o intermediario de los dioses; según Rowe no habrían sido dioses por sí mismo, aunque en Paracas y Nazca la deidad principal tenía aspecto de “felino volador”. En el friso principal de la Huaca Arco Iris (Chimú) se observan a dos felinos “cruzando” el arco iris y portando entre sus fauces una ofrenda.

Fue considerado un “guardián del Inca”, además se le relacionó con el poder y la realeza shamánica y era un símbolo apropiado para los combatientes victoriosos. Está claro que el felino fue un animal totémico, en las “Armas Reales” de Guamán Poma y Martín de Murúa, se encuentra situado en el cantón superior



diestro, detrás de un árbol. Este felino debió simbolizar a alguna Panaca Real cercana a la figura del inca (FIGS.Nº15,20b).

El felino posee un sentido divino en la cultura andina, en el “altar” dibujado y comentado por Santacruz Pachacuti la figura del felino se ubica al lado derecho, en el espacio que relaciona al Hanan Pacha (representado por las nubes y deidades celestiales) con el Kay Pacha (representado por la mamacocha y el mallqui), coincide con la función que tiene el arco iris, como puente que conecta los dos mundos (FIG.Nº19b).

Es posible entonces suponer que en los qeros analizados, las cabezas felínicas al ser los apoyos del Arco Iris en este mundo (Kay Pacha) “amarran” el puente que va a unir la superficie con el cielo. En las piezas B y C, un macetero con flores de Cantuta corona a ambas cabezas felínicas (FOTO Nº18a,b). Esta representación estaría indicando el sentido fertilizador y fecundador de la tierra, propio del felino así como del arco iris.

El arco iris, al establecer en los vasos los espacios de veneración confiere el carácter sagrado. En el “Altar” realizado por Santacruz Pachacuti la imagen del arco iris, como la del felino, tiene un sentido cosmogónico: se ubica en el sector izquierdo medio desde donde logra enlazar el mundo -esfera con cerros- con el espacio celestial superior (FIG.Nº19a), cumpliendo la misma función que el felino, el de puente entre los mundos y fecundador de la tierra

El arco iris de la pieza B presenta una doble línea continua en dos colores: rojo y amarillo que remata en una cabeza felínica (FOTO Nº8). En la pieza C, también es una doble línea continua pero no se ha encontrado restos de pintura (FOTO Nº12), aquí también remata en una cabeza felínica. Aparte, la escena de la pieza



a, si bien no está encerrada dentro de un arco iris, está enmarcada con una doble línea rojo-amarillo que, sabiendo el significado sagrado de imágenes y los colores, remite a relaciones simbólicas entre ésta y el arco iris, ¿acaso será un recordatorio de lo sagrada que es la escena? (FOTO N°19).

La presencia del arco iris en las piezas estudiadas le afirma el carácter sagrado y confirman el sentido ceremonial de estos vasos en su intento por presentar en la memoria colectiva el recuerdo e imagen del inca.

#### **4.4. INTERPRETACION DE LOS MOTIVOS.**

Luego del análisis de las tres piezas qero se encontró que son representaciones del Inca y la Coya, identificados por sus atributos iconográficos al compararlos con fuentes visuales contemporáneas ya mencionadas.

Del trabajo realizado se descubrió que estos motivos se hallan acompañados por imágenes secundarias o atributos que sacralizan las figuras principales, por ejemplo, el par de arco iris en las piezas N°59/48 y 59/94 junto con las cabezas felínicas; el parasol y la doble línea continua bicolor en la escena principal de la pieza N°59/46; el escudo emblemático portado por el Inca en los tres ejemplares.

Los tres qeros están decorados con figuras alegóricas que apuntan a subrayar la importancia del Inca y la Coya como motivos sagrados ancestrales.



En la pieza N°59/46, el tratamiento de la composición es distinto, el qero deja su configuración formal de vaso y se transforma en una cabeza antropomorfizada de evidente carácter ritual, la cual se presenta decorada con líneas horizontales a la manera de un guerrero Antisuyo. En el reverso se encontró todo un complejo diseño alegórico identificado como “escena cortesana”: el inca sentado sujeta el escudo emblemático, frente a él la Coya sostiene una vara florida de Cantutas acompañada por un personaje jorobado que le da sombra con un parasol. Además se encontró dos personajes súbditos: un guerrero inca -identificado por la mitra ovalada- quien sujeta lanzas y una chuspa o bolsa pequeña; y un jefe Colla -identificado por su mitra cuadrada- quien alza su vara de mando.

Tanto los qeros N°59/48 y 59/94 representan la forma temprana de elaboración del espacio visual en el vaso qero. La banda superior representa al Inca y a la Coya, entendidos como imágenes veneradas, acompañados por motivos secundarios y atributos, todo enmarcado dentro de un arco iris para dejar en claro su sentido ceremonial. La presencia de cabezas felínicas y escudos emblemáticos debe ser para remarcar el significado real de los símbolos abstractos inscritos dentro del escudo. los distintos elementos se disponen rigurosamente dentro del vaso en las bandas establecidas y sólo permiten variaciones iconográficas en la banda inferior donde se representa un paisaje selvático o motivos seriados secundarios respectivamente.

Estos datos remarcan el sentido ceremonial de los vasos de madera y permiten inferir que los qeros fueron utilizados como preservadores de las costumbres y tradiciones incas en manos de los curacas nobles descendientes, quienes eran los



propietarios de los vasos, además de ser los “encargados” de mantener las costumbres tradicionales incas. El mensaje que contenido en los vasos están relacionados con mantener viva la imagen del Inca, mantener viva su imagen divinizada (o iluminada) frente al desgobierno que sufrían los indígenas y que obligaba a un cambio en el concepto de restauración inca como restauración del orden y del buen gobierno. Estos últimos conceptos son parte del sentimiento mesiánico que estuvo presente en la mente de esta clase dirigente, mesianismo que no buscaba una vuelta a las costumbres y forma de gobierno ancestral, sino la vuelta a un mundo en el cual el Inca -como gobernante indígena- instauraría un gobierno monárquico de indios por la gracia de Dios.

La necesidad de esta figura (el Inca) que pudiera englobar las distintas necesidades indígenas frente a un enemigo común (el español) permitió el fortalecimiento del concepto “inca” entre los curacas nobles descendientes, porque vieron en él la imagen unificadora de todas las individualidades étnicas dispersas luego del proceso de “reducciones” efectuada por el gobierno español para un mejor control. Además serviría como modelo de unidad e identidad entre los indígenas de la sociedad andina colonial.

Por otro lado, la imagen del “inca” sirvió como elemento identificador de un grupo élite: los nobles descendientes de los Incas de Vilcabamba. ¿Cómo se sustenta esta afirmación? La presencia del escudo emblemático confirma esta hipótesis y más aún, por las características formales que presenta y teniendo en cuenta la necesaria abstracción de imágenes hasta llegar a una simbolización formal utilizada en su



elaboración iconográfica y decorativa, permite identificar estos diseños con el que presenta el escudo de Dn. Felipe Tupa Amaro.

La presencia de motivos abstractos en el diseño del escudo, remiten a un constructo donde se aprecia dos niveles o espacios visuales (superior o Hanan y de la superficie o Kay) conectados por un arco iris, donde se ubican símbolos representativos de cada nivel: el sol y las nubes para el superior; los cerros en la superficie. Este motivo cerro a su vez, evoca en este contexto, la idea de Pacarina o lugar de origen venerado, donde se mantiene un contacto con los antepasados, un culto a los antepasados. Tal vez lo que se buscaba era hacer perdurar en la memoria, la imagen de su venerado antepasado, ajustando la necesidad de una figura que englobara las aspiraciones indígenas (y esto sigue siendo una recurso mnemónico) en la imagen de la nueva Pacarina para toda esta cultura andina colonial: Felipe Tupa Amaro.

Hasta aquí se ha hallado que los motivos representados en estos vasos necesariamente remiten a imágenes propias de la iconografía inca. Asimismo, se encuentra que estas imágenes fueron concebidas como símbolos que contienen mensajes subliminales para una colectividad que tenía la capacidad de manejar los conceptos formales e intrínsecos necesarios para poder “leer” los motivos y escenas presentadas en los vasos. Decididamente este mensaje otorgaba al qero y a sus representaciones un carácter sagrado y de veneración dentro de la colectividad y permitió unificar a las distintas panacas reales descendientes bajo una figura que representaría la nueva identidad andina colonial. Este tipo de acciones, por sí solas, ya nos indican una forma



de resistencia no sólo al gobierno colonial español sino también a los modelos culturales hispanos; afirmando la nueva identidad “inca” por parte de la élite indígena.

Esa élite indígena, identificada con los curacas nobles, fue quien organizó la resistencia cultural indígena por tener poder político y económico así como liderazgo de la comunidad india en un abierto rechazo al sistema occidental. A pesar de su cristiana educación, de su inserción dentro del aparato administrativo tributario español (cobranza y pago de tributos, entrega de mitayos e indios para la mita, repartición de tierras de la comunidad, ejercicio de la justicia en su comunidad), el curaca contaba con prerrogativas otorgadas por la Corona Española desde los primeros años de la misma organización (exoneración de la mita minera, repartimientos de tierras e indios, ejercicios empresariales como el arrieraje, la minería, el comercio vitivinícola y la adquisición de bienes inmuebles) que le permitieron ejercer una libertad ideológica fortalecida con su educación que lejos de acallarlos, les ayudó a descubrir, comprender y preservar su pasado cultural.

La resistencia cultural no sólo se sirvió del arte, también usó la literatura oral (Mito de Inkarrí) y la religiosidad (el Taqui Onqoy) aunque en menor medida. La finalidad de este programa de resistencia cultural fue el de preservar y mantener las costumbres incas a la espera de la tan ansiada vuelta del Inca Rey (o el Inkarrí) quien restauraría un gobierno indígena por la gracia de Dios (mensaje básico de la Utopía Andina). El curaca asumió esta responsabilidad por tener las condiciones necesarias y además por poseer una educación privilegiada a la de los indios.



La Utopía Andina mantenida por la élite curacal como base de su resistencia cultural devino a finales del siglo XVIII en resistencias y levantamientos armados contra el gobierno colonial que engloban las grandes rebeliones indias.

Por lo tanto, se confirma la hipótesis al establecer que los qeros fueron utilizados como elementos portadores de mensajes conocidos por una colectividad élite, probablemente la de los descendientes de la Panaca de Dn. Felipe Tupa Amaro, último inca de Vilcabamba y que a partir de allí se expandió por las demás panacas para formar el movimiento de resistencia cultural inca del siglo XVII.





**FOTO N°1.** QERO ANTROPOMORFO. Código N° 59/46. (Pieza A)

Colección MNCP-Lima



**FOTO N°2.** Escena Central (Pieza A)  
Indio sentado sujetando estandarte y  
frente a él, India sujetando vara florida  
bajo un parasol. Código N°59/46.

Colección MNCP-Lima



FOTO N°3. Diseño del motivo “Estandarte” en el Qero N°59/46 (Pieza A). Para nosotros es un “Escudo Emblemático”.

Colección MNCP-Lima



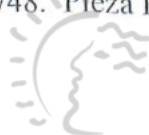


FOTO N°4. QERO TRONCOCONICO. Código N°59/48. (Pieza B)

Colección MNCP-Lima



FOTO N°5. Representación del motivo "Indio con Escudo".  
Se encuentra bajo un arco iris en actitud andante.  
Qero N°59/48. Pieza B.





**FOTO N°6.** Representación del motivo “Escudo Emblemático”.

En este caso se encuentra coronado por hojas y sobre una cabeza felínica antropomorfizada.

Qero N°59/48. Pieza B.

Colección MNCP-Lima



**FOTO N°7.** Motivo “India sujetando vara con flores”.

Se encuentra bajo un arco iris y a diferencia de las otras imágenes lleva una “rama” de flores Cantuta.

Qero N°59/48. Pieza B.



**FOTO N°8.** Motivo “Arco Iris con cabezas felínicas”.  
Las cabezas felínicas sujetan en sus fauces los cabos del par de arco iris. Son cabezas antropomorfizadas, sobre ellas observamos un “escudo emblemático”.  
Qero N°59/48. Pieza B.

Colección MNCP-Lima





**FOTO N°9.** QERO CAMPANIFORME. Código N°59/94. (Pieza C)

Colección MNCP-Lima



**FOTO N° 10.** Representación del motivo “Indio con Escudo”.  
 Como en la pieza B, se encuentra bajo un arco iris.  
 Lamentablemente, ha perdido su capa pictórica.  
 A la derecha Heva el cetro real o Wamanchampi.  
 Qero N°59/94. Pieza C.



**FOTO N° 11.** El motivo “India sujetando vara con flores”.  
Se encuentra bajo arco iris, lleva una vara florida y  
está acompañada a la izquierda por un colibrí.  
Qero N°59/94. Pieza C.

Colección MNCP-Lima



**FOTO N°12.** Motivo “Aroco Iris con cabezas felínicas”.  
Como en la pieza B, los felinos sujetan los cabos entre  
sus fauces, notése el coronamiento con maceteros de  
flores de Cantuta.  
Qero N°59/94. Pieza C.



**FOTO N°13.** Motivo "Indio con escudo-estandarte".  
En este caso se encuentra sentado sobre un banco sin respaldar; atrás y sobre él se aprecia una forma triangular redondeada color rojo que podría ser un Parasol.  
Qero N°59/46. Pieza A.





Colección MNCP-Lima

**FOTO N°14.** Se aprecia claramente la necesidad de reducir el tamaño del motivo “India con vara de flores”, para ubicar el parasol posterior sujetado por un pequeño indio jorobado. Como se aprecia, lleva un vara florida - dispuesta delante del estandarte. Comparar con la FIG. N°26a,b.  
Qero N°59/46. Pieza A.





**FOTO N°15.** Motivo de Ave Selvática. Se identifica como un “loro” o “papagayo” por el tipo de pico. Colección MNCP-Lima  
Qero N°59/48. Pieza B.

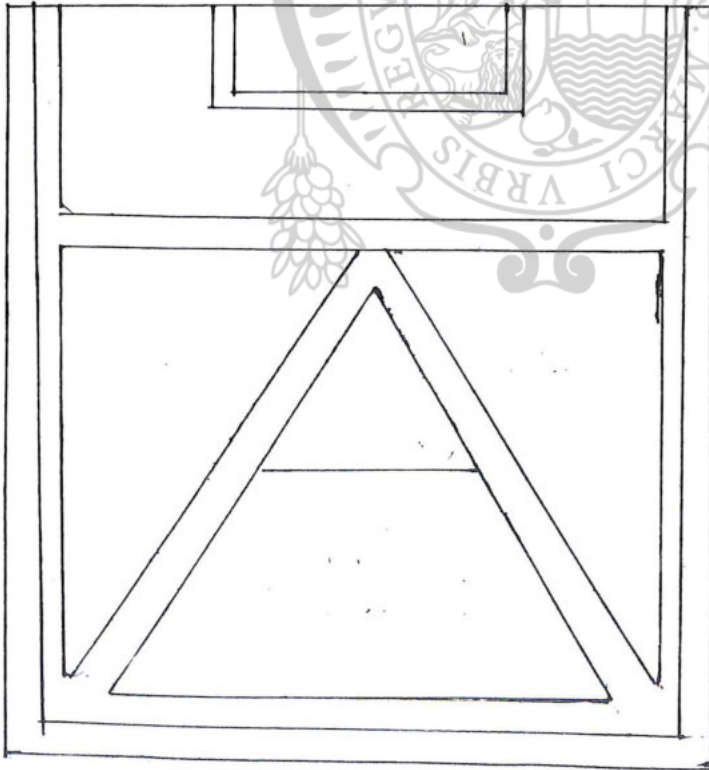


**FOTO N°16.** Representación de animal selvática identificado como un mono por su diseño antropomórfico. Colección MNCP-Lima  
Qero N°59/48. Pieza B.

FOTO N°17. Representación del "Escudo Emblemático" sobre una cabeza felínica. Como se aprecia -a pesar de haber perdido parte de su capa pictórica- tiene un diseño similar a los otros ejemplos. Está rematado con hojas y se ubica al costado del motivo arco iris. Qero N°59/48. Pieza B.

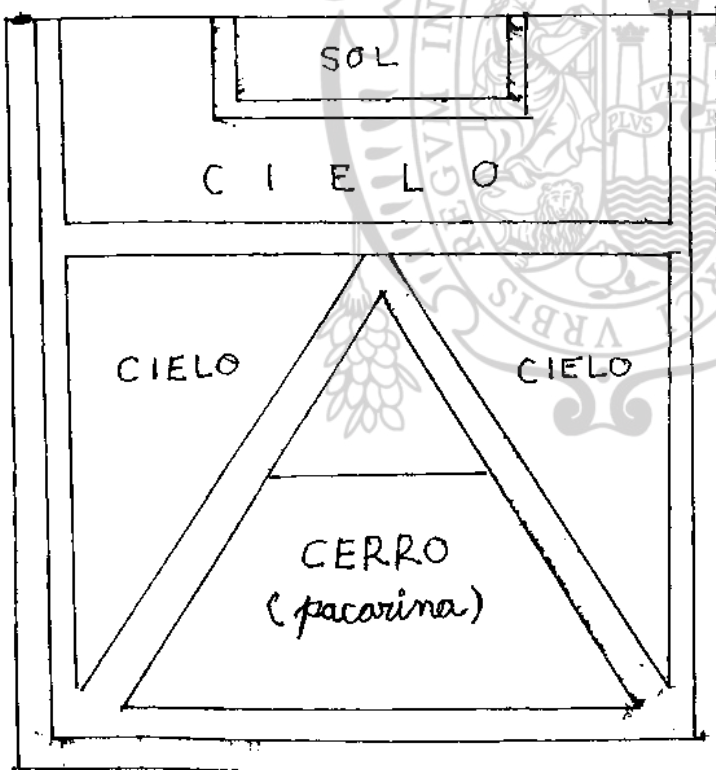
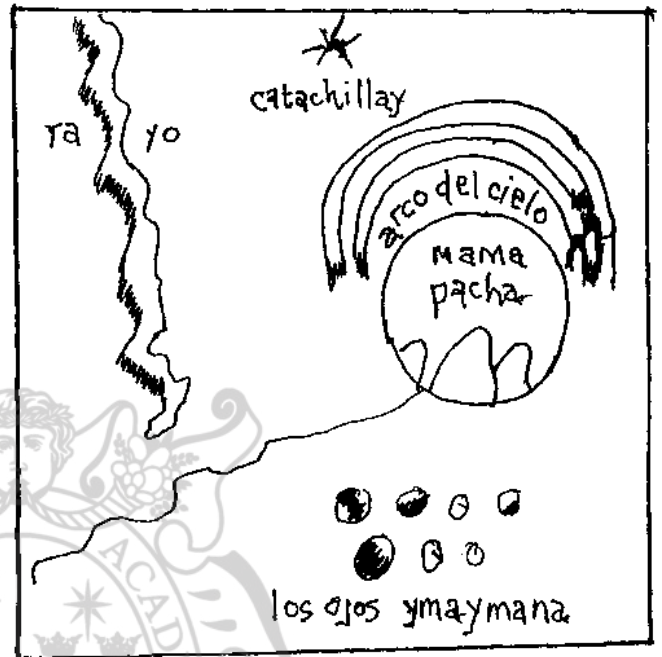


Colección MNCP-Lima



**FIG.Nº19a. EL MUNDO CON EL ARCO DEL CIELO.**

Detalle del Altar Cosmogónico representado por Juan Santacruz Pachacutí en su "Relación de Antigüedades deste Reino" (fol.13v)



**FIG.Nº30. PROPUESTA DE INTERPRETACION DEL ESCUDO**

Las dobles líneas delgadas corresponden a la representación del Arco Iris como símbolo de unión entre ambos mundos: Hanan Pacha y Kay Pacha o superficie.





FOTO N°18a



FOTO N°18b

Colección MNCP-Lima





**FOTO N°19.** Reverso del Qero Antropomorfo. Como se aprecia se tiene toda la escena principal la cual está inscrita dentro de una doble línea rojo-amarilla que realza los motivos representados; uniéndolos visualmente como un conjunto. De hecho tiene relación -por los colores- con las líneas que crean el arco iris.

Colección MNCP-Lima



## CONCLUSIONES

1. Del análisis efectuado a las piezas y luego de confrontarlas con descripciones literarias y documentos gráficos de la época, se encontró que el motivo iconográfico *escudo emblemático*, contante en los tres qeros estudiados, revela imágenes expresadas en su forma esencial con tendencia a la abstracción que remiten a la idea de Pacarina, lugar de origen, culto a los antepasados para un grupo étnico. La identificación con esta Pacarina lograría la unificación bajo ella de los distintos grupos étnicos indígenas conformando una nación. Asimismo, el diseño permite establecer relaciones conceptuales con el diseño del escudo de Dn. Felipe Tupa Amaro, lo que indicaría la pervivencia de su recuerdo y significado en los qeros y su divulgación entre los descendientes de las panacas reales incas.
2. Los curacas “señores naturales” de reconocido linaje en su mayoría detentaron el liderazgo entre la comunidad indígena por su solvencia económica, su presencia política y su educación. Fueron ellos los depositarios de las tradiciones incas ante el embate de la cultura hispana conservándola aun a pesar de su educación cristiana y occidental, que indudablemente conllevaron cambios en su percepción del mundo y posiblemente la aculturación religiosa entre los dioses prehispánicos y el catolicismo contrarreformista. Este empeño del curaca en conservar la tradición, por un lado se ejerció para justificar su identidad frente al invasor y por otro lado, para mantener su justa dominación en las comunidades.



Especialmente la nobleza inca descendiente establecieron lazos de unión mediante objetos de fuerte raigambre andina pero adaptados a los cambios técnicos y estilísticos de la época, en los cuales difundían mensajes subliminales en procura de mantener viva la imagen del Inca como pacarina de la nueva sociedad colonial. Todas estas acciones se circunscribieron dentro de la esperanza por una vuelta del inca (entendido como restaurador del orden) y la instauración del gobierno indígena cristiano en sus territorios.

3. Los qeros sirvieron como elemento de unidad e identidad para este grupo cultural ya que, por medio del análisis efectuado, se ha logrado detectar motivos iconográficos primarios y secundarios que refieren a la memoria del antiguo Imperio. se cree que los elementos secundarios, inadvertidos a simple vista, fueron los portadores de mensajes de resistencia cultural y perduración de la identidad como grupo étnico.

Por último, cabe mencionar que los qeros estudiados son efectivamente de la época colonial. Primero por su técnica y elaboración; segundo, por el “cambio” producido en el trabajo estilístico donde se observa la presencia de formas narrativas occidentales, como la alegoría, trabajadas dentro de cánones visuales y de estilo andino -características que comparte con la pintura indígena colonial-. Además estas imágenes han sido desarrolladas teniendo en cuenta la esquematización propia de los qeros (ajustarse al reducido espacio visual del vaso).



## RECOMENDACIONES

1. Recomendamos la formación de una base de datos visuales de los motivos secundarios que acompañan las escenas alegóricas de los distintos qeros para poder observar su evolución estilística y determinar patrones de cambios.
2. Sugerimos crear en el Instituto Nacional de Cultura, un “Catálogo Nacional de Qeros Coloniales” provenientes de los distintos museos nacionales, particulares y universitarios, para que el investigador que desee seguir este tema, tenga a la mano los datos técnicos e iconográficos de las piezas.
3. Convenimos en recomendar a la EAP de Arte-UNMSM, la creación de un curso sobre Artes Menores Coloniales, incidiendo en su iconografía y explicándolas como manifestaciones de la Cultura Andina Colonial.



## BIBLIOGRAFIA

BONILLA, Heraclio

1995 "Estado y Comunidad Indígena en los países andinos". *Alma Mater*. N°10. UNMSM. Lima, junio. Pp.:13-26.

CARRION CACHOT, Rebeca

1959 *Religión en el antiguo Perú*. Talleres Gráficos. Lima.

COLCULTURA

1985 *Manual de Inventario y Catalogación*. Centro Nacional de Restauración. Bogotá. 185 pp.

CUMMINS, Thomas

1993 "La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca". *Mito y Simbolismo en los andes*. Centro Bartolomé de las Casas (CBC). Cusco. Pp.:87-136.

CHAVEZ BALLON, Manuel

1964 "El Qero cuzqueño. Supervivencia y renacimiento del arte incaico en la Colonia". *Cultura y Pueblo*. Año I, N°2. Lima. Pp.:26-29.

1970 "Inventario de los vasos de madera o qeros en la colección José Orihuela Yábar". *Revista del Museo e Instituto Arqueológica*. N°22. UNSAAC. Cusco. Pp.:210-277.

1984 "Qeros Cuzqueños. Un ensayo de interpretación descriptiva de iconografía inca contenida en los qeros o vasos de madera del Cuzco". *Revista del Museo e Instituto de Arqueología*. N°23. UNSAAC. Cusco. Pp.:97-108.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar

1993 "La caída del Tahuantinsuyo y la resistencia inca". *Alma Mater*. N°6. UNMSM. Lima, diciembre. Pp.:23-40.

ESTENSSORO, Juan Carlos

1991 "La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión". *Revista Andina*. Año IX, N°2. CBC. Cusco, diciembre. Pp.:415-439.



FLORES GALINDO, Alberto

1990 "Buscando un Inca". **Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los andes**. Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Lima. Pp.:188-195.

FLORES OCHOA, Jorge

1990 **El Cuzco. Resistencia y continuidad**. CEAC. Cusco. 158 pp.

FLORES O., Jorge; KUON, Elizabeth y Roberto SAMANEZ

1993 **Pintura mural en el Sur Andino**. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito. Lima.

GISBERT, Teresa

1980 **Iconografía y mitos indígenas en el arte**. Gisbert Edit. La Paz. 250 pp.

HERRERA, Fortunato

1934 "La flor nacional peruana: Chinchircuma". **Revista del Museo Nacional**. Tomo III. N°1,2. Lima. Pp.:192-196.

1935 "Mundo vegetal de los antiguos peruanos (conclusión)". **Revista del Museo Nacional**. Tomo IV. N°1. Lima. Pp.:31-102.

JIMENEZ BORJA, Arturo

1983 **Introducción a la Cultura Paracas**. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito. Lima. 185 pp.

LEONARDINI, Nanda y Patricia BORDA

1996 **Diccionario Iconográfico Religioso Peruano**. Rubicón Edit. Lima. 307 pp.

LIEBSCHER, Verena

1986a **Los Queros. Una introducción a su estudio**. Herrera Edit. Lima. 118 pp.

1986b **La Iconografía de los Queros**. Herrera Edit. Lima.

LUNA, Lizandro

1946 "El kero simbólico de Choquehuanca". **Cultura Peruana**. Año VI. Vol.VI. N°25. Lima.



MACERA, Pablo

1975 "El arte mural cuzqueño de los siglos XVI-XX". *Apuntes*. Año II. N°4. Lima.

MONTOYA, Rodrigo

1993 "La imagen de la colonia y de sí mismos en los intelectuales quechuas". *Alma Mater*. N°6. UNMSM. Lima, diciembre. Pp.:53-68.

O'PHELAN GODOY, Scarlet

1997 *Kurakas sin sucesiones: del cacique al alcalde de indios (Perú y Bolivia)*. CBC. Cuzco. 104 pp.

OSSIO A., Juan

1973 *Ideología Mesianica en el Mundo Andino*. Antología. Edic. Ignacio Prado Pastor. Lima. 477 pp.

PANOFSKY, Erwin

1973 *Estudios sobre Iconología*. Alianza Edit. Madrid.

REYES FLORES, Alejandro

1994 "Tierra y sociedad en Cuzamarca. s. XVII-XIX". *Alma Mater*. N°9. UNMSM. Lima, diciembre. Pp.:93-106.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSICO, María

1992 *La historia del Tahuantinsuyo*. [1988]. IEP. Lima.

ROWE, John Howland

1954 "Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII". *Revista Universitaria (sobretiro)*. UNSAAC. Cusco. Pp.:3-28.

1957 "The Incas under spanish colonial institutions". *The Hispanic American Historical Review* (reimpresión). Vol.XXVII, N°2. Mayo. Pp.:155-199.

1961 "The chronology of Inca wooden cups". *Essays in Precolumbian art and archaeology*. Harvard University Press. Cambridge-Mass. USA. Pp.:317-341.

1984 "Retratos Coloniales Incas". *Revista del Museo e Instituto de Arqueología*. N°23. UNSAAC. Cusco. Pp.:109-128.

SABOGAL, José

1952 *El kero. Vaso de libaciones cuzqueño de madera pintada*. Instituto de Arte Peruano (IAP). Lima. 38 pp.



SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan de  
1993 *Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú. [1620]. Estudio de Pierre Duviols y César Itier. IFFA, CBC. Cusco. 276 pp.*

STASTNY, Francisco

1965 "Estilo y motivos en el estudio iconográfico". *Letras (separata)*. N°72-73. UNMSM. Lima. 19 pp.

1979 "Imágenes y significados". *II Congreso Bolivariano de Archiveros*. Editorial UNMSM. Lima. Pp.:121-124.

1981 *Las Artes Populares del Perú*. Edic. EDUBANCO. Lima. 200 pp.

1982 "Iconografía y sociedad en el Cuzco virreinal". *Cielo Abierto*. Vol.VII. N°21. Lima, jul.ago.set. Pp.:41-53.

1993 "El arte de la nobleza inca y la identidad andina". *Mito y simbolismo en los andes*. CBC. Cusco. Pp.:137-156.

SZEMINSKI, Jan

1990 "¿Por qué matar a los españoles? La representación como discurso ideológico". *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes*. IEP. Lima. Pp.:164-187.

URBANO, Henrique

1993 "Idolos, figuras, imágenes. La representación como discurso ideológico". *Catolicismo y Extirpación de Idolatrías*. CBC. Cusco. Pp.:7-30.

VALCARCEL, Daniel

1975 *Historia de la Educación Peruana*. Edit. Educación. Lima. 245 pp.

VALCARCEL, Luis E.

1932 "Vasos de madera del Cusco". *Revista Museo Nacional*. Tom.I, N°1. Lima. Pp.:10-18.

1959 "Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina". *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXVIII. Lima. Pp.:3-18.

WUFFARDEN, Luis E.

1996 *La procesión del Corpus Domini en el Cusco*. Notas a los cuadros. Unión Latina, Fundación el Monte, Universidad La Rábida. Sevilla.







**ANEXO N° 01**  
**FICHA CATALOGRAFICA UTILIZADA**

Título	Código del Museo
Técnica	Medidas
Procedencia	
Descripción	<p style="text-align: right;">FOTO 1</p> <p style="text-align: right;">FOTO 2</p>
Observaciones	
Motivos iconográficos	





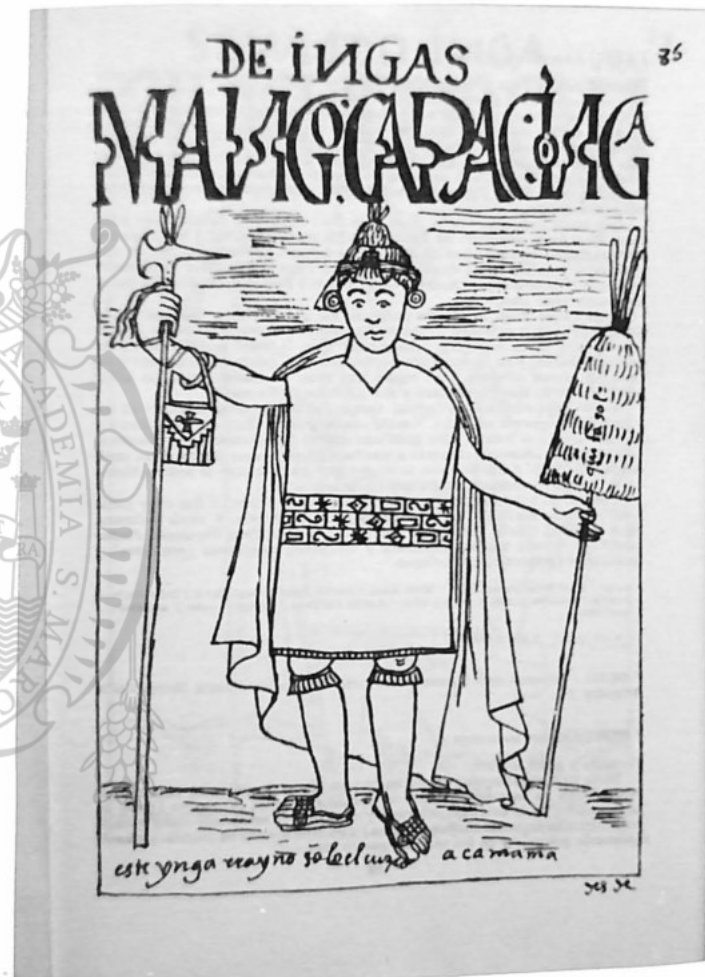


FIG.Nº15

"ARMAS REALES DE LOS REYES INCAS"  
 Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala.  
 Nueva Corónica y Buen Gobierno. Fol.83



FIG.Nº16



"MANCO CAPAC INCA"  
 Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala.  
 Nueva Corónica y Buen Gobierno. Fol.85

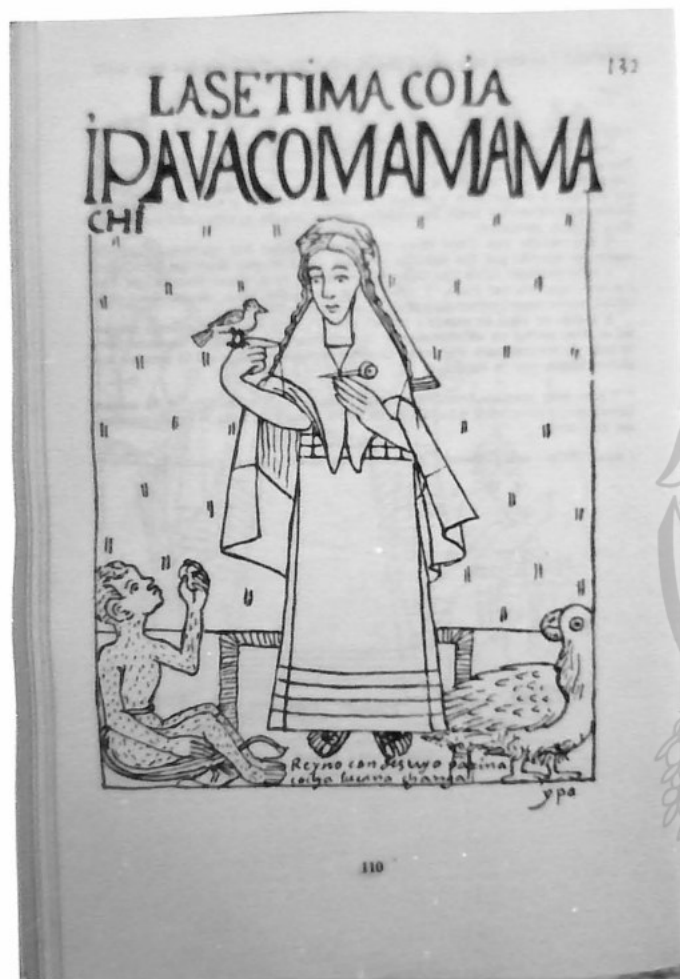
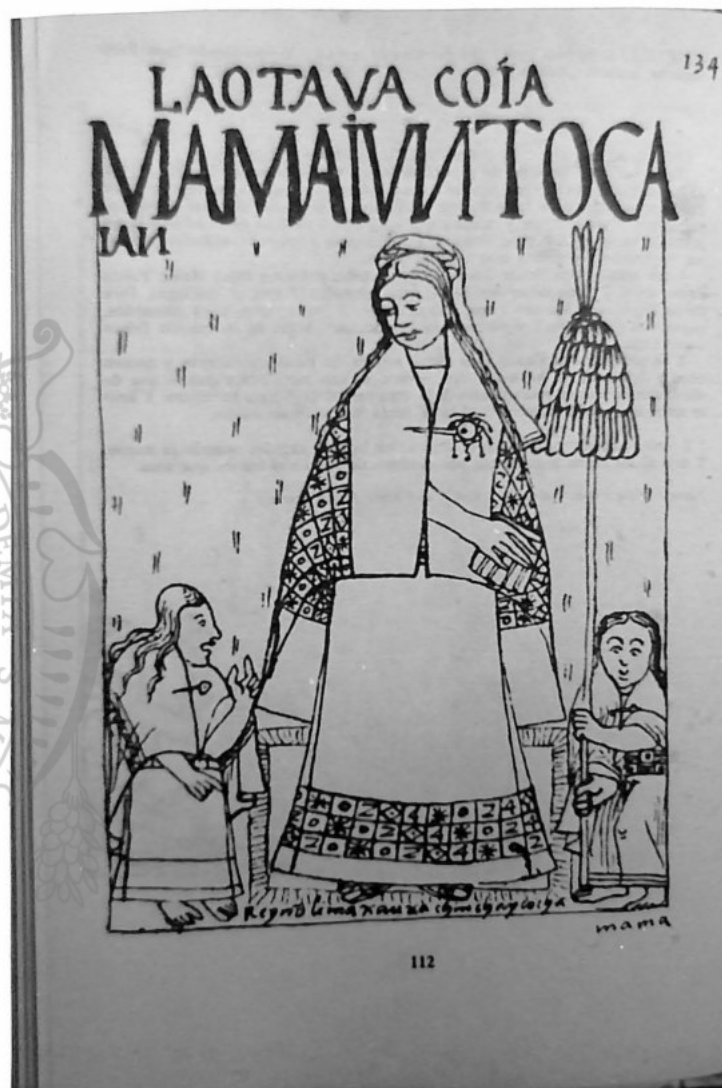


FIG.Nº17

"La Coya IPAUACO MAMA MACHI"  
Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala.  
Nueva Corónica y Buen Gobierno. Fol.132



FIG.Nº18



"La Coya MAMA JUNTO CAYAN"  
Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala.  
Nueva Corónica y Buen Gobierno. Fol.134.





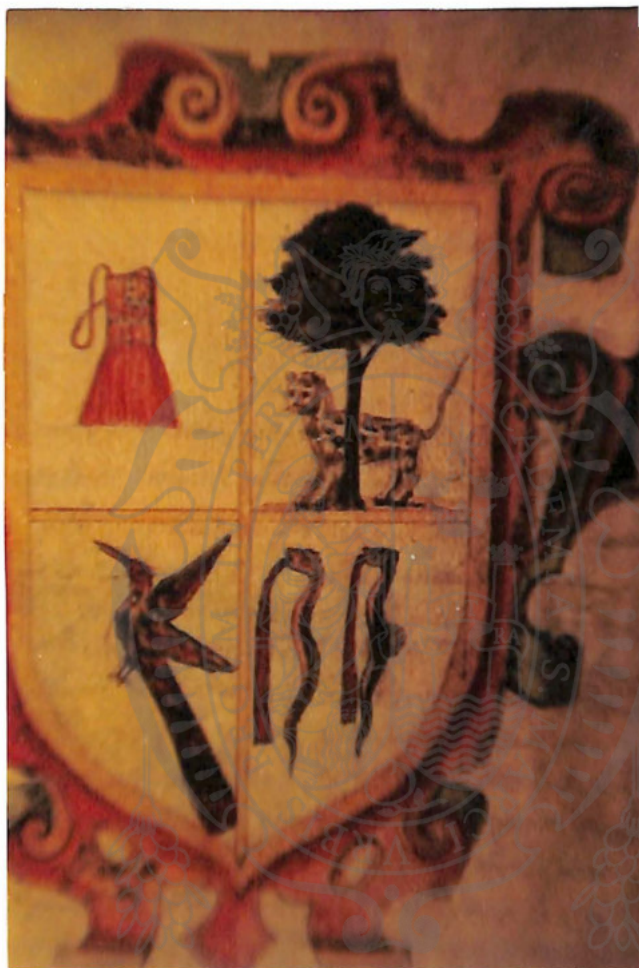
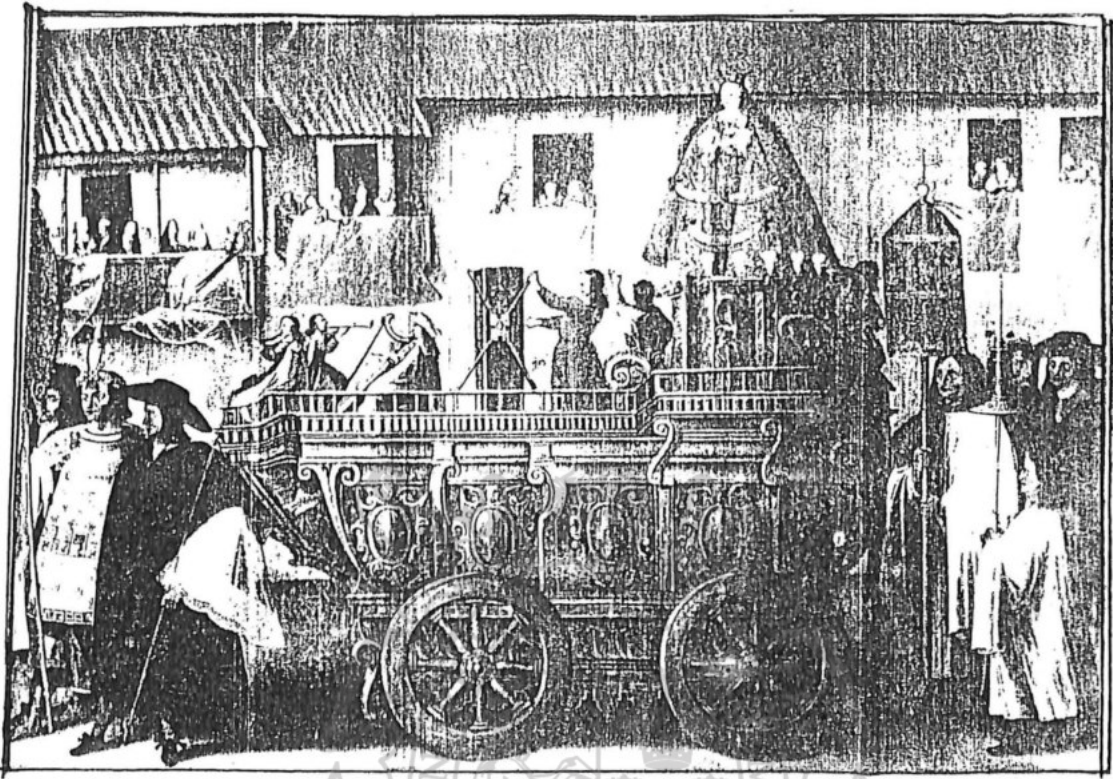


FIG.N°20

**"ARMAS REALES DE LOS INCAS"**  
Acuarela de Fray Martín de Murúa.  
**Historia General del Perú. Origen y**  
**Descendencia de los Yncas.**





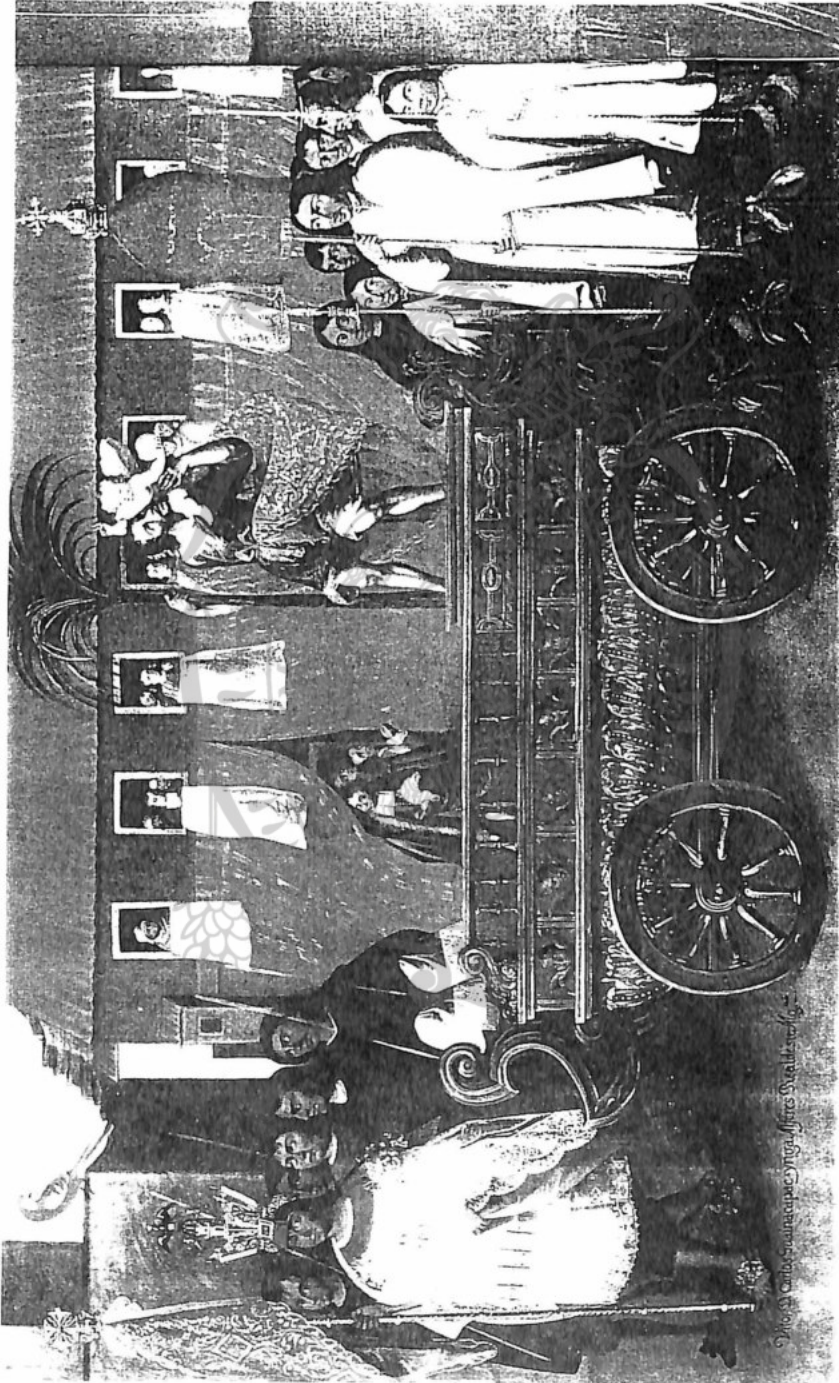
CORPUS CHRISTI DE SANTA ANA - Cusco.  
*Carroza de la Candelaria.* Oleo, s. XVII Museo Catedralicio. Cusco.

FIG.N°21



CORPUS CHRISTI DE SANTA ANA - Cusco

FIG.N°22



**CORPUS CHRISTI DE SANTA ANA - Cusco.**  
*Carroza de San Cristóbal. Oleo, s. XVII*  
Museo Catedralicio. Cusco.

FIG.N°23







"San Miguel Arcángel". Detalle.  
Anónimo. Oleo, s. XVIII (ca). Capilla de la "O"  
Iglesia de San Pedro - Lima.



FIG.Nº25



RETRATO DE LA ÑUSTA MAMA HUACO.  
Anónimo. Oleo, s. XVII.  
Museo de Arqueología, UNSAAC. Cusco.





FIG.N°27

RETRATO DE Don FELIPE TUPA AMARO.

Anónimo. Oleo, s. XVIII (?). Cusco.

MNAAH - Lima.





FIG.N°28

RETRATO DE LA ÑUSTA CHAÑAN CORICOCA  
JUNTO CON PACHACUTEC INCA.

Anónimo. Oleo, s. XVII.

Museo de Arqueología, UNSAAC. Cusco.

