



Polonia

Estudios
Latinoamericanos

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos

ISSN 0137-3080

Original title / título original: Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) "figurativos"

Author(s)/ autor(es):

Mariusz Ziótkowski

Published originally as/ Publicado originalmente en:
Estudios Latinoamericanos, 29 (2009), pp. 307-334

DOI: <https://doi.org/10.36447/Estudios2009.v29.art19>

Estudios Latinoamericanos is a journal published by the Polish Society for Latin American Studies (Polskie Towarzystwo Studiów Latynoamerykanistycznych).

The Polish Society for Latin American Studies is scholarly organization established to facilitate research on Latin America and to encourage and promote scientific and cultural cooperation between Poland and Latin America.

Estudios Latinoamericanos, revista publicada por la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos (Polskie Towarzystwo Studiów Latynoamerykanistycznych).

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos es una asociación científica fundada con el fin de desarrollar investigaciones científicas sobre América Latina y participar en la cooperación científica y cultural entre las sociedades de Polonia y América Latina.

Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) "figurativos"¹

Mariusz Ziółkowski

Introducción

En un artículo presentado al público en 2008 (Ziółkowski et al. 2008), que incorporaba los resultados de nuestro estudio² a las evidencias establecidas por otros

¹ En este texto se presentan algunos de los avances del proyecto titulado "*T'uqapu: el problema de la existencia en el Tawantinsuyu de un sistema gráfico de comunicación*", financiado por el Ministerio de Educación Superior y Ciencia (Polonia) mediante las becas 1 H01H 024 28 y N N109243134. Los realizadores del Proyecto son, aparte del autor del presente texto, Jarosław Arabas, del Instituto de Sistemas Electrónicos de la Universidad Técnica de Varsovia (Polonia) y Jan Szemiński, del Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén (Israel). Uno de estos estudiosos –M. Ziółkowski– disfrutó también de una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de España en 2006, gracias a la cual pudo colaborar, por espacio de 6 meses, con los investigadores de la Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Historia de América II) y del Museo de América. Posteriormente, en 2008, el mismo autor disfrutó de la beca n° A/08/06081 de la DAAD (Alemania), que le permitió consultar durante 3 meses las colecciones museales alemanas y trabajar en el Abteilung für Altamerikanistik und Ethnologie de la Universidad de Bonn.

² Desde aquel entonces (2008) se ha ampliado la base factográfica de la que disponemos. Se han investigado 33 colecciones (públicas y privadas) de queros en Europa y las Américas, en las que se documentaron alrededor de 500 objetos. De estos se escogieron 214 queros (estilísticamente homogéneos) que evidencian la presencia de signos tocapus (*t'uqapu*): 170 que tienen también como mínimo una representación figurativa, y 44 que tienen tan sólo tocapus (*t'uqapu*). En cada quero hay representadas generalmente 1 o 2 escenas (en unos pocos casos se evidenciaron hasta 3). En total, en los queros se identificaron 227 escenas, clasificadas en 17 categorías (véase la Tabla 1).

estudiosos³, avanzamos algunos postulados respecto a la iconografía de las representaciones figurativas en los queros del período colonial⁴, lo cual se puede resumir en los siguientes puntos:

- Por lo menos algunas escenas representan acontecimientos conservados en las tradiciones históricas de la nobleza indígena;
- Los protagonistas representados son identificables por el traje y los símbolos de rango que llevan, así como por la relación espacial mostrada;
- Existen también elementos que en algunos casos permiten identificar el lugar del acontecimiento y, probablemente, el período del año (por lo menos en el caso de los rituales) al que se refiere la escena⁵.

Estas representaciones (y otras formas de manifestaciones visuales –pinturas de caballete, pero también procesiones, etc.) no tenían una simple función decorativa, sino que formaban parte de un conjunto de instrumentos y estrategias que servían a la nobleza indígena para confirmar y formalizar su posición social privilegiada en el seno de la sociedad colonial. Sin entrar en los detalles de esta compleja materia, baste recordar que la base legal de dichos privilegios reposaba en el reconocimiento de la situación social (verdadera o, a veces, ficticia) de los ancestros en tiempos del Incario. Por consiguiente, para cualquier indígena de estirpe noble (o que aspirara a tal), la conservación de la memoria histórica no

³ Se pueden mencionar varios estudios sobre los temas “históricos” en los queros [Cabello Carro 2006; Chavez Ballón 1984: pass.; Cummins 1988: pass.; Flores et al. 1998:152 y ss.; Gisbert 1999:79-98; Lieb-scher 1986a, 1986b: pass.; Posnansky 1931: pass., entre otros]. Para poner los puntos sobre los íes, quisiéramos explicar la ausencia en esta lista de algunos trabajos recientes sobre el tema de los tocapus de la Prof. Dra. Laura Laurencich-Minelli y otros autores, quienes basaron sus respectivos análisis en el documento “Exsul immeritus...”. Esta omisión es deliberada y premeditada, ya que consideramos la autenticidad del documento en cuestión –y por consiguiente su valor científico– como muy dudosos (por no usar expresiones más tajantes).

⁴ Una tipología estilístico-cronológica de los queros fue propuesta hace años por J. H. Rowe [Rowe 1961, 2003]. En ella el conocido investigador propuso una división básica de las escenas en dos estilos, que representaban, según él, etapas sucesivas: un primer estilo llamado “Formal style”, y otro más tardío, el “Free Inca Style”. El primero habría aparecido ya en la segunda mitad del siglo XVI, y alrededor de 1630 habría evolucionado al “Free Inca Style” [Rowe 2003 (1961):320]. Sin embargo, Th. Cummins demostró que el llamado “Free Inca style” pudo en realidad haber sido, al menos en parte, contemporáneo al “Formal Style”, ya a finales del XVI [Cummins 2002:178-187]. La tradición de los queros pintados, de estilo algo diferente, perdura hasta hoy día, aunque se trate más bien de objetos tipo “souvenir” para los turistas. En nuestro estudio nos hemos limitado al análisis de objetos pertenecientes al período colonial, excluyendo los más recientes.

⁵ E. Mulvany plantea la posibilidad de que las flores representadas generalmente en los registros inferiores de los queros constituyan, entre otros, una especie de “calendario florar”, por medio del que se podía aludir a un determinado ritual calendárico [Mulvany 2004:414-418].

era un mero pasatiempo y ejercicio intelectual, sino un instrumento legitimador de gran importancia práctica.

Para ilustrar este importante papel desempeñado por la imagen, considerada por los miembros de la élite indígena como documento legal⁶, tomemos a título de ejemplo el conflicto que estalló durante la presentación pública del árbol genealógico de los Incas, en un lienzo pintado por orden del Virrey Toledo:

“Viendo esto, doña María Cusi Guarcai, mujer del Inca que murió [Sayre Tupac] (...) hermana legítima de Tito Cusi Yupanqui (...) y viendo que una hija de Paulo Inca, llamada doña Juana, estaba pintada encima de la dicha doña María, se enojó y dijo allí: “como se sufre que el padre de don Carlos y él estén [en] más preminente lugar, y su hermana siendo bastarda, que mi padre [Manco] mi hermano Tito Cusi y yo, siendo legítimos y así se fué con otros yngas sus deudos a quejarse al Virrey sobre eqo...” [Carta del clérigo Juan de Vera al Consejo de Indias. Cuzco 9 de abril de 1572. A.G.I. Citada en Levillier 1956:66 y ss.]

Conflictos similares tenían también lugar con motivo de las procesiones del Corpus Christi y de Santiago (25 de julio) durante las que desfilaban los representantes de las panacas (o familias reales) de los Incas⁷.

Volviendo a los queros, observamos que estos objetos difieren entre sí en varios aspectos: forma⁸, tamaño, tipo de escena representada, calidad de la elaboración. Esto parece evidenciar una marcada diferencia social (y económica) entre sus respectivos propietarios: un quero pequeño, realizado con una técnica relativamente tosca, con la representación de un arriero y su mula, supone una posición relativamente modesta de su propietario; en cambio, un quero de tamaño grande, decorado primariamente con una compleja escena figurativa, corresponde sin duda alguna a una persona de nivel social y económico sensiblemente más alto. Volveremos a este aspecto en las líneas que siguen.

En la segunda parte del estudio mencionado [Ziółkowski et al. 2008], se abordó el tema de los signos tocapus (t'upapu), que aparecen generalmente en forma de bandas (denominadas por nosotros “chumpi”) en la parte media de los queros⁹. La presencia de los signos tocapus se aprecia en casi la mitad de los queros investigados

⁶ Acerca del uso de la pinturas para fines legales, véase entre otros el clásico estudio de Enrique Marco Dorta [Dorta 1975].

⁷ Véase al respecto, entre otros, los estudios de: Amado Gonzales, 2002; Cahill 2000; Dean 1999.

⁸ La forma más común es la de un vaso campaniforme o troncocónico, sin embargo se aprecian también recipientes en forma de cáliz, de cabeza de felino o humana, etc. Acerca de las diferentes tipologías de los recipientes véase entre otros: Liebscher 1983, 1986c; Ramos et al. 1998; Ramos 2006.

⁹ Un *chumpi* puede tener de 1 a 16 signos. El mayor número de tocapus registrados en un quero es de 33 (repartidos en 3 *chumpis* de 11 signos cada uno), aunque hay aparentemente queros con mayor número de signos.

por nosotros, es decir, unos 240 objetos de un total de más de 500¹⁰.

Los tocapus parecen pertenecer a dos (¿o tres?) estilos formales sensiblemente diferentes. El más difundido, que denominamos “estilo A”, representado en aproximadamente el 90% de los queros con signos (Figura 1), se caracteriza por un diseño especialmente adaptado a las diferentes técnicas pictóricas, mientras que el segundo (denominado “estilo B”), menos difundido (en ca. el 10% de los objetos con signos) se asemeja más a los tocapus representados en los textiles (Figura 2). Dejando para otro estudio en vías de preparación este importante asunto de la relación entre los tocapus en los textiles y los pintados sobre otros soportes materiales, hemos analizado en primer lugar el grupo de objetos en los que aparecen los tocapus del estilo A. En los 214 queros pertenecientes a este último grupo, están representados en total 1189 signos, que hemos agrupado en 51 Formas Básicas (FB)¹¹, en base al criterio de forma geométrica (Figura 3). En cambio, las diferencias cromáticas se han considerado de variantes; de esta manera, por ejemplo la FB 32 tiene hasta 15 variantes (Figura 4).

Se ha podido constatar una muy marcada diferencia en las frecuencias de aparición de diferentes signos; así, en el conjunto analizado, el más común es el signo FB 20 (Figura 3), mientras que por ejemplo los signos FB 38, 46, 47 y 56 aparecieron sólo una vez. El análisis estadístico, realizado por uno de nosotros (J. Arabas), permitió formular la siguiente conclusión de carácter general, a saber: **que los tocapus no fueron escogidos al azar, sino en función de algún criterio de selección premeditado y muy estrictamente aplicado.**

Si bien esta idea ya había sido formulada anteriormente por otros estudiosos¹², quedaba hasta la fecha en la esfera de las especulaciones y las hipótesis (el análisis realizado por J. Arabas le dio un fundamento probabilístico muy firme, por no decir inatacable¹³). Ahora queda para esclarecer el problema subsiguiente: ¿que tipo de mensaje vehiculan los tocapus?

¹⁰ Esta proporción difiere sensiblemente de las estimaciones de Victoria de la Jara, según la cual tan sólo del 10 al 15% de queros presentaban tocapus, en el conjunto de aproximadamente 1400 objetos que esta investigadora pudo analizar (De la Jara, 1970: 35; 1975: 56). Una de las posibles razones para esta diferencia tan marcada entre nuestras respectivas estimaciones podría ser que, aparentemente, De la Jara incluyó en el conjunto de objetos analizados los vasos sin ninguna decoración o con decoración incisa, que constituyen un grupo numéricamente muy significativo en algunas colecciones. Otra posibilidad es que la estudiosa no haya considerado como “quero-texto” (término propuesto por V. de la Jara) el numeroso grupo de queros que llevan tan sólo un “bloque” de 2 tocapus separados por la representación de una flor o planta.

¹¹ En este sentido hemos seguido los postulados de V. de la Jara [1975:44 y ss] y de V. Liebscher [1986a:112 y ss.].

¹² Véase la nota 2.

¹³ Para calcular la probabilidad de que la selección de los signos fuera resultado de puro azar (hipótesis A) se utilizó el test de Fisher. En base a la muestra disponible en la actualidad (214 queros con un total de 1189 tocapus) la probabilidad de la hipótesis A es del orden de 0,0000275. Esta es una chance comparable a la de conseguir una serie de 15 caras consecutivas lanzando una moneda al aire. Para más detalles acerca de los procedimientos del análisis estadístico véase Ziółkowski et al. 2008.



Figura 1. Quero con tocapus del llamado estilo A. La parte figurativa corresponde a la escena no.3 “El Sapan Inca y la Coya” (Museo Estatal de Etnografía, Varsovia, objeto MKSL 400. Foto M. Giersz).



Figura 2. Quero con tocapus del llamado estilo B (Museo de América, Madrid, objeto CEO7557. Foto: M. Ziółkowski).

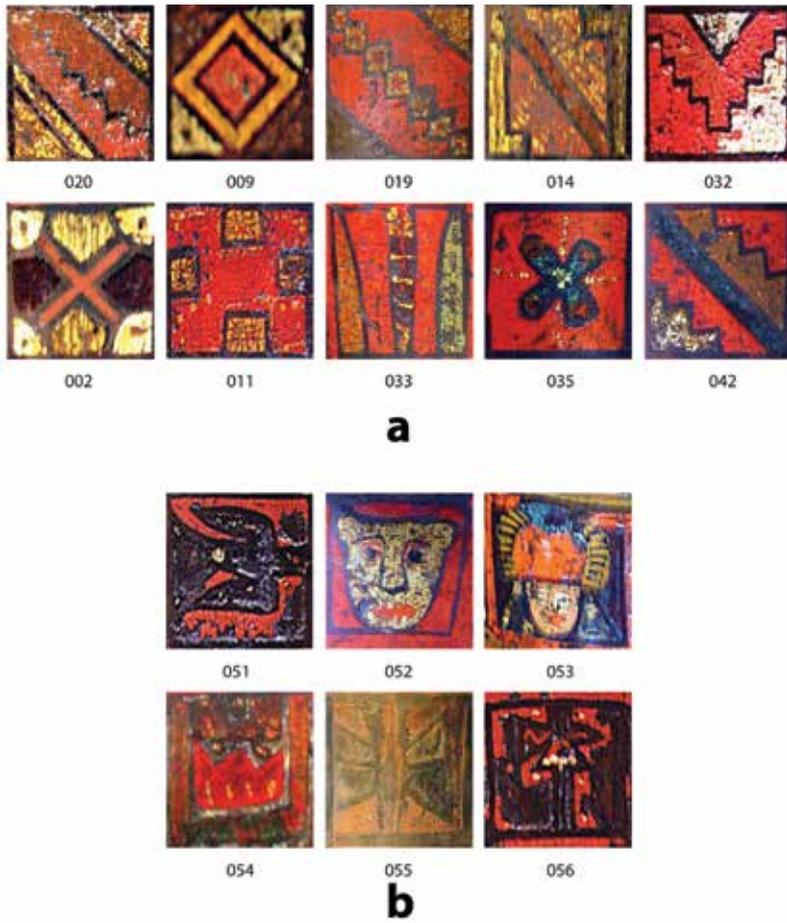


Figura 3. Algunas de las llamadas Formas Básicas o FB (a). Algunos de los signos “figurativos” (b).



Figura 4. Algunas de las variantes de la FB 32 (“uncu”).

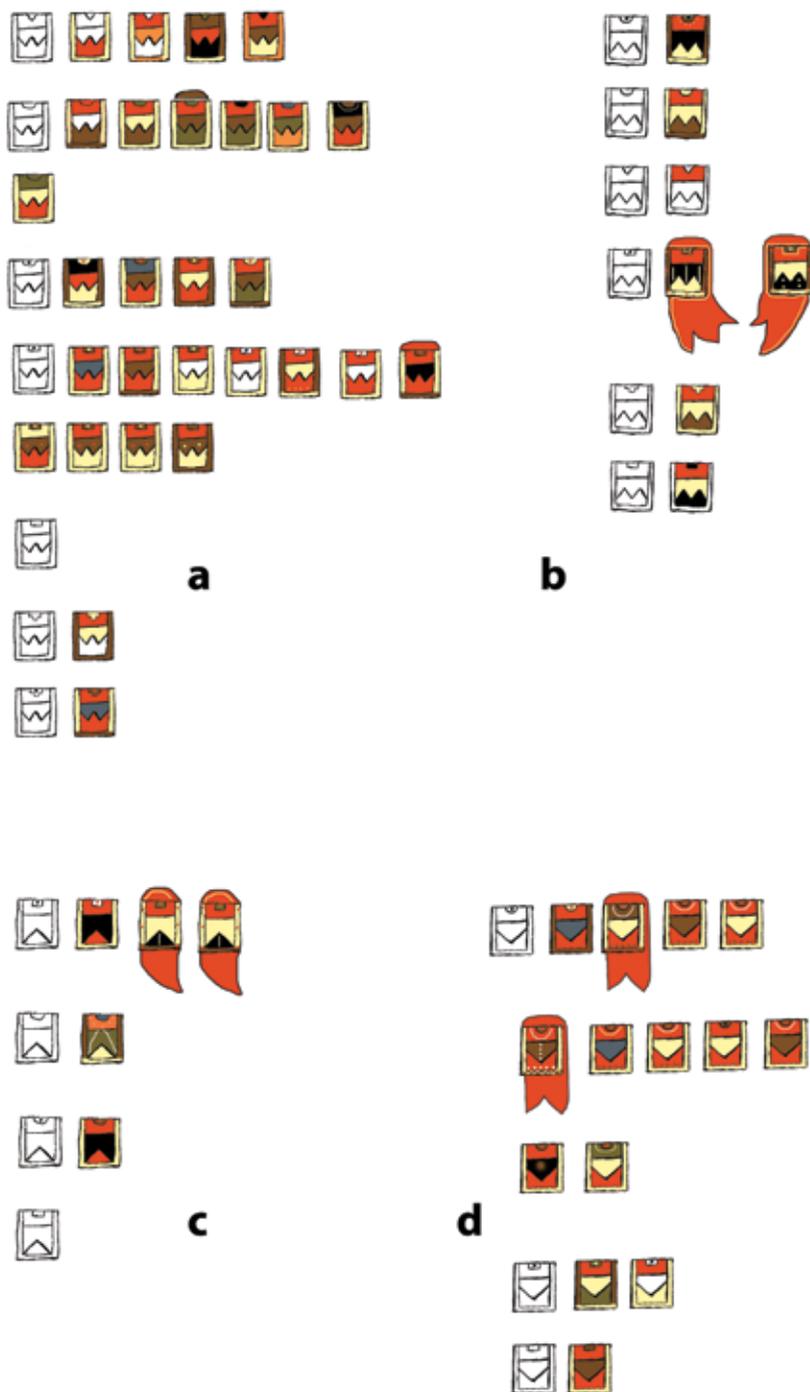


Figura 5. Clasificación en 4 grupos de los escudos representados en los queros [K. Bielatowicz 2007].



Figura 6. El felino (jaguar?) asociado a la escena no. 4, “Guerra de los Incas con los Antis”, en dos contextos diferentes: A –en la banda de los tocapus, como FB 52– y C –en la escena misma, al lado de Sapan Inca. Nótese la similitud de los escudos de los dos Incas: B y D (Archivo “Tuqapu” del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia. Foto: M. Ziółkowski).



Figura 7. Quero con la representación de la escena 3 „El Sapan Inca y la Coya” o “Boda de la pareja real inca” (A), acompañada de una serie de tocapus (B) en la que aparece un signo con dos elementos identificadores de los presonajes de la escena: la pluma y la flor (C). (Museo Nacional de Arqueología, La Paz. Objeto no. 984 CFD-15776. Foto: M. Ziółkowski).

La relación entre las escenas figurativas y los tocapus (t'uqapu)

La primera constatación que resulta al comparar el tipo de escenas con los tocapus asociados (Tablas 1 y 2)¹⁴, es que la complejidad de la escena va generalmente a la par con el número y la diversidad de signos que la acompañan. Así, las escenas simples tipo “arriero y mula” (n° 12) y otras que provisionalmente podemos llamar “costumbristas” (n°s 13 a 17), están en general acompañadas de un “bloque” de sólo dos tocapus, separados habitualmente por un motivo floral. Se observa también que únicamente ciertos tocapus aparecen relacionados con estas escenas, siendo el par más común las FB 20 y 9, mientras que otros signos, como por ejemplo las FB 11 y 53, relativamente frecuentes en toda la muestra, no se observaron nunca asociadas con las escenas 12-17 (Tabla 2).

Otra característica aparentemente significativa es que estas escenas “costumbristas” y los bloques que las acompañan aparecen en general en vasos de tamaño mediano (aprox. 14 cm de altura, capacidad ca. 500 –600 cm³), de una hechura de calidad mediana/baja, lo que parece sugerir una situación económica y social relativamente modesta de sus propietarios.

En cambio, las escenas complejas, de carácter “histórico”, como la “Guerra de los Incas con los Antis” (n° 4), van generalmente acompañadas de chumpis con numerosos y diversos tocapus, todo ello realizado con una técnica y un acabado de alta calidad, lo que sin duda alguna da fe de la alta posición social y económica de las personas para las que fueron elaborados los vasos.

Podemos entonces avanzar la hipótesis de que la complejidad de la “inscripción” (con tocapus) variaba en función de la posición social del propietario del vaso. Más aún, podemos suponer que los vasos de la primera categoría, con escenas e “inscripciones” estandarizadas, pudieron ser producidos “en serie”, mientras que los de escenas complejas y largas bandas de tocapus fueron más bien realizados por encargo de personas de la élite, que determinaban también la composición de las inscripciones. A continuación se presentaran algunos argumentos a favor de esta tesis.

La migración de los signos

Continuando con el tema de la relación entre las escenas y los tocapus, observamos que ciertos elementos pueden aparecer alternativamente o en la parte figurativa o en la banda de signos. El caso más manifiesto de esta doble función es el escudo, que constituye uno de los principales atributos de los indígenas representados en los queros (Figuras 1, 6, 7a, 9). K. Bielatowicz, basándose en una muestra de

¹⁴Nuestros predecesores elaboraron otros sistemas clasificatorios de las escenas [Cummins 1988:22 y ss.; Liebscher 1986a:33 y ss, 1986b:32 y ss.]. Para los fines de nuestro trabajo, preferimos recurrir a uno algo más detallado.

Código	Breve característica de la escena	Número de queros
0	Sin escena	35
1	Banquete “Rey Inca y Rey Colla”	9
2	Banquete de dos Incas	1
3	El Sapan Inca y la Coya (o “Boda de la pareja real”)	20
4	Guerra de los Incas con los Antis (chunchus)	20
5	Enfrentamiento bélico de los Incas con otro adversario que en la esc. 4	5
6	Labranza	12
7	Banquete con participación de otros comesales que en las esc. 1 y 2	1
8	Señalacuy (marcado del ganado vacuno)	2
9	Procesión con bandera y músicos	9
10	Escena narrativa no especificada	13
11	Representaciones figurativas no-narrativas (escudos, mascapaycha etc.)	11
12	Arriero con una o varias mulas eventualmente con otras personas acompañantes	15
13	Pareja varón y mujer (otros que en la esc. 3)	37
14	Caza (indio o europeo cazando un animal, prob. selvático)	25
15	Caza - mujer (¿Anti?) cazando un animal, prob. selvático)	2
16	Varón llevando una rama con frutas y flores (¿?), acompañado de una mujer	9
17	Varón y mujer en dos embarcaciones navegando en dirección de una orilla, en la que se nota un edificio techado	4

Tabla 1. Clasificación de los queros en función del tipo de escena/s representada/s.

Importante: un vaso puede tener de 1 a 3 escenas.

alrededor de 50 representaciones, ha clasificado los escudos en 4 grupos, en base a la forma de la decoración de la parte central (Figura 5)¹⁵. La importancia que los artistas daban a la representación precisa de estos atributos, demuestra que se trataba sin duda de un elemento que identificaba de cierta manera al individuo representado, aunque no se revela claro si se trataba de una identificación personalizada exacta (como el nombre personal) o tan sólo del grupo social al que pertenecía la persona representada¹⁶. Dado el número de “formas básicas” de estos escudos (4), se podría postular, de modo tentativo, que se trataba de las insignias de los 4 suyus. De to-

¹⁵ Krystian Bielatowicz realizó este análisis dentro del marco de una tesina de maestría sobre las supuestas representaciones de los soberanos Incas en los queros [Bielatowicz 2007].

¹⁶ Algunos de los escudos presentes en los queros se observan también en las imágenes de los Incas plasmadas en la pintura de caballete. Véase por ejemplo el lienzo “Matrimonio de García de Loyola con la ñusta Beatriz” (fechado a fines del s. XVII), en la Iglesia de la Compañía en Cuzco [Gisbert 1980:153 y ss.]. Es de observar que estas representaciones no corresponden a las imágenes de los escudos de armas del tipo europeo.

FB	escena																	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	2				1		1											
2	13		1	11	5	1	3			3	6	6	1	3	1		1	
3	1											1						
4		3		1	8		2					1						
6		3		2	1	1	3	1	1		2	1						
9	13	3		8	5		5			6	6	16	10	23	14		2	3
11	5	8		12	14	4	3	1	2	2	6	7			1			
12	3	3	1	3	1				1	2								
13				4	3		5			1	2				1			
14	18	9		9	10	4	7	1	2	7	3	9	1	6	8	1	2	1
15	7				1		2						1				1	
16	1			1	2		2			2	2			5	1	1	1	
18	3	4	1	5	4	3	3		1	2	4	1						
19	13	9		15	13	4	3	1	2	8	6	6			1			
20	24	4	1	14	21	3	11		1	8	11	17	14	34	25	2	7	4
21	2	3	1	4	6	3	3	1	2	1	6	4			1			
22	2																	
23	2			2	1							4						
24	7	3		1	2			1	1		2	2						
25	3	2		1	1	3	3				1							
26		1			3	3			1		1	2						
27	3																	
28			1	1		1	2											
29	1			2	2					1	1				1			
32	7	8	1	14	16	4	8	1	2	6	7	10			1			
33	8	3	1	8	11		2			5	2	4		3			2	
34	2			1							2			1				
35	7	4		9	12	3	6	1	2	3	3	4			1			
36	1			1	2	1	2											
37	2										2	3	1					
38												1						
39												1						
40											1	2						
41		1		1	2	1	1				1	3						
42	8			6	8	1	3			4	4	6	2	1				
43				1							2							
44				1	3		2											
45	1			1											1			
46				1											1			
47				1											1			
48								1	1									
51	1				1		1					1						
52	1				2							1						
53	5			2	1													
54	1				1		3											
55	1																	
56	1																	
57	4																	
64				2														
65	1																	

Tabla 2. Frecuencia de aparición de las FB asociadas a diferentes escenas. Se han señalado en color gris los casos más llamativos (probabilidad de efecto de azar $\leq 1\%$) de “sobre-representación” de ciertos signos en relación a determinadas escenas (Autor: J. Arabas).

das formas parece significativo que el escudo aparezca también en ciertos chumpis, cumpliendo la función de signo, en algunos casos incluso en queros decorados sólo con tocapus, sin escena figurativa alguna.

Otro caso interesante es el de la escena nº 3, “El Sapan Inca y la Coya”, una de las representadas más frecuentemente. La versión “clásica” de este motivo se ve, entre otros, en el quero de la colección del Museo Etnográfico Estatal de Varsovia (Figura 1). A la derecha heráldica esta representado un hombre que lleva en la mano el *sunturpaucar* y el escudo: es, sin duda, el Sapan Inca. Esto lo demuestran de forma inequívoca, además del traje, las dos plumas blanquinegras que lleva en la cabeza. Son plumas del pájaro *corequenque*, un distintivo que podía llevar únicamente el monarca que reinara en ese momento:

“(...) traía el Inca en la cabeza otra divisa particular suya, y eran dos plumas de los cuchillos de las alas de una ave que llaman corequenque (...). Las plumas son blancas y negras, a pedazos son del tamaño de las de un halcón bahari prima (...), las puntas hacia arriba, algo apartadas la una de la otra y juntas del nacimiento.” [Garcilaso de la Vega 1963, I p., Lib. VI, Cap. XXVIII].

La mujer que está de pie frente al soberano, a quien ofrece unas flores, es su esposa principal, la Coya; las comparaciones con las ilustraciones de Poma, que representan a las mujeres de los soberanos, facilitan esta identificación¹⁷.

En otras versiones menos elaboradas de esta escena aparecen sólo el Inca y la Coya, pero los elementos principales, que permiten tanto identificar a los protagonistas como interpretar el sentido de la escena (probablemente la boda de la pareja real¹⁸) son: la/s pluma/s en el tocado del varón y la flor en la mano de la mujer. Es precisamente esta la versión representada en un quero recientemente analizado¹⁹, procedente de la colección del Museo Nacional de Arqueología de La Paz, Bolivia. En este vaso, aparte de la escena figurativa mencionada, aparecen tres bandas de tocapus entre los que observamos un signo que no se conocía hasta la fecha (Figura 7a, b, c): se trata de la representación de una pluma y de una flor, los mismos elementos identificadores que en la escena figurativa. Podemos entonces suponer que este signo “describe” o “resume” la escena mostrada, a saber: la boda de la pareja real.

En el artículo señalado más atrás [Ziółkowski et al. 2008] se discutió el caso de otro elemento que aparece alternativamente o en la escena o como tocapu; se trata del felino (¿*uturungu-jaguar*?) representado en la FB 52. Es de señalar, que las dos únicas manifestaciones de este tocapu están relacionadas con la escena nº 4,

¹⁷ Véase por ejemplo Guaman Poma de Ayala [1980: fol. 120, 134, 138, 140, 142].

¹⁸ Por sobre entendido, esta es también una alusión a la descendencia de esta pareja, muy probablemente hasta la persona del propietario del vaso.

¹⁹ Se trata del objeto no. 984 CFD 15776. Véase la Figura 7.



Figura 8. Quero con la representación de 2 Incas y 2 centauros, posiblemente una versión resumida de la escena no. 4 “Guerra de los Incas con los Antis”. Las figuras están acompañadas de inscripciones en alfabeto latino. (Staatliches Museum für Völkerkunde, München, objeto no. 58-1-2 . Foto: M. Franke).



Figura 9. Otra perspectiva del objeto representado en la Figura 8 (Foto: M. Franke).

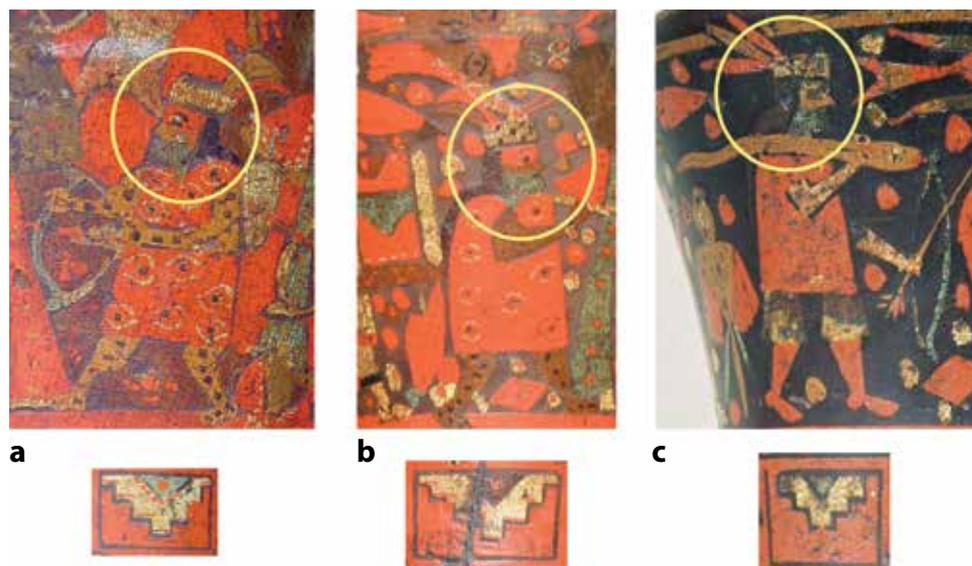


Figura 10. La representación del “Anti o Chunchu rojo” en 3 vasos diferentes; en las bandas de tocapus correspondientes se nota la misma versión de la BF 32 (Archivo “Tuqapu” del Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia).



Figura 11. El “Anti o chunchu marrón” en un contexto casi idéntico al representado en la Figura 10b. La diferencia consiste en el color del uncu del Anti preso, marrón (Figura 11) en lugar de rojo (Figura 10b). Al parecer esta diferencia se repite en las variantes cromáticas de la BF 32 que aparecen en ambos vasos. (Colección privada. Foto M. Ziółkowski).



Figura 12. Guerreros Antis o chunchus, en distintos trajes y con diferentes pinturas faciales, en una versión de la escena no. 4 “Guerra de los Incas con los Antis”. Nótese la presencia del “Anti rojo” (Figura 10) a lo cual parece referirse una parte de la FB 32 que acompaña a la escena. (Colección privada. Foto M. Ziółkowski).

“Guerra de los Incas con los Antis” (Figura 6a). La importancia de la presencia del felino en este contexto se ve reforzada por un tercer quero decorado con la misma escena, en el que, si bien la FB 052 no está incluida en la banda de tocapus, el felino sí está representado en la escena misma, al lado del soberano Inca, en una actitud de ayudarlo a mantener el cetro (Figura 6b).

Los argumentos presentados en este corto párrafo sirven para apoyar la tesis de que las escenas figurativas y los chumpis con tocapus constituyen un conjunto inseparable, que probablemente vehicula un mensaje complejo. Pero: ¿de que tipo?

Acerca del posible significado de los tocapus

El análisis de la escena nº 4, “Guerra de los Incas con los Antis”, y de los tocapus asociados a ella, permitió avanzar la hipótesis de que al menos algunos de los signos, como las FB 052 (felino-¿uturungu?) y 051 (pájaro-¿huaman?), podrían haber servido para identificar a los personajes involucrados en los eventos representados en las escenas, por medio de referencias a sus nombres personales

(Ziółkowski et al. 2008)²⁰. Esta hipótesis se ve aparentemente reforzada por nuevos argumentos, que se presentan a continuación.

En la colección del Staatliches Museum für Völkerkunde de Munich (Alemania) se conserva un quero²¹ que desde cierto de punto de vista resulta excepcional. En la escena figurativa presente en este objeto, bastante simple, están representados dos personajes masculinos con atributos que permiten identificarlos como Incas (posiblemente el mismo Sapan Inca) y dos Centauros armados con arcos y flechas (Figuras 8, 9). Parece ser ésta una versión resumida del motivo “Guerra de los Incas con los Antis” (escena n° 4), en la que los Centauros representarían a las poblaciones selváticas consideradas por los serranos como “salvajes”. Lo excepcional en este quero son cuatro cortas inscripciones en alfabeto latino, realizadas con la misma técnica de esmalte que la decoración figurativa. Estas inscripciones aparecen a la altura de las cabezas de los personajes, sin duda para identificarlos con mayor precisión. A juzgar por la forma de las letras y la ortografía algo deficiente, el autor de la decoración no era muy experto en el uso de la escritura; quizá intento copiar un texto que le había sido entregado por la persona que le encomendó la obra.

Jan Szemiński, basándose en las fotos del objeto, propone la siguiente paleografía de las inscripciones:

1. correspondiente al Inca 1 - in[c]a uayna capac
2. correspondiente al Inca 2 – macmaynca

La lectura de las cortas inscripciones asociadas a cada uno de los Centauros es algo más difícil, ya que en ambos casos las 2 o 3 (¿?) primeras letras no están representadas correctamente, mientras que las 3 finales parecen corresponder a “dis”. Dadas las características de los Centauros, armados con arcos y flechas, es de suponer que la inscripción debería corresponder a “andis”²².

La interpretación detallada de la escena y de las inscripciones que la acompañan es tema de otro estudio, que esta en vías de preparación²³, pero para los fines del presente texto resulta importante señalar algunos puntos de interés:

²⁰ La idea de que los tocapus podían haber servido para tales fines “identificatorios” había sido planteada por Victoria de la Jara, pero su intento de lectura de algunos signos en este sentido fue poco convincente [De la Jara 1975:59 y ss.].

²¹ Se trata del objeto no. 58-1-2.

²² Jan Szemiński, carta del 15 de mayo de 2008.

²³ Así como de otros dos vasos con inscripciones en alfabeto latino, procedentes de una colección privada de Cuzco, que he podido consultar gracias a la amabilidad del Dr. Jorge Flores Ochoa y la Dra. Elisabeth Kuon de Arce.

1. Si las imágenes de los Incas y de los Centauros se reconocen mirándolas desde cierta distancia (un par de metros), las inscripciones se pueden leer tan sólo mirándolas desde muy cerca, por ejemplo, teniendo el vaso en las manos y dándole vueltas. Esto supone dos niveles de “lectura”: uno para quienes pueden apreciar (desde lejos) tan sólo las figuras, y otro para quienes tienen la posibilidad de mirar el vaso de cerca... y sepan leer.
2. Las inscripciones están en quechua. Este último punto señala que el mensaje iba dirigido a un grupo social bien determinado y relativamente poco numeroso: los indios educados²⁴.
3. El artesano (o más bien la persona que le encomendó la realización del vaso) decidió completar la escena figurativa con un comentario escrito, para identificar precisamente a los personajes representados –en este caso, uno de ellos es el soberano Inca Huayna Capac. Por analogía se puede suponer que los tocapus cumplían, entre otras, una función “identificadora” similar.

Aquí aparece un problema de peso: atribuir un significado concreto a los signos resulta difícil, ya que la mayoría de los tocapus (*t'upa*) son diseños geométricos abstractos. Con este problema tropezaron otros estudiosos, como Victoria de la Jara o Thomas Barthel, quienes intentaron atribuir significados a algunos signos de manera arbitraria, pero estas propuestas no alcanzaron una aceptación generalizada por parte de los especialistas en la materia²⁵.

Sin embargo, es de señalar que entre las 51 “forma básicas” (FB) evidenciadas en la muestra de 1189 signos, hay unas 10 FB figurativas, no abstractas. Ya se ha hablado de algunas de ellas, como las FB 51 y 52; a continuación quisiera abordar el tema de la FB 32, que parece representar, de forma esquemática, a un *uncu*²⁶. Lo interesante en este signo es que aparece en más de 15 variantes cromáticas.

La función “identificadora” del vestido en el ambiente social andino (tanto pasado como presente), y en especial del *uncu*, es bien conocida. En relación al tema del presente estudio, mencionemos primero el trabajo de Teresa Gisbert de la Mesa,

²⁴ Podemos suponer que se trataba, entre otros, de los egresados de los colegios para hijos de curacas, personas que conocían la tradición histórica de la nobleza inca y no tan sólo las versiones populares de la misma.

²⁵ Victoria de la Jara incluso publicó una especie de “diccionario” de tocapus [De la Jara 1973; 1975:47 y ss., 63 y ss.]. Lastimosamente, la autora no ha explicado de manera convincente el método por el cual llegó a dichos resultados, dejando aparte la referencia a la importancia simbólica del número 4 en la cosmovisión inca [De la Jara 1975:63]. Thomas Barthel intentó “leer” los tocapus del famoso uncu conservado en Dumbarton Oaks, pero su interpretación se basaba en una premisa totalmente arbitraria, la de que este objeto perteneció al soberano Viracocha Inca y, por lo tanto, llevaba “inscrito” el nombre de este Sapan Inca (y de la divinidad asociada al mismo [Barthel 1971]).

²⁶ Podría también tratarse de la representación de otro elemento asociado a los Incas: la chuspa.

que interpretó la decoración de las chullpas de Lauca –semejante a los motivos de los textiles incas– como una referencia a la relación particular que los grupos étnicos de esta región establecieron con Tupac Inca Yupanqui [Gisbert 2001:28 y ss.].²⁷ Siguiendo la línea trazada por esta investigadora, Thomas Cummins postuló que el famoso “uncu de Dumbarton Oaks”, decorado e. o. con una serie de tocapus en forma de *uncus* en miniatura, podría simbolizar las provincias del Tahuantinsuyu, sirviendo así como una especie de mapa (aunque en general este experto se muestra muy reservado en lo tocante a la posibilidad de atribuir un significado concreto a los signos tocapus) [Cummins 2002:134-135]. Y por otro lado, Tom Zuidema, basándose en el análisis de los *uncus* representados en los dibujos de Guaman Poma de Ayala, intentó asociar algunos de los diseños que adornan los *uncus* a determinados contextos sociales y rituales, en los que actuaban los representantes de la élite inca, en especial el Sapan Inca en persona [Zuidema 1991].

Volviendo nuevamente al conjunto de queros con la representación de la “Guerra de los Incas con los Antis”, observamos que la FB 32 esta altamente “sobrerrepresentada” en los chumpis que acompañan esta escena, así como en la escena n° 3, “Boda del Inca y de la Coya”²⁸. Dicho sea en otras palabras, existe una estrecha relación entre estas escenas y la FB 32. Pero, como se sabe, la FB 32 tiene muchas variantes cromáticas y formales, y en consecuencia surge una nueva pregunta: ¿a que se debe esta variabilidad?

Siguiendo las sugerencias de los estudiosos mencionados más atrás, podemos considerar dos posibilidades básicas:

- las variantes de la FB 32 sirven para identificar personalmente a algunos de los individuos, tanto Incas como no-Incas, representados en las escenas figurativas; o bien
- dichas variantes identifican no tanto al personaje como al grupo socio-étnico al que pertenece.

En el actual estado de la investigación, no me atrevo a proponer una solución definitiva a estas preguntas. Sin embargo, quisiera llamar la atención sobre algunas particularidades interesantes que se observan al estudiar las diferentes representaciones de la “Guerra de los Incas con los Antis”. Entre los pobladores de la selva, representados en esta escena, notamos la presencia de un individuo con la parte inferior de la cara pintada en azul oscuro o negro, vestido con una especie de uncu de color rojo (a veces con manchas) y un tocado tipo turbante de color blanco con

²⁷ Marta Ruiz propone una interpretación similar para el caso de unas pinturas rupestres con representaciones de personajes vestidos con *uncus* de escaques blancos y rojos, en el sitio denominado Mesada de las Pinturas, en las cercanías del Pucara de la Rinconada, prov. de Jujuy, Argentina [Ruiz 2002].

²⁸ Véase la Tabla 2.

manchas rojas o negras. Es de subrayar que no es esta la representación más común de un “selvático”, al contrario, se observa una amplia variedad de trajes, tocados y adornos faciales de los “chunchus”. Ahora bien, en tres vasos diferentes en los que esta representado este “Chunchu rojo”, en el chumpi (o banda) de tocapus asociados aparece la misma variante de la FB 32 (A), que se puede ver en la Figura 10.

Podría tratarse de una simple coincidencia fortuita, pero existe otro indicio que nos obliga a mirar este aspecto con mayor atención. Se trata de dos queros con la escena de la “Guerra de los Incas con los Antis” que, sin formar un par, parecen basarse en un mismo modelo pictográfico. Tanto la composición de la escena, como la forma de representar a los personajes, e incluso el número y el orden de los tocapus, se asemejan mucho (Figuras 10b y 11). Sin embargo, se perciben también ciertas diferencias que, lejos de ser efecto del puro azar, tienen más bien todas las características de ser una modificación intencional. Para el tema abordado en el presente texto, resulta de particular importancia la comparación de las representaciones de dos “Antis” o “Chunchus” presos, atados y conducidos ante el Sapan Inca. En el primer caso, tenemos al “Anti rojo” (Figura 10b), con el que parece estar asociada la FB 32, variante A (“blanca”; Figura 10b). En el segundo caso, el Anti preso se asemeja mucho al del vaso anteriormente descrito, salvo que está vestido con un uncu de color marrón y no rojo (Figura 11). Es digno de mención que, en el chumpi que acompaña a esta escena, se observa la presencia de una versión de la FB 32 (B) que es casi idéntica a la del quero anteriormente descrito, menos por un detalle: la parte central tiene otro color, en este caso en vez del blanco aparece un color marrón, parecido al del uncu del Anti preso (Figura 11, 10b).

Esto podría respaldar la hipótesis de que las variantes de la FB 32 identificaban a los diferentes grupos étnicos sometidos por los Incas. Como argumento adicional a esta tesis se podría mencionar un quero con otra variante de la misma escena, en la que están representados varios guerreros “chunchus”, uno de ellos vestido con un uncu color rojo (y con la cara pintada de azul), y los restantes vestidos con uncus de color blanco y marrón y con diferentes tipos de adornos faciales (Figura 12a). Es de observar que en el chumpi de este quero aparece una variante muy interesante de la FB 32, en la cual una parte del signo en cuestión es parecida a la variante FB 32A, mientras que la otra es similar a la variante FB 32B (Figura 12b). Esto podría evidenciar un intento de fusionar los dos signos, con el fin de transmitir un mensaje complejo, en este caso la referencia, en un sólo signo, a diferentes grupos involucrados en los eventos mostrados en la escena.

Pero por otro lado, la variante FB 32A/B aparece también asociada a escenas en las cuales no están presentes los moradores de la selva, sino Incas y Collas, en un contexto festivo, lo que podría orientar la búsqueda del significado de este tocapu más bien en la dirección propuesta por Tom Zuidema [Zuidema 1991].

Es evidente que las propuestas presentadas más atrás no son sino unas hipótesis de trabajo que merecen un estudio más detallado, el cual permita aceptarlas o rechazarlas.

Conclusiones

Desde la publicación del informe precedente relativo al progreso del proyecto de investigación sobre la quillqa y los tocapus [Ziólkowski et al. 2008] ha aumentado sensiblemente la base de datos²⁹ de la que disponemos. Estos nuevos elementos permiten formular los siguientes postulados o derroteros para futuros estudios:

1. Existe una estrecha relación entre la complejidad de las escenas figurativas y el número y la diversidad de los tocapus que las acompañan –las escenas simples, denominadas provisionalmente “costumbristas”, están en general asociadas a bloques constituidos por sólo dos tocapus con un repertorio muy limitado de signos. En cambio, las escenas complejas, de carácter “histórico”, van generalmente acompañadas de chumpis con numerosos y muy diversos tocapus.
2. La “migración” o intercambio de ciertos elementos entre las escenas y la banda de tocapus demuestra que las representaciones figurativas y los signos constituyen un conjunto inseparable, que probablemente vehicula un mensaje complejo.
3. La hipótesis presentada en el texto anterior de que al menos algunos de los signos pudiesen haber servido para identificar a los personajes involucrados en los eventos representados en las escenas, por medio de referencia a sus nombres personales [Ziólkowski et al. 2008], se ve reforzada por la presencia en un quero de una inscripción en alfabeto latino, en la que se menciona, entre otros, el nombre del Inca Huayna Capac.
4. Habría que considerar también la posibilidad de que la FB 32 (y sus múltiples variantes), que representa de forma esquemática un *uncu*, sea un signo-identificador de un individuo y/o del grupo social/étnico al que éste pertenece.

Agradecimientos

En primer lugar el autor desea agradecer la amabilidad mostrada por los encargados de las colecciones (museales y privadas) de las que se pudo sacar la documentación indispensable para el avance de las investigaciones. Respecto al

²⁹ Véase la nota 2.

tema debatido en el presente texto, debo especial gratitud a la Dra. Elke Bujok del Staatliches Museum für Völkerkunde de Munich (Alemania), por haberme permitido analizar un objeto único y de gran valor científico. Estoy igualmente muy agradecido al Lcdo. Pablo Rendón, director del Museo Nacional de Arqueología de La Paz (Bolivia), por haberme facilitado el acceso a los objetos depositados en su museo, y a la Lcda. Karolina Kowalska, por haber llamado mi atención sobre la existencia en este lugar de una muy importante y hasta la fecha poco conocida colección de queros. Estoy también muy agradecido a la Dra. Manuela Fischer del Ethnologisches Museum de Berlín, por la posibilidad de analizar diferentes objetos de la colección del museo. Por la misma razón estoy en deuda con el personal del Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, y con el Dr. Alexei Vranich y el Dr. Clark Ericson del Museum of Archaeology and Anthropology of the University of Pennsylvania, por proporcionarme la documentación fotográfica de la importante colección de queros de este museo.

Deseo también dar las gracias a muchos estudiosos, en Europa y en las Américas, que me brindaron valiosos comentarios en diferentes etapas de los estudios. En este contexto quisiera hacer resaltar en particular las contribuciones de la Dra. María Rostworowski de Diez Canseco, del Dr. Jorge Flores Ochoa, del Prof. Dr. Nikolai Grube, del Dr. Luis Ramos Gómez, del Dr. Juan José Batalla Rosado, y de mi fallecido amigo, el Dr. Edmundo Guillén Guillén. Finalmente, quiero agradecer a la Dra. Joanne Pillsbury y al Dr. Marco Curatola Petrocchi por haberme ofrecido la posibilidad de presentar, en los simposios de Dumbarton Oaks y de Pisac respectivamente, el avance de las investigaciones que llevamos a cabo en colaboración con Jan Szemiński y Jarosław Arabas.

Referencias bibliográficas

- AMADO GONZALES Donato, 2002. El alférez real de los incas: resistencia, cambios y continuidad de la identidad indígena, en: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, Jean-Jacques Decoster (ed.), pp. 221-249, Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines 139 – Archivo de Historia Andina 38, CBC – IFEA – Asociación Kuraka, Cuzco.
- ARELLANO-HOFFMANN Carmen, 1999. Khipu y Tokhapu. Sistemas de comunicación inkas, en: *Los Inkas*, Franklin Pease et al. (eds.), pp. 215-261, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- BETANZOS, Juan de, 1987 (1551). *Suma y narración de los Incas*, Transcripción, notas y prólogo de María del Carmen Martín Rubio, Ediciones Atlas, Madrid.
- BARTHEL Thomas B., 1970a. Gab es eine Schrift in Alt Peru, en: *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongress Stuttgart 1968*, vol. 2, pp. 237-242, München.

- BARTHEL Thomas B., 1970b. Erste Schritte zur Entzifferung der Inkaschrift, *Tribus*, vol. 19, pp. 80-122, Stuttgart.
- BARTHEL Thomas B., 1971. Viracochas Prunkgewand. Tocado-Studien I, *Tribus* vol. 20, pp. 63-124, Stuttgart.
- BIELATOWICZ Krystian, 2007. *Władca inkaski na kolonialnych keros. Próba identyfikacji* [El soberano inca en los queros coloniales. Intento de identificación], tesina de maestría (manuscrito), Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- CABELLO CARO Paz, 2006. Continuidad prehispánica y mestizaje en Perú. Una historia de conquistadores narrada en un vaso de libaciones incaico, *Anales del Museo de América*, vol. 14, pp. 145-174, Madrid.
- CAHILL David, 2000. The Inca and Inca Symbolism in Popular Festive Culture: The Religious Processions of Seventeenth-Century Cuzco, en: *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Peter T. Bradley, David Cahill (eds.), pp. 85-150, Liverpool Latin American Studies, New series 2, Liverpool University Press, Liverpool.
- CHÁVEZ BALLÓN Enrique, 1984. Queros Cuzqueños. Un Ensayo de Interpretación Descriptiva de la Iconografía Inca Contenida en los Queros o Vasos de Madera del Cuzco, *Revista del Museo e Instituto de Arqueología*, vol. 23, pp. 96-107, Cuzco.
- CUMMINS Thomas, 1988. *Abstraction to Narration: Quero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*, Ph. D. Dissertation, UCLA, U.M.I., Ann Arbor.
- CUMMINS Thomas, 2002. *Toasts With the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- DEAN Carolyn, 1999. *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco*, Duke University Press, Durham and London.
- DE LA JARA Victoria, 1964. *La escritura peruana y los vocabularios quechuas antiguos*, Lux, Lima.
- DE LA JARA Victoria, 1970. La solución del problema de la escritura peruana, *Arqueología y Sociedad*, vol. 2, junio de 1970, pp. 27-35, Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- DE LA JARA Victoria, 1972. El desciframiento de la escritura de los Incas, *Arqueología y Sociedad*, vol. 7-8, pp. 60-77, Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- DE LA JARA Victoria, 1973. La découverte de l'écriture péruvienne, *Archeologia*, no. 62, pp. 9-15, Paris.
- DE LA JARA Victoria, 1975. *Introducción al estudio de la escritura de los Incas*, Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación, Lima.
- DORTA Enrique Marco, 1975. Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo, *Historia y Cultura*, no. 9, pp. 67-78, Lima.

- FLORES OCHOA Jorge, Elizabeth KUON ARCE y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO, 1998. *Queros. Arte Inka en los vasos ceremoniales*, Banco de Crédito, Lima.
- GISBERT Teresa, 1980. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cia., La Paz.
- GISBERT Teresa, 2001. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural Editores, La Paz.
- GUAMAN POMA DE AYALA Phelipe, 1615/1616. *Nueva corónica y buen gobierno*, København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4^o; www2.kb.dk/elib/mss/poma/
- IBARRA GRASSO Dick Edgar, 1953. *La escritura indígena andina*, Biblioteca Paceaña, La Paz.
- JIMÉNEZ VILLALBA Félix, 1994. *La iconografía del Inca a través de las crónicas españolas de la época y de la colección de keros y pajchas del Museo de América*, *Anales del Museo de América*, vol. 2, pp. 5-20, Madrid.
- LEVILLIER Roberto, 1956. *Los Incas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, publ. no 92, Sevilla.
- LIEBSCHER Verena, 1983. *Keros Definition, Typologie und Zeitliche Einordnung*, Magister Artium, Universität Tübingen.
- LIEBSCHER Verena, 1986a. *Temenkomplexe der Kero-Ikonographie*, Dissertation eingereicht dem Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie, Berlin (manuscrito).
- LIEBSCHER Verena, 1986b. *La iconografía de los queros*, G.H. Herrera Editores, Lima.
- LIEBSCHER Verena, 1986c. *Los queros. Una introducción a su estudio*, G.H. Herrera Editores, Lima.
- LÓPEZ Y SEBASTIÁN Lorenzo E., 1980. *Las marcas en los Keros: hipótesis de interpretación*, en: *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 10, pp. 21-41, Madrid.
- MÁRTINEZ C. José Luis, 1986. *El "Personaje sentado" en los Keros: hacia una identificación de los kurakas andinos*, *Boletín del Museo Chileno de arte Precolombino*, vol. 1, pp. 101-124, Santiago de Chile.
- MRÓZ Marcin, 1992. *Los Runa y los Wiraqucha. La ideología social andina en la tradición oral quechua*, CESLA UV, Varsovia.
- MULVANY Eleonora, 2004. *Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado*, *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, vol. 36, no. 2, pp. 407-419.
- PARDO Luis A., 1953. *Los vestidos del Inca y de la Coya*, *Revista del Museo e Instituto Arqueológico*, no. 15, pp. 3-54, Universidad Nacional del Cusco, Cusco.
- PERISSAT Karine, 2000. *Los Incas representados (Lima - siglo XVIII): ¿supervivencia*

- o renacimiento?, *Revista de Indias*, vol. LX, no. 220, pp. 623-650, Madrid.
- PORRAS BARRENECHEA Raúl, 1947. Quipu y Quilca; contribución histórica al estudio de la escritura en el antiguo Perú, *Mercurio Peruano* (enero 1947), pp. 3-356, Lima.
- POSNANSKY Arthur, 1931. Leyendas prehispánicas sobre dos keros, *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán*, vol. 3, pp. 93-100, Tucumán.
- RAMOS GÓMEZ Luis, 2000. Historiografía de los queros, pajchas y otras vasijas lígneas andinas de época inca y colonial del Museo de América (Madrid), *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 30, pp. 163-189.
- RAMOS GÓMEZ Luis, 2003. Identificación de parte de la decoración de la pajcha colonial 7572 del Museo de América (Madrid), *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, pp. 345- 361.
- RAMOS GÓMEZ Luis, 2006. Las vasijas de madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes Andinos de la época colonial: función y tipología de sus formas, *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, no. 1, pp. 85-119, Madrid.
- RAMOS GÓMEZ Luis, María Concepción GARCÍA, Enrique PARRA, Concepción BLASCO, 1998. Estudio de queros pajchas y vasijas relacionadas, en: *I Encuentro Internacional de Peruanistas (...)*, vol. II, pp. 109-131, Universidad de Lima – Fondo de Cultura Económica, Lima.
- ROJAS Y SILVÁ David, 1979. *Los tokapu. Sistema de graficación del parentesco Inka (Un avance en su análisis socio – cultural)*, Tesis presentada para optar el título profesional de licenciado en antropología, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, Programa Académico de Antropología, Cuzco.
- ROJAS Y SILVÁ David, 1981. Los Tocapu: un programa de interpretación, *Arte y Arqueología*, vol. 7, pp. 119-132, La Paz.
- ROJAS Y SILVÁ David, 2008. *Los Tokapu, Gratificación gráfica de la Emblemática Inka*, La Paz.
- ROWE John H., 1961. The Chronology of Inca Wooden Cups, en: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Samuel K. Lothrop et al. (eds.), pp. 317-342, Harvard University Press, Cambridge.
- ROWE John H., 2003. La cronología de los vasos de madera inca (versión española del trabajo anterior), en: *Los incas del Cuzco. Siglos XVI – XVII – XVIII*, John Rowe (ed.), pp. 307-343, INC, Cusco.
- RUIZ Marta, 2002. Unkus, caminos y encuentros, *Revista Andina*, vol. 34, pp. 199-215.
- SANTO THOMAS Fray Domingo de, 2006 (1560). *Léxico del Fray Domingo Santo Thomas*, Edición y comentarios de Jan Szemiński, Convento de Santo Domingo-Qorikancha, The Hebrew University of Jerusalem, Sociedad

- Polaca de Estudios Latinoamericanos, Ediciones El Santo Oficio, Lima.
- SARMIENTO DE GAMBOA Pedro, 1943 (1572). *Historia de los Incas*, Segunda edición, enteramente revisada, Colección Horreo, Emecé Editores, Buenos Aires.
- SOKAL, Robert R., F. James ROHLF, 1994. *Biometry: the principles and practice of statistics in biological research*, 3rd edition, New York, Freeman.
- SZEMIŃSKI Jan, 1997. *De las vidas del Inka Manqu Qhapaq (Manqu Qhapaq Inkap kawsasqankunamanta)*, Ediciones de la Coria, Fundación Xavier de Salas, Trujillo.
- SZEMIŃSKI Jan, 2005. ¿Que significan «letras» en el libro segundo de «Nuevo Ophir» de Fernando de Montesinos?, *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, no. 11, pp. 585-598, Ediciones Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre.
- TIMBERLAKE Marie, 2001. The Painted Image and the Fabrication of Colonial Andean History: Jesuit and Andean Visions in Conflict, en: *Matrimonio de García de Loyola con Ñusta Beatriz*, Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles (manuscrito).
- TIMBERLAKE Marie, 2006. *Tukapu in a Colonial frame: Andean space and the Semiotics of painted colonial tukapu?*, ponencia presentada en el 52 Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla (manuscrito).
- WICHROWSKA Oriana y Mariusz ZIÓŁKOWSKI (eds.), 2000. *Iconografía de los Keros*, Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina, no. 5, Universidad de Varsovia, Varsovia.
- ZIÓŁKOWSKI Mariusz, 1979. Acerca de algunas funciones de los keros y de los akillas en el Tawantinsuyu incaico y en el Perú colonial, *Estudios Latinoamericanos*, vol. 5, pp. 11-24, Wrocław.
- ZIÓŁKOWSKI Mariusz, 2000. Los keros del Museo Estatal de Etnografía de Varsovia, en: *Iconografía de los Keros*, Oriana Wichrowska y Mariusz Ziółkowski (eds.), pp. 123-139, Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina, no. 5, Universidad de Varsovia, Varsovia.
- ZIÓŁKOWSKI Mariusz, Jarosław ARABAS y Jan SZEMIŃSKI, 2008. La historia en los queros: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos 'tocapus, en: *Lenguajes visuales de los Incas*, Paola González Carvajal y Tamara L. Bray (eds.), pp. 163-176, BAR International Series 1848, Oxford.
- ZUIDEMA Reiner Tom, 1991. Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress, en: *Transatlantic Encounters. European and Andeans in the Sixteenth Century*, Kenneth J. Andrien y Rolena Adorno (eds.), pp. 151-202, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford.