



Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica

Margarita E. Gentile

Investigador CONICET - Museo de La Plata
Profesor Titular - Instituto Universitario Nacional del Arte
margagentile@yahoo.com.ar

[Localice en este documento](#)

Resumen: Este artículo reseña los puntos salientes de un ensayo sobre la aplicación exhaustiva del método de interpretación iconológica (*sensu* Erwin Panofsky, 1998ab) al estudio de los dibujos pintados sobre la superficie exterior de un vaso de madera andino (quero) (Gentile, 1998, 2000ms). Con este propósito ubicamos el tema en el marco de la Historia andina, y reemplazamos los relatos bíblicos y de la Antigüedad por textos de cronistas del siglo XVI.

Palabras clave: andino, iconología, relato

Introducción

Un avance de este trabajo fue leído en el Simposio Tawantinsuyu 2001 durante el XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina reunido en la ciudad de Rosario ese año; por razones ajenas a nosotros, y a pesar de haber sido seleccionado para su publicación, este texto no se editó por lo que entendemos que ya no corresponde reservarlo; aprovechamos también esta presentación para revisarlo y agregarle ilustraciones.

Formas de los sistemas de registro incaico de datos

Existía una tradición andina de pintar sobre madera, por lo menos incaica. Cuando Pachacutec organizó el curacazgo del Cusco con vistas a formar el Tahuantinsuyu, convocó a los curacas aliados para que contaran la Historia de cada uno de sus pueblos; todo esto se pintó en tablas y se guardó en Poquencancha, un edificio dentro del Coricancha, donde solamente podía entrar el Inca; allí había personas que memorizaban y explicaban el significado de cada una de dichas pinturas (Guamán Poma, [1613] 1987: 183; Sarmiento, [1572] 1943: 114-115).

Otras maneras de registrar información, archivarla y comunicarla fueron los quipu, las tablas de colores donde constaban las penas que correspondían a cada delito, las rayas grabadas sobre un bastón, unos signos encuadrados, -llamados actualmente tocapos-, y pinturas realistas “*muy groseras y toscas*” al decir del padre Acosta ([1590] 1954: 189). Los soportes eran diversos pero las combinaciones de formas y colores definían los significados.

Función de los queros cusqueños

Antes de la llegada de los españoles al Cusco se usaban allí, de a pares, vasos de madera pintada y/o grabada (quero); los de metal se llamaban aquilla; excepto los vasos de calabaza (mati), hechos con la mitad semiesférica del fruto, todos los otros tenían forma de cubilete, es decir, el diámetro de la boca era mayor que el de la base;

sin embargo, los vasos de metal tenían unos 8 cm de alto en tanto que los de madera rondaban los 15 y 20 cm de altura.

Los quero se usaron, durante el Tahuantinsuyu, en ceremonias en las cuales el Inca convidaba a beber al Sol o a algún jefe regional (curaca) aliado, en tanto que los curacas convidaban a la divinidad local (huaca) o a sus propios aliados. Por eso siempre se hacían dos vasos iguales en forma, dibujos y materia prima, pero ésta última era diversa según la jerarquía de quienes participaran; por otra parte, los cubiletes de alfarería parece que fueron preincaicos, por lo menos datan de la cultura Tiwanaku (Flores Ochoa *et alii*, 1998: 4, *inter alia*), y algunos vasos de piedra se hallaron entre materiales Nasca.

Las celebraciones que los primeros evangelizadores describieron como *borracheras* eran parte del ritual andino dedicado a las huacas, durante el que se brindaba y bebía chicha. En la Colonia las costumbres de beber chicha en vasos de madera pintada y chacchar hoja de coca se secularizaron; no obstante, el uso ceremonial de los quero prehispánicos justificó su destrucción en tanto que la mayoría de las aquillas fueron fundidas y reutilizadas (Flores Ochoa *et alii*, 1998: 62, *inter alia*).

Los quero conocidos, en su casi totalidad, provienen de excavaciones sin control científico (huaqueo); se los supone coloniales afirmando que todos los prehispánicos fueron destruidos durante las campañas de extirpación de idolatrías; por esa razón sus dibujos fueron clasificados según las pautas del estudio del arte europeo (Rowe, 1961; Liebscher, 1986ab, *inter alia*). Si bien hay muchos quero con dibujos de temática colonial, también hay otros donde esta ubicación cronológica no es clara; además, la costumbre andina de guardar los objetos rituales en escondrijos en las casas o en el campo, lugares que solamente conocían los encargados de las ceremonias, dio lugar a que se creyera, tras su hallazgo, de que eran objetos coloniales o modernos, no habiendo ninguna razón para afirmar tal cosa ya que tanto podían haber sido objetos prehispánicos “olvidados” tras la muerte o migración de quienes los guardaban, como objetos prehispánicos que continuaron usándose a través de las etapas coloniales y republicanas. Asimismo, tampoco se tuvo en cuenta la posibilidad de que los queros prehispánicos fuesen vueltos a grabar y pintar durante la Colonia y, menos aún, que los objetos de madera se encuentran entre los más fáciles de falsificar.

Los queros de Chillwa y Urayuma

Por lo dicho atrajo nuestra atención un lote de diez queros obtenidos por Toribio Mexía Xesspe en unos pueblos cerca de Arequipa, cuyos dueños le dijeron que eran muy antiguos y que los habían recibido por herencia familiar; en 1925 todavía los usaban en las ceremonias de la esquila y marca de las llamas (Soldi, 1998), pero ya no por pares?, y por eso, tal vez, le dieron a don Toribio un quero de cada par?.

Uno de ellos nos interesó particularmente porque entendemos que la escena representada en él está relacionada con el nacimiento de Amaro Topa Ynga, el hijo de Pachacutec de quien se contaba que no entró en la pugna por la sucesión del gobierno del Tahuantinsuyu sino que prefirió dedicarse a mejorar la infraestructura agraria diseñando canales de regadío, andenes de cultivo (pata) y reservorios (cochas) para almacenar agua; de él se decía, además, que había sido el inventor de los depósitos de comida y objetos (colcas). Y hoy se sabe que la expansión del Tahuantinsuyu se respaldó en la conservación en dichos depósitos de los excedentes deshidratados de papa, maíz y carne -además de ropa, armas y materias primas-, y que a partir de estas

reservas se inauguró un sistema de guerra en los Andes que ya no dependía del ciclo vital de plantas ni de animales, al tiempo que mantenía una cierta cantidad constante de alimentos para hacer frente a eventos climáticos periódicos y desastrosos como los ENSO o El Niño.

Los dibujos de este vaso fueron grabados y luego pintados con una dominante de colores rojo, amarillo y verde, y están distribuidos en tres fajas horizontales y paralelas. La superior abarca desde la boca hasta la mitad del vaso; allí se ven dos figuras enfrentadas y contrapuestas: una mujer con una rama de cantutas (*Cantua* Juss., *sensu* Soukoup, 1970: 58) en la mano, rodeada de flores de chinchircuma (*Mutisia hirsuta* Meyen., *sensu* Soukoup, 1970: 224), quien hace un gesto como de ofrecer las flores a un animal feroz, híbrido de serpiente, ave y felino, que va hacia ella pisoteando flores de ñucchu (*Solanum phylanthum*, *sensu* Soukoup, 1970: 321). Ambos están rodeados de motas claras y, a su vez, cada personaje está bajo un arco cuyos extremos confluyen en sendas cabezas de pumas (*Felis concolor*). Por fuera de los arcos hay rectángulos con puntos interiores alineados y rombos con punto interior. (Figura 1)

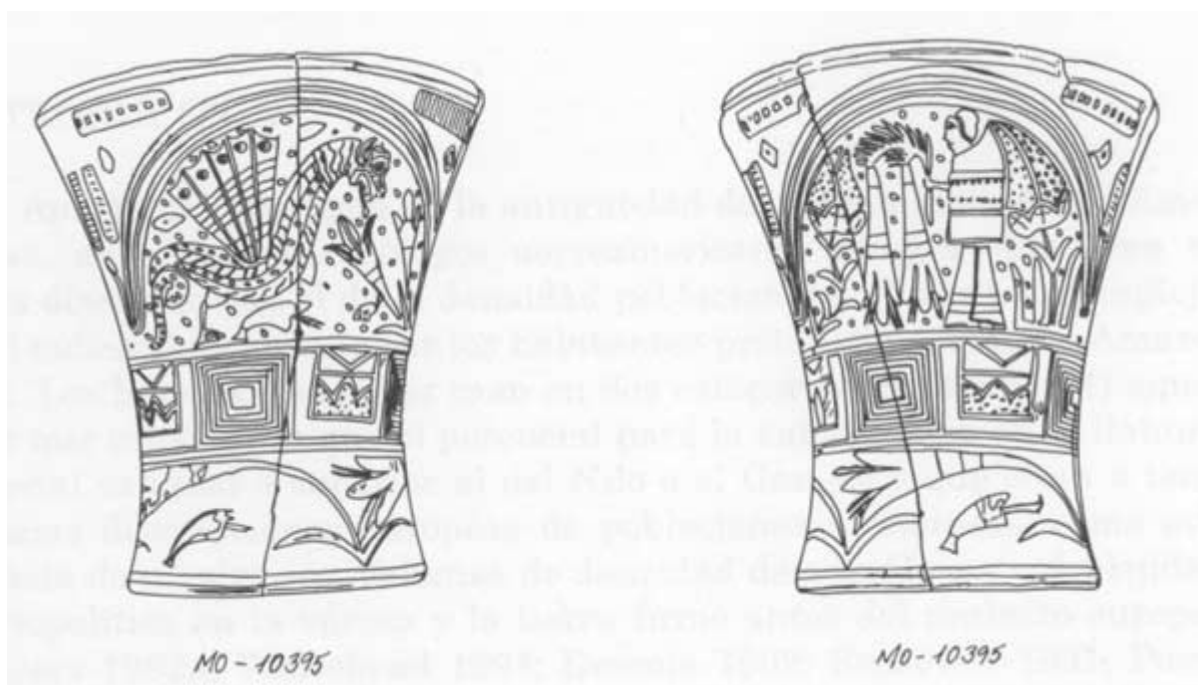


Figura 1. Quero MO-19395-30/387. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Procedencia: Chillwa y Urayuma, cuenca del río Pampas. Alto 170 mm. Según Soldi, 1997: 91.

La segunda faja alterna dos signos inscritos en campos cuadrados (tocapu); uno de ellos está formado por ocho cuadrados concéntricos, grabados y pintados de blanco; el otro, pintado, es similar a algunos pequeños escudos que llevan los incas en los dibujos de Guamán Poma. La faja que rodea la base tiene cantutas y ñucchu que están como envolviendo el vaso.

Verena Liebscher (1986ab) y Federico Kauffmann (1989: 282) clasificaron este quero tomando en cuenta los arcos a los que John Rowe (1961) llamaba *arco iris* por

tener tres franjas paralelas de colores diferentes; también estos autores veían en el animal un dragón o basilisco, sin considerar la figura de la mujer, las flores ni los otros signos, elementos plásticos que hubiesen matizado la clasificación.

Interpretación iconológica

En nuestra opinión, esta escena es una microsecuencia del relato del nacimiento de Amaro Topa Ynga cuyos hechos transcurrieron en una geografía acotada y precisa. El cronista indígena Joan de Santa Cruz Pachacuti contaba que durante el nacimiento de Amaro Topa Ynga, al mismo tiempo, al Este del Cusco había salido un amaro del

“... serro de Pachatusan muy fiera bestia, media legua de largo y grueso de dos braças y medio de ancho, y con orejas y colmillos (y barbas) (por caussa deste amaro puso por nombre a su hijo Amaro Yupangui).” (Santa Cruz Pachacuti, [1613?] 1993: 223-224).

El animal anduvo por Yuncay Pampa y Sinca, y luego entró en la laguna de Quibipay. Entretanto, del nevado Ausangate (al sureste del Cusco), salieron dos cometas de fuego hacia el volcán Putina (en Arequipa); al mismo tiempo, otro cometa de fuego iba hacia el norte, hacia Guamanga, en cuya ruta había tres o cuatro nevados, entre ellos el Salcantay y el Urubamba.

Además de estos cometas de fuego había

“... animales con alas y orejas y colas y quatro pies, y ençima de las espaldas muchas espinas como de pescado, y desde lejos dizen que les parecían todo fuego.” (Santa Cruz Pachacuti, [1613?] 1993: 223-224).

Estas apariciones transcurrieron alrededor del Cusco. El Potina, “*de Ariquipa*”, es el Omate o Huayna Putina (Cobo, [1653] 1968 I: 95-103; Gentile, 2001: 49), un volcán nevado, ubicado en el sitio más lejano de los nombrados en el relato donde, tal vez, se originaron la erupción y el terremoto narrados por Joan de Santa Cruz.

Por otra parte, exceptuando el número de patas del animal, dos en la pintura del quero y cuatro en el relato, el dibujo del vaso se ajusta a la descripción del texto, incluso en la ceniza volcánica figurada en las motas claras que rodean las figuras. (Figura 2)



Figura 2. Las motas o puntos claros en el espacio plástico del quero MO-19395-30/387. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Foto: Hugo A. Pérez Campos - Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, con autorización del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

En este quero hay otro elemento también relacionado con Amaro Topa Ynga: las cabezas de pumas de las cuales salen los arcos que rodean ambas figuras. Este Inca nació en Pomacocha (laguna del puma) y al final del relato el mismo cronista contaba que para agasajarlo los curacas de las poblaciones transterradas (mitmacuna) afincados en Carabaya como mineros, le llevaron en bsequio al chuqui chinchay que era un

“... animal muy pintado de todos los colores. Dizen que era apo de los otorongos ... Y lo mismo dizen que para este ynga truxo piedras que alumbravan de noche sacándole de un oscollo de Aporima.” (Santa Cruz Pachacuti, [1613?] 1993: 224-225). (Figura 3)



Figura 3. Una de las dos cabezas de pumas tras las que pasan los arcos y sobre la que se apoya una planta florecida. Quero MO-19395-30/387. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Foto HAPC - ARGRA, con autorización del MNAAH del Perú, Lima.

El chuquiinchay era la divinidad protectora y ancestro (apo) de los tigres (otorongo, uturuncu) por eso tenía manchas de todos colores y no solamente negro sobre amarillo, en tanto que el oscollo, un gato montés (Cobo, [1653] 1968 I:359), tenía una piedra luminosa.

La geografía donde transcurría la narración abarcaba desde Guamanga hasta Carabaya, ésta última una zona aurífera al sur del Cusco, donde está Putina. A su vez, Aporima (Apurimac, Apo Rimac, el ancestro que habla) era un importante oráculo parlante; en su santuario había un ídolo femenino revestido de oro rodeado de otros más pequeños, también femeninos y estaba a cargo de “una señora que se decía Sarpay, del linaje de los Incas ...” (Cobo, [1653] 1968 II: 199).

En el dibujo del quero, tanto la ropa de la mujer como su gesto para sostener la rama con flores, las flores amarillas y rojas rodeando la base del vaso, y los dibujos de la faja intermedia indican que se trató de un asunto relacionado con la élite cusqueña.

El calendario solar y trabajos del campo

Pero a Amaro Topa Ynga no se lo recuerda en la Historia incaica solamente por este terremoto lustral. Sus conocimientos agropecuarios con base astronómica se materializaron en los caminos ceremoniales (ceques) del Cusco cuando su padre, Pachacutec, le ordenó que fuese junto con un hermano a “visitar las guacas, ídolos y

adoratorios” de la ciudad para “*quitar las guacas aquellos no tenían por verdaderas.*” (Sarmiento, [1572] 1943: 191-192). Es probable que el recorrido que hacían algunos miembros de las familias (panacas) cusqueñas durante el mes de mayo deteniéndose para dejar ofrendas en las huacas del Cusco que estaban como en el camino del Sol (Molina, [1575] 1916: 24) fuese una procesión establecida después de este censo.

Pasado el tiempo, Pachacutec decidió nombrar sucesor suyo a su hijo Topa Ynga Yupangui, conquistador del área andina argentina, a quien Amaro Topa Ynga rindió pleitesía sin objeciones (Sarmiento, [1572] 1943: 204 y 207).

Además de lo dicho, se contaba también que en ese tiempo hubo rebeliones en el Tahuantinsuyu seguidas de varios años de hambruna; pero como en las chacras de Amaro Topa Ynga no helaba nunca y siempre llovía a tiempo, pudo dar de comer a mucha gente; también de esa época databa la construcción de colcas para almacenar las cosechas y aunque la gente quería “*adorarlo*” por estos beneficios, él no lo permitió por su modestia (Santa Cruz Pachacuti, [1613?] 1993: 230).

La litomorfosis del ancestro

Amaro Topa Ynga tenía, dentro de la ciudad del Cusco, una casa en Colcampata junto a una fuente (Cobo en Rowe, 1979: 20). Este lugar estaba en la ladera y al pie de Sacsayhuamán, en el sector Hanan Cusco; constaba de edificios, terrazas de cultivo y canales de riego y formaba parte de la cabeza del puma. Recordemos que, según Sarmiento de Gamboa, testigo de la época, la planta de la ciudad del Cusco tenía forma de puma.

Como otros sitios de cultivo, Colcampata también contaba con su huanca, una piedra parada que servía como referencia astronómica para seguir el curso de algunas estrellas y constelaciones; junto a la casa de Amaro Topa Ynga

“... estaua una piedra por idolo; ... y el origen que tubo fue hauerla mandado adorar Pachacutic inca, porque dijo que cierto señor se hauia conuertido en la dicha piedra.” (Cobo en Rowe, 1979: 20).

En nuestra opinión, Amaro Topa Ynga continuaba en el Tahuantinsuyu la línea andina de ancestros encargados conservar el registro de los conocimientos agropecuarios acumulados desde los Uariruna, que los tiwanaku y los huari conservaron y transmitieron (Guamán Poma, [1613] 1987: f.55; Duviols, 1973: 159, 163). Por eso, la piedra parada en la terraza de cultivo de Colcampata era un ancestro convertido en piedra, a nuestro entender Amaro Topa Ynga.

Ahora bien, “*Collcapata. Andenes de depósito*” (Anónimo, [1586] 1951: 25), es decir, una terraza con colcas, pero depósitos de maíz, exclusivamente. “*Granero de mayz. Ccollcca.*” (González Holguín, [1608] 1952: 535). Parece que en esta terraza el Inca reinante comenzaba la siembra ritual del maíz usando herramientas de oro (Garcilaso, [1609] 1985 I: 218).

En el dibujo del altar del Coricancha por Joan de Santa Cruz Pachacuti está Colcampata señalado con un rectángulo cuadrículado ([1613?] 1993: 208). Desde su conocimiento del arte textil andino, el padre Murúa decía “*collcapata, que es axedrezado*” ([1600] 1946: 215). Este “*axedrezado*” era un diseño que representaba a las tierras ganadas por los cusqueños para el cultivo intensivo de maíz; era el diseño también llamado “*cassana*” que identificaba a Huayna Capac, quien había ganado los valles de Cochabamba y Calchaquí para ese fin (Gentile, 1999: capítulo 2; 2001; 2006ep). (Figura 4) (Figura 5)

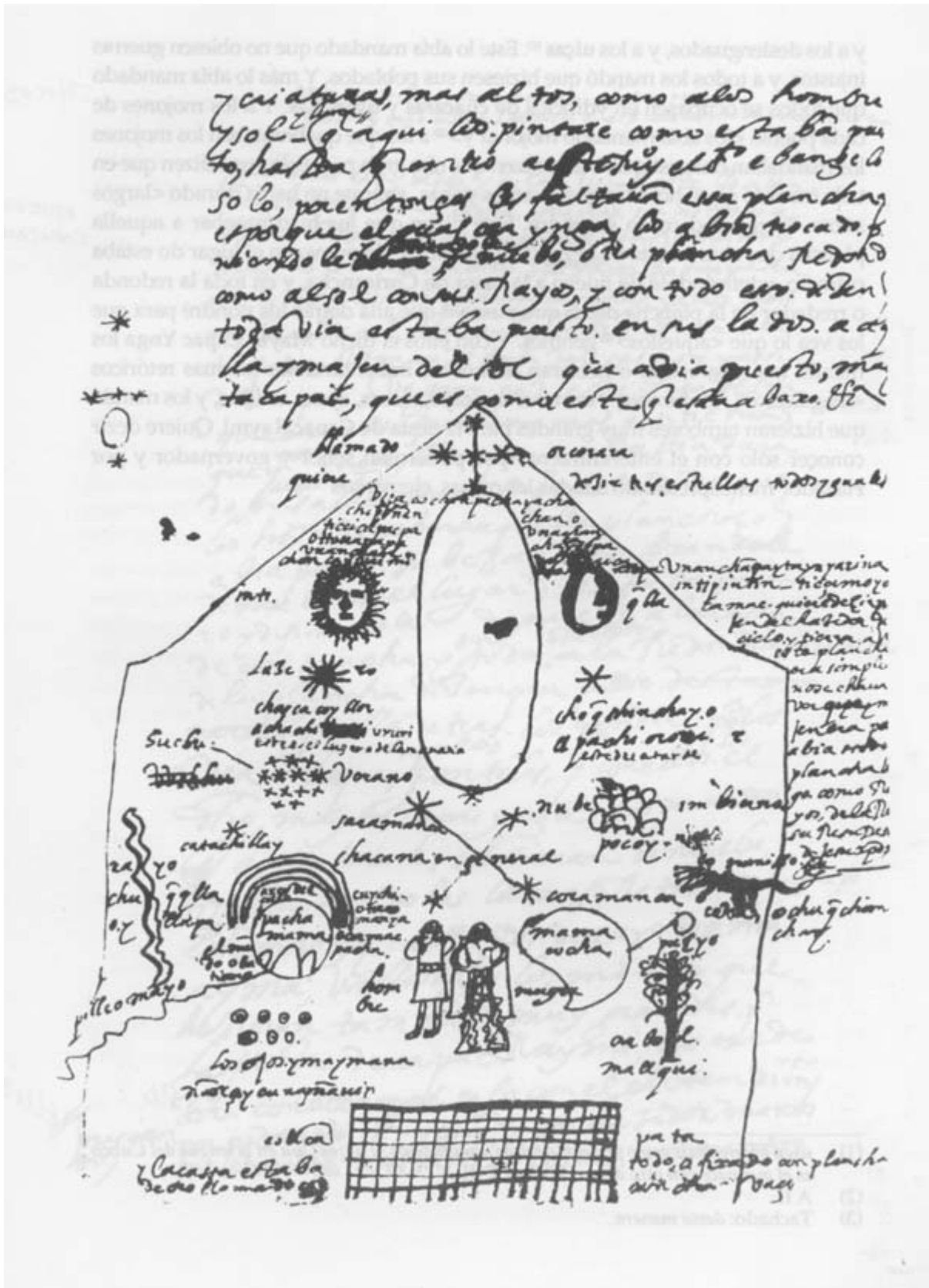


Figura 4. Altar del Coricancha, según Joan de Santa Cruz Pachacuti, [1613?] 1993: 208. El

Colcampata está indicado con un rectángulo cuadriculado. Un poco más arriba, hacia la derecha, está el felino llamado Chuquichinchay.



Figura 5. *Uncu axedrezado o cassana uncu.* Foto cortesía del Museo de Arqueología de Alta Montaña, Salta. Es un uncu tipo A; otros “uncu axedrezado” pueden tener cuadros en distintos colores pero siempre alternando claros y oscuros (tipo B) (Gentile, 2006).

A nuestro entender, la relación de Amaro Topa Inga con el quehacer agropecuario no podía ser más clara y justificaría la pintura del quero recordando su nacimiento como un momento importante de la Historia cusqueña, cuando fue necesario potenciar la extensión y calidad de las tierras de labor recurriendo a toda la tecnología disponible y adaptándola a cada región.

¿Influencia medieval europea?

Ahora bien, si este quero hubiese sido tallado y pintado después de la conquista y colonización españolas, tendríamos que considerar aquí una posible influencia de los

relatos medievales europeos en su gráfica porque, en general, se supone que las crónicas escritas y/o dibujadas por indígenas se inspiraron en forma y contenido, en las descripciones comparativas y en las moralejas traspasadas por los evangelizadores que dedicaron especial atención a la educación de la elite indígena en los colegios para hijos de caciques (Cárdenas Ayaipoma, 1989, *inter alia*).

En el relato de Santa Cruz Pachacuti, el oscollo que le regalaron los mitmacuna de Carabaya a Pachacutec tenía una piedra que brillaba, igual que el carbunco o carbunco de la creencia europea del siglo XIV, piedra que se encontraba en la frente de los dragones de la Tercera India, un territorio entre Arabia y Asia (Kappler, 1986: 60); pero en Trujillo del Perú, a fines del siglo XVIII, el animal ya no era un dragón (Martínez de Compañón, [1779-1790] 1987: est.47). (Figura 6)

Carbunco.

EST. N° XLVII.

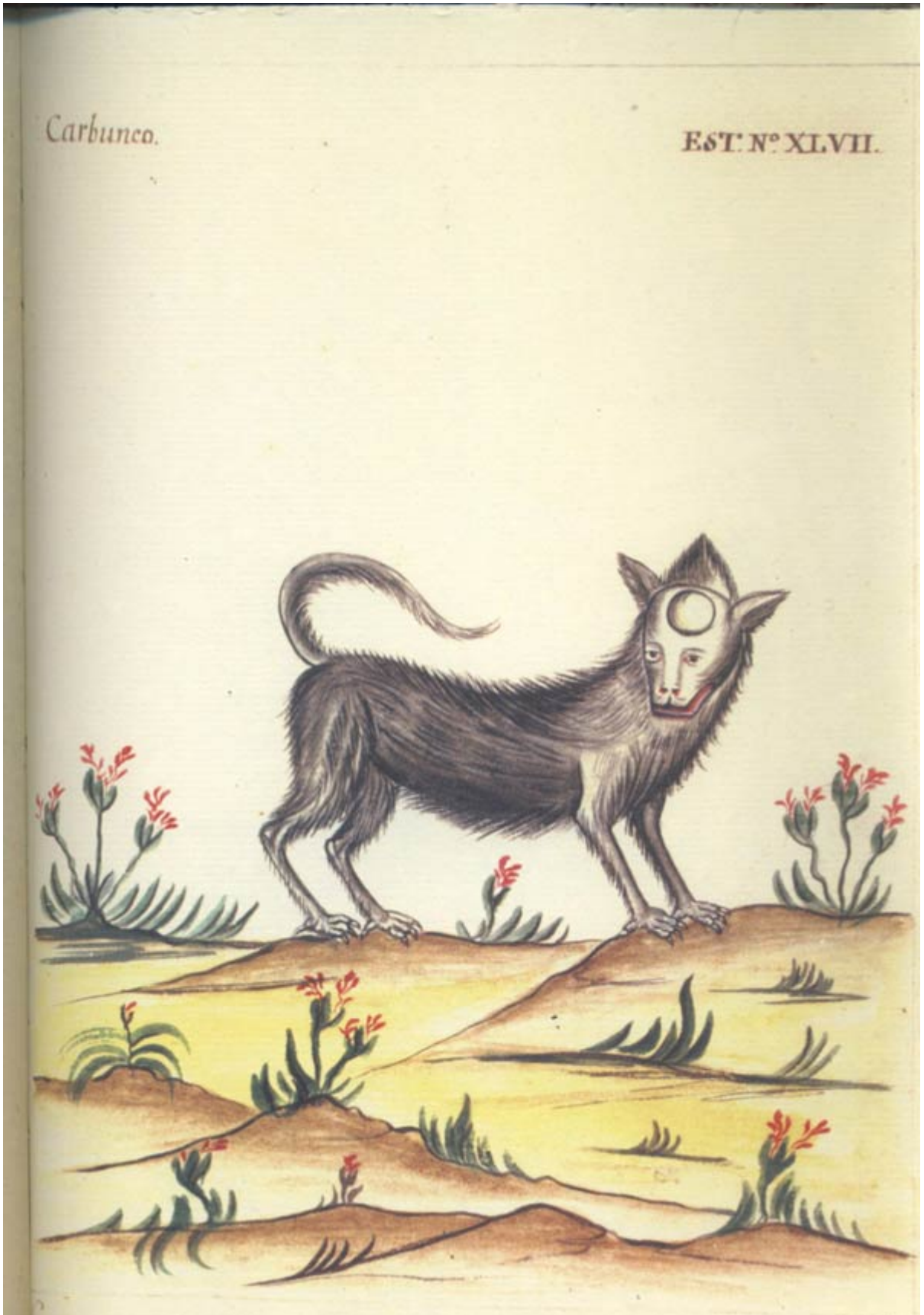


Figura 6. El carbunco según una de las acuarelas mandadas hacer por el obispo

Martínez de Compañón a
fines del siglo XVIII para
ilustrar la flora, fauna, usos,
costumbres y oficios de
Trujillo. Tomo VI, Estampa
nº XLVII. El animal tiene en
lo alto de la cabeza la
“bellosidad” con que cubría
la piedra luminosa para no
ser descubierto de noche.

Al pasar los relatos prehispánicos de la expresión oral -con soporte gráfico en textiles u otros materiales-, a la escritura fonética sobre papel, debieron ser traducidos a palabras que tanto españoles como indígenas y mestizos pudieran comprender, acción que implicaba cierta manipulación en el orden de presentación de datos e ideas a fin de convertirlos, también, en útiles relatos morales (Gentile 2007, *inter alia*).

El animal feroz dibujado en el quero, -dragón para Liebscher y Kauffmann-, también tenía alas membranosas como las de otro gigantesco y terrible animal al que había vencido el Inca Mayta Capac cuyo apodo, asimismo, fue Amaro (Anello Oliva, [1631] 1998: 63-64). En nuestra opinión, el pintor indígena, queriendo significar que esta clase de animal salvaje prehispánico era de lo peor, le adosó el tipo de alas que la iconografía cristiana medieval reconocía como las del Diablo (Charbonneau-Lassay, [c.1930] 1997 II: 662). Así, al contar gráficamente un capítulo de la Historia incaica se podían destacar ciertos detalles que resaltarán que los Incas también habían vencido al Diablo; en consecuencia, su epopeya podía yuxtaponerse a los relatos sobre el Apóstol que había evangelizado a los indios americanos pero que éstos, luego de matarlo malamente, sólo habían conservado una tenue memoria de sus mandamientos reflejados en sus buenas costumbres (Ramos Gavilán, [1621] 1976: 23, 82, 103-104, *inter alia*).

En la Historia andina, el Inca que vencía animales como el tigre y las boas era el conquistador del pedemonte selvático andino. Pero desde el punto de vista español y cristiano, cuando Santa Cruz Pachacuti contaba que un águila mató a las boas que perseguían al ejército incaico, ésta era el águila-Cristo venciendo a la serpiente-Diablo y defendiendo a los buenos, en este caso los cusqueños.

En el marco de la duplicidad de los símbolos cristianos y el recorte cuidadoso de la Historia andina para adaptarla a dicho esquema, los textos de cronistas como Santa Cruz Pachacuti y Anello Oliva predisponían en el español una opinión favorable hacia el Inca que mandaba dibujar en sus escudos y objetos de uso diario a los animales que, en el concepto cristiano, representaban al Diablo en circunstancias de ser vencido.

Pero también conservó latente una de las creencias europeas básicas para la evangelización: la de la presencia precolombina de un Apóstol (Bartolomé o Tomás) que había enseñado a los indígenas el Evangelio que ellos luego olvidaron parcialmente.

Reflexiones finales

En los Andes prehispánicos hubo tradición de registrar gráficamente la Historia, cuyo aspecto fue reconocido tempranamente por los españoles y por eso prohibida;

pero como entre esas figuras hubo alguna similar al dragón europeo, este animal pasó a ser el elemento plástico elegido por indígenas y mestizos para formar parte de micro secuencias históricas prehispánicas con una misma gráfica, soportando dos lecturas ya que los animales híbridos no eran desconocidos en la gráfica andina preincaica. (Figura 7)



Figura 7. “*El adversario P*”, dibujo en alfarería mochica según Golte, 1994: 100, figura 17-8). Una de las muchas pinturas sobre vasijas representando animales formados por partes correspondientes a varios otros, en este caso caracol e iguana por lo menos.

A nuestro entender, el quero que sirvió de eje a este ensayo grafica una micro secuencia de un relato indígena usando elementos plásticos españoles y cristianos pero conservando algo del estilo pictórico andino; también conservó su soporte, el vaso de madera y hasta la costumbre de usarlo en convites ceremoniales.

Dicha micro secuencia era el relato de los sucesos que acompañaron el nacimiento de Amaro Topa Ynga, incluido, al parecer, el oráculo de Sarpay de Apurímac prediciendo su llegada y dándole la bienvenida como benefactor de la tecnología agropecuaria.

Un europeo vería en los dibujos de este quero a una mujer que podría ser alguna Santa de las tantas que vencieron dragones, o María y la Bestia del Apocalipsis, cualquiera de ellas pintada “*al modo de indios*”, en momento previo a su captura; por su parte, el dragón sería el Diablo bajo la forma de un híbrido de los animales malditos de la iconografía medieval, pero sin notar que sus alas estaban coloreadas porque al artista artesano indígena poco le importaría dicho Diablo.

En otros queros se reemplazó esta metáfora gráfica por la figura realista de quien había tenido que ver con el amaro-dragón, es decir, por Amaro Topa Ynga con sus insignias, entre ellas el escudo pintado en la faja central de este quero, en actitud de Inca triunfante.

Por lo que sabemos acerca de la vida de Amaro Topa Ynga, el uso de este vaso durante las ceremonias agropecuarias en los pueblos de Chillwa y Urayuma bien podría haber sido la continuidad de un gesto de agradecimiento e invocación, hasta el siglo XX, porque recordaba mediante sus dibujos los beneficios recibidos mediante el

conocimiento del calendario solar, la invención de las colcas y las mejoras de las chacras con canales y andenes; sería la retribución durante cada celebración, de la antigua reciprocidad andina a pesar de la modestia que se decía que era propia de este cusqueño. Pero no nos llegó noticia sobre si los comuneros de dichos pueblos sabían, en 1925, qué significaban los dibujos de sus queros. No obstante, aún sin estos datos, notemos que ellos entregaron los vasos a don Toribio Mexía Xesspe porque él les prometió gestionar ante el Gobierno peruano la reválida de la propiedad de sus antiguas tierras de cultivo y pastoreo. En otras palabras, en el siglo XX éste y los otros queros del mismo “lote” continuaron cumpliendo la función para la cual fueron tallados y pintados, es decir, participar en ceremonias, ahora oficinescas, para rogar por la producción de sus tierras.

Bibliografía

ACOSTA, José de, [1590] 1954 - *Obras del padre...* En: Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 63. Madrid: Ediciones Atlas.

ANÓNIMO (Alonso de Barzana?), [1586] 1951 - *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú llamada quichua y en la lengua española*, 222p., Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ANELLO OLIVA, Giovanni, [1631] 1998 - *Historia del reino y provincias del Perú y vidas de los varones insignes de la Compañía de Jesús*, 386 p., Edición, prólogo y notas de Carlos M.Gálvez Peña. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CÁRDENAS AYAIPOMA, Mario, 1989 - *La población aborígen del valle de Lima en el siglo XVI*, 124p., Lima: Edición del Autor.

COBO, Bernabé, [1653] 1964 - *Historia del Nuevo Mundo*. in: Biblioteca de Autores Españoles, XCII (II): 555p.; Madrid: Ediciones Atlas.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, [c.1930] 1997 - *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 1001p., Barcelona: José J.de Olañeta, Editor.

DUVIOLS, Pierre, 1967 - *Un inédit de Cristóbal de Albornoz: La Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas*. Journal de la Société des Américanistes, LVI (I): 7-39; Paris.

FLORES OCHOA, Jorge, KUON ARCE, Elizabeth & SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto, 1998 - *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*, 333p., Lima: Banco de Crédito del Perú.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca, [1609] 1985 - *Comentarios Reales de los Incas*, 588p., Caracas: Biblioteca Ayacucho.

GENTILE, Margarita E., 1996 - *Dimensión sociopolítica y religiosa de la capacocha del cerro Aconcagua*. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos 25 (1): 43-90. Lima. (Reimpreso en Gentile, 1999, capítulo 2). [http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25\(1\)/43.pdf](http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25(1)/43.pdf)

GENTILE, Margarita E., 1998 - *Rimani, quellcani, yuyani. Notas sobre las formas de registro, conservación y uso de datos durante el Tahuantinsuyu*. Revista Sequilao 12: 43-63. Lima.

GENTILE, Margarita E., 1999 - *Huacca Muchay - Religión Indígena. Religión, creencias, juegos. Área andina argentina, prehispánica, colonial, actual*. 436p., Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, Buenos Aires.

GENTILE, Margarita E., 2000ms - *Iconología de un quero andino. Ensayo acerca de valores simbólicos y estilo según un estudio de caso*. 120p.+ 50fig..

GENTILE, Margarita E., 2001ms - *Un acontecimiento histórico incaico pintado en un vaso de madera*. Ponencia leída ante el Simposio Tawantinsuyu, XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Rosario, provincia de Santa Fe.

GENTILE, Margarita E., 2001 - *Chiqui: etnohistoria de una creencia andina en el noroeste argentino*. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos 30 (1): 27-102. Lima.
[http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25\(1\)/43.pdf](http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25(1)/43.pdf)

GENTILE, Margarita E., 2006 - *La gráfica de la organización sociopolítica incaica. Espacio y tiempo de algunos diseños andinos*. En: Miradas al pasado desde Chivilcoy II: 86-95. Centro de Estudios en Ciencias Sociales y Naturales de Chivilcoy.

GENTILE, Margarita E., 2006 - *Uncu axedrezado: iconología de un diseño incaico*. En prensa: Museo de Arqueología de Alta Montaña, Salta.

GONÇALEZ HOLGUÍN, Diego, [1608] 1952 - *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*, 373p., Lima: Instituto de Etnología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GUAMAN POMA DE AYALA, Phelipe, [1613] 1980 - *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, 1175 p., México: Siglo XXI, Edición Crítica de R.Adorno y J.V.Murra.
<http://www.kb.dk/elib/mss/poma>

KAPPLER, Claude, [1977] 1986 - *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, 360p.. Madrid: Ediciones Akal.

KAUFFMANN DOIG, Federico, 1989 - *El mito de Qoa y la divinidad universal andina*. Mitos: 248-283. Lima: Sociedad Peruana de Psicoanálisis.

LIEBSCHER, Verena, 1986a - *La iconografía de los queros*, 106p., Lima: Herrera Editores.

LIEBSCHER, Verena, 1986b - *Los queros - Una introducción a su estudio*, 118 p., Lima: Herrera Editores.

MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN Y BUJANDA, Baltasar Jaime, [1779-1790] 1987 - *Truxillo del Perú*. Dibujos y acuarelas que mandó hacer el obispo... . Tomo VI. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

MOLINA, Cristóbal de, "del Cuzco", [1575] 1916 - *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. En: Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, 215p., Lima.

MURUA, Martín de, O.M., [1600] 1946 - *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú*, 444p., Introducción, notas y arreglo de Constantino Bayle S.J.. Madrid.

PANOFSKY, Erwin, [1921-1953] 1998a - *El significado de las artes visuales*, 386p., Madrid: Alianza Editorial.

PANOFSKY, Erwin, [1932-1962] 1998b - *Estudios sobre iconología*, 348p., Madrid: Alianza Editorial.

RAMOS GAVILÁN, [1621] 1976 - *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.

ROWE, John H., 1961 - *The chronology of Inca wooden cups*. Samuel Lothrop et al., eds. *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Boston, Harvard University Press: 317-341.

ROWE, John H., 1979 - *An account of the shrines of ancient Cuzco*. Ñawpa Pacha, 17: 1-80. Berkeley.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de, [1613?] 1993 - *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*, 276p., Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". Lima - Cusco.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro, [1572] 1943 - *Historia de los Incas (2da.parte de la Historia General llamada Indica)*, 302p.. Buenos Aires: Emecé.

SEMPÉ, Carlota & GENTILE, Margarita E., 2004 - *Análisis de micro secuencias narrativas en la alfarería de La Aguada, área andina argentina*. Revista *Espéculo* 33: 1-13. Universidad Complutense. Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/microsec.html>

SOLDI, Ana María, 1997 - *Un inédito de Toribio Mejía Xesspe: "Los keros de Chillwa 1925"*. En: Homenaje a María Rostworowski: 77-91. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SOUKUP, Jaroslav, 1970 - *Vocabulario de los nombres vulgares de la flora peruana*, 383p., Lima: Colegio Salesiano.

© Margarita E. Gentile 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

