

ARQUEOLOGÍA Y SOCIEDAD
Nº 29, 2015: 365-391
ISSN: 0254-8062

RECIBIDO: ABRIL DEL 2015
ACEPTADO: MAYO DEL 2015

LOS QUEROS Y LA IMAGINERÍA ANDINA COLONIAL

MANUEL ANTONIO LIZÁRRAGA IBÁÑEZ

MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ
lizarraga.ma@pucp.edu.pe

RESUMEN

El artículo trata sobre las transformaciones pictórico-temáticas acaecidas en los queros de madera coloniales policromados *-llimpiscaqueros-* a raíz de la colonización española en los Andes sudamericanos de los siglos XVI d.C. al XVIII d.C.; en especial: en el impacto figurativo, semántico y de contenidos de los imaginarios clásico y renacentista europeos (de las criaturas fabulosas del bestiario medieval) en la construcción del imaginario andino colonial pintado y visto en los “vasos de palo” de la época. En efecto el arribo de las huestes de Francisco Pizarro a los Andes (en 1532 d.C.) fue, desde un punto de vista pictórico, la llegada de distintas técnicas, convenciones y significantes visuales procedentes de las principales artes plásticas europeas de la época (del Renacimiento y Manierismo principalmente). De este modo, las figuras fabulosas locales basadas en modelos estéticos clásicos y renacentistas que fueron dibujadas en los *llimpiscaqueros* coloniales (como sirenas, centauros, entre otros) intentaron llenar el vacío simbólico y ceremonial dejado por el aniquilamiento de sus huacas locales de apariencia inca, a propósito de la colonización española.

PALABRAS CLAVES: Queros coloniales (siglos XVI al XVIII d.C.), imaginario andino colonial, bestiario medieval.

ABSTRACT

The article treats about the pictorial-thematic transformation suffered in the polychromatic que-ro wooden cups *-llimpiscaqueros-* as result of the Spanish colonization in the South American Andes from 16th century A.D. to the 18th century A.D., in special: it will focus in the figurative, semantic and contents impact of the European classic and Renaissance imaginaries (of the Medieval Bestiary fabulous creatures) in the construction of Colonial Andean imaginary painted and looked on the “vasos de palo”. In effect the Francisco Pizarro’s hosts arrival in the Andes (in 1532 A.D.) means, from a pictorial standpoint, the advent of different techniques, conventions and visual signifiers proceeded

to the principal European plastics art of the epoch (the Renaissance and Mannerism principally). Thus, the local fabulous figures based in European classic and Renaissance esthetic models drawing on the Colonial *llimpiscaqueros* (as sirens, centaurs, among others) attempted to fill the symbolic and ceremonial vacuum left by the annihilation of the local *huacas* of inca appearance, on purpose to the Spanish colonization.

KEYWORDS: Colonial quero wooden cups (16th-18th Century A.D.), Colonial Andean imaginary, Medieval Bestiary.

El arribo de las huestes de Francisco Pizarro al Tahuantinsuyo (en 1532 d.C.) y el posterior establecimiento del Virreinato del Perú significó, desde un punto de vista pictórico, la llegada –a los Andes sudamericanos- de distintas técnicas, convenciones y significantes visuales procedentes de las principales artes plásticas europeas de la época; específicamente, y sin ánimos de reduccionismo¹: del Renacimiento mediterráneo y Manierismo italiano (De Mesa y Gisbert 2005). A raíz de esta transigración iconográfica de carácter continental (del Viejo Mundo a los Andes del siglo XVI d.C.) se tuvo, entre otras cosas, la venida –a tierras americanas- de la imagen gráfica y textual de ciertas criaturas fabulosas de origen clásico, renacentista y bíblico (como centauros (Fig. 1 e ir a Fig. 6c), basiliscos (Fig. 2), sirenas (Figs. 3 y 11), unicornios², águilas bicéfalas (ir hasta Fig. 8)³, dragones (ir a Figs. 4, 6c, 13 y 14d), entre los más representativos); las cuales, estuvieron reunidas y visualizadas en el “*El Fisiólogo - Bestiario Medieval*”⁴: libro considerado, por la gran mayoría de los hombres del Renacimiento como los que colonizaron el Tahuantinsuyo, como la “Biblia de los pobres” y ser, por ende, “*el libro más leído hasta el siglo XIII después de la Biblia*” (El Fisiólogo 2000: 10).

Debido a la popularidad e importancia del precitado libro, el presente artículo tratará sobre el impacto semiótico (visual y de contenidos) que tuvieron algunas criaturas fabulosas clásicas y renacentistas europeas en la construcción del nuevo imaginario andino colonial puesto en los queros policromados –llamados *llimpiscaqueros*⁵ por González Holguín (1952 [1608]: 213)- de los siglos XVI d.C. al XVIII d.C. Es decir, se caracterizará en el uso social que tuvieron las imágenes gráficas de las criaturas fabulosas del *Bestiario Medieval* de reproducción renacentista en las mentes y gustos de las sociedades andinas coloniales para su posterior captura y apropiación en los queros coloniales policromados. Precisamente, y como parte de este proceso nativo intelectual de contacto iconográfico, se reconoce la existencia de dos (02) actores sociales indígenas fundamentales; a saber: los 1) *indios doctos* y 2) *querocamayocs* (cf. más adelante).

1 En efecto, y producto de la llegada española a “las Indias”, también se recibieron otras influencias estilísticas, tales como: las hebreas (los judíos y su culto angelical), africanas (a través de sus danzas), ortodoxas griegas (con su arquitectura), árabes-mudéjares (los turcos y musulmanes) hasta aquellas provenientes, vía intercambio de mercancías, del extremo oriente (Japón y China especialmente, Gisbert 2003). En igual sentido de diversidad artística, Gruzinski (1994) advierte que detrás de pinturas a caballete y pincel (las pintascas), grabados, esculturas y libros ilustrados de estilo ibérico español del Cinquecento; se escondieron también rezagos artísticos germánicos y flamencos así como influencias del Renacimiento veneciano y florentino.

2 Véase unicornio recorriendo los parajes del Collasuyo en dibujo “Mapamundi” de Felipe Guaman Poma de Ayala [983-984 (1001-1002)].

3 También pieza MOMAC 77 del Museo Inka de la UNSAAC-Cuzco (en Flores Ochoa et al. 1998: 224).

4 Tanto en su versión impresa como ilustrada (“Manuscrito de Oxford”-1511 d.C.) donde se puede visualizar, en esta última por ejemplo, las imágenes fabulosas del unicornio, basilisco, etc.

5 Vasos de madera pintados con la técnica en bajo relieve conocida como “laca incrustada”.

TRANSFORMACIONES VISUALES EN LOS QUEROS INCAS:

HACIA LLIMPISCCAQUEROS FIGURATIVOS, POLICROMADOS Y NARRATIVOS

Los queros fueron –principalmente– vasos de madera considerados como objetos simbólicos y usados por diferentes sociedades andinas precolombinas (especialmente las tiahuanacotas e incas)⁶. Las piezas incaicas (1470-1533 d.C.) en particular corresponden a vasos de madera, cerámica, piedra, oro y plata (estos dos últimos conocidos como *aquillas*) con una decoración altamente uniforme. En efecto los ejemplares incaicos de madera presentan, mayoritariamente, significantes *abstractos geométricos lineales* incisos (Fig. 5) así como rostros y manos antropomorfos dibujados también de manera geométrica incisa y dispuestos en los bordes de los vasos (ir a imagen 6a), motivos zoomorfos esquemáticos tallados en alto relieve y, en menor medida, significantes geométricos pintados en bajo relieve con la técnica de “laca incrustada”.

Con el término *abstracción lineal* me refiero: a aquellos significantes visuales sin referentes reales conocidos para los conquistadores españoles del siglo XVI d.C. ni investigadores actuales. Es decir: conjunto de formas geométricas –no figurativas ni miméticas– que en la mayoría de los casos no guardan relación visual evidente con seres u objetos del mundo sensible conocido puesto que, los significantes incas, no imitaban ni estaban cercanos a la naturaleza. Sin embargo, y a pesar de esta característica visual, consideramos la *abstracción lineal* incaica como un lenguaje formal de representaciones que sí funcionó como un sistema comunicativo de significado semasiográfico convencional; esto es: significantes visuales que no registran la totalidad del habla, no llegan a igualarla, sino que transmiten ideas, conceptos y discursos consensualmente aceptados y leídos en todos sus niveles de significado sólo por aquellos quienes están insertos en su sintaxis representacional y lógica de disposición (revisar González y Bray 2008: 1-11, Salomon 2001: 1-27 y Boone 1994: 3-26).

De acuerdo a estas características y siguiendo a Martínez Cereceda (2011: 191-228 y 2008: 147-161), los queros incásicos funcionaron como un sistema de soporte; esto es: objetos sensibles, tangibles y discretos –materialidades de índole estatal y regional– que registraron y almacenaron información religiosa así como temáticas vinculadas al poder, identidad y memoria social particular (de las panacas incaicas descendientes por ejemplo, véase Lizárraga 2009). Se trata entonces, de “*sistemas de comunicación que incluyen el registro y la transmisión de información [pero] que no utilizan la materialidad y la tecnología de la escritura alfabética*” (Quispe - Agnoli 2008: 134).

Por otro lado la imagen hispana en las colonias americanas⁷ fue, en cambio, más realista y figurativa que su par incaico ya que tuvo un propósito didáctico pues “*gracias a ellas, los dogmas y los misterios de la religión cristiana fueron más simples de explicar, al unir la persuasión de la palabra con la claridad del diseño*” (Stastny 2013:25). Es más, al decir de Frances Yates (2005), durante el Renacimiento mediterráneo pintar formas claras y precisas era una manera que tenían los hombres para imprimir “cosas” y “palabras” en su memoria. Debido a esta capacidad de registro intrínseca en la imagen europea de tierras americanas y con el propósito de satisfacer la reciente necesidad catequizadora cristiana, la pintura hispana colonial fue considerada –desde un inicio– como un arte religioso que buscaba, como

6 William Isbell, comunicación personal 2014.

7 Véase cuadros del taller de Francisco de Zurbarán en Lima (“Profeta Elías”, “San Antonio Abad”, “San Basilio”, etc.), del Círculo de José de Ribera –“El Spagnoletto”– en Lima (“San Pedro”, “Santiago El Mayor”, “San Bartolomé”, etc.) o de los pintados por el mismo Bernardo Bitti (“Oración en el Huerto”, “Cristo Resucitado”, “Coronación de la Virgen”, etc.), entre otros.

parte del “proyecto visual colonial”⁸, explicar de manera más fácil la doctrina católica a los indígenas del Perú ya que para el sistema mental europeo de la época la imagen andina no fue considerada como arte sino como un objeto de curiosidad, raro o anómalo (Stastny 2013).

Entonces a raíz del impacto representacional hispano, como parte de la “conquista visual” colonial acaecida en los Andes de los siglos XVI d.C. al XVIII d.C., los “*vasos de palo*” incas que intentaron continuar circulando al interior de la nueva y extraña realidad social y visual lo hicieron con ciertas transformaciones gráficas y reacomodos temáticos. Así utilizando una cronología estilística: de queros incaicos con imágenes geométricas abstractas lineales incisas (como *tocapus*) se pasó, previa experimentación con los queros de la transición, a piezas coloniales con escenas narrativas, figurativas, realistas, coloridas y pintadas en bajo relieve (“*from abstraction to narration*”⁹; ir a nuestra Fig. 6); las cuales, dejando (no del todo) la ontología de la imagen andina (el *camac*)¹⁰ y siguiendo ahora la de la *pintasca* europea renacentista y manierista (la imagen como representación, figuración de la realidad), representaron figuras que formalmente signifiquen por mimesis¹¹ (como por ejemplo: la escena “Encuentro entre incas y collas” o también conocida como “Incari-Collari” o “Brindis de la Fertilidad”, Figs. 7a y 7b); haciendo suyos imágenes que les eran ajenas y que paradójicamente se les imponían.

Ejemplos como el anterior demuestran que sí hubo una eficiente captura y apropiación pensada –por parte de los *querocamayocs* contemporáneos– de las técnicas, convenciones figurativas y significantes visuales del Renacimiento y Manierismo mediterráneo; específicamente: de su lenguaje narrativo figurativo y respectivas técnicas compositivas para sugerir tiempo, espacio y acontecimientos además de poses, muecas, gestos y retórica muscular (Gruzinski 2000 y Cummins 1993: 87-13). Como resultado de este proceso nativo de captura y apropiación iconográfica se tienen *limpiscacaqueros* con dibujos inspirados en fuentes mitológicas clásicas y renacentistas (en el “*Fisiólogo - Bestiario Medieval*”); tales como: sirenas (ir a Figs. 3 y 11), centauros (regresar a Figs. 1 y 6c), como también en su versión agresiva tipo sagitario¹², dragones (Figs. 13 y 14d y volver a Fig. 6c para visualizar dragón de la tradición milenarista franciscana de cuatro cabezas)¹³, basiliscos (imagen 2), aves bicéfalas (sean águilas o cóndores; véase Fig. 8), cornucopias y querubines (entre los más dominantes). Con todos estos cambios visuales (aprendidos algunos por coerción), los queros incaicos imperiales no permanecieron inalterables (neutros) ante el impacto de la visualidad representacional hispano renacentista

8. Arremetido con fuerza desde la llegada del Virrey Toledo (en 1568) en adelante (Martínez, comunicación personal 2009; Julien 1999: 61-89 y Estenssoro 1992). Proyecto visual reocupado en disciplinar el ojo indígena a través de la introducción de nuevos cánones visuales renacentistas en el arte representacional de los Andes coloniales, como aquellos expuestos en la *pintasca* europea de la época así como las formas gráficas que formalmente signifiquen por mimesis. Proyecto visual colonial que según Catherine Julien (1999: 63), trataba “the introduction of European canons of representational art in the Andes” para “hacerlos pintar con la curiosidad que tienen los de allá” (Iwasaki 1986: 67).

9. Thomas Cummins 1988.

10. “La transmisión de la fuerza vital de una fuente animante, generalmente un dios regional o un antepasado, a un ser u objeto animado” (Taylor 1987: 24); por tanto, la imagen como vivificación divina de todas las cosas materiales: “el mismo dios”.

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

12. Véase baúl de colección privada del Cuzco (en Flores Ochoa et. al 1998: 288).

13. Teresa Gisbert 1999.

y manierista; más aún cuando estos mismos “vasos de palo”, con el propósito de seguir circulando al interior de la nueva y extraña realidad colonial, tuvieron que reconfigurarse. Por tanto y siguiendo a Tom Cummins (1988, 2004), a raíz de la conquista española y el despliegue de su “proyecto visual colonial”, ocurrió un cambio figurativo en los vasos de madera inca hacia nuevas formas coloniales más figurativas, polícromas y realistas que sus antecesoras las cuales, ahora, debían remitir a la realidad (regresar a Fig. 6). Aquí cabría señalar que, transformaciones visuales similares también ocurrieron en otros sistemas de soporte de origen precolombino como los textiles tipo *uncu*¹⁴ y *tocapus*¹⁵.

Por tanto, la visualidad andina respondió rápidamente ante los impulsos figurativos y ontológicos de la imagen hispano renacentista (de la imagen como representación con formas claras “que no provocasen al engaño”¹⁶); es decir, y siguiendo al informante nativo Cristóbal Choque Casa, hubo una reacción –casi inmediata– indígena colonial ante la llegada de la *pintasca* europea. Con el término *pintasca*, y al decir de Tom Cummins (1998: 32), “Don Cristóbal va más allá de la clasificación ontológica andina de la imagen para verla como una pintura en términos europeos”; reafirmando así la identidad europea de la imagen (realista y mimética).

El despliegue de la visualidad renacentista conquistadora fue tanto que, los significantes andinos coloniales basados en prototipos estéticos de “*El Fisiólogo - Bestiario Medieval*” no sólo aparecieron en los “vasos de palo” pintados con la técnica de “laca incrustada” (*llimpiscaqueros*) sino también en otros sistemas de soporte como: fachadas arquitectónicas (Fig. 9), pinturas murales de *iglesia de indios*, lienzos, bargueños, ilustraciones de libros (entre los más dominantes); por lo que su presencia no correspondió a una exclusividad de los *llimpiscaqueros*.

EL BESTIARIO MEDIEVAL EN LOS ANDES

El arribo hispano a los Andes no sólo produjo una amalgama de formas, maneras y estilos artísticos europeos sino también la llegada de distintos imaginarios pues, para quienes se animaban hacer el viaje a “las Indias”, el océano Atlántico estaba plagado de una serie de peligros, tormentos y animales fabulosos como la sirena; los cuales, a pesar de poseer atributos mitológicos ultramarinos disímiles a sus pares andinos, trataron de instalarse –a través del “paradigma de la semejanza” aplicado por el sistema mental renacentista español– en los Andes de los siglos XVI d.C. – XVIII d.C. Al decir de Stastny (2013: 26-27) hubo tres (03) medios de contacto que permitieron la migración artística del viejo continente a América: 1) la presencia de artistas europeos (sobre todo flamencos, italianos y españoles)¹⁷, 2) el comercio artístico que favorecía a la importación de pinturas de Europa¹⁸ y 3) las estampas religiosas¹⁹ y libros ilustrados. Entonces ¿cuán difícil fue, para indios doctos y querocamayocs andinos coloniales, poder visualizar las criaturas de “*El Fisiólogo - Bestiario Medieval*” en los Andes? Como es sabido las letras del Quattrocento dotaron a Europa de formas clásicas cuya vigencia se extendió, a raíz de la conquista española, a los Andes (un paisaje sensiblemente valioso con sus propias tradiciones, artes y formas)²⁰. Es más, debido a que el pensamiento europeo del siglo XVI d.C.

14. Elena Phipps (2005: 67-92).

15. Ziolkowski, Mariusz; Jaroslaw Arabas e Ian Szeminski. (2008: 163-176).

16. Según Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

17. Como: Bernardo Bitti (1548-1610), Angelino Medoro (ca. 1567-1631) y Mateo Pérez de Alesio (ca. 1547-ca.1606).

18. Como aquellos oleos traídos del taller de Pedro Pablo Rubens en Flandes (de la Serie de la Pasión).

19. Como los grabados de Durero y Adriaen Collaert (“Piscis”).

estuvo muy apegado a los cánones clásicos, las figuras fabulosas europeas de la época tuvieron gran aceptación por parte del poder eclesial y civil virreinal peruano logrando que, el imaginario clásico de reproducción renacentista (las criaturas del Bestiario Medieval) tuviesen una masiva exposición pública (como en desfiles y exequias oficiales y religiosas). A razón de este despliegue, las sociedades andinas coloniales (entre ellas: los querocamayocs y demás artesanos especializados) no salieron al encuentro de la Antigüedad clásica sino al revés, fue el estilo antiguo quien vino a encontrarlos a ellos pero no de manera directa sino a través de un intermediario –un filtro- español (con su respectivo “parafraseo renacentista” de los mismos; cf. más adelante). Entonces, y reconociendo que sí hubo una imposición epistemológica y figurativa de la imagen visual renacentista, preguntamos: ¿cuál fue el grado de participación de los imaginarios clásico y renacentista –del bestiario medieval europeo- en la construcción de conocimientos del nuevo imaginario andino colonial puesto en los llimpiscacueros coloniales?

La captura, apropiación y resenmatización indígena de ciertas criaturas de los imaginarios clásico y renacentista europeos produjeron, en los queros coloniales policromados, resultados visuales agenciados (ficciones); es decir: producciones artísticas nativas nuevas que surgieron de la capacidad inventiva –de optar y transformar- de los querocamayocs (“de salirse del modelo”). La distancia visual de estas creaciones iconográficas nativas –de las ficciones locales- respecto al vero ícono clásico se acrecienta más cuando notamos que, las criaturas del estilo antiguo no llegaron a los Andes coloniales de forma “pura” (respetando el patrón y esquema visual del vero ícono anclado en Europa) sino parafraseadas por los gustos estéticos del Renacimiento y Manierismo mediterráneo. Por tanto y una vez instalado el repertorio clásico de reproducción y parafraseo renacentista en los Andes (siglos XVI d.C. en adelante), los indios doctos y querocamayocs realizaron agenciaciones visuales –“se salieron del modelo”- para poder incluir las figuras fabulosas europeas al interior del universo simbólico de los llimpiscacueros coloniales.

Se entiende por “indios doctos” a la clase erudita indígena que, desde fines del siglo XVI d.C., estuvo familiarizada con las criaturas mitológicas clásicas (propias del arte idealizado del Manierismo) sintiendo agrado por las alegorías greco-romanas. Sector educado –en parte- dentro de las escuelas de caciques y con acceso a sus bibliotecas; integrado por autoridades locales y miembros de las élites imperiales y regionales (como la familia Guarachi) con conocimientos de los libros iconográficos modelos europeos traídos por los órdenes religiosos y utilizados, por ejemplo, en la pintura mural de las iglesias de indios (como la iglesia de Huaru en Cuzco)²¹. Un ejemplo de estos “indios doctos” sería el cacique de Carabuco, Agustín Siñani, quien fue el mentor del programa iconográfico de la pintura mural de la Iglesia de indios de Carabuco (en el altiplano Perú-boliviano)²² en donde se puede apreciar los dibujos de Hércules y Apolo (representados –cada uno- con sus respectivos símbolos: la maza y el trípode) que personifican, la sujeción de Hércules (el hombre) ante los designios divinos (Apolo).

El actor social fundamental de estas agenciaciones iconográficas fueron los querocamayocs: artesanos especializados –en la época incásica- en los trabajos de madera usados como bienes suntuarios y de prestigio por el Sapa Inca (como los vasos para beber empleados en rituales y banquetes políticos –los queros-). Se trató de un trabajo colectivo (semejante quizás, al de los artesanos coloniales creadores de imágenes religiosas para el servicio de la Iglesia católica, véase dibujo “PINTOR: LOS ARTIFICIOS, PINTOR, escultor, entallador, bordador, seruido de Dios y de la Santa Yglesia” de Guaman

20. Stastny 2013, Warburg 2005 [1912], Kubler 1966.

21. Holland, Augusta. Nueva Cronica: Tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

Poma de Ayala (fl. 673 [687]); nuestra imagen 10) que, entre los siglos XVI d.C. y XVIII d.C., permaneció fuera de la dirección intelectual colonial europea manteniéndose, por tanto, en manos indígenas que les permitieron seguir recorriendo –a los “vasos de palo”– sus propios circuitos de uso y no los europeizados-letrados. Es así que, los querocamayocs contemporáneos (artesanos aún bajo los diseños de las élites andinas coloniales) siguieron elaborando “vasos de palo” pero ahora reconfigurados en *llimpiscaqueros* figurativos para los mismos grupos aristocráticos nativos (los únicos indígenas de la época capaces de materializar sus enunciaciones visuales a través de los queros)²³. A raíz de esta dependencia con la aristocracia y sector erudito nativo, los querocamayocs pudieron familiarizarse con las criaturas fabulosas del bestiario medieval europeo y poder así realizar una apropiación pensada de las mismas.

A partir de esta apropiación y resemantización nativa de ciertas criaturas de “*El Fisiólogo - Bestiario Medieval*” se tienen, “*llimpiscaqueros*” coloniales con significantes basados en modelos estéticos de los imaginarios clásico y renacentista europeos en las siguientes escenas figurativas:

La configuración formal de los significantes indígenas coloniales basados en modelos estéticos clásicos y renacentistas no puede ser reducida, en los *llimpiscaqueros* contemporáneos (Fig. 11), a un mero asunto de imitación exacta o (mala) copia del *vero ícono* transatlántico más aún cuando estas figuras llegaron, a los Andes del siglo XVI d.C., ya parafraseadas por los gustos estéticos del Renacimiento mediterráneo sino, por lo contrario, a una (re)creación local y nueva que si bien capturó los referentes figurativos de las criaturas expuestas en “*El Fisiólogo: Bestiario Medieval*” europeo también reconfiguró y resemantizó selectivamente a éstos, con el propósito de darles un sentido más propio (ofreciendo una mirada andina a formas y contenidos clásicos como renacentistas). De esta manera los *querocamayocs* (aún al servicio de las élites andinas coloniales) se preocuparon por construir, siguiendo los diseños de estos grupos de poder, un relato visual acorde a las nuevas necesidades ceremoniales de su entorno (como intentar llenar el vacío simbólico dejado por el aniquilamiento de sus *huacas* particulares e imperiales de apariencia inca, a propósito de la conquista española y posterior evangelización católica. Por tanto la influencia de la visualidad hispano renacentista conquistadora provocó, en los queros coloniales de madera policromados, la creación de una nueva imaginería para el recuerdo de nuevos conocimientos (Yates 2005).

Debido a esta agencia iconográfica, las criaturas fabulosas del bestiario medieval europeo no se mantuvieron –en los Andes coloniales (especialmente en los queros coloniales de madera policromados (ir a Fig. 11)– de igual forma que el *vero ícono* anclado en Europa sino con transformaciones (“contaminaciones” según Aby Warburg (2005: 415-438) pues, además de haber llegado ya cambiadas –parafraseadas– por los gustos visuales europeos de la época, presentaron aquí (en los *llimpiscaqueros* coloniales) diferencias formales, de atributos y mitológicas que los distanciaron del *vero ícono* europeo; produciendo así variaciones de diseño incluso dentro de la misma familia de imágenes, tal como sucedió, por ejemplo, con los dos (2) tipos de *Amarus* (de aspecto dragontino –regresar a Fig. 4 e ir hasta Figs 13 y 14d– y tipo basilisco –ir a imagen 2 –).

Esto último demostraría que, los *querocamayocs* no se copiaban mutuamente ente sí pues siempre anduvieron innovando y transformando al modelo estético europeo. Con dicha capacidad inventiva, estos artesanos especializados agregaron a las figuras nativas basadas en modelos clásicos y renacentistas contenidos y asociaciones decorativas propias de su “memoria visual y simbólica” de origen prehispánico (como por ejemplo, añadir un cintillo de flores en la cabeza de las “sirenas andinas” de

22. Véase pintura mural en Gisbert 1980: Fig 108.

2 colas (regresar a Fig. 11)). Sin embargo a pesar de este esfuerzo inventivo nativo, la “andinización” (la mirada indígena a formas y contenidos clásicos como renacentistas) no fue total pues hubo significantes indígenas coloniales basados en criaturas del “Bestiario Medieval” europeo donde los contenidos transatlánticos jamás pudieron ser vaciados localmente o no hubo la más mínima intención de hacerlo (manteniéndose por ejemplo, al igual que el águila bicéfala del escudo de la Casa Real de Habsburgo: “aves bicéfalas andinas” (sean águilas o cóndores) como timbres heráldicos de las *pullcancas*²⁴ cuzqueñas; véase Fig. 8).

No todas las criaturas del bestiario medieval europeo tuvieron la misma aceptación y recepción entre las mentes y gustos de las sociedades andinas coloniales pues, sólo algunos seres fabulosos de “*El Fisiólogo*” fueron incluidos en el universo simbólico de los *llimpiscaqueros*; razón por lo cual (con esta selección), la apropiación nativa del bestiario medieval de reproducción renacentista fue, al interior de los queros coloniales policromados, selectiva y racionalizada. Es por ello que, algunas criaturas fabulosas europeas fueron más “andinizadas” (y por ende más reconfiguradas) que otras; siendo estas últimas (las menos “andinizadas”) las más propensas a arrastrar ciertos contenidos y atributos de origen mitológico europeo. A pesar de estos distintos niveles de apropiación y transformación iconográfica nativa hubo ciertos rasgos y características fabulosas de las criaturas del bestiario medieval que se mantuvieron, a manera de sustrato identitario, de comportamiento similar en los Andes; como por ejemplo: georeferenciar a la “sirena andina” dentro del río o mar y asociarla además con la música (regresar a imagen 3 así como ver ilustración “*Canciones i música*” de Felipe Guaman Poma; nuestra imagen 12)²⁵. Esto último evidenciaría que, si bien la gran mayoría de significantes nativos derivados de los imaginarios clásico y renacentista fueron ajustados y reconfigurados formalmente en los Andes coloniales (como la “sirena andina” de 2 colas cogiendo un charango y una guirnalda de ajíes entre sus manos (ir a imagen 11) o *Amarus* dragontinos botando flores por sus respectivas bocas (Fig. 13)); también hubo ciertos contenidos clásicos y renacentistas que, tanto los *querocamayocs* como *indios doctos* contemporáneos, jamás pudieron vaciar completamente de sus respectivas formas invasoras o que incluso no tuvieron –éstos- la más mínima invención de incluirlos a sus nuevos discursos ideológicos²⁶; por lo que no todas las criaturas andinas coloniales basadas en modelos estéticos de “*El Fisiólogo - Bestiario Medieval*” fueron asimiladas, de igual manera, por la “memoria visual y simbólica” andina de origen precolombino instalada en los *querocamayocs* e *indios doctos* de los siglos XVI d.C en adelante.

23. Lizárraga 2009: 37-53.

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

25. Ilustración tomada de Guaman Poma de Ayala, Nueva Coronica y Buen Gobierno, folio 316 [318].

A MODO DE CONCLUSIÓN. EL BESTIARIO MEDIEVAL EUROPEO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ANDINO COLONIAL.

“Las intenciones simples y espirituales se escapan fácilmente de la memoria a no ser que las vinculemos a similitudes corporales”

(Jacobus Publicius, *Oratoriae artis epitomata*, 1485: citado en Frances Yates, *El Arte de la Memoria*, 2005: 105)

Las criaturas mitológicas europeas reunidas en *“El Fisiólogo: Bestiario Medieval”* sirvieron –en los Andes– como referentes iconográficos y conductuales para reconfigurar, en tiempos coloniales, la forma y atributos de las *huacas* locales de apariencia inca (de las *panacas tahuantinsuyñas* descendientes), creando así la apariencia figurativa y colorida del imaginario andino colonial puesto en los *llimpiscacaqueros*. De este modo la iconografía reconfigurada de los vasos de madera coloniales policromados estuvo ligada a la formación de nueva imaginería. Entonces, no se trató de un simple disfraz clásico o renacentista que permitió disimular –a las *huacas* locales– la represión civil y eclesial hispana sufrida por su aspecto “monstruoso” sino una apariencia europeizante que les sirvió, además de tener una actitud menos sospechosa, para actualizar creencias y mensajes propios de la mitología y religiosidad andina colonial. De esta manera, las criaturas de los imaginarios clásico y renacentista europeos fueron usadas como fuentes plásticas y argumentativas para la creación del nuevo imaginario andino colonial puesto en los “*vasos de palo*” policromados. Así la transmigración iconográfica (en tiempo y espacio) de algunos significantes mitológicos greco-romanos y renacentistas a los Andes no respetó completamente, en los *llimpiscacaqueros* por lo menos, la apariencia formal ni sentido mitológico-moralista del vero ícono anclado en Europa más aún cuando éstos llegaron, al Nuevo Mundo, ya parafraseados por los gustos estéticos del Renacimiento y Manierismo mediterráneo. Por tanto, se tuvieron aquí variaciones formales –ficciones– nativas contemporáneas que se distanciaron de sus fuentes iconográficas europeas.

A partir de este “escenario estético” producto del “proyecto visual colonial”, el imaginario andino colonial fue heterogéneamente construido (en “doble articulación” siguiendo a Abercrombie 1991) pues se nutrió, iconográfica como argumentativamente, tanto de sus propias raíces culturales (de su “memoria simbólica y visual” de origen prehispánico) como de aquellas otras fuentes clásicas, medievales y renacentistas europeas recién llegadas junto a las huestes de Pizarro así como de las opiniones colonizadoras que tuvieron los hispanos sobre el panteón fabuloso andino (para el caso del *Amaru*, por ejemplo-imagen 14). Entonces tenemos un imaginario andino colonial que no fue una creación totalmente endógena al mundo sobrenatural indígena puesto que utilizó, no de forma “pura”, las fuentes mitológicas europeas. Así *indios doctos* y *querocamayocs* contemporáneos “*andinizaron*” –aunque no totalmente– el “*Bestiario Medieval*” traído por los conquistadores españoles renacentistas; añadiendo a este último, características formales –significantes visuales– que les fuesen propios y familiares a sus “ojos indígenas”; tales como dibujar, como parte de las asociaciones que tienen las “sirenas andinas”: charangos, guirnalda de flores (posiblemente ajíes) y colocarles sobre su cabeza un cintillo de flores; con las cuales, estas criaturas fabulosas de origen europeo se convertían en formas más ligados al mundo andino colonial²⁷. En ese sentido, la *mirada andina* al bestiario medieval europeo de reproduc-

26. Ariadna Baulenas i Pubill, comunicación personal 2010.

27. Algo similar también ocurre con la Virgen del Rosario de Pomata (lienzo anónimo pintado en el siglo XVII d.C., véase cuadro en catálogo del Museo Nacional de Arte (MNA). *Obras Maestras*, p. 105.) que muestra, sobre su cabeza, un cintillo de flores.

ción renacentista produjo formalmente curiosas (re)producciones nativas coloniales –“ficciones”– de clara herencia greco-romana y renacentista pero que se alejaban a su vez, de los mismos modelos europeos (del *vero* ícono anclado en Europa). De este modo los *querocamayocs* coloniales fueron capaces de dar a los significantes clásicos, medievales y renacentistas recién instalados; formas y contenidos más ligados al mundo ceremonial andino pero sin convertirlos, por completo, en significantes visuales netamente mitológicos andinos pues también arrastraron éstos formas y contenidos del bestiario medieval.

El imaginario indígena colonial fue una construcción pensada que, a pesar de haber estado mediado por las doctrinas visuales y cristianas europeas tridentinas, las sociedades andinas coloniales (en especial, las élites incaicas descendientes) “no quisieron perder sus antiguos dioses”²⁸; estableciendo por ello –los *indios doctos*– puntos de encuentro entre ambos repertorios formales y mitológicos (entre el bestiario medieval europeo y el imaginario andino de raíces prehispánicas).

Dicho esto queda demostrado que, los *indios doctos* y *querocamayocs* aplicaron una captura y apropiación pensada de formas y contenidos del Bestiario medieval venido con los conquistadores españoles; con los cuales, y luego de haber pasado por un proceso de razonamiento indígena influido, entre otras fuentes, por el sustrato mitológico andino prehispánico, pasaron a constituir –en parte– el nuevo imaginario andino colonial. Por tanto, y luego de haber realizado esta investigación, estamos en la capacidad de afirmar que a través de los *llimpiscaqueros* coloniales las sociedades andinas sí reflejaron las novedades del Renacimiento mediterráneo (y con él, del paganismo clásico).

Agradecimientos

Esta investigación deriva de mi tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos preparada el 2010 para la Universidad de Chile; a razón de ello, deseo agradecer al Dr. José Luis Martínez Cereceda (investigador responsable de los Proyectos FONDECYT 1090110 y 1061279) y a todos mis colegas y amigos del precitado proyecto por su apoyo en la redacción de la misma. *At last but not least*, a Diana Dávila Ortega por sus datos de pintura colonial peruana.

BIBLIOGRAFÍA

BAXANDALL, Michael

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

BERNALES BALLESTEROS, Jorge

1989 “La Pintura en Lima durante el Virreinato”. En: Banco de Crédito del Perú (ed.), *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

BOONE, Elizabeth Hill

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

CUMMINS, Thomas

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

- 1993 “La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca”. En: H. Urbano (comp.), Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra. Cuzco: Centro de Estudios Regionales “Bartolomé de Las Casas”.
- 1998 “El lenguaje del arte colonial: imagen, ékasis e idolatría”. En: Primer Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los Estudios Histórico Sociales sobre el Perú a fines del siglo XX (Vol 2). Lima: Universidad de Lima, UNESCO y Dumbarton Oaks.
- 2004 Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Universidad Mayor de San Andrés y Embajada de los Estados Unidos de América.
- DE MESA, José y Teresa GISBERT
- 2005 El Manierismo en los Andes. Memoria del III Encuentro Internacional sobre el Barroco. La Paz: Unión Latina Publicaciones.
- EL FISIÓLOGO. BESTIARIO MEDIEVAL
- 2000 Barcelona: Ediciones Obelisco.
- ESTENSSORO, Juan Carlos
- 1992 “Los bailes de los indios y el proyecto colonial”. Revista Andina. Año 10, N° 2: 353-404. Cuzco.
- ESTRABIDIS, Ricardo
- 1989 “La Influencia Italiana en la Pintura Virreinal”. En: Banco de Crédito del Perú (ed.), Pintura en el Virreinato del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- FLORES OCHOA, Jorge; Elizabeth KUON y Roberto SAMANEZ
- 1998 Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales. Lima: Banco de Crédito del Perú (BCP).
- GISBERT, Teresa
- 1980 Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Gisbert y Cia. Ediciones.
- 1999 El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina. La Paz: Ediciones Plural.
- 2003 “El otro en el mundo virreinal”. En: A. M. Loradi, C. Salazar-Soler y N. Wachtel (eds.), Homenaje a John Murra. Los Andes: cincuenta años después (1953-2003). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- GISBERT, Teresa; Silvia ARZE y Martha CAJÍAS
- 1987 Arte Textil y Mundo Andino. La Paz: Gisbert y Cia Ediciones.
- GONZÁLEZ CARVAJAL, Paola y Tamara BRAY
- 2008 “Introducción: Lenguajes Visuales de los Incas”. En: P. González Carvajal y T. Bray (eds.), Lenguajes Visuales de los Incas. Oxford: British Archaeological Reports (BAR).
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
- 1952 Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua QQuichua o del Inca [1608]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Instituto de Historia.

GRUZINSKI, Serge

- 1994 La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica.
- 2000 El Pensamiento Mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Edición Paidós.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 1980 Nueva Coronica y Buen Gobierno [1615] (Transcripción, prólogo, notas y cronología de Franklin Pease). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

HOLLAND, Augusta

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

IWASAKI CAUTI, Fernando

- 1986 “Las panacas del Cuzco y la pintura incaica”. Revista de Indias, N° 177: 59-74. Madrid.

JULIEN, Catherine

- 1999 “History and Art in Translation: The Paños and Other Objects collected by Francisco de Toledo”. Colonial Latin American Review, Vol. 8, N° 1: 61-89. Oxfordshire.

KUBLER, George

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

LIZÁRRAGA IBÁÑEZ, Manuel Antonio

- 2009 “Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los ‘queros de la transición’ (vasos de madera del siglo XVI)”. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 14, N° 1: 37-53. Santiago de Chile.
- 2010 Los queros coloniales y el imaginario clásico y renacentista. Tesis para optar el grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- 2013 “‘Dejando hablar’. Los estudios andinos coloniales (siglos XVI d.C. al XVIII d.C.) según la versión del otro protagonista: La voz indígena desde los vasos de madera pintados tipo llimpiscaqueros”. Arqueología y Sociedad 25: 353-374. Lima.

MARTÍNEZ CERECEDA, José Luis

- 2011 “¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII)”. En: L. Regalado de Hurtado y F. Hernández Astete (eds.), Sobre los Incas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Instituto Riva-Agüero.
- 2008 Discursos andinos coloniales. Soportes, confluencias y transformaciones. Propuesta presentada al Concurso Nacional de Proyectos FONDECYT. Santiago de Chile.

MUSEO NACIONAL DE ARTE (MNA)

- 2005 Catálogo. Obras Maestras. La Paz: Museo Nacional de Arte.

PHIPPS, Elena

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

QUISPE-AGNOLI, Rocío

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

SALOMON, Frank

- 2001 “How an Andean ‘Writing Without Words’ Works”. *Current Anthropology*, Vol. 42, N° 1: 1-27. Chicago.

STASTNY, Francisco

- 2013 “La Pintura Colonial y su significación artística”. En: S. V. Rose y C. Estenssoro Fuchs (eds.), *Estudios de Arte Colonial (Vol I)*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI) e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

TAYLOR, Gerald

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

YATES, Frances

- 2005 *El Arte de la Memoria*. Madrid: Editorial Siruela.

WARBURG, Aby

- 2005 “El arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara [1912]”. En: F. Pereda (ed.), *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza Editorial.

ZIÓLKOWSKI, Mariusz; Jaroslaw ARABAS e Ian SZEMINSKI

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



Figura 1. "Centauro andino" en quero de madera policromado del siglo XVIII d.C. (pieza CFB 3562/MA 49 del Museo Murillo de la ciudad de La Paz-Bolivia, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Figura 2. Serie de Amarus tipo basilisco en campo superior de quero de madera policromado del siglo XVIII d.C. (pieza MAM 7519 del Museo de América de Madrid-España, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Figura 3. Par de “sirenas andinas” de una sola cola mirándose una con otra asociadas a instrumentos musicales (guitarrón-sirena derecha y arpa-sirena izquierda) y dispuestas sobre las aguas del Lago Titicaca. Llimpiscacero del siglo XVII d.C. (pieza MNA 1712 del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ) de la ciudad de La Paz-Bolivia, fuente Proyecto FONDECYT 1061279).

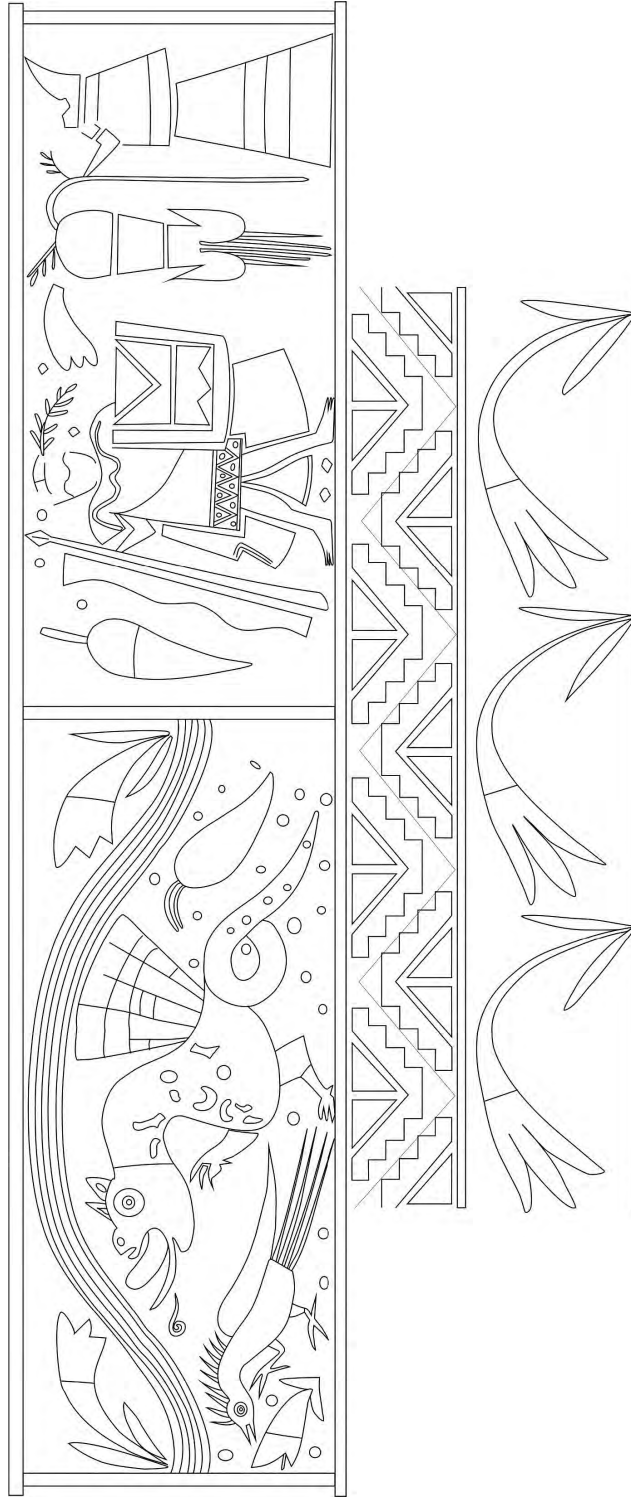


Figura 4. Amaru andino colonial de aspecto dragontino en Ilimpisccaquero del siglo XVII d.C. (pieza MOMAC 122 del Museo Inka de la UNSAAC-Cuzco, fuente Proyecto FONDECYT 1090110. Dibujo: C. Yáñez).



Figura 5. Quero inca de madera (1470-1533 d.C.) con serie de bandas horizontales con decoración geométrica abstracta lineal incisa sobre fondo de madera natural (pieza MOMAC 234 del Museo Inka de la UNSAAC-Cuzco, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Fig. 6a. Par de queros incas cuzqueños de madera (1470-1533 d.C.) decorados con rostros y manos antropomórfas dibujados de manera geométrica incisa y dispuestos en los bordes de los vasos (piezas MO-091 (izq.) y MO-093 (der.) colección MNAAHP, fuente proyecto FONDECYT 1061279).

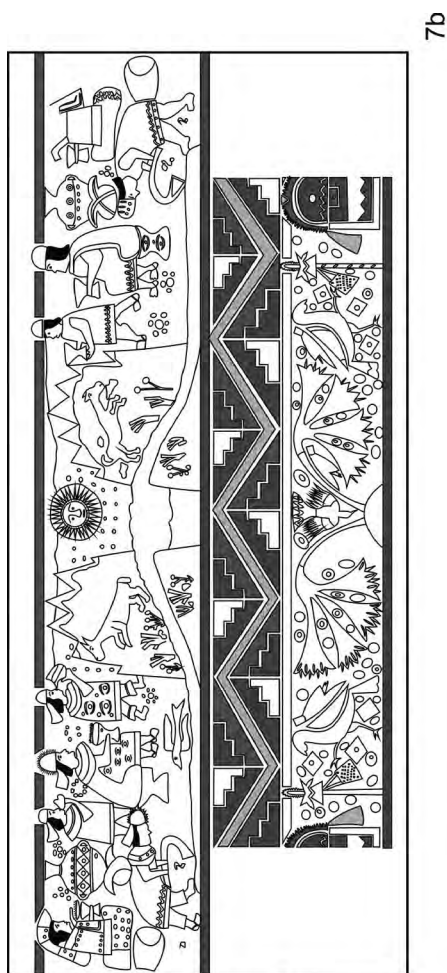


Fig. 6b. Quero de la transición de la tumba D de Ollantaytambo, Cuzco (1536-1537 d.C. aprox.). Pieza MOMAC 5-738, colección del Museo Inka-UNSAAC, tomado de Flores Ochoa et al. 1998: 48.



Fig. 6c. Quero colonial policromo y figurativo (siglo XVIII d.C.). Escena de centauros enfrentando a dragón de cuatro cabezas. (Pieza MOMAC del Museo Inka de la UNSAAC, publicada en Flores Ochoa et al. 1998: 99).

Figura 6. De la abstracción geométrica lineal a formas narrativas, figurativas, realistas, coloridas y pintadas en bajo relieve.



7b



7a

Figura 7. Llimpiscacaquero del siglo XVII d.C. decorado con escena “Encuentro entre incas y collas” (también conocida como “Inca-Collari” o “Brindis de la fertilidad”) y figuras más narrativas, realistas, figurativas y coloridas que sus antecesoras incas (pieza MAM 7523 del Museo América de Madrid, fuente Proyecto FONDECYT 1090110 –dibujo: C. Yáñez).



*Figura 8. Detalle de ave bicéfala en llimpiscaquero del siglo XVII d.C.
(pieza MOMAC 79 del Museo Inka de la UNSAAC-Cuzco, fuente Proyecto FONDECYT 1061279).*

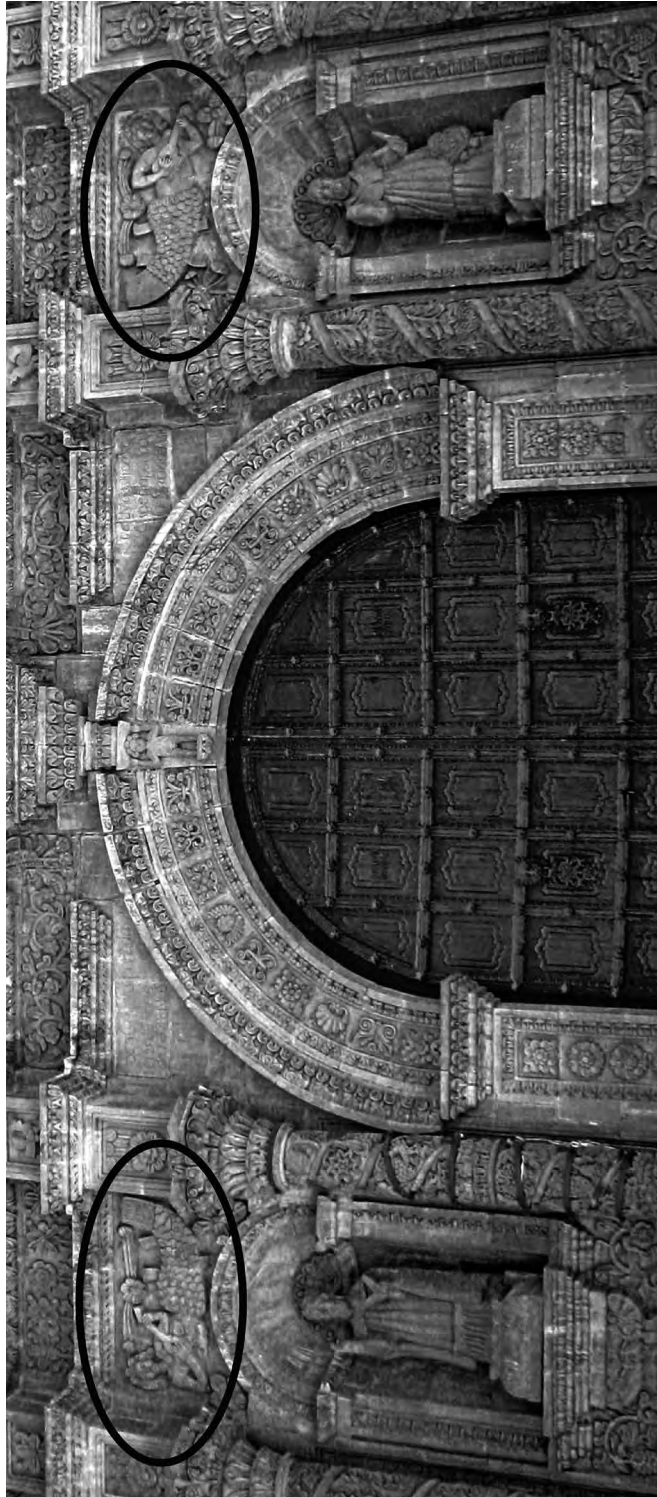


Figura 9. Fachada principal de la Catedral de Puno (1757 d.C.) decorada con par de sirenas de una sola cola tocando, cada una, un charango



Figura 10. Dibujo “PINTOR: LOS ARTIFICIOS, PINTOR, escultor, entallador, bordador, servicio de Dios y de la Santa Yglecia” de Guaman Poma de Ayala (fl. 673 [687]).

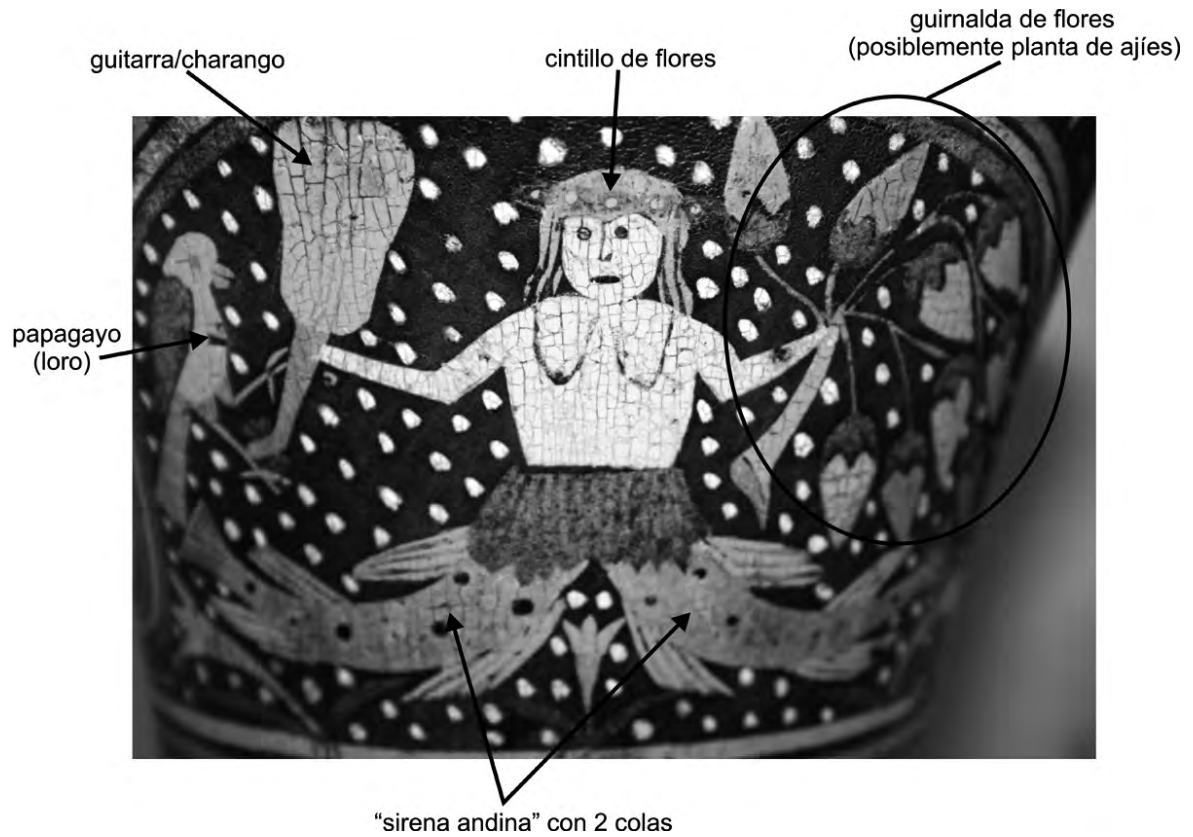


Figura 11. "Sirena andina" que no se ajusta a los modelos estéticos de "El Fisiólogo - Bestiario Medieval" europeo. Detalle de llimpiscaquero del siglo XVIII d.C. (pieza CFB 3562/MA 49 del Museo Murillo de la ciudad de La Paz-Bolivia, fuente Proyecto FONDECYT 1090110).



Figura 12. Dibujo “CANCIONES I MUSICA” de Guaman Poma de Ayala [fl. 316 [318]].



Figura 13. Amaru andino colonial de aspecto dragontino que bota flor por su boca. Limpiscaquero del siglo XVII d.C. (pieza MOMAC 168 del Museo Inka de la UNSAAC-Cuzco, fuente Proyecto FONDECYT 1090110, dibujo: C. Yáñez, colores referenciales sobre fondo pintado de color café).



Fig. 14a: Amaru de apariencia preinca. serpiente grande con cabeza de felino. Botella Moxha IV (450-550 d.C.), colección Museo de Arca de Lima (pieza MALI IV-2.0-0031, gentileza Haru Heshiki).



Fig. 14b: Amaru inca (1470-1533 d.C.). Detalle de serpiente en dintel de balcón de Amaru Concho del Cuzco.

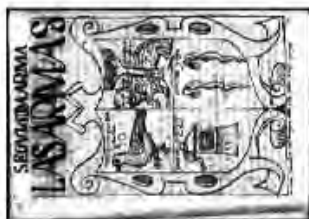


Fig. 14c: Amaru de apariencia pre-hispánica dibujado en 1615 d.C. por Guzman Poma En: la Nueva Cronica y Buen Gobierno, dibujo "Segunda Arma del Inka" 93 [83]



Fig. 14d: Amaru, tipo dragontino siglo XVIII d.C. (pieza MOMAC 90 del Museo Inka de la UNSAAC del Cuzco, fotografía del Proyecto FONDECYT 1061279).

Figura 14. Reconfiguración formal e identitaria del Amaru, a propósito del impacto visual de las fuentes clásicas, medievales y renacentistas europeas (siglos XVI d.C., en adelante).

