

El quero y el aríbalo: una lectura en complementariedad

The quero and the aryballos: a complementary reading

Álvaro Cortijo Molina

<https://orcid.org/0000-0003-2634-463X>
acortijom@gmail.com

RESUMEN

Caracterizado por diseños geométricos, esquematismo en las representaciones figurativas e importancia de la composición por encima de los detalles pictóricos (Cummins, 2018), el arte inca tuvo como rol difundir un discurso de poder y legitimación del régimen gobernante (Herring, 2021; Bray, 2000; Moseley, 1992). Este artículo plantea una aproximación iconográfica mediante la observación en complementariedad de los diseños en *queros* (*qquero*, vaso de madera) y aríbalos (*urpu*, cántaro muy grande) de estilo Cuzco Polícromo A y B, y la revisión de documentos, imágenes coloniales e información arqueológica. Se propone que los motivos de cuadrados concéntricos incisos presentes en los *queros* incaicos hacen referencia a las cuevas de Sutictocco y Marastocco mencionadas en los mitos de origen incaico, junto con la cueva de Tamboctocco y, por extensión, a los demás súbditos y aliados del Inca, siendo parte de un mensaje de legitimación de las relaciones con el régimen gobernante.

Palabras clave: arte inca, iconografía, queros, aríbalos, historia del arte.

ABSTRACT

Featured by the use of geometric designs, schematic figurative representations, and the importance of composition over pictorial details (Cummins, 2018), the Inca art had the role of diffusion of a power discourse and legitimation of the ruler regimen (Herring, 2021; Bray, 2000 and, Moseley, 1992). This paper, through the observation of Inca quero

RECIBIDO: 25/06/2023 - ACEPTADO: 31/08/2023 - PUBLICADO: 07/12/2023

© Los autores. Este artículo es publicado por *Arqueología y Sociedad* del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) [<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>] que permite el uso, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre que la obra original sea debidamente citada de su fuente original.

(quero, wooden glass) and aryballos (urpu) of Cuzco Polychrome A and B style, with the revision of colonial documents and archaeological information, proposes an iconographic approximation about the concentric square carved motifs on the Inca queros. Read complementarily with the rhombus and phytomorphic motifs painted on the aryballos, the squares refer to the caves (also called “windows”) of Sutictocco and Marastocco, mentioned in the Inca origin myths with the Tamboctocco’s cave and, by extension, to the subjects and allies of the Inca, being part of a message of legitimation through the theme of the mythic origin.

Keywords: Inca art, iconography, queros, aryballos, art history.

INTRODUCCIÓN

El Tahuantinsuyo (*Tahuantinsuyu*¹) ocupó gran parte del área andina. Por el norte habría llegado hasta el río Ancasmayo en Ecuador y la zona de Nariño en Colombia y, hacia el sur, hasta el río Maipó en Chile. Por el este habría alcanzado la entrada de los territorios amazónicos en Bolivia, Perú y Ecuador y, también, las tierras áridas del noroeste y centro-occidente argentino (Hyslop, 1998; Kumai, 2002). Aunque muchos territorios podrían ser en realidad puestos de avanzada y no necesariamente representar una plena ocupación inca en la zona, lo que sí es seguro es que los indicadores de la presencia inca en los Andes, básicamente cerámica y arquitectura, son fácilmente identificables en todo el territorio, dada su uniformidad en cuanto a estilo. Con el control de caravanas de llamas (Nielsen y Mariański, 2018), la construcción del Capac Ñan (Martínez, 2010) y el emplazamiento de centros administrativos estratégicos (Morris, 2013 [1973]), el régimen incaico hizo posible la existencia de un circuito estatal, o supra-étnico, de circulación de bienes (Pease, 2009) dentro de un marco de reciprocidad y redistribución de muy larga data. El arte inca estuvo presente en casi todo el territorio andino, arte no sólo manifestado en textiles, cerámica y arquitectura sino también en organización espacial y teatralidad (Herring, 2021), con elementos que, más que objetos rituales, representarían la presencia misma del supremo gobernante recreando los mitos que reafirman su poder (Bray, 2000, 2008).

El arte inca se caracterizó por sus diseños sobrios y geométricos. Los motivos de rombos, achurados, reticulados, etc.², se hayan presentes junto con, en menor proporción, diseños figurativos como representaciones de mujeres, plantas, peces, insectos o camélidos que, mientras más acerquemos los ojos, se pierden en su esquematismo, cobrando sentido sólo si lo vemos de cierta distancia³. Como señala T. Cummins (2020), la composición, el todo, es lo más relevante. Esta característica habría trascendido los límites de las piezas, por lo que en este trabajo se plantea una lectura de estas de manera complementaria, dialogando entre ellas, bajo la premisa que el mensaje visual de un objeto no necesariamente se agotaría en este, sino que continuaría en los otros objetos empleados conjuntamente en el ritual. Dos piezas

¹ En quechua *Tahuantinsuyu* quiere decir “cuatro regiones unidas entre sí” (Rostworowski, 2014).

² Para un mayor detalle sobre los tipos de motivos en la decoración inca, ver Rowe (1944), Julien (1987) y, en especial, Villacorta (2011).

³ Uno de los últimos trabajos que presenta los distintos motivos incaicos es el de Yanet Villacorta (2011).

que han sido representadas siempre juntas tanto en la plástica andina colonial, así como en dibujos y crónicas, son los *queros*⁴ y aríbalos⁵, por lo que para hallar su sentido como objetos rituales necesitaremos revisar el contexto en el que fueron utilizados, esto es, las fiestas y eventos que se realizaban en las plazas de distintos centros administrativos y que eran oficiadas desde el *ushnu*. Una vez entendida la finalidad de los *queros* y aríbalos en el mundo inca, nos detendremos en los objetos mismos, específicamente en sus diseños, buscando explicarlos mediante el dibujo que realiza Santa Cruz Pachacuti (2007 [1613]) sobre las ventanas de Tamboctoco, Sutictoco y Marastoco, que es parte del relato sobre el origen mítico incaico. Finalmente, mediante información colonial se tratará de entender qué implicarían las referencias a Sutictoco y Marastoco dentro del mundo inca.

EL CONTEXTO: LA BEBIDA

La principal bebida en el mundo incaico fue la chicha de maíz, *aqha* en quechua⁶, producto de gran prestigio en los Andes prehispánicos (Murra, 2002 [1960]; Morris, 2013 [1979]; Bray, 2009), así como en la actualidad. Los documentos de los extirpadores de idolatrías dan cuenta de su importancia:

La principal ofrenda y la mejor, y la mayor parte de sus sacrificios, es la chicha por ella, y con ella comienzan todas las fiestas de las huacas, en ella median, y en ella acaban, sus fiestas, y ella es el todo. Y así tienen para este efecto muchos vasos, y vasijas de diferentes formas, y materias, y es común modo de hablar, que dan de beber a las huacas, quando les van a mochar. (Arriaga, 1999 [1621], cap. VI, p. 50)

Como se puede apreciar la chicha de maíz no fue una simple bebida, trascendió también al plano religioso. La libación habría sido el clímax de los rituales incaicos, el acto que los legitimaba. Este “brindis”, como lo llamaría Cummins (2004), no sólo se daba entre dos partes humanas sino también entre deidades, ancestros, etc., tal como señala Guamán Poma en varios de sus dibujos, por ejemplo, los rituales en honor al Sol (figura 1), y también varios autores coloniales como Francisco de Ávila, refiriéndose a un ritual en el Coricancha, Cuzco:

⁴ Hay diversas formas aceptadas de escribir la palabra *kero* en quechua cuzqueño: *keru*, *queru*, *qero* o *qquero*. En este trabajo se empleará *quero*, tal como figura en el lexicón de Domingo de Santo Tomás (1560) y, aunque en estricto *quero* significaría “madera” o también “vaso de madera” según el Vocabulario Polígloa Incaico de Religiosos Franciscanos Misioneros de 1905, emplearemos la palabra para referirnos en general a los vasos rituales, entre los que incluyo las *aquillas*, vasos de oro o plata que, dado su valor, muy pocos de ellos sobrevivieron hasta hoy.

⁵ H. Bingham (1915), para estandarizar la nomenclatura y que esta sea familiar para la mayoría de investigadores, asignó nombres griegos a las distintas formas cerámicas incaicas. En este trabajo se usará el término “aríbalo”, castellanización de *aryballus*, dado su uso común para designar al cántaro, en quechua denominado *urpu*, que corresponde con la forma A de Rowe (1944), Forma 1 de Meyers (1975) y Botella Cuzco de Julien (1987), evitando confundirlo con otras formas similares (botellas, cántaros o jarras).

⁶ El término *chicha* tendría su origen en el idioma cuna hablado en Panamá, donde *chichah* significaría “bebida de maíz”. Esta fue la bebida principal más no la única; existieron también bebidas fermentadas a base de maní y yuca. De otro lado, ya existía anteriormente en Wari, donde se empleó la chicha de maíz y de otros productos. Para mayor información consultar Valdez et al. (2010).

Y les suelen poner chicha blanca para que beba [el sol] en una vasija muy grande de oro, poniéndola en la Casa del Sol para que, por una lumbrera entrando el rayo, diese en el vaso y entonces decían: ya bebe nuestro padre el Sol [...]. (Ávila, 2002 [1646], p. 51)

Otro ejemplo sobre el rol de la bebida lo ofrece Juan Diez de Betanzos, quien relata cómo el Inca *Guaina Capac* era recibido en otras provincias, donde luego de realizar varias acciones, como los sacrificios correspondientes, bebía junto con los participantes para dar fin al evento:

Y ansí entraba en el pueblo principal della donde llegado que era a la plaza del le tenían hecho cierto asiento a manera de un castillejo una pileta llena de piedras y como llegase el Ynga al pueblo subíase en aquel castillejo y allí se sentaba en su silla y de allí veía a todos los de la plaza y ellos le veían a él y siendo allí le traían delante del muchos corderos y allí se lo degollaban delante y se los ofrecían y luego le vaciaban delante mucha chicha en aquella pileta que allí estaba en sacrificio y él bebía con ellos y ellos con él. (Betanzos, 2015 [1551], cap. XLII, p. 303)

Aquí Betanzos menciona también la presencia del *ushnu*⁷, estructura ubicada en la plaza y que servía como altar de sacrificios y centro desde donde se oficiaba el ritual.



Figura 1. El Inca bebiendo con el Sol en el mes de junio, Guaman Poma [1615], p. 246[248].

Se destaca la visualidad: desde el *ushnu* se podía ver y ser visto; era un punto alto desde donde se dominaba toda la plaza. Bartolomé de Segovia, religioso que llegó al Perú en 1534, escribe también sobre su función:

[...] y en cada pueblo destes una plaza grande real y en medio della un cuadrado alto de tierraplen con su escalera muy alta donde se subía el ynga y tres señores a hablar al pueblo y ver a la gente de guerra cuando hazían sus reseñas y juntas. (Bartolomé de Segovia, 2019, fol. 16v, p. 140)

Tanto en el escenario de la plaza y el *ushnu*, así como dentro del templo, la bebida jugó un importante rol en el aparato político y religioso incaico. No solo eso, también fue parte de las prácticas de reciprocidad y redistribución, muy anteriores al Tahuantinsuyo. Dentro de la lógica andina

⁷ El *ushnu* es mencionado por los cronistas como castillejo, castillo, mesquita, torre, torreón, pileta, fortaleza, entre otros nombres. Para mayores referencias ver Morris (2013).

de reciprocidad, donde no hubo moneda ni el concepto de mercancía, los bienes adquirirían importancia según de quién vengan (Morris, 2013 [1979]). Al ser ofrecidos por el Inca o alguna autoridad, la bebida era sumamente valiosa, así como todo lo que de él viniera, como los textiles y también las mujeres, siendo esto una estrategia para ampliar las relaciones de parentesco (Hernández, 2012). Surge así un intercambio aparentemente asimétrico entendido como redistribución. Fue esta manera la que se empleó para ganar simbólicamente el favor de la población y sus autoridades, generando una deuda con el gobernante y dándose una cadena recíproca de intercambios para fortalecer las relaciones.

La bebida era ofrecida a la población no sólo en fiestas y otros rituales, esta fue parte de su cotidianeidad, en el día a día de los habitantes del Tahuantinsuyo, como una manera en la que el régimen incaico se hizo presente en una actividad tan básica como es el beber, tal como señaló el juez Gregorio Gonzáles de Cuenca en 1556: “[...] los caciques y principales solían tener asientos y tauernas donde públicamente dan de beber la chicha a todos los que allí se allegan, y es causa de las borracheras de los indios y en ello ocupan muchos indios e yndias en hazer la chicha [...]” (citado por Rostworowski, 1977, p. 241).

El principal insumo en la preparación de chicha fue el maíz y su cultivo en los Andes no fue nada sencillo ya que es una planta que no resiste heladas y necesita disponer de un constante suministro de agua. El maíz habría sido el cultivo más importante durante el régimen incaico, por lo que no se escatimó en recursos para lograr su producción en las distintas regiones ocupadas por el Inca, logrando dos sistemas de cultivo, uno a base de plantas locales ya adaptadas a la región y, otro a base de maíz, con mayores requerimientos (Murra, 1978). Garcilaso de la Vega señala la importancia dada a este cultivo y la inversión que se hacía tanto en infraestructura como en mano de obra enfatizando la necesidad de contar con un riego efectivo para asegurar la producción de una especie que no sólo servía para la alimentación, sino que también tuvo relevancia dentro de los mitos andinos⁸: “tan aplicados como estos fueron los Incas en lo que era aumentar las tierras para sembrar maíz. En muchas partes llevaron quince y veinte leguas una acequia para regar muy pocas hanegas de tierra de pan⁹, porque no se perdiesen” (Garcilaso de la Vega 1959 [1609], Libro 5, Cap. I, p. 226).

La preparación de bebidas y alimentos estuvo a cargo de las *acllaconas* (*aclla*, *ajlla*), una élite de mujeres elegidas que también se encargaban de confeccionar los textiles que serían entregados como obsequios. Cristóbal de Mena, quien viniera junto con Pizarro, da cuenta de la relación de las mujeres con estas actividades días previos al episodio de la captura de Atahualpa en Cajamarca, además de indicarnos que el maíz también era uno de los bienes almacenados en los depósitos del Tahuantinsuyo:

⁸ Desde los mitos de Vichama hasta el origen de los cañaris en Ecuador, pasando por la semilla de maíz que se trajo de Tamboctocco, esta planta tuvo gran importancia en la cosmovisión andina muchos siglos antes de los incas.

⁹ Tierras destinadas al cultivo de cereales.

“[...] y en unas casas muy altas hallaron mucho maíz y calzado, otras estaban llenas de lana y más de quinientas mujeres que no hacían otra cosa sino ropa y vino de maíz para la gente de guerra. En aquellas casas había mucho de aquel vino”. (Mena, 1534: 27-28)

La asociación de la mujer con las labores de preparación de alimentos y bebidas no debe entenderse como simplemente una subordinación y encasillamiento a los quehaceres domésticos, sino que estas actividades habrían sido parte del ritual y tuvieron un carácter sagrado originado en la relación de las divinidades femeninas, así como ancestros femeninos¹⁰, con la agricultura y alimentación. Su participación en el ritual se daba mediante la preparación de alimentos y bebidas, posiblemente sacralizándolos (Hernández, 2012). La mujer, entonces, sería una pieza clave en la cohesión del Tahuantinsuyo ya que mientras que una parte masculina se encargaba de las actividades bélicas de conquistar territorios, la femenina tendría la misión de conservarlos, manteniendo las cadenas de reciprocidad, ofreciendo su trabajo y sirviendo a los invitados (Hopwood, 2022). Lo anterior incluiría la ampliación de las relaciones de parentesco mediante alianzas matrimoniales.

Como hemos visto, la bebida tuvo gran relevancia social, religiosa y política; fue un bien de mucho valor y tuvo carácter sagrado desde su producción. Su presencia en rituales, tanto públicos como en otros más restringidos, fue parte de una narrativa más amplia dentro de un marco de reciprocidad y redistribución donde los objetos empleados, como vasos y cántaros, fueron también parte de ese mensaje. Este es el contexto en el que circularon los *queros* y aríbalos, los cuales fueron parte activa de las actividades en las que estuvo involucrada la bebida y además funcionaron en complementariedad, por lo que se plantea que los diseños plasmados en ellos deben ser entendidos también en conjunto.

OBJETOS Y DISEÑOS COMPLEMENTARIOS

Básicamente el *quero* y el aríbalo son un vaso y un cántaro que cumplen la función de consumo y transporte de bebidas, respectivamente. Son parte de lo que podríamos llamar un mismo set de vajilla. Estas, así como otras piezas como jarras, platos, ollas, etc., fueron parte de la cotidianeidad del poblador del Tahuantinsuyo durante el régimen incaico, y también durante las fiestas, donde su visibilidad fue una de las maneras en que el Inca transmitía su mensaje ideológico¹¹. En los *queros* del periodo Colonial, específicamente desde fines del siglo XVI¹², se puede apreciar representaciones donde estos y el aríbalo están presentes siempre en complementariedad, ya sea en rituales o siendo los aríbalos transportados a la espalda, manipulados por mujeres y/u oficiantes en algún ritual (figuras 1 y 2).

¹⁰ Recordemos, por ejemplo, que Mama Ocllo habría enseñado a las mujeres a cocinar y tejer.

¹¹ Si bien el estilo Inca Cuzco se extendió en todo el Tahuantinsuyu, la cerámica inca estuvo concentrada principalmente en los centros administrativos. Su lectura y cambios responden a dinámicas de la entidad que las produjo más no de las sociedades locales, quienes continuaron su producción paralelamente en otros sitios arqueológicos.

¹² Para una cronología tentativa de *queros* inca ver Rowe, 2013 [1962].



Figura 2. Detalle de quero de estilo libre con escena ritual, posiblemente del siglo XVII. Minneapolis Institute of Arts, Minnesota.

El aríbalo es la pieza más emblemática de la producción cerámica inca y no cuenta con antecedentes morfológicos (Julien, 1987; Meyers, 1975). Consiste en un cántaro con base cónica, cuello largo y boca muy evertida, cuerpo globular con una protuberancia que delimita el cuerpo del cuello, a veces con forma de cabeza de felino, que ayudaba a sujetar la cuerda con la que esta pieza era cargada a la espalda. También puede presentar base cónica y una parte frontal donde se ubica la decoración principal, y otra posterior, claramente diferenciadas. Su forma corresponde a las primeras en las clasificaciones morfológicas vigentes. Rowe (1944) y Villacorta (2011) la denominan Forma A, mientras que Julien (1987) la denomina “Botella Cuzco”. Estudios de distribución cerámica indicarían que esta pieza es la más recurrente en el registro arqueológico en relación con las otras formas (Bray 2008, 2009), lo cual nos habla de un tratamiento especial del aríbalo dentro del repertorio cerámico inca.

Los aríbalos corresponden a lo que Rowe (1944) denominó Forma A, con decoración del tipo Cuzco Polícromo A (CPA) (figura 3) y Cuzco Polícromo B (CPB) (figura 4). Para Julien, esta misma decoración es el Modo A y Modo B. Décadas más tarde, Villacorta la identificó con los motivos decorativos de rombos, helechos y/o meandros¹³. En el presente artículo se empleará la propuesta de Rowe ya que prioriza la composición (entendida como el “esquema” en la propuesta de Villacorta) pictórica en la pieza. La Forma A presenta, en la parte frontal, tres paneles verticales don-

¹³ Los motivos identificados por estos tres investigadores no serían nuevos: ya están presentes en el periodo Intermedio Tardío en los estilos Killke y Lucre. Incluso, este último podría estar emparentado con Wari, con diseños de trazos más toscos e irregulares, pero con un repertorio geométrico similar que habría servido de base para el posterior estilo inca (Ccallo, 2017).



Figura 3. Aríbalo Cuzco Polícromo A. Museo Larco, Lima



Figura 4. Aríbalo Cuzco Polícromo B. Museo Etnológico Estatal de Berlín.

de, para el CPA, los paneles laterales tendrían diseños fitomorfos, a modo de helechos, mientras que el panel central correspondería a patrones de líneas agrupadas y aspas. Por otra parte, en el CPB, el panel central estaría conformado por rombos concéntricos o rombos con reticulado interno (ajedrezado) y paneles laterales con series de triángulos invertidos formando filas. No hay información sobre si estas dos variantes serían tratadas de distinta manera salvo un estudio de distribución en Huánuco Pampa, donde se sugiere que la variante CPA, con helechos en los paneles laterales, habría estado principalmente asociada a los recintos residenciales más restringidos, en lo que Craig Morris denominaría “sector palaciego” utilizados por la élite cuzqueña, aunque no está aún comprobado. Mientras que el CPB, con los rombos concéntricos en una franja vertical central, se asociaría a recintos de una élite de menor rango, en el mismo sector, tal vez la élite local relacionada con el Cuzco por matrimonios (Morris, 2013 [2004], 2010).

Por otra parte, la tradición de antropomorfizar la cerámica es muy antigua en el mundo andino. Recordemos los cántaros cara gollete wari o chancay, o las botellas escultóricas nasca, entre otros muchos ejemplos tan distantes geográfica como temporalmente. La cerámica inca no fue la excepción. Bray (2008) sugiere, apoyada en la idea del cuerpo como símbolo de la cosmogonía inca (Classen, 1990), que podemos entender los aríbalos como una metáfora del cuerpo, tanto por sus diseños como por su forma. Los motivos mencionados, así como muchos otros más, tanto geométricos como figurativos, estarían presentes (con variaciones) en los *tocapus*, plasmados en la vestimenta inca masculina (el *uncu*), donde la composición se presenta de la misma manera que en la cerámica: bandas verticales u horizontales de motivos geométricos, cuadrículas, etc. buscando la simetría (Bray, 2008) (figura 5). Si al he-

cho de la similitud compositiva de los textiles con la cerámica le añadimos los diseños de caras en el cuello de la pieza o, incluso, cabezas en los platos (figuras 4 y 6), podríamos considerar que existió una intención de pensar la cerámica de esta forma (Bray, 2000, 2008), siendo la representación simbólica del gobernante, de otras autoridades o de los ancestros.

En el caso de los *queros*, estas piezas siempre fueron hechas en pares, condición que se habría mantenido luego de la conquista. Al respecto, Garcilaso menciona que “[...] tuvieron y hoy tienen estos vasos para beber todos hermanados, de dos en dos: o sean grandes o chicos, han de ser de un tamaño, de una misma hechura, de un mismo metal, de oro, de plata o de madera” (Garcilaso de la Vega, 1959: Libro 6, Cap. XXIII, p. 338).

Los *queros* pasan de presentar diseños geométricos e incisos (figura 7) en la época inca a mostrar, más adelante, diseños figurativos, empezando por motivos zoomorfos en bajo relieve y uso de pigmentos; luego, la aparición de *tocapu* y cada vez mayor complejidad en las escenas representadas¹⁴. Un rasgo común en todos los *queros* es la organización del espacio. Por lo general, hay tres campos horizontales que rodean la pieza; de otro lado, se mantiene el esquematismo, al menos durante el siglo XVI¹⁵, junto con los *tocapu* y diseños incisos geométricos o figurativos.

Las investigaciones sobre iconografía prehispánica en los Andes no cuentan con registros escritos nativos que podrían darnos más información sobre el significado específico de las imágenes plasmadas en los distintos soportes. Por ello, nuestra aproximación a su interpretación es de manera indirecta e hipotética. Sin embargo, el análisis formal de los diseños nos puede dar luces sobre las recurrencias, énfasis, organización espacial, etc. Partiendo del análisis formal de los *tocapu* (*tukapu*) pre-

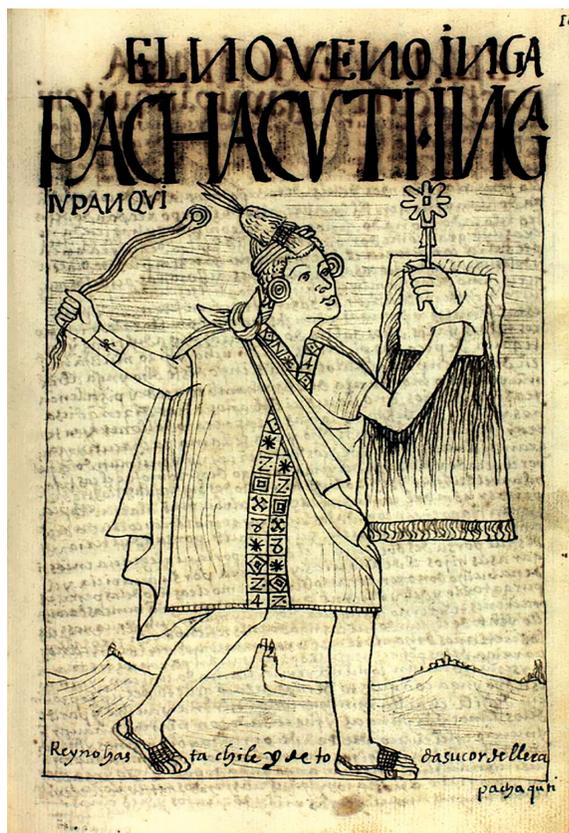


Figura 5. Inca Pachacuti vistiendo un uncu con banda vertical de tocapus. La composición de la prenda sigue las mismas normas que la cerámica. Guaman Poma [1615], p. 107[108].

¹⁴ Para mayores referencias respecto a la cronología tentativa de estas piezas, ver Rowe (1962). Un amplio trabajo sobre el desarrollo estilístico y temático es realizado por Cummins (2002).

¹⁵ Los *queros* de estilo Libre (Rowe, 1962), últimos en aparecer a inicios del S. XVII, rompen completamente con los rasgos del estilo incaico al presentar mucha mayor narratividad en las escenas. Estas escenas contienen elementos arquitectónicos, movimiento, figuras superpuestas, etc.; además de no dejar espacios vacíos, abandonar las incisiones, e incluso, hay ejemplares que ya no presentan *tocapus*.



Figura 6. Plato inca con aplicación de cabeza humana. La composición seguiría la misma línea que la empleada en los aríbalos Cuzco Polícromo B, así como la idea de emular al cuerpo humano. Museo Casa Concha, Cuzco.



Figura 7. Quero de estilo inca. Colección privada, Lima.

sentes en los textiles incaicos, Frame (2004, 2007, 2010, 2014) nos muestra cómo es que estos motivos visuales están relacionados y organizados entre sí, además de dar algunos alcances interpretativos sobre algunos de ellos. Frame agrupa los *tocapu* en familias, donde las variaciones (rotación, duplicación, inversión, agrupamiento en cuadrículas, etc.) de uno o más elementos, es usado para formar distintos diseños. Una de estas familias es la del diamante o también conocida como rombo, elemento geométrico que, por su recurrencia, dimensiones y distribución, habría estado íntimamente relacionado con la identidad incaica (figura 8) (Frame, 2004, 2014). En la cerámica este elemento también estuvo presente en estilos previos como Lucre, en el periodo Intermedio Tardío e, incluso, en el Horizonte Medio, donde tendría su origen hacia finales de Wari (Ccallo, 2017).

Los textiles no son la única fuente para investigar los *tocapu*. Guamán Poma de Ayala nos brinda un gran repertorio visual donde podemos hallarlos dentro de un contexto que, si bien se tratan de dibujos, nos puede dar información sobre dónde estuvieron presentes estos diseños. En base al análisis de los *tocapus* plasmados en los *unku* incaicos en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Frame (2007, 2010) sostiene que ciertos *tocapu* estarían asociados a determinados *suyus*¹⁶, en base a la recurrencia de *tocapu* plasmados en la vestimenta de personajes como el Inca, sus consejeros y capitanes, además de autoridades locales. Además, que los rombos concéntricos referirían al Tahuantinsuyo en su conjunto al estar, en escenas previas a la llegada española, plasmados en la vestimenta del Inca¹⁷. La figura del rombo, dividido imagi-

¹⁶ Valiéndose de los dibujos del Inca y su séquito realizados por Guamán Poma, Frame (2007; 2010) propone una correlación entre ciertos motivos figurativos y/o geométricos y los distintos *suyos* (*suyu*), donde la estrella de ocho puntas correspondería al Condesuyo, los triángulos escalonados al Collasuyo, el círculo lunar al Antisuyo y el sol de ocho puntas al Chinchaysuyo.

¹⁷ Si bien no hay una explicación y/o descripción explícita sobre el significado de estos motivos en la obra de Guamán Poma, sí se puede apreciar con qué personaje están relacionados. Este sería el Inca, quien en su vestimenta lleva, además de los *tocapus* relacionados a los distintos *suyos*, motivos de rombo que, aunque ya existían en la cerámica Lucre, para este momento habría sido posiblemente resemantizado (Frame, 2007 y 2010).



Figura 8. Fragmento de túnica con banda de tocapus pertenecientes a la familia de rombos escalonados, según la propuesta de M. Frame (2014). George Washington University Museum, Washington DC.

nariamente por un eje vertical y otro horizontal, generando una división simétrica y composición cuatripartita, sería una forma de mostrar al Tahuantinsuyo como unidad y, a la vez, sugerir las cuatro partes que lo conforman. De otro lado, mediante el análisis formal¹⁸, los rombos concéntricos estarían también indicando una jerarquización del elemento central sobre los demás, tanto espacial (Cuzco y los cuatro *suyus* como centro-periferia) como por la superposición del centro sobre los demás elementos que se van añadiendo (Frame, 2004, 2014) (figura 8).

Los diseños de rombo se imponen en la composición por sobre cualquier otro que aparezca asociado que, por lo general, es el motivo de cuadrados concéntricos, los cuales suelen ocupar el área cercana a las esquinas en los *tocapu*, uno en cada esquina. Un *tocapu* que muestra los cuadrados concéntricos como figura principal es el denominado *casana* (figura 9), nombre dado por Guamán Poma, y que aparece en la vestimenta de los capitanes y en el Inca Mayta Cápac, así como en otros personajes sean o no de la nobleza. Este *tocapu*



Figura 9. Inca Maita Capac con uncu que presenta un diseño de casana. Guamán Poma [1615], p. 98[98].

¹⁸ Esto es, mediante el estudio de las simetrías y relaciones espaciales de los motivos dentro de la composición.

estaría refiriéndose, según dónde los plasma Guamán Poma, a los cuatro *suyus* (Frame, 2007, 2010). Presenta cuatro grupos de tres cuadrados concéntricos enmarcados en un cuadrado mayor o a veces sin marco (otras variantes pueden presentar dos o sólo un grupo de cuadrados concéntricos). Este *tocapu* es interpretado por Pino (2014) a partir de la observación de una estructura en el sector IIB de Huanucopampa, el denominado “Incawasi”, que tiene un diseño arquitectónico que permitía ubicar una fecha específica para iniciar el período de siembra. A su vez, sería una representación tridimensional del *tocapu casana*, presente en los dibujos de Guaman Poma de la vestimenta de personajes que “tenían cargos que aluden a poner orden social y territorial” (Pino, 2014, p. 378). Frame (2007) entendería esto como las cuatro partes del Tahuantinsuyo.

Recordemos que estos cuatro cuadrados concéntricos aparecen también en las cuatro esquinas de algunos diseños de diamante o romboidales, otra vez teniendo a este último motivo como centro y jerárquicamente por encima de los demás elementos¹⁹. El estudio de los *tocapu* llevado a cabo por Frame nos da luces sobre sus relaciones internas a partir del análisis formal. Sin embargo, este es un primer paso si se busca una aproximación a los posibles significados que pudieron tener estos diseños y será necesario ir más allá: salir del análisis formal y entender al *tocapu* en su contexto y soporte.

Otra fuente que nos puede brindar referencias sobre motivos visuales incaicos es *Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú*, donde Santa Cruz Pachacuti (2007 [ca. 1613]) añade a su relato sobre cómo Manco Cápac mandó a labrar su lugar de origen, un dibujo de las ventanas de Tamboctocco, Sutictocco y Marastocco (figura 10). Allí se muestra la ventana principal, Tamboctocco, *pacarina* del linaje fundador, como un rombo inserto en tres cuadrados concéntricos y con cuatro círculos en las esquinas (misma estructura compositiva mostrada por los *tocapus*), flanqueado por dos árboles representando linajes del padre y la madre, donde las raíces y tronco representarían a los ancestros y los frutos a los incas descendientes. Bray (2000) sugiere



Figura 10. Dibujo de las ventanas de Tamboctocco, Marastocco y Sutictocco. Santa Cruz Pachacuti, fol. 8V (2007 [ca. 1613], p. 200).

¹⁹ Basado en la relación espacial tanto en tamaño como posición dentro de la composición, según el análisis formal realizado por Frame (2004, 2014) a partir de los *tocapus* presentes en las vestimentas inca.

que el diseño romboidal representando a la cueva de Tamboctocco sería el mismo de los *tocapu* y cerámica, así como los diseños fitomorfos, helechos en la cerámica, representarían los árboles mencionados. El mensaje visual del aríbalo incaico estaría relacionado con el origen mítico y, a la vez, representando al gobernante. Ampliando la lectura iconográfica de Bray, los otros diseños de Santa Cruz Pachacuti, las ventanas de Marastocco y Sutictocco, están representadas como tres cuadrados concéntricos, los mismos que vemos en segundo plano en los *tocapu* de rombos u otros diseños. Estos motivos están pocas veces presentes en la cerámica, pero sí son muy recurrentes en los *queros* de madera, tanto del periodo preconquista así como coloniales, donde aparece inciso en la superficie del vaso, a veces intercalado con *tocapus* o rodeando por completo la pieza en campos horizontales (figura 7).

Tanto el análisis formal de Frame (2004, 2007, 2010 y 2014) a partir de los *tocapu* presentes en los textiles, así como el de Bray (2000) en la cerámica, señalan a los rombos como elemento principal, que también se impone a los diseños de cuadrados concéntricos, de menor jerarquía, según su ubicación y relaciones espaciales con otros elementos dentro de la composición. Esto también se da en el dibujo de Santa Cruz Pachacuti, donde estos cuadrados son las ventanas de Marastocco y Sutictocco para el autor y, en la propuesta de Frame, serían los cuatro *suyus*. En ambos casos basados en el análisis formal de los *tocapu* y a la explicación ofrecida por Santa Cruz Pachacuti, ajenos al centro y subordinados a este. Si aplicamos la idea de jerarquización del elemento central en las figuras concéntricas a los cuadrados, podemos decir que las figuras con 5, 10 u 11 cuadrados concéntricos que se presentan incisos en los *queros* de madera, estarían indicando una jerarquización no del Cuzco o del linaje Inca, sino de estas otras *pacarinas* secundarias del mito, centralizándolas y superponiéndolas, a la vez que también mostrarían una relación de centro-periferia paralela. Por ello, se propone que los cuadrados concéntricos estarían refiriéndose a los primeros aliados del Inca, Marastoco y Sutictoco inicialmente y, por extrapolación, a los súbditos y aliados del Inca que se iban sumando desde diversas partes del Tahuantinsuyo.

De lo anterior podríamos decir que la complementariedad funcional del *quero* y el aríbalo en relación a la bebida, existía también en el plano simbólico, donde al ser los *queros* producidos en pares, podríamos tener sugerida la imagen que nos brinda Santa Cruz Pachacuti respecto al origen y linaje mítico incaico. Por otra parte, su uso en rituales, y sobre todo como centro del mismo, hacía de estos objetos mucho más que simples utensilios. Estos objetos fueron coprotagonistas del ritual y, más que portadores de un mensaje, habrían sido el mensaje mismo: el aríbalo como metáfora del Inca y, luego, los *queros* con cuadrados concéntricos legitimando la filiación al régimen imperial. Estas piezas también serían testigos o reliquias del ritual, ya que existía la costumbre de conservar los vasos, tal como lo menciona Garcilaso "... Estos vasos, porque el Zapa Inca los había tocado con la mano y con los labios, los tenían los curaca en grandísima veneración, como a cosa sagrada; no bebían de ellos ni los tocaban, sino que los ponían como a ídolos, donde los adoraban en memoria y reverencia de su Inca, que les había tocado [...]" (Garcilaso de la Vega 1959 [1609]: Libro 6, Cap. XXIII, p. 339).

Dada su posición, descartamos la idea de que el Inca bebiera en vasos de madera y que hubiera usado los cuadrados concéntricos. Sin embargo, sí se puede pensar en rituales de libación de menor nivel jerárquico donde los *queros* fueron empleados a lo largo de todo el territorio del Tahuantinsuyo (Cummins, 2004). El conservar los vasos podría también ser la razón por la que estos y el aríbalo no se encontraría frecuentemente asociados en las excavaciones arqueológicas. Muchos *queros* pasaron de generación en generación, siendo reparados y guardados sin que su función utilitaria sea relevante. Recordemos que son pocos los *queros* que proceden de excavaciones arqueológicas; al contrario, la mayoría de ellos llegaron a nosotros gracias al coleccionismo y hoy pertenecen a museos y colecciones privadas. Así, tanto por el rol de la bebida, la importancia del maíz, los discursos visuales y su alta exposición en rituales, estas piezas jugaron un rol muy relevante dentro del aparato ideológico del Tahuantinsuyo.

LAS OTRAS VENTANAS

Queda la pregunta: ¿qué representarían Marastocco y Sutictocco para el mundo inca? Los nombres Marastocco y Sutictocco pertenecen al relato mítico de los hermanos Ayar, cuatro hombres y cuatro mujeres que salen de Pacaritambo por un designio divino en busca de tierras. El relato es ya conocido y presenta variaciones²⁰. Sin necesidad de entrar en pormenores, estos nombres aparecen por primera vez en la obra de Domingo de Santo Tomás (1560), quien señala como ejemplo en el capítulo 18 de su obra *Gramática o arte de la lengua general de los indios del reyno del Perú*, hablando del origen de los nombres, que las denominaciones de Maras *ayllu* y Xutic *ayllu* provendrían de dos indios nobles, Maras y Xutic, respectivamente, que estarían al servicio de Manco Cápac, provenientes de las ventanas de Pacaritambo.

Algunos años después de la publicación de Domingo de Santo Tomás, en mayo de 1569, aparecerían en Cuzco las probanzas de Sancho Usca Paucar y Alonso Usca Puma²¹, caciques de Maras y Mullaca. En tales documentos se solicita para Maras *ayllu* la exoneración de tributo, ya que antiguamente esta parcialidad habría sido empleada para servicio personal del Inca y para la guerra (Segalini, 2017), actividades que, sobre todo la guerra, en la lógica occidental a la cual ellos apelaban, corresponden a la nobleza. Entre los argumentos a favor del *ayllu* Maras estaba el origen cercano a la ventana de Tamboctoco (se le menciona como peña cercana, a tres leguas) y la idea de parentesco. El mismo mes de mayo, se presenta también la probanza de Rodrigo Sutic Callapiña²², quien buscaba ser reconocido como descendiente de Manco Cápac, solicitando también exoneración de tributos. En este segundo caso se apeló al origen de los ancestros de Rodrigo Sutic en Pacaritambo, como pertenecientes a una etnia que poblaba la zona. En ambos casos se hace referencia al origen

²⁰ Las principales versiones del mito son las que ofrecen Sarmiento de Gamboa y Cieza de León. Para este último autor, son tres parejas de hermanos y no cuatro.

²¹ Reproducida en Segalini (2017).

²² La probanza de Rodrigo Sutic Callapiña está reproducida en Urton (1990).

incaico, uno mencionando las ventanas de Tamboctocco y Marastocco mientras que Sutictocco aparece como apellido cuyo origen está también en Pacaritambo.

Ambos casos presentaron varios testigos en común, personajes ya de avanzada edad que habrían servido a los Incas Huayna Cápac y a Huáscar y que, más adelante, serían los informantes de Pedro Sarmiento de Gamboa, quien publica su obra *Historia de los Incas* tres años después, en 1572, ubicando Marastocco y Tamboctocco en un mismo lugar y agregaría al relato la tercera ventana, Sutictocco. Sarmiento también menciona diez *ayllus* cuzqueños que habrían sido aliados de los incas en la fundación del Cuzco, dos de estos *ayllus*, que corresponderían a Hurín Cuzco²³, se denominarían Sutic-tocco *ayllu* y el otro Maras *ayllu*, descritos como las generaciones que habrían salido de las ventanas del mismo nombre. Sarmiento menciona que:

[...] está un asiento llamado Paccari-tampu, que quiere decir “casa de producción”, en el cual es un cerro llamado Tampu-tocco, que significa “casa de ventanas”. [...] son tres ventanas, la una llamada Maras-tocco y la otra Sutic-tocco, y la que está en medio de estas dos de llama Capac-tocco, [...] De la ventana Maras-tocco salieron sin generación de padres una nación de indios llamados Maras, y ahora hay de ellos en el Cuzco. De la ventana Sutic-tocco salieron unos indios llamados Tampus, que poblaron a la redonda del mismo cerro y en el Cuzco ahora hay de este linaje. (Sarmiento de Gamboa 1947 [1572], pp. 117-118)

Más adelante especificaría también los nombres de los líderes de estas parcialidades:

Sutic-tocco *Ayllu*, que es la generación que salió de la una de las ventanas, llamada Sutic-tocco, [...] hay de estos en el Cuzco ahora algunos, y las cabezas, que los conservan, son Don Francisco Auca Muchu Auri Sutic y Don Alonso Hualpa; Maras *Ayllu*; éstos son los que dicen salieron de la ventana Maras-tocco; hay de estos algunos en el Cuzco, mas los principales son Don Alonso Llama Oca y Don Gonzalo Ampura Llama Oca [...]. (Sarmiento de Gamboa 1947 [1572], pp. 119-120)

No sabemos qué criterios habría tenido Sarmiento para organizar el relato en base a las diferentes versiones, ni cómo es que el relato fue tomando forma. Pero a inicios del siglo XVII, Guamán Poma de Ayala (1980 [c.1615]) ya señalaba a Tamboctocco como lugar de origen, que estaría en Pacaritambo y, si bien no menciona los nombres de las otras ventanas, en sus textos y dibujos sí representa las tres cuevas. Coetáneo a Guamán Poma, Santa Cruz Pachacuti reafirma la idea de parentesco en las tres ventanas, señalando que “[...] eran tres ventanas que significan la casa de sus padres de donde descendieron; los cuales se llamaron el primero tampo ttoco, el 2º maras ttoco, el 3º sutic ttoco que fueron de sus tíos, aguelos maternos y paternos [...]” (Santa Cruz Pachacuti 2007 [1609]: 8v, p. 157).

²³ Siguiendo el principio de dualidad andina, Hanan y Hurín serían dos partes complementarias que corresponden a “arriba” y “abajo”, respectivamente, dividiendo el Cuzco dos partes. Para mayores referencias sobre esto ver Pease (2007) y Hernández (2012).

Por otra parte, Rostworowski (2014 [1988]) menciona a la parcialidad Sauaseray, perteneciente a Hurín Cuzco, que según Sarmiento de Gamboa, estaría asentada en el Cuzco antes del arribo de Manco Cápac. Esta parcialidad habría salido, según las informaciones de Toledo referidas también por la autora, de Sutic Toco. Podría tratarse de un primer grupo adelantado a Manco Cápac.

Los documentos coloniales mencionan distintas etnias previas o coetáneas a los incas en sus inicios, tales como los ayarmaca y alcavisa. También se relatan conflictos bélicos para lograr establecerse, como los que tienen de protagonistas a Manco Capac y Mama Huaco. De otra parte, desde Rowe, se identifican distintos grupos no necesariamente en constantes conflictos, pero sí con mucha interacción reflejada en los contextos arqueológicos donde distintos estilos cerámicos como Killke, Lucre, entre otros, se encuentran mezclados entre sí y también con el estilo Cuzco Inca (Bauer, 2001).

Antes de terminar quisiera recordar una expresión acuñada por Garcilaso de la Vega: “incas de privilegio”. Estos serían una población ajena al grupo étnico incaico y, además, de orígenes externos al Cuzco que, no obstante, servían al Inca y estaban integrados a la sociedad cuzqueña. Los “incas de privilegio”, según Garcilaso, serían “los primeros vasallos que tuvo y porque estos se habían reducido de su voluntad” (de la Vega, 1959: Libro 1, Cap. XXIII, p. 54). Estos servían dentro de las residencias del Inca y también para la guerra; asimismo, eran enviados a las provincias luego de las conquistas, como por ejemplo, un grupo de Maras (Cuzco) migrando a Colcabamba (Huancavelica) por iniciativa del régimen incaico y que da nombre a una de las mitades de la localidad (Taípe, 2017). Más adelante, Garcilaso menciona que “Destos Incas, hechos por privilegio, son los que hay ahora en el Perú que se llaman Incas [...] Que de los Incas de la sangre real hay pocos” (de la Vega, 1959: Libro 1, Cap. XXIII, p. 54). Por otra parte, al no tener sangre real no les era permitido ser sacerdotes ni estar al servicio del sol, reservándose a esa élite de sangre real el carácter divino de su linaje, así como todo lo referente a los cultos religiosos²⁴.

La no pertenencia al Cuzco y la distancia al linaje principal, se muestra en las distancias referidas en las probanzas mencionadas anteriormente y también en Sarmiento y Cieza, quienes refieren, con variaciones, el mito a varias leguas del Cuzco o de Tamboctoco. Todo lo referente a estos *ayllus* ocurre fuera de la ciudad capital; sin embargo, tienen presencia y reconocimiento en ésta. Finalmente, los mitos de origen señalan al Altiplano como un primer lugar desde donde vendrían los primeros incas antes de fundar el Cuzco. No obstante, de haberse dado todos los conflictos bélicos relatados por los cronistas, y siendo una etnia pequeña, habrían necesitado formar alianzas para poder seguir avanzando, alianzas muy valiosas ya que, inicialmente, dependerían de ellas para sobrevivir.

²⁴ Susan Ramírez sostiene que el Imperio Inca habría estado ligado por el culto al sol más que por las conquistas bélicas. Por ello, la necesidad de un Inca o los representantes de éste, siempre itinerantes, para que negocien la participación en el culto de las distintas poblaciones a lo largo de todo el territorio (Ramírez, 2008).

CONCLUSIONES

Ningún objeto de arte antiguo estuvo aislado. Fueron parte de algo más y su uso se asoció a rituales donde entraban en diálogo con espacios, sonidos, movimientos y también otros objetos. Por ello, el estudio de sus diseños en complementariedad nos brindaría mayores luces sobre lenguajes visuales y narrativas mayores. Si tratamos de entender a los aríbalos y *queros* como piezas complementarias, tal como muestran los relatos y representaciones coloniales, podríamos también entender sus diseños no aisladamente, sino como parte del mismo discurso visual. En ese sentido, el aríbalo sería una metáfora del Inca o su representación, con los diseños de rombos y helechos, refiriendo al origen mítico y linaje incaico. A su vez, los diseños de cuadrados concéntricos de los *queros* serían esas otras dos ventanas de donde habrían salido los primeros aliados y súbditos del Inca que, si bien no tendrían linaje, origen divino ni mayor protagonismo, sí fueron entidades lo suficientemente importantes como para ser incluidos dentro del mito.

A modo de aproximación iconográfica se propone que los cuadrados que representan las ventanas de Marastocco y Sutictocco, por extensión, estarían también refiriéndose a los demás pueblos, súbditos y aliados del Inca a lo largo de todo el territorio, quienes más adelante serían referidos por Garcilaso como “incas de privilegio”. Más allá del mito, existieron *ayllus* asociados a esas ventanas, como lo menciona Sarmiento de Gamboa, que aparecen en el Cuzco colonial y cuyo estudio etnohistórico, en especial sobre sus memorias particulares, podría ayudarnos a entender cómo es que se articuló inicialmente y luego consolidó la sociedad inca cuzqueña.

Teniendo en cuenta que los rituales son la recreación de los mitos, una forma de renovación de los pactos y de preservación de las memorias en el mundo andino (Martínez, 2012), el hecho que se sirva chicha del aríbalo a dos *queros* podría ser entendido como una manera en que el Inca estaba siempre presente, en la forma del aríbalo, legitimando a sus súbditos, quienes bebían del *quero* con los diseños de cuadrados concéntricos. La propuesta de Morris (2013 [2004], 2010) sobre los aríbalos de la variante CPA asociados a una unidad de excavación diseñada para una élite media o local en Huanucopampa apoyaría esta hipótesis aunque se requiere más casos similares en sitios inca. Los aríbalos, especialmente los de la variante Cuzco Polícromo A (que presentan una banda central de motivos romboidales), en complementariedad con los *queros* (que presentan cuadrados concéntricos), estarían relacionados al tema del origen mítico y, a la vez, a la legitimación de los súbditos del Inca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arriaga, P. (1999 [1621]). *La extirpación de idolatría en el Pirú*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Ávila, F. (2002 [1646]). La epifanía del Señor y pascua de los reyes. En G. Taylor (Ed.), *Sermones y ejemplos. Antología bilingüe castellano -quechua. Siglo XVII* (pp. 45-58). Instituto Francés de Estudios Andinos-Lluvia editores.

Bauer, B. (2001). *Las antiguas tradiciones alfareras de la región del Cuzco*. Centro Bartolomé de las Casas.

Betanzos, J. (2015 [1551]). *Suma y Narración de los Incas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bingham, H. (1915). Types of Machu Picchu Pottery. *American Anthropologist*, 17(2), 257-271.

Bray, T. (2000). Inca iconography: The art of the empire in the Andes. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 38(1), 168-178.

Bray, T. (2003). To Dine Splendidly: Imperial Pottery, Commensal Politics, and the Inca State. En T. Bray (Ed.), *The Archaeology and politics of food and feasting in early states and empires* (pp 93-142). New York: Kluwer Academic/Plenum.

Bray, T. (2008). Exploring Inca state religion through material metaphor. En L. Fogelin (Ed.), *Religion, archaeology and the material world* (pp. 118-138). Carbondale: Southern Illinois University Press.

Bray, T. (2009). The Role of Chicha in Inca State Expansion: A Distributional Analysis of Inca Aribalos. En J. Jennings y B. Bowser (Eds.), *Drink, power and society in the Andes* (pp 108-132). Gainesville: University Press of Florida.

Ccallo, I. (2019). Desarrollo del estado inka a través de la iconografía de su cerámica. En R. Ojeda y A. Herrera (Comp.), *Yuyay Taque. Los incas en su tiempo y en el nuestro* (pp. 155-175). Ponencias del simposio Yuyay Taque, Cuzco, 2017.

Classen, C. (1990). *Inca cosmology and the human body* [Tesis de doctorado. McGill University, Montreal].

Cortijo, Á. (2022). *El arte inca del siglo XVI: los queros y aríbalos en los albores de la conquista*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio institucional de la PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22905>

Cummins, T. 2004. *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cummins, T. (2018). El arte Inca. En I. Shimada (Ed.), *El Imperio Inka* (pp. 279-328). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cummins, T. (2020). La investigación y la interpretación de los objetos precolombinos desde el punto de vista de la historia del arte. En M. Curatola, et al (Eds), *El Arte antes de la Historia: para una Historia del Arte Andino Antiguo* (pp 47-67). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Garcilaso de la Vega, I. (1959 [1609]). *Comentarios reales de los incas*. Librería Internacional del Perú.

Guaman Poma de Ayala, F. (1615-1616). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. GKS 2232 4. Royal Danish Library, Copenhagen. Fascímil en <http://www.kb.dk>

Flores, J. y Varón, R. (eds.). (2002). *El Hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y. Vol. II*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Frame, M. (2004). Tukapu, a graphic code of the Inkas. En V. Demestre (Ed.), *Tejiendo Sueños en el Cono Sur. Textiles Andinos: Pasado, Presente y Futuro* (pp. 236-260). Actas del LI Congreso de Americanistas, Santiago de Chile.

Frame, M. (2007). Lo que Guaman Poma nos muestra y no nos dice sobre Tukapu. *Revista Andina*, 44, 9-48.

Frame, M. (2010). What Guaman Poma shows us, but doesn't tell us, about tukapu. *Ñawpa Pacha*, 30(1), 25-52.

Frame, M. (2014). Tukapu, un código gráfico de los incas. Segunda parte: Las configuraciones y familias de los elementos. En *Sistemas de Notación Inca: Quipu y Tocapu* (pp. 249-282). Actas del Simposio Internacional, Lima 15-17 de Enero 2009. Ministerio de Cultura del Perú.

Hernández, F. (2012). *Los Incas y el poder de sus ancestros*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Herring, A. (2021). *Arte y visión en el imperio Inca: andinos y españoles en Cajamarca*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Hyslop, J. (1998). Las fronteras estatales extremas del Tahuantinsuyu. En T. Dillehay y P. Netherly (compiladores), *La Frontera del Estado Inca* (pp. 33-51). Editorial Abya-Yala.

Hopwood, M. (2022). The Movement of Women, Beer and Fast Foods in Establishing the Inka Empire. En *Actas del Simposio Gastronómico de Dublín* (pp. 144-151). Disponible en: <https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1282&context=dgs>.

Julien, C. (1987). Las tumbas de Sacsayhuaman y el estilo Cuzco-Inca. *Ñawpa Pacha*, 25(1), 2-125.

Kumai, S. (2002). Las fronteras y los límites del Tahuantinsuyo: "el Tahuantinsuyo de cada rey Inca" que debe reconfirmarse". En J. Flores y R. Varón (Eds.), *El Hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y. Vol. II* (pp. 617-637). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Martínez, G. (2010) Qhapac Ñan: el camino Inca y las transformaciones territoriales en los Andes Peruanos. *Arqueología y Sociedad*, 21, 37-62.

Martínez, J. L. (2012). ¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII). En L. Regalado y F. Hernández (Eds.), *Sobre los Incas* (pp. 191-228). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mena, Cristóbal de (2014 [1534]). *La Conquista del Perú*. Biblioteca Abraham Valdelomar.

Meyers, A. (1975). Algunos problemas en la clasificación del estilo incaico. *Pumapunku*, 8, 7-25.

Morris, C. (2010). Estilos polícromos Inca Tardío en el palacio administrativo de Huánuco Pampa. *Arqueología y Sociedad*, 21, 29-36.

Morris, C. (2013 [1971]). La identificación de la función de la arquitectura y cerámica inca. En C. Morris. *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio Inca* (pp. 33-44). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Morris, C. (2013 [1973]). Asentamientos estatales en el Tahuantinsuyu: una estrategia de urbanismo obligado. En C. Morris. *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio Inca* (pp. 45-59). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Morris, C. (2013 [1979]). La cerveza de maíz en la economía, política y religión del Imperio Inca. En C. Morris. *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio Inca* (pp. 101-114). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Morris, C. (2013 [2004]). Recintos del poder: los múltiples espacios de los palacios administrativos incas. En C. Morris. *El palacio, la plaza y la fiesta en el Imperio Inca* (pp. 223-250). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Moseley, M. (1992). *The Incas and Their Ancestors: The archaeology of Peru*. Thames & Hudson.

Murra, J. (1978). *La Organización Económica del Estado Inca*. México D.F.: Siglo XXI.

Murra, J. (2002 [1960]). Maíz, tubérculos y ritos agrícolas. En J. Murra. *El Mundo Andino: Población, Medio Ambiente y Economía* (pp 143-152). Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Estudios Peruanos.

Nielsen, A. y Maryański, J. (2018). Los pastores y sus caravanas en la era del Tahuantinsuyu. En I. Shimada (Ed.), *El Imperio Inka* (pp. 473-512). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pachacuty Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz (2007 [ca. 1613]). Transcripción de la Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú. En R. Navarro (Ed.), *La Relación de Antigüedades Deste Reyno del Pirú: Gramática y Discurso Ideológico Indígena*, (pp. 113-200). Iberoamericana-Vervuert.

Pease, F. (2009). *Los Incas*. Cuarta edición. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pino, J. L. (2014). El tocapu que narra el viaje del sol en el mes de agosto: la arquitectura inca como “representación” calendárica del orden. Una visión desde Huanucopampa. En *Actas del Simposio Internacional* (pp. 359-393). Lima 15-17 de enero del 2009. Ministerio de Cultura del Perú.

Ramírez, S. (2008). Negociando el imperio: el Estado inca como culto. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 37(1), 5-18.

Rostworowski, M. (1977). *Etnia y sociedad: costa peruana prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos.

Rostworowski, M. (2014 [1988]). *Historia del Tahuantinsuyu*. Instituto de Estudios Peruanos.

Rowe, J. (1944). An introduction to the archaeology of Cuzco. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University*. Volumen XXVII, número 2.

Rowe, J. (2003 [1962]). La Cronología de los Vasos de Madera Inca. En J. Rowe (Ed.), *Los Incas del Cuzco: Siglos XVI-XVII-XVIII* (pp. 307-343). Instituto Nacional de Cultura-Región Cuzco.

Rowe, J. (2003 [1995]). Los incas no reales. En J. Rowe (Ed.), *Los Incas del Cuzco: Siglos XVI-XVII-XVIII* (pp: 73-78). Instituto Nacional de Cultura-Región Cuzco.

Rowe, J. (2003). *Los Incas del Cuzco: siglos XVI-XVII-XVIII*. Instituto Nacional de Cultura-Región Cuzco.

Sarmiento de Gamboa, P. (1947 [1572]). *Historia de los Incas*. 3ra edición. Emecé.

Segalini, L. (2017). ¿Incas de privilegio? La probanza de Sancho Usca y Alonso Auca Puma, caciques principales de Maras y Mullaca (4-12 de mayo de 1569). *Revista Andina*, 55, 9-71.

Segovia, Bartolomé de. (2019). *Conquista y población del Pirú, fundación de algunos pueblos*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Shimada, I. (2018). *El Imperio Inka*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Taipe, N. (2017). Sanqu y Maras: Las implicaciones socioculturales de la organización dual del territorio en el pueblo quechua de Colcabamba. *Perspectivas Latinoamericanas*, 14, 69-108.

Urton, G. (1990). *The History of a Myth: Pacariqtambo and the Origin of the Inkas*. Austin, University of Texas Press.

Valdez, L., Bettcher, K. y Valdez, E. (2010). Production of maize beer at a Wari site in the Ayacucho Valley, Peru. *Arqueología Iberoamericana*, 5, 25-35.

Villacorta, Y. (2011). *Análisis de la Cerámica Inca: Formas y Diseños* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco].