

El choque de los incas con los chancas en la iconografía de vasijas lúgneas coloniales¹

Luis RAMOS GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid²

RESUMEN

La guerra entre incas y chancas fue un acontecimiento que se plasmó en diversos objetos de la época colonial, entre ellos un cuadro y cuatro queros del siglo XVIII. En el presente trabajo se analiza la iconografía de estas piezas, identificándose a los chancas con los personajes que portan alas de cóndor, ave que también se utiliza para representar a esta etnia.

Palabras clave: Guerra incas-chancas, iconografía colonial, siglo XVIII, queros, pintura, Perú.

ABSTRACT

The war between Incas and Chancas was an event that shaped in various objects of the colonial time, among them a picture and four queros of the XVIIIth century. In this work we analyze the iconography of these pieces, identifying the Chancas with the personages with condor's wings, bird that is also used to represent that ethnia.

Key words: Inca-Chancas war, colonial iconography, XVIIIth century, queros, picture, Perú.

¹ Una primera versión de este trabajo fue preparada para el homenaje de la PUCP al Dr. Franklin Pease (q.e.p.d).

² Dirección: Luis Ramos Gómez. Departamento de Historia de América II. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. 28040 Madrid (España).

CorreoE: ljramosg@ghis.ucm.es

El choque incas/chancas y los acontecimientos que lo complementan forman un conjunto que destacan prácticamente todas las fuentes del XVI y XVII (Rostworowski 1988: 54 y ss. y Huertas Vallejos 1990), por lo que no puede resultarnos extraño que ese fragmento del devenir cuzqueño siguiera vivo en tiempos posteriores formando parte de la propia tradición y que incluso fuera tema de obras teatrales³. Pero el episodio no quedó circunscrito a la historia oral o escrita y a las conmemoraciones festivas, ya que, como ocurrió con otros acontecimientos de su pasado, los serranos que real o ficticiamente se consideraban herederos de los vencedores de los chancas, en algún momento sintieron la necesidad de plasmarlo y, de esa forma, contraponer o poner esa imagen en paralelo a las de la Historia occidental, que eran las habitualmente contempladas.

Y así se produjo algo semejante —aunque por distinto medio— a lo que a comienzos del siglo XVII escribió el anónimo redactor de los *Ritos y Tradiciones de Huarochirí* como justificación de su obra: “Si en los tiempos antiguos, los antepasados de los hombres llamados indios hubieran conocido la escritura, entonces todas sus tradiciones no se habrían ido perdiendo, como ha ocurrido hasta ahora, más bien se habrían conservado como se conservan las tradiciones y [el recuerdo de] la valentía antigua de los *huiracochas*, que aun hoy son visibles” (*Ritos y Tradiciones de Huarochirí*, “Introducción”, 1987: 41).

Desafortunadamente no sabemos en qué momento el choque incas/chancas se convirtió en tema iconográfico, aunque parece que fue en fecha tardía y en relación con la autoafirmación de la identidad de la élite andina —fines del XVII y siglo XVIII—, proceso al que John Rowe denominó hace ya casi cincuenta años “movimiento nacional inca del siglo XVIII”. Efectivamente, en este último siglo fue cuando se realizaron los distintos objetos que se nos han conservado ornamentados con esa temática, los cuales fueron estudiados y fechadas por el gran investigador cuzqueño Jorge Flores Ochoa, bien en solitario (1990 y 1991) bien en un trabajo firmado también por Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998), que se basa en el texto anterior.

³ Arzáns de Orsúa señala que la segunda de las cuatro comedias representadas en Potosí tuvo como tema “los triunfos de Huayna Ccápac, XI° inga del Perú, los cuales consiguió de las tres naciones: changas, chunchos montañeses y del señor de los collas” (Lib. IV, cap. II; 1965: 98). Arzáns de Orsúa sitúa la acción en 1555, fecha imposible dadas las características del episodio, del que parece que fue testigo él mismo, por lo que, como otros autores, debemos hacer nuestra la siguiente consideración de Manuel Burga: “Definitivamente pienso que esta fiesta ha debido transcurrir [...] a fines del siglo XVII o a inicios del XVIII, cuando el autor pudo verla directamente y aun hacer sus primeros borradores en el transcurso de la fiesta” (1988: 382).

1. LA IMAGEN DE LOS CHANCAS

Cuando los artesanos cuzqueños del XVIII —en cuyos talleres suponemos que se realizaron las obras— quisieron plasmar alguno de los episodios del choque incas/chancas, una de las cuestiones a las que sin duda tuvieron que enfrentarse fue a la de hacer identificables a los intervinientes. Evidentemente ningún problema les supuso la plasmación de los incas, dada la larga tradición iconográfica que existía —fiestas y conmemoraciones seculares o religiosas incluidas—, pero otro debió ser el caso de los chancas. Desafortunadamente no tenemos datos concretos de cómo eran imaginados los pertenecientes a este grupo, por lo que nos vemos obligados a intentar ‘reconstruir’ su imagen con datos procedentes de fuentes anteriores. Pero a este respecto no podemos olvidar que la forma de dar cuerpo a esa étnia no sólo puede variar en razón del episodio o del momento que quiera plasmarse, sino también de la época o de los talleres que realizaron las piezas; es decir, que la imagen de los chancas puede ser múltiple y no única.

Sobre los chancas en sí mismos trató ampliamente González Carré, quien entre otros temas recogió las diversas referencias que existen en las fuentes en relación con sus orígenes (1992: 75 y ss.), indicando que eran un conjunto de varios grupos que si bien “reconocían como *pacarina* principal a [la laguna] de Choclococha, algunos de [... ellos] también reconocían un origen diferente” (1992: 77). Garcilaso de la Vega en varios lugares (Lib. III, cap. XII; lib. IV, caps. XV y XXIII) señala que los chancas agrupaban a diversas naciones, como la “hancuallu, utunsulla, uramarca, uilca y otras, las cuales se jactan descender de diversos padres [—por *pacarinas*—], unas de una fuente, otras de una laguna, otras de un collado muy alto, y cada nación tenía por dios a lo que tenían por padre”. Pero estas *pacarinas* no eran la única imagen que podía ser adoptada por los chancas para identificarse o por otros para identificarlos, ya que Garcilaso también nos señala en el mismo capítulo que los componentes de la “nación [...] chanka jactan descender de un león y así lo tenían y adoraban por dios”, vistiéndose algunos de ellos en sus fiestas —Corpus incluido— como “pintan a Hércules, cubierto con el pellejo del león y la cabeza del indio metida en la cabeza del león” (Garcilaso lib. IV, cap. XV; 1963: 135 del vol. II; el dato también en Vázquez de Espinosa, lib. IV, cap. LXXXII, párrafo 1480; 1969: 366 y 367).

Con esta figura de puma asocian González Carré y Rivera Pineda a Uscovilca, el *malqui* de una de las dos mitades de los chancas, en concreto de los ananchancas, “en la medida que uzco u ozcollo significa: felino, león andino, puma, gato cerval y/o felino” (1983: 100 y 101, citado por González Carré

1992: 81), y cuya imagen principal fue localizada por Cristóbal de Albornoz en la “provincia de los changas e aymaraes” bajo la forma de “una piedra a manera de indio bestido” (Duviols 1967: 28 y 1989: 181).

El que Albornoz nos diga que era como un “indio bestido” y no nos especifique nada del ornato, nos hace sospechar que la figura encontrada no llevaba puesta la piel de puma, la cual posiblemente colocaban a la estatua en ocasiones especiales; una de éstas podía ser —como ocurría con otros grupos⁴— cuando ‘participaba’ en campañas bélicas, ya que era normal que a los ejércitos les acompañase la huaca del grupo o su doble, lo que provocaba que “aunque [los chancas] llevaban consigo otros *sinchis*, siempre se atribuían los hechos a la estatua de Uscovilca, por sobrenombre llamado Ancoallo”⁵ (Sarmiento cap. XXVI; 1988: 85). Pero no es la figura de un puma la única posible representación de Uscovilca —y por tanto de los chancas—, ya que parece que este *malqui* también podía contemplarse como ave, pues según recoge Urbano, “Perroud y Chouvene (1970) encuentran el término [*usku*] en la región de Ayacucho [... con el significado de]: <gallinazo, negro como gallinazo>” (Urbano 1981: XLIII).

La otra mitad de los chancas, la *urin*, tenía como *malqui* a Ancovilca, nombre que parece conectado al de Ancoallo. Según Cristóbal de Albornoz este ser “era una piedra que traían consigo donde quiera que iban” (Duviols 1967: 28 y 1989: 181), y como tal formó parte de la expedición contra El Cuzco, pues Sarmiento nos señala que cuando los *pururauca* o ‘guerreros extra-naturales’ ayudaron a los cuzqueños, “empezaron a huir los chancas, dejando la estatua de Uscovilca, y aún dicen que la de Ancovilca” (Cap. XXVII; 1988: 88 y 89). Ninguna fuente nos indica el aspecto de esta huaca⁶, si bien su nombre⁷ quizá puede relacionarla con las aves de presa, ya que en González Holguín encontramos “Anca. Aguila real” (1989: 25).

⁴ Cieza, por ejemplo, nos señala que cuando Pachacutec tomó el mando, “salió a la plaza donde estaba la piedra de la guerra, puesta en su cabeza una piel de león para dar a entender que había de ser tan fuerte como lo es aquel animal” (Segunda parte, cap. XLV; 1984: 195).

⁵ Esta figura de ‘Ancoallo’ aparece en algunas fuentes como un grupo que formaba parte de la entidad sociopolítica chanca, y también como un personaje que, entre otras posibles acciones, penetró con sus gentes en la selva huyendo de los incas. Es de resaltar el hecho de que la primera parte de su nombre forme también parte del *malqui* de los urinchancas: Ancovilca.

⁶ Su imagen o la de un doble estuvo en manos de Polo de Ondegardo, quien desafortunadamente no da ningún dato sobre su aspecto (*vid.* Rostworowski 1988: 56).

⁷ En relación con su nombre, Urbano señala que, según Bertonio, “en aymara *hanko* significa <blanco>, <blanquecino>” (1981: XLIII).

No son los gallinazos o las águilas las únicas aves que pueden conectarse con los chancas pues, como ya señaló Flores Ochoa (1990: 44), el cóndor también entra en esa categoría. La fuente en la que se basa esta apreciación es Cristóbal de Albornoz, quien en el Valle del Cuzco menciona el lugar de “Oma Chilliguas, un llano a donde los ingas tubieron batalla con los changas y los vencieron; e huyeron los changas, y dicen que se volvieron cóndores y se escaparon. Y así los más ayillos de los chancas se llaman <condor guachos>”⁸ (Duviols 1967: 26). Los cóndores, pues, pueden ser también una imagen de los chancas.

En relación con los cóndores y el choque inca/chanca, Garcilaso da el dato de que el Inca que según él derrotó a los chancas —Inca Viracocha⁹—, “en una peña altísima que entre otras muchas hay en el paraje donde su padre paró cuando salió del Cozco retirándose de los chancas, mandó pintar dos aves que los indios llaman ‘cuntur’ [...], la una con las alas cerradas y la cabeza baja y encogida como se ponen las aves, por fieras que sean, cuando se quieren esconder, [la cual] tenía el rostro hacia el Collasuyo y las espaldas al Cozco. La otra mandó pintar en contrario, el rostro vuelto a la ciudad y feroz, con las alas abiertas, como que iba volando a hacer alguna presa. Decían los indios que el un cuntur figuraba a su padre, que había salido huyendo del Cozco e iba a esconderse en el Collao, y el otro representaba al Inca Viracocha, que había vuelto volando a defender la ciudad y todo su imperio” (Garcilaso lib. V cap. XXIII; 1963: 181 del vol. 2).

Sin entrar en si tal pintura existió o no¹⁰, del relato de Garcilaso sólo nos quedamos con el dato de la forma en que se simbolizaron las actitudes de Yahuar Huacac y de Viracocha con respecto a los chancas: mediante cóndores, aves que por otras fuentes sabemos que posiblemente eran una imagen de este último grupo. ¿Se trata de un paralelismo, de una mala interpretación, o de una manipulación de la tradición? Desgraciadamente no podemos resol-

⁸ En opinión de César Itier, ese vocablo “significaría <el surco del cóndor> o <los ‘perversos’ que son cóndores> [... y] tal vez <los engendrados por la hembra cóndor>” (Duviols 1997: 285). Aunque somos conscientes de nuestra osadía —no sabemos quechua—, quisiéramos apuntar la posibilidad de que la palabra fuese “condor huachas”, es decir, los huérfanos, los ‘abandonados’ del cóndor, lo que sería una forma de reflejar la derrota de los chancas, pues les había abandonado su huaca.

⁹ Sobre las razones de la interesada versión de Garcilaso, *vid.* Rostworowski (1988: 55 y ss.).

¹⁰ No puede dejar de ser sorprendente que una cultura como la inca realizase una obra como la que nos narra Garcilaso, ya que casi no utilizó elementos del entorno como motivos decorativos y, cuando lo hizo, los reprodujo de forma esquemática y en fechas tardías.

ver el caso, pero no deja de ser un dato a tener en cuenta que se diga que, tanto el Inca que huyó de los chancas como el que los venció, se representaron como cóndores, la imagen de aquéllos a los que se enfrentaron.

Cieza de León nos da otro posible elemento para reconocer a los chancas, al menos en los momentos del contacto, ya que indica que “todos los más traen cabellos largos entrenzados menudamente, puestos unos cordones de lana que les vienen a caer por debajo de la barba” (Primera parte, cap. XC; 1984: 115). Esta forma de tratarse el pelo la confirma indirectamente Betanzos cuando, tras la victoria de los incas y sus aliados en Ichupampa, nos habla de la súplica de los de Jaquijaguana “que se habían hecho encrisnezar los cabellos” sin duda al modo chanca, y a los cuales Pachacutec, tras perdonarles, les obligó a cortarlos para adoptar el de los vencedores, ya que “mandó que por cuanto eran orejones, que luego les fuesen tresquilados los cabellos y ansí ellos mismos se tresquilaron todos viendo la voluntad del Ynga y viendo que les hacían mercedes en aquello, porque el traje de Ynga Yupanque y de los del Cusco era andar atusado” (Betanzos, primera parte, cap. X; 1987: 44).

Por su parte, María Rostworowski nos aporta, entre otros, el dato de que “González Holguín en su diccionario quechua menciona *chanca zzapa*: bambolearse, andar temblando; *chancani o zanzzani*: ir saltando; *chanca*: pierna”, preguntándose esta gran investigadora lo siguiente: “¿Serían los propios chancas quienes se llamaran con esa voz, o sería un apodo dado por los quechuas de Andahuaylas o por los cusqueños, por su forma de caminar?” (Rostworowski 1988: 46). Pero a esta pregunta nosotros sumamos otra: ¿podría trasladarse ese apodo a la iconografía y, por tanto, representarse a los chancas como seres bamboleantes o saltarines?

De lo expuesto debe concluirse que los chancas, en función de sus *malquis*, podrían ser representados por un puma, por un águila, o por un gallinazo, y en relación con su huida del Cuzco, por un cóndor, o bien por personas con esos elementos zoomorfos. También podían ser pintados como serranos que llevasen el pelo menudamente trenzado y con cordones, o como serranos que anduvieran bamboleándose, personificando su apodo. Pero no podemos olvidar que el encontrar representaciones de personas con alguno de esos elementos no implica que obligatoriamente estemos ante chancas, ya que algunos no son exclusivos de ellos, como ocurre con la imagen del puma, pues recordemos que, por ejemplo, Cieza nos señalaba que cuando Pachacutec tomó el mando, “salió a la plaza donde estaba la piedra de la guerra, puesta en su cabeza una piel de león para dar a entender que había de ser tan fuerte como lo es aquel animal” (Segunda parte, cap. XLV; 1984: 195) o que

Betanzos incluso nos dice que Pachacutec “a toda la ciudad [del Cuzco] junta nombró ‘cuerpo de león’, diciendo que los tales vecinos e moradores dél eran miembros del tal león y que su persona era la cabeza dél” (Primera parte, cap. XVII; 1987: 81). Algo parecido ocurre con el cóndor, ya que este ave al menos puede ser también un símbolo de la victoria obtenida en la guerra, como por ejemplo puede verse en la vasija 7564 del Museo de América, de la que nos ocupamos más adelante.

Como vemos, varias son las formas en las que se puede representar a los chancas, pero de todas ellas en el presente artículo solo vamos a ocuparnos de las piezas en las que esta étnia se identifica con el cóndor.

2. LOS PRINCIPALES EPISODIOS DEL CHOQUE INCAS/CHANCAS

Ya hemos indicado que las fuentes dieron una gran importancia al conflicto inca/chanca y que no podía resultarnos extraño que ese episodio se hubiese convertido en tema iconográfico, es decir, que hubiese traspasado las fronteras de la historia oral o escrita y de las representaciones festivas. También señalábamos que ese proceso fue tardío y que todas las piezas que conocemos son del siglo XVIII, dato al que hemos de sumar el hecho de que son muy pocas las obras que se ornamentaron con esa temática. Evidentemente esta última circunstancia puede deberse a falta de interés por el tema, pero también, por ejemplo, a que sólo conocemos algunas piezas, porque el resto o se ha perdido, o no se ha publicado, o bien a que las tenemos ante nosotros, pero no las hemos sabido interpretar por no haber identificado a los protagonistas o no haber analizado correctamente las escenas.

Si las formas en las que podían ser representados los Chancas eran varias, muchas más son las escenas que podrían haberse plasmado con el conflicto incas/chancas como tema, pudiendo ser agrupadas en tres grandes bloques muy distintos entre sí y que las fuentes no recogen por igual. En el primero, los chancas son los atacantes y los cuzqueños los que se defienden, aunque en la última batalla éstos sean los que lleven la iniciativa; en el segundo, los cuzqueños son los que penetran y dominan el territorio de los chancas, y en el tercero, los incas intentan liquidar a traición a los chancas, quienes se salvan huyendo a la selva.

Las imágenes del conflicto incas/chancas en las que este grupo se identifica con cóndores pertenecen al primer bloque. Tienen como tema el combate y la derrota de los chancas en su asalto al Cuzco, pudiendo aparecer sólo

los combatientes masculinos, o bien —como narran una u otra fuente— éstos y una mujer —Chañan Cori Coca— o unos guerreros extranaturales movidos por un Ser Superior, innominado o personificado en Viracocha o en El Sol —los *pururauca*— que apoyaron a los cuzqueños.

Las fuentes señalan que cuando El Cuzco estaba a punto de caer en manos chancas y los agresores ya entraban “por un barrio del Cuzco llamado ChocosChacona, fueron valerosamente rebatidos por los de aquel barrio, adonde cuentan que una mujer llamada Chañan Cusi Coca peleó varonilmente y tanto hizo por las manos contra los chancas que por allí habían acometido, que los hizo retirar, lo cual fue causa [de] que todos los [chancas] que lo vieron, desmayaron” circunstancia que aprovechó Pachacutec para atacar con redoblados bríos y obtener la victoria (Sarmiento cap. XXVII; 1988: 88). Más corta es la versión de Santa Cruz, quien sólo señala que en el asalto al Cuzco “dizen que una yndia buida [—por ‘viuda’—] llamada Chañan Cori Coca peleó balerosamente como mujer baroñil” —por ‘varonil’— (Fol. 19v; 1993: 220). Pero no son éstas las únicas fuentes que nos hablan de Chañan Cori Coca, pues esta mujer también nos aparece en el listado de las huacas del Cuzco, en concreto en el octavo ceque del Cuntisuyo, que “se llamaba la mitad *callao* y la otra mitad *collana* [... y a cuya] primera [huaca] nombraban Tanancuricota [—sin duda por ‘Chañan Cori Coca’—]. Era una piedra en que decían que se había convertido una mujer que vino con los *pururaucas*” (Cobo lib. XIII, cap. XVI; 1964: 184 del vol. II).

Según las fuentes, estos *pururaucas* fueron unos combatientes extranaturales que siempre tuvieron apariencia humana (Betanzos, primera parte, caps. VIII y X), o fueron primero rocas (Las Casas cap. CCL; Santa Cruz f.19), o sencillamente fueron hombres a quienes los cuzqueños, por interés político, les atribuyeron corporeidad pétreo o de mata (Garcilaso lib. V, cap. XVIII); para casi todos los autores, esos ‘guerreros’ fueron vistos por los dos grupos enfrentados, salvo para Acosta (Lib. VI, cap. XXI) y Cobo (Lib. XII, cap. X y lib. XIII, cap. VIII), que indican que sólo los vió el Inca —Pachacutec para uno y Viracocha para el otro—, quien dijo tras la batalla que se habían convertido en piedras.

La acción de los *pururaucas* no quedó circunscrita a la guerra con los chancas, pues Cobo nos dice que el Inca vencedor de esta étnia “hizo creer a los suyos que [...] en todas las guerras que de allí adelante hacía, tornaban estos *pururáucas* en su propia figura humana y armados como los vio la primera vez, [y] le acompañaban y eran los que rompían y desbarataban a sus enemigos” (Cobo lib. XIII cap. VIII; 1964: 162 del tomo II), creencia que mantuvieron y siguieron sus sucesores. Por ello no es extraño que,

en toda época, se les rindiera culto, “especialmente cuando iban a la guerra y volvían della, [así como] en las coronaciones de los reyes y en las demás fiestas universales que hacían. [Y] aunque daban nombre de *puru-ráucas* a todos estos ídolos juntos, cada uno por sí tenía su nombre particular, como de muchos parecerá adelante en la relación de las *guacas* y adoratorios de la ciudad del Cuzco” y de sus *ceques* (Cobo, lib. XIII cap. VIII; 1964: 162 del tomo II).

3. LAS REPRESENTACIONES DEL CHOQUE INCAS/CHANCAS

Si bien, como antes apuntábamos, es posible que existan más piezas decoradas con escenas del conflicto incas/chancas, por ahora debemos contentarnos sólo con cinco, en concreto con un cuadro y cuatro recipientes lígneos del siglo XVIII, piezas que han sido publicadas por Flores Ochoa, bien en solitario, bien en su obra conjunta con Kuon Arce y Samanez Argumedo¹¹.

A) El cuadro en el que se representa a Chañan Cori Coca (figura 1)

Se trata de un lienzo depositado en el Museo Inca de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco, en cuya cartela se lee: “El Gran Nusta Chañancoricoca. [A]buela de los doze Yngas destos Reinos del Peru”, y cuya relación con el conflicto incas/chancas ya fue demostrada por Flores Ochoa en 1990 (p. 43 y sigs). Al estudio de esta pieza hemos dedicado un reciente trabajo nuestro (Ramos Gómez 2001) que hemos basado en la imagen que se publicó en *Los incas y el antiguo Perú* (1991: 282 del vol. II).

De lo en él dicho, debemos recordar que ese lienzo contiene dos referencias al conflicto incas/chancas, una protagonizada por Chañan Cori Coca, que ‘pisa’ a un chanca decapitado, del que muestra la cabeza, y otra constituida por una llama blanca que, llena de vida, ataca a un cóndor —representado parcialmente—, que la amenaza con su pico y despliega sus alas; esta última escena no había sido valorada correctamente con anterioridad, porque no se había visto o no se había prestado atención a la figura del cóndor, que es

¹¹ Estos autores añaden a este conjunto de piezas, una más del Museo Nacional de Arqueología de La Paz (1998: 158 y 160) que no se ajusta a las características de las que estudiamos, por lo que no nos ocupamos de ella.

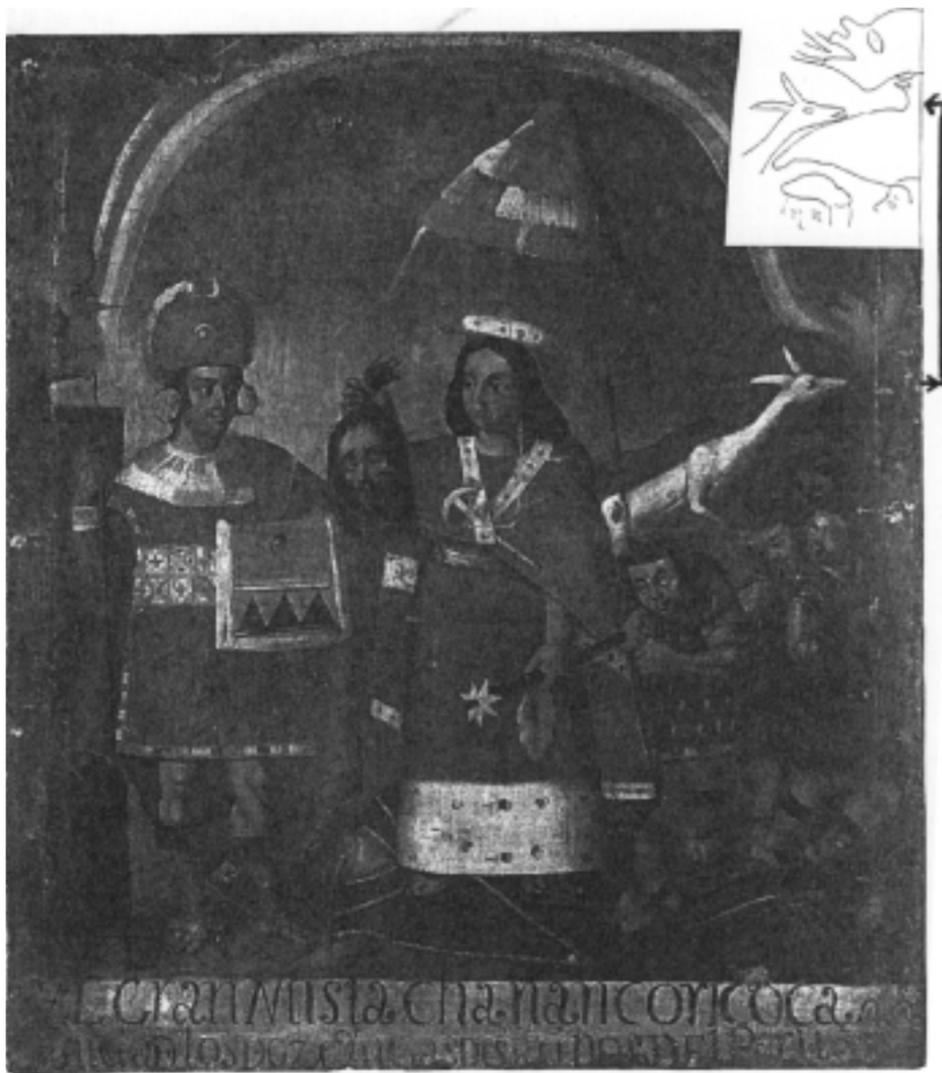


FIGURA 1.—"El Gran Nusta Chañancoricoca. [A]buela de los doze yngas destes Reinos del Perú" (Museo Inca de la Universidad San Antonio Abad, Cuzco). En el ángulo superior derecho se ha reproducido la figura del cóndor y las figuras que lo enmarcan.

vencido por la llama, y que incluso parece ser expulsado del cuadro. Para nosotros, este ave es el símbolo de los chancas y la llama —a diferencia de la opinión de otros investigadores¹²— una representación de una huaca inca, atribución que se fundamenta más sólidamente si es cierta nuestra apreciación de que el camélido tiene su vientre y pecho decorado con un arco iris, símbolo colonial del incario¹³.

Por otra parte también debemos señalar que tanto el Tahuantinsuyu como El Cuzco se representan simbólicamente en el cuadro, ya que en él figura un gran arco iris, que enmarca superiormente el conjunto, y una torre, elemento éste del escudo de armas de la ciudad colonial¹⁴, que también simbolizó al Cuzco prehispánico y, por extensión, al incario (Dean 1999: 123 y ss.; Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 182, y Rojas 1982).

B) Los tres queros existentes en colecciones peruanas

Los chancas ornados con atributos de aves figuran en la decoración de tres queros conservados en museos o colecciones peruanas, piezas estas últimas que parcialmente dio a conocer Flores Ochoa (1990 y 1991) y que este autor y Kuon Arce y Samanez Argumedo publicaron en conjunto, incorporando los desarrollos realizados por Manuel Chávez Ballón circa de 1970 y 1975 (1998: 156, 161 y 163). En estos dibujos y en el editado por Otarola Alvarado (1995: 40)¹⁵ del último quero de los que a continuación enumera-

¹² Flores Ochoa otorga a la llama un valor muy distinto, pues la ve como moribunda —“llama sacrificada y despellejada”— y como “la alegoría del triunfo inka sobre un pueblo de pastores”, como eran los chancas, a quienes cree que representa (1990: 44); la misma idea en la obra conjunta (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 163).

¹³ Este motivo parece que tiene su origen en el arco iris que vieron los Hermanos Ayar a su llegada al Valle del Cuzco. Ciertamente tuvo un simbolismo mucho más complejo, pues también se le atribuyó un significado de mal augurio o cuando menos de algún tipo de peligro (Cobo lib. XIII, cap. XXXVIII; 1964: 233 del tomo II. Doctrina Cristiana 1985: 259. Murúa lib. II, cap. XXXIV; 1987: 438 y 439. Garcilaso lib. III, cap. XXI; 1963: 114 del tomo II), así como también un significado agrícola (Duviols 1986: 193 y 229).

¹⁴ La concesión del escudo de armas a la ciudad data del 19 de julio de 1540, especificándose en la correspondiente real cédula que el interior del escudo estaría ornado por “un castillo de oro en campo colorado, en memoria [de] que la dicha ciudad y el castillo de ella fue conquistado e ganado por la fuerza de arma en nuestro servicio, e por orla ocho cóndores”. Para nosotros, el ‘castillo’ al que se hace referencia es sin duda la fortaleza de Sacsayhuaman en conjunto y no una torre concreta de ella, o una torre —el *sunturwasi*— ubicada en la plaza de Huacaypata.

¹⁵ La descripción de la pieza publicada por este autor sigue las pautas marcadas por Otarola Alvarado (1995: 40).

mos, hemos basado las ilustraciones que publicamos; la primera de ellas corresponde a una pieza que no tiene indicación de ubicación (figura 2), la segunda¹⁶ a un quero que formó parte de la Colección Orihuela Yábar y del que no se da su ubicación actual (figura 3), y la tercera a una vasija que se encuentra en el Museo de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco — número 3896/58—, donde ingresó formando parte de la Colección Orihuela Yábar, y que es muy semejante al anterior quero (figura 4)¹⁷.



FIGURA 2.—Desarrollo parcial de la decoración de un quero del que desconocemos su localización actual (Redibujado por Luis Ramos Gómez sobre el desarrollo efectuado por Manuel Chávez Ballón).



FIGURA 3.—Desarrollo parcial de la decoración de un quero de la Colección Orihuela Yábar, del que desconocemos su localización actual (Redibujado por Luis Ramos Gómez sobre el desarrollo efectuado por Manuel Chávez Ballón).

¹⁶ La decoración de la pieza aparece parcialmente cortada en su edición de 1998, por lo que la hemos completado utilizando las imágenes del otro quero decorado con una escena similar.

¹⁷ Piensa Flores Ochoa que los dos queros formarían pareja (1990: 40). Como señala este autor, la pieza ya fue señalada como decorada con escenas del conflicto incas/chancas por Chávez Ballón (1970: 246).



FIGURA 4.—Desarrollo parcial de la decoración del quero 3896/58 del Museo Inca de la Universidad San Antonio Abad (Cuzco), perteneciente a la Colección Orihuela Yábar (Redibujado por Luis Ramos Gómez sobre los desarrollos efectuados por Manuel Chávez Ballón y por Carlos Alberto Otarola Alvarado).

El tema global de la decoración de las piezas es el de una batalla entre dos grupos, en la que uno de los combatientes ha decapitado a un contrario y muestra el trofeo conseguido. En dos ocasiones —figuras 3 y 4— esta escena está protagonizada por una mujer, sin duda Chañan Curí Coca, como indicó Flores Ochoa (1990: 35 y ss.) y en una tercera —figura 2— por un varón que, a diferencia de lo que hace la mujer, presenta la cabeza a un personaje concreto —suponemos que a Pachacutec— que es transportado en litera y tras el que se ha representado una torre de la que surgen lanzas: el emblema colonial del Cuzco y del incario.

Las figuras representadas en las escenas pertenecen a dos étnias: por una parte a la inca, que se caracteriza por sus cascos de guerra y por sus tocados con dos plumas, y por otra a la chanca, que es posible identificar —hecho que inexplicablemente ha pasado desapercibido¹⁸— por las alas de cóndor que portan en sus espaldas, siendo de destacar que el último guerrero chanca representado en el primer quero (figura 2) se orna con un ave de la que es visible el cuerpo, cuello y cabeza.

¹⁸ No valora el atuendo de los chancas Flores Ochoa en sus trabajos en solitario (1990 y 1991) o en su libro conjunto (1998), como tampoco Otarola Alvarado (1995). Flores Ochoa se aproximó a la realidad en sus obras de 1990 y 1991 cuando, al tratar del quero de la Colección Yábar que no está depositado en el Museo de la Universidad San Antonio Abad, decía que “la capa del guerrero chanca de jerarquía semeja al plumaje de un ave” (1990: 38 y 1991: 96), pero se alejó de ella en la obra conjunta de 1998, donde se dice que “la capa del guerrero chanca de alta jerarquía tiene pliegues, haciendo que se parezca al plumaje de las aves” (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 161).

Pero no debemos fijarnos únicamente en las alas o en el ave con que se ornamentan los guerreros, pues también debemos reflexionar sobre las aves vivas representadas en los dos queros de la Colección Orihuela Yábar (figuras 2 y 3), excepción hecha de los omnipresentes colibríes, cuya presencia se debe únicamente a cuestiones ornamentales. Debido a su gran tamaño —similar al de los combatientes—, lo primero que salta a la vista es el ave que interpretamos —con muchas dudas— como un cóndor hembra¹⁹, la cual está situada en el mismo campo de batalla, en pie, antropoformizada y como bamboleándose. El colocar en la escena un ave con ese tamaño, con ese aspecto y en esa actitud tan singular indudablemente no es un gesto gratuito, sino una forma de indicar la presencia de un ser muy destacado, posiblemente el protector o huaca de los chancas, que se representa por un ave con el aspecto de “*chanca zappa*: bambolearse, andar temblando”.

Según la imagen, esta huaca parece asistir impotente a la escena de la decapitación, en la que da la sensación de que quiere intervenir pero que no es capaz de hacerlo. ¿Es posible que se haya pintado a una huaca imposibilitada de ayudar a los suyos —a los que ve derrotados y decapitados— porque ella ha sido también vencida por otra huaca, en concreto la de los cuzqueños? Nosotros así lo creemos, y pensamos que aunque la huaca de los incas no se ha plasmado en la decoración, sin embargo sí figura indirectamente a través de una imagen interpuesta: la de la ofrenda que se le ha hecho, es decir, a través del camélido que está caído en el suelo porque ha sido sacrificado²⁰.

Pero no sólo debemos fijarnos en ese ave, ya que en la parte alta del friso principal, ante el guerrero chanca de mayor tamaño, vuela un cóndor con cabeza humana tocada con un *llauto* similar al que portan los guerreros de esa étnia y que, por tanto, tiene relación con ellos, como acertadamente señaló Flores Ochoa (1990: 38). Esa figura del ‘hombre alado’ no es exclusiva de los chancas, pues aparece en mitos tan importantes y significativos como el incaico de los Hermanos Ayar, tanto en relación con Ayar Cachi (Cieza, segunda parte, cap. VII) como con Ayar Auca (Sarmiento, cap. XIII). Pero no es ahí sólo donde esta figura aparece, ya que también lo hace en un momento mucho más cercano al que nos interesa, como nos cuenta Cobo al tratar de la huaca Racramirpay, la segunda del segundo ceque del Chinchaysuyu, de la que dice

¹⁹ Flores Ochoa lo identifica con la “pariwana (flamenco)”, tanto en sus obras en solitario como en la conjunta.

²⁰ Flores Ochoa ve al animal como “una llama despellejada, con la cabeza levantada, dando sus últimos estertores” (1990:35) y en función de lo que dice respecto al animal reproducido en el cuadro de Chañan Cori Coca, lo interpreta como “la alegoría del triunfo inka sobre un pueblo de pastores”, en este caso los chancas (1990: 44), a los que piensa que repre-

que “en cierta batalla que dio [Pachacutec] Inca Yupanqui a sus enemigos, se le apareció un indio en el aire y le ayudó a vencerlos, y después de alcanzada la victoria se vino al Cuzco con el dicho Inca y sentándose en aquella ventana se convirtió en piedra” (Cobo lib. XIII, cap. III; 1964: 170 del tomo II).

Ese “indio [que estaba] en el aire” y que ayudó a Pachacutec en una de sus batallas —quizá en la que los chancas fueron definitivamente derrotados— es probable que fuese una figura funcionalmente similar al ‘hombre alado’ que vemos en los dos queros de la Colección Orihuela Yábar, si bien en este caso ese ‘angel andino’ apoya a los chancas. Pero no eran los incas —según las fuentes del XVI y XVII— ni los chancas —según la iconografía del XVIII— las únicas etnias que estaban ‘protegidas’ por esas figuras, ya que conocemos otra pieza en la que un ‘hombre alado’ vuela sobre unos antis o chunchos que están a punto de trabar combate con guerreros incas, que por cierto no tienen un protector similar. Se trata del quero 7511 del Museo de América (figura 5), en donde aparece como ave en vuelo con cabeza y brazos humanos que, indudablemente, se relaciona con los chunchos, ya que lleva su mismo tocado, pelo y pintura facial, e incluso porta una de sus flechas en una de las manos²¹.



FIGURA 5.—Desarrollo parcial de la decoración del quero 7511 del Museo de América (Madrid), de la Colección Juan Larrea (Dibujo de Luis Ramos Gómez).

²¹ Forma parte de la “Colección Larrea”. En *Arte Peruano* (1935: lám. XL) se reproduce una versión del desarrollo de su decoración, otra en *Piedras y Oro* (1988: 78 —en color— y 178 —en blanco y negro—) de donde la toman Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 169), y otra más en Sandron (1999: 145); en ninguna de ellas figura la flecha que porta en su mano el ‘indio alado’, ni en las descripciones se señala o se da explicación al por qué de esta figura humana.

Pero no podemos dejar de plantearnos otra posibilidad para explicar la presencia de un ‘hombre alado’ tanto sobre los chunchos como sobre los chancas: la de que esos antis sean asimilables a los chancas y que, por lo tanto, si éstos pueden ser protegidos por esa figura, aquéllos también. Esta suposición se basa en el episodio que nos cuentan las fuentes sobre la retirada de parte de los chancas a la selva —el territorio de los chunchos— tras huir de los incas cuando ya estaban bajo su dominio, bien porque no soportaban la superioridad de los cuzqueños, bien porque supieron que éstos, celosos de su potencial, querían eliminarles (Cabello de Balboa cap. XVI; Cieza, segunda parte cap. L; Cobo lib. XII, cap. XII; Garcilaso lib. V, cap. XXVII y Sarmiento cap. XXXVIII; otras causas, pero el mismo efecto, en Guaman Poma fol. 85). Ciertamente esa equiparación entre chancas y chunchos en función de su enfrentamiento con los incas y de compartir un mismo territorio en determinado momento, es una posibilidad que debe contar con elementos más consistentes para ser tenida en cuenta, por lo que únicamente la planteamos como posibilidad.

C) La vasija 7564 del Museo de América (figura 6)

A las tres piezas comentadas hemos de sumar otra del Museo de América de Madrid, en concreto un cuenco de paredes rectas sostenido por atlantes, que lleva el número 7564²². Esta pieza fue incluida por Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo en el grupo que nos ocupa, aunque se basan en un argumento que para nosotros —como luego veremos— es erróneo.

El conjunto de la decoración pintada en las paredes del cuenco —hay también figuras humanas en altorrelieve— está formada por un motivo heráldico, por dos aves en vuelo —cóndores en concreto— y por cuatro guerreros, de los que dos constituyen escena. El primer elemento es un escudo inca de forma cuadrangular, con tres campos en su interior, que está coronado por un casco incaico similar al que aparece sobre la cabeza de tres de los guerreros; este conjunto está situado sobre un segmento de círculo que hace de basamento y que también podemos ver bajo los pies de los dos guerreros incas representados en solitario. El segundo elemento está constituido por dos cón-

²² Su foto en blanco y negro y el desarrollo de su descripción se publicaron en *Piedras y Oro* (1988: 149), de donde lo tomaron Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo (1998: 159), y su foto en color en *Los Incas y el Antiguo Perú* (1991: 269 del tomo II); a diferencia de la publicación peruana, en ninguno de los dos libros españoles se identificó la étnia contra la que combatían los incas.



FIGURA 6.—Desarrollo parcial de la decoración de la vasija 7564 del Museo de América (Madrid), de la Colección Juan Larrea (Dibujo de Luis Ramos Gómez).

dores en vuelo descendente que portan sendas bolsas en el pico en las que posiblemente se guardan proyectiles de honda, arma que por cierto aparece pintada bajo uno de ellos.

Por lo que respecta a los guerreros, hemos de señalar que éstos forman dos unidades claramente diferenciadas. La primera está compuesta por dos varones aislados que se representan de forma muy similar, ya que ambos visten igual y llevan un escudo cuadrangular, diferenciándose entre sí por la otra arma que portan; así, el que flanquea el elemento heráldico lleva lo que parece ser una maza estrellada engastada en una larga asta rematada por plumas, mientras que el otro lleva una lanza de punta aguda donde se acopla el 'estandarte inca' o *unancha*, divisa formada por un lienzo cuadrangular de cuyo bor-

de extremo y ángulos externos arrancan plumas²³, y que en esta ocasión, del ángulo interior bajo nace una porra armada con puntas. La segunda unidad de los guerreros está formada por un varón inca armado de una maza de largo mango rematada por plumas, que combate y sujeta por el cabello —liso y no trenzado— a un varón inerme que orna su espalda con un elemento que se sostiene por medio de unos cordones que le cruzan el pecho.

¿Que es lo que permite interpretar esta escena como una muestra del enfrentamiento incas/chancas? Para Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo el elemento clave son los dos cóndores en vuelo con bolsas de proyectiles y en un caso con una honda, “que representan esta étnia” chanca (1998: 159), atribución que descartamos porque de otras representaciones similares²⁴ se concluye que ese motivo parece ser el símbolo de una victoria bélica, no necesariamente lograda sobre los chancas. Para nosotros, el elemento clave es el ornato que el guerrero inerme y caído porta en la espalda y sujeta con dos cintas que le cruzan el pecho, el cual está formado por las plumas albinegras de un cóndor; este elemento —que hasta hoy ha pasado desapercibido— es ciertamente difícil de identificar si se utiliza el desarrollo publicado en *Piedras y Oro* —el único con el que se contaba—, aunque podía verse claramente en la foto en color publicada en *Los Incas y el Antiguo Perú* (1991: 269 del tomo II).

Pero no es ese el único motivo iconográfico que nos conecta la pieza con el conflicto incas/chancas, ya que pensamos que también lo hace el segmento de círculo situado bajo los pies de los guerreros incas estáticos y bajo la unidad formada por el escudo y el casco inca. Ese elemento geométrico creemos que es la representación de la parte alta de una piedra²⁵, pero no de una piedra cualquiera, sino de una directamente relacionada con el conflicto incas/chancas, es decir, con una de aquellas piedras que algunas fuentes dicen que un Ser Superior convirtió en guerreros que ayudaron a los incas; nos

²³ El motivo iconográfico se corresponde muy exactamente con la descripción de Cobo, quien escribe: “El guión o estandarte real era una banderilla cuadrada y pequeña de diez o doce palmos de ruedo, hecha de lienzo de algodón o de lana. Iba puesta en el remate de una asta larga, tendida y tiesa, sin que la ondease el aire, y en ella pintaba cada rey sus armas y divisas [...] Tenía por [...] borde —“borla” en el texto—] el dicho estandarte ciertas plumas coloradas y largas puestas a trechos” (Cobo lib. XII, cap. XXXVI; 1964: 139 del tomo II).

²⁴ Ejemplo de ello son las piezas que publica Liebscher (1986: lam. XIV, figs. 6, 7 y 8).

²⁵ *Vid.*, por ejemplo, la representación de la montaña reproducida por Otarola Alvarado (1995: 66) y por Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo, o la lámina de Murúa en la que se representa a Manco Cápac en la fundación del Cuzco, o una escena del combate entre incas y chancas (Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 1998: 202 y 203, y 152 y 156, respectivamente).

encontraríamos así ante unas ‘piedras-guerreros’, ante una representación de los *pururauca* casi como los describió Santa Cruz Pachacuti, quien dijo que “Ttopa Uanchire, ministro del Curicancha, hace unas hileras de piedra de *purunauca* y les pone, arrimándole[s], las adargas y murriones con porras para que parecieran desde lejos como los soldados asentados en hilera, [... y a las voces de Ynga Yupangui] las piedras se levantan como personas más diestros y pelea con más ferocidad, asolándoles a los acoallos y chancas” (Santa Cruz f. 19 y 19v; 1993: 219 y 220).

Pero, ¿por qué una de esas ‘piedras’ está colocada bajo el escudo coronado por el casco, símbolo que hemos identificado con la guerra? Ciertamente podría ser un desliz iconográfico, pero más bien creemos que se trata de una alegoría al permanente apoyo bélico recibido del Ser Superior quien no sólo hizo surgir a los *pururauca*, sino que les hizo intervenir en todas las demás guerras, como según ya vimos recogió Cobo (Lib. XIII, cap. VIII; 1964: 162 del tomo)²⁶.

4. RECAPITULACIÓN

Uno de los elementos claves de cualquier grupo humano es el de la asunción de la propia identidad, que arranca del pasado, la conforma el presente y tiene la mira puesta en el futuro. Bajo esa triple dimensión deben contemplarse las intenciones de quienes encargaron y utilizaron cuadros, queros u otro tipo de objetos decorados con episodios del pasado prehispánico y estructurados con los valores y pautas del momento de su realización. Lamentablemente desconocemos los objetivos que se perseguían plasmando esos temas, ya que no está a nuestro alcance saber si se pretendía rememorar un pasado con el fin de autoafirmar la propia identidad, o bien si la finalidad era justificar la actual o la futura posición de un determinado linaje o grupo en la articulación sociopolítica colonial.

Fuese cual fuese la intencionalidad con la que se encargaron esas obras, hay que destacar que éstas no sólo representaron a diversos personajes con atuendos e insignias más o menos prehispánicos, sino que ‘hicieron visible’ el pasado inca, del que no podía faltar el episodio del enfrentamiento entre cuzqueños y chancas, acontecimiento sobre el que —según la tradición— los

²⁶ En el quero 7521 del Museo de América, sobre este mismo elemento pétreo se ha colocado la torre que simboliza la ciudad y el poder del Cuzco, motivo que creemos debe interpretarse en el sentido expuesto.

incas habían levantado su poderío. Pero de todas las escenas que podrían haberse escogido sobre esa temática, ¿por qué —junto a otra 'neutra' (figura 2)— se plasmaron esas en las que los incas fueron ayudados por los *puru-rauca* o por una mujer de los chocoschacona, como fue Chañan Cori Coca? Evidentemente alguna razón hubo, en el primer caso quizá la de mostrar que el potencial bélico de los incas tuvo detrás un apoyo extranatural —¿a semejanza de Santiago?—, y en el segundo quizá la de ensalzar a los chocoschacona, una de cuyas mujeres dio el triunfo a los incas, sin el cual no habrían podido empezar a construir su 'imperio', o al menos no hubieran podido hacerlo cuando y como lo hicieron.

Ciertamente estas cuestiones sólo pueden resolverse si profundizamos en el estudio de la mentalidad y en las rivalidades de aquellos andinohispanos del siglo XVIII, lo que no estamos todavía en condiciones de hacer, ya que no sólo nos faltan muchos datos, sino que quizá los fundamentos con los que habitualmente se viene trabajando no sean del todo acertados.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, José de

1954 *Historia Natural y Moral de las Indias*. (Edición de Francisco Mateos). Madrid: B.A.E., vol. 73.

ALBORNOZ, Cristóbal de

1967 y 1989 “Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas”. Vid. P. Duviols, estudio y edición.

ARTE PERUANO

1935 *Arte Peruano. Colección Juan Larrea*. Madrid: Publicación del XXVI Congreso Internacional de Americanistas.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé

1965 *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (3 vols.) (Edición de L. Hanke y G. Mendoza). Providence: Brown University Press.

BETANZOS, Juan de

1987 *Suma y narración de los Incas* (Edición de M.^a Carmen Martín Rubio). Madrid: Atlas.

BERTONIO, Ludovico

1965 *Vocabulario de la lengua aymara*. Edición facsimilar. La Paz.

BURGA, Manuel

1988 *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo agrario.

- CABELLO BALBOA, Miguel
1951 *Miscelánea Antártica* (Edición del Instituto de Etnología). Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- LAS CASAS, Bartolomé de
1958 *Apologética Historia* (Edición de José Pérez de Tudela y Bueso). Vols. III y IV de "Obras escogidas de fray Bartolomé de Las Casas". Madrid: B.A.E., vols. 105 y 106.
- CHÁVEZ BALLÓN, Manuel
1970 "Inventario de los vasos de madera o qeros de la colección José Orihuela Yabar". *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* [Cuzco], n.º 22.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de
1984 *La crónica del Perú* (Edición de Carmelo Sáez de Santa María). Tomo I de "Obras completas". Madrid: C.S.I.C.
- COBO, Bernabé
1964 *Historia del Nuevo Mundo* (Edición de Francisco Mateos). Madrid: B.A.E., vols. 91 y 92.
- DEAN, Carolyn
1999 *Inka bodies and the body of Christ. Corpus Christi in colonial Cuzco, Peru*. Durham y Londres: Duke University Press.
- DOCTRINA CRISTIANA
1985 *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios*. Madrid: C.S.I.C.
- DUVIOLS, Pierre (estudio y edición)
1967 "Un inédit de Cristóbal de Albornoz: la <Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas>". *Journal de la Société des Américanistes* [Paris], vol. LVII.
- DUVIOLS, Pierre
1986 *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglo XVII*. Cusco: C.B.C.
- DUVIOLS, Pierre (estudio y edición)
1989 "Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas", de Cristóbal de Albornoz. En *Fábulas y mitos de los incas*, Vol. 48 de "Crónicas de América". Madrid: Historia 16.
- DUVIOLS, Pierre
1997 "Cosmovisión y ritual solar de sucesión: la guerra de los incas contra los chancas. Ensayo de interpretación". En *Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y andina* (A. Garrido Aranda, compilador). Córdoba: Caja Sur y Ayuntamiento de Montilla.

FLORES OCHOA, Jorge

1990 *El Cuzco. Resistencia y continuidad*. Qosqo: Centro de Estudios Andinos Cusco.

FLORES OCHOA, Jorge

1991 "Arte de resistencia en vasos ceremoniales inkas". *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios* [Madrid], n.º 78.

FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samáñez Argumedo

1998 *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

GARCILASO DE LA VEGA (INCA GARCILASO)

1963 *Primera parte de los comentarios reales de los incas* (Edición de Carmelo Sáez de Santa María). En vol II. de "Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega". Madrid: B.A.E., vol. 133,

GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique

1992 *Los señoríos chankas*. Lima: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga e Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique, y Fermín RIVERA PINEDA

1983 *Antiguos dioses y nuevos conflictos andinos*. Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

1987 *Nueva corónica y buen gobierno* (Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste). Vols. 29A, B y C de "Crónicas de América". Madrid: Historia 16.

HUERTAS VALLEJOS, Lorenzo

1990 "Los chancas. Proceso disruptivo en los Andes". *Historia y Cultura* [Lima], n.º 20.

LOS INCAS Y EL ANTIGUO PERÚ

1991 *Los Incas y el Antiguo Perú. 3.000 años de historia* (2 vols). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

LIEBSCHER, Verena

1986 *La iconografía de los qeros*. Lima: G. Herrera Editores.

MURÚA, Martín de

1987 *Historia General del Perú* (Edición de Manuel Ballesteros). Vol. 35 de "Crónicas de América". Madrid: Historia 16.

OTAROLA ALVARADO, Carlos Alberto

1995 *Qeros decorados del Qosqo*. Qosqo: Municipalidad del Qosqo.

PIEDRAS Y ORO

- 1988 *Piedras y oro. El arte en el Imperio de los Incas*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

RAMOS GÓMEZ, Luis

- 2001 “Mama Guaco y Chañan Cori Coca: un arquetipo o dos mujeres de la Historia Inca. (Reflexiones sobre la iconografía de un cuadro del Museo Inca de la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco)”. *Revista Española de Antropología Americana* [Madrid], n.º 31.

RITOS Y TRADICIONES

- 1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (Edición de G. Taylor). Lima: I.E.P. e I.F.E.A.

ROJAS SILVA, David

- 1982 “Las armas representativas de la ciudadanía cuzqueña”. En *Arqueología del Cuzco*. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura Región Cuzco.

ROSTWOROWSKI, María

- 1988 *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: I.E.P.

SANDRON, Mario

- 1999 “Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de América”. *Anales del Museo de América*, [Madrid], n.º 7.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Juan de

- 1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (Estudio y edición de P. Duviols y C. Itier). Lima y Cuzco: I.F.E.A. y C.B.C.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro

- 1988 *Historia de los incas*. Madrid: Miraguano y Polifemo.

URBANO, Henrique

- 1981 *Wiracocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cuzco: C.B.C.

VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio

- 1969 *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (Edición de B. Velasco Bayón). Madrid: B.A.E., vol. 231.

(Recibido el 1 de septiembre de 2001.)