



# Aproximación a los queros incaicos de la Colonia

Aproximación a los queros incaicos de la Colonia. Un ejemplar de estilo Transicional-formal del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.

Victor Falcón Huayta

vic1falcon@hotmail.com

*Colaboración de la Revista Haucaypata. Investigaciones arqueológicas del Tahuantinsuyo. Nro. 2. 2011 (Director: Luis Rodolfo Monteverde Sotil)*

## Resumen

Este artículo trata sobre un objeto cuya trayectoria muestra un registro arqueológico de, por lo menos, dos mil años en la historia andina. Se trata del vaso libatorio ceremonial que los incas llamaron "quero". Durante el Tawantinsuyu (ca. 1440-1532 dC.) estos vasos libatorios se convirtieron en símbolo del poder Inca, confeccionándose de cerámica (sanu), madera (quero) y metal (aquilla) (Cummins 2004). Los vasos de madera, considerados de menor jerarquía que los de metal, sobrevivieron a la conquista y, a través de la Colonia, llegaron hasta la época republicana y contemporánea.<sup>1</sup> Aquí analizaremos un quero Inca colonial recuperado por Toribio Mejía Xesspe en Apurímac en 1925 (Soldi 1997), perteneciente a la colección de materiales orgánicos del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (MNAAHP).

Palabras claves: Quero, Inca, Colonia, Perú.

## Abstract

This article is about the trajectory of an object that shows

an ancient archeological record, more or less two thousand years in andean history. We will talk about the ceremonial beaker that Inca people named "quero". During the Tawantinsuyu (ca. 1440-1532 dC.) these beakers became a symbol of Inca power, made of pottery (sanu), wood (quero) and metal (aquilla) (Cummins 2004). Wood's beakers, considered less hierarchical level than metal's, survived the European conquest and, between the Colony, they arrived until republican and contemporary times. Here, we are going to analyze a colony Inca quero recovered by Toribio Mejía Xesspe in Apurimac in 1925- and belongs to the organic material collection of the Archeology, Anthropology and History National Museum of Peru (Soldi 1997).

Keywords: Quero, Inca, Colony, Peru.

### **Aspectos etnobotánicos**

Existen pocas dudas acerca del importante significado de los árboles en las sociedades andinas (Ansión 1986; Sherbondy 1986). Una de las fuentes para establecer esta premisa es la etnohistoria. Aquí no haremos un repaso de lo conocido al respecto, sólo enfatizaremos el resultado de la asociación de esta fuente con la botánica. De acuerdo con este enfoque, el pionero de la investigación botánica y etnobotánica en la región del Cuzco fue Fortunato L. Herrera (1920, 1926, 1931, 1933, 1941, 1943). Sus contribuciones son fundamentales para hacer un recuento de estas disciplinas en el Perú (Vargas 1944). Hasta hace poco, la única posibilidad de identificar los árboles que proporcionaron la madera para los queros provenía de la fuente etnohistórica,<sup>2</sup> que designa al "chachacomo" como el árbol preferido para hacer los queros incaicos de la Colonia, en segundo lugar figura el "lambran" y otros de menor mención.<sup>3</sup>

Así, Herrera informa que los queros "Son tenidos por los aborígenes en grande estima y sólo se les usa para libaciones de la akk'a (chicha), en sus fiestas religiosas o populares,

en que se congrega todo el aillo para celebrar el aniversario de un santo; el Aimurai o cosecha de maíz; el p'allchai, consagrado a la procreación del ganado; el pukllai o fiesta del carnaval o en sus ceremonias fúnebres del P'ampai (entierro) y Pusak-tuta [exequias]." (Herrera 1926: 1). Este autor propone que fueron fabricados posiblemente también de unka (Eugenia oreophila, Diles) o kiswar [Buddleia incana, R. y P.] (Herrera 1926: 2). Manuel Chávez Ballón, otro pionero en el estudio de los queros, informa que eran confeccionados de chachacomo, "árbol que crece en el Cuzco y tiene madera de color pardo rojizo, compacta y dura, que según los antiguos escritores españoles de la Conquista y de la Colonia, y la actual tradición, es una madera que posee la cualidad especial de hacer evidente la presencia del veneno o ponzoña cuando se pone la chicha en vasos hechos de ella." (Chávez Ballón 1964: 27). En una contribución más reciente, aumenta el número de especies al señalar al quishuar y al lambram como materias primas (Chávez Ballón 1984: 97).

Por su parte, José Sabogal dice que "La durísima "chonta"... fue empleada en primitivos "keros";... hasta que se hizo más corriente la madera "chachacomo", compacta y de denso color pardo rojizo, inmune a la polilla y con la virtud maravillosa de hacer evidente la ponzoña por alguna extraña reacción de la chicha con el tanino, según consigna un viejo cronista... Estos vasos de madera cusqueña de los indios keros de Paucartambo fueron decorados de vivos colores en predominante rojo cinabrio, poderosamente adheridos a la superficie vegetal por medio de una especial resina encontrada en la selva de aquellos sus dominios keros. Es una pintura de alta calidad y muy resistente, conocida hasta hoy como esmaltes o lacas" (Sabogal 1952: 15,16).

"El chachacomo (o "chachacoma") ha sido identificado como Escallonia resinosa (R. et P) Pers. [sic], desde hace algún tiempo" (Herrera 1941: 196).<sup>4</sup> Por otro lado, el botánico cusqueño César Vargas Calderón, discípulo de Fortunato L.

Herrera, señala que “El material usado en la fabricación de los vasos o keros, pertenece a algunas especies vegetales, a saber: “Chachacomo”, *Escallonia resinosa*, frecuente. “Lambran”, *Alnus jorullensis*, menos frecuente y de algunas Palmeras, *Bactris*, principalmente, menos frecuente.” (Vargas 2001: 89).

Actualmente, el análisis microscópico de secciones delgadas abre perspectivas más precisas, pues es necesaria la contrastación de los árboles nombrados en las crónicas y la sistemática de la moderna taxonomía botánica a través de la observación microscópica de muestras provenientes de queros de madera precolombinos, coloniales y/o republicanos,<sup>5</sup> aunque esto es una práctica aún ausente en el Perú.<sup>6</sup> Sólo existe una experiencia de identificación directa de la madera de queros en muestras extraídas de especímenes de la colección del Museo de América de Madrid (Carreras y Escalera 1998). En este estudio, de un conjunto de 42 queros, se llega a la conclusión de que “la mayoría de las piezas fueron confeccionadas con madera de *Escallonia resinosa* conocida como Chachacomo. Otras dos piezas pertenecen a *Alnus jorullensis*, conocida como Lambrán (sobre lo cual no existían reportes anteriores) y otra de las piezas pertenece a *Hymenae courbaril*, conocida como Jatobá, Quebracho o Courbaril. Todas estas especies están representadas en la zona del Cuzco, correspondiéndose con la procedencia de las piezas.” (Carreras y Escalera 1998: 217, 218).<sup>7</sup> Asimismo, las 39 piezas (98% de la muestra) fueron definidas como *Escallonia* sp., y “probablemente” son *Escallonia resinosa*, pues habría más integrantes de la familia *Escalloniaceae* que poseen una estructura anatómica muy homogénea que haría difícil la diferenciación entre especies de esta familia. Hay que señalar también que las muestras observadas fueron contrastadas con *Escallonia tortusa* recolectada por Lebacqz en Perú. (Carreras y Escalera 1998: 219, 220).

Al parecer, esta diferenciación entre las especies de la

familia Escalloniaceae ya fue anotada por Fortunato L. Herrera tan tempranamente como 1920, pues en la serie de contribuciones a la flora cusqueña señala las especies: *Escallonia myrtilloides*, L.; *Escallonia resinosa*, Pers. y *Escallonia Pilgeriana*, Diel; todas conocidas como "Chachacoma" (Herrera 1920: 8).<sup>8</sup> Para culminar, actualmente la chachacoma (*Escallonia resinosa*) ofrece características de una madera considerada de alta calidad y buena dimensión, apropiado para leña y carbón de alto poder calórico que, además, tiene usos medicinales, tintóreos y potenciales melíferos (Paredes s/f [en línea]).

---

1 Aún está en uso en algunas zonas rurales del Perú y se les conoce como "queros campesinos".

2 Como mencionamos, los vasos ceremoniales tienen una larga vigencia, sin embargo, específicamente, y hasta donde sabemos, el vaso de madera decorado tiene un registro que se remonta al Horizonte Medio. Lo atestigua un hermoso ejemplar decorado con iconografía Wari en relieve de la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, con código MO-0120.

3 El diccionario de Gonzalez Holguin señala: "Chhachha coma: Un arbol que sirue de leña" (Gonzalez Holguin 1989: 90 [1608]).

4 Esta identificación se mantiene en uno de los estudios más extensos sobre el tema de los queros que apela a otras experiencias en la identificación directa de la madera (Flores et al. 1998: 45).

5 Debe considerarse una interrogante pertinente el saber a ciencia cierta si lo que las crónicas llamaban "chachacoma" se refiere al árbol que actualmente se designa así, o, la variedad, o variedades, que pueden haber sido usadas en la confección de los queros coloniales. La misma premisa es válida para los queros de diferentes periodos a lo largo de su historia.

6 Recientes trabajos del Departamento de Etnobotánica y

*Botánica Económica de la UNMSM aplican la técnica, pero no sobre muestras de maderas de queros.*

*7 Como vimos, sí existían referencias al uso de lambran como árbol que proporcionaba la materia prima para fabricar queros.*

*8 Aunque, posteriormente, este mismo autor señala sólo dos especies *Escallonia resinosa* y *E. myrtilloides* L. f. (Herrera 1943: 45). Cabe mencionar, asimismo, que de acuerdo a una anciana informante natural del Cuzco, actualmente, se distinguirían tres tipos de chachacoma y hasta una calle llamada "chachacomayoq". Agradecemos esta referencia a Betsy Vallenias Centeno (com. pers., 2004).*

### **La clasificación de los queros Inca durante la Colonia**

La clasificación propuesta por Rowe (1961)<sup>9</sup> marcó un hito en el estudio de los queros. Como el mismo autor lo manifestara fue sólo un "esquema de fechas aproximadas" y no una "seriación detallada" (Rowe 2003: 320), que muestra varias posibilidades a ser desarrolladas y profundizadas en el estudio de los queros. El esquema de Rowe se basó en tres líneas de evidencia: el contexto arqueológico, la fuente etnohistórica y los detalles que ofrece la indumentaria de la iconografía de los queros (Rowe 2003: 307). Para cerrar su propuesta, Rowe plantea dos estilos principales de queros inca durante la colonia: 1) El estilo "formal", en donde las posturas son simples y tiesas, y los vestidos se representan por medio de líneas rectas y ángulos, 2) El estilo "libre", en donde las representaciones se permiten una mayor variedad de posturas y su indumentaria es más realista (Rowe 2003: 318). Enfatizamos que Rowe plantea estos dos estilos como "principales", pero no como únicos. Mencionamos esto pues, frecuentemente, se hace alusión a su propuesta como constituida sólo por estos dos estilos y, además, dándoles nombres diferentes.<sup>10</sup> Por ejemplo, propone un "estilo transicional" constituido por diseños geométricos incisos y diseños figurativos en laca incrustada y correspondería a una época que no iría más allá del s. XVI (Rowe 2003: 320). En

resumen, los estilos principales de queros incaicos durante la Colonia serían: el estilo transicional (ca. 1570-1600), el estilo formal (1600 hasta 1630 ó 1700) y el estilo libre (ca. 1630 ó 1700 hasta 1821). Evidentemente, estos estilos podrían convivir en algún momento; es decir, estarían sujetos a traslapes y el punto de partida, por ejemplo, del estilo formal podría ser anterior a 1600.<sup>11</sup>

Un estudio más reciente pasa revista a un repertorio más amplio de colecciones de los queros (Liebscher 1986 a, b). Plantea, la existencia de “queros primarios” (los de origen “peruano”) a los que divide en sub-grupos realizando un análisis detallado de todas las posibilidades de clasificación (Liebscher 1986b: 16).<sup>12</sup> Es interesante observar que, según esta autora, la distribución de los queros abarca las provincias de Azuay y Cañar en Ecuador; Potosí, Sucre y Oruro alrededor del lago Titicaca en Bolivia, la zona sur de la sierra y costa del Perú comprendiendo los departamentos de Cuzco, Moquegua, Arequipa, Ica hasta Lima y el norte de Chile (Liebscher 1986b: 35). Los queros procedentes de este último lugar constituirían los “queros secundarios”. Los queros primarios o peruanos están divididos a su vez en “queros simples” que tienen la forma de un “cono truncado invertido”, con motivos simples, geométricos y/o fitomorfos o bien zoomorfos y pueden ser tallados o incisos y casi sin pintura, y, “queros complejos” que serían los clásicos queros inca policromos y figurativos de la Colonia (Liebscher 1986b: 39). Otros estudios recientes sobre los queros se concentran en los temas y /o motivos de su iconografía, sus implicancias ideológicas, funcionales, de forma y hasta su iconología, dejando las propuestas de estilos y cronologías en un segundo plano (Flores et al. 1998; Wichrowska y Ziólkowski 2000; Cummins 2004; Ramos 2006; Gisbert 2008).<sup>13</sup>

### **Un quero de la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú**

En 1925 Toribio Mejía Xesspe, entonces joven colaborador del

Julio C. Tello, obtuvo en donación diez queros inca-colonial, principalmente, de la comunidad de Chillwa ubicada en el distrito Pampachiri, provincia de Andahuaylas, departamento de Apurímac.<sup>14</sup> La ocasión se dio en el marco de una visita a las tierras de esta comunidad ubicada entre las actuales localidades de Pampachiri y Sañayca, al Este del río Pachachaca, al límite de los departamentos de Apurímac y Ayacucho (Soldi 1997). De acuerdo con Mejía “los keros estaban en uso actual entre los pastores de aquella región...” (Mejía en Soldi 1997: 79). Prosigue diciendo que “el empleo de estos objetos ha sido únicamente para los casos ceremoniales de la tink'a, charq'ui y rutuy de las llamas, paq'o alpakas, es decir... el señalamiento, el engendramiento y la trasquila... creen que los poseedores de estos objetos de sus aukillos tiene poder mágico sobre los animales domésticos antecesores por lo cual los conservan como talismán sagrado.” (Mejía en Soldi 1997: 81).

Los queros proceden de diversos donantes que tenían en común haberlos heredado de sus deudos cercanos o políticos. Sólo se ilustran con dibujos ocho de los especímenes que, asumimos, son los que proceden de Chillwa (Soldi 1997: 90-91). De ellos, dos pueden ser clasificados como de estilo Trancisional-formal (Ejemplares con los códigos M0-0088 y M0-10395), uno de estilo formal (M0-0068) y los cinco restantes de estilo libre (M0-10394, M0-0069, M0-10399, M0-10393 y M0-0089) (Figura 1). Estos queros no parecen tener un origen común, antes bien, ofrecen una gama temático-iconográfica variada y las implicancias cronológicas de los estilos indican también, grosso modo, diferencias temporales en su manufactura. Esto trae a colación la pregunta con la que Soldi cierra su artículo: “¿Cómo llegaron a Chillwa y Urayuma los diez queros que poseían los comuneros de esas remotas aldeas de pastores en 1925?” (Soldi 1997: 88). Volveremos después sobre esta interrogante.

Analizaremos con detenimiento uno de estos queros, ahora en la



colección del MNAAHP, que por las características de su iconografía y maestría en su ejecución servirá de pretexto para explorar las adopciones de los cánones estéticos, técnicas decorativas e intercambios iconográficos entre Europa y América. La pieza lleva el código M0-10395 y es ilustrada por Soldi en sus dos caras principales (Soldi 1979:91).<sup>15</sup> Siguiendo a Rowe (2003), esta pieza reúne características del estilo Trancisional-formal, vale decir, un quero con rasgos técnico-decorativos que lo ubicarían entre fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII.

Figura 1.  
Quero  
M0-10395 de  
la colección  
del MNAAHP.  
Foto: Iván  
Ccachura.

### **Forma, campos de diseños y elementos de la iconografía del quero M0-1039**

La forma del quero M0-10395 es “campaniforme” (Liebscher 1986b: 61), vale decir, de lados cóncavos y boca expandida, la cual alcanza un diámetro mayor al de la base, que es plana, al igual que los labios.<sup>16</sup> Su iconografía se dispone sobre una división estructural horizontal de tres partes que corresponde al denominado “patrón A” de Liebscher (1986b: 67). Un esquema recurrente, en donde el campo decorativo superior siempre presenta mayor superficie y está dividido a su vez por un arco que delimita cuatro espacios, dos mayores y dos menores. Los dos campos horizontales restantes, asimismo, presentan motivos de tipo recurrente, vale decir, que el campo central, más angosto, se decora con “tocapus” o figuras “heráldicas” divididas cual escudo. El campo inferior, ligeramente más ancho, presenta flores estilizadas (Figura 2).

El arco tricolor: verde, rojo y amarillo ocre del quero MO-10395, enmarca las figuras más importantes en este tipo de queros. Por un lado, una mujer de perfil izquierdo vestida a la usanza Inca, con acxo (túnica que cubre hasta los tobillos) y lliclla (mantilla que cubre los hombros y sujeta en el pecho por un tupu o gran alfiler), sin tocado y sosteniendo un ramo con dos grandes flores estilizadas que caen hacia delante. Está flanqueada, asimismo, por dos flores con cálices dentados cremas y anchas corolas bícromas que surgen de tallos rojos con hojas lanceoladas ejecutadas con dos tonos de verde. El fondo, color natural de la madera, de este campo está relleno de gruesos puntos blancos.

En el lado opuesto se encuentra una figura zoomorfa de perfil derecho, de cuerpo alargado y listado longitudinalmente con bandas de colores rosa, marrón claro, marrón oscuro y rojo, cada una de las cuales lleva inscritas puntos o líneas transversales rojo, blanco, verde y rosa; la cola del animal es de color rosa, lleva puntos rojos y marrones dispuestos alternadamente a lo largo de esta extremidad, que hace un giro sobre sí para enroscarse de manera serpentiforme. Sobre el lomo del animal se alza desplegada un ala membranosa y decorada con coloridas bandas horizontales y círculos cerca al borde superior. Su cuello y cabeza son de color crema con líneas transversales verdes, ostenta orejas aguzadas y ligeramente dirigidas hacia delante, el ojo tiene la pupila hacia arriba y las fauces abiertas muestran agudos dientes blancos sólo en la mandíbula superior pues carece de mandíbula inferior. De las fauces abiertas, se proyecta recta, una delgada lengua roja que remata en un triángulo a manera de punta de flecha. Posee dos delgadas patas con garras de tres dígitos, como de ave; la pata delantera alzada y la posterior perpendicular al piso otorgan tensión a la marcha del animal que muestra una actitud dinámica y enérgica hacia adelante, donde se encuentran flores similares a las que porta la mujer. Por lo menos, una flor y otros tres coloridos cuerpos lenticulares sueltos, juntamente, con puntos blancos rellenan

el fondo de este campo.

Figura 2.  
Iconografía  
del quero  
MO-10395.  
Dibujo:  
Victor Falcón  
y Mónica  
Suárez

Las cabezas zoomorfas de cuyos costados brotan los arcos son gemelas, de colores marrón claro, redondeados y presentan una especie de barbilla blanca, al igual que las orejas redondas. Notablemente, el rostro carece de fauces y sólo los ojos se delinean con detalle, pues una línea define unas "cejas" que se proyectan desde su encuentro en la frente hacia delante, insinuando una nariz. De la coronilla de estas cabezas brota un recio tallo blanco del cual, a su vez, brotan ramas y hojas verdes de cuyos extremos cuelgan alargadas vainas marrones, rojas y rosas. Estos motivos vegetales están, a su vez, adornados con pequeños puntos y detalles multicolores en cada una de sus partes. Además, dos rombos blancos con punto central flanquean cada uno de los motivos fitomorfos. Algo que merece la pena mencionarse es que debajo de las cabezas zoomorfas se muestran los puntos blancos que rellenan el fondo delimitado por los arcos, lo cual señala que este campo se extiende por debajo de estas cabezas.

El campo central, que ocupa la cintura del vaso, está decorado con ocho paneles cuadrangulares que alternan diseños de dos tipos. Cuatro corresponden a los clásicos cuadrados anidados de los queros Inca precolombinos, trazados con incisiones. Los otros cuatro son composiciones estilizadas a manera de blasones compuestas de una estructura base en "U" cuyo espacio interior fue dividido por una línea horizontal que, a su vez, definió dos rectángulos; el superior contiene un triángulo

isósceles cuya base mayor se dispuso hacia el límite superior del motivo "U", y, el rectángulo inferior contiene una línea en "W" que define dos espacios. Esta figura "heráldica" combina colores y detalles que configuran dos tipos que se alternan y combinan con los cuadrados anidados incisos.

Finalmente, el campo inferior del quero que nos ocupa está decorado con tres flores estilizadas de tres pétalos y dos pares de estambres, similares a las que porta la mujer, cuya corola se inclina horizontalmente hacia la izquierda. Estas flores se alternan con otras de otro tipo, más pequeñas, con dos pétalos y un par de estambres, pero que se inclinan hacia la derecha. Esta orientación y la combinación de los colores logran un contraste rítmico y sobriedad estética notables.

### **Identificación de los motivos representados**

Figura 3.  
Colección  
Poli, Lima.  
Foto:  
Wilfredo  
Loayza.

Figura 4.  
Quero MI-  
MOMAC.  
Colección  
Museo Inka.  
Foto: Mary  
Frame.

Para comenzar, el "patrón A" de estructura de los campos decorativos corresponde a queros de estilo Formal. Sin embargo, dado que el quero M0-10395 muestra un rasgo decorativo Inca precolombino justifica su asignación al estilo trancisional, de ahí nuestra designación mixta trancisional-

formal para este ejemplar.

En segundo lugar, el campo decorativo superior del "patrón A" ostenta el motivo diagnóstico identificado con el arco iris que siempre presenta sólo tres bandas de colores brotando de cabezas de felinos (generalmente el uturunku) sobre las cuales se ubican otros motivos de carácter fitomorfo, antropomorfo u ornitomorfo, principalmente.

Por su asociación, ubicación y recurrencia en otros queros inca-colonial las cabezas zoomorfas del quero M0-10395 se pueden correlacionar con las cabezas de ututunku o jaguar de cuyas fauces brota el haz colorido del arco iris (Figura 3).<sup>17</sup> Sin embargo, es de notar el carácter estilizado de la cabeza felínica representada en el quero M0-10395, su color leonado uniforme, la ausencia de manchas negras sobre la piel, así como, orejas y barbilla blancas lo que indicaría que se trata del puma (*Felis concolor*).

En tercer lugar, el motivo fitomorfo que brota, o que está ubicado sobre la cabeza, del felino es recurrente en queros del estilo Formal, aunque no siempre muestra vainas sino formas que parecen corresponder a otros frutos (Figura 4). Hasta aquí encontramos un primer nivel de asociación iconográfica con estrechas implicancias semánticas, la cadena felino-arco iris-frutos que se asocia, a su vez, a otro nivel de representaciones iconográficas: los motivos ubicados debajo de los arcos, la mujer y el animal serpentiforme que veremos a continuación.

Figura 5.  
Nótese cómo los espacios blancos de la capa y el vestido están rellenos de

la flor del  
ñucchu.  
Colección  
Museo Inka,  
Cuzco. Foto:  
José Luis  
Pino

Con respecto a la mujer vestida con indumentaria Inca, su postura y las flores que sostiene tienen un símil con los dibujos de dos coyas del Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno “La segunda Coya Chimbo Urma” y “La primera reina y señora Cápac Poma Guallca” ambas sosteniendo una flor morfológicamente similar a la que porta la mujer del quero M0-10395 (Guamán Poma 1993: 95,132 [1615]). Es interesante notar que, en términos generales, el estilo representativo de esta figura en un quero de estilo Formal tiene relación con el estilo de los dibujos de esta crónica ilustrada. En este sentido, si bien es cierto que existe un consenso en señalar el origen europeo de los cánones estéticos y arquetipos temáticos de esta crónica, también es cierto que el artista del Primer Nueva Corónica tuvo que inventar, o adaptar creativamente, a los personajes y las situaciones propios del Ande (Holland 2008: 22,23). Lo mismo es válido para el dibujante de los motivos del quero M0-10395, pero con la característica adicional de la aplicación magistral del color, que puede considerarse aporte del genio local.<sup>18</sup> Por otra parte, un cuadro de pintor anónimo de la colección del Museo Inca del Cuzco muestra el retrato de una mujer Inca de linaje real que sostiene un ramillete de flores rojas cuya representación realista permite identificarlas como kantuta (*Cantua buxifolia*) la flor emblemática y sagrada de los incas (Mulvani 2004: 416) (Figura 5). Es interesante constatar la estrecha relación entre estas representaciones de mujeres de linaje incaico en tres soportes y momentos diferentes de la Colonia, lo cual indicaría un arquetipo conceptual de raíz precolombina. Estos indicios señalan el estatus de la mujer

representada en el quero M0-10395 que, si no es la representación de una Coya, de cualquier modo sería una mujer de la nobleza Inca. Por otro lado, el "dibujo cosmológico" de Joan de Santacruz Pachacuti nos ilustra sobre la ubicación que la pareja gobernante Inca tenía en relación con la organización y percepción del mundo andino, la de constituir la pareja paradigmática primordial (Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua 1993: 208 [1613]).

Es indudable la procedencia europea de la figura debajo del arco opuesto a la mujer. Forma parte de la serie de imágenes que introducen los españoles en los Andes con gran éxito y son adoptados por los andinos para expresar algunos de sus mitos, originales y/o recreados desde el momento mismo de la Conquista. Inicialmente, en Europa el dragón era el "Animal fabuloso al que se le atribuía la apariencia de un saurio alado. Los latinos lo confundían con la serpiente y empleaban indistintamente las palabras "serpens", "angius" o "draco" para designar tanto una serpiente como un dragón (Ovidio, Met., IV, v. 570-602; Fastos, v. 197 y 561)." (Tervarent 2002: 218). Se le atribuían las virtudes de la vigilancia, prudencia, fortaleza moral, así como de la lógica o dialéctica, dos disciplinas indistintas en la Edad Media, el fuego y, asimismo, podía ser atributo de Apolo (Tervarent 2002: 218-220). Está presente, asimismo, en la iconografía del cristianismo. Así, aparece representado en el "Arca de la Alianza" como uno de los animales fantásticos salvados por la barca, o en forma de serpiente del mal con múltiples cabezas en "Mujer vestida de Sol y el Dragón", ambas obras del Beato de Fernando I y Sancha (s. XI) del periodo Alto Medieval español y correspondiente a los manuscritos iluminados conocidos como "los beatos" (Beato de Liébana, Códice de Fernando I y doña Sancha. Biblioteca Nacional de Madrid. Ver: <http://www.moleiro.com/es/beato-de-liebana/beato-de-fernando-i-beato-de-liebana/miniatura/837>). Como símbolo del mal, aparece vencido por el Arcángel San Miguel (estilo tardorománico con influencia gótica) hacia el último cuarto

del s. XIII en el compartimento del altar de Soriguerola (Museo de Arte Nacional de Cataluña, Barcelona. Ver: [http://www.reproduccionesdeartemedieval.com/product\\_info.php?products\\_id=100&language=es&osCsid=669c98fdf6428e1d1c1ad3b36c8b9341](http://www.reproduccionesdeartemedieval.com/product_info.php?products_id=100&language=es&osCsid=669c98fdf6428e1d1c1ad3b36c8b9341)). El dragón que se introduce a América remontaría sus antecedentes a estos estilos de representación.

El campo central de diseños del quero MO-10395 ostenta rectángulos anidados incisos, una técnica de remembranza precolombina que, en primer término, se presenta en los clásicos queros de madera inca imperiales. El concepto, además, se puede observar en los escudos que portan los incas representados del Primer Nueva Corónica, bastante regulares y coherentes en su representación; invariablemente, constan de un panel o campo central de cuadrángulos anidados debajo del cual se disponen triángulos con variantes en diversas posiciones y/o en doble hilera. Detrás de este panel se adhiere el asa que sirve para sujetarlo a la muñeca del guerrero, dejando libre la mano para sostener, generalmente, la porra. Este escudo es complementado o adornado con lo que parece ser una tela que se extiende hacia abajo y sobre cuyo orillo inferior también se disponen bandas decorativas geométricas. Sólo para mencionar dos casos donde aparecen estos escudos señalamos la escena de combate en “El cuarto edad de Indios, Auca runa...”, el “Tercero Inga Lloque Yupanqui Inga...”, y, para observar la parte posterior del escudo: “El sexto Inga, Inga Roca con su hijo...” (Guamán Poma 1993: 51, 75, 80 [1615]).

Figura 6.  
Quero MI-  
MOMAC 36.  
Nótese la  
diferente  
estructura de  
los campos de  
diseño entre



el unku y el  
escudo.

Colección

Museo Inka,

Cuzco. Foto:

Mary Frame.

Las figuras blasonadas son el otro tipo de panel que decora esta banda central. De modo interesante, no se encuentran escudos con este estilo y estructura de diseño en el Primer Nueva Corónica, sino más bien aparecen representados con esta función sólo en escenas de queros inca-colonial (Figura 6). Asimismo, en este mismo soporte, notamos que algunas veces asumen directamente la función de uncus de los que, sin embargo, son estructural e iconográficamente distintos. Vale la pena señalar que la estructura básica de este tipo de escudo también aparece en la representación rupestre que Manco Inca mandó pintar a la entrada de Ollantaytambo, cuando se retira del frustrado asalto a la ciudad del Cusco en 1535 (Figura 7). El carácter de esta última representación hace pensar en el énfasis, igualmente, heráldico de la representación que los andinos le habrían otorgado desde los primeros años de su contacto con los europeos (Figura 8). Ante estos contextos iconográficos, es razonable proponer que, efectivamente, son representaciones de escudos-blasones andinos que como vemos se dan en el contexto bélico de los primeros años de la Colonia (Guamán Poma 1993 [1615]; Flores 2001; Protzen 2005; Hostnig 2008 [en línea]; Falcón 2010).

Figura 7.  
Pictografía  
de  
Inkapintay.  
Ollantaytambo  
, Cuzco.  
Foto: Valentí  
Zapater.

Como se dijo, las representaciones de flores del tercer campo decorativo son de dos tipos, la primera de las cuales es de mayor tamaño y ocupa toda la extensión del ancho de la banda. Sus tres unidades casi se entrelazan, pues sus pétalos y estambres se introducen a las hojas de la flor precedente. Es muy parecida al tipo de flor que porta la mujer Inca y que ha sido identificada como kantuta (*Cantua buxifolia*), sin embargo, una observación más detenida nos indica que se trata de la que ha sido identificada como Chiwanway (*Zephyranthes flammea*) (Vargas 2001: 91). Su tamaño la colocaría en una posición jerárquica superior al segundo tipo de flor que es notablemente más pequeña; ésta, hace de “rellenadora” de los espacios dejados por el Chiwanway y dirige sus pétalos y estambres hacia la derecha y ha sido identificada como el Ñucchu (*Salvia oppositiflora*) (Vargas 2001: 93). En otro contexto, esta vez como decoración de la lliklla de una Coya en una pintura del Museo Inka del Cuzco, cumple la misma función, al rellenar los amplios espacios de la mantilla.

### **Consideraciones más amplias de la figura del dragón**

Figura 8.  
Nótese el  
escudo y el  
casco  
guerrero  
incas encima  
de la cabeza  
del uturunku.  
Colección  
Poli, Lima.  
Foto:  
Wilfredo  
Loayza.

El quero M0-10395 ha sido objeto de interés de diversos investigadores que lo han interpretado como la representación

de una Coya y la serpiente Amaru, disfrazada por el icono dragón, también llamado "basilisco", importado de Europa (Cummins 2004; Flores et al. 1998; Gisbert 2008; Liebscher 1986a). Un análisis más detenido nos demuestra los matices que asume esta singular representación europea. Revisemos algunas evidencias disponibles.

La representación de un dragón de estilo pre-renacentista ha sido documentada en la Huaca Tres Palos del Complejo Maranga en el marco de trabajos del Instituto Riva Agüero (Cárdenas 1970). Se trata de restos de naipes tempranamente introducidos por los conquistadores que "fueron impresos en la técnica de la entalladura en madera, en líneas muy finas sobre papel blanco tipo cartulina." (Estabridis 2002: 84, lámina 13). En el fragmento de naipe ilustrado se puede apreciar la parte posterior del cuerpo de un dragón de ala membranosa con bandas transversales que delimitan espacios cuadrangulares con puntos y pequeños círculos inscritos. Su estilo data entre el siglo XV y XVI, con reminiscencias medievales (Estabridis 2002: 85). Esta representación tiene un correlato en España en el dragón representado en el "Libro de juegos de todas las suertes" impreso por Juan Joffre en Valencia en 1518 (Estabridis 2002: lámina 14).

Por otra parte, en la Nueva Corónica de Guamán Poma este animal mitológico aparece representado tres veces. Dos de ellas en contextos que indican su íntima relación con lo hispano; en primer lugar, cuando el dragón se mimetiza con el roleo que sirve de cenefa que decora el inicio de la sección "Primera Conquista de este Reino", es decir, la conquista española de los incas (Guamán Poma 1993: 279 [1615]). La segunda aparición es cuando se identifica con la figura del "corregidor" en la ilustración "Pobre de los indios...", que muestra los males que agobiaban a los nativos (Guamán Poma 1993: 565 [1615]) y, la tercera representación se ubica en el territorio al este del Tawantinsuyu, la selva o Antisuyo, en la ilustración "Mapamundi del reino de las indias...", en donde aparece con un unicornio y otros animales (Guamán Poma 1993:

812,813 [1615]).

Figura 9.  
Mural en el interior de la Iglesia de San Cristóbal de Rapaz. Nótese el personaje "dragonado" verde sobre el cual está parado el arcángel.  
Oyón, Lima.  
Foto: Victor Falcón.

Finalmente, un tercer tipo de contexto iconográfico en donde aparece la figura del dragón son las representaciones católicas coloniales. Como, por ejemplo, atributo de la "Virgen Apocalíptica" y en la "Inmaculada Concepción" a los pies de María (Leonardini y Borda 1996: 256). Asimismo, personajes "dragonados", vale decir con algunas de las características del dragón, como son: la cola o las alas membranosas, representando el mal o al demonio están presentes en la escena del Arcángel Miguel derrotando al dragón (Leonardini y Borda 1996: 119), repujados de plata o en la pintura mural del interior de la iglesia de Rapaz, en Oyón, Lima (Figura 9).

De manera que tenemos diversos contextos en donde el dragón expresa diferentes conceptos, matizando sus significados durante la Colonia. El dragón como símbolo en naipes que trajeron los primeros españoles para su distracción, vale decir, en un artefacto lúdico en donde este animal fabuloso

estaría más vinculado a sus antiguos significados europeos “paganos”. El dragón abriendo la era española en la historia andina, representando al abusivo “corregidor” o habitante del confín del mundo andino (Guamán Poma). Adicionalmente, el dragón como contraparte o pareja complementaria de una mujer de la nobleza nativa, posiblemente, alter ego del Inca y asociado al felino, el arco iris y a flores que se abren luego de las primeras lluvias, lo cual podría interpretarse como una escena relacionada al poder, la juventud y la renovación (quero inca-colonial MO-10395) (Mulvani 2004: 418).

Así pues, la figura del dragón ofrece un cuadro matizado de significados estratificados, y también traslapados, pues llega a ser adoptado por la élite nativa incaica de la Colonia para, probablemente, representar un antiguo concepto (el Amaru) que, conviene aquí recordar, era también uno de sus significados primigenios (serpiente) en el Viejo Mundo. Constatamos así nuevas posibilidades de coincidencia que a veces no tomamos en cuenta al proponer interpretaciones de la “guerra de las imágenes” sostenida entre europeos y andinos a partir del siglo XVI. En nuevas condiciones, los incas constituyeron sólo un segmento de la sociedad colonial, en un contexto socio-económico de opresión que, sin embargo, no le impidió solventar la producción de queros que usó como símbolos de distinción de españoles, pero también de otros indígenas igualmente subyugados. Lo que configura un escenario de selección, rememoración, exhibición y re-invidicación de imágenes complejo y dinámico.

### **Resignificación de los queros en tiempos de la moderna República peruana**

Los queros figurativos policromos incaicos de la Colonia se dejaron de producir al culminar este periodo histórico con la Independencia. La definición republicana del moderno estado peruano hizo que la nobleza incaica perdiera las prerrogativas concedidas por los españoles y el quero dejó de ser el

elemento y escenario de un “incanismo contestatario” al poder español (Rowe 1954; Cummins 2004: 180, 181). Es probable que, como lo indican las relaciones de los motivos del quero MO-10395 y la información etnobotánica disponible, la función original de éste, que debió tener su par “hermano”, se vincule a momentos específicos de la actividad agrícola o, al menos, así parecen indicarlo más claramente otros ejemplares (Montibeller 1994).

Entonces, volviendo nuevamente a la pregunta de Soldi: ¿Cómo llegaron a Chillwa y Urayuma los diez queros que poseían los comuneros de esas remotas aldeas de pastores en 1925? Recordemos que Mejía señala claramente que el contexto de uso de los queros de Chillwa era en ceremonias vinculadas a la fertilidad del ganado. En otras palabras, a inicios del siglo XX los queros que le fueron donados y que, además, son de diferentes estilos y antigüedad colonial ya habían perdido parte de su significado contextual de uso original, luego de un poco más de un siglo de Independencia. Sin embargo, todavía mantenían el prestigio que hacía que los conservaran y los pasaran de generación en generación como un talismán propiciatorio pero, esta vez, en ceremonias vinculadas a la ganadería. No se dice nada de su uso en pares y ninguno de los ejemplares entregados a Mejía tiene par, lo que indica que, posiblemente, no los tenían en el momento de la donación, o, que este aspecto no fuera un obstáculo lo suficientemente fuerte como para impedirles deshacerse de ellos en forma individual. De cualquier modo, no es un caso aislado de un artefacto-símbolo que proviene de la época precolombina, perdura adaptándose a la Colonia y se resignifica durante la República como sucedió, por ejemplo, con las wallaquepas o los khipus.

## **Palabras finales**

Para terminar este artículo queremos indicar que el estudio de los queros inca coloniales y su iconografía está en sus inicios. A través de un solo ejemplar de extraordinaria

belleza y complejo conjunto de motivos perteneciente al MNAAHP demostramos que la historia de uno de sus íconos, el dragón, puede ahondar profundamente sus raíces en el Viejo Mundo- tanto como el Medioevo- y que sus significados polisémicos pudieron migrar hacia América a través de diferentes vectores, convivir en diferentes segmentos sociales, asumir así nuevos significados y- a través del soporte que fosiliza el nuevo contexto iconográfico andino original- emerger resignificado en grupos agropastoriles “marginales” de la sociedad que surgieron a partir de la Independencia del Perú en 1821.

### **Agradecimientos**

Esta investigación se inició cuando el autor se desempeñaba como curador del Departamento de Materiales Orgánicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP). Un avance fue presentado en el VII Congreso Internacional de Etnohistoria “América Comparada” realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2008). Finalmente, deseo agradecer a María Amalia Ibáñez, Mary Frame, Mónica Murga, Mónica Suárez, Wilfredo Loayza, Valentí Zapater, Iván Ccachura y José Luis Pino por su desinteresada colaboración.

### **Bibliografía**

ANSIÓN, Juan, 1986. El árbol y el bosque en la sociedad andina. Proyecto FAO/Holanda/INFOR (GCP/PER. /027/NET.). Apoyo a las Plantaciones Forestales con Fines Energéticos para el Desarrollo de las Comunidades Rurales de la Sierra Peruana. Lima.

CARRERAS RIVERY, Raquel y ESCALERA, Andrés, 1998. Identificación de la madera de las vasijas de libación inca (keros) pertenecientes a la colección del Museo de América. Anales del Museo de América. N° 6: 217-222. Madrid.

BAENA PREYSLER, Javier; BLASCO BOSQUED, Concepción; GACÍA SÁIZ, Concepción; MEDINA BLEDA, Dolores; RAMOS GÓMEZ, Luis y RECUERO VELAYOS, Virginia, 1994. El Proyecto «Propuesta de

conservación, estudio y catalogación informatizada de los keros y pajchas coloniales del Museo de América» y sus primeros resultados. Anales del Museo de América. N° 2: 159-182. Madrid.

CÁRDENAS MARTÍN, Mercedes, 1970. Ocupación española de una Huaca del valle de Lima: Casa en la plataforma superior de la Huaca 3 Palos. Boletín del Seminario de Arqueología. N° 15. Instituto Riva Agüero. Lima

CHÁVEZ BALLÓN, Manuel, 1964. El Quero cuzqueño. Supervivencia y renacimiento del arte incaico en la Colonia. Cultura y Pueblo. Publicación de la Comisión Nacional de Cultura. N° 2: 26-29. Lima.

1984. Qeros Cuzqueños. Un ensayo de interpretación descriptiva de la iconografía Inca contenida en los qeros o vasos de madera del Cusco. Revista del Museo e Instituto de Arqueología. N° 23: 97-107. Universidad Nacional de San Antonio Abad. Cuzco.

CUMMINS, Thomas, 2004. Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros. Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Embajada de los Estados Unidos, Universidad Mayor de San Andrés. Lima.

FALCÓN HUAYTA, Victor, 2010. Inkapintay: arte rupestre de resistencia Inca a la conquista española del Tawantinsuyu. Informe Final Presentado Comisión Nacional Técnica de Arqueología. Instituto Nacional de Cultura. Lima.

FLORES OCHOA, Jorge, 2001. El retrato de Manco Inca. Tampu. Año 1, N° 2: 3-4. Ollantaytambo. Cuzco.

FLORES OCHOA, Jorge; KUON ARCE, Elizabeth y SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto, 1998. Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo, 2002. El grabado en Lima Virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

GENTILE, Margarita E., 2007. Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica. Espéculo. Revista de estudios literarios.



Universidad Complutense de Madrid. Accesible en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html> [Consultada el 07-07- 2009, 17:55 hrs.]

GISBERT, Teresa, 2008. El Paraíso de los pájaros parlantes. Plural editores. La Paz.

GONZALEZ Holguín, Diego, 1989 [1608]. Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Qquichua o del Inca. Edición facsimilar de la versión de 1952. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, 1993 [1615]. Nueva corónica y buen Gobierno. 3 tomos. Franklin Pease G.Y. (edición y prólogo). Jan Szeminski (vocabulario y traducciones). Fondo de Cultura Económica. México DF.

HERRERA, Fortunato, 1920. Contribución a la flora del departamento del Cuzco. Revista Universitaria. Año IX, N° 3: 3-22. Cuzco.

1926. Fitopatología Indígena. Plantas y flores simbólicas de los incas. Revista Universitaria. Año XI, N° 52: 1-9. Cuzco.

1931. El Inca Garcilaso de la Vega. Primer botanista cuzqueño. Revista Universitaria. Órgano de la Universidad del Cuzco. Año XX. Segunda Época, Primer Trimestre: 5-42. Cuzco.

1933. Dos botanistas españoles del siglo XVI. Revista Universitaria. Órgano de la Universidad del Cuzco. Año XXII, 1er semestre, N° 64: 38-46. Cuzco.

1941. Enumeración de algunos nombres quechuas atendiendo a su sílaba terminal. Revista del Museo Nacional, Tomo X. Lima.

1943. Clasificación de los Nombres Vulgares de las plantas del Cuzco atendiendo a la índole de las lenguas de su origen. Revista del Museo Nacional. Tomo XII, N° 1: 41-60. Lima.

HOSTNIG, Rainer, 2008. Pinturas rupestres de posible afiliación Inca en el departamento del Cusco. Accesible en Internet: <http://rupestreweb.info.com/pinturarupestreinca.html> [Consultada el 02-02- 2009, 17: 10 hrs.]

JIMÉNEZ VILLALBA, Félix, 1994. La Iconografía del Inca a través de las crónicas españolas de la época y la colección de keros y pajchas del Museo de América de Madrid. Anales del Museo de América. N° 2: 5-20. Madrid.

LEONARDINI, Nanda y BORDA, Patricia, 1996. Diccionario iconográfico religioso peruano. Rubican editores. Lima.

LIEBSCHER, Verena, 1986a. La iconografía de los queros. Herrera Editores. Lima.

1986b. Los queros. Una introducción a su estudio. Herrera Editores. Lima.

MONTIBELLER ARDILES, Morayma, 1994. Tarpuipi Llahuayra Haylli. La canción de la siembra en la iconografía de los Q'eros. Instituto de Investigaciones Pacha Illary-Qosqo. Lima.

MULVANY, Eleonora, 2004. Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado. Chungará. Revista de Antropología Chilena. Vol. 36, N° 2: 407-419. Arica.

PAREDES FERNÁNDEZ, Wilmer, s/f. Especies andinas de Perú. Sumario de usos y cualidades de las especies mostradas. Accesible en Internet: <http://www.monografias.com/trabajos15/especies-andinas/especies-andinas.shtml> [Consultada el 30-04- 2009, 09: 49 hrs.]

PROTZEN, Jean-Pierre, 2005. Arquitectura y Construcción Incas en Ollantaytambo. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Lima.

RAMOS GÓMEZ, Luis, 2006. Las vasijas de Madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes andinos en la época colonial: función y tipología de sus formas. Revista Española de Antropología Americana. N° 36: 83-117. Madrid.

ROWE, John Howland, 1961. The chronology of Inca wooden cups. En: Essays in pre-Columbian art and archaeology: 317-341. Samuel K. Lothrop (editor). Harvard University Press, Cambridge, Mass. Cambridge

1954. El movimiento nacional Inca del siglo XVIII. Revista Universitaria. Año XLIII, N° 107: 17-47. Cuzco.

2003. La cronología de los vasos de madera Inca. En: Los incas del Cuzco. Siglos XVI, XVII, XVIII: 307-343. Instituto Nacional de Cultura. Cuzco.

SABOGAL, José, 1952. El Kero. Vaso de libaciones cuzqueño de madera pintada. Publicaciones del Instituto de Arte Peruano N° 2. Ministerio de Educación Pública. Museo de la Cultura Peruana. Lima.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de, 1993 [1613]. Relación de antigüedades deste reyno del Piru. Pierre Duviols y César Itier (Estudio etnohistórico y lingüístico). Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Centro Bartolomé de las Casas (CBC). Cuzco.

SHERBONDY, Jeannette, 1986. Mallki: Ancestros y Cultivo de árboles en los Andes. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas Cuzco y Departamento de Antropología. Indiana University. Proyecto FAO-Holanda/INFOR-GCP/PER/027/NET. Apoyo a las plantaciones forestales con fines energéticos y para el desarrollo de comunidades rurales de la Sierra Peruana. Documento de Trabajo N° 5. Lima.

SOLDI, Ana María, 1997. Un inédito de Toribio Mejía Xesspe: "Los Keros de Chillwa 1925". En: Arqueología, Antropología e Historia en los Andes, Homenaje a María Rostworowski: 77-91. Rafael Varón Gabai y Javier Flores Espinoza (editores). Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Banco Central de Reserva del Perú (BCRP). Lima.

TERVARENT, Guy de, 2002. Atributos y símbolos del arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido. Ediciones del Serbal. Barcelona.

VARGAS, César, 1944. Dr. Fortunato L. Herrera. Botánico Peruano. Revista Universitaria, Año XXXIII, 2do semestre, N° 87: 7-9. Cuzco.

2001. Machu Picchu, Paraíso de los Botánicos. Romance de un Colector de Plantas. Antología de César Vargas Calderón. Fondo Nacional para Áreas Naturales Protegidas por el Estado (PROFONANPE). Programa Machu Picchu. Cuzco.

WICHROWSKA, Oriana y ZIÓLKOWSKI, Mariusz, 2000. Iconografía de los keros. Boletín de la Misión Arqueológica Andina, Nro. 5. Universidad de Varsovia. Varsovia.

9 Reeditada en español en el 2003.

10 Ver, por ejemplo, Gisbert (2008: 87).

11 Durante la Colonia los indígenas, especialmente los grupos o familias que se consideraban descendientes de los incas. que

conservaron y recrearon las tradiciones del “mundo andino” no era un sector social monolítico y monocorde, es decir, homogéneo y de una sola voz. Desde los primeros años posteriores a 1532 las distintas panacas inca se disputaban la legitimidad de la sucesión ante los españoles. Posteriormente, lo demuestran, por ejemplo, las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega. Finalmente, esta segmentación puede ser observada en el desenlace de la rebelión de Thupa Amaro II (1780-1781) derrotado por el cacique de Chinchero, Maras y Guayllabamba Mateo García Pumacahua pero que, paradójicamente, fue decapitado, luego que cayera vencido por el ejército realista en Umachiri (Puno) en 1815. Sin embargo, no se puede negar que, en última instancia, el imaginario expresado en los queros inca durante la colonia representa un sentimiento nativo de corte que hoy llamaríamos “nacionalista”, pues mantuvo vivo y vigente símbolos representativos de una opción de poder durante la Colonia que, finalmente, no se llegó a concretar en la naciente República peruana (Rowe 1954).

12 Incluso si éstas parecen, a primera vista, un tanto arbitrarias.

13 Para efectos de este artículo usaremos la clasificación tipológica de Rowe y las descripciones formales de Liebscher.

14 Ocho de los diez queros donados a Mejía provienen de Chillwa. Los dos restantes procedían del anexo de Urayuma, distrito de Coracora, provincia de Parinacochas, departamento de Ayacucho.

15 Esta pieza también está ilustrada en Cummins (2004: 546), pero como perteneciente al Museo de la Cultura Peruana, lo cual es erróneo. Como lo constató, además, la conservadora Rosemary Zenker de ese museo. (Com. pers. marzo de 2011). Asimismo, está presente en Gentile (2007 [en línea]). Las ilustraciones de Soldi indican que los diseños fueron trazados directamente de una foto, nosotros ofrecemos aquí una presentación diferente de esta iconografía. Una rápida revisión de la bibliografía sobre los queros muestra que las ilustraciones son de diversa extensión y detalle, existiendo

variedad de formatos (Valcarcel 1932; Sabogal 1952; Chávez Ballón 1984; Jiménez 1994; Baena et al. 1994; Liebscher 1986; Baena et al. 1994; Flores Ochoa et al. 1998 y Rowe 2003).

16 Esta forma es de la época de la Colonia, pues los queros de madera Inca precolombinos registran una forma diferente, con un perfil de lados rectos y ligeramente expandidos, por lo que se les denomina “cubiletes”.

17 Para una discusión de la identificación y significado del arco iris y el uturunku asociados en queros, ver Cummins (2004: 369-376).

18 Este hecho lleva a plantear la existencia de una “escuela andina” de dibujo, o mejor, de arte, pues el proceso comprende los murales de iglesias coloniales, que se desarrolla rápidamente desde las primeras décadas de la Colonia y que recrea una influencia artística europea de raíces que se hunden en el Medioevo, para ilustrar la memoria histórica precolombina y representar dinámicamente las nuevas situaciones coloniales. Al respecto, se señala: “Debido a que el formato de la composición de las crónicas de estos dos hombres son tan diferentes, es poco probable que el mismo Guamán Poma creara los dibujos que aparecen en las crónicas de Murúa... Es muy probable, sin embargo, que ambos cronistas emplearan artistas del mismo taller quienes siguieron diferentes direcciones y utilizaron diferentes modelos en sus dibujos.” (Holland 2008: 24).