

LAS ÉLITES ANDINAS COLONIALES Y LA MATERIALIZACIÓN DE SUS MEMORIAS PARTICULARES EN LOS “QUEROS DE LA TRANSICIÓN” (VASOS DE MADERA DEL SIGLO XVI)¹

THE ANDEAN COLONIAL ELITE AND THE MATERIALIZATION OF PERSONAL MEMORIES IN THE “TRANSITIONAL QUEROS” (16TH CENTURY WOODEN CUPS)

MANUEL A. LIZÁRRAGA IBÁÑEZ*

Los queros fueron un sistema de soporte que reaccionó rápidamente a los estímulos visuales de la pintura europea del Cinquecento: casi inmediatamente después del arribo hispano a “las Indias”, dichas piezas mostraron cambios iconográficos. Así, los queros inkaicos cusqueños –vasos de madera con diseños geométricos abstractos que funcionaron, a su vez, como soporte de una memoria inka– sufrieron un giro pictórico hacia otras piezas llamadas “queros de la transición”, que presentan significantes visuales de trato más figurativo y mayor policromía que sus predecesoras. Tal como en la época inka, estos queros de la transición continuaron vinculados a las élites cusqueñas, soportando, por tanto, no una sola memoria social andina colonial sino, más bien, distintas memorias particulares en competencia que correspondían a cada una de las panacas indígenas. El presente artículo intenta demostrar que los cambios iconográficos detectados en los queros de la transición estuvieron relacionados con la necesidad de las élites cusqueñas de seguir plasmando sus respectivos relatos de memoria, sus “ritos del pasado”.

Palabras clave: memoria andina colonial, queros de la transición, panacas, período colonial (siglos XVI-XVIII)

The quero vessels were a cultural support system that reacted rapidly to the visual incentives of 16th Century European paintings. Thus, these pieces began to display iconographic changes almost immediately after the Spanish arrival in “the Indies.” In this regard, the Cusco-made Inka quero vessels—wooden cups with abstract geometric designs that themselves sustained the Inka memory—underwent a decorative transformation, giving way to the so-called “transitional queros.” These cups displayed visual signifiers that were more figurative and polychromatic than their predecessors. As in the Inka period, these transitional quero vessels continued to be associated with the Cusco elite, and therefore carried not a single collective memory of Andean colonial times, but distinct personal memories in competition with one another, which corresponded to each of the noble lineages of the native Cusqueños. This article attempts to demonstrate that the iconographic changes detected in the transitional quero vessels responded to the Cusco nobles’ need to tell and retell their respective histories, their “rites of the past.”

Key words: Andean colonial memory, transitional quero vessels, panacas, colonial period (16th-18th centuries)

El período andino colonial (siglos XVI-XVIII) fue, entre otras cosas, un choque epistemológico en la manera de percibir lo propio de la imagen, dado que tanto las fuerzas hispanas como las sociedades nativas del siglo XVI (entre ellas, la inkaica cusqueña) manejaron distintos conceptos y lógicas de representación pictórica. Así, el encuentro entre estos dos códigos culturales heterogéneos –el hispano renacentista e inkaico imperial, respectivamente– desató una lucha representacional por configurar lo real, lo sobrenatural y el “arte de la memoria” del Nuevo Mundo, según las respectivas reglas visuales de cada uno (Kaulicke 2003; Yates 2005).² A medida que se realizaba la expansión política y económica sobre “las Indias”, los españoles efectuaron una serie de prácticas y transformaciones culturales con la finalidad de homogeneizar y así dominar el imaginario, el lenguaje y la memoria indígena americana (Gruzinski 1991; Mignolo 1992, 1995; Salomon 1994).

Pese al esfuerzo español por tratar de (re)escribir una “historia general” inkaica e imponer sus propias pautas renacentistas acerca de lo que debía ser una memoria social andina –esto es, aquello que debía recordarse y cómo correspondía hacerse, práctica empleada durante la “colonización de la memoria andina” (véase Mignolo 1992, 1995)–, en el período andino colonial circularon diversos sistemas de soportes de memoria de origen precolombino.³ Con lenguajes diferentes a los de la escritura alfabética (como los visuales, gestuales,

* Manuel Antonio Lizárraga Ibáñez, Programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Av. I. Carrera Pinto 1025, Ñuñoa, Santiago de Chile, email: lizarrraga.ma@pucp.edu.pe

musicales, espaciales, etc.), los *queros*, las *quilcas*, los textiles y los *quipus*, entre los más representativos y difundidos (Martínez 2008), mantuvieron una lógica de representación prehispánica no hegemonizada (al menos no totalmente) por las convenciones europeas.⁴ No obstante la continuidad colonial de estos sistemas de soportes, no se mantuvieron materialmente de forma “pura” o inalterable, sino que con ciertas transformaciones, readecuaciones y reemplazos temático-formales producto del impacto visual y representacional de los nuevos cánones artísticos recién llegados desde la “ciudad letrada” hispanoamericana, en especial, la visualidad renacentista. Con dicho despliegue, y bajo el dominio simbólico colonial, los soportes nativos fueron reconfigurados, con gran capacidad simuladora, por las mismas sociedades andinas coloniales con la finalidad de mantenerlos en circulación y con ello evitar la represión y confiscación eclesial.

A modo de ejemplo, los *queros* inkaicos fueron vasos de madera con decoración abstracta geométrica lineal incisa, además de figuras toscas de llamas y aves (Flores Ochoa et al. 1997). Producto de la invasión visual europea, se transformaron en otras piezas pintadas con diseños más realistas, miméticos y policromos que sus predecesores inkaicos, que en esos momentos se encontraban ordenados dentro de campos horizontales que contenían escenas narrativas figurativas. De este modo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI ocurrió un cambio en la iconografía de estos vasos de madera, pasando de imágenes abstractas a otras pictóricas figurativas (*from abstraction to narration* según Cummins 1988). Así, y como parte de estas transformaciones pictóricas, surgieron los *queros* de la transición, desde aproximadamente algunos años después de la invasión europea hasta el último tercio del siglo XVI (Rowe 1961, 2003; Flores Ochoa et al. 1998).⁵ Se trata de vasos de madera que utilizan significantes abstractos incisos con otros figurativos policromos, es decir, combinan dos técnicas decorativas diferentes: las incisiones con la pintura bajorrelieve rellena, conocida como la técnica de “laca incrustada” (véase más adelante nota 6).

Debido a su alcance temporal, estos *queros* de la transición lograron ser identificados por la administración española en pleno funcionamiento. Por consiguiente, fueron descritos en los primeros informes virreinales y eclesiásticos de la zona centro-sur andina –tales como *La visita general hecha por el Virrey Toledo (entre 1570 y 1575)* o el texto del extirpador Cristóbal de Albornoz, llamado *La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y baziendas (ca. 1582)*– como objetos idolátricos capaces de retener memoria al motivar el recuerdo de los ritos del pasado. De este modo, desde

épocas muy tempranas de la colonización europea los *queros* mantuvieron su capacidad de evocar el pasado y, con ello, de contener relatos de una memoria social. En ese sentido Martínez (2008: 57) propone que, entre las tantas funciones de los *queros* de los siglos XVI y XVII, estaba la de ser “textos que activaban una determinada memoria social, al menos de la cusqueña”.

A raíz de esta característica mnemotécnica, el objetivo general de este artículo es demostrar si efectivamente los *queros* de la transición continuaron funcionando como soporte nativo de una memoria indígena, de acuerdo a la tradición inkaica imperial, en tiempos coloniales y reconfigurados iconográficamente. Interesa consignar si fueron materialidades que activaron narrativas de una memoria indígena y, en caso de que así lo hayan hecho, determinar ¿de qué hablaban? De este modo, intentaremos establecer si los cambios pictóricos ocurridos en los vasos de madera del siglo XVI estuvieron relacionados a un reacomodo discursivo, motivado tal vez por una estrategia local para seguir haciendo circular dichos objetos al interior de las comunidades indígenas. Para cumplir con tales objetivos se trabajará con una muestra de 33 casos (véase Tabla 1) que incluye la variedad estilística de la época en discusión (ca. 1530, fines del siglo XVI), esto es: *queros* inkaicos preeuropeos, otros de Estilo Transición y piezas netamente coloniales de finales del siglo XVI, comparables al “Estilo Formal” de Rowe (1961, 2003). Para ello se utilizó el material recopilado por el Proyecto FONDECYT 1061279, así como otros recursos provenientes de la bibliografía especializada (Flores Ochoa et al. 1998; Wichrowska & Ziolkowski 2000, y Cummins 2004, entre los más representativos).

LOS QUEROS COMO SISTEMA DE SOPORTE DE UNA MEMORIA INKA

Los vasos tipo *quero* fueron objetos simbólicos usados por diferentes sociedades andinas precolombinas, especialmente por los inkas (1470-1533 DC). Los *queros* inkaicos, en particular, corresponden a vasos de madera (figs. 1a, b, c, d y e), cerámica, piedra, oro y plata (estos dos últimos conocidos como *aquillas*; véase González Holguín 1952 [1608]: 33 y Bertonio 1984 [1612]: 290) con predominancia de decoración abstracta geométrica lineal incisa seguida por algunos diseños geométricos pintados sobre la superficie (compárese con ejemplos de Flores Ochoa et al. 1998: 13 y Cummins 2004: 4.1.); motivos zoomorfos esquemáticos incisos o en alto relieve (véase banda de llamas en figs. 1a y 2 y compárese con ejemplo de Flores Ochoa et al. 1998: XX), y, en menor medida,

Tabla 1. Relación de piezas analizadas
Table 1. Relation among pieces analyzed

Número	Código museográfico	Colección	Estilo/época	Breve descripción
1	MO 122	MNAAH del Perú	Inkaico	Con abstracciones incisas: dos bandas horizontales de <i>tocapus</i> tipo cuadrados concéntricos
2	MO 96	MNAAH del Perú	Inkaico	Con bandas verticales incisas decoradas con triángulos, además brazos y rostros antropomorfos de forma esquemática en el borde
3	MO 105	MNAAH del Perú	Inkaico	Presenta abstracciones: dos bandas horizontales de <i>tocapus</i>
4	MO 1649	MNAAH del Perú	Inkaico	Banda horizontal en borde de boca y otras verticales sobre cuerpo
5	MO 1653	MNAAH del Perú	Inkaico	Banda horizontal reticulada en borde y otras verticales con triángulos
6	MO 95	MNAAH del Perú	Inkaico	Con bandas verticales incisas decoradas con triángulos, además brazos y rostros antropomorfos de forma esquemática en el borde
7		MAUNA, Arequipa	Inkaico	Con decoración incisa geométrica y banda central con llamas toscas en alto relieve (ejemplar en Flores Ochoa et al. 1998: XX)
8	MoMac 234	Museo Inka, UNSAAC	Inkaico	Presenta cuatro bandas incisas con abstracciones geométricas
9		MMA, Nueva York	Inkaico	Con dos bandas horizontales de <i>tocapus</i> incisos y otra horizontal con llamas toscas, esquemáticas e incisas (véase fig. 1a)
10	MoMac 224	Museo Inka, UNSAAC	Inkaico	Pieza con bandas horizontales de abstracciones geométricas lineales incisas (<i>tocapus</i> , ver fig. 1b)
11	MoMac 225	Museo Inka, UNSAAC	Inkaico	Par con MoMac 224, piezas similares (fig. 1c)
12		MMA, Nueva York	Inkaico	Con dos bandas horizontales de <i>tocapus</i> incisos separadas por campo intermedio de abstracciones geométricas lineales. En el borde tiene una banda horizontal de motivo esquemático de cabeza (Phipps et al. 2004)
13		MMA, Nueva York	Inkaico	Con banda horizontal incisa de <i>tocapus</i> y otra con rostros y brazos antropomorfos esquemáticos, en el borde superior (véase un ejemplar en Phipps et al. 2004), muy similar a pieza MO 0091
14	MO 0091	MNAAH del Perú	Inkaico	Pieza con motivos esquemáticos de brazos y cabeza incisas en el borde, además de bandas verticales de chevrones incisos (ver fig. 1d)
15	MO 0093	MNAAH del Perú	Inkaico	Hace par con MO 0091, vasos similares (fig. 1e)
16		MMA, Nueva York	Inkaico	Bandas verticales con figuras triangulares y otra horizontal con rostro y manos antropomorfas esquemáticas, en el borde superior; muy similar a piezas MO 0091 y MO 0093 (véase un ejemplar en Phipps et al. 2004)
17	Va4225	Museo de Berlín	Inkaico	<i>Quero</i> de cerámica con banda central pintada con motivos <i>tocapus</i> similares a los expuestos en los vasos de madera coloniales (ver Cummins 2004: figura 4.1.)
18		MMA, Nueva York	Inkaico	Vaso con decoración similar a números 13, 14, 15 y 16 (véase un ejemplar en Phipps et al. 2004)
19		Museo Inka, UNSAAC	Inkaico	Pieza que combina banda central zoomorfa incisa de llamas toscas con dos bandas horizontales de <i>tocapus</i> incisos y otra horizontal –en el borde del vaso– de aves pintadas con “laca incrustada” (véase la foto en Flores Ochoa et al. 1998: 50)
20		MAUNA, Arequipa	Inkaico	Dos bandas horizontales con llamas pintadas e incisas; ver fig. 2
21		MMA, Nueva York	Transición	Vaso organizado en cinco campos horizontales decorados con patrón geométrico hecho con la técnica de pintura incrustada; ver fig. 3
22	MO 10393	MNAAH del Perú	Transición	Banda horizontal con motivos repetidos y pintados de loro; ver fig. 8
23	MoMac 5-738	Museo Inka, UNSAAC	Transición	Par de <i>queros</i> iguales provenientes de la tumba D de Ollantaytambo con banda horizontal de jaguares pintados con “laca incrustada” y repetidos
24	MoMac 5-739			Para mayores detalles ver fig. 5
25		MMA, Nueva York	Transición	<i>Quero</i> con imaginería de la selva: loros y otorongos pintados, ver fig. 6
26	MoMac 209	Museo Inka, UNSAAC	Transición	Dos bandas horizontales con <i>tocapus</i> incisos combinadas con otras dos de aves repetidas y pintadas de gris y rojo (figs. 7a y b)
27	MoMac 156	Museo Inka, UNSAAC	Transición	Composición similar a MoMac 209, pero presenta –además– dos bandas horizontales de chevrones pintados de colores rojo, naranja y amarillo con “laca incrustada”. Las aves aquí son de color negro (ver fig. 9)
28		MAUNA, Arequipa	Transición	Pieza con bandas horizontales (zoomorfa y de <i>tocapus</i>) pintadas con “laca incrustada” (en Flores Ochoa et al. 1998: 95, 98). Ejemplo de la expansión del estilo figurativo
29		Colección Privada	Transición	Dos campos con serie de animales pintados sobre la superficie, a saber: arañas, langostinos y aves tropicales (en Cummins 2004: figura 7.2.)
30		Colección Privada	Transición	Con banda horizontal zoomorfa central (serie de mariposas) pintada sobre la superficie del vaso, la cual combina con diseños geométricos (en Cummins 2004: figura 7.3.)
31		MMA, Nueva York	Colonial (siglo xvii)	Posee tres campos, el 1: con ser antropomorfo frontal, tieso y tosco; el 2: con tres bandas que combinan <i>tocapus</i> incisos con ramo de <i>kantutas</i> pintadas con “laca incrustada”, y el 3: con una serie de <i>chivanuways</i> pintadas incrustada. Similar al Estilo Formal de Rowe (1961, 2003)
32	MAM 7504	MAM, España	Colonial (siglo xviii)	Vaso retrato –cefalomorfo– con escena de Coya presentando una flor <i>chivanuway</i> al Inka
33	MAM 7548	MAM, España	Colonial (siglo xvii)	Tiene escena de ganadería de vacunos (marcación de ganado o floreo) hecha por varios hombres y mujeres

por significantes hechos con pintura en bajorrelieve rellenada con la técnica de “laca incrustada” (referencia tomada de Flores Ochoa et al. 1998: XXI, 18, 50).⁶ Según los diccionarios quechua de la época (siglos XVI y XVII), los *queros* eran “vasos de madera para beber; vaso teñido todo de colores, o a vetas atravesadas” (Escobar 1951 [1586]: 75 y González Holguín 1952 [1608]: 305-306). Muy similar es su definición en aymara (siglo XVII): “vaso para beber [sic] de madera, o plata, de cualquier hechura que sea” (Bertonio 1984 [1612]: 290).

Por consiguiente, y con la finalidad de facilitar la lectura, se entiende la abstracción –en concordancia con la historiografía artística y etnohistórica del tema (Cummins 2004; Martínez, com. pers. 2009)– como aquellos significantes sin referentes reales conocidos. Es decir, como el conjunto de formas geométricas no figurativas que, en la mayoría de los casos, no guarda relación visual con seres u objetos del mundo sensible de los conquistadores españoles del siglo XVI ni de la historia del arte actual, puesto que no imitan la naturaleza. A modo de ejemplo: la decoración geométrica lineal de cuadrados concéntricos reconocida por los indígenas como *tocapus*, dispuesta principalmente en los *queros* y textiles cusqueños-imperiales (ver *queros* en figs. 1a, b y c; para la ubicación de ejemplares similares revítese la Tabla 1).

Según Cummins (2007), el material con el que estaban hechos los *queros* determinaba el estatus sociopolítico

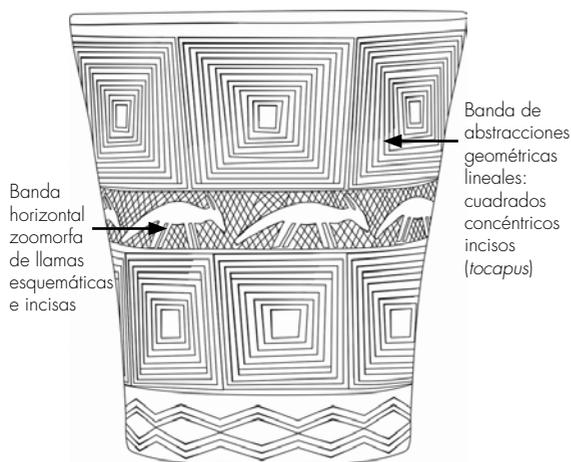


Figura 1a. Quero de la época Inka con decoración de banda central horizontal zoomorfa: llamas esquemáticas de perfil e incisas. Primera mitad del siglo XVI, colección del Metropolitan Museum of Art (MMA), Nueva York. Dibujo del autor; significantes sobre fondo madera natural.

Figure 1a. Quero from the Inka Period with zoomorphic band around the middle: schematic llamas, incised and in profile. First half of the 16th Century, collection of the Metropolitan Museum of Art (MMA), New York. Author's illustrations; signifiers on natural wood color background.

de sus usuarios. En ese sentido, pero extendido para todos los artefactos asociados al imperio (p. e., *queros*, aríbalos, aretes, etc.), Bray (2008) sostiene que la importancia social en el *Tawantinsuyu* estaba fijada por la gradación de los valores de la materia prima con la cual eran confeccionados los objetos simbólicos y emblemáticos del poder inkaico, en particular oro para el Sapa Inka, plata para las nobles y madera para los señores menores, pero ¿qué tipo de madera se usa? Para el caso de los *queros* coloniales, Kaplan y colaboradores (1999) sostienen que la mayoría estaban hechos de madera perteneciente al género *Escallonia* (como aquella del árbol chachacoma), mientras que los *queros* inkaicos, donde también incluye a los *queros* de la transición, habrían sido fabricados con madera del género *Prosopis*, conocida como algarrobo y guarango (Kaplan et al. 1999: 32).

En la época inkaica, *queros* y *aquillas* fueron vasijas con un elevado valor expresivo por ser piezas decoradas con *tocapus* (véase fig. 1), es decir, símbolos abstractos lineales que permitían materializar, entre otras cosas, conceptos religiosos y políticos a través de actos rituales (Cummins 2004). Siguiendo la propuesta de Martínez (2008), los *queros* funcionaron como un sistema de soporte, como materialidades sensibles que permitieron comunicar, con lenguajes diferentes a la escritura alfabética (los visuales), discursos y enunciaciones propias. Por tanto, fueron considerados como piezas importantes en las normas andinas de reciprocidad. En efecto, el valor ritual de estas piezas se desprende de la entrega que el Inka hacía de *queros* y *aquillas*, junto a textiles tipo *tocapucombi*, como parte de los regalos más preciados a los *curacas* obedientes, así como cuando el imperio deseaba incorporar nuevos territorios (Cummins 2007).⁷ Por tanto, al ser objetos con un alto valor simbólico fueron considerados como emblemas inkaicos de poder y riqueza (Cummins 2007; Bray 2008), razón por la cual tanto los *queros* como los diseños ahí plasmados (*tocapus*) se convirtieron en signos visibles del poder imperial. Luego de ser entregados –siempre *bermanados*, en par–, el Sapa Inka se disponía a brindar con ellos durante los “banquetes políticos”, en las reuniones político-religiosas donde los oficiantes estatales consolidaban su poder mediante mecanismos de control sobre la población local, a su vez que los hacían partícipes de la economía inka (Dillehay 2003).⁸ Asimismo, y como parte de los instrumentos utilizados en las fiestas de ídolos y adoratorios “con que les dan de beber, que casi todas las huacas las tienen”, los extirpadores de idolatrías testifican el uso de muchos “vasos para beber, de plata, madera y barro y de diversas figuras” (Arriaga 1999 [1621]: 81, 131).



Figuras 1b y 1c. Par de *queros* iguales de la época Inka con bandas horizontales de abstracciones geométricas lineales incisas (*tocapus*). Primera mitad del siglo XVI, piezas MoMac 224 (1b) y MoMac 225 (1c), colección del Museo Inka-UNSAAC. Fotografía Proyecto FONDECYT 1061279.

Figures 1b and 1c. Matching pair of queros from the Inka Period with horizontal incised bands of abstract geometric lines (tocapus). First half of 16th Century, items MoMac 224 (1b) and MoMac 225 (1c), from the collection of the Museo Inka-UNSAAC. Photographs from FONDECYT Project 1061279.

A raíz de lo expuesto hasta el momento, podemos afirmar que los *queros*, por lo menos en la época inkaica, fueron piezas importantes en la vajilla utilizada en las ceremonias sociales y religiosas, en particular durante los cultos y rituales de sus respectivas huacas. Por lo tanto, y debido a tal jerarquía, sugerimos que el signo abstracto *tocapu* estuvo ligado al soporte material expuesto, razón por la cual imagen y objeto eran considerados como un mismo conjunto simbólico que permitía recordar la reciprocidad y consecuente alianza política entre el imperio y los diferentes grupos sociales. Con dicha carga mnemotécnica, y luego de los brindis con chicha, los *queros* eran exhibidos y honrados ritualmente en reuniones comunales, a modo de “crónicas visuales” (Cummins 1993; Flores Ochoa et al. 1998). Comportamientos similares fueron descritos por los primeros extirpadores de idolatrías quienes mencionan que los vasos para beber de los indios eran objetos cargados de memoria (Francisco de Ávila 1648 en Cummins 2007). Aquí cabría señalar que este tipo

de comportamiento, a modo de “testigo”, se asemeja a algunos soportes contemporáneos de la memoria andina (véase Arnold & Yapita 1999; Abercrombie 2006) que funcionan como piezas de un pasado tangible (es decir, permiten recordar datos, memorizar nombres, etc.) sólo al interior de ciertos rituales de memoria.

LOS QUEROS DE LA TRANSICIÓN Y EL INICIO DEL DESARROLLO PICTÓRICO-FIGURATIVO. UN ACERCAMIENTO DESDE SUS IMÁGENES

Los *queros* fueron un sistema de soporte que reaccionó rápidamente ante los estímulos visuales de la pintura hispana y europea en términos del siglo XVI (conocida como *pintasca*).⁹ En ese sentido, y casi de inmediato al arribo hispano a las Indias, estas piezas mostraron un aumento en la policromía de los diseños con “laca incrustada”, así como también un cambio en la organización del espacio



Figuras 1d y 1e. Par de queros de la época Inka con motivos esquemáticos de brazos y cabeza incisas. Primera mitad del siglo XVI, piezas MO 0091 (1d) y MO 0093 (1e), colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia (MNAAH) Lima, Perú. Fotografía Proyecto FONDECYT 1061279.

Figures 1d and 1e. Pair of queros from the Inka period with schematic motifs of arms and heads incised. First half of the 16th Century, items MO 0091 (1d) and MO 0093 (1e), from the collection of the Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia (MNAAH), Lima, Peru. Photographs from FONDECYT Project 1061279.

pictórico a través de campos horizontales. Ejemplo de estas transformaciones iconográficas es el *quero* procedente de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 3), el cual, según la datación relativa dada por Phipps y colaboradores (2004), vendría de la segunda mitad del siglo XVI, poco tiempo después del arribo de Francisco Pizarro al *Tawantinsuyu*. En todo caso, y siguiendo con su desarrollo cronológico, este tipo de *queros* tuvo corta duración pues su manufactura decayó en el último tercio del siglo XVI (Flores Ochoa et al. 1998). Sin embargo, esto no significa que el Estilo Transición haya dejado de utilizarse definitivamente a fines de dicha época, pues Cummins (1995) reporta —en base a un análisis estilístico-cronológico que hace de las piezas, especialmente *aquillas*, recuperadas del naufragio del galeón Nuestra Señora de Atocha en 1622— que vajilla de estilo similar a los *queros* de la transición todavía eran utilizados entrados ya en XVII.

Según Rowe (1961, 2003), son pocos los *queros* de este estilo que provienen de asociaciones arqueológicas

conocidas, como por ejemplo aquellos encontrados en 1934 en los contextos funerarios de Ollantaytambo (Cusco, véase fig. 4). En efecto, “la tumba D, un enterramiento de un solo individuo, [que] contenía tres pares de vasos de madera” (Rowe 2003: 309), muestra un par de *queros* similares que combinan los dibujos geométricos incisos con otros de pequeños jaguares figurativos repetidos dispuestos de perfil, además de estar pintados bajorrelieve rellenos con la técnica de “laca incrustada” (fig. 5). Según Kaplan y colaboradores (1999: 37), quienes analizaron mentadas piezas, “los *queros* de Ollantaytambo presentan sólo pequeñas áreas con decoración incrustada y con una paleta limitada en las figuras de los jaguares, rodeadas por rectángulos concéntricos de típico estilo Inka”. Para Cummins (2004), la fecha más probable de dichos contextos funerarios sería 1536-1537 (contemporánea a la conquista española del Cusco) y, precisamente, cuando Manco Inka estableció allí la capital de su resistencia antihispánica (Rowe 1961, 2003).

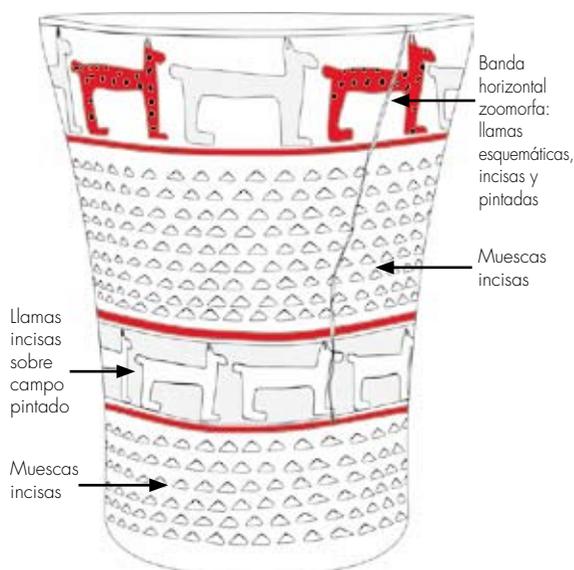


Figura 2. Dibujo de quero inka decorado con diseños de llamas incisas y pintadas sobre la superficie. Primera mitad del siglo xvi, colección del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa (MAUNA). Dibujo del autor; colores referenciales sobre color de fondo madera natural.

Figure 2. Inka quero decorated with llama designs incised and painted on the surface. First half of the 16th Century, from the collection of the Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa (MAUNA). Author's illustrations; standard colors on a natural wood colored background.

A partir del par de vasos pintados hallados en la tumba D del sitio de Ollantaytambo (fig. 5), podemos mencionar que los *queros* de la transición fueron piezas finamente talladas y trabajadas que combinaron dos técnicas decorativas diferentes: las incisiones con la pintura en bajorrelieve rellena conocida como “laca incrustada”. En efecto, se trata de vasos de palo troncocónicos invertidos de paredes rectas o ligeramente cóncavas que, al igual que los *queros* inkaicos (véanse figs. 1b y c), presentan bandas horizontales de diseños geométricos incisos. Sin embargo, a diferencia de las piezas inkas, aquí aparecen dialogando con otros significantes zoomorfos de clara inspiración europea pues presentan trato más figurativo, dinámico y pictórico que sus predecesores, provocando con ello que los diseños geométricos incisos pierdan la centralidad decorativa y comunicativa de la pieza, pasando a constituirse como un complemento de los motivos zoomorfos, a modo de marco. Por tanto, fueron vasos de madera técnica y estilísticamente mixtos que hicieron explícita la diferencia entre el lenguaje abstracto (campos con significantes geométricos lineales incisos) y el figurativo (motivos zoomorfos policromos).

Efectivamente, los *queros* de la transición muestran como una de sus mayores transformaciones decorativas un

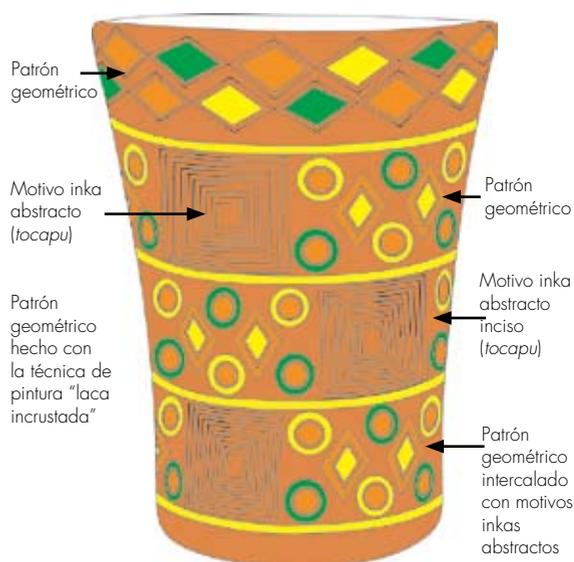


Figura 3. Dibujo de los primeros ejemplares que muestra las transformaciones iconográficas que luego se desarrollarán en los queros de la transición. Pieza organizada en cuatro campos horizontales. Segunda mitad del siglo xvi, poco después del arribo de Pizarro al Tawantinsuyu. Colección del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Dibujo del autor; colores referenciales sobre fondo color café.

Figure 3. One of the earliest examples displaying the iconographic transformations that culminated in the transitional queros. Piece organized in four horizontal sections. Second half of the 16th Century, just after Pizarro's arrival in Tawantinsuyu. From the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York. Author's illustrations; standard colors on a brown background.

aumento en la imagería figurativa pintada, en especial significantes de aves, felinos, insectos, flores e incluso de seres antropomorfos. Los más representados son los diseños zoomorfos, que aparecen orientados a lo largo de una o más bandas horizontales compuestas por pequeñas figuras repetidas de perfil y pintadas con colores (verde, rojo, amarillo y negro) en bajorrelieve (Rowe 1961, 2003; Flores Ochoa et al. 1998). Los diseños zoomorfos más recurrentes son: jaguares u otorongos; arañas; langostinos (véase foto en Cummins 2004: figura 7.2.); aves; loros (ver figuras similares en Phipps et al. 2004); mariposas, conocidas como *pillpintos* (nuevamente ver Cummins 2004: figura 7.3.); “culebras pintadas que llaman amaros” (Albornoz [ca. 1582] en Duviols 1967); escarabajos, e incluso leones de clara inspiración europea (según las descripciones de Albornoz [ca. 1582] en Duviols 1967; véase también Cummins 2004). Un dato a resaltar es que muchos de los animales representados en los *queros* de la transición (como loros, en fig. 6, otorongos y *amaros*) provienen de la selva (*Antisuyu*, véase fig. 4), lugar donde al decir del cronista Garcilaso estos animales constituían los dioses de los grupos amazónicos: “Los



Figura 4. Mapa referencial del Tawantinsuyu, indicando los topónimos mencionados en el texto y mostrando la proveniencia de las piezas de estudio (mayormente del Cusco).

Figure 4. Reference map of Tawantinsuyu, indicating the place names mentioned in the text and showing the origin of pieces studied (most are from Cusco).

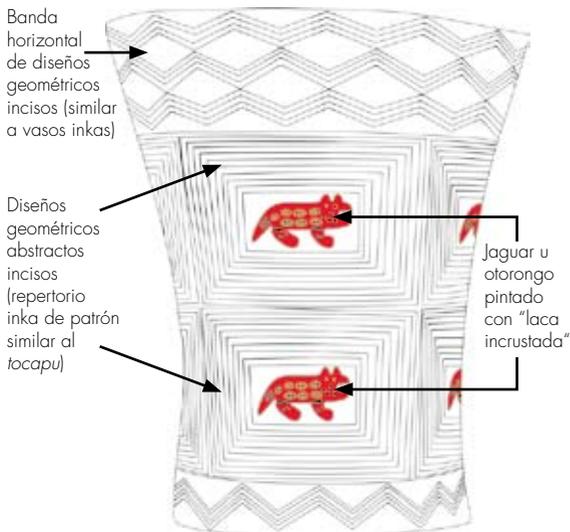


Figura 5. Dibujo de uno de los dos queros de la transición similares provenientes de la tumba D de Ollantaytambo, Cusco (1536-1537 DC aprox.), probablemente cuando Manco Inka estuvo en el lugar, pieza MoMac 5-738, colección del Museo Inka-UNSAAC. Fuente Proyecto FONDECYT 1061279, dibujo del autor; colores referenciales sobre color de fondo madera natural.

Figure 5. One of two similar transition al queros from tomb D at Ollantaytambo, Cusco (1536-1537 AD approx.), probably during Manco Inka's time, item MoMac 5-738, from the collection of the Museo Inka-UNSAAC. Source: FONDECYT Project 1061279, author's illustrations; standard colors on a natural wood colored background.



Figura 6. Quero de la transición con diseños zoomorfos provenientes de la jungla (loro y otorongo), región conocida por los inkas como el Antisuyu. Fines del siglo XVI, colección del Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Dibujo del autor; colores referenciales sobre fondo color café.

Figure 6. Transitional quero with zoomorphic designs of jungle animals (parrot and jaguar), from the region known to the Inka as Antisuyu. Late 16th Century, from the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York. Author's illustrations; standard colors on a brown background.



Figura 7a. Quero de la transición portando nueva imaginaria: banda horizontal con animales ordenados y repetidos. Fines del siglo XVI, pieza MoMac 209, colección del Museo Inka-UNSAAC. Fotografía Proyecto FONDECYT 1061279.

Figure 7a. Transitional quero bearing new imagery: horizontal band with a line of animal figures. Late 16th Century, item MoMac 209, from the collection of the Museo Inka-UNSAAC. Photograph from FONDECYT Project 1061279.

Antis comúnmente adoraban por dios a los tigres y a las culebras grandes que llaman Amaru" (Garcilaso de la Vega 1991 [1609]: 234). Finalmente, y en razón de que estos diseños zoomorfos aparecen a lo largo de toda la superficie del vaso, hacían innecesaria la rotación total de la pieza para acceder a la información contenida en ellos, siendo por tanto motivos eficaces y eficientes para soportar una narrativa mayor, tal vez de memoria. Estas características, junto a otras como tratarse de significantes nítidos, claros y bien definidos, nos hacen sugerir que funcionaron como "imágenes de memoria", es decir, significantes visuales que remiten por metonimia a un discurso mayor, tal como sucede con los queros coloniales del siglo XVII, en los que una narrativa de memoria (por ejemplo, el ciclo mítico de la "Guerra Inka contra los Chankas") estaba representada bajo determinadas acciones o "imágenes de memoria".

Con relación a esto último, y si bien la banda horizontal con diseños zoomorfos marca el inicio de la decoración realista-figurativa que en años posteriores se consolidó en los queros coloniales (compárense ejemplos en Flores Ochoa et al. 1998 y en Wichrowska & Ziolkowski 2000), pensamos que tal cambio no fue simplemente para fines decorativos, sino que también

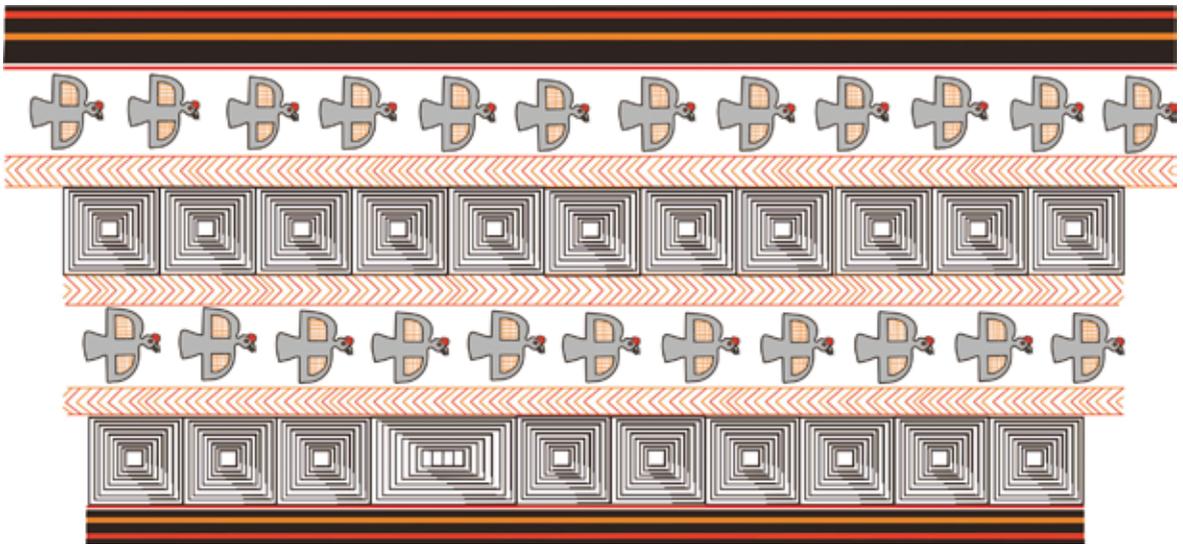


Figura 7b. Detalle de la nueva imaginería en los queros de la transición. Dibujo de bandas horizontales con animales ordenados y repetidos. Fines del siglo XVI, colección del Museo Inka-UNSAAC. Fuente Proyecto FONDECYT 1061279, dibujo C. Yáñez; colores referenciales.
 Figure 7b. Detail of the new imagery of transitional queros. Horizontal bands with line of animals. Late 16th Century, from the collection of the Museo Inka-UNSAAC. Source: FONDECYT Project 1061279, illustrations C. Yáñez; standard colors.

estuvo relacionado a un reacomodo en el discurso de memoria y en la configuración de nuevas “imágenes de memoria”. Es por esta razón que, precisamente, la banda con diseños zoomorfos repetidos (figs. 7a y 7b) llamó la atención a los primeros extirpadores de idolatría nativa de finales del siglo XVI (Albornoz y Álvarez, entre los más representativos), quienes afirmaban que “en dichos vasos de palo donde pintaban animales y flores con gran habilidad y destreza [en clara alusión a los *queros* de la transición], los indios recordaban sus ritos del pasado”. Por ser considerados objetos idólatricos, entonces, debían ser confiscados y destruidos (Duviols 1967; Cummins 2004).

Es probable que este giro decorativo (fig. 8), expresado en una mayor policromía y un trato más figurativo en desmedro de las figuras abstractas incisas, haya sido el resultado del abrumador despliegue pictórico hispano de fines del siglo XVI (la llamada “política visual colonial”). Valga recordar que para ese tiempo muchos artesanos nativos, entre ellos los *querocamayoc*, eran contratados, u obligados a trabajar, junto a artistas peninsulares para la decoración mural de distintas iglesias y catedrales (Cummins 1988). Es muy probable que debido a esta cercanía e interacción los *querocamayoc* pudieran capturar y apropiar los principios artísticos europeos para después plasmarlos, pensativamente, en sus respectivos soportes. De este modo, asimilaron instrumentalmente el lenguaje de representación hispano utilizándolo como una estrategia nativa para seguir circulando sus tradicionales soportes

de memoria: los vasos tipo *quero*. Así, evitaron que los *queros* fueran calificados como “objetos monstruosos”, sorteando la confiscación y destrucción virreinal con una gran capacidad simuladora.

EL “ARTE DE LA MEMORIA” EN LOS QUEROS DE LA TRANSICIÓN: ¿QUÉ MEMORIA HAY DETRÁS DE LOS OBJETOS?

“[...] that Andean memory for the past can be evoked by these objects and their associations.” (Cummins 2007: 272)

Durante el *Tawantinsuyu*, los diseños abstractos llamados *tocapus* plasmados en *queros*, *aquillas* y *uncus* representaban la expresión simbólica del Imperio, como señal de presencia y sumisión al inkario (Cummins 2007), comportándose como símbolos mnemotécnicos que permitían recordar, a través de bailes y fiestas, hechos y lugares específicos e incluso la alianza entre el Inka y los jefes locales (Cummins 2004, 2007). Si bien los *tocapus* comunicaban diferentes conceptos andinos, muchos de sus significados estuvieron expresados de forma semasiográfica convencional (González & Bray 2008), a través de significantes con contenidos aceptados por gran parte de las sociedades nativas. Tal como se dijo antes, las primeras descripciones sobre los *queros* de la transición resaltan los dibujos de animales en los vasos de palo.¹⁰ Así por ejemplo, en la *Relación de la*



Figura 8. El giro decorativo en los *queros* de la transición: banda horizontal con motivos de loros repetidos y pintados con la técnica de “laca incrustada”. Fines del siglo XVI, pieza MO 10393, colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima, Perú. Fotografía Proyecto FONDECYT 1061279, dibujo C. Yáñez; colores referenciales sobre color de fondo madera natural.

Figure 8. Decorative trend in the transitional *queros*: horizontal band with repeated parrot motifs painted with the “lacquer inset” technique. Late 16th Century, item MO 10393, from the collection of the Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima, Peru. Photograph, FONDECYT Project 1061279, drawing C. Yáñez; standard colors on natural wood colored background.

religión y ritos del Perú, becha por los primeros religiosos agustinos [...] se describe que los indios pintaban unas culebras muy grandes en edificios y tambos, a las que se les *mochaba* para ser muy ricas “y que en memoria desto [sic] hacían grandes fiestas y juegos, los cuales, como sean idolatría, vedan y han quitado los padres con gran fuerza y que no pinten serpientes ni culebras” (Pacheco & Cárdenas 1964 [1560]: 39). De igual modo, Cobo (1956 [1653]) menciona que los ídolos nativos tenían forma de animales y legumbres, siendo las primeras las figuras más veneradas puesto que incluso se les *mochaba*.

En ese sentido el propio virrey Toledo relata, en sus *Visitas* de 1570-1575, que a las figuras de animales en los “vasos en que beben los indios” se les adoraba como ídolos, durante bailes y borracheras porque les

permitían recordar a “[sus] ídolos y figuras de demonios y animales” (en Cummins 2004: 221). A partir de tales observaciones, resulta fácil comprender que el poder eclesial reprimiera dichos significantes zoomorfos por ser considerados “imágenes de memoria”, prohibiendo entonces los *queros* que contuvieran representaciones de animales similares puesto que eran asimilados como objetos de memoria, como demonios que hacían recordar ritos del pasado. Así, se ordenó su confiscación, prohibición y posterior destrucción (Martínez 2005).

Algo similar aparece en los escritos de Cristóbal Albornoz fechados en 1582 (en Duviols 1967), quien señala que las figuras de animales pintadas en sus vasos antiguos (de la época prehispánica, por ejemplo) simbolizarían ídolos locales, figuras omnipresentes a las que se les rendía culto como seres augurales durante ritos del pasado y en celebraciones con sus huacas, y por eso proponía: “[...] tirar y destruir todos los basos [sic] antiguos que tienen con figuras y mandar que nos hagan ningunos en la dicha forma porque se les representa [sic] en todas las fiestas que hazen todo lo antiguo y para eso los tienen” (Albornoz [ca. 1582] en Duviols 1967: 22).

A partir de propuestas como las de Albornoz, muy inspiradas en algunos dictámenes del Segundo Concilio Limense (1567), las representaciones zoomorfas de los *queros* de la transición se convirtieron, ante “ojos imperiales”, en figuras de culto local ya que los animales allí pintados eran mencionados y mochados en los rituales nativos. Algo similar fue reportado por Guamán Poma (1980 [1615]: 59), quien afirma haber visto a los indios adorar “ídolos” en forma de serpiente o *amaru*. Así, esta imaginería fue sujeta a una feroz campaña de extirpación por ser figuras que recordaban a las huacas del pasado (Duviols 1967).

Por eso, dicha iconografía desapareció en los futuros *queros* figurativos y narrativos de los siglos XVII y XVIII. De lo expuesto hasta ahora, parece evidente que la banda horizontal de animales recurrentes estuvo ligada con el “arte de la memoria visual” andino colonial, funcionando como una memoria visual relacionada con el recuerdo de cultos y “ritos del pasado”. Así, los *queros* de la transición cultivaron imágenes del “arte de la memoria”. Albornoz y otros extirpadores (Arriaga en 1621, por ejemplo) afirmaban que una de las formas más recurrentes que tuvieron las sociedades andinas coloniales para capturar la memoria era a través de objetos materiales e imágenes atractivas y repetitivas plasmadas en ellos, características que comparten los *queros* de la transición. Es probable que por estas razones, dichos vasos –junto a algunos *uncus* incaicos con diseño de patrón damero y mariposas repetidas y discretas (véase

Cummins 2004: figura 7.4.)– hayan sido considerados como objetos que hacían recordar lo antiguo.

Según Guamán Poma (1980 [1615]), estos animales (en especial el tigre otorongo y las culebras grandes que llaman *amarus*, ambos seres de la selva) eran adorados por su grandeza y monstruosidad, debido a las cuales eran considerados como animales feroces que comían gente y, por tanto: “piensan que con adorar que no les comerá” (en Fernández 2004: 103). Precisamente, la flora y fauna de la región amazónica (el *Antisuyu*) eran percibidas por los inkas como una zona salvaje donde residían las “feroces tribus de chunchos”, además de los grandes animales conocidos como *sachavacas* (Flores Ochoa 1995: 139).

Puede inferirse, entonces, que los *queros* de la transición fueron soportes de una memoria religiosa andina que construyó sus propios significantes, en la cual esa nueva imaginería (zoomorfa, policroma y figurativa) simbolizaba parte del mundo ceremonial andino. Según los extirpadores, dicha banda zoomorfa estaba relacionada con cultos a ídolos y huacas locales, puesto que gracias a esas representaciones y dibujos se “bienes [sic] a la memoria los ritos pasados” (Albornoz [ca. 1582] en Duviols 1967: 22); por tanto, esta banda figurativa de animales funcionaba también como un recurso mnemotécnico que permitía recordar discursos rituales, desarrollando la fiesta religiosa. Con ella, es probable que la nueva imaginería de estos vasos de madera –zoomorfa, repetida, discreta y organizada en

campos horizontales– fuese algo más que un desarrollo decorativo siendo, más bien, una práctica relacionada al mundo ceremonial andino cargada de memoria.

Un dato de suma importancia es que la iconografía de los *queros* de la transición no dialoga con significantes, escenas ni acciones europeas (fig. 9); manteniendo además una lógica de representación a la usanza precolombina basada en la simetría y repetición. Es decir, se trata de piezas organizadas por bandas horizontales con diseños (ya sean geométricos incisos o zoomorfos pintados) repetitivos y orientados a lo largo de una línea eje (campos). Sin embargo, la diferencia con sus pares inkaicos radicaría en el mayor uso del color (policromía) y la presencia y recurrencia de estos nuevos significantes zoomorfos (p. e. loros, jaguares, etc.), así como en el aumento de la decoración figurativa y la pérdida de la centralidad de los diseños abstractos incisos.

En ese sentido, los *queros* de la transición “no serían una síntesis de elementos hispanos y nativos, sino, más bien, un sistema de representación prehispánico que todavía estaba funcionando, como si no hubiese habido conquista” (Cummins 2004: 226), más aún cuando muchos *querocamayoc* –al igual que las tejedoras– permanecieron fieles a sus lógicas de representación artísticas por más de dos siglos después de la conquista (Rowe 1976). Es muy probable que la persistencia de los códigos locales de comunicación haya estado determinada por los espacios de circulación de los objetos, a través de piezas que seguían transitando fuera de la hegemonía

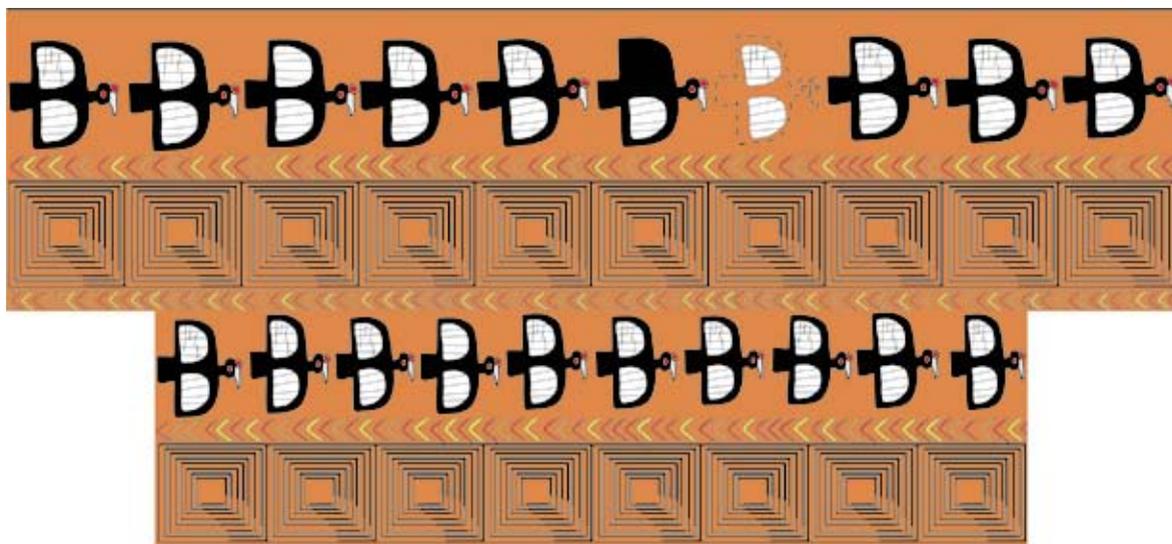


Figura 9. La imaginería de los *queros* de la transición. Nótese que no dialoga con significantes, acciones ni escenas europeas. Fines del siglo XVI, pieza MoMac 156, colección del Museo Inka-UNSAAC. Fuente Proyecto FONDECYT 1061279, dibujo C. Yáñez; colores referenciales sobre fondo color café.

Figure 9. Imagery of the transitional *queros*. Note the lack of reference to European signifiers, actions or scenes. Late 16th Century, item MoMac 156, from the collection of the Museo Inka-UNSAAC. Source: FONDECYT Project 1061279, illustration C. Yáñez; standard colors on brown background

del registro alfabético colonial. En efecto, durante los primeros años del dominio colonial (especialmente antes de las reformas toledanas entre 1569 y 1581) hubo muy pocas transformaciones en las tradiciones y fiestas nativas (Estenssoro 1992), razón por la cual los *queros* de la transición siguieron apelando a narrativas locales de memoria. Fueron, por tanto, piezas que mantuvieron su significado simbólico y ritualista indígena, siendo utilizadas en los intercambios protocolares de las sociedades andinas. Esta continuidad al interior de las fiestas y banquetes locales permitiría inferir que los motivos zoomorfos que plasmaban los relatos de memoria local estuvieron destinados a significar y ser comprendidos exclusivamente al interior de la “República de Indios”. Como una “imagen de memoria” en clave local, eran expuestos en el espacio público para ser vistos e interpretados por las sociedades andinas, especialmente por los participantes en los “banquetes políticos” u otros rituales similares, como, por ejemplo, el brindis con el Sol, el culto a los ancestros, el tiempo de labranza y la apertura de tierras para el cultivo, conocido como *chacrayapuy*, entre otros.¹¹

Pero, a sabiendas de que en la época de los inkas no todas las personas ni grupos sociales estaban posibilitados de exponer ni materializar sus respectivas memorias, entonces, ¿quiénes lo hacían?

RECORDAR SUS RITOS DEL PASADO: ¿DE QUIÉN O QUIÉNES? LAS MEMORIAS PROPIETARIAS

“El virreinato fue la continuación del imperio”. (Rowe 1976: 18)

El período colonial temprano no fue un reemplazo total de las prácticas prehispánicas ya que el inkario no se acabó absolutamente al momento de la conquista española ni en la posterior formación del virreinato del Perú. Por esta razón, es muy probable que los mismos constructores de la memoria inkaica hayan continuado haciéndolo durante los primeros años de la Colonia.

La memoria del pasado inka estaba conectada a objetos y a sus asociaciones rituales (Cummins 2007). Durante el *Tawantinsuyu* (1470-1533 DC), la memoria cultural estatal estuvo restringida al Inka y a sus respectivas *panacas* descendientes, encargadas de mantenerla activa entre los suyos (a la manera de una “memoria hacia dentro”, véase Kaulicke 2000, 2003).¹² Así, estos “linajes reales” se preocupaban por conservar el cuerpo de su Inka-fundador (*mallqui* o “bulto del Inka”), manteniendo –mediante relatos, cantos y pinturas– el recuerdo de las proezas y hechos del citado soberano (Iwasaki 1986).¹³

Debido a esta necesidad, cada *panaca* utilizaba sus propios soportes de memoria para conservar y registrar los recuerdos particulares del grupo.

La supervivencia colonial de las *panacas* fue posible gracias a que la naciente administración virreinal, con la finalidad de organizar socialmente las Indias, heredó muchos aspectos e instituciones de la sociedad fragmentada inka, en especial el reconocimiento de la nobleza local y sus autoridades nativas conocidas como *curacas* (Rowe 1976; Salomon 1994). Por tanto, hacia fines del siglo XVI estos “linajes reales” continuaron siendo los únicos capacitados, con poder y recursos, para seguir materializando sus respectivas memorias particulares, pero no de manera uniforme (a modo de “clase”) sino, todo lo contrario, según las distintas versiones de cada linaje descendiente, las cuales incluso podían tener diferencias regionales (como los dioses de los Antis; véase más arriba).¹⁴ Por ejemplo, Albornoz relata que algunos miembros de la élite indígena adoptaban el nombre de algunos animales (como puma o *amaru*, por ejemplo) para hacer referencia a sus respectivas huacas: “hubo tres ingenios más principales del apellido amaro, como fueron Nina Amaro, Tupa Amaro y Cusi Amaro” (Albornoz [ca. 1582] en Duviols 1967: 23).

En ese sentido, Garcilaso de la Vega (1991 [1609]) reseña que el culto al *Amaru* fue profesado por el Inka Atahualpa, quien lo utilizó como símbolo personal protector tras caer prisionero en una de las primeras batallas libradas contra su hermano Huáscar y lograr huir a Quito sólo después de que su padre el Sol lo convirtiera en serpiente *amaru*. Al decir de Fernández (2004), el culto al *Amaru* fue de larga tradición andina, por lo que no es raro encontrar que otros gobernantes inkas también rindieron culto a estas enormes serpientes. El cronista mestizo (Fernández 2004) argumenta que la *panaca* de Pachacutec, a la cual Atahualpa pertenecía, igualmente tenía como ídolo al *Amaru*.

La existencia de ídolos, o huacas, por grupos sociales específicos también es mencionada por Cobo (1956 [1653]) quien afirma que, sobre los ejes del sistema de *ceques* inkaicos –sistema de 41 líneas imaginarias que partían en forma radial desde el *Coricancha* (Templo del Sol en Cusco)–, se ordenaba y distribuía una serie de huacas que estaban a cargo de distintas *panacas* que se encontraban dentro de áreas específicas manejadas por *ayllus* y determinados “linajes reales”. Así por ejemplo, se tienen huacas emparentadas con los *amarus* (por ejemplo, con el ser mítico *Michosamaro*) relacionadas con las *panacas* que cuidaban los *ceques* del *Chinchaysuyu* (al noroeste del Cusco).

Comportamientos como los señalados por Albornoz, Garcilaso y Cobo nos permiten inferir que la memoria de

las élites andinas coloniales no fue única, por lo menos en la época posterior a la instalación del virreinato peruano y contemporáneo al despliegue de los *queros* de la transición. Es decir, no existió una sola “memoria aristocrática inka” (de una élite cusqueña en su conjunto) sino, más bien, la suma de distintas memorias propias, diversas narrativas del pasado según las versiones de cada linaje descendiente (*panaca*).

Debido a tal segmentación, y a diferencia de lo que creían los extirpadores europeos, el relato de memoria puesto en los *queros* de la transición no pudo corresponder a *todos los indios del común* ya que, como hemos señalado, formaban parte de los relatos particulares correspondientes a diferentes grupos específicos: las *panacas*. En esta línea, Ramos Gómez (2006) sugiere que en la época colonial los vasos de madera decorados con escenas figurativas eran de posesión exclusiva de los dirigentes andinos, quienes utilizaban una variedad formal de dichos recipientes. Dada esta heterogeneidad en el registro y la simultaneidad con que actuaron muchos de estos “linajes reales” (Iwasaki 1986), en los primeros años de la Colonia se tuvieron diferentes “memorias propietarias” en competencia. Por lo tanto, la imaginaria de estos vasos de madera no puede ser atribuida a todo el Imperio, ni mucho menos a un uso panandino, ya que correspondió a una iconografía muy propia de los linajes, la cual, por supuesto, tenía un uso regional más restringido y elitista. En efecto, los *queros*, por ser objetos de estatus y prestigio, no eran usados por todos los estratos en común sino sólo por la élite cusqueña en su conjunto (Cummins 2004). Flores Ochoa (1995: 127) sugiere que “la relación entre la nobleza inka y los vasos pintados, es clara”, por lo que portar los *queros* era un símbolo, aun en tiempos coloniales, de la presencia de la nobleza inkaica descendiente.

Considerando que la materialización de la memoria social andina fue un acto propio de cada élite cusqueña en el *Tawantinsuyu* y durante la Colonia temprana, propongo el término de “memoria propietaria” como el recuerdo particular de un grupo social, en este caso el de una *panaca* inkaica descendiente. Un tipo de memoria colectiva que descansa en el parentesco y apela al pasado social por medio de símbolos propios, estableciendo una relación entre “memoria biográfica” y “memoria de origen” (Kaulicke 2003). A partir de esta construcción, en que el parentesco juega un papel fundamental en su definición, cada linaje recuperaba fragmentos del pasado común para reacomodarse en la cambiante realidad colonial. Es probable que, como lo sugiere Abercrombie (2006), este tipo de memoria social haya articulado una identidad colectiva mediante el recuerdo de nombres y lugares compartidos por

el grupo (p. e. genealogías de líderes familiares). Así, estas “memorias propietarias” establecieron contenidos y códigos propios a cada linaje descendiente, constituyendo una oportunidad esencial para que cada *panaca* se construyera a sí misma.

Durante la formación del virreinato del Perú, las “memorias propietarias” sirvieron como una “base de datos” para reclamar derechos de linaje, como por ejemplo, dejar de ser considerados indios ordinarios y gozar, en cambio, de privilegios legales y económicos, tales como participar en la administración colonial (Rowe 1976). En ese sentido, fueron relatos que respondieron a intereses y demandas propias de cada *panaca* descendiente, siendo utilizados instrumentalmente por los diferentes miembros de la nobleza inkaica para tomar posición estratégica en el nuevo orden y negociar así con la Corona en su ahora doble interlocución: los españoles y las sociedades andinas.

Por tanto, y dentro de este reacomodo político-social, los *queros* de la transición formaron parte de los varios objetos andinos coloniales que materializaron las distintas “memorias propietarias” en clave local-andina. Fueron vasos que recuperaron motivos prehispánicos (como los diseños abstractos y la banda con diseños zoomorfos, específicamente) para continuar transmitiendo la misma lógica de significados usada en tiempos precolombinos (respetando el “fondo común”). Sin embargo, valga aclarar, estas “memorias propietarias” no fueron recuerdos estáticos sino, todo lo contrario, móviles, ya que sufrieron una serie de actualizaciones en sus significados y contenidos colectivos según las circunstancias (Abercrombie 2006). En ese sentido, ya que las “memorias propietarias” dependieron exclusivamente de las preocupaciones colectivas de cada una de las *panacas* reales, su ocaso siguió los mismos ciclos de vigencia y decadencia de los respectivos linajes voceros (Salomon 1994; Kaulicke 2003).

A MODO DE CONCLUSIÓN

La memoria social de las sociedades andinas coloniales tempranas tuvo un incesante trabajo simbólico. Los *queros* de la transición, aquellos vasos pintados e incisos de la segunda mitad del siglo XVI, fueron un soporte de la memoria andina que presentó cambios iconográficos respecto a sus pares inkaicos. Si bien dichas transformaciones formales tuvieron sus raíces en la época precedente, especialmente en los *queros* inkas, difieren de ellos por su manufactura y visualidad más familiarizada con los cánones europeos, mayor policromía y significantes más figurativos. Con la captura de tales

saberes artísticos, los *quero*camayoc –muchos todavía al servicio de la nobleza inkaica descendiente– articularon un nuevo lenguaje visual de memoria, basado ahora en el principio mnemotécnico de un relato mayor. Así, las representaciones pictóricas plasmadas en los *queros* de la transición (especialmente la banda horizontal figurativa y pintada con pequeñas figuras repetidas y discretas de animales) funcionaron como “imágenes de memoria”, es decir, como un instrumento pictórico que permitía hacerles recordar sus relatos de memoria, los “ritos del pasado”, a cada una de las *panacas* descendientes.

Por consiguiente, las “imágenes de memoria” de los *queros* de la transición activaron un relato que mantendría para las futuras generaciones un recuerdo vivo de los cultos religiosos de un grupo específico (en nuestro caso de estudio, el de cada *panaca* descendiente). Con este comportamiento, los *queros* de la transición permitieron cohesionar al mismo grupo social, distinguiéndolo (a través de sus respectivas “memorias propietarias”) de sus pares coloniales. Por tanto, los *queros* de la transición fueron un soporte restringido de la memoria andina, que no pretendía ser universal sino sólo indianista colonial. Con todo esto, la imaginería de los *queros* de la transición correspondió a la autoría de un grupo social determinado, los significantes de linajes.

RECONOCIMIENTOS Al doctor José Luis Martínez Cereceda, por toda su colaboración tanto al interior del taller “Las memorias y sus formas en América Latina (siglos xx-xvi)”, así como durante la redacción del presente estudio; sus comentarios y sugerencias dieron rigurosidad al mismo. También quisiera agradecer a los demás miembros del Proyecto FONDECYT 1061279 (Marcos, Coni, Delia, Rodrigo, Paula, Paola, Priscilla, Álvaro, Julio y Carla) por sus comentarios e interés para que este trabajo “saliera a la luz”. *At last but not least*, a Gabriela Torrealba por todo su apoyo siempre incondicional.

NOTAS

¹ Este trabajo es resultado del Proyecto FONDECYT 1061279: “La lucha por el control de la memoria: escritura, oralidad e imágenes en los Andes de los siglos xvi y xvii” (Investigador responsable: Dr. José Luis Martínez C.).

² “Arte de la memoria”, entendido aquí como el conjunto de medios y técnicas (retóricas, plásticas y arquitectónicas) que permiten utilizar las imágenes mentales y la carga emotiva de las mismas para potenciar los procesos de rememoración, facilitar el recuerdo y evitar así el olvido (Yates 2005).

³ Para el presente trabajo, se entiende la colonización de la memoria andina como el acto español de (re)escribir una historia de los inkas según sus convenciones (p. e., única y escritural) pero suprimiendo, al mismo tiempo, las “voces andinas coloniales” (Mignolo 1992).

⁴ *Quellca*: Papel carta, o escritura [sic] (González Holguín 1952 [1608]: 33).

⁵ Referencia cronológica inicial obtenida a partir de un par de *queros* encontrados en una tumba de Ollantaytambo (Cusco), probablemente cuando Manco Inka estuvo en el lugar, entre 1536 y 1537 (Rowe 1961, 2003; Cummins 2004). En base a sus asociaciones iconográficas, el declive de los *queros* de la transición coincide con lo dicho por Ossio (2000) quien, en base a las ilustraciones de Guamán Poma y a los retratos de los inkas encomendados por el virrey Toledo en 1572, sugiere que a fines del siglo xvi el estilo figurativo ya se encontraba en pleno proceso de expansión, opacando al resto (el lenguaje abstracto).

⁶ La técnica de “laca incrustada” es un método de aplicación de pintura en bajorrelieve. Mediante análisis químicos, Kaplan y colaboradores (1999: 33) determinan que “la pintura es una mezcla compleja de partículas de pigmentos minerales y/o colorantes orgánicos, con una resina natural como medio aglutinante”, donde los pigmentos utilizados provienen del índigo, cobre, plomo, bermellón, sulfuro de arsénico, oropimente y carbón. Según estos investigadores, en el período colonial fue común el uso de mezclas de pigmentos para extender la variedad cromática. Siguiendo con dichos resultados, el medio aglutinante –es decir: el material que une a los colorantes entre sí y éstos a la madera– “es un exudado de la planta *Elaeagia pastoensis* Mora, mezclado con un aceite semisecante. Este exudado se conoce con el nombre común de *mopa mopa*” (Kaplan et al. 1999: 33-34).

⁷ Los textiles *tocapu*combi eran camisetas de indios (*uncu*) decoradas con múltiples diseños tipo *tocapu* (véase Cummins 2007: figura 20).

⁸ Los “banquetes políticos” fueron una manera tradicional de compartir comida y bebida, probablemente utilizados para cimentar las lealtades y ayudar a motivar la colaboración política y militar (Dillehay 2003).

⁹ Cummins (1998). Se trata de aquellas representaciones que según Wölfflin (1979) se caracterizaban por ser imágenes táctiles, figuras que trataban de capturar por medio del linealismo las formas según sus proporciones sensoriales “como si se pudiesen tocar”. Debido a ello, fueron pinturas que se preocuparon por representar “las cosas como son”, por significar a través de la mimesis.

¹⁰ Cristóbal de Albornoz en 1582, Bartolomé Álvarez en 1588.

¹¹ Para mayores detalles acerca del uso nativo de los *queros*, revisar las ilustraciones de Guamán Poma: “El Quinto Inca Capac Yupanqui brindando con el Sol” (1980 [1615]: 100); “Brindis entre el Tercer Capitán Cuci Uanan Chire y el Sol” (1980 [1615]: 149); “Havcai Cusqi (celebración de Junio): brindis entre el Inca y el Sol”; “Mes de Agosto: Chacrayapuy” (1980 [1615]: 252, 1163); “Entierro del Inca” (1980 [1615]: 289); “Entierro del Collasuyos” (1980 [1615]: 295), y “Don Carlos Catvra: indio principal”, entre otras.

¹² “Linajes reales”: cada rey de una dinastía inka daba origen a su propio grupo de descendientes (Sarmiento de Gamboa 1972 [1572]). Se trata de grupos de parentesco fundados por un inka, donde se reunían todos sus descendientes, salvo el heredero del trono. A “ojos imperiales” similar a las dinastías reales europeas.

¹³ Un ejemplo de ello puede ser, en tiempos coloniales, el desfile de inkas realizado en 1725 por la asunción del nuevo rey de España (Luis I), donde los naturales (es decir, las *panacas*) tuvieron la posibilidad de representar a sus antiguos monarcas, a su “modo antiguo” (Romero 1936).

¹⁴ Esta pluralidad se vio aun más cimentada durante la lucha colonial por el control de la memoria andina, por lo que, según Kaulicke (2003), las élites andinas tuvieron que tomar posición en el nuevo orden colonial, estableciendo una relación entre “memoria biográfica” y “memoria de origen”, con el propósito de “autenticar”, o de “rechazar”, las distintas versiones de la “historia oficial” escrita por los conquistadores.

REFERENCIAS

- ABERCROMBIE, T., 2006. *Caminos de la memoria y el poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Estudios Bolivianos / Cooperación ASDI-SAREC.
- ARNOLD, D. & J. DE D. YAPITA, 1999. La trama revivificante de los rezos de *paskusay* (Pascuas) en Qaqachaka, Bolivia. Formaciones textuales de las interpretaciones religiosas. En *La lengua de la cristianización en Latinoamérica: Catequización e instrucción en lenguas amerindias*, BAS Vol. 32, S. Dedenbach-Salazar Sáenz & L. Crickmay, Eds., pp. 277-312. Bonn: Verlag Anton Saurwein / Centre for Indigenous American Studies and Exchange, University of St. Andrews.
- ARRIAGA, P. J. DE, 1999 [1621]. *La extirpación de la Idolatría en el Piru*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- BERTONIO, L., 1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Ediciones CERES / Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Etnografía y Folklore.
- BRAY, T., 2008. Las dimensiones simbólicas del poder dentro del imperio Inca. En *Lenguajes visuales de los incas*, P. González Carvajal & T. Bray, Eds., pp. 13-19. Oxford: British Archaeological Press.
- COBO, B., 1956 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Editorial Atlas.
- CUMMINS, T., 1988. Abstraction to narration: *keero* imagery of Peru and the colonial alteration of native identity. Tesis para optar al título de Doctor en Historia del Arte. Universidad de California, Los Angeles.
- 1993. La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca. En *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, H. Urbano, Comp., pp. 87-136. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- 1995. *Keros* coloniales y el naufragio de "Nuestra Señora de Atocha": el problema de la cronología y el estilo heterogéneo. *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 25: 147-160. Cusco: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- 1998. El lenguaje del arte colonial: Imagen, ékrisis e idolatría. En *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*, vol. 2, pp. 23-43. Lima: Universidad de Lima, UNESCO y Fondo de Cultura Económica.
- 2004. *Brindis con el Inka. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés y Embajada de los Estados Unidos de América.
- 2007. *Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas*: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En *Variations in the expression of Inka Power*, R. Burger, C. Morris & R. Matos, Eds., pp. 267-311. Washington D. C.: *Dumbarton Oaks*.
- DE LA VEGA, G., 1991 [1609]. *Comentarios reales de los inkas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- DILLEHAY, T., 2003. El colonialismo inca, el consumo de chicha y los festines desde una perspectiva de banquetes políticos. *Boletín de Arqueología PUCP* 7: 355-363, Lima.
- DUVIOLS, P., 1967 [ca. 1582]. Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Américanistes* 56 (1): 7-39, Paris.
- ESCOBAR, G., (Ed.), 1951 [1586]. *Vocabulario y pbrasis en la lengua general de los indios del Perú, llamada quechua*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ESTENSSORO, J. C., 1992. Los bailes de los indios y el proyecto colonial. *Revista Andina* 10 (2): 353-404, Cusco.
- FERNÁNDEZ, C., 2004. *Inka Garcilaso: imaginación, memoria e identidad*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- FLORES OCHOA, J., 1995. Tres temas pintados en *queros* inkas de los siglos XVII-XVIII. *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 25: 127-146. Cusco: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- FLORES OCHOA, J.; E. KUON & R. SAMANEZ, 1997. Vasos de madera. Región del Lago Titicaca. *Arkinika* 25: 102-111, Lima.
- 1998. *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D., 1952 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Oquichua o del Inka*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Historia.
- GONZÁLEZ, P. & T. BRAY, 2008. Introducción: lenguajes visuales de los incas. En *Lenguajes visuales de los incas*, P. González Carvajal & T. Bray, Eds., pp. 1-11. Oxford: British Archaeological Press.
- GRUZINSKI, S., 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1980 [1615]. *Nueva corónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- IWASAKI, F., 1986. Las panacas del Cusco y la pintura inkaica. *Revista de Indias* XLVI (177): 59-74. Madrid: Departamento de Historia de América Fernández de Oviedo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.
- KAPLAN, E.; E. PEARLSTEIN; E. HOWE & J. LEVINSON, 1999. *Qeros*. Análisis técnico de los *qeros* pintados de los períodos Inka y colonial. *Íconos. Revista peruana de conservación, arte y arqueología* 2: 30-38, Lima.
- KAULICKE, P., 2000. *Memoria y muerte en el Perú Antiguo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2003. Memoria historiografiada y memoria materializada. Problemas en la percepción del pasado andino preeuropeo. *Estudios Atacameños* 26: 17-34.
- MARTÍNEZ CERECEDA, J. L., 2005. Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares. *Revista Chilena de Antropología Visual* 5: 114-132, Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <<http://www.antropologiavisual.cl/martinez.htm>> [citado en 22/07/08].
- 2008. Pensar y representarse: Aproximaciones a algunas prácticas coloniales andinas de los siglos XVI y XVII. En *Lenguajes visuales de los incas*, P. González Carvajal & T. Bray, Eds., pp. 147-161. Oxford: British Archaeological Press.
- MIGNOLO, W., 1992. On the Colonization of Amerindian Languages and Memories: Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Traditions. *Comparative Studies in Society and History* 34 (2): 301-335. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1995. *The Darker Side of Renaissance*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- OSSIO, J. M., 2000. Guamán Poma y Murúa ante la tradición oral andina. *Íconos. Revista peruana de conservación, arte y arqueología* 4: 44-57, Lima.
- PACHECO, J. & F. DE CÁRDENAS (Eds.), 1964 [1560]. Relación de la religión y ritos del Perú, hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales. En *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía, sacados en su mayor parte del Real Archivo de Indias*, Vol. III, pp. 5-58. Vaduz: Kraus Reprint Ltd.
- PHIPPS, E.; J. HECHT & C. ESTERAS MARTÍN, 2004. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: Metropolitan Museum of Art Series.
- RAMOS GÓMEZ, L., 2006. Las vasijas de madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes andinos de la época colonial: función y tipología de sus formas. *Revista Española de Antropología Americana* 36 (1): 85-119, Madrid.
- ROMERO, C. A., 1936. Una supervivencia del inkano durante la Colonia. *Revista Histórica* x (1): 76-94. Lima: Órgano del Instituto Histórico del Perú.

- ROWE, J. H., 1961. The Chronology of Inka Wooden Cups. En *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, S. Lothrop, Ed., pp. 317-341. Boston: Harvard University Press.
- 1976. El movimiento nacional Inka del siglo XVIII. En *Tupac Amaru II-1780. Sociedad colonial y sublevaciones populares*, A. Flores Galindo, Comp., pp. 13-66. Lima: Retablo de Papel.
- 2003. *Los Inkas del Cusco, siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura Región Cusco.
- SALOMON, F., 1994. La textualización de la memoria en la América Andina: una perspectiva etnográfica comparada. *América Indígena* 54 (4): 229-261, México, D. F.
- SANTO TOMÁS, F. D. DE, 1951 [1560]. *LEXICON, o Vocabulario de la Lengua General del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SARMIENTO DE GAMBOA, P., 1972 [1572]. *Historia de los Inkas*. Lima: Editorial Arica.
- YATES, F., 2005. *El arte de la memoria*. Madrid: Editorial Siruela.
- WICHROWSKA, O. & M. ZIÓLKOWSKI, 2000. *Iconografía de los Keros*. Andes Boletín de la Misión Arqueológica Andina 5. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- WÖLFFLIN, H., 1979. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.