

# Presentación

Esta nueva entrega del *Boletín* contiene cuatro interesantes colaboraciones de investigadores provenientes de la etnohistoria y la arqueología, dos enfocadas en el período colonial y dos en períodos inmediatamente previos. En conjunto, aportan una aguda reflexión sobre la relevancia de los así llamados “sistemas de representación” para comprender el mundo andino.

El primer artículo se inscribe dentro de una estrategia de investigación de largo plazo de José Luis Martínez, tendiente a erigir al estudio de los sistemas de registro y de comunicación como una alternativa a los documentos escritos para entender el pensamiento andino. Su foco de interés en este artículo es el arte rupestre del período colonial. Durante los últimos veinte años se han reportado muchos sitios con manifestaciones de esta época a través de los Andes. La originalidad del trabajo de Martínez es que los analiza como sistemas de representación que responden a los cambios experimentados por las sociedades andinas con motivo de la conquista y dominación española. Sostiene que el arte rupestre no fue percibido por las autoridades peninsulares como un sistema para expresar y circular imágenes, significados y pensamientos, por lo que su práctica no fue objeto de represión. Esto permitió que funcionara al margen de los sistemas de registro y comunicación europeos, tales como la escritura. Dado que la propuesta es clave para quienes se ocupan del estudio del arte rupestre prehispánico, invitamos a tres arqueólogos a debatir estas ideas.

El trabajo de Manuel Lizárraga está en una línea similar al anterior. Toma los vasos de madera o *queros* del período pretoledano para analizarlos como artefactos de la memoria. Sostiene que, si bien estos “*queros* de la transición” dejaron atrás los diseños geométricos abstractos de la época incaica, para incorporar significantes visuales más figurativos y policromos, continuaron estrechamente relacionados con la ideología de las élites cusqueñas. En este sentido, no habrían sido repositorios de una memoria colectiva andina colonial, sino de las competitivas *panacas* que sobrevivieron al colapso del *Tawantinsuyu*. Según el autor, los estímulos visuales para estos cambios iconográficos se habrían originado en la pintura europea del *Cinquecento*, pero habrían estado vinculados al imperativo de estas élites de continuar expresando sus “ritos del pasado” en el nuevo contexto colonial.

A continuación, Pablo Mignone nos entrega una provocativa visión del ritual de la *capacocha* del Lullaillaco, un volcán que se halla en la Provincia de Salta, Argentina, prácticamente en

el límite con Chile. Partiendo de una clasificación de las ofrendas inkaicas recuperadas en esa cumbre en 1999 y de una interpretación de su significado, el autor cuestiona la idea de que estos rituales hayan sido producto de una exclusiva injerencia estatal dentro del marco de una férrea e intransigente dominación política. Mignone busca cambiar el eje de la discusión sobre esta clase de rituales desde la consabida predominancia cusqueña a una preocupación por sus contenidos mentales extrapolíticos, relacionándolos con la comunidad local, su vida y prácticas vernáculas. Así, el artículo toma distancia de las interpretaciones prevalecientes sobre este particular en la arqueología de montaña, ofreciendo una nueva perspectiva sobre los adoratorios de altura, mirada que está en línea, por lo demás, con recientes aproximaciones acerca de la naturaleza de la presencia inkaica en estos espacios meridionales.

El viejo concepto de estilo continúa ofreciendo aproximaciones interesantes para el estudio de las sociedades andinas prehispánicas. Tal es el caso del artículo de Marina Marchegiani, Valeria Palamarczuk y Alejandra Reynoso, que cierra este número del *Boletín*, quienes analizan un conjunto de 43 urnas de cerámica de Estilo Negro sobre Rojo provenientes principalmente del valle de Yocavil, Noroeste Argentino, advirtiendo una combinación de elementos propios tanto del Estilo Santa María como del Belén. Valiéndose de un análisis estilístico, pero complementándolo con uno contextual, las autoras exploran las dinámicas culturales que hubo detrás de esta combinación de elementos. Como las urnas en cuestión se ubican cronológicamente desde momentos inmediatamente previos a la presencia inkaica efectiva en este territorio hasta los primeros momentos de la conquista española, el estudio permite reflexionar sobre la dinámica de la expansión de los inkas en los Andes del sur. Los resultados de esta investigación conducen a las autoras a proponer que las transformaciones verificadas en las sociedades involucradas en el proceso expansivo habrían empezado a producirse no durante el dominio efectivo de los inkas, sino con antelación al arribo de los primeros funcionarios y representantes del *Tawantinsuyu*.

# REGISTROS ANDINOS AL MARGEN DE LA ESCRITURA: EL ARTE RUPESTRE COLONIAL<sup>1</sup>

ANDEAN NON-WRITTEN RECORDS: COLONIAL ROCK ART

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ C. \*

Se propone que el arte rupestre fue un sistema de registro y comunicación andino que continuó en uso, con adaptaciones y cambios, durante el período colonial. Se pretende demostrar que, a pesar de algunos casos puntuales, el arte rupestre no era percibido por los españoles como un sistema activo que permitiera expresar y hacer circular imágenes, significados y pensamientos. Fue la ausencia de una mirada colonizadora y, por ende, represiva, la que permitió que funcionara al margen de los sistemas europeos, en especial de la escritura, precisamente el sistema impuesto por los españoles para los mismos fines.

**Palabras clave:** arte rupestre, sociedades andinas, período colonial

*The paper proposes that rock art was a system used for recording and communicating in the Andes that continued in use, with some adaptations and changes, during the colonial period. It attempts to demonstrate that, except in special cases, rock art was not perceived by the Spaniards as an active system that enabled the expression and circulation of images, meaning and thoughts. It was the absence of a colonial—and therefore repressive—perspective that enabled the very system imposed by the Spanish for those aims, to operate outside of the traditional European systems, especially written ones.*

**Key words:** rock art, Andean communities, colonial times

La pregunta esencial aquí es la del proceso mediante el cual los lectores, los espectadores o los oyentes dan sentido a los textos (o a las imágenes) que se apropian.

(Chartier 2005: 25)

## IMÁGENES ANDINAS Y REPRESIÓN COLONIAL

Son bastante conocidas las referencias sobre el programa represivo llevado adelante por las autoridades españolas coloniales y por los evangelizadores contra algunos símbolos e imágenes andinas y sus soportes. En particular, se han citado reiteradamente aquellas disposiciones escritas durante la segunda mitad del siglo XVI. Las que incluyó, reiteradamente, el virrey Toledo en sus varias ordenanzas:

Item, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus dühos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveereis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí en adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executareis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalareis que se pongan cruces y otras insignias de xpianos en sus casas y edificios (Duviols 1977: 297-298).

\* José Luis Martínez C., Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, email: jomarcer@u.uchile.cl

Que se borren los animales que los yndios pintan en qualquier parte. Y por quanto los dichos naturales tambien adoran algun genero de abes e animales, e para el dicho efeto los pintan e labran en los mates que hasen para beber de palo, y de plata, y en las puertas de sus casas y los tejan en los frontales, doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las yglesias: ordeno y mando que los hagais raer, y quitar de las puertas donde los tubieren y prohibuireis que tanpoco los tejan en las ropas que visten [...] (ANB E 1764: N° 131, f. 89v, año 1574).

Y las de Albornoz y de Álvarez que también han sido mencionadas:

Asimismo ha(se) de tirar y destruir todos los basos antiguos que tienen con figuras y mandar que nos [sic] hagan ningunos en la dicha forma porque se les representa en todas las fiestas que hazen todo lo antiguo y para eso los tienen. E sacan a estos bailes en muchas provincias las divisas de los vencimientos de las naciones que han debelado, en especial de las armas del inga y sus dibisas, ansi en bestidos como en armas, y de los capitanes valerosos que ha havido entre ellos, como son sus bestidos axedrezados o con culebras pintadas que llaman amaros [...] (Albornoz 1967 [158...?]: 22).

Adoran asimismo las lagartijas, lagartos y culebras y víboras [y] mariposas; y de todos estos animalejos tenían figuras hechas, y las tienen pintadas en los vasos en que beben, y las labran en las ropas que visten. Y aunque es gala a su usanza por los colores que entretejen, en todo esto tenían superstición; y la tienen hoy día por razón de que en todos estos animalejos son agoreros.

[...]

Al león mochan según sus tontedades, viéndole pintado y esculpido, porque desta manera lo ponen: o en diversas maneras de vasijas de madera que tenían para beber en sus borracheras, o en los asientos en que se sientan, o en los edificios de sus casas, donde hay maderamientos. Esto lo ponen de manera que no parece lo que es conforme su intento, sino policia u ornato de lo que fabrican, y así nadie lo alcanza si no es [que] algunos sacerdotes, movidos de ver su dureza y tontedad, escudriñan todo lo que ven por el indicio y mala fama (Álvarez 1998 [1588]: 80-81).

Junto con llamar la atención simultáneamente a un conjunto de imágenes consideradas idolátricas (animales y aves) y a un conjunto de soportes (*queros*, textiles, tianas, “divisas”) adscritos a prácticas de memoria (“porque se les representa [...] todo lo antiguo y para eso los tienen”), estas citas revelan un interesante sesgo en la apreciación europea. Con la excepción de las pinturas o relieves hechos en las paredes de las iglesias y en los dinteles de las casas, se trata de un conjunto de artefactos portátiles, que podían ser sacados con ocasión de un determinado ritual y guardados posteriormente. Cumplían, así, con una condición material exigida a las “insignias” y “divisas” europeas: su carácter mueble y su potencialidad de ser objeto de conquista y apropiación, como señales de victorias (de memoria) sobre los adversarios.

No sé hasta qué punto estas referencias contribuyeron a dirigir nuestra mirada posterior, la de los antropólogos, arqueólogos y etnohistoriadores, hacia esos dominios

específicos de las representaciones andinas, oscureciendo o llevándonos a ignorar otros, que colonialmente parecieran haber sido igualmente importantes como soportes de posibles memorias. Me refiero al enorme conjunto de representaciones visuales que conocemos como arte rupestre. Considero aquí tanto a los sitios con arte rupestre prehispánico, ya fuera inkaico o de carácter más local o regional, que continuaron en uso durante el período colonial, como a los sitios con arte rupestre que pueden ser adscritos a este último período, es decir, contemporáneos a la instalación del sistema de dominación español.

En lo que sigue, trataré, primero, de mostrar algunos aspectos del funcionamiento colonial de este arte rupestre y, después, intentaré describir cuál fue la recepción que los españoles hicieron del mismo. En este trabajo pretendo demostrar que, a pesar de algunos casos puntuales, el arte rupestre no fue percibido por los europeos como lo que era: un sistema activo de registro y comunicación. Fue esa ausencia de una mirada colonizadora la que permitió que en diferentes lugares de los Andes se siguieran pintando y grabando imágenes, constituyéndose en un sistema transmisor de significados y pensamientos que funcionó al margen de la escritura, precisamente el medio impuesto por los españoles para los mismos fines.

## EL ARTE RUPESTRE ANDINO COLONIAL<sup>2</sup>

Se trata de una práctica andina que sólo en los últimos veinte años ha empezado a llamar la atención de los arqueólogos y etnohistoriadores, puesto que hasta fechas muy recientes se suponía que ese sistema de registro y comunicación había desaparecido con la invasión europea y la posterior instalación del nuevo orden colonial.<sup>3</sup> Más aun, cuando los arqueólogos encontraban manifestaciones de ese arte rupestre (normalmente cruces y jinetes, adscribibles iconográficamente a una etapa colonial), las excluían de los registros y de sus descripciones, por considerarlas como resultado de prácticas aisladas y ya despojadas de sentido y capacidad de significar.<sup>4</sup> Y los etnohistoriadores, simplemente, las ignoramos como posibles registros. Sin embargo, cuando se observa la enorme dispersión espacial de los sitios con arte rupestre colonial, en especial en el sur andino (desde el Departamento del Cusco hacia el sur, el actual altiplano boliviano, el norte chileno y el noroeste argentino, alcanzando incluso el valle central chileno) y se advierte la existencia de varias regularidades temáticas y significantes, es difícil no concluir que se trató de un tipo de registro que puede dar cuenta de un conjunto

de enunciaciones hechas por las poblaciones andinas, al margen de la escritura y de la mayoría de los circuitos coloniales (véase fig. 1).<sup>5</sup> Hay que reconocer, también, que la tarea se facilita por una característica notable del arte rupestre andino: “su marcada preferencia por temas altamente figurativos y representacionales” (Berenguer et al. 1999: 7).

¿A qué me refiero con “arte rupestre colonial”? Básicamente a un conjunto de representaciones sobre temas desarrollados a raíz de la invasión y la dominación europeas en los Andes. Se trata de imágenes, la mayoría pintadas y algunas grabadas, hechas en paneles rocosos, las más de las veces en los mismos sitios y paneles prehispánicos que registran una gran profundidad temporal y, en otras –las menos– en sitios únicos o nuevos. Al menos desde la etnohistoria la aproximación a este sistema de representaciones no parece una empresa fácil y, obviamente, aún no desarrollamos las herramientas metodológicas para hacerlo adecuadamente.

Los problemas metodológicos no son menores si se toma en cuenta que, si bien la dimensión más destacada del arte rupestre es precisamente su carácter visual, no se puede olvidar la importancia de su espacialidad, de la posible sacralidad o significación de los lugares en los que se emplazaban las imágenes. Probablemente, debiéramos considerar también los rituales, con sus danzas y músicas, como parte de un sistema extremadamente complejo.

A primera vista, lo que aparece ante nuestros ojos es un conjunto de paneles, muchas veces aislados, algunos con escenas más o menos complejas y otros, los más, sólo con algunas imágenes. ¿Cómo abordar ese conjunto de imágenes de jinetes, iglesias, curas o cruces; de escenas de violencia o enfrentamientos; de procesiones o bailes? ¿Por qué hacerlo, finalmente, si pudiera tratarse, simplemente, de expresiones artísticas, interesantes pero ajenas al campo de los etnohistoriadores?

El análisis comparativo de las imágenes obliga a detener la mirada. Se trata, a pesar de su variedad estilística, de un conjunto hasta ahora relativamente reducido de significantes: jinetes y cruces, los más populares y recurrentes; iglesias y campanarios, también sombreros españoles, algunos personajes entre los que se puede reconocer a curas y soldados; a los que se pueden agregar un cierto número de escenas más o menos restringidas temáticamente, tales como podrían ser procesiones, bailes y situaciones de enfrentamiento entre indígenas y jinetes (figs. 2a y b). Pareciera que, pese a la ausencia aparente de restricciones temáticas, el arte rupestre colonial fue empleado como un soporte en el que se podía representar un número limitado de

enunciados visuales, algunos de los cuales se encuentran únicamente en esos paneles pintados y grabados. La representación de la violencia colonialista desde las comunidades andinas (fig. 3), por ejemplo, está aquí, en el arte rupestre y no en los *queros* con todo su despliegue de escenas, ni en los *jarawi* o representaciones públicas, que tenían otros espacios de circulación y diferentes públicos de acogida.<sup>6</sup>

Es también en este arte rupestre que aparece con claridad el impacto provocado por la evangelización y por los procesos de extirpación de idolatrías, en términos propiamente andinos y no como resultado de los interrogatorios llevados adelante por los curas españoles. Más aún, es este arte rupestre el que nos proporciona algunas de las primeras configuraciones simbólicas sobre los curas, como personajes –a veces aterradores– engarfiados de cruces, con sus sotanas y emblemas de autoridad, como los sombreros (figs. 4a y b) (Martínez & Arenas 2008). Lo que me resulta interesante es que se trata de proposiciones visuales hechas a partir de las lógicas andinas de pensamiento y representación y no producto de una escritura colonial, que termina por imponer sus propias pautas narrativas.

No se trata únicamente del hecho de que es posible entrever un cierto conjunto acotado de significantes y de temáticas, sino de que en ellas es posible advertir otros rasgos en común.<sup>7</sup> En algunos casos, las semejanzas estilísticas en el tratamiento de los temas rupestres han llevado a algunos estudiosos a suponer, incluso, la existencia de “escuelas”, de prácticas sistematizadas y sometidas a un determinado tipo de parámetros representacionales (p. e., Hostnig 2004).

Por otra parte, al convivir o coexistir con las imágenes prehispánicas, las pinturas y grabados rupestres coloniales se convierten en un interesante caso de transformaciones (de significantes, de tipo de enunciados, de sistemas representacionales incluso), *dentro* de una continuidad cultural dada por el uso del mismo espacio de los sitios prehispánicos y por la persistencia del empleo de las mismas superficies rocosas. Los arqueólogos han hecho notar cómo, a diferencia de los actos de represión religiosa, en los que las cruces directamente intervienen la pintura existente, raspándola o dificultando su visión, esta convivencia entre lo anterior y lo contemporáneo destaca porque las imágenes coloniales andinas no dañan lo preexistente (fig. 5).<sup>8</sup> A pesar de que la coexistencia de materiales y significantes prehispánicos y coloniales en un mismo espacio se dio también en el caso de aquellos otros soportes que los españoles sí identificaron como objetos de memoria –los *queros*, los *taqui* y *jarawi*, o los textiles, por ejemplo–, me parece que este es un tipo de coexistencia activa de



Figura 1. Algunos de los sitios con arte rupestre colonial utilizados en este trabajo. Tomado de Martínez y Arenas (2008).  
 Figure 1. Some of the rock art sites mentioned in this paper. Taken from Martínez & Arenas (2008).



Figura 2. Las cruces y los jinetes constituyen los signos más recurrentes en el arte rupestre colonial. a) Cruz grabada en Socoroma (Región de Arica-Parinacota), foto cortesía de Daniela Valenzuela; b) Jinetes pintados en un panel sobre los cuales se grabó posteriormente una iglesia. El panel fue fotografiado por Cecilia Sanhueza, en un viaje de prospección por la puna de Jujuy.

*Figure 2. Crosses and riders are the most recurring images in colonial rock art. a) Engraved cross at Socoroma (Arica-Parinacota Region); photo courtesy of Daniela Valenzuela. b) Riders painted on a panel, with later engraving of a church. Photographed by Cecilia Sanhueza on an exploratory trip to the Jujuy high plateau.*



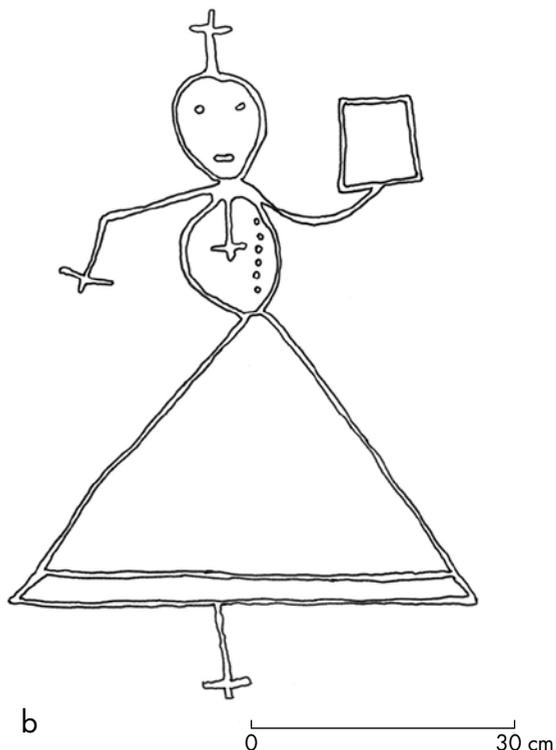
Figura 3. Detalle de un enfrentamiento, sitio Los Pintados (Sapagua), Jujuy, en Aschero (1999: 131).

*Figure 3. Detail of armed encounter, Los Pintados site (Sapagua), Jujuy, in Aschero (1999: 131).*

significantes de dos épocas en un mismo lugar y tipo de soporte, que no parece haberse dado con mucha frecuencia en los otros casos.

Se trata, en realidad, de una coexistencia de tiempos-mundos, un pasado precolonial (un *purum pacha*, si

se quiere, ya sea de los inkas, de los antepasados o de los gentiles, en una versión más contemporánea), con un presente (un *kay pacha*, el de los andinos coloniales, en este caso) que se da en varios planos. En primer lugar, en la permanencia misma de las imágenes



Figuras 4a y b. En el sitio Toro Muerto (quebrada El Tábaco, Región de Coquimbo) son frecuentes las representaciones de curas católicos con sotanas y cruces en sus manos; foto y dibujo de Marco Arenas.

*Figures 4a and b. At the Toro Muerto site (El Tábaco ravine, Coquimbo Region), images of robed Catholic priests with crosses in hand are common; photo and drawing by Marco Arenas.*

prehispánicas en los entornos sociales y culturales de las comunidades y su incorporación a un sistema de lugares del paisaje que forman parte de las memorias sociales locales, como lo ha propuesto Abercrombie (2006). En segundo lugar, porque al continuar utilizando los mismos sitios y parte de los antiguos paneles, tanto los especialistas pintores y grabadores, como aquellos que acudían a los rituales, convivían con esas imágenes. Aun cuando no estamos en condiciones de saber cómo se daba ese nuevo contexto interpretativo, me parece evidente que los hombres andinos debieron elaborar discursos explicativos que integraran los significantes prehispánicos con los nuevos, los coloniales.

Creo que la alternativa contraria, la de registrar nuevos contenidos, a través de nuevos significantes y en nuevos sitios y paredes rocosas, permite dimensionar algo mejor lo que estoy tratando de resaltar. El sitio Toro Muerto, en lo que hoy se conoce como Norte Chico chileno (véase fig. 1), muestra que ese tipo de posibilidades también fue explorado por algunos andinos (Arenas 2008). Sin embargo, hasta ahora los registros arqueológicos en otras partes del espacio andino señalan que las opciones se decantaron mayoritariamente por la

continuidad en el uso de los mismos espacios sagrados prehispánicos y por la utilización y reutilización de los mismos paneles.

El manejo colonial del arte rupestre como sistema de soporte para registrar ciertos temas y nuevas narrativas, en algunos casos no parece haber sido un acto casual. Hostnig (2004: 46) llamó la atención sobre un aspecto sugerente. Al parecer, en la Provincia de Espinar (Departamento del Cusco), las técnicas basadas en pinturas parietales habían sido abandonadas y reemplazadas por los grabados rupestres, varios siglos antes de la llegada de los españoles, justo hasta el período colonial, momento en el que se habría registrado una vuelta al empleo de esas antiguas técnicas de registro en pintura para construir nuevos significantes y producir nuevos textos visuales.<sup>9</sup> Es difícil no ver en este cambio tecnológico local, en esa vuelta a viejas prácticas de representación visual por parte de un conjunto determinado de comunidades, una actitud cultural que evidencia tanto una necesidad comunicacional, un *tener que decir* que busca otras formas de manifestación, como una actitud consciente de búsqueda de cómo describir o enunciar las nuevas realidades.



Figura 5. El jinete, ubicado en una de las caras del bloque rocoso, no interfiere o daña los grabados prehispánicos de las otras caras de la roca; en Troncoso (2005: 49).

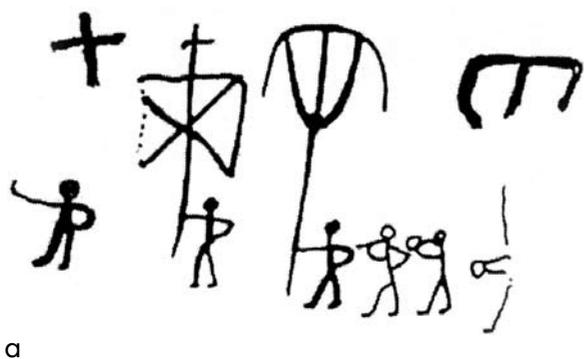
*Figure 5. The rider, located on one of the boulder faces, does not interfere with damage the pre-Hispanic engravings found on the other faces of the rock; in Troncoso (2005: 49).*

Representar las situaciones coloniales, con nuevos sujetos y características, parece haber requerido de importantes esfuerzos entre las distintas comunidades, para ser capaces de construir nuevos significantes que dieran cuenta de esas otras realidades. Que permitieran, por ejemplo, hablar acerca de los españoles (de los otros), de sus acciones tales como la evangelización o la violencia (fig. 6), o de las nuevas prácticas incorporadas por el catolicismo, tales como algunos bailes y procesiones (figs. 7a y b). Me parece que estamos en presencia de un poderoso esfuerzo social e intelectual realizado por diferentes poblaciones andinas para registrar sus nuevas condiciones de dominación. ¿Cómo se logra construir un nuevo lenguaje visual, que transmita socialmente todo esto? Algo ya ha sido planteado por algunos autores.<sup>10</sup> Sorprende descubrir que hay muchos elementos en común entre los diferentes paneles, más allá de sus diferencias estilísticas, de las distancias geográficas y



Figura 6. Escena de enfrentamiento, en el panel 2, del sitio Loa 31-2, Aiquina, río Loa, Región de Antofagasta; en Gallardo et al. (1990: 31).

*Figure 6. Scene of armed conflict, on Panel 2, Loa 31-2 site, Aiquina, Loa River, Antofagasta Region, in Gallardo et al. (1990: 31).*



a

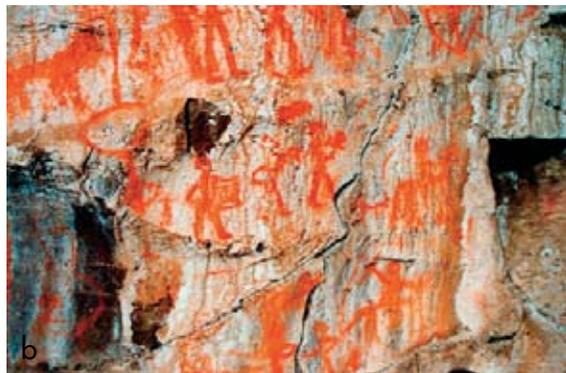


Figura 7. Detalle de un panel con la representación de una procesión religiosa, Morocaque, sitio 2 (Cusco): a) dibujo en Hostnig (2004: 63); b) fotografía cortesía de R. Hostnig.

Figure 7. Detail of a panel with image of a religious procession, Morocaque, site 2 (Cusco): a) drawing in Hostnig (2004: 63); b) photo courtesy of R. Hostnig.

del desconocimiento mutuo que tenían los artífices de unas y otras pinturas y grabados. Tal pareciera que las imágenes circulaban, que las soluciones visuales más adecuadas eran adoptadas por unos y otros e integradas a los nuevos contextos de enunciación. No se trata, por cierto, de una situación novedosa. Como una posible explicación de los elementos compartidos, Berenguer (2004a: 101) ha postulado la existencia de “similitudes de larga distancia” en el arte rupestre, sosteniendo que ellas sugieren “un amplio intercambio de información, donde ciertos conceptos visuales circulan en diferentes soportes portátiles a través de extensas redes de interacción regional”. Aunque se estaba refiriendo a un período muy anterior, el Formativo Tardío (ca. 1-950 DC), sus materiales abarcan un área bastante aproximada a la tratada aquí: Tiwanaku en el altiplano boliviano, Tarapacá y Atacama, en el norte de Chile. Para tiempos mucho más próximos a los tratados aquí, Aschero (2000: 15 y ss.) —que compara lo ocurrido en el Período Formativo Temprano con lo observable durante el Período de Desarrollos Regionales— ha llamado igualmente la atención sobre la marcada homogeneidad que se advierte en los patrones de diseño de las figuras humanas y de camélidos en los sitios de arte rupestre del área circumpuneña.<sup>11</sup> Para este autor, lo que está en juego en esta situación es un “resultado de interacciones entre comunidades, las que resultan en un intercambio de información sobre temáticas, significados o creencias compartidas” (Aschero 2000: 37). ¿Por qué no pensar en la posibilidad de que algunas imágenes, que ciertas soluciones estéticas más exitosas o con mayor eficacia simbólica pudieran efectivamente haber circulado también colonialmente entre distintas comunidades andinas, más allá de las prácticas locales?

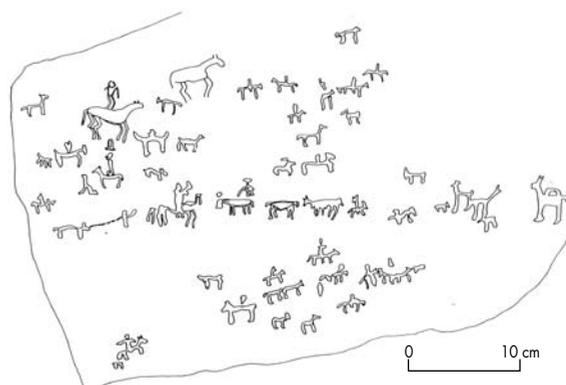


Figura 8. Posibles momentos iniciales de la construcción del significante ecuestre; se advierte el proceso de superposición de una figura antropomorfa sobre un camélido. Panel localizado entre los sitios Loa 36 y Loa 37, Aiquina, río Loa, Región de Antofagasta; en Gallardo et al. (1990: 47).

Figure 8. Possible beginnings of an equestrian signifier; there are overlaid figures of a human riding a camelid. Panel located between the Loa 36 and Loa 37 sites, Aiquina, Loa River, Antofagasta Region, in Gallardo et al. (1990: 47).

Algo de esto pareciera haber ocurrido, por ejemplo, con la construcción de la figura ecuestre, parte del nuevo conjunto de significantes andinos sobre los españoles. Los análisis (Gallardo et al. 1990; Hostnig 2004; Arenas & Martínez 2007) sugieren que hubo un proceso de resignificación y transformación de dos significantes, anteriormente presentados siempre como separados: por una parte, las figuras humanas, que primero fueron superpuestas sobre un camélido y, en un segundo momento, fueron montadas sobre un cuadrúpedo, y la transformación de esos mismos camélidos en caballos, con todas las adaptaciones visuales que ello significó (fig. 8). Pero el proceso no se detuvo ahí, puesto que también implicó la construcción de un cierto consenso respecto

del conjunto significativo que serviría para representar a los españoles, un consenso referido a cuáles podrían ser los significantes para que, aquí y allá –independientemente aun de si en una comunidad se hablaba quechua y en otra aymara, puquina, kunza u otra lengua–, los españoles fueran reconocidos visualmente como tales: a través de las figuras ecuestres, es cierto, pero también a través de otros atributos tales como los sombreros, y de las espadas o las lanzas (fig. 9) (para una descripción más detallada de estos significantes, véase Arenas & Martínez 2007; Martínez & Arenas 2008). Puede que, más adelante, surjan nuevos atributos o que aprendamos a reconocer otros que aún no sabemos percibir y, menos, identificar; pero se trata de un conjunto significativo muy consistente y recurrente. Un rasgo que debe ser analizado todavía, es que al parecer además esas figuras fueron representadas generalmente en plural: en grupos de varios jinetes (fig. 10). Aunque efectivamente existen algunos paneles en los que aparece, solitaria, una figura



Figura 9. Jinetes con sombreros y lanzas, sitio Chirapaca (Departamento de La Paz, Bolivia), en Taboada (1992).  
Figure 9. Riders with hats and lances, Chirapaca site (Department of La Paz, Bolivia), in Taboada (1992).

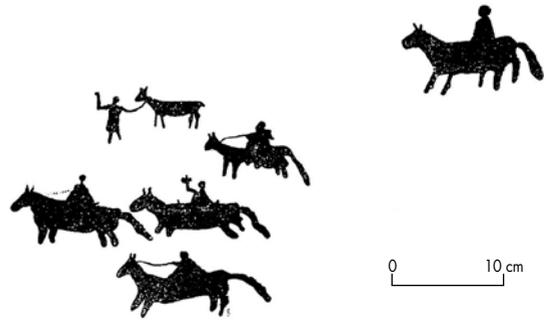


Figura 10. Grupo de jinetes, sitio Casa del Sol 11, Jujuy, en Fernández Distel (1992b).

Figure 10. Group of riders, Casa del Sol site 11, Jujuy, in Fernández Distel (1992b).

ecuestre, las representaciones más popularizadas son de varios jinetes, como si la enunciación visual requiriera del plural, de un cierto énfasis o redundancia.<sup>12</sup>

La representación de europeos a partir del signo visual “jinetes” se encuentra en diversos lugares de América y en distintas épocas, véanse, por ejemplo, las pinturas del lago Nahuel Huapi en el sur de Argentina (Braicovich 2007), de Rincón del Toro y Loma de Julio, en Coahuila, México (Encinas 2008), o de la Patagonia chilena (Martinic 1993-94). En cada caso, sin embargo, se pueden apreciar variaciones de los atributos formales de las figuras, lo que sugiere la posibilidad de que cada cultura construyera sus propios conjuntos significantes a partir de sus propias valoraciones culturales.

Con la representación de las iglesias ocurre algo bastante similar. También en ellas es posible percibir, independientemente de la dispersión geográfica de los sitios, algunos elementos en común.<sup>13</sup> Por ejemplo, el énfasis en la representación de detalles estructurales y arquitectónicos y la presencia de campanarios (figs. 11a, b y c).<sup>14</sup> Y algo similar puede señalarse respecto de las cruces, también altamente formalizadas (figs. 12a y b).

En un trabajo anterior, ante elementos que nos parecían comunes entre algunas láminas de Guamán Poma y ciertas representaciones de arte rupestre colonial, sugerimos la posibilidad de considerar una suerte de modelos comunes, de imágenes que circulaban y que eran incorporadas a los repertorios locales (Martínez & Arenas 2008). Pero me parece que también es posible ir un poco más allá aún, para sugerir que lo que parece estar operando también son ciertas categorías culturales, ciertas maneras de construir una visualidad y de representar nuevas situaciones.

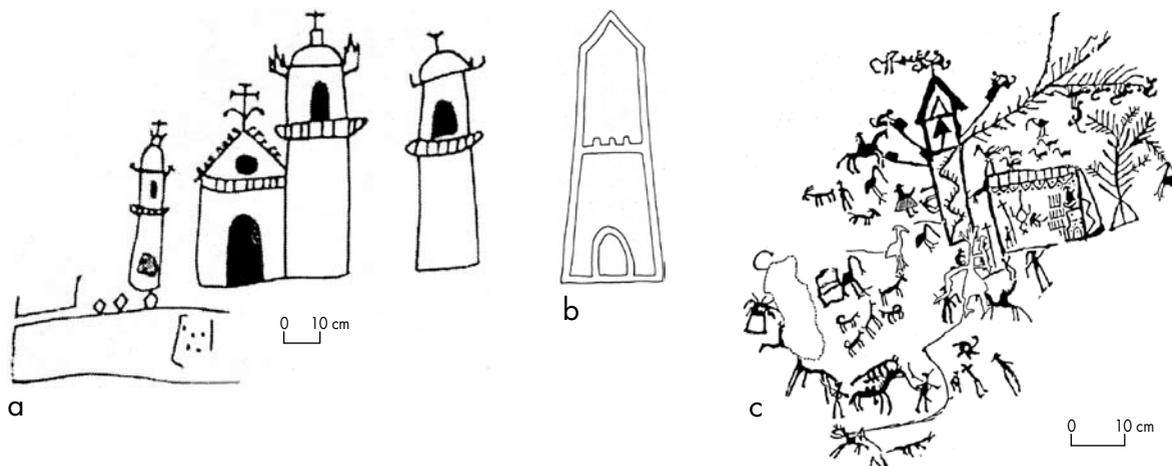


Figura 11. a) Iglesias con campanarios, grabado rupestre de Hutumayo, Provincia de Espinar, Cusco (Hostnig 2004); b) Campanario en Mamiña, Región de Antofagasta (Chacama, Briones & Espinosa 1988-1989); c) Iglesia con campanario y detalle interior de escalera, Chirapaca, Departamento de La Paz, Bolivia (Taboada 1992).  
 Figure 11. a) Churches with bell towers, rock engraving at Hutumayo, Espinar province, Cusco (Hostnig 2004); b) Bell tower at Mamiña, Antofagasta Region (Chacama, Briones & Espinosa 1988-1989); c) Church with bell tower and interior detail of staircase, Chirapaca, Department of La Paz, Bolivia (Taboada 1992).



Figura 12. a) Representación de cruz de calvario con pedestal, en el sitio Alero Zurita, río Loa, Región de Antofagasta (Berenguer 1999: 48); b) Varias cruces grabadas en un bloque rocoso del sitio Toro Muerto (fotografía gentileza de Marco Arenas).  
 Figure 12. a) An image of a Calvary cross with pedestal at the Alero Zurita site, Loa River, Antofagasta Region (Berenguer 1999: 48); b) A number of crosses engraved on a boulder at the Toro Muerto site (photo courtesy of Marco Arenas).

### ¿MEMORIAS Y REGISTROS ANDINOS COLONIALES? APROXIMACIONES DESDE LA ETNOHISTORIA

Más allá de presentar un breve catálogo de imágenes concretas, tales como jinetes, caballos, iglesias, cruces, etc., ¿qué podemos decir de este arte rupestre? ¿De qué hablaba?

Ciertas imágenes, como los sombreros y bonetes, usados en los rituales de investidura de los curas

españoles, aparentemente podrían estar remitiendo a categorías más o menos abstractas o conceptuales, como la representación de emblemas coloniales de autoridad y poder.<sup>15</sup> Varias de las representaciones de grupos de jinetes armados podrían caer igualmente en esta categoría, si los pensamos como una de las formas posibles de representar a los “otros”, a los españoles como conjunto y no como figuras concretas que remitiesen a tal o cual personaje o partida de conquista o pacificación.

En otras composiciones, sin embargo, la posibilidad de que las imágenes remitan a una situación más específica, la de una determinada procesión o baile, por ejemplo, con sus trajes únicos, no puede ser descartada.<sup>16</sup>

¿Qué se jugaba en esos lugares y con esas pinturas o grabados? ¿La construcción de nuevas categorías narrativas, para dar cuenta de la situación colonial, para poder representarla y pensar acerca de ella? ¿El solo registro de “lo acontecido”? ¿Por qué no pensar, también, que se trata de imágenes de poder o con poder, de un poder *sobre* lo representado?

Otra dimensión puede ser también explorada. En un primer intento de agrupar temáticamente las imágenes y escenas, pareciera que las pinturas y grabados rupestres hablaban sobre un presente andino, el colonial, con cruces, iglesias, cementerios y procesiones, pero también con jinetes armados y posibles curas extirpadores de idolatrías. En otras palabras, parte del mundo colonial indígena que se estaba construyendo.<sup>17</sup> Pero algunas otras escenas, sin embargo, parecen remitir a acontecimientos de un pasado relativamente reciente, también colonial. Creo que los conjuntos que parecen representar enfrentamientos entre andinos y jinetes pueden corresponder a este segundo grupo, registrando, tal vez, algunos acontecimientos considerados por esos grupos andinos como importantes o de una significación especial (fig. 13). Tal vez estamos aquí frente a formas culturalmente andinas de conceptualizar y de registrar ciertos acontecimientos.<sup>18</sup>

En el arte rupestre colonial andino ocurre una situación que llama la atención. A diferencia, por ejemplo, del sistema de representaciones figurativas de los *queeros* de madera –también coloniales– que construyeron nuevos



Figura 13. El panel muestra una asociación entre un jinete y lo que parece ser un grupo de personas unidas con una soga o cuerda, posiblemente prisioneros (sitio Pintoscayoc 1, quebrada de Humahuaca), según Hernández Llosas (2006: 24).

*Figure 13. The panel shows an association between a rider and what appears to be a group of people tied together with a rope or cord, possibly prisoners (Pintoscayoc 1 site, Humahuaca ravine), according to Hernández Llosas (2006: 24).*

significantes visuales tanto para representar temáticamente lo colonial como lo prehispánico, en el arte rupestre pareciera que la construcción de nuevas imágenes se restringió a aquellas que remitían a lo colonial. Aún no hemos sido capaces de identificar nuevos significantes, elaborados colonialmente para representar al pasado preeuropeo.<sup>19</sup> Algo similar a unas memorias andinas coloniales, tal como han sido descritas por diversos autores (Espinoza 1989; Cummins 1993; Estenssoro 2005) y que puede percibirse en las maneras de representar a los inkas en las pinturas, como en los *queeros* y aun en las vestimentas usadas en los *jarawi*.

Sin embargo, la sola coexistencia de las nuevas imágenes con las preexistentes en los antiguos paneles de piedra prehispánicos permite suponer que la relación colonial andina con el pasado era igualmente activa. Tal vez aquí no se necesitó recurrir a nuevos significantes para remitir a un pasado, puesto que ellos estaban ahí, sin la represión a la que fueron sometidos los emblemas e insignias que remitían directamente al aparato de poder estatal cusqueño, por ejemplo.

¿Se puede, entonces, hablar de memorias andinas registradas colonialmente y transmitidas a través del arte rupestre? Si se considera esa primera agrupación temática temporal a la que me referí anteriormente, me parece que la respuesta puede ser afirmativa. Se trataría de un tipo de soporte que permitió tanto el registro de lo actual, de lo contemporáneo, como la inscripción de una memoria sobre algunos acontecimientos o procesos ocurridos a partir del siglo xvi.

Pero esta respuesta estaría incompleta respecto de las posibles formas de memoria y su actualización, que estarían presentes en el funcionamiento del arte rupestre colonial, si no se amplía la mirada hacia algunas de las prácticas rituales que se desarrollaban en esos lugares con pinturas y grabados. Porque no se trata tan solo de una mirada, de una decodificación de lo inscrito en la piedra, como si fuera un acto más de lectura, sino de recuperar algunas de las dimensiones más activas de un sistema que parece haber sido bastante complejo y que requería del empleo conjunto de determinados soportes físicos, de su ubicación en espacios probablemente cargados de significación y de la realización de ciertos rituales, tal vez muchos de ellos acompañados de bailes y música.<sup>20</sup>

## ARTE RUPESTRE Y PRÁCTICAS ANDINAS COLONIALES

Al igual que con otras prácticas andinas, los rituales realizados en los sitios con arte rupestre continuaron

ocurriendo, pese a la represión y a la destrucción de varios de ellos. Es posible que en muchas comunidades, bajo un proceso de evangelización persistente, la mayoría de esos sitios cayeran paulatinamente en desuso o fueran, derechamente, demonizados, como parece ocurrir hasta hoy, de acuerdo a distintos relatos etnográficos (Gallardo et al. 1990; Castro & Gallardo 1995-1996; Morales 1997; Hostnig 2004: 52; Cruz 2006) en los que tanto los lugares como las imágenes son consideradas “peligrosas” y requieren de la realización de rituales de protección por parte de los transeúntes. En otros sitios, sin embargo, los rituales continuaron, y algunos procesos de extirpación, a lo largo de los siglos xvii y xviii, dan cuenta de ello:

[...] y auiendo ido poco mas de media legua del dicho pueblo el dicho Vicario a pie por caminos muy asperos riscos y despeñaderos descubrieron los susos dichos onze machayes echos a modo de aposentillos debajo de peñascos muy grandes // con unas puertas muy pequeñas las quales dichas peñas y paredes estaban salpicadas de sangre fresca y antigua y *señales figuras de su antigualla* (Duviols 2003: 183-184; el énfasis es mío).

En García (1994: 497-498) se relatan procesos de extirpación de idolatrías realizados en Catajumbo, Perú, en 1725, y los rituales asociados: “[...] estaba pintado un hidolo en forma de llama al qual iban todos sus maiores a dar adoración [...] avia varias pinturas de hombres y mugeres y que cogiendo cada uno en su mente a lo que le parecia iba a pedir alli [...]”.<sup>21</sup>

Más aún, los rituales efectuados en los sitios con arte rupestre, documentados para los siglos xvi, xvii y xviii, parecen haber continuado. Ya en el siglo xix un viajero inglés, William Bollaert, describió asimismo rituales realizados en Paracas, esta vez con los geoglifos existentes en esa pampa:

Es de considerables dimensiones y muy probablemente [ha sido] la obra de los nativos antes de la Conquista. La punta central de esta figura de aspecto de tridente, tiene doscientos pies de largo y las líneas [de contorno] diez yardas de ancho. Es visitada anualmente por los indígenas que apartan de ella la arena que pudo haberse acumulado, realizando una fiesta o celebración. Imagino que su parte inferior es una huaca o tumba (Bollaert 1975 [1860]: 472).

La cita anterior corresponde a pleno período republicano peruano, y son también diversas las referencias a rituales, algunos incluso con ofrendas de sangre y bailes como las descritas para el período colonial, que se realizan hasta el día de hoy, tanto en Bolivia como en Perú y el norte de Chile (Strecker & Taboada 1992; Querejazu Lewis 1994; Berenguer 1995: 31; Hostnig 2004: 46).

La realización de este tipo de rituales nos pone ante un tema que, me parece, tiene directa incidencia en la

discusión acerca de los sistemas de registro y soportes de memorias andinas coloniales que han estado en la discusión de este trabajo: la pervivencia de prácticas rituales en sitios sagrados prehispánicos sugiere un grado de continuidad de ciertos cultos, en una magnitud y características que aún no podemos precisar. Del mismo modo, alude a la persistencia de una cierta memoria sobre algunas divinidades andinas prehispánicas o, al menos, de la idea de las mismas, aun cuando muchas de ellas puedan haber sido incorporadas a los nuevos circuitos religiosos católicos, como ha pasado con tantas divinidades andinas.<sup>22</sup>

Efectivamente, las imágenes rupestres prehispánicas parecieran haber sido integradas por diversas comunidades andinas, al menos conceptualmente, como parte de un tiempo-mundo no católico, previo a la evangelización.<sup>23</sup> Éste ha sido comúnmente atribuido a los *machu* en el sur andino peruano, a las *chullpas* o los *gentiles* en el altiplano boliviano y el norte de Chile, o al tiempo “de los inkas”.<sup>24</sup> En las proximidades de la ciudad de Sucre, en el espacio étnico de los jalq’a, las imágenes pintadas o grabadas en las piedras son entendidas, hasta ahora, como parte de un pasado inkaico legado directamente a las actuales poblaciones andinas: “El inka dejó escrito para nosotros”.<sup>25</sup> Lo mismo ocurre con las pinturas de la quebrada de Quezala, donde están directamente adscritas a un tiempo anterior a la llegada de los europeos, como parte del mundo de “los gentiles” (Morales 1997).<sup>26</sup>

Son varias, entonces, las dimensiones del arte rupestre que podrían ser consideradas como parte de un dominio de representaciones y como un sistema de soportes. Fueron esas las que permitieron la pervivencia de espacios propios de registro y comunicación, de algunas de las prácticas rituales, y la construcción de memorias coloniales. Respecto de estas últimas, me parece que deben ser entendidas como narraciones permanentemente actualizadas a partir de antiguos relatos (los proporcionados por los antiguos signos pintados y grabados) a las que se les fueron incorporando nuevos contenidos y significantes (los coloniales), ya sea sobre un presente andino (el local de cada comunidad, al menos), como varias posibles representaciones de los pasados de cada colectivo (de algunas de sus divinidades, de los *pacha*, de acontecimientos, de conceptos y significantes), que parecen tener eficacia simbólica hasta la actualidad.

Quisiera atreverme a dar un paso más allá, puesto que me parece que estas dimensiones del arte rupestre colonial nos ponen directamente en medio de una reflexión sobre las formas de las memorias andinas que no puede soslayarse; sobre cómo operaba aquello que

podríamos llamar una “conciencia histórica andina”, tal como lo han buscado y postulado diversos autores (véase p. e., Molinié 1997; Abercrombie 2006; Salomon et al. 2006). Creo que el arte rupestre cumple con varios aspectos que esos autores han puesto de relieve. Por una parte, porque lo entrevisto permite sugerir que estarían presentes tanto las formas performativas como las narrativas de las memorias, a las que aludía Molinié (1997: 694). El modo performativo admitiría relacionarse con el pasado a través de acciones realizadas, como los rituales frente a los paneles, sin necesidad de elaborar un relato específico acerca de ello, al igual que lo ocurrido en los rituales con las cruces de la fiesta de Cruzvelacuy, en Yucay (Molinié 1997: 696 y ss.). Por otra parte, también podemos reconocer las memorias narrativas, a las que sí les podemos suponer la existencia de un relato propio, aun cuando se haya perdido, evidenciadas en las escenas de violencia y, por qué no, en aquellos paneles que parecen dar cuenta de situaciones de evangelización o extirpación de idolatrías. Una narrativa próxima, tal vez, a la que pareciera dar cuenta de los *quipus* de Rapaz, con figuras tejidas de soldados de las guerras de la Independencia peruana (Salomon et al. 2006). ¿Se integraron estos sitios con pinturas y grabados a los “senderos de memoria” (Abercrombie 2006) de sus propias comunidades? ¿Contribuyeron así a la conformación de memorias sociales concretas, ligadas a lo local? Creo que en el arte rupestre se presenta, también, esa condición de elaboración colectiva, no abstracta (una “memoria colonial común a todos”), sino elaborada por los propios andinos, que les permitieran “comprender las hegemonías a que están sujetos, con el fin de redespargarlas creativamente en forma de contrahegemonías” (Abercrombie 2006: 59, énfasis del autor). Creo que esta dimensión está claramente presente en muchos de los enunciados visuales del arte rupestre colonial; en esos registros que daban cuenta de cómo se iba construyendo esa sociedad colonial, identificando a sus diferentes actores (los andinos, pero también los españoles, ya fuesen soldados, curas o, simplemente, jinetes).

En esta misma línea de reflexión, quisiera traer a colación la propuesta de Berenguer (2004a: 98 y ss.) respecto de las dos dimensiones que, hasta donde podemos pensarlo, tendrían las prácticas visuales rupestres: una, las de las “imágenes para lo divino”, evidente en muchos de los lugares escogidos para pintar y grabar y en los rituales que allí se hacían; la otra, la de las “imágenes para lo humano”, la dimensión de registro, probablemente de lo considerado importante y trascendente, pero, también es posible, de algunos aspectos de lo cotidiano.

## ARTE RUPESTRE Y MIRADAS COLONIALES

Dispersos en toda una vastísima red de lugares por gran parte del espacio andino, los sitios con pinturas o grabados, con petroglifos y geoglifos no podrían, aparentemente, haber pasado desapercibidos ante los ojos europeos. Situados al lado de los caminos o en aleros rocosos o cuevas, visibles algunos a muchos kilómetros de distancia, y otros tan enormes por su monumentalidad (como los de Nazca), es llamativo que no hubieran sido incorporados en las listas confeccionadas para la represión y el control de las memorias andinas.

En un trabajo anterior (Martínez 2009) planteé la posibilidad de entender las prácticas represivas coloniales no sólo como un intento de controlar prácticas y soportes que podían ser considerados como idolátricos o simplemente rememorativos.<sup>27</sup> En la imposición de la sociedad colonial sobre las poblaciones andinas hubo una dimensión de control de la palabra, de las narrativas, del pensamiento y hasta de los imaginarios nativos que no podemos desconocer (Gruzinski 1991; Bernand & Gruzinski 1992; Salomon 1994). Y sistemas visuales como los que tenían por soporte al arte rupestre, con el enorme potencial comunicacional y contrahegemónico que acabamos de revisar, no debieran haber pasado desapercibidos.

¿Por qué, por ejemplo, son tan escasas las referencias acerca de las cruces andinas, las *chakana*, representadas ampliamente en muchos paneles rupestres? (fig. 14). Ellas podrían haber sido incorporadas al discurso evangelizador,

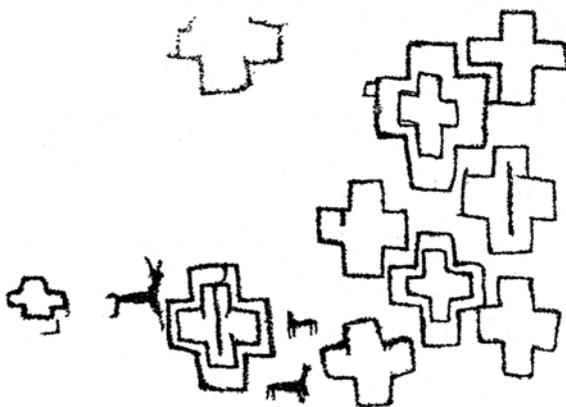


Figura 14. Chakana, o cruz andina, de brazos iguales y de amplia difusión prehispánica, sitio Santa Bárbara SBA-144/II, río Loa; en Berenguer (2004: 477).

Figure 14. Chakana, or Andean equal-armed cross, widely found in pre-Hispanic times, Santa Bárbara SBA-144/II site, Loa River; in Berenguer (2004: 477).

como una posible muestra de un conocimiento previo de Dios por parte de las poblaciones andinas, una demostración que muchos sacerdotes y evangelizadores buscaban abiertamente. Sin embargo, las cruces milagrosamente “descubiertas” fueron “de bulto”, como se decía en el siglo XVI, para referirse a objetos tridimensionales, como las de Carabuco y de Tarija (Ramos Gavilán 1976 [1621]; Mendoza 1976 [1665]), y no bidimensionales o planas, como las pintadas o grabadas.

El arte rupestre es una práctica cultural prácticamente universal y es muy probable que en la España del siglo XVI fueran conocidos algunos sitios con pinturas o grabados. Podemos suponer, por lo tanto, que algunos españoles sí tenían un ojo adiestrado para reconocer la existencia de pinturas en las piedras. Pero hay un aspecto que me parece clave: para la España cristiana del XVI es muy improbable que esas pinturas tuvieran culturalmente otra significación que ser testimonios de actos muy remotos, careciendo de la significación de contemporaneidad que sí tenían para los andinos.

Creo que así es posible entender una de las actitudes españolas al respecto, la de la negación de su condición de significantes:

Entre esta puerta [en el templo de Copacabana] y los edificios dichos estaba una peña viva, por la cual pasa el camino que va al santuario, y en ella están ciertas señales que parecen del calzado de los indios, grandísimas, las cuales creían los indios viejos ser pisadas milagrosas que allí quedaron de aquellos más tenebrosos tiempos de su gentilidad, siendo como son agujeros de la misma peña (Cobo 1964 [1653]: 193).

Un común denominador de las descripciones españolas puede sugerir otra posible pista sobre estos silencios: las referencias represivas citadas anteriormente tratan, básicamente, de objetos o significantes que estaban ya sea en centros poblados (en las casas o iglesias) o eran exhibidos en rituales, muchos de los cuales se efectuaban ante la mirada europea. Es interesante mencionar una referencia entregada por Guamán Poma (1980 [1616]: 134) sobre un tipo de especialistas: “pintores que pintan en paredes, y en queros, y en mate, que le llaman cuscoc llimpec”. El cronista andino se refiere específicamente a paredes, sugiriendo los contextos urbanos o religiosos de templos en los que se desarrollaba esa labor de iluminar (*llimpec*) y no a los grabados o pinturas en la piedra.

Si no se consideraron los paneles de arte rupestre, es posible que fuera parcialmente a consecuencia de su localización al margen de los sitios de instalación del poder colonial o de la circulación de los aparatos represivos de la evangelización y la extirpación de idolatrías.

Esta posibilidad, sin embargo, queda relativizada por las también bastante frecuentes referencias antiidolátricas

a sitios como las cuevas, o a monumentos como las apachetas, todas ellas ubicadas en espacios más marginales. Lo curioso es que las referencias evangelizadoras mencionan los lugares (cuevas, caminos) o estructuras (apachetas, tumbas) ubicadas allí, pero no hacen mención de las pinturas y grabados que, con frecuencia como lo han mostrado los arqueólogos, compartían esos mismos espacios o acompañaban a las estructuras (fig. 15).<sup>28</sup> Tal como lo señaló Cereceda (1987: 133), existe una verdadera dificultad para encontrar algunas líneas escritas que se detengan de manera detallada en la descripción de las formas, de las figuras y sus combinaciones de colores respecto de diversos dominios de la representación visual andina.

Sin embargo, el tema de las imágenes fue, para los evangelizadores (y podemos asumir que también para los administradores coloniales), un motivo de atención y preocupación.<sup>29</sup> Las representaciones no religiosas caían dentro de lo que se llamó el “segundo género” de las idolatrías en la teoría general de extirpación aplicable a griegos, romanos o cualquier otro pueblo, incluidos los andinos, de modo que podemos suponer que el arte rupestre no debiera haberles sido indiferente.<sup>30</sup> Las

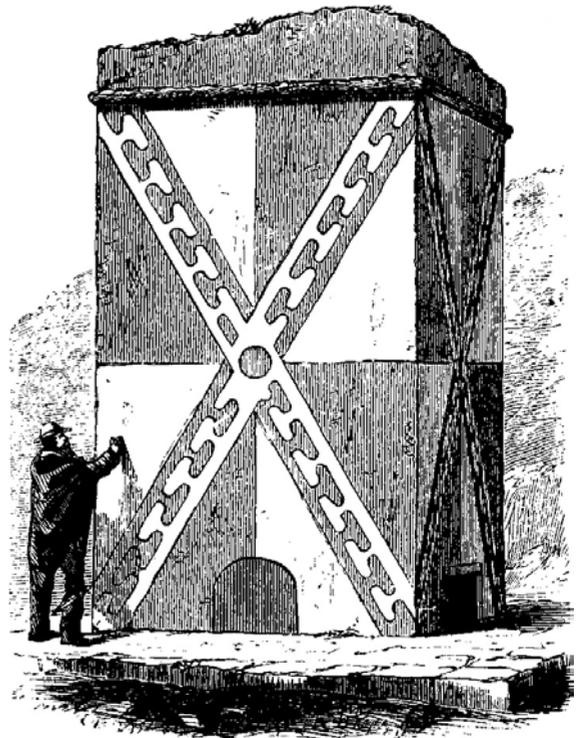


Figura 15. Chullpa o torre funeraria aymara, de la zona de Palca (Bolivia), decorada con pintura roja y blanca, en Squier (1974 [1877]: 131).

Figure 15. Chullpa or Aymara funerary tower, from the area of Palca (Bolivia), decorated with red and white paint, in Squier (1974 [1877]: 131).

imágenes, ya fuesen pintadas, esculpidas o grabadas, fueron ubicadas en un mismo campo semántico –al menos por los extirpadores de idolatrías en los Andes– que agrupaba tanto a la pintura en superficies planas como a aquellas representaciones elaboradas tridimensionalmente. Esto podría llevar a suponer que algunas referencias genéricas sobre las “imágenes” pudieran haber englobado también a lo que hoy identificamos como arte rupestre. Me refiero, por ejemplo, a descripciones como la que hace Cobo (1964 [1653]: 166-167):

Al segundo género [el de las figuras e ídolos carentes de significación] pertenece una infinidad que tenían de imágenes y estatuas, que todas eran de ídolos muy venerados por sí mismos, sin que pasase esta simple gente adelante con la imaginación a buscar lo que representaban. Déstas, unas eran pintadas y otras entalladas de diferentes materias, formas y grandeza [...] hubo en las Indias gran curiosidad de hacer ídolos y pinturas de diversas formas y diversas materias, y a éstas adoraban por dioses.<sup>31</sup>

No obstante, las diversas menciones que hacen esos mismos autores sobre las imágenes terminan, de manera usual, refiriéndose a las esculturas y grabados en relieve en las paredes y no a las pinturas rupestres. Esto es aun más claro cuando se revisan las referencias coloniales a lo que podríamos denominar el ciclo del “apóstol o santo varón” predicador, usualmente asignado al personaje de San Bartolomé y que tuvo como uno de sus significantes de legitimación o validación la supuesta existencia de huellas grabadas en las piedras que demostrarían que, mucho antes de la llegada de los europeos o incluso en tiempos para los cuales ni las propias sociedades indígenas tenían memoria, habría pasado por allí el santo predicando el evangelio.

En una primera aproximación puede pensarse que en ese ciclo mítico evangelizador se encontraría al menos una cierta descripción de algunos sitios andinos con arte rupestre:

[...] en la qual vide undida en la piedra una señal i figura de uno como cuerpo grande que está amortajado, porque tenía juntos los pies, i señalava solos los carcañales, las pantorrillas, los muslos, las posaderas, las espaldas, los codos, pescueço i cabeça. Lo que del Governador, Cazique i Indios viejos averigüé con buenas prevenciones, fue, que en los tiempos antiquísimos predicó por aquellas tierras un onbre alto, blanco i de ojos açules, que se echava a dormir sobre aquella peña mirando al cielo, i dejó para memoria figurado allí su cuerpo; i la una huella la estanpó predicando, i la otra al tiempo del irse a otras muchas tierras, i que las letras las escribió con el dedo, dándoles a entender, i para conprovar, que el Dios a quien él predicava era poderoso i su ley verdadera (Calancha 1976 [1638]: capítulo III).

[...] y desto ay grande conjeturas, porque en Calando dotrina de los padres del Orden del Glorioso Padre y Patriarca Santo Domingo, se ve oy día una gran losa, y en ella impressos los pies de un hombre de gran estatura, y unos caracteres en

lengua que debe ser griega o hebrea; porque no an acertado personas, que los an visto, con lo que quieren decir (Ramos Gavilán 1976 [1621]: 75).

A pesar de la aparente dispersión geográfica de las evidencias evangelizadoras, hay en esas descripciones ciertos elementos que muestran ante todo un cierto carácter normativo de las mismas. Destaca –en cada caso, ya sea en Chachapoyas, Collao, Copacabana o Cañete– (véase Ramos Gavilán 1976 [1621]: libro primero, capítulos x y xi), primero, el carácter de la evidencia, que consiste en grabados, en marcas físicas sobre la piedra; segundo, su monumentalidad, pues se trata de “losas” de grandes dimensiones en las que resalta la presencia de una única figura humana; tercero, su carácter milagroso manifestado por la impronta casi mística de las huellas de pies, manos o rodillas, y, finalmente, su condición de foraneidad dado que los indios “no saben escribir”. Así, a pesar de esta muestra de lo que inicialmente podría haberse entendido como la expresión de un tipo de mirada que sí pudo reconocer las imágenes visuales andinas plasmadas en los paneles rupestres, en definitiva lo que hace es igualmente oscurecerlas, silenciando los muchos paneles compuestos por grandes conjuntos de figuras pintadas, por aquellos sin significantes antropomorfos, o por esos otros, finalmente, tan pequeños, que no cumplirían con el requisito de la monumentalidad para ser visualizados.

Creo que las causas de este silencio, de la ausencia de miradas descriptivas sobre el arte rupestre andino, deben buscarse en diversos ámbitos, ya que los materiales coloniales europeos sugieren que las actitudes frente a estas prácticas fueron variadas y respondieron a estrategias de negación, destrucción o, incluso, asimilación diferentes.

Una posibilidad para entender el silencio español es que las formas de los significantes en el arte rupestre andino, sobre todo de aquellos abstractos, hubieran permanecido herméticas a las posibilidades decodificadoras europeas, quedando fuera, por lo tanto, de la atención y la mirada tanto de los administradores como de los curas católicos. Es lo que ha sugerido Cummins (1988, 1993) respecto de otras expresiones visuales andinas y bien podría hacerse extensiva a algunos de los paneles con arte rupestre. Con estas manifestaciones ocurre, sin embargo, una situación distinta a la que se presentaba en los *queros* inkaicos, que pasaron desde las representaciones abstractas precoloniales a las figurativas coloniales. Dependiendo de los estilos y de sus temáticas, son muchos los paneles que contienen motivos figurativos, a veces como única forma, o en combinación con representaciones abstractas. Por lo tanto, aunque las figuras abstractas o sin referentes conocidos pudieron

haber generado una cierta invisibilidad, ello nos deja sin explicación respecto de las figurativas, tanto las prehispánicas como las coloniales.

Otra explicación que puede ofrecerse respecto del silencio o la incompreensión es la que tiene relación con una lectura cultural y religiosa sobre las imágenes nativas americanas y sobre la estética de las figuras andinas. Fue bastante frecuente considerar simplemente horrorosas, disformes y definitivamente diabólicas esas figuras: “[...] era de piedra con una figura malísima, y todo ensortijado de culebras” (Ramos Gavilán 1976 [1621]: 196). Cobo (1964 [1653]: 167) reitera esta apreciación, refiriéndose a los “ídolos” con figuras antropomorfas:

[...] los de figura humana tenían de ordinario tan feos y disformes gestos, que mostraban bien en su mala catadura ser retratos de aquel en cuya honra los hacían, que era el demonio; el cual debía de gustar de hacerse adorar en figuras mal agestadas, pues en las que éstas solía dar respuestas, eran las más fieras y espantosas.

Otra de las actitudes adoptadas parece haber sido la de no reconocer el carácter de representaciones que tendrían los paneles con arte rupestre, sino entenderlos como parte de un sistema de escritura, externo a los Andes, antiguo y siempre ilegible. En Ramos Gavilán (1976 [1621]: 75, 80-81) se encuentran varias referencias que describen a grabados o pinturas como una escritura extraña e ininteligible, compuesta de “caracteres” escritos en lenguas extranjeras, puesto que resultaban incomprensibles, y lo incomprensible es muy difícil de describir. En 1615, el agustino Antonio de la Calancha (1976 [1638]: capítulo III) avanzó incluso más allá y logró identificar algunas de esas letras “unas Griegas i otras Ebreas” que estaban en una gran peña en las proximidades de la comunidad de Calango, en la sierra central peruana; sin embargo, a pesar de numerosos intentos “ninguno [de los varios sacerdotes consultados] supo Griego ni Ebreo, si bien conocían que eran letras Ebreas i Griegas, i alguno que sabía, no las declaró por estar no muy señaladas algunas letras i confusos algunos puntos”.

Ante las pinturas o grabados, ante lo ininteligible de esas representaciones (“unas letras que no se entendían”) las reacciones posibles parecieran ser dos: las de la extirpación, mediante su destrucción –que es lo que ejecutan el virrey Toledo, el corregidor de Carabuco o el cura de Calango, por mencionar algunos casos conocidos–, o un intento de apropiación, de incorporación a un nuevo relato evangelizador, que pareciera ser lo intentado por Ramos Gavilán (1976 [1621]: 80-81).<sup>32</sup>

Es pública voz y fama, y lenguaje ordinario, que corren entre las personas que por allí residen, que en una isleta no muy

distante de Carabuco, en una peña están escritas unas letras, que no se entendían y al Corregidor de aquel partido Don Diego Campi, vi con ánimo, y determinación de yr a la isla, y hazer sacar las letras, permitirá el Señor, que algún día, para honra y gloria suya, y de su Santo [lo supuesto apóstol que llegó a Carabuco, n. del Ed.], se declaren más estos ocultos sucesos; que como estos Indios carecieron de todo género de letras (como ya dixen) no ay que espantar, que cosas tan dignas de memoria estén perdidas.

Si volvemos a las citas de las ordenanzas del virrey Toledo, se advierte que puede reconocerse una proximidad entre la noción de imagen propuesta por Cobo (1964 [1653]) o Polo de Ondegardo (1916 [1571]) y las menciones a la actividad de pintar “ídolos” en “cualquier parte” que refiere Toledo. Sin embargo, los textos de ambas ordenanzas, así como los de los curas ya citados, remiten las prácticas de la pintura y de los grabados murales básicamente a las iglesias o a las viviendas, dominios que no son aquellos que acostumbramos a clasificar como arte rupestre, sino como arte mural. El arte rupestre tiene un soporte que lo caracteriza: sus representaciones se despliegan en las paredes rocosas o en la superficie de lugares previamente preparados para ello, a ras de piso. Y las descripciones anteriores no dan cuenta de ese dominio específico de representaciones.

Así, hasta ahora son escasas las referencias coloniales conocidas sobre los sitios con arte rupestre y la mayoría de las descripciones se centra en las ceremonias y rituales que se realizaban en ellos y no en lo que contenían los paneles. Las pocas descripciones que conocemos dan cuenta cómo, en determinadas circunstancias, los evangelizadores efectivamente tomaron conciencia de la importancia de este tipo de sitios, aun cuando no señalen en ellos la presencia explícita de pinturas o grabados rupestres. Respecto de la Cueva del Diablo en Potosí, por ejemplo, en la que abundan hasta ahora los paneles con arte rupestre (Cruz 2006), una carta de Joseph de Arriaga relata:

[...] Tenían estos naturales en la quebrada que hoy llaman San Bartolomé (distante de esta Villa una legua), una gran cueva naturalizada en peña viva, donde un día a la semana iban como en posesión a adorar al común enemigo, que las mas veces se les aparecía visible [...] Entre los demás Indios halló aquí uno, que auía ido en peregrinación más de trecientas leguas, visitando las principales Huacas, y adoratorios del Pirú, y llegó hasta el de Mollo Ponco, que es a la entrada de Potosí, muy famoso entre todos los Indios (Cruz 2006: 41).<sup>33</sup>

Tal como lo han señalado Absi y Cruz (2007: 18), en ese sitio se efectuó un gran auto ceremonial, dirigido por los jesuitas, para “derrotar” al demonio encarnado en esas pinturas y posicionado de la cueva: “Levantaron allí un altar y una capilla muy aderezada y dijose misa en aquel lugar desterrando el príncipe del cielo al príncipe

de las tinieblas, que tantos años había estado apoderado de aquel lugar con daño de tantas almas”.<sup>34</sup>

Pareciera que, ante las dificultades de destruir esos sitios de carácter más monumental, con el arte rupestre se siguieron prácticas diferentes a las propuestas regularmente, como expropiar o quemar. En lo fundamental, se trató de “purificar” los espacios y de imponerles las marcas de la cristiandad: las cruces grabadas encima de las pinturas prehispánicas o la construcción de iglesias encima o alrededor de ellos, para hurtarlos a la vista de las poblaciones andinas.<sup>35</sup>

[...] y con un carbón que halló a la mano formó tres cruces en la dicha peña y habiendo proseguido a Andagua y actuada su diligencia para velar de regreso llegado a la mejora peña hizo una cruz de la madera que probeyo el campo y lo fijo en un saque de la peña.<sup>36</sup>

Sabemos que, cuando eran descubiertos, los sitios con arte rupestre fueron igualmente reprimidos. Como no podían ser totalmente destruidos, se les aplicaron

sugerencias como la siguiente: “Y asimismo todos los ydolos de piedras grandes balomosos se demuelan y quiebren y sus fragmentos se echen al dicho río y *en los ydolos que no se pueden quebrar se pongan cruces*” (Duviols 2003: 686, el énfasis es mío).

Se trataba de una práctica usual y ya advertida en las ordenanzas de Toledo: “Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalareis que se pongan cruces y otras insignias de xptianos” (Duviols 2003: 686). Como lo muestran algunos sitios, los gestos más repetitivos fueron los intentos de raspar, borrar o cubrir las imágenes andinas a través de hacer incisiones o rayas utilizando para ello puntas metálicas de cuchillos o espadas, o grabar y pintar abundantes cruces generalmente sobre las mismas pinturas, para intentar mostrar, como lo ha señalado Querejazu Lewis (1992: 6-7), una aparente superioridad de los símbolos cristianos respecto de los signos andinos (fig. 16). Como consecuencia de este tipo de acciones,



Figura 16. Paneles de pinturas rupestres prehispánicas “borradas” por cruces cristianas grabadas y superpuestas, sitio Betanzos, Potosí, Bolivia (fotografía gentileza de Pablo Cruz).

Figure 16. Panels of pre-Hispanic rock art “erased” with Christian crosses engraved on top, Betanzos site, Potosí, Bolivia (photo courtesy of Pablo Cruz).

es posible asumir que una parte de lo que se pueden llamar prácticas visuales rupestres andinas coloniales tuvo que ver más con esa actividad de destrucción –ya sea que fuera llevada a cabo por los sacerdotes y doctrineros, o, como lo sugiere Hostnig (2004: 52), por los mismos indígenas conversos– que con la intención de algunos andinos de continuar registrando nuevas imágenes.<sup>37</sup> Aun cuando los registros acerca de esas prácticas sugieren que ellas no fueron intensivas, sí se han conservado diversas evidencias de su acción, al punto de que es posible sugerir la posibilidad de estudiarlas como un conjunto específico dentro del dominio de las representaciones parietales, el estilo “iconoclasta”, tal como lo definió Querejazu Lewis (1992: 6-7).

En tanto que las administraciones coloniales y religiosas no elaboraron un discurso explícito acerca de los paneles rocosos y sus pinturas y grabados, tampoco se pudo constituir una práctica coherente respecto de ellos, ya fuera para destruirlos sistemáticamente o para asimilarlos. Así, las actividades “iconoclastas”, si bien existieron, fueron más bien puntuales, debidas al celo ocasional de algún párroco doctrinante local o a la demostración individual de algún recién converso andino.

Por contraste, lo que sugieren los antecedentes que he discutido aquí, es que se puede postular una práctica colectiva, colonial, que no solo siguió utilizando muchos de los viejos lugares y realizando rituales en ellos, sino que los reutilizaron para elaborar una nueva reflexión, para continuar registrando sus propias narrativas. Un arte rupestre hecho por especialistas que probablemente poco tenían que ver con el dominio de la escritura alfabética y en espacios de circulación alejados, las más de las veces, de la “ciudad letrada” colonial (Rama 1985).

## CONCLUSIONES

Ciertamente aún hay muchos vacíos y probablemente varias de mis aproximaciones y proposiciones quedarán obsoletas con la incorporación de nuevos materiales. De hecho, si se observa la distribución espacial de los sitios nombrados aquí, estos parecen concentrarse hacia el sur andino. Es probable que más adelante este mapa se complete y ello obligue a rediscutir este trabajo.<sup>38</sup>

La continuidad de algunos sitios, que acogen tanto imágenes y símbolos prehispánicos coloniales, abre otra puerta hacia la urgencia de seguir identificando las percepciones andinas sobre el espacio y la sacralidad de muchos lugares –de cuevas, de *punkus* y *qaqas* (Cruz 2006), pero también de manantiales y otras topografías–, porque pareciera que la relación entre el simbolismo del lugar, el poder de las imágenes y la capacidad de

activación de los rituales realizados allí pudiera ser mucho más estrecha de lo imaginado hasta ahora.

Es importante no olvidar muchas otras cautelas y matices. Me he referido, tal vez con demasiada ligereza, al arte rupestre *colonial*, sin abordar aquí el también urgente tema de su cronologización. La tarea de establecer una secuencia temporal de esas prácticas es central si queremos ir construyendo una posibilidad de comprensión y lectura de esos materiales. ¿Cuándo aparecen algunos significantes y cuándo otros? ¿En qué momento se deja de pintar o grabar a los jinetes? Esa configuración visual, ¿denotó siempre y únicamente a los españoles o en algún momento empezó a adquirir otros sentidos y connotaciones? Se trata de una tarea de suma necesidad si se pretende hacer una etnohistoria a partir de este tipo de registros, pero sus dimensiones exceden largamente los límites de este trabajo.<sup>39</sup>

Son varias las dimensiones del arte rupestre que muestran el esfuerzo comunicacional y reflexivo hecho por diferentes comunidades andinas durante el período colonial. Esto me parece tremendamente atrayente para una etnohistoria que pueda empezar a liberarse del dominio casi exclusivo que, hasta ahora, ejercían los documentos escritos en la formación de nuestro conocimiento sobre el período colonial. Ya no se trata únicamente de la pervivencia de prácticas rituales y la supervivencia de algunas divinidades, ni de la construcción de nuevos espacios (los sitios con arte rupestre) como parte de la nueva escenografía del pasado andino. Sino de un sistema de soportes que permitía registrar y hacer circular voces locales al margen de los controles coloniales europeos, insertas en la realidad y en las problemáticas coloniales, es cierto, pero también autónomas, hasta donde es posible pensarlo, de los espacios de dominio de la escritura como sistema hegemónico de registro y memoria.

Desde esta perspectiva, es finalmente a nosotros a quienes nos debiera interesar también, como repositorio de voces y prácticas con una mediación colonial diferente a la que aparece en la documentación escrita.

**RECONOCIMIENTOS** En primer lugar, a mi colega Marco Arenas, quien atrajo mi atención hacia estos materiales y ha sido incansable en la tarea de ir construyendo, con andina paciencia, un corpus considerable de materiales y preguntas; aunque muchas de estas ideas tuvieron en él al precursor, es evidente que los errores son de mi absoluta responsabilidad. A mis colegas y colaboradores del Proyecto FONDECYT 1061279, que han trabajado y discutido estos y otros materiales coloniales.

## COMENTARIOS

CARLOS A. ASCHERO

Instituto de Arqueología y Museo

ISES-CONICET

Facultad de Ciencias Naturales

Universidad Nacional de Tucumán

Sin ser un especialista en el arte rupestre de la época colonial encuentro a este trabajo interesante, en grado extremo, por varias razones. La primera tiene que ver con la visión del completo escenario que el autor ofrece, con las distintas estrategias sociales del conquistador, por un lado, y con las distintas expectativas que traza para enmarcar las respuestas indígenas, por el otro. Lo primero está claramente expuesto y desde las cruces de exorcismo hacia esa suerte de silencio no-vinculante con que los españoles enfrentaron esas formas de comunicación visual, el trabajo deja bien documentadas esas estrategias.

Sin dudas esas expectativas que traza sobre las respuestas indígenas responden a lo que las representaciones prehispánicas fueron: un soporte de la memoria colectiva, un discurso visual para un “nosotros” y para “los otros”, un despliegue de íconos o signos potentes que garantizan la reproducción de la vida, pero también marcas territoriales, deslindando el espacio del “nosotros” del de esos “otros”. También eso que Martínez bien señala del ejercer poder sobre las imágenes, con muchas sutilezas posibles. Representar implica la posibilidad de “actuar sobre...”, pero también de pedir, de dirigir una rogativa, o de “semearse a...”. Al respecto me viene a la memoria la representación de *cowboys* e indios a caballo, lanceándolos, perdida entre el roquerío del sur de Laguna Colorada en Yavi (Jujuy). Un grabado cuidadosamente ejecutado entre los viejos signos... ¿Cuánto de esto está reflejando ese pastor puneño a partir de lo que vio en alguna revista de historietas de la época?

Avanzar en la dimensión cronológica de ese arte me parece crucial. No sólo se trata de entender cuándo se dejan de pintar o grabar los jinetes sino también cuándo el significante “jinete enemigo español” se convierte en “San Santiago” (Gallardo et al. 1990). Coincido plenamente con el autor en que la escena de la figura 3 –en Los Pintados de Sapagua, Humahuaca, Jujuy– representa un momento temprano del contacto. Llamas, originalmente del Intermedio Tardío, recicladas en caballos, el guerrero con la típica emplumadura dorsal enfrentando al jinete y como defendiendo unas pocas figuras de llamas y *suris* agregados en ese mismo momento, sólo para reforzar el nexo con las decenas de representaciones de camélidos que hay un poco más allá de esta escena, en el mismo

panel. Pero hay algo más... esa especie de figura humana incompleta debajo del arquero, una manera en que, desde el Formativo más temprano, se habrían estado representando monolitos *biancas* o la imagen de los ancestros (Aschero & Korstanje 1995; Aschero 1996). No es casual, ya que estas figuras están allí no más de Sapagua, en la Quebrada de Inca Cueva y también recicladas en épocas del Intermedio Tardío o del Tardío (Aschero 1979). A diferencia de este lugar, en Antofagasta de la Sierra, en la Puna del sur, sólo hay jinetes agregados a los conjuntos de camélidos... ¿protegiéndolos o como rogativa para su fertilidad? ¿Invocando metafóricamente al dueño del rayo y las lluvias? Realmente la operativa del cambio en los significados del significante “jinete” es un campo realmente interesante de abordar, entre otros del sincretismo andino.

De todas maneras hay otro tema que explicar dentro de lo cronológico que es el cambio rotundo en ciertos significantes. Por ejemplo el caso Sapagua o las representaciones del grupo estilístico C3 de Inca Cueva donde hay una continuidad desde los significantes del Intermedio Tardío. Pero entre las representaciones del Intermedio Tardío y los jinetes de Antofagasta parece haber una distancia de silencio significativa donde la imagen visual se oculta un largo tiempo antes de mimetizarse.

Este trabajo de Martínez me dejó pensando también en el tema del conflicto y cómo el arte rupestre lo resolvió en épocas prehispánicas. Algo pasa entre el Intermedio Tardío y el Tardío o Inka en que lenguajes visuales distintos conviven, con sus respectivas continuidades hasta el momento del contacto y, precisamente, con las imágenes de los “jinetes”. Por ejemplo los grupos C1 y C2 de Inca Cueva, con dos estrategias distintas de presentar lo visual (Aschero 1979), escenas de formato pequeño, en negro versus grandes figuras frontales, en blanco, con grandes signos asociados. Lo que Hernández Llosas presenta en su trabajo del número 8 de este *Boletín*, en las figuras 8 y 9 (Hernández Llosas 2001) son buenos ejemplos de la continuidad y convivencia de ambas formas de representar, respectivamente, en relación con ambos grupos estilísticos.

Finalmente convengo y reafirmo con lo que mencioné de Antofagasta de la Sierra, que la circulación de ciertos significantes de época colonial sigue ese ritmo de interacciones e intercambio de información –en lo que a representaciones rupestres se refiere– del Intermedio Tardío y los “jinetes” una forma de estandarización de los temas que circulan. Esto también tiene que ver con esa propuesta de Martínez: el tratarse “[...] de un sistema de soportes que permitía registrar y hacer circular voces locales al margen de los controles coloniales europeos”.

Por último creo que su planteo de que, en estos soportes, la gente andina está plasmando una forma particular de registro de su propia historia es también acertado. Tocando la memoria colectiva, “actuando” sobre los hechos a través de las imágenes. Sólo creo que ese “leer” las imágenes requiere un estricto conocimiento de las historias locales, de las situaciones específicas del contexto social de la época que dispara la necesidad de operar con lo visual. ¿Por qué iglesias en un lado y jinetes en otro...?

Esto también llevaría a observar qué queda y qué no, del arte prehispánico de la misma zona, los patrones y recursos constructivos de la imagen, por ejemplo. Esas visiones por “transparencia” de las escalinatas de los campanarios o las iglesias... ¿no tienen algo en común con soluciones más tempranas...? Pienso en Taira o en Kalina y no me asusta conociendo cuántas soluciones antiguas fueron revividas en modalidades estilísticas posteriores.

PABLO CRUZ  
CONICET-INAPL

La riqueza y densidad de los análisis desarrollados por José Luis Martínez me provocan un sinnúmero de interrogantes y dudas, e imponen una serie de desafíos metodológicos y nuevas pistas por explorar. Creo que una de las principales contribuciones de este trabajo yace en el potencial germinante de sus reflexiones metodológicas. Elegí plantear al debate cuatro temas que pueden ser traducidos en preguntas.

El primero de ellos es en torno a la categorización de “arte rupestre colonial”, en tanto que conjunto, si no homogéneo al menos coherente, que puede ser analizado en este trabajo desde un mismo marco, como forma de memoria y resistencia. Más allá de los hitos temporales que marcan este período, me interrogo sobre los diferentes contextos (cronológicos, regionales, políticos, sociales, religiosos, etc.) que enmarcaron la producción del arte rupestre. Dependiendo de su contexto particular, la presencia de una cruz, o de varias cruces, en un panel podría estar expresando cosas muy diferentes: los intentos de exorcizar –ante la imposibilidad material de extirpar– un antiguo lugar de culto por parte de un cura parroquiano, la imposición o bien la incorporación de un nuevo sistema de creencias y valores religiosos, una expresión de devoción, o bien todas estas cosas a la vez. La continuidad en el uso de estos lugares como espacios de expresión y de construcción de la memoria social no implica necesariamente una continuidad de los sentidos otorgados en el tiempo.

Esto me lleva a cuestionarme sobre las relaciones entre el arte rupestre y los lugares donde éste se manifiesta, particularmente en el espacio surandino. En muchos casos, probablemente en la mayoría, el arte rupestre colonial se presenta en soportes (aleros, cuevas, paredes) cuya profundidad temporal se extiende a los períodos prehispánicos. Las fuentes, y hoy la etnografía, nos señalan el carácter especial que tuvieron –y aún tienen– estos lugares en la vida religiosa de los pueblos andinos: no es casual que los primeros inkas emergieran al mundo terrenal desde las cuevas de Paqaritambo, ni que las peregrinaciones al santuario del Titicaca hayan estado marcadas por una serie de rituales de purificación en peñas identificadas como *punkus*. Sin embargo, muchos de estos lugares “especiales”, verdaderos hitos en el paisaje religioso, no presentan arte rupestre, indistintamente si este fuera prehispánico o prehispánico-colonial... A mis ojos, la presencia de arte rupestre en estos lugares viene a reforzar o a reconfirmar en el tiempo el carácter especial que estos poseen, y no a la inversa. En consecuencia, creo interesante abordar comparativamente el arte rupestre colonial partiendo primero de un análisis de los espacios donde éste se manifiesta.

Sin cambiar mucho de tema, me interrogo aquí sobre la manera en que los sitios con arte rupestre fueron percibidos por los colonos europeos, más allá de los marcos de la evangelización y de la extirpación de idolatrías. Creo que un factor que intervino en la supervivencia de muchos de estos lugares, aparte de las dificultades materiales en destruirlos, fue que este tipo de registro, a diferencia de otros, no sólo les era conocido en el Viejo Mundo, sino que no portaban reales peligros para la Fe.

Finalmente, el último tema tiene que ver con la interpretación misma del arte rupestre, y de manera general de las iconografías, cuando no contamos con la voz de sus productores. ¿Cómo saber el significado o sentido dado a las representaciones? ¿Son ellas el reflejo de una determinada realidad o bien expresan entidades y eventos de un mundo menos empírico, por no llamarlo imaginario? Esta duda existencial, estéril si su único fin es la deconstrucción, puede sin embargo ser utilizada para explorar nuevas pistas y marcos interpretativos. Un ejemplo entre los que me resultan más evocadores son las representaciones de hombres montados sobre caballos. ¿Se trata en todos los casos de representaciones de jinetes, españoles, mestizos o indígenas (poco importa aquí), o es posible que éstas estén al mismo tiempo expresando proyecciones, anhelos y/o entidades y principios extrahumanos? Cómo no evocar aquí las imágenes de San Santiago, montado en un caballo y blandiendo su espada, personaje relacionado en gran

parte de los Andes con el mundo celestial del cristianismo, a la vez que con el rayo y con el inframundo. En este sentido, la existencia de una cierta continuidad semántica entre aquellas representaciones de hombres parados sobre llamas y aquellas que los muestran parados sobre caballos plantea un interesante silogismo. Sabemos que los hombres no pueden montar, parados o sentados, las llamas, pero aun así fueron representados de esta manera. En cambio, es posible montar los caballos, pero en muchos casos estos fueron representados parados sobre estos animales como en el caso de las llamas. Entonces, podemos pensar que ambos tipos de representaciones se involucran más en el campo de lo simbólico, expresando, entre otros, aquellos clásicos principios relacionados con el poder “sobre” y el poder “para”; más evidente en el caso de los caballos, animales emblemáticos directamente relacionados con la dominación colonial.

#### FRANCISCO GALLARDO

Museo Chileno de Arte Precolombino

Hasta ahora la etnohistoria visual andina se ha limitado a un número reducido de documentos coloniales ilustrados, bien conocidos por los especialistas. Por esto, el valor de la contribución de mi amigo José Luis Martínez radica en la extensión del campo a un dominio que sabemos fue patrimonio de las comunidades nativas desde el Arcaico hasta la época temprana de colonización española. Valiéndome de esta amistad, me permitiré avanzar sobre las numerosas y estimulantes preguntas que el autor ha diseminado en su texto. Mi pretensión no es proporcionar respuestas sino simplemente animar el debate, en especial en aquellas áreas que el escrito fija por ausencia: el contexto visual y el histórico social.

El arte rupestre colonial de la región surandina ciertamente es un sistema de significación que, en tanto se materializa en asociación a una nueva iconografía que se divorcia de los modos de ver tradicionales, puede ser considerado como el resultado de la aparición de un nuevo episteme que regula la producción de estos “discursos visuales” andinos. Desde un punto de vista material (se trata de grabados y pinturas) sabemos que opera dentro de una lógica de jerarquización espacial (el arte rupestre, como la toponimia, organiza y discrimina social y simbólicamente el territorio), por lo cual es claro que se trata de la construcción de un nuevo paisaje cultural. Al igual que el Land Art modela el entorno de una manera y forma particular.

Formalmente, resulta singularmente significativo que las imágenes aludan a la fachada de las iglesias, las capillas o los calvarios. Arquitectura que es representada en su exterioridad y no en aquellos arreglos elaborados que son su característica interior. Lo mismo puede decirse de jinetes o enfrentamientos, escenas que también pueden ser consideradas como una apelación de lo exterior. Indexialmente ellas nos remiten a lo visto durante la ceremonia en el patio de la iglesia o los santos cargados durante la procesión. Esta cualidad se vuelve aún más importante si le sumamos lo que sabemos todos: las imágenes han sido arrebatadas del imaginario de control religioso del opresor. Qué duda cabe que el español instauró un nuevo modo y espacio para experimentar lo ceremonial y lo ritual, práctica que permitió al nativo andino reinventar de manera inesperada aquello que Victor Turner (1987) ha definido como lo liminal. Ninguna otra materia prima cultural pudo ser tan eficaz para el indígena como este escenario: teatro pleno de significantes en cuyos desplazamientos fueron resignificados para llenar ese momento de ruptura simbólica necesario para la reproducción de ese verdadero des-orden político y social que regía la época.

Este arte rupestre indígena colonial se convirtió en un nuevo sistema cultural. Utopía e ideología que permitió al nativo darle un significado propio a una forma ajena del imaginar y, simultáneamente, interiorizar una condición de dominado determinada por unas relaciones de producción que hasta el último intersticio de la vida social no eran más que una forma explotación. Asunto que no debe ser menospreciado, en particular si reparamos en que las condiciones de reproducción social operaban entrelazando lo económico y lo religioso como un solo proyecto político de dominio colonial.

Finalmente, y desde un punto de vista cronológico, creo que es posible trabajar con la idea de que los jinetes rupestres preceden a la arquitectura, y los calvarios a las fachadas. Un modelo simple que debe ser sometido a prueba tanto arqueológica como históricamente.

#### RÉPLICA

En su comentario, Carlos Aschero menciona un panel con la representación de *cowboys* e indios en un sitio de la puna de Jujuy, preguntándose por la relación entre el “original” (una revista de historietas, probablemente de los años cincuenta o sesenta del siglo xx) y la representación rupestre, hecha por un pastor puneño. En el sitio Toro Muerto (Región de Coquimbo, Chile), estudiado por mi colega Marco Arenas, se encuentran varios grabados de lo que, en una primera impresión,

se podría interpretar como “tazas y jarras” de factura no sólo occidental, sino también más tardía, probablemente de los siglos XIX o XX (Arenas 2008). Y en uno de los paneles de la Provincia de Espinar (sur del Cusco) reproducidos por Hostnig (2007, figura 14) se pueden advertir también unos camiones cargados. Todo ello no muy distante –conceptualmente– del velero grabado en el sitio Santa Bárbara, en el alto río Loa, que tiene asociada la fecha de 1865 (Berenguer 1999). En su conjunto, ellos dan cuenta de una persistencia en el uso de los sitios y de la introducción de imágenes y significados que a veces pueden parecer incluso exóticos, pero que muestran más bien los grados de relacionamiento de las comunidades locales con otras esferas de circulación de noticias, imágenes o textos.

El comentario de Carlos Aschero me pone en un escenario en el cual se pueden problematizar diversos aspectos no suficientemente enfatizados o, incluso, no abordados en el trabajo que ha sido comentado por mis colegas. Un primer aspecto, la urgencia de avanzar en la dimensión cronológica de este sistema de representaciones, me parece cada vez más importante.<sup>40</sup> No sólo para ordenar mejor las posibilidades de estudiar el arte rupestre, sino para mostrar definitivamente que se trata de un sistema de soportes que, con evidentes transformaciones, continúa operativo (tanto porque es continuamente “leído” como porque en algunos casos se siguen inscribiendo registros en la superficie de las paredes). Y esto me parece de la mayor importancia. Se trata de un tema de estudio que reclama el trabajo conjunto de arqueólogos, etnohistoriadores y antropólogos (¡una vez más!) y que muestra una gran importancia política actual en tanto sigue siendo un sistema de soportes del que se sigue nutriendo la memoria y el pensamiento de las actuales comunidades andinas.<sup>41</sup>

Pero la cronología del arte rupestre muestra, también, otro aspecto de gran importancia: su interesante capacidad de acoger “temas de actualidad” para las comunidades involucradas y de expresar, así, tanto una de sus capacidades de reflexión (de un “decir algo” acerca de esos temas) como de reacción (de hacerlo cuando esos temas son socialmente relevantes). Una cuestión que me parece central aquí es que esos temas aparecen con frecuencia expresados a través de nuevos significantes, apropiados o tomados desde otros soportes y espacios de circulación, aparentemente ajenos a los lenguajes plásticos andinos. ¿Cuándo se produce la apropiación de las imágenes? ¿Cuándo los jinetes se transforman en San Santiago y, más tarde, en *supays* o entidades poderosas, andinas, más propias del *ukbu pacha*?

Cereceda (2006) ha mostrado un proceso muy similar al que se puede intuir en el arte rupestre, esta

vez con los textiles hechos por las tejedoras jalq'a en las cercanías de Sucre (Bolivia). Las semejanzas de esos procesos sugieren propiedades no tanto de los sistemas de soportes sino de los lenguajes que se inscriben en sus superficies, revelando que tanto el arte rupestre como los textiles operaban y funcionan no sólo como sistemas estéticos, sino que también de registro activo de la vida y de los sistemas de pensamiento de las comunidades andinas.

Quisiera destacar un tercer aspecto de los comentarios de Aschero. Tanto en el caso de los *cowboys* e indios como en el de Sapagua, que él cita más adelante, se da una coexistencia de antiguos significantes con otros más recientes y, ¿por qué no?, con otros tal vez subactuales o actuales. Esto abre la puerta al problema de las lecturas: ¿cómo se da la coexistencia? ¿Se “ignoraban” los significantes de diferentes épocas? ¿Cómo leer esas coexistencias? ¿Es posible pensar en una práctica de “agregaciones”, en la que los nuevos significantes van incorporando, haciendo suyas las inscripciones anteriores, en una especie de palimpsesto “a la inversa”, que no borra sino que suma? ¿Qué otras posibilidades hay? Una de ellas, que no consideré en mi trabajo inicial y que incorporaré, ciertamente, en los futuros, es la de “revivir” soluciones visuales más tempranas en nuevos estilos y temáticas posteriores, tal como lo señala Aschero.

Y la coexistencia de significantes diversos, de épocas distintas, reunidos en un cierto reducido número de paneles, me lleva a lo planteado por Cruz, con quien no puedo estar más de acuerdo respecto de señalar los problemas que plantea la continuidad del uso de los mismos sitios. Ciertamente, los viejos significantes, olvidados ya sus sentidos iniciales, pueden haber sido leídos e integrados a nuevos textos rupestres, completamente resemantizados o, incluso, transformados en nuevos signos (pueden ser las cruces o los jinetes, pero también, antes, pudo haberlo sido “el Sacrificador” o algún otro de los significantes andinos más populares). Pero, ¿no es lo mismo lo que ocurre con todos los sistemas de registro en cualquier sociedad, incluso con la escritura alfabética? Lo apasionante de la observación de Cruz (que también plantea Aschero, por cierto) es el enorme desafío que nos plantea a la hora de intentar dar nuevos pasos, ya no sólo estableciendo la existencia y funcionamiento de un arte rupestre colonial, sino avanzando en las posibilidades de su lectura.

Pero quisiera aprovechar los comentarios de Cruz para poner de relieve algo que me parece esencial: la necesidad de abordar su estudio en una doble perspectiva. La de considerarlos como lenguajes de signos que son inscritos en determinadas superficies, y la de abordar las características de esos mismos soportes,

que pueden ser entendidos como verdaderos sistemas que, de una u otra manera, también contribuyen a prefigurar lo que se va a representar en ellos. Me parece que, en este sentido, su propuesta respecto del carácter sagrado de los sitios como condición de antelación a la inscripción de textos en ellos debe ser puesta de relieve y ampliada. Es lamentable, sin embargo, que pese a todo lo planteado por investigadores como el mismo Cruz, o como Aschero, Gallardo, Berenguer y otros, aún encontremos publicaciones que persisten en presentar los paneles aisladamente, muchas veces sin un análisis del sitio mismo donde esas representaciones se encuentran.

Pablo Cruz señala que las inscripciones rupestres vendrían a ratificar el carácter sagrado de un lugar, previamente reconocido como tal, y me parece que eso es claro en muchos sitios (aunque en otros eso no sea tan evidente); pero si es la sacralidad previa de un lugar la que condiciona las inscripciones que se harán posteriormente, no queda otra alternativa que preguntarse cómo impactaron en el arte rupestre los procesos de reducciones de las poblaciones andinas llevados a cabo a mediados y finales del siglo xvi. Es esa sugerencia de Cruz la que me permite repensar los efectos posiblemente devastadores que tuvieron las reducciones en el sistema de registros parietales. Posiblemente tan importantes como los producidos por las campañas de extirpación de idolatrías. Poblaciones enteras llevadas a vivir a kilómetros de distancia, tanto de sus poblados originales como de sus sitios sagrados, incluyendo aquellos con arte rupestre. Y grupos enteros, completamente foráneos, tratando de recomponer una espacialidad sagrada y sus propios sistemas de signos y de registro, en áreas ya marcadas de antemano por otras colectividades. Quizá ahí esté una parte importante del fuerte golpe que recibió en muchos lugares la continuidad de ese sistema de registros y de la coexistencia de estilos y técnicas, en otros.

Gallardo me hace una proposición compleja. La de entender el arte rupestre colonial como un nuevo sistema cultural. Si se enfatizan sólo los aspectos que Gallardo señala al inicio de su comentario: el contexto visual y el histórico social, es cierto que se puede destacar lo novedoso del arte rupestre colonial andino. Gallardo plantea la necesidad de pensar en las nuevas epistemes que estarían involucradas ya que él advierte que la nueva iconografía se divorcia de los “modos de ver” tradicionales. En mi artículo traté de enfatizar más bien una idea de conjugar ciertas continuidades (mismos lugares y poblaciones, parecidos lenguajes y significantes,

similares técnicas, a veces) con la de transformaciones (nuevos temas, otros significantes, cambios poblacionales y, como señala Gallardo, nuevas condiciones de producción sociales y religiosas). Me es difícil plantearme las prácticas andinas coloniales como algo completamente nuevo (aunque es posible que esta sea mi lectura y no necesariamente lo que propuso Gallardo). ¿El desarrollo de un conjunto de temáticas formal y simbólicamente nuevas permite plantear el surgimiento de “nuevos modos de ver”? Reconozco que no lo sé, pero evidentemente habrá que analizarlo.

Coincido con Gallardo cuando plantea que parte de la lucha por la dominación colonial se dio, también, en el uso de los espacios públicos y en la transformación de algunas de las espacialidades rituales prehispánicas. Esto podría proporcionarnos algunas claves de comprensión acerca de las temáticas desarrolladas en diversos sitios con arte rupestre colonial, en las que se representan procesiones y otras escenas en los atrios o patios de iglesias. Su comentario me proporciona un marco conceptual e interpretativo más amplio que lo simplemente factual y se lo agradezco.

Quisiera recoger también otra de sus sugerencias: la de prestar atención a las categorías a partir de las cuales se construye la representación. Gallardo realza el contenido de “exterioridad” que tienen algunas de las imágenes rupestres coloniales, por ejemplo, de algunas iglesias, y las pone en contraste con la ausencia de representaciones de la interioridad de las mismas. Aunque el énfasis en los detalles estructurales de algunas de las iglesias y capillas representadas nos habla también de un cierto tipo de “interioridad”, otros elementos tan importantes como los altares están ausentes, o al menos yo no he sabido identificarlos. La oposición “exterior-interior” ya fue destacada por Adorno (1987) como parte de las categorías de significación que organizan la lectura de algunas de las láminas de Guamán Poma y me parece muy importante que ellas puedan ser identificadas también en los paneles de arte rupestre. En definitiva, son esas categorías las que nos permitirán avanzar en la comprensión de cómo funcionaron esas voces andinas y cómo organizaron sus textos visuales.

No puedo terminar sin agradecerles, con enorme afecto, a los colegas que se dieron el tiempo de leer y comentar mi trabajo. Por razones de espacio me vi obligado a dejar fuera muchas otras reflexiones generadas por sus comentarios y a no destacar las múltiples y profundas coincidencias con sus planteamientos, tanto en lo general como en los detalles de los mismos. Muchas gracias, entonces.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del Proyecto FONDECYT 1061279. Una primera versión fue leída en el simposio “Memorias e historias: arte, cultura y políticas del recuerdo”, en el VII Congreso Internacional de Etnohistoria, en Lima, agosto de 2008.

<sup>2</sup> Mantengo la denominación de “arte rupestre” para los sistemas de registro y comunicación visual que usaron como soporte la piedra o la superficie de lugares previamente preparados, por una economía explicativa, ya que bajo esta denominación tanto los arqueólogos como antropólogos entienden un dominio específico de prácticas. Como se advertirá más adelante, mi enfoque no tiene nada que ver con la noción de “artísticas” de esas representaciones, por más que ellas tengan su propia estética y provoquen también un placer visual.

<sup>3</sup> Debemos a trabajos pioneros de estudiosos como Hostnig, en Perú (2003, 2004), Querejazu Lewis (1992, 1994) y Strecker y Taboada (1992), en Bolivia, el impulso actual sobre este campo. En Chile, el trabajo de Gallardo y colaboradores (1990) puede ser considerado el fundador de esta línea de estudios.

<sup>4</sup> Una excepción notable, por su carácter pionero, es el trabajo de Berenguer y colaboradores (1985), en el cual se define un estilo de arte rupestre de clara asignación republicana: el Estilo La Costa, asignable a finales del siglo XIX. En los estudios sobre el arte rupestre del noroeste argentino hay, también, una fuerte sensibilidad sobre estos significantes.

<sup>5</sup> Me refiero al valle de Aconcagua, importante espacio de dominación cusqueña (Troncoso 2005). Para el norte de Chile, véase Chacama y colaboradores (1992), Berenguer (1999, 2004a, 2004b) y Arenas (2008), entre los textos aún no citados aquí. Para Bolivia, también Bednarik (1988), Taboada (1988, 1992) y Helsley-Marchbanks (1992). Para el noroeste argentino, Fernández Distel (1992a, 1992b) y Rochietti (2001), entre otras autoras.

<sup>6</sup> Como me lo hizo notar el colega Pablo Cruz (com. pers.), el tema de la violencia aparece igualmente en muchos paneles prehispánicos, lo que sugiere interesantísimas continuidades temáticas. Pero quiero enfatizar aquí la particularidad de lo colonial, que sugiere una constante reactualización de estos registros. Strecker y Taboada (2007) han relevado algunas pinturas rupestres que, representando escenas de batallas con grandes conglomerados de soldados y jinetes, bien podrían estar mostrando nuevamente la tematización de la violencia esta vez vinculada a las rebeliones tupamaristas o a las guerras de la Independencia, ya sea a finales del siglo XVIII o en la primera mitad del XIX.

<sup>7</sup> Salvando las distancias, esto es algo que también ocurre en el sistema de soportes y registro de los *queeros* de madera coloniales, sobre los cuales Cummins (1988: 29) ha llamado la atención respecto de las sistematizaciones de su representación, del número reducido de temas y escenas representados y de un grupo de significantes visuales muy recurrente.

<sup>8</sup> Agradezco a Pablo Cruz (com. pers.) y a mi colega Marco Arenas haberme hecho notar esta situación.

<sup>9</sup> Este autor identifica un hiato entre estilos rupestres con técnica en pintura asociados al Período Arcaico (ca. 1000 AC) y los estilos coloniales, que retoman la técnica de la pintura, ya a partir del siglo XVI.

<sup>10</sup> El trabajo de Gallardo y colaboradores (1990) es notable en mostrar parte de ese proceso.

<sup>11</sup> El espacio circumpuneño abarca, fundamentalmente, las tierras altas del altiplano meridional hacia el sur del Salar de Uyuni y se extiende hacia el sector conocido como la puna atacameña. Involucra, además, a ambas vertientes del macizo andino, en las zonas de sus valles altos, en Atacama (Chile) y Tucumán (Argentina).

<sup>12</sup> Estoy consciente del peligro de esta afirmación, sobre todo cuando no es posible señalar con certeza que no se trate de una inscripción temporalmente redundante, producto de diferentes eventos de grabado. Quiero, simplemente, llamar la atención a esta posibilidad.

<sup>13</sup> En Chirapaca (Provincia Los Andes, La Paz, Bolivia; Taboada 1992); Toro Muerto (comuna de La Higuera, Región de Coquimbo,

Chile, Arenas 2008), o Virginiyoc (Provincia de Espinar, Cusco, Perú, Hostnig 2007), entre otros ejemplos.

<sup>14</sup> Se han propuesto, incluso, algunos conceptos para describir este tipo de representaciones, tales como “corte en sección” o “visión radiográfica”, ya que los detalles estructurales que aparecen no son visibles si se representaran únicamente las fachadas de las iglesias (Querejazu Lewis 1992).

<sup>15</sup> Era frecuente que en la investidura de un nuevo párroco se le impusiera, en una ceremonia pública, un bonete o birrete mientras estaba arrodillado, como ocurrió con Juan Barroso, cura de Quila Quila en 1609 (AGI Charcas 148, probanza de méritos de Juan Barroso, f. 7r).

<sup>16</sup> Ambas posibilidades representacionales andinas, tanto en el arte rupestre como en otro tipo de soportes, han sido abordadas por diversos autores (véase Cummins 2004; Hernández Llosas 2006; Ziolkowski et al. 2008).

<sup>17</sup> Cabe señalar que esta condición de actualidad, de contemporaneidad, de algunos sistemas de registros andinos se extiende también hacia el período republicano. Hostnig (2004) ha mostrado algunos paneles con escenas de hombres armados con fusiles y Salomon y colaboradores (2006) han mostrado los apasionantes *quipus* con figuras humanas de Rapaz, todas representativas de los bandos en pugna durante las guerras de la Independencia.

<sup>18</sup> Pienso en la provocadora búsqueda de Molinié (1997) sobre las formas de las conciencias históricas andinas, de unas maneras “andinas” de “hacer historia”.

<sup>19</sup> Conocemos, eso sí, significantes prehispánicos que siguieron en uso durante el período colonial, integrados a las nuevas representaciones. En un trabajo anterior mostramos algunos de estos casos (Martínez & Arenas 2008).

<sup>20</sup> Berenguer (2004b: 448) describe acertadamente lo que, para él, serían algunos de los componentes de los rituales realizados en sitios de arte rupestre prehispánico, sugiriendo un conjunto compuesto de “plegarias, música, canciones, movimientos del cuerpo o expresiones faciales”, que lamentablemente no dejan huellas reconocibles en el registro arqueológico.

<sup>21</sup> Agradezco a Juan Chacama por haber llamado mi atención a estas referencias.

<sup>22</sup> Véanse, por ejemplo, las relaciones entre los “vientos” chipayas (divinidades prehispánicas) y su vinculación con los “caballeros” (santos cristianos coloniales), en Cereceda (1993).

<sup>23</sup> Me remito aquí a los significados de *pacha*, tanto un espacio, un mundo, como un tiempo, coexistentes, cada uno de los cuales permite caracterizar humanidades diferentes (Bouysson-Cassagne & Harris 1987).

<sup>24</sup> En algunas comunidades andinas, como en Yucay, por ejemplo, en el Valle Sagrado del Cusco, las ruinas de algunas construcciones inkaicas son directamente asignadas al tiempo de los gentiles (Molinié 1997).

<sup>25</sup> La cita completa es la siguiente: “Nadie puede comprenderlos. El inka dejó escrito para nosotros. Ni aunque vengan con sus reglas a medirlos, a dibujarlos, se preguntan, pero no los comprenden” (se refiere, naturalmente, a arqueólogos y antropólogos). Me parece que este breve relato da cuenta finamente, al tiempo que con bastante humor, precisamente de la dificultad de la tarea que estoy intentando emprender aquí. Los jalq’a conforman actualmente un grupo étnico, ubicado al noroeste de la ciudad de Sucre, en Bolivia (Cereceda 2006: 324-325).

<sup>26</sup> El tiempo de los gentiles remite a humanidades previas a aquella a la cual pertenecen los narradores, sin referir a un único tiempo o a un momento histórico preciso, sino a una condición y a un conjunto de categorías visuales y estéticas (Wachtel 1978, 1990; Bouysson-Cassagne 1987; Cereceda 1990).

<sup>27</sup> Como las ordenanzas de Toledo o las disposiciones de los curas, a las que me referí al inicio de este trabajo.

<sup>28</sup> Véanse, por ejemplo, las instrucciones de Polo de Ondegardo en 1571, de Cristóbal de Albornoz (158...?) o la más tardía de Arriaga, en 1621.

<sup>29</sup> López Baralt (1979, 1988) y Estenssoro (2003, 2005), entre otros autores, dan cuenta de su importancia también como parte

de las campañas evangelizadoras y de los procesos de imposición de las imágenes europeas en los Andes coloniales.

<sup>30</sup> Véanse, por ejemplo, Acosta (2006 [1596]: 245) y Cobo (1964 [1653]: capítulo xi), quienes emplean términos muy similares con varias décadas de diferencia.

<sup>31</sup> Algo similar plantea Polo de Ondegardo (1917 [1571]: 201) en su *Instrucción contra las ceremonias y ritos que usan los indios conforme al tiempo de su infidelidad*.

<sup>32</sup> Las referencias a Toledo y al corregidor Diego Campi están en Ramos Gavilán (1976 [1621]: 75, 80-81). La del visitador Duarte Fernández en Calancha (1976 [1638]: capítulo iii).

<sup>33</sup> La cita corresponde a una carta de Arriaga al General de la Orden, Acquaviva, escrita en 1598. En Ramos Gavilán (1976 [1621]: 198) se encuentra una descripción muy similar de los intentos de extirpar la sacralización de un espacio ritual, esta vez a una angostura, cerca del estrecho de Tiquina, donde se puso igualmente una cruz bajo la advocación de San Bartolomé.

<sup>34</sup> La cita corresponde a otro párrafo de la misma carta de Arriaga ya citada.

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, la iglesia que mandó construir fray Toribio de Mogrovejo, en Chachapoyas, en torno a un grabado rupestre, para evitar la "falsa adoración" de los indios al sol (Ramos Gavilán 1976 [1621]: 74). Cruz (2006) menciona igualmente el santuario de Manquiri, en Potosí, construido sobre un sitio con arte rupestre.

<sup>36</sup> La cita proviene de un documento de extirpación de idolatrías, el Archivo Arzobispal de Arequipa, "Juicio contra los indios idólatras del pueblo de Andagua", Arequipa 1751-1754. Agradezco a Priscilla Cisternas haberme dado a conocer este dato.

<sup>37</sup> Me refiero, por ejemplo, a los doctrinantes indígenas que en los inicios de la evangelización desarrollaron una activa campaña, al margen de la institucionalidad eclesial (Estenssoro 2001: 462).

<sup>38</sup> Arenas (2009) ha discutido este tema, sugiriendo al menos dos alternativas. Puede que este vacío se deba simplemente a la ausencia de registros y a que aún no se ha constituido un campo específico de estudios de arte rupestre colonial en todo el espacio andino. Pero también existe la posibilidad de que, aparentemente, en aquellos lugares de los Andes en los que no había experiencia previa de arte rupestre, éste tampoco se desarrolló colonialmente.

<sup>39</sup> Marco Arenas (2008 y 2008 Ms) se ha preocupado de este tipo de problemas y sus trabajos me parecen un importantísimo punto de partida para la tarea de intentar elaborar esa cronología.

<sup>40</sup> Para una discusión, aún incipiente, respecto de un primer intento de periodificación del arte rupestre colonial, véase Arenas y Martínez (2007). Allí realizamos la discusión acerca de las posibles temporalidades de los jinetes e iglesias, por lo que doy también por acogida la proposición que formula Gallardo al final de su comentario. Coincidimos con él en su propuesta.

<sup>41</sup> Véase, por ejemplo, el muy sugerente trabajo de Cereceda (2009), presentado en el TANO A II, en Jujuy.

## REFERENCIAS

- ABERCROMBIE, T., 2006. *Caminos de la memoria y el poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. La Paz: IFEA-IEB-ASDI.
- ABSI, P. & P. CRUZ, 2007. La porte de la *wak'a* de Potosí s'est ouverte à l'enfer. La quebrada de San Bartolomé. *Journal de la Société des Américanistes* 93 (2): 51-86, Paris.
- ACOSTA, J. DE, 2006 [1590]. *Historia natural y moral de las Indias*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ADORNO, R., 1987. Sobre el lenguaje pictórico y la tipología cultural en una crónica andina. *Chungara* 18: 101-143.
- ALBORNOZ, C. DE, 1967 [158...?]. Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas, en Duviols, P. Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La..., *Journal de la Société des Américanistes* 56 (1): 7-39, Paris.
- ÁLVAREZ, B., 1998 [1588]. *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI) Ms. Charcas 148, año 1625: Papeles eclesiásticos, probanza de méritos de Juan Barroso, cura de Quila-Quila.
- ARCHIVO NACIONAL DE BOLIVIA (ANB) Ms. E 1764 n° 131, año 1574: Transcripción de las ordenanzas del virrey Toledo, dadas en la ciudad de La Plata.
- ARENAS, M., 2008. Representaciones rupestres en los Andes coloniales. Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología Social, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.
- 2008 Ms. Representaciones rupestres coloniales andinas: significantes asociados e hipótesis de variación temporal. Ponencia, XII Jornadas de Historia Andina, Universidad de Valparaíso.
- ARENAS, M. & J. L. MARTÍNEZ, 2007. Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignificación en el arte rupestre colonial andino. En *Actas del VI Congreso de Antropología Chilena*, Valdivia (en prensa).
- ARRIAGA, P. J. DE, 1968 [1621]. Extirpación de la idolatría del Perú. *Biblioteca de Autores Españoles* CCIX: 191-277. Madrid: Editorial Atlas.
- ASCHERO, C., 1979. Aportes al estudio del arte rupestre del sitio Inca Cueva 1. En *Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste Argentino*, pp. 419-459. Buenos Aires: Instituto de Arqueología, Universidad del Salvador.
- 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, Eds., pp. 15-44. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Arqueología.
- ASCHERO, C., & A. KORSTANJE, 1995. Sobre figuras humanas, producción y símbolos. Aspectos del arte rupestre del Noroeste Argentino. En *XXV Aniversario del Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova*, pp. 65-89. Tilcara: Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Universidad de Buenos Aires.
- BEDNARIK, R., 1988. El arte rupestre boliviano visto desde el exterior. *Boletín SLARB* 2: 22-28.
- BERENGUER, J., 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara* 27 (1): 7-43.
- 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 2004a. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108.
- 2004b. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones.
- BERENGUER, J.; V. CASTRO; C. ALDUNATE; C. SINCLAIRE & L. CORNEJO, 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En *Estudios en arte rupestre. Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J.; F. GALLARDO & C. ASCHERO, 1999. *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERNAND, C. & S. GRUZINSKI, 1992. *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOLLAERT, W., 1975 [1860]. Descripción de la Provincia de Tarapacá. *Norte Grande* 1 (3-4): 459-479, Santiago.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, TH., 1987. *La identidad aymara*. La Paz: HISBO-IEFA.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, TH. & O. HARRIS, 1987. Pacha: en torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, Th. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, Eds., pp. 11-60, La Paz: HISBOL.
- BRAICOVICH, R., 2007. Observando la relación de los pueblos del Nahuel Huapi con su paisaje acuático a partir del estudio de canoas monóxilas. En *Actas del VI Congreso de Antropología Chilena*, Valdivia (en prensa).

- CALANCHA, A. DE LA, 1976 [1638]. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*. Lima: Ignacio Prado Editor.
- CASTRO, V., & F. GALLARDO, 1996-1997. El poder de los gentiles. Arte rupestre en el río Salado. *Revista chilena de antropología* 13: 79-97, Santiago.
- CERECEDA, V., 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, Th. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, Eds., pp. 133-231. La Paz: HISBOL.
- 1990. A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- 1993. Cette étendue entre l'Altiplano et la mer... un mythe chipaya hors texte. En *Mémoire de la tradition*, A. Becquelin & A. Molinié, Comps., pp. 227-284. Nanterre: Société d'Ethnologie, Université de Paris X.
- 2006. Mitos e imágenes andinas del infierno. En *Mitologías amerindias*, A. Ortiz R., Ed., pp. 313-359. *Enciclopedia Iberoamericana de Religiones*, N° 5. Madrid: Editorial Trotta.
- 2009 Ms. Arte rupestre y diseños textiles: aportes para una comprensión del *ukhu pachá*. Ponencia Taller Internacional de Arqueología del Noroeste Argentino II, Jujuy.
- CHACAMA, J.; BRIONES, L. & G. ESPINOZA, 1988-89. El arte mural en las iglesias coloniales de la Primera Región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile. *Diálogo Andino* 7/8: 101-120, Arica.
- CHACAMA, J. M.; L. BRIONES & C. SANTORO, 1992. Arte rupestre posthispano: una aproximación al problema en el norte de Chile. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 168-171, La Paz.
- CHARTIER, R., 2005. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- COBO, F. B., 1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo. Biblioteca de Autores Españoles*, t.91-92. Madrid: Ediciones Atlas.
- CRUZ, P., 2006. Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de *punkus* y *qaqas* en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 35-50.
- CUMMINS, T., 1988. Abstraction to narration: *quero* imagery of Peru and the colonial alteration of native identity, Ph.D. Dissertation, 2 vols. U.M.I Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.
- 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 Bartolomé de Las Casas.
- 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Universidad Mayor de San Andrés – Embajada de los Estados Unidos de América.
- DUVIOLS, P., 1977. *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2003. *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*. Lima: Universidad Católica del Perú.
- ENCINAS, L., 2008. Plasman la otra cara de la conquista. Tribus antiguas que habitaron General Cepeda en Coahuila, dejaron testimonios en las piedras de su lucha contra el invasor español. *Milenio.com* <<http://www2.milenio.com/node/50611>> [acceso diciembre de 2008].
- ESPINOZA, C., 1989. The fabrication of Andean Particularism. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 18 (2): 269-298, Lima.
- ESTENSSOR, J. C., 2001. El simio de Dios. Los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 30 (3): 455-474, Lima / Paris.
- 2003. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532 – 1750*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- 2005. Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En *Los incas, reyes del Perú*, N. Majluf, Coord., pp. 93-173. Lima: Banco de Crédito.
- FERNÁNDEZ DISTEL, A., 1992a. Investigación sobre el arte rupestre hispano-indígena del N. O. de la República Argentina. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 172-198, La Paz.
- 1992b. Pinturas rupestres posteriores a la conquista española en Jujuy, San Lucas, Dep. Valle Grande, Argentina. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 199-209, La Paz.
- GALLARDO, F.; V. CASTRO & P. MIRANDA, 1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56.
- GARCÍA, J. C., 1994. *Ofensas a Dios. Pleitos e injurias. Causas de idolatría y hebricerías, Cajatambo siglos XVII-XIX*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas.
- 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 [1616]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HELSLEY-MARCHBANKS, A. M., 1992. Una vuelta a Yaraque: las pinturas rupestres coloniales de Korini y Kelkata, Depto. de Oruro, Bolivia. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 36-42, La Paz.
- HERNÁNDEZ LOSAS, M. I., 2001. Tres momentos, tres contextos, un lugar: Variaciones temporales y contextuales en el arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 59-82.
- 2006. Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 9-34.
- HOSTNIG, R., 2003. *Arte rupestre del Perú. Inventario nacional*. Lima: CONCYTEC / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2004. Arte rupestre postcolombino de la provincia Espinar, Cusco, Perú. *Boletín SIARB* 18: 40-64, La Paz.
- 2007. Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco). En *Actas del primer simposio nacional de arte rupestre*, R. Hostnig, M. Strecker & J. Guffroy (Eds.), pp. 189-236. Lima: Actes et Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines 12.
- LÓPEZ-BARALT, M., 1979. La contrarreforma y el arte de Guamán Poma: notas sobre una política de comunicación visual. *Histórica* III (1): 81-95, Lima.
- 1988. *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperion.
- MARTÍNEZ C., J. L., 2009. *Discursos coloniales e identidades étnicas. Los lípes en el siglo XVII*. Lima / Santiago: Pontificia Universidad Católica del Perú / DIBAM.
- MARTÍNEZ C., J. L. & M. ARENAS, 2008. Problematizaciones en torno al arte rupestre colonial en las áreas Centro Sur y Meridional Andina. En *Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, Eds., pp.129-140. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- MARTINIC, M., 1993-94. Un nuevo conjunto de naipes aonikenk. *Anales del Instituto de la Patagonia* 22: 73-75.
- MOLINIÉ, A., 1997. Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varon & J. Flores, Eds., pp. 691-708. Lima: I.E.P. – Banco Central de Reserva del Perú.
- MORALES, H., 1997. Pastores trashumantes al fin del mundo. Un enfoque cultural de la tecnología: en una comunidad andina de pastores, Tesis para optar al título de Antropólogo, Universidad de Chile, Santiago.
- MENDOZA, D. DE, 1976 [1665]. *Crónica de la provincia de San Antonio de los Charcas*. La Paz: Casa Municipal de la Cultura.

- POLO DE ONDEGARDO, J., 1916 [1571]. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí.
- QUEREJAZU LEWIS, R., 1992. Introducción. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 6-27, La Paz.
- 1994. Religiosidad popular andina y su relación con el arte rupestre en Bolivia. *Yachay* 18: 121-141, Cochabamba.
- RAMA, Á., 1985. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- RAMOS GAVILÁN, A., 1976 [1621]. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
- ROCHIETTI, A. M., 2001. Arte rupestre en el sur de Córdoba (Argentina): imagen y variación. En *Segundas jornadas de Arte y Arqueología*, J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo & C. Sinclair, Eds., pp. 152-169. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- SALOMON, F., 1994. La textualización de la memoria en la América andina: una perspectiva etnográfica comparada. *América Indígena* 54 (4): 229-261, México.
- SALOMON, F.; C. BREZINE; G. DE LAS CASAS & V. FALCÓN, 2006. Los khipus de Rapaz en casa: un complejo administrativo-ceremonial centroperuano. *Revista Andina* 43: 59-92, Cusco.
- SQUIER, G., 1974 [1877]. *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*. La Paz: Editorial Los amigos del Libro.
- STRECKER, M. & F. TABOADA, 1992. Escritura pictográfica y arte rupestre aymara. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 103-110, La Paz.
- 2007. Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca, Bolivia. En *Actas del primer simposio nacional de arte rupestre*, R. Hostnig, M. Strecker & J. Guffroy, Eds., pp. 359-376. Lima: Actes et Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines 12.
- TABOADA, F., 1988. Arte rupestre de Chirapaca. *Boletín SIARB* 2: 29-36, La Paz.
- 1992. El arte rupestre indígena de Chirapaca, depto. de La Paz, Bolivia. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 111-117, La Paz.
- TRONCOSO, A., 2005. Genealogía de un entorno rupestre en Chile Central: un espacio, tres paisajes, tres sentidos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10 (1): 35-53.
- TURNER, V., 1987. *The Ritual Process*. Ithaca: Cornell University Press.
- WACHTEL, N., 1978. Hommes d'eau: le problème Uru (XVII-XVIII siècle). *Annales E.S.C.* 5-6: 1127-1159, Paris.
- 1990. *Le retour des ancêtres. Les indiens Uru de Bolivie, XX-XVI siècle. Essai d'Histoire régressive*. Paris: Editions Gallimard.
- ZIÓŁKOWSKI, M.; ARABAS, J. & J. SZEMINSKI, 2008. La historia en los *queros*: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos *tocapus*. En *Lenguajes visuales de los Incas*, P. González & T. Bray, Eds., pp. 163-176. Oxford: BAR International Series 1848.

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

THE ANDEAN COLONIAL ELITE AND THE MATERIALIZATION OF PERSONAL MEMORIES IN THE “TRANSITIONAL QUEROS” (16<sup>TH</sup> 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 16<sup>th</sup> 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 (16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> 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).<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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).<sup>5</sup> 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).<sup>6</sup> 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

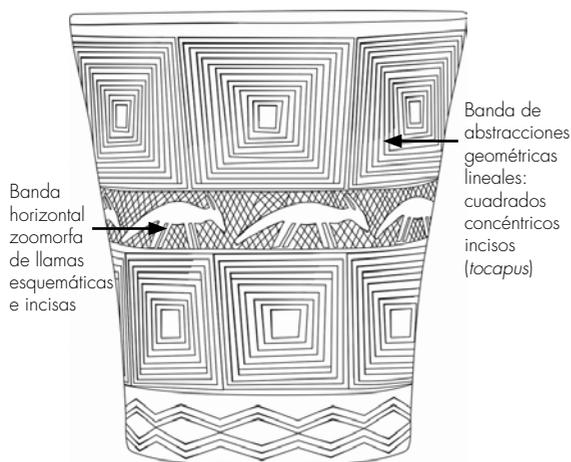


Figura 1a. Quero de la época Inka con decoración de banda central horizontal zoomorfa: llamas esquemáticas de perfil e incisas. Primera mitad del siglo XVI, colección del Metropolitan Museum of Art (MMA), Nueva York. Dibujo del autor; significantes sobre fondo madera natural.

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).<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup> 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*).<sup>9</sup> 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).

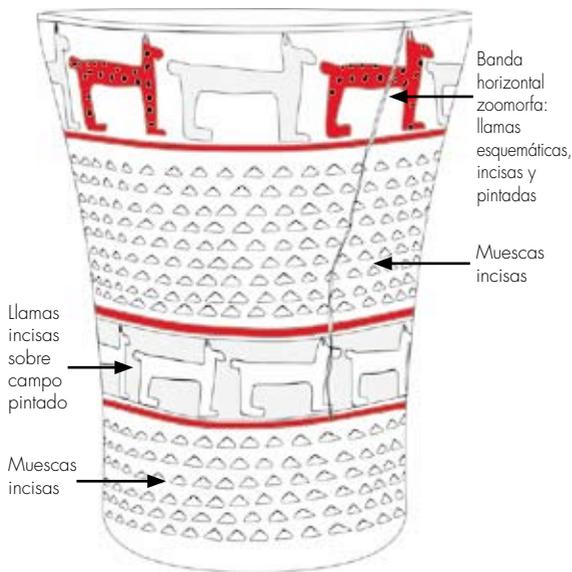


Figura 2. Dibujo de quero inka decorado con diseños de llamas incisas y pintadas sobre la superficie. Primera mitad del siglo xvi, colección del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Arequipa (MAUNA). Dibujo del autor; colores referenciales sobre color de fondo madera natural.

*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

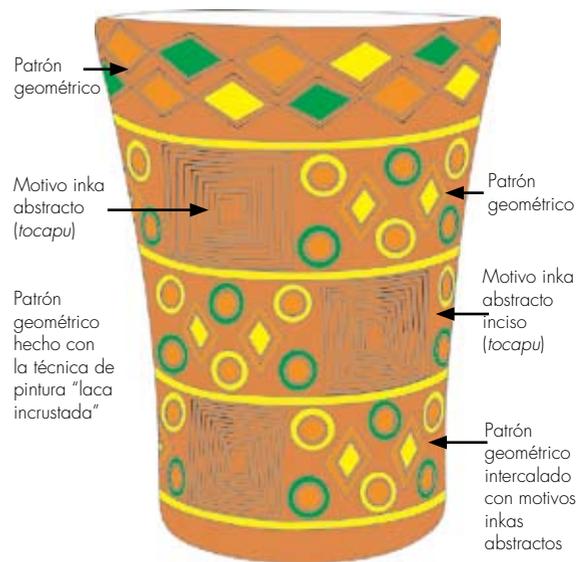


Figura 3. Dibujo de los primeros ejemplares que muestra las transformaciones iconográficas que luego se desarrollarán en los queros de la transición. Pieza organizada en cuatro campos horizontales. Segunda mitad del siglo xvi, poco después del arribo de Pizarro al Tawantinsuyu. Colección del Metropolitan 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 imaginería 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).

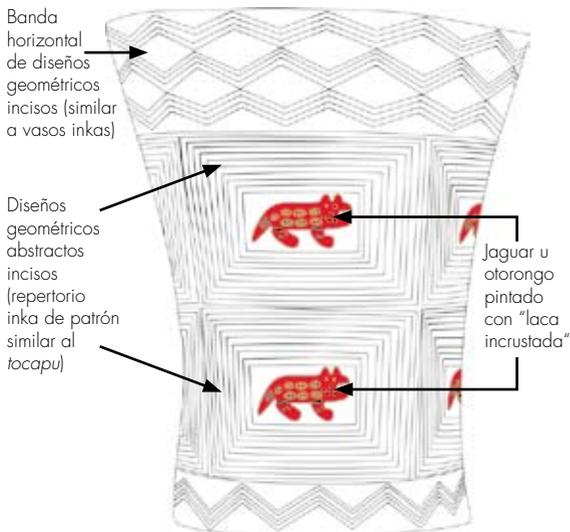


Figura 5. Dibujo de uno de los dos queros de la transición similares provenientes de la tumba D de Ollantaytambo, Cusco (1536-1537 DC aprox.), probablemente cuando Manco Inka estuvo en el lugar, pieza MoMac 5-738, colección del Museo Inka-UNSAAC. Fuente Proyecto FONDECYT 1061279, dibujo del autor; colores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

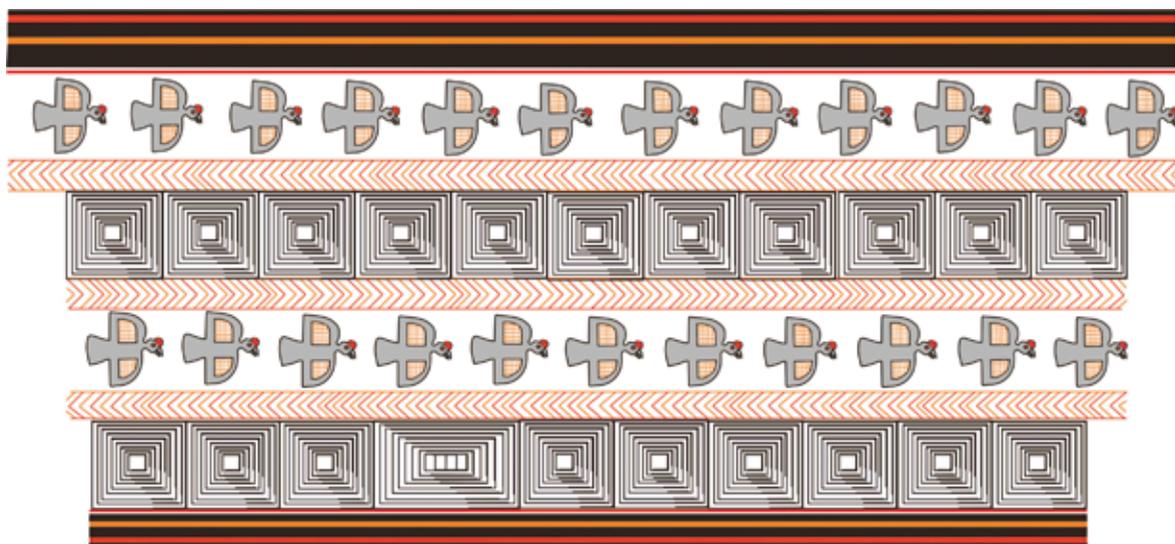


Figura 7b. Detalle de la nueva imaginería en los queros de la transición. Dibujo de bandas horizontales con animales ordenados y repetidos. Fines del siglo XVI, colección del Museo Inka-UNSAAC. Fuente Proyecto FONDECYT 1061279, dibujo C. Yáñez; colores referenciales.  
 Figure 7b. Detail of the new imagery 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.<sup>10</sup> 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* inkaicos 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

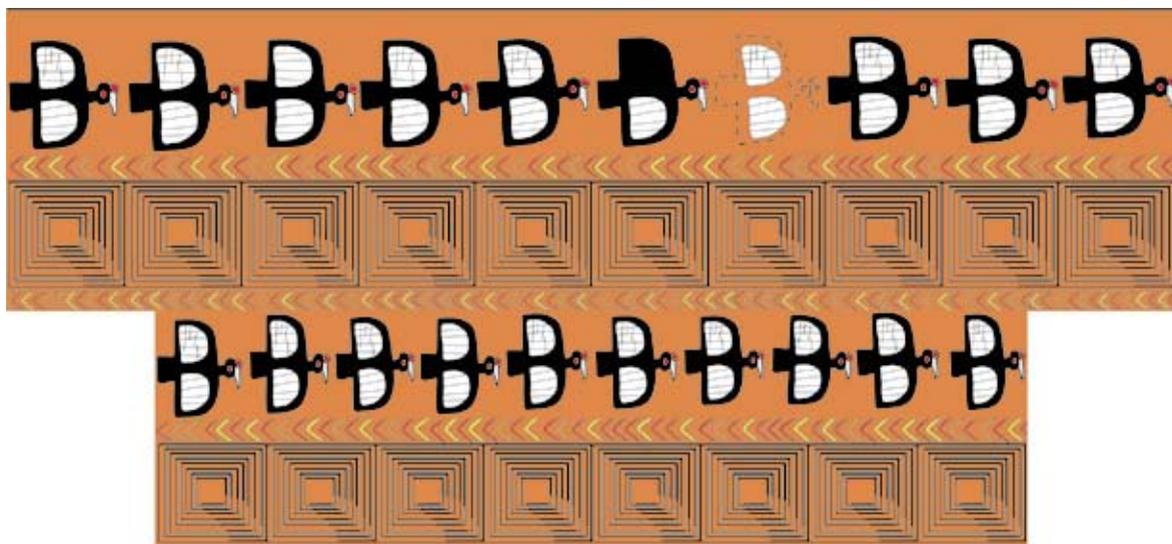


Figura 9. La imaginería de los *queros* de la transición. Nótese que no dialoga con significantes, acciones ni escenas europeas. Fines del siglo XVI, pieza MoMac 156, colección del Museo Inka-UNSAAC. Fuente Proyecto FONDECYT 1061279, dibujo C. Yáñez; colores referenciales sobre fondo color café.

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.<sup>11</sup>

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).<sup>12</sup> 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).<sup>13</sup>

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).<sup>14</sup> 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

<sup>1</sup> 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.).

<sup>2</sup> “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).

<sup>3</sup> 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).

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

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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).

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

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Cristóbal de Albornoz en 1582, Bartolomé Álvarez en 1588.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> “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.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> 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: *ke-ro* 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, ékrais 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.

# MINIATURAS ZOOMORFAS DEL VOLCÁN LLULLAILLACO Y CONTRASTE ENTRE RÉGIMEN ESTATAL Y VIDA COMUNITARIA EN LA CAPACOCCHA

## ZOOMORPHIC MINIATURES OF THE LLULLAILLACO VOLCANO AND THE CONTRAST BETWEEN THE STATE REGIMEN AND COMMUNITY LIFE IN THE CAPACOCCHA RITUAL

PABLO MIGNONE\*

En este escrito se expone una clasificación de 15 miniaturas zoomorfas inkas de metal y *Spondylus*, basada en formas y técnicas de manufactura desarrollando también una interpretación del significado de materiales, de asociaciones cardinales y de objetos del contexto funerario recuperado en 1999 de la cima del volcán Llullaillaco (6.739 msnm, Provincia de Salta, Argentina). Se busca aportar a la arqueología de montaña con una perspectiva de inclusión de contenidos mentales extra-políticos, basándose en la premisa de que el ritual remite, en primera instancia, a la práctica cotidiana que resulta de las condiciones sociales y materiales de existencia. Identificando ese sustrato primigenio, se intenta cambiar el eje de atención desde la predominancia cusqueña hacia el interés por la vida vernácula y sus prácticas dentro de lo que tradicionalmente se considera un ritual de exclusiva injerencia estatal en el marco de una "férrea" e intransigente dominación política.

**Palabras clave:** Llullaillaco, fertilidad, mullu, metal, capacocha, pastoreo

*This paper presents a classification of 15 zoomorphic Inka figurines made of metal and Spondylus, based on the forms and techniques used in their manufacture, followed by an interpretation of the significance of the materials used, their orientation and association with funerary objects recovered on the summit of Llullaillaco Volcano (6739 ma.s.l. Salta Province, Argentina) in 1999. The paper is intended to contribute to mountain archaeology by examining the extra-political mental content of the artifacts, based on the premise that the ritual refers to the social and material conditions of existence, expressed in daily life. By identifying this primary underlayer, we seek to shift the central focus of mountain archaeology from the Cusco Empire to the vernacular sphere and its practices, expressed in a ritual under the exclusive purview of the State and its unyielding political domination.*

**Key words:** Llullaillaco, fertility, mullu, metal, capacocha, herding

## INTRODUCCIÓN

A través de los análisis con fines clasificatorios de las 15 miniaturas zoomorfas recuperadas del contexto de *capacocha* (Reinhard & Ceruti 2000; Ceruti 2003) en el volcán Llullaillaco (Salta, Argentina, fig. 1), se busca aportar a los estudios de la expansión inkaica a los Andes Meridionales. Dicho análisis contempla una segregación por variedades en base a atributos morfológicos (contornos, miniaturas de *Spondylus*) y procesos tecnológicos (miniaturas de metal), para lo cual se cuenta con escasos antecedentes.

Un aspecto que se quiere dejar planteado como contribución al debate, es la búsqueda de los símbolos de la vida aldeana y las preocupaciones cotidianas dentro del *Tawantinsuyu*, en un ritual tradicionalmente concebido como de una dependencia estatal y signo político absolutos. Quizás esta búsqueda arqueológica y simbólica permita dar al fin con las comunidades campesinas hasta ahora no consideradas en los estudios referidos a los rituales de *capacocha*.

En el sur andino se cuenta con el antecedente de medición y descripción realizado por Schobinger, Ampuero y Guercio (1984-1985) para las tres piezas –una de metal y dos de *Spondylus*– halladas en Aconcagua en 1985 (véase ubicación en mapa de fig. 1). Destacan ciertas técnicas de manufactura: trabajo por laminado y agregados de las partes por soldadura, en el caso de la

\* Pablo Mignone, Unidad de Antropología, INCHUSA, CCT-CONICET, Mendoza, Argentina, Código Postal 5500, email: pmignone@hotmail.com



Figura 1. Ubicación volcán Lulluillaco, dentro del área abarcada por el Tawantinsuyu. Plano de plataforma ceremonial y plano de cima (6739 msnm). Equidistancia 20 metros.

Figure 1. Location of the Lulluillaco Volcano, in the area of Tawantinsuyu. Plan of the 20 m ceremonial platform and location on summit (6739 m.a.s.l.).

primera; aprovechamiento de las vetas blancas y rojas de las valvas para marcar los laterales de las miniaturas y el uso de incisiones para los detalles de la fisonomía, en el caso de las segundas. Sobre la pieza de metal, zoomorfa, se realizó un análisis exhaustivo que comprendió los aspectos químico, microscópico y macroscópico, junto a una detallada descripción (Bárcena 2001a). La práctica de rayos X a la misma dio como resultado la identificación de las técnicas de laminado y forjado en su construcción, además del carácter y profundidad de los ensambles de las partes involucradas.

El simbolismo de estas miniaturas es tratado por antecedentes que pueden ser clasificados en dos grupos: una visión política que relaciona las manifestaciones materiales con los anhelos de poder y los mecanismos de dominación militar-burocrática de un imperio en expansión, y, en contraste, una perspectiva antropológico-cultural, que trata del sistema de creencias y las peticiones que se realizan a través de la ofrenda.

La primera de estas visiones entiende que los objetos en miniatura representan el universo social de los adultos, el cosmos del Inka, sus súbditos, sus posesiones y sus anhelos expansivos (Mc Ewan & Van de Guchte 1993), o bien, son la imagen de las clases sociales y las jerarquías del imperio (Gentile 1996; Schobinger 2001: 430). La segunda, sostiene que rodea a las miniaturas una voluntad propiciatoria, por ser ellas la “esencia vital de los rebaños” (Duviols 1976) o medios para obtener “riqueza” y “ventura” (Manríquez 1999), tomando como base fuentes etnohistóricas o experiencias etnográficas como, por ejemplo, Flores Ochoa (1977), quien estudió comunidades pastoriles en Cusco y Puno para analizar el uso de miniaturas de camélidos, remarcando su importancia propiciatoria por su relación con los componentes del espacio ceremonial.

Manzo y Raviña (1996), por su parte, estudiaron en Potosí la relación entre las miniaturas y los ritos de reproducción y purificación del ganado. Nielsen (2001), también en Potosí, incluyó en su estudio sobre las largas travesías de caravaneo los rituales dedicados a los *apus*, en los cuales se emplean miniaturas zoomorfas, alineamiento de piedras esferoidales y su orientación cardinal hacia las montañas. Por último, su uso como forma de control mágico-religioso de enfermedades y con fines propiciatorios se observa también entre los kallawayas de La Paz, Bolivia (Gea 1997). Estos son algunos ejemplos de una propuesta teórica que mantiene en su base interpretativa, lo que podría asimilarse a la perspectiva del nativo y la experiencia próxima (Geertz 1994), que adoptaremos en todo el proceso investigativo, desde la medición y clasificación hasta la interpretación.

En este último paso, las lecturas etnohistóricas y etnográficas nos indican el empleo de miniaturas zoomorfas en contextos pastoriles y domésticos con fines propiciatorios en una disposición espacial que no podemos obviar, al reconocerla en los contextos de depositación de Lulllaillaco. Estudiarla significa mostrar la inquietud de la búsqueda arqueológica y simbólica de las comunidades campesinas intervinientes en los rituales de *capacocha* a través de la depositación primaria de los objetos y los significados desprendidos de ella. Con este fin, identificamos los contenidos mentales extrapolíticos que subyacen al ritual, basándonos en la premisa de que el ritual, aunque puede desarrollarse en el marco de un sistema político (como justificativo, como factor de cohesión, etcétera), remite, en primera instancia, a la práctica cotidiana que resulta de las condiciones sociales y materiales de existencia.

Tanto la metodología como la interpretación apuntan a poner en el ruedo la tesis de que la *capacocha* puede reflejar preocupaciones de la vida diaria, donde lo político-estatal-imperial es secundario. Así, se sustenta la idea de que la importancia de la vida cotidiana es el desembarazo de aquello que dura tanto, o tan poco, como un poder político, mientras que lo anteceden y lo sobreviven todas aquellas prácticas de subsistencia, de organización y de creencias que caracterizan a un pueblo.

En este sentido, la presencia arqueológica de miniaturas que representan al recurso Camelidae y no a otros (como *saramama* o *papapconopa*, por ejemplo), y la comparación con contextos actuales donde se emplean figurillas zoomorfas en ceremonias pastoriles, puede ser un reflejo del pastoreo, subyaciendo al interés expansivo del estado Inka.

## LA CAPACOCHA

Se sostiene que el ritual fue adoptado por los inkas de “los indios del Collao” (Levillier 1940), e incluía objetos de oro y plata, *mullu*, comida, vestimenta, bebida y niños de 10 años o menos, reclutados a lo largo de los dominios estatales, presuntos hijos de señores de las etnias no inkas, o bien *acllas*, jóvenes mujeres destinadas desde temprano a estas ceremonias (Cobo 1964 [1653]: 134; Pizarro 1986 [1571]).

En la preparación del ritual, coincidían en el centro del Estado dos grupos de ofrendas humanas, aquellas que iban a ser sacrificadas en presencia del Inka en la plaza del Cusco o en las *buacas* aledañas y las que partirían a las montañas: “Luego se juntaban todos los ministros de las *guacas* extranjeras y naturales del Cuzco, y mandaba

el Inca partir entre ellos los sacrificios que se habían de ofrecer en las de la ciudad y en las extranjeras por todo su reino” (Cobo 1964 [1653]: 222).

En su recorrido, las caravanas iban a lo largo del Qhapaq Ñan o atravesando en línea recta montes y quebradas. Una vez en las montañas, los sacerdotes especialmente dispuestos por el Inka para este oficio comenzaban las ceremonias que involucraban, entre otras cosas, alimentar a los niños –para que no llegasen “descontentos” a Wiracocha (Taylor 1987)– y embriagarlos. Luego se los ahorcaba con “un lazo”, o morían a golpes con garrotes (Cobo 1964 [1653]).

Con respecto a la época en la cual se realizaban estas ofrendas, Guamán Poma (1992 [1613]) sitúa el ritual *capacocha* en junio, con motivo del *Inti Raimi*. Sin embargo, diversos testimonios sostienen la idea de que los sacrificios humanos no se realizaban únicamente en el ritual de la *capacocha*:

Tenían otros sacrificios generales en los tiempos de gran necesidad, de hambre o mortandad, la cual, si era muy grande, sacrificaban niños y niñas inocentísimas, que no tuviesen pecado alguno; y éstos sin los animales y las otras cosas, porque tales sacrificios eran más que otros copiosos, siempre más o menos, según el infortunio que ocurría era mayor o menor (Las Casas 1892 [1560]: 91).

## La capacocha vista por los especialistas

Este ritual ha sido interpretado desde una perspectiva sociológica que resalta su rol en la consolidación del poder político cusqueño en las periferias. A dicha perspectiva llamamos –sin menosprecio alguno– “cuscocentrista”, porque sostiene que a partir de la *capacocha* el Inka buscaba obtener beneficios de las comunidades locales, quienes retribuían en servicio los bienes suntuarios con los que el Estado solventaba las exequias. Era un mecanismo religioso-económico de control social, que vinculaba al Cusco con los señoríos locales periféricos, consolidando así la dominación inkaica en las distintas provincias del *Tawantinsuyu* (Duviols 1976).

Es vista, además, como una forma de mostrar un control simbólico sobre las montañas fortaleciendo la posición central de la religión y la política estatales (Niles 1993), así como el medio de asegurar la prosperidad del Inka reinante y de las comunidades locales fortaleciendo los lazos entre el centro del Imperio y su periferia (Mc Ewan & Van de Guchte 1993).

También ha sido definida como una reivindicación del poder estatal y de sus límites territoriales (Rostworowski 2004) y como un medio eficaz de transformación de la ideología local en herramienta de dominación (González 2000). Asimismo, se la considera un acto fundacional, al mostrar la presencia del poder inka incluso en suelo

sagrado para los locales (Gentile 1996), irresolublemente relacionado con festividades del calendario ritual inka, bien el solsticio de invierno, *Inti Raimi*, o el de verano, *Capac Raimi* (Schobinger 1999; 2001).

Según D’Altroy (2003: 207-208) la *capacocha* resumía la ideología imperial, dado que se rendía homenaje al Creador y al Sol, reforzando también la legitimidad del linaje del Inka, la estructura social cusqueña y la red panandina de lugares sagrados.

Por todo esto, se puede afirmar que la visión predominante redundante en la subsunción del sentimiento religioso en la interacción social dentro de una pugna por el poder, principio que se ha dado en llamar actualmente “sociología de las mediaciones” (Augé & Colleyn 2005), en la cual los dispositivos rituales se entienden como intervenciones necesarias para la acción de los hombres con otros hombres. Si los supuestos destinatarios son los dioses, en el fondo la relación simbólica sólo une a humanos (Augé & Colleyn 2005: 65), en una alianza que es, en vista del marco de poder que la fomenta, no equitativa por el desigual acceso a los recursos y disímil en el tratamiento teórico que favorece la visión desde el centro hacia la periferia. Se trata de una traslación de la visión occidental de un imperio centralizado y burocrático cuyo principal aparato de sujeción es la demostración de fuerza militar, fáctica o simbólica, en el logro de sus intereses (Ramírez 2008), perspectiva que ha permeado hacia la arqueología de montaña y el estudio del simbolismo implicado en el ritual.

La arquitectura de los santuarios trasunta también desde este punto de vista la noción de lucha por el poder e imposición de la voluntad sobre las comunidades periféricas, un reflejo a nivel religioso de la “teoría del conflicto” (Ceruti 1997). Se mantiene así la idea de una inexpugnable e irreversible condición subsidiaria –cuando no de sometimiento insalvable– de las comunidades locales, dejando un tanto de lado los grupos étnicos cuya vida se vio influenciada por el nuevo orden.

En una propuesta alternativa, sostenemos la necesidad de cambiar el pivote de la discusión desde el centro hacia la periferia y desde las preocupaciones de la vida política a las prácticas sociales de la cotidianidad, en el convencimiento de que el estudio del simbolismo desplegado en la producción tecnológica y en el armado ritual de los objetos suntuarios es un camino adecuado para el estudio de las configuraciones sociales locales en el orden estatal mayor.

Nos alineamos entonces a la propuesta de Schroedl (2008), quien sostiene que el ritual en cuestión debe definirse en sus propios términos, lejos de la

preponderancia militarista propia de la visión eurocéntrica predominante. La renovación al respecto radica, por un lado, en entender que la *capacocha* no refleja necesariamente un estado natural y sempiterno de predominancia estatal, sino que es transitorio en virtud de la necesidad circunstancial de superar la crisis social o ambiental que motiva el ritual. Por otro, implica ver en el ordenamiento político inkaico el considerable espacio de los curacas para sostener sus intereses y desplegar estrategias favorables a su situación (Schroedl 2008: 21 y 25).

En la arqueología de montaña, tal renovación no ha tenido hasta el momento un rol determinante, como sí lo ha tenido para el estudio de las sociedades complejas del Noroeste Argentino durante la presencia inka. Se observa así una interpretación social y localista, notando estrategias de resistencia ante la dominación en la persistencia generalizada de estilos cerámicos vernáculos (Acuto et al. 2004: 189; Tarragó & González 2004, entre otros) o bien, en la adecuación del Estado a las configuraciones locales a partir de estrategias de alianza, en un juego de convergencias y desencuentros entre los intereses de la sociedad y los del Inka (D'Altroy et al. 1994).

Es por ello que en la arqueología de montaña se necesitan nuevas preguntas de investigación y nuevos enfoques aplicados a los hallazgos ya numerosos. Se le ha brindado excesivo énfasis a la homogeneidad del registro artefactual y de estructuras, remarcando la presencia cusqueña en los patrones arquitectónicos y las piezas de metal y cerámica, pero no se ha evaluado suficientemente la amplia variabilidad constructiva y artefactual que muestran un sinnúmero de montañas desde el sur de Perú hasta el centro de Argentina y Chile.

Esta variabilidad está evidenciada en la presencia de construcciones cumbreras con diversas plantas (elíptica, circular, cuadrangular, parapetos, pozos simples, plataformas subrectangulares, etcétera), alejadas del clásico “explazo” ceremonial inka (definido por Beorchia Nigris 1985), rectangular de doble pircado y relleno de piedra con componentes canteados.

Sólo en pocos casos las ofrendas fueron encontradas en las cimas, otras veces en las laderas y precumbres, otras, en cuevas. Es variada también la forma de terminar con la vida de los ofrecidos, observándose la presencia de ahorcamiento, golpes, laceraciones, embriaguez y posible entierro en vida, junto con el más diverso conjunto de materiales asociados (muchas veces con improbable filiación inkaica) y la disímil forma de disponerlos dentro y fuera de los fardos.

## OBJETIVOS Y MARCO TEÓRICO

Se busca realizar una descripción morfológica (Aschero 1975) de las miniaturas zoomorfas, refiriéndonos por igual a los procedimientos de manufactura y a su contexto sociocultural (Lechtman 1984). Significa también un esfuerzo por recuperar percepciones indígenas y su sentido, detectando dimensiones de variación que se desarrollan en niveles más profundos que la comparación basada en las formas (Hodder 1994).

Esto induce a incorporar representaciones culturales andinas al entender la producción y el *producir*, por ejemplo, como el acto de “criar la vida” (Van Kessel 1989), reproduciendo actos de las divinidades, momento en el que actúa la “magia simpática” (Vivante & Palma 1999: 99), mediante la cual se busca controlar lo representado en la cultura material.

Teniendo esto en cuenta, el objetivo principal del trabajo es resaltar la posibilidad de extraer del registro arqueológico las regularidades que denotan una visión menos política o económica de la vida bajo la influencia inka y más relacionada con la cotidianeidad de la misma donde las categorías de lo material, lo social, lo conductual y lo político confluyen y pierden sentido (Vaquer 2007: 14). Esos indicios nos retrotraen a prácticas cotidianas, fruto de la repetición inconsciente (“conciencia práctica” según Giddens 2003), y a la acción de agentes sociales distintos de los que tradicionalmente se han considerado.

Buscamos entonces definir, en una serie de objetos determinados, aquella esencia que denota el *habitus*, ese sistema de disposiciones durables que resultan de la práctica cotidiana y de la incorporación individual de principios de pensamiento y acción desde la estructura. Las prácticas, que a su vez son generadas en esta interiorización, se corresponden con las condiciones sociales y materiales de existencia de la persona y la clase donde se inserta (Bourdieu 1994).

Si se traslada esto último a la vida religiosa, se infiere que las representaciones y prácticas propias de este orden muestran variaciones considerables entre culturas, entre grupos sociales y entre personas en relación con el lugar que sus poseedores ocupan en el espacio social. Por lo tanto, y en el plano de la cultura simbólica, los objetos de hondo contenido cultural son capaces de revelar información acerca de los pensamientos y acciones de la gente y de su medio (Wilson & Keil 1999: 720).

Pero este sentido originario compuesto por las condiciones sociales, pragmáticas o reales que conforman los universos mentales, se pierde en la bruma del paso del tiempo y la distancia cultural, y no nos llega directamente sino que debe ser descubierto en los mitos,

las costumbres y los símbolos, en otras palabras, en las *hierofanías* (actos de manifestación de lo sagrado) que son su origen (Eliade 1974: 33).

Los objetos, vistos entonces como símbolos religiosos, tienen tres características (Wilson & Keil 1999: 216): 1) su forma y razón de ser no poseen motivaciones inmediatas, de subsistencia o pragmáticas; 2) tienen la capacidad de reificar representaciones mentales, de forma tal que tienen efectos comunicativos o son apelaciones a la memoria, y 3) sus similitudes pueden tener significados diferentes según los grupos y los contextos (Turner 1969).

Las hierofanías, planteadas en estos términos, son vividas e interpretadas de forma distinta según el grupo étnico, social o jerárquico que las codifica o las expresa. En el caso que nos compete, las miniaturas no sólo componen el medio material del ritual, sino que simbolizan percepciones del mundo y del cosmos propias de un grupo específico: sus miembros comparten similares formas de existencia material, biológica, cultural y social, cuya característica esencial, en base a la revisión etnohistórica y etnográfica, es la familiaridad con la vida de dependencia pastoril.

## ANÁLISIS TÉCNICO Y MORFOLÓGICO

En laboratorio se obtuvieron pesos con balanza de precisión (registrados en gramos), medidas con calibre (en milímetros) y se sometieron las piezas a observación con la ayuda de lupa binocular desde distintos ángulos para resaltar rastros de acabado o alteraciones naturales de difícil acceso a simple vista.

Tres de las piezas metálicas fueron sometidas también a radiografía industrial (de seis exposiciones en total cada una), para reconocer los distintos tipos de ensamble con los que cada parte constitutiva fue unida al conjunto. Los objetos referidos fueron tratados con distintas intensidades de radiación: 100kV 40mA, 100kV 50mA, 100kV 60mA, 100kV 70mA y 200kV 60mA.

Al poseer las miniaturas delimitaciones que asemejan a individuos vivos, tales como la *región axial*, conformada por cabeza (cráneo, ojos y orejas), mandíbula (boca) y columna vertebral, y la *región apendicular*, que incluye la cintura escapular, pelvis y miembros anteriores y posteriores (segmentados a su vez en partes proximal y distal), se definieron las normas para su clasificación. Así, “anterior” corresponde a la vista delantera; “posterior”, a la vista trasera; “dorsal”, superior, concerniente a la región axial; “ventral”, inferior; “lateral derecha”, porción definida como convención en virtud de las caras más trabajadas del cuerpo (“o la única trabajada”, *Primera Convención Nacional de Antropología* 1966); lateral

izquierda, porción del cuerpo definida en virtud de las caras menos trabajadas del cuerpo (“o sin trabajar”, *Primera Convención Nacional de Antropología* 1966), y sección transversal, “superficie obtenida al realizar un corte longitudinal en la pieza” (*Primera Convención Nacional de Antropología* 1966).

Todas las piezas de *Spondylus* fueron confeccionadas para que las bandas naturales de colores claros y oscuros que discurren paralelas estuviesen dispuestas de forma perpendicular en cada estatuilla. Además, la determinación de laterales fue facilitada por el cambio de coloración de cada valva (cara interna blanca, cara externa de color), que fue aprovechado durante el proceso de manufactura para denotar los hemisferios y acompañado de la técnica de incisión para remarcar la separación.

Además del sistema esquelético, se incluye la descripción del contorno de boca, nariz, orejas, ojos, cola, miembro y gónadas, por aproximación geométrica con figuras, cuerpos y formas derivadas (Aschero 1983).

## Metal

Las miniaturas han mostrado, en superficie y con la ayuda de radiografía industrial, el trabajo sobre láminas con el empleo de la percusión con martillo y yunque y acabados por repujado.

La acción del martillo aplicada desde el centro hasta los bordes, dejó sus rastros como estrías de proyección longitudinal y transversal en las extremidades y el tronco de las miniaturas.

Para un nivel de detalle mayor, se aplicó repujado de la misma forma que en los ojos ovales de las estatuillas estudiadas por Bárcena (2001a), obteniendo asimismo labios hendidos, orificios nasales, falanges y pezuñas. Para estas extremidades, también se recurrió a la formación de falanges y talones planos, a partir del recorte de planchuelas. Es probable que para la forma de la cabeza se aplicara la presión contra un molde sobre el cual descansaba la lámina (González 2004).

Los ensambles de las distintas partes son de dos tipos: mecánicos, por presión y martillado, a veces con lengüetas y ranuras, y metalúrgicos, logrados por la aplicación de calor, incluyendo el tratamiento fraguado, cuando dos piezas se soldaban martillándolas en caliente (González 2004).

## Spondylus

El análisis de las huellas en las superficies de las miniaturas permite ver distintos grados de extracción de material, desde el desgaste de las superficies (Suárez

1981) o alisado con resultado de estrías para quitar asperezas e irregularidades, realizado con un agente de mayor dureza y rugosidad (Velásquez Campos et al. 2006: 27), hasta el excavado por sucesión de cortes (Suárez 1981; Hocquenghem & Peña Ruiz 1994), notorio en los adelgazamientos laterales de las miniaturas.

También fue empleado el pulido para regularizar la superficie mediante fricción con abrasivos de grano fino, eliminando así las huellas de los procesos anteriores (Velásquez Campos et al. 2006: 27), y el torneado, con el cual se obtienen las superficies redondeadas (Aschero 1975).

Dentro del mundo andino y adyacencias, esta cadena operativa ha podido reconstruirse en virtud de los hallazgos de talleres en Tumbes, donde Hocquenghem y Peña Ruiz (1994) reconocieron valvas pulidas y cortadas, trozos desgajados, perforaciones, ranuras y muescas para figurillas, colgantes y cuentas, e identificaron los instrumentos líticos empleados para ello. Con el empleo de cantos rodados se infiere el desbaste de las espinas y parásitos externos de las conchas. Las piedras porosas, por su parte, servían para desgastar y alisar y las lascas afiladas, tenían un uso de corte y perforación (Hocquenghem & Peña Ruiz 1994: 214 y 221; Velásquez Campos et al. 2006: 27).

Para la arqueología de montaña, por su parte, el trabajo de Bárcena (2001b) sobre el collar con componentes de *Spondylus* pertenecientes a la "momia" del Aconcagua, es otro antecedente de interés al llamar la atención acerca de la complementariedad de las tonalidades rojiza y blanca en las porciones dorsales y ventrales de las cuentas, respectivamente, el empleo del pulido profuso en las superficies y para redondear bordes, y los cortes, acanaladuras y perforaciones en la preparación general del adorno, a través de las distintas capas de las valvas.

## CLASIFICACIÓN DE LAS MINIATURAS

En la clasificación actuaron de manera diferencial las variables de forma (*Spondylus*) y técnica de manufactura (metal), teniendo en cuenta que las diferencias de contornos en las miniaturas de *Spondylus* son determinantes para la categorización y exclusivas de cada clase resultante, mientras que las formas en las estatuillas de metal no son relevantes dada su homogeneidad. Sin embargo, en ese grupo las técnicas de manufactura son decisivas para clasificarlas de modo distinto (véanse figuras 2 y 3, respectivamente).

Lo anterior implica que la desagregación responde a otros criterios tanto más desvinculados de la mirada

científica, por cuanto pertenecen a principios asignables a la cosmovisión andina, dado que simbolizan elementos distintos: el *Spondylus* cumplía un rol específico dentro de la relación con una deidad en particular, Mama Cocha (el océano Pacífico, fuente de todas las aguas, circunscrito al ámbito ritual, sinónimo de lo femenino dentro de la díada reproductiva) y asignable a una comunidad campesina dentro de la anexión al *Tawantinsuyu* (Gentile 1996). El metal, sin embargo, puede ser definible dentro de los usos políticos y sociales de su manufactura y lucimiento parafernático, con una directa asimilación a la figura del soberano y su grupo inmediato (Lechtman 1984).

En consecuencia, la metodología empleada y recreada para su aplicación en las miniaturas permitió realizar la clasificación que se observa en la Tabla 1 (figs. 2 y 3).

## DESCRIPCIÓN DE LOS CONTEXTOS

Las 15 miniaturas fueron enterradas en seis espacios distintos por debajo del "rectángulo ceremonial", de 10,4 x 6,2 m aproximadamente. Toda la información que se detalla a continuación es tomada de los registros publicados por Reinhard y Ceruti (2000) y Ceruti (2003), fuentes a las que remitimos al lector para la disposición en planta del acompañamiento material restante. En la figura 1 se incluyen los contextos interpretados, S-B y S-C.

En ese lugar fueron encontrados casi 140 objetos, estatuillas antropomorfas (masculinas y femeninas) ricamente ataviadas, estatuillas zoomorfas, artefactos de cerámica y madera y tres cuerpos humanos. No se conocen planos de distribución de las miniaturas analizadas; sólo dos conjuntos, S-B y S-C, fueron descritos de forma tal que se pudo reconstruir situación y asociación.

El conjunto S-B fue recuperado del sector sudoeste. Como se observa en la figura 4, cinco estatuillas paradas estaban orientadas hacia el noreste (45°). Se encontraron a 1,6 m de profundidad, dispuestas en fila, una detrás de la otra, separadas entre sí por una distancia de entre 3 y 15 cm. Encabeza el conjunto una estatuilla masculina de oro, seguida por otra masculina de *Spondylus*. Ambas seguidas de estatuillas zoomorfas de plata (S-19) y valva (S-20 y S-21). El grupo estaba flanqueado al este por un pectoral de *mullu*.

En un pequeño nicho, a 1,5 m de profundidad, fueron recuperados los objetos que conformaron un conjunto cercano a la tumba Sur, el S-C. La figura 4 muestra dos estatuillas masculinas, una de oro (S-34), la otra de *mullu* (S-35), y tres de camélidos, una de oro (S-36), otra de plata (S-37) y la última de *mullu* (S-38). A Ceruti (2003)

Tabla 1. Clasificación de los objetos  
*Table 1. Classification of objects*

Clase	Variedad	Piezas	Descripción
C. 1. Metal (fig. 2)			
C.1.a.	<i>Variedad laminado</i>	S-23 S-36	Presenta laminado, martillado y repujado para las formas básicas de tronco y extremidades y los detalles de la fisonomía y unión extremidades-tronco. La <i>unión metalúrgica con inclusión de metal fundido</i> se observa en la unión gónadas-tronco, en la inserción de las orejas en la parte superior de la cabeza y en la inserción de la cabeza en el cuello. La <i>unión metalúrgica con fragua-imbricación</i> , aparece en las uniones entre extremidades y tronco, cola-tronco y miembro-tronco, y en el ensamble de la porción distal y proximal de extremidades.
C.1.b.	<i>Variedad vaciado</i>	N-1 NE-2 S-37	Piezas obtenidas por moldeado. Presencia de impurezas o burbujas de aire en tronco y extremidades. Huellas de molde en sentido longitudinal en sector ventral. Incisiones para terminar ojos, nariz, boca y falanges-pezuñas. Pulido profuso en norma superior del tronco y cara anterior de las extremidades.
C.1.c.	<i>Variedad combinado</i>	S-19	Laminado y martillado para tratamiento de cola y cuello, e inserción en ambos extremos del tronco (macizo, al igual que las extremidades y la cabeza). <i>Unión metalúrgica con inclusión de metal fundido</i> (unión pies-porción proximal de las extremidades, unión cabeza-cuello, miembro-tronco, gónadas-tronco). <i>Unión metalúrgica con fragua-imbricación</i> (unión cola-tronco, extremidades-tronco). Aplicación de moldeado identificado por rastros de colada en talón, pie derecho y huellas de molde en sentido longitudinal en el sector ventral del tronco. Impurezas o burbujas de aire en tronco y extremidades. Ojos, nariz, boca y pies terminados por incisiones. Pulido profuso en norma superior del tronco y cara anterior de las extremidades.
C. 2. <i>Spondylus</i> (fig. 3)			
C.2.a.	<i>Variedad contorno esquemático</i>		Presencia de contornos simples, lineales, con pocos detalles de ojos, nariz, boca (lado derecho únicamente, ausentes en el izquierdo) y extremidades. Predominio de linealidad, ángulos rectos, bordes agudos y poca representación de la fisonomía animal. En cuanto a las técnicas de manufactura, se observa alisado en ambas caras, estrías de proyección longitudinal y transversal. Pulido únicamente en lado derecho. Excavado de resultado cóncavo en secciones laterales y en la separación de las orejas, lado izquierdo. Incisión gruesa en demarcación de extremidades derecha e izquierda. Incisión fina en ojos, nariz y boca. Torneado en el extremo de las orejas y aristas de las porciones distales de las extremidades. Bordes agudos en el resto de la anatomía.
C. 2. a1.	De proyección ortogonal	NE-4, S-38 S-12	Predominio de ángulos rectos entre las diversas partes del animal representado, bordes agudos, poca representación de la fisonomía animal, etcétera.
C. 2. a2.	De transición	S-9 S-21, NE-3	Lado derecho más trabajado, sin estrías, bordes rebajados con torneado, en contraste con el lado izquierdo que aún los presenta, con remanentes de bordes en bisel. Menor profusión del excavado. Combinación, por un lado, de formas lineales, ángulos rectos, contornos abruptos, y por otro, niveles de detalle mayores y formas curvilíneas. Separación de las orejas menos marcada. Alternancia de incisiones finas y gruesas en la demarcación de extremidades derecha e izquierda.
C.2.b.	<i>Variedad contorno estilizado</i>	S-20, S-26 S-41	Piezas que representan el máximo nivel de detalle y de fidelidad a las formas animales. Marcada angulosidad en los contornos. Aplicación de pulido en norma derecha, alisado en izquierda. Esbozo de separación entre extremidades, por incisiones finas. Menor profusión del excavado, lado izquierdo predominantemente recto. Torneado en extremo de las orejas, en aristas de las extremidades y tronco. Lado izquierdo con bordes biselados o sin rebajar.

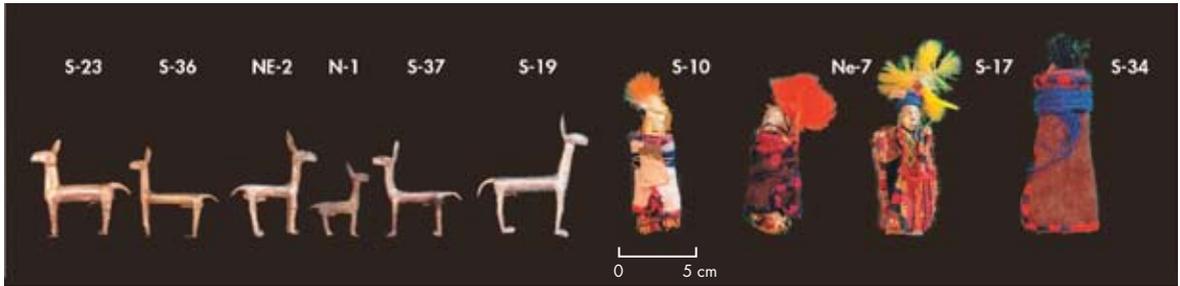


Figura 2. Clase 1 metal laminado: S-23 y S-36. Variedad vaciado: NE-2, N-1 y S-37. Variedad combinado: S-19. Fotografías cortesía MAAM.  
 Figure 2. Sheet metal class: S-23 and S-36. Hollow variety: NE-2, N-1 and S-37. Combined variety: S-19. Photographs courtesy of MAAM.

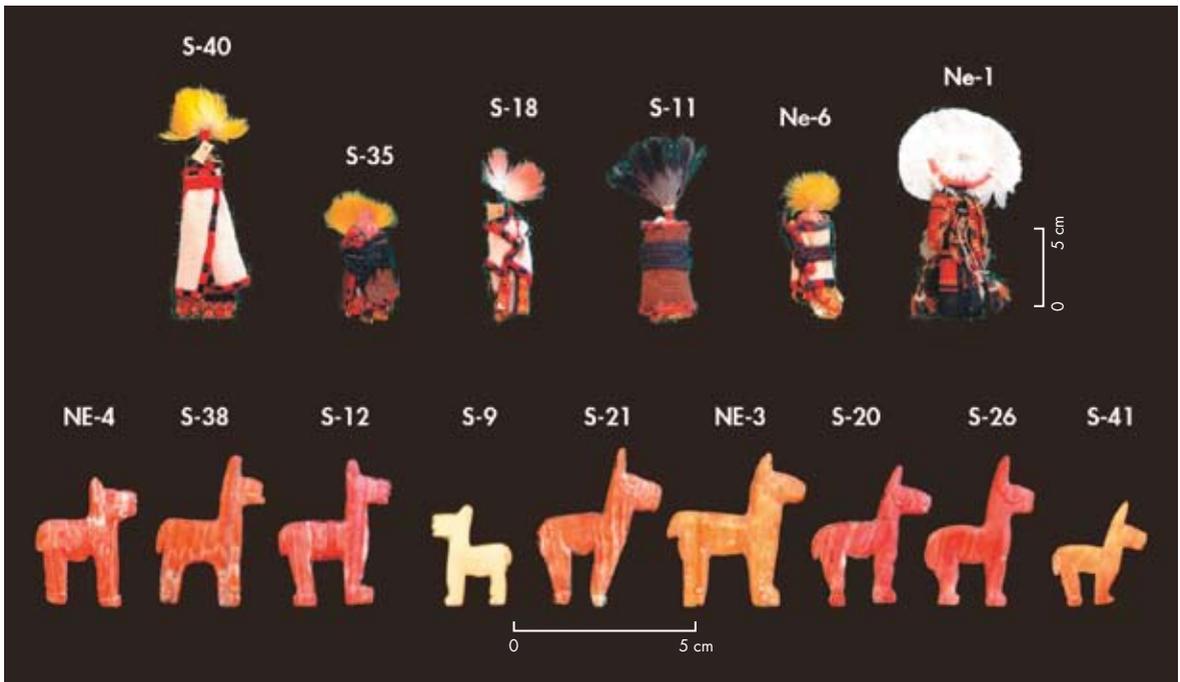


Figura 3. Clase 2 Spondylus. Variedad contorno esquemático, subgrupo de proyección ortogonal: NE-4, S-38 y S-12. Variedad contorno esquemático, subgrupo de transición: S-9, S-21 y NE-3. Variedad contorno estilizado: S-20, S-26 y S-41. Miniaturas antropomorfas masculinas, excepto Ne-1, femenina. Fotografías cortesía MAAM.  
 Figure 3. Class 2 Spondylus. Schematic outline variety, orthographic projection subgroup: NE-4, S-38 and S-12. Schematic outline variety, transitional subgroup: S-9, S-21 and NE-3. Stylized outline variety: S-20, S-26 and S-41. Anthropomorphic male miniatures, except Ne-1, female. Photographs courtesy of MAAM.

le llama la atención que estaban de pie, las zoomorfas de metal junto a la masculina de *mullu* y la zoomorfa de *mullu*, junto a la masculina de oro.

El conjunto de ofrendas S-D, por su parte, fue encontrado a 1,15 m de profundidad y se conformó de dos estatuillas, una masculina de *mullu* (S-40), una zoomorfa del mismo material (S-41) y una estatuilla de camélido de plata (S-23) un poco más alejada.

Estas disposiciones de objetos sugieren la búsqueda de la reproducción y el desarrollo de los rebaños en las condiciones rigurosas de la Puna, sobre todo de alta

mortandad de animales (Nielsen 1996, 1997-1998). Se representan así machos *enteros*, sin castrar, en metal, para que preñen a hembras fértiles, en *mullu*. Machos que, en el caso de las llamas, también se usaron históricamente para las labores de carga debido al dimorfismo sexual que resulta en su mayor fuerza, además de la creencia en la pérdida de la fertilidad de las hembras en caso de que se las emplee para esas tareas (Bollinger 1996).

En base a la analogía etnográfica, suscribimos a la propuesta de Reinhard y Ceruti (2000) del sustrato pastoril y caravanero de la práctica ritual en el Lulluillaco.

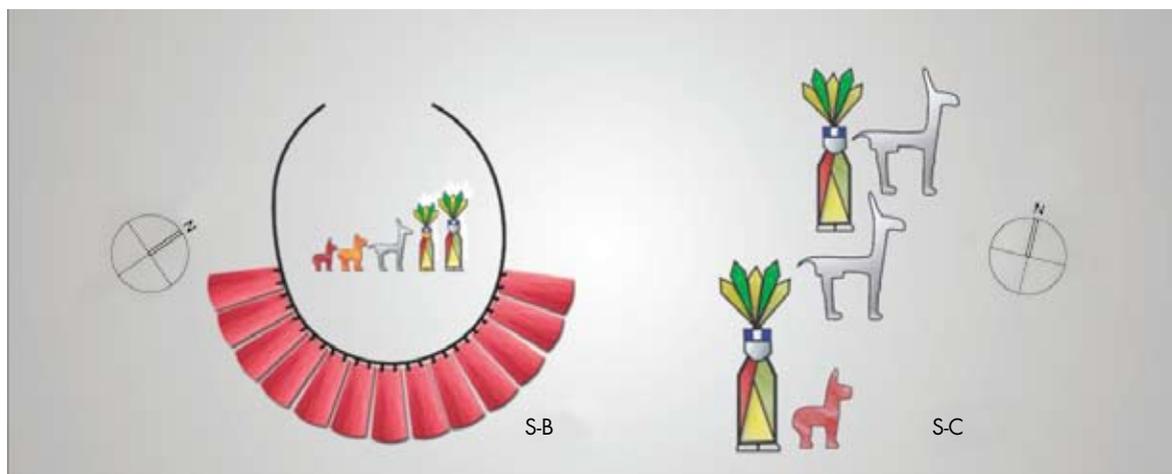


Figura 4. Esquema aproximado de los conjuntos de ofrendas S-B y S-C.  
 Figure 4. Approximate drawing of the sets of offerings S-B and S-C.

La disposición de objetos correspondientes mostraría, a nivel fenomenológico, el manejo de rebaños y la preocupación por su reproducción y viabilidad; la “zootecnia” andina, el manejo de los rebaños de camélidos y las prácticas pastoriles que aseguran y permiten la reproducción de los mismos.

Por ejemplo, el manejo de rebaños conlleva prácticas de segregación y aislamiento entre machos reproductores y hembras fértiles. Trabajos como los de Göbel (2001, 2002) y observaciones personales en el distrito de Ñuñoa, departamento Puno (2007), captaron la preocupación por preservar el orden hacia adentro del grupo al momento del caravaneo y el cuidado de las hembras fértiles o en gravidez, de las embestidas de machos en celo. Cada macho es capaz de servir entre 10 y 20 hembras, por lo que rebaños poco numerosos cuentan con pocos machos reproductores. Cuando se posee muchos, son aislados entre sí por la competencia que entablan, que puede resultar en la muerte de una hembra fértil o preñada o incluso en el eventual desorden de las caravanas.

Este mismo principio que rige el orden de un rebaño puede haber actuado también en la disposición de los objetos en el volcán salteño: pocos machos fueron representados (de 15 miniaturas, seis son de metal), alejados entre ellos, y el resto hembras (en *Spondylus*). La asociación entre metal y *Spondylus* es la representación de la díada reproductiva: el macho fecundador (en metal) y la hembra, símbolo de fertilidad (en *mullu*).

Un ejemplo de esa disposición sería el conjunto N-E, al este de la tumba Norte, donde observamos seis estatuillas, una femenina de *Spondylus* (Ne-1), una masculina del mismo material (Ne-6), una masculina de oro (Ne-7), dos

estatuillas zoomorfas de valva, hembras (NE-3 y NE-4) y una de plata (NE-2), que representa a un macho.

Además de corresponder a la segregación hacia adentro del rebaño, se desprenden principios de visión y de división duales, con la inclusión de miniaturas antropomorfas que atañen específicamente a lo masculino y lo femenino y su complementariedad en el mundo andino. Están representadas, por lo tanto, las dos células productivas básicas del *ayllu*, la mujer y el hombre, además de mostrarse el potencial fecundador de camélidos (macho y hembra) y un *deseo*, una voluntad propiciatoria de la reproducción y prosperidad humana y animal.

El conjunto S-B, por su parte, asemeja a una caravana, encabezada por individuos ataviados (una estatuilla masculina de oro, S-17 en primer término, seguida por otra de *mullu*, S-18), en la cual tanto hombres como bestias se encuentran dentro de un espacio delimitado por el collar (S-22) formado por un tejido compuesto de lana de camélido y pelo humano (fig. 5), que mantiene unidas a las plaquetas de *qocha* como se las llama en Puno, Perú (Flores Ochoa 1977). Están juntos dentro de un corral, de la misma manera que todavía se forman las *mesas* en Chucuito (Fernández Juárez 1997), lo que puede ser interpretado como parte de un montaje, un escenario ritual donde se realiza la acción protagonizada por las estatuillas masculinas y las zoomorfas. Además, es dable pensar que represente las vegas y espejos de agua de las tierras altas, tan buscadas por los pastores en sus largas marchas de intercambio. Ello muestra la posible motivación del oficiante, u oficiantes, de procurar el sostenimiento de los rebaños de manera mágica, pidiendo por estos recursos hídricos a los dioses.



Figura 5. Collar (S-22) que delimita el conjunto S-B. Fotografía cortesía MAAM.

Figure 5. Necklace (S-22) delimiting offering S-B. Photographs courtesy of MAAM.

Hombre y bestia quedan definitivamente imbricados con el agregado de cabello humano a la lana de camélido que da forma al pendiente, el cual está abierto en uno de sus lados, “para que el ganado entre y salga”, en analogía a los oficiantes aymaras ribereños en los ritos que rodean la celebración de San Juan Bautista, cada 24 de junio (Fernández Juárez 1991-1994).

La orientación del conjunto de estatuillas, mirando hacia el este, nos lleva a recordar la búsqueda de esta orientación en la comunidad actual de Caripuyo, departamento Potosí en Bolivia (Manzo & Raviña 1996). Desde esta orientación esperan el resurgir del sol, de la misma manera que lo hacen las púas que forman la cara externa de las valvas, las cuales se orientan desde las profundidades del mar hacia el calor del sol.

Otros principios mentales pueden extraerse del tratamiento técnico aplicado al material *Spondylus*, en cuyas piezas se observan regularidades notables, como el hecho de la repetición de las bandas decolorativas de origen natural recorriendo verticalmente el cuerpo de cada figurilla. Además, en todas ellas el lado derecho, de color oscuro (naranja, colorado, morado, etcétera), presenta incisiones que marcan ojos, nariz y boca, superficies pulidas con disimulo de rastros de acabado y bordes redondeados, mientras que se observa una casi absoluta desidia en el lado opuesto, izquierdo para

todas, sin marcas de rasgos anatómicos en muchos casos, con prácticas de excavación deformante para las superficies, incisiones notorias y a veces profundas sin rebajar y bordes agudos.

Resalta en ello la aplicación de los principios de *visión* y de *división* de la sociedad y el *cosmos* en ese momento, al ser reproducido en diminutos espacios la oposición entre *Yabuar Mollo* (el color rojizo, la sangre) y *Paucar Mollo* (el color claro, la pureza, lo resplandeciente), dicotomía mencionada en González Holguín (1989 [1608]) y Blower (2001), que responde también, según este último, a las condiciones duales presentes en la organización del cosmos y la sociedad Inka (división del espacio y la sociedad en *Haman* y *Hurín*, *Uma* y *Urco*, etcétera).

El patrón prevaleciente de división en dos mitades puede ser interpretado a la luz de prácticas ceremoniales andinas actuales, que basan su relación contractual con las deidades a través de las lateralidades. Estas dependen del tipo de petición que se le hace a la deidad: las ofrendas pueden causar o retribuir el mal, cuando los elementos participantes del ritual, por ejemplo hilos de tejidos y cordeles, están torcidos hacia la izquierda. Lo siniestro es una forma mágica de producir el mal a través de deidades que son capaces tanto de lo bueno como de lo malo, según las intenciones del oficiante. (Fernández Juárez 1991-1994, 1997; Gea 1997; Vivante & Palma 1999).

Los elementos puestos hacia la derecha, o donde predomina la diestra, son usados para ritos propiciatorios del bien o para lograr un efecto benéfico para el oficiante y para quien solicita el trabajo ritual (Palma, com. pers. 2007). En este caso, las miniaturas poseen todos sus atributos marcados en la cara derecha de la valva, por lo que se busca resaltar la parte de color de ella y son empleadas para la propiciación de la prosperidad de quien haya oficiado los ritos y de quien los encargó.

Esto significa que la presencia de miniaturas en ceremonias habla de la voluntad de posesión sobre lo que representan: la imagen de un ser o de un objeto otorga posesión sobre ese objeto o sobre ese ser; el autor o poseedor de una imagen puede influir sobre lo que ella representa. “Se trata [...] de una posesión o de una influencia de orden mágico” (Vivante & Palma 1999: 99).

Se infiere, en consecuencia, la voluntad de lograr la reproducción de rebaños de camélidos por vía de la magia. Se plasma aquí la magia simpática y sus principios (Van Kessel 1989), por los cuales la deidad favorecerá según aquello que se ofrece (la petición de lo semejante), al ser la montaña fuente de creación o *pacarisca* (Santa Cruz Pachacuti 1993 [1613]).

## DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Las representaciones zoomorfas en un ambiente desértico no apto para la agricultura y de amplia movilidad humana como la Puna, pueden ser un reflejo de la preocupación pastoril por la viabilidad del rebaño y de las caravanas que surcaron la zona.

Si nos detenemos en las economías mixtas o con fuerte dependencia en el pastoreo durante el *Tawantinsuyu*, notamos la independencia de éstas y el pacto celebrado por el Estado con las comunidades circuntíticas para ampliar sus rebaños, otorgándoles a cambio bienes suntuarios y recursos ganaderos (Murra 1975) por medio de la llamada “ficción legal” (Murra 1999).

Tanto a nivel comunitario como individual, algunas sociedades agropastoriles vieron un cambio progresivo en el estatus de los pastores, inicialmente desde una posición sin prestigio (“pastores llama miches”) como lo indica Guamán Poma (1992 [1613]: 304) para quienes cuidaban los rebaños de su grupo familiar, hasta una creciente importancia en la medida en que crecía el rebaño a su cargo (Murra 1975).

En los últimos tiempos inkaicos, la actividad se tornó más exclusiva: de la *mit'a* rotativa, la prestación en trabajo que hacían los pastores del altiplano cuidando los rebaños estatales, se pasó a un creciente grado de obligación y servidumbre perpetua que en muchos casos culminó con los *yana*. A nivel intermedio y de gran prestigio, se encontraban los trabajadores encargados de un número importante de cabezas, llamados *llama qhamayuq*, a quienes se les retribuía cuantiosamente con camélidos (Murra 1999).

¿Fueron esos grupos los que llevaron a cabo los rituales bajo el patrocinio del Estado?, o bien, ¿es la *capacocha* un rito donde se manifiesta la dominación inkaica en todas sus formas, sin espacio para la libertad comunitaria?

Sostener que numerosos hombres, mujeres y niños participaban en ceremonias puramente estatales lejos del Cusco y en las montañas reverenciadas por las comunidades meridionales, significaría que todos ellos: tenían conciencia de su papel de sirvientes a un orden mayor; debían conocer el potencial de acción punitiva de ese orden mayor; tenían interiorizado hasta la endoculturación los principios religiosos y puntualmente culturales de ese orden mayor, y reproducían los dictámenes de dicho orden sin objeción y sin innovación.

Para eso, se hubiere necesitado de una férrea presencia militar, una completa falta de libertad comunitaria, una reeducación generalizada hacia el Estado y, sobre todo, una evidencia arqueológica que refleje de forma abrumadora la presencia estatal en una densidad de

rasgos inkaicos en los sitios bajos o de montaña mayor que lo encontrado hasta ahora.

Se justifica –por lo tanto, y en el contexto actual de la arqueología surandina– una mayor inclusión de las comunidades campesinas en la interpretación de los rituales en montaña durante la presencia inkaica, reconociendo la posibilidad de que la férula estatal fuera tan laxa o ajena a las realidades de la vida en la Puna (especialmente en la cima de las montañas) como denota en muchos ambientes del *Collasuyu*, los valles calchaquíes, el antiguo Tucumán o el centro-oeste argentinos, donde las configuraciones locales mantuvieron la decisión sobre su destino a pesar de abrazar las propuestas de anexión de los cusqueños.

Por el contrario, el seguir observando los ritos desde el centro hacia la periferia y no desde las representaciones y prácticas de la vida en el *ayllu* y organizaciones intermedias, pierde la particular dimensión con la que cada parcialidad o confederación vivió en tiempos inkaicos. Ignora, a su vez, que el principio de la organización estatal recayó en el grupo comunitario extendiendo para el soberano las relaciones de parentesco y prestación recíproca que fueron el armazón de la vida aldeana y sin el cual no se hubiese podido movilizar la fuerza de trabajo que el *Tawantinsuyu* necesitaba para mantenerse.

**RECONOCIMIENTOS** El autor agradece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina (CONICET) por el otorgamiento de una beca doctoral con la que desarrolla sus investigaciones; a los editores del *Boletín* y a los evaluadores externos por las sugerencias realizadas, ayudando a un mayor desarrollo y maduración del tema. Al personal del Museo de Arqueología de Alta Montaña (Salta, Argentina) por facilitar gentilmente los materiales estudiados, los laboratorios y las fotografías del ajuar. Al Dr. J. Roberto Bárcena por su permanente apoyo y consejos como director de tesis. Al Lic. Christian Vitry por acompañar la codirección de la misma y alentar el avance de formación desde los estudios de grado. Al Dr. Carlos Previgliano, quien prestó su colaboración desinteresada en la toma de radiografía industrial de las piezas metálicas. Al Museo de Antropología de Salta, Argentina, por poner a disposición su biblioteca y a su directora, Mirta Santoni, por otorgar los permisos de excavación. Al personal de la Unidad de Antropología del CCT (Mendoza, Argentina) por mejorar con su calidez humana el frío clima de Cuyo.

## REFERENCIAS

- ACUTO, F.; C. ARANDA; L. JACOB; L. LUNA & M. SPROVIERI, 2004. El impacto de la colonización Inka en la vida social de las comunidades del valle Calchaquí norte. *Revista Andina* 39. *El redescubrimiento de Llactapata, antiguo observatorio del Machu Picchu*: 179-201, Cusco.
- ASCHERO, C., 1975 Ms. Ensayo para una clasificación morfológica de artefactos líticos aplicada a estudios tipológicos comparativos. Informe al CONICET, Buenos Aires.
- 1983 Ms. Ensayo para una clasificación morfológica de artefactos líticos. Apéndices A y B. Apunte de la cátedra de Ergología y Etnología (UBA), Buenos Aires.

- AUGÉ, M. & J. P. COLLEYN, 2005. *¿Qué es la antropología?* Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- BÁRCENA, J. R., 2001a. Los objetos metálicos de la ofrenda ritual del cerro Aconcagua. En *El santuario incaico del cerro Aconcagua*, J. Schobinger, Comp., pp. 281-301. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- 2001b. Estudios sobre el santuario incaico del cerro Aconcagua. En *El santuario incaico del cerro Aconcagua*, J. Schobinger, Comp., separata. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- BEORCHIA NIGRIS, A., 1985. El enigma de los santuarios indígenas de alta montaña. *Revista del Centro de Investigaciones Arqueológicas de Alta Montaña* 5 (número especial), Universidad Nacional de San Juan.
- BLOWER, D., 2001. The many facets of *Mullu*. More than just a *Spondylus* Shell. *Andean Past* 6: 209-228. Pittsburgh: Latin American Studies Program, Cornell University.
- BOLLINGER, A., 1996. *Así se vestían los Inkas*. La Paz: Editorial Los amigos del Libro.
- BOURDIEU, P., 1994. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CERUTI, M. C., 1997. *Arqueología de Alta Montaña*. Salta: Editorial Milor.
- 2003. *Lullailaco. Sacrificio y ofrendas en un santuario Inca de Alta Montaña*. Salta: Publicación del Instituto de Investigaciones de Alta Montaña, Universidad Católica.
- COBO, B., 1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Atlas.
- D'ALTROY, T., 2003. *Los Incas*. Madrid: Editorial Ariel.
- D'ALTROY, T.; A. M. LORANDI & V. WILLIAMS, 1994. La producción y el uso de la alfarería en la economía política Inka. En *Tecnología y organización de la producción de cerámica Prehispánica en los Andes*, I. Shimada, Ed., pp. 395-441. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DUIVOLS, P., 1976. *La capacocha*. Mecanismo y función del sacrificio humano. Su proyección geométrica. Su papel en la política integracionista y en la economía redistributiva del Tahuantinsuyu. *Allpanchis* 7: 11-41. Cusco: Instituto de Pastoral Andina.
- ELIADE, M., 1974. *Tratado de historia de las religiones*. Tomo I. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G., 1991-1994. Las illas de San Juan: Fuego, agua, ch'amaka y mesa en una comunidad ayмара. *Cuadernos Prehispánicos* 15: 85-106. Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad Casa de Colón.
- 1997. *Entre la repugnancia y la seducción. Ofrendas complejas en los Andes del Sur*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- FLORES OCHOA, J. A., 1977. Pastoreo, tejido e intercambio. En *Pastores de Puna. Uywamicbiq punarunakuna*, J. A. Flores Ochoa, Comp., pp. 133-154. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GEA, H., 1997. Los kallawayas talladores de amuletos y talismanes. *Kallawayas* 4: 61-64. La Plata: Publicación del Instituto de Investigaciones en Antropología Médica y Nutricional.
- GEERTZ, C., 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GENTILE, M., 1996. Dimensión sociopolítica y religiosa de la *capacocha* del cerro Aconcagua. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 25 (1): 43-90, Lima.
- GIDDENS, A., 2003. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GÖBEL, B., 2001. El ciclo anual de la producción pastoril en Huancar (Jujuy, Argentina). En *El uso de los camélidos a través del tiempo*, Grupo Zooarqueología de Camélidos. Internacional Council for Archaeozoology, G. L. Mengoni, D. E. Olivera & H. D. Jacobaccio, Eds., pp. 91-115. Buenos Aires: Ediciones del Tridente.
- 2002. La arquitectura del pastoreo: Uso del espacio y sistema de asentamientos en la Puna de Atacama (Susques). *Estudios Atacameños* 23: 53-76.
- GONZÁLEZ, L. R., 2000. La dominación inca. Tambos, caminos y santuarios. En *Nueva Historia Argentina. Tomo 1*, M. N. Tarragó, Ed., pp. 301-342. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- 2004. *Bronces sin nombre. La metalurgia prehispánica en el Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Fundación CEPPEA.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D., 1989 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quechua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1992 [1613]. *Nueva corónica y buen gobierno*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- HOCQUENGHEM, A. M. & M. PEÑA RUIZ, 1994. La talla del material malacológico en Tumbes. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 23 (2): 209-229, Lima.
- HODDER, I., 1994. *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Barcelona: Crítica Editorial.
- LAS CASAS, B. DE, 1892 [1560]. *De las antiguas gentes del Perú*. Madrid: Librería de M. Murillo.
- LECHTMAN, H., 1984. Metalurgia superficial precolombina. *Investigación y Ciencia* 95: 20-30, Barcelona.
- LEVILLIER, R., 1940. *Don Francisco de Toledo, supremo organizador del Perú: Su vida, su obra [1515-1582]*, vol. 2. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MC EWAN, C. & M. VAN DE GUCHTE, 1993. El tiempo ancestral y el espacio sagrado en el ritual estatal incaico. En *La antigua América: El arte de los parajes sagrados*, R. Townsend, Ed., pp. 359-371. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- MANRÍQUEZ, S. V. 1999. El término Ylla y su potencial simbólico en el Tahuantinsuyu. Una reflexión acerca de la presencia inca en Caspana (río Loa, desierto de Atacama). *Estudios Atacameños* 18: 107-115.
- MANZO, A. A. & M. G. RAVIÑA, 1996. Augustukuy: rito de multiplicación de los rebaños. Ceremonias rurales y su articulación con el registro arqueológico. *Publicaciones de Arqueología* 48: 1-53, Universidad Nacional de Córdoba.
- MURRA, J., 1975. Rebaños y pastores en la economía del Tawantinsuyu. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, J. Murra, Ed., pp. 117-144. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1999. *La organización económica del estado inca*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- NIELSEN, A. E., 1996. Competencia territorial y riqueza pastoril en una comunidad del sur de los Andes Centrales (Dpto. Potosí, Bolivia). En *Zooarqueología de camélidos* 2, D. Elkin, C. M. Madero, G. L. Mengoni Goñalons, D. E. Olivera, M. C. Reigadas & H. D. Jacobaccio, Eds., pp. 67-88. Buenos Aires: Grupo Zooarqueología de Camélidos.
- 1997-1998. Tráfico de caravanas en el sur de Bolivia: observaciones etnográficas e implicancias arqueológicas. *Relaciones*: 139-178. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- 2001. Ethnoarchaeological Perspectives on Caravan Trade in the South-Central Andes. En *Ethnoarchaeology of Andean South America. Contributions to Archaeological Method and Theory*, L. Kuznar, Ed., pp. 163-200. Ann Arbor, MI: Ethnoarchaeological Series 4, International Monographs in Prehistory.
- NILES, S., 1993. La arquitectura incaica y el paisaje sagrado. En *La antigua América: El arte de los parajes sagrados*, R. Townsend, Ed., pp. 347-358. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- PIZARRO, P., 1986 [1571]. *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. G. Lohmann Villena, Ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Primera Convención Nacional de Antropología*, 1966. *Primera Parte: Lítico*. Publicación xxvi (Nueva Serie: 1), pp. 58-65. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Antropología.
- RAMÍREZ, S. E., 2008. Negociando el imperio: el Estado Inca como culto. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 37 (1): 5-18, Lima.

- REINHARD, J. & M. C. CERUTI, 2000. *Investigaciones arqueológicas en el volcán Llullaillaco. Complejo ceremonial incaico de alta montaña*. Salta: Editorial de la Universidad Católica.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, M., 2004. *Historia del Tabuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYHUA, J. DE, 1993 [1613]. *Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru*. Cusco: Centro de Estudios Bartolomé de Las Casas.
- SCHOBINGER, J., 1999. Los santuarios de altura incaicos y el Aconcagua: aspectos generales interpretativos. *Relaciones* XXIV: 7-27. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- 2001. Los santuarios de altura y el Aconcagua: aspectos generales e interpretativos. En *El santuario incaico del cerro Aconcagua*, J. Schobinger, Comp., pp. 415-435. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- SCHOBINGER, J.; M. AMPUERO & E. GUERCIO, 1984-1985. Estatuillas del ajuar del fardo funerario hallado en el cerro Aconcagua. *Relaciones* XVI (nueva serie): 175-190. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- SCHROEDL, A. 2008. La Capacocha como ritual político. Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curacas. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 37 (1): 19-27, Lima.
- SUÁREZ, M. L., 1981. *Técnicas prehispanicas en los objetos de concha*. 14 Colección Científica de Arqueología. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- TARRAGÓ, M. N & L. R. GONZÁLEZ, 2004. Dominación, resistencia y tecnología: la ocupación incaica en el noroeste argentino. *Chungara* 36 (2): 313-324.
- TAYLOR, G., 1987. *Ritos y tradiciones de Huarocbirí. Del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TURNER, V., 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- VAN KESSEL, J., 1989. Ritual de producción y discurso tecnológico. *Chungara* 23: 73-91.
- VAQUER, J. M., 2007. De vuelta a la casa. Algunas consideraciones sobre el espacio doméstico desde la arqueología de la práctica. En *Procesos sociales prehispanicos en el sur andino. La vivienda, la comunidad y el territorio*, A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vásquez & P. Mercolli, Comps., pp. 11-36. Córdoba: Editorial Brujas.
- VELÁZQUEZ CAMPOS, A.; E. MELGAR TÍSOC & A. M. HOCQUENGHEM, 2006. Análisis de las huellas de manufactura del material malacológico de Tumbes, Perú. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 35 (1): 21-35, Lima.
- VIVANTE, A. & N. H. PALMA, 1999. *Magia, daño y muerte por imágenes (antecedentes y actualidad)*. Salta: Gofica Editora.
- WILSON, R. A. & F. KEIL, 1999. *The MIT Encyclopaedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: The MIT Press.

# LAS URNAS NEGRO SOBRE ROJO TARDÍAS DE YOCAVIL (NOROESTE ARGENTINO). REFLEXIONES EN TORNO AL ESTILO

THE BLACK ON RED LATE URNS FROM YOCAVIL VALLEY (NORTHWEST ARGENTINA). REFLECTIONS ON STYLE

MARINA MARCHEGIANI\*  
VALERIA PALAMARCZUK\*\*  
ALEJANDRA REYNOSO\*\*\*

A través del estudio de un conjunto de urnas de Estilo Negro sobre Rojo tardío, planteamos la temática de las relaciones intergrupales en espacios fronterizos de naturaleza múltiple. La muestra se compone de 43 vasijas, en las que notamos una conjunción de elementos presentes en los estilos Santa María y Belén. A partir de un análisis estilístico y contextual trataremos de dilucidar cuáles fueron las dinámicas sociales que motivaron esta combinación. Estas urnas se ubicarían en los momentos inmediatamente anteriores o contemporáneos a la presencia efectiva de los inkas en el Noroeste Argentino, perdurando hasta el inicio de la conquista española. Así, reflexionamos acerca de la dinámica de la expansión inkaica en la región surandina, planteando que las transformaciones relacionadas con este proceso comenzarían a desarrollarse con anterioridad a la llegada de los representantes del Tawantinsuyu.

**Palabras clave:** estilo cerámico, Belén, Santa María, Desarrollos Regionales, inkas, Noroeste Argentino, Yocavil

*Through the study of a particular group of Black on Red late urns, we examine the issue of multifaceted intergroup relationships in border areas. The sample is composed of 43 vessels in which we noticed an interesting blend of Santa María and Belén stylistic elements. Through a stylistic and contextual analysis, we attempt to explain the social dynamics behind this combination. The urns are dated immediately prior to or contemporary with the presence of the Inka in Northwest Argentina, up to the first Spanish conquest of the area. Using this case study, we will reflect on the dynamic of the Inka expansion in the South-Andean region, proposing that the transformation that resulted from the Imperial expansion would have begun before the arrival of the representatives of Tawantinsuyu.*

**Key words:** ceramics' style, Belén, Santa María, Regional Development Period, Inkas, Northwest Argentina, Yocavil Valley

## INTRODUCCIÓN

Hace unos mil años, las poblaciones que habitaron la región valliserrana del Noroeste Argentino (NOA) experimentaron cambios profundos en su modo de vida. Esta época se conoce como Período de Desarrollos Regionales, Tardío o Intermedio Tardío (1000-1470 DC), el cual se ha caracterizado por las notorias manifestaciones de conflicto social, sobre todo hacia sus momentos finales. Los procesos internos de jerarquización creciente dentro de las comunidades podrían ser la causa de mayor peso a la hora de explicar este contexto general de conflicto social que se desarrolló a lo largo de los Andes Centro Sur (Tarragó 2000).

Arqueológicamente estos cambios se perciben en el patrón de asentamiento y en los objetos que formaron parte de la vida cotidiana y ceremonial de los pueblos. El nuevo modo de vida del Período de Desarrollos Regionales se caracterizó por la organización y el desarrollo de centros poblados, aglomerados sobre los cerros con instalaciones defensivas, que alcanzaron grandes proporciones en su extensión y demografía, estimada en el orden de entre los cientos y miles de habitantes. En esta época de concentración y crecimiento demográfico, se incorporaron a la producción nuevas tierras agrícolas con infraestructura

\* Marina Marchegiani, CONICET, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (FFyL, UBA), Moreno 350, CP 1091, Buenos Aires, Argentina, email: marinamarchegiani@yahoo.com.ar

\*\* Valeria Palamarczuk, CONICET, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (FFyL, UBA), Moreno 350, CP 1091, Buenos Aires, Argentina, email: valepala@yahoo.com.ar

\*\*\* Alejandra Reynoso, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (FFyL, UBA), Moreno 350, CP 1091, Buenos Aires, Argentina, email: ad\_reynoso@yahoo.com.ar

de irrigación. Al mismo tiempo se fueron definiendo novedosos estilos regionales en alfarería, metalurgia, textiles y arte rupestre. Con respecto a la cerámica, en el área central de la región valliserrana del NOA se han distinguido para el período dos modalidades regionales mayoritarias con diferentes distribuciones espaciales.<sup>1</sup> Por un lado, el Estilo Santa María en los valles Calchaquí y Yocavil; por otro, el Estilo Belén en la zona de los valles de Hualfín, Abaucán y Andalgalá. A partir de estos estilos, y considerando otros elementos como el patrón de asentamiento y la funebria, los arqueólogos han definido la “cultura Santa María” y la “cultura Belén” (Bennett et al. 1948; González 1950-1955).

A su vez, existen claras evidencias de la presencia inkaica en la región. Los elementos más notables se observan en las instalaciones con arquitectura inka, tanto en áreas antes no ocupadas por los grupos locales, como en asentamientos habitados con anterioridad. Estas instalaciones incluyeron enclaves productivos, administrativos y ceremoniales integrados a través de una extensa red vial. Los cambios también se expresaron en la circulación de estilos cerámicos inkaicos en la región y nuevas manifestaciones en la alfarería local.

Suele considerarse la llegada de los inkas como un acontecimiento o un hito. Sin embargo, la expansión inkaica no fue un evento puntual, sino un proceso prolongado que podría remontarse al siglo XIII (Covey 2003) y que seguramente tuvo repercusiones en las relaciones intergrupales antes de la presencia física concreta de los inkas en las nuevas zonas incorporadas. Proponemos que este avance paulatino del estado inkaico implicó una continua reconfiguración de las áreas de frontera y, por lo tanto, de las relaciones intergrupales en los distintos espacios fronterizos. La imagen de una llegada abrupta e inesperada a partir de la cual se habrían producido grandes cambios en las formaciones sociales locales comienza a ser revisada y complejizada.

A través del estudio de un estilo alfarero de la región de Yocavil, que circuló en los momentos inmediatamente anteriores o contemporáneos a la presencia efectiva de los inkas en el NOA, nos proponemos abordar la temática de las relaciones intergrupales en espacios fronterizos de naturaleza múltiple, que es el reflejo de la superposición de fronteras diversas. Por un lado, entre distintas comunidades locales con variables situaciones de jerarquización social interna y con límites territoriales contiguos. Por otro lado, todas estas comunidades formaron parte de manera dinámica de la frontera de la conquista inkaica en algún momento de ese proceso expansivo. A su vez, de acuerdo a una idea que desarrollaremos más adelante, los estilos cerámicos pueden considerarse “espacios fronterizos”.

A partir de una revisión bibliográfica identificamos las distintas denominaciones otorgadas al conjunto de vasijas Negro sobre Rojo que aquí analizaremos: Belén-Santa María Negro sobre Rojo, Santa María-Belén, urnas rojas, urnas Quilmes Rojo Grabado, urnas Quilmes Rojas, Belén, Negro sobre Rojo inkaico. Quizás esta diversidad de nombres refleje en principio la falta de un estudio profundo de dicho conjunto, aunque principalmente demuestra, en muchos casos, la percepción de cruces estilísticos por parte de algunos autores.

Este trabajo surge de la observación de un patrón estilístico compartido por muchas de las vasijas que conforman el universo Negro sobre Rojo “tardío dentro de la época tardía” en Yocavil.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, notamos en estas vasijas una interesante conjunción de elementos presentes en los estilos Santa María y Belén. Cabe destacar que en su mayoría estas urnas provienen del valle de Yocavil.<sup>3</sup> La pregunta es, entonces, cuáles fueron las dinámicas sociales que motivaron esta combinación estilística.

A partir de este caso reflexionaremos en torno al concepto de estilo como práctica social; como marcador de etnicidad o identidad, tanto al interior como al exterior de los grupos sociales y, en definitiva, como “frontera”.

## FRONTERAS EN MÚLTIPLE PERSPECTIVA

Consideramos que el concepto de estilo, herramienta básica para el estudio de la cerámica arqueológica, constituye una vía para abordar problemas de interacción social e identidad. Por este motivo creemos que introducir la noción de frontera puede ayudarnos a crear un marco interesante para dar una nueva dimensión al estilo. Podemos reconocer en él dos grandes aspectos: por un lado, constituye una herramienta para la clasificación de materiales en el presente en base a ciertas regularidades en las características de las manifestaciones artísticas, cumpliendo un rol ordenador básico. Por otra parte, pensamos que estas constantes son resultado de prácticas sociales concretas realizadas en el pasado. Así, el estilo tiene un papel decisivamente activo en la producción y reproducción de relaciones sociales, expresando una forma particular de hacer y de representar. De acuerdo a esta perspectiva concebimos al estilo como práctica, como modo de hacer socialmente pautado pero fundamentalmente dinámico, realizado por actores que con sus prácticas materializan intenciones relacionadas con situaciones históricas, grupales y personales concretas. Dentro de los estudios arqueológicos esta aproximación al concepto de estilo se ha desarrollado con gran fuerza

durante las últimas décadas y, si bien podemos reconocer diferencias en las distintas propuestas, todas coinciden en su rechazo a una visión pasiva del estilo (algunos trabajos gestores de estas nuevas discusiones en Conkey & Hastorf 1990; véase también Hegmon 1992; Quiroga 2001; Scattolin 2007, entre otros). Aquí nuestro abordaje concibe a la cultura material (objetos, arquitectura, paisajes sociales) como medio clave de socialización, es decir, nuevamente, jugando un rol activo en la constitución y la reproducción de las relaciones sociales.

Estas maneras particulares de hacer las cosas juegan un papel fundamental en la comunicación de mensajes sociales. En las sociedades andinas prehispánicas la cerámica fue una tecnología muy desarrollada, que desde sus orígenes fue uno de los soportes privilegiados para la expresión simbólica. Así, la cerámica sirvió como medio para la reproducción de ideas, valores o historias míticas a través de la inscripción de símbolos que podían transmitirse e interpretarse en los distintos contextos de producción y uso. La durabilidad de la cerámica la convierte en uno de los materiales arqueológicos más importantes para indagar en la cuestión de la producción y la reproducción de identidades y las representaciones colectivas que buscan sostener o cuestionar determinado orden social.

A partir de ciertas características estilísticas socialmente destacadas, algunos objetos pueden cumplir un papel emblemático para el autorreconocimiento y la diferenciación intergrupala. En todo caso, si funcionan como emblemas colectivos serían también resultado de tensiones internas que hablan de la puja entre distintos proyectos políticos de sociedad. En consonancia con el concepto de *habitus* (Bourdieu 2007 [1980]) pensamos que estas disputas no deben entenderse necesariamente como la presencia concreta de distintos integrantes de la comunidad discutiendo conscientemente qué mito, diseño, soporte, etc., serán los que se utilizarán como referentes grupales, sino que en muchos casos estos elementos ya han surgido de disputas implícitas previas. Esto no niega el carácter construido de las representaciones, sino que complejiza la noción de construcción intentando comprender por qué la realidad (relaciones sociales, mitos, símbolos de pertenencia, etc.) aparenta no tener historia, concibiéndose como algo dado desde siempre. En definitiva, las sociedades no son homogéneas, están atravesadas por relaciones de poder dinámicas; al mismo tiempo, las sociedades no están aisladas, su historia resulta de la interacción con otros grupos también heterogéneos.

Con relación al concepto de espacios fronterizos planteamos que una manera en la que se puede entender al estilo como frontera es aquella ya tradicional

que se vale de la observación de la distribución espacial de los estilos en una escala geográfica amplia, como un indicador de área de presencia o de influencia de un grupo. En este caso se ha intentado definir grupos sociales o culturas y establecer sus límites espaciales. Vemos entonces que se está concibiendo al estilo como un elemento que define y que permite percibir límites sociales y políticos. Asimismo, las continuidades y discontinuidades en el uso de los estilos se consideran también como indicadores temporales o cronológicos.

En segundo lugar, el estilo muchas veces puede representar una frontera temporal cuando no contamos con los códigos para interpretar los mensajes representados. Por lo tanto esta consideración del estilo como frontera, que surge desde nuestro presente, da cuenta de los problemas propios de la disciplina.

Creemos que introducir una nueva dimensión del estilo como frontera, esta vez actuando en el pasado, nos permitirá discutir desde otra perspectiva las dinámicas sociales de aquellos tiempos. En este sentido, coincidiendo con muchas aproximaciones recientes a la noción de frontera (véase por ejemplo White 1991; Amselle 1998 [1991]; Adelman & Aron 1999; Boccarda 1999, 2002; Havard 2003) consideramos que el estilo puede entenderse como un espacio de interacción y negociación donde se despliegan relaciones de fuerza al interior y al exterior; como una arena política que refleja tanto la unidad como la heterogeneidad. El estilo podría integrar un espacio social y simbólico en el que tengan lugar procesos de mestizaje y conformación de identidades, o mejor dicho, constituirse como una esfera que refleje estos procesos, pero a la vez teniendo un papel activo en su producción. Sin duda esta propuesta otorga profundidad y dinamismo a las concepciones de estilo como frontera, planteadas primero.

## LA ÉPOCA TARDÍA Y EL CONCEPTO DE LOS DESARROLLOS REGIONALES

Según la periodificación más utilizada, el Período Tardío en el área valliserrana del NOA abarca un rango cronológico que va desde el siglo x a fines del siglo xv, cuando comienza la expansión incaica en la zona. Si bien este esquema (Tardío o de Desarrollos Regionales, Inkaico, Hispano Indígena) resulta operativo para dar cuenta de diferentes momentos de la historia de estas comunidades, muchas veces puede transmitir una idea de ruptura o discontinuidad. Es por eso que para discutir ciertas problemáticas, consideraremos aquí una época tardía entendida en un sentido amplio que incluye tanto los Desarrollos Regionales, como los procesos de

ocupación inkaica y los primeros momentos de la conquista española. Dentro de este marco destacamos los “tiempos tardíos dentro de la época tardía” (Desarrollos Regionales final, Inka, Hispano Indígena) donde en muchos casos es difícil deslindar estos momentos en contextos específicos.

El fenómeno de desarrollo de los poblados en cerros de difícil acceso y/o con estructuras defensivas ha sido interpretado en el marco de procesos de conflicto social endémico, situación que no impidió la circulación de bienes a través de rutas que articulaban ambas vertientes cordilleranas (Tarragó 2000: 296).

La dimensión territorial ha sido fundamental en la definición de los diferentes desarrollos regionales. En momentos tardíos, las escalas de integración de las comunidades y sus territorios se han entendido de diferentes maneras: a nivel de valle; de tradición estilística o de franja transversal al fondo de valle, involucrando diferentes ambientes integrados a un territorio políticamente delimitado (Tarragó & Nastro 1999: 260).

Ha primado la consideración de la distribución espacial de los estilos cerámicos en la delimitación territorial de grandes organizaciones sociopolíticas o étnicas, también denominadas culturas o culturas arqueológicas. Por supuesto, no se empleó exclusivamente a la cerámica sino que se incluyó información relativa a patrones de asentamiento, prácticas funerarias, organización de espacios productivos, etc. Así fueron definidas culturas arqueológicas como San José, Santa María, Belén, Abaucán, Sanagasta, etc. Sin embargo, como han planteado Lorandi y Boixados (1987-88: 265), la organización sociopolítica, la identidad étnica y la cultura, no son necesariamente dimensiones equivalentes. De todos modos los estudios estilísticos pueden aportar información para la discusión de este problema.

En muchos casos los estilos cerámicos que ayudaron a definir culturas llevan los mismos nombres que éstas: Santa María, Belén, San José, etc. Estas homonimias han contribuido en un proceso de homologación directa y errónea entre un único estilo cerámico con una determinada sociedad y un territorio.

Para la zona del valle de Hualfín (fig. 1) se planteó la existencia de un desarrollo regional con características propias al que se denominó cultura Belén y que se corresponde con la distribución del estilo cerámico llamado Belén (González 1977).

Las formas predominantes de la cerámica Belén son las urnas (tinajas) y los pucos (cuencos) (fig. 2). Menos frecuentes son las ollas (Puente & Quiroga 2005; Wynveldt 2006, 2007). Aquí nos centraremos en el primer grupo morfológico. Las urnas Belén poseen un característico baño rojo y diseños en pintura negra en su superficie

externa, la que puede ser alisada o pulida. De acuerdo con su contorno se ha dividido a estas urnas en dos modalidades: de contorno inflexionado y de contorno con punto angular, variando la cantidad y la ubicación de los puntos angulares en diferentes piezas (Outes 1907; Bregante 1926). Otra clasificación de variantes se basa en las características de la decoración, que puede ser pintada (Belén Negro sobre Rojo), o bien incisa/excisa y pintada (Belén grabado, según Serrano 1966 [1958]).

Morfológicamente, las urnas Belén poseen una segmentación tripartita dividiéndose en cuello, cuerpo y base (parte inferior del cuerpo). Cada segmento constituye un campo decorativo donde se despliegan los diseños con predominio de representaciones geométricas como escalonados, líneas sinuosas, diseños en X, círculos dobles, franjas y algunos motivos figurativos como serpientes, lagartijas, camélidos, huellas y rostros antropomorfos (también interpretados como rostros de lechuzas, véase, por ejemplo, Ratto et al. 2007).

Se reconocieron dos modos de composición de los diseños que pueden estar o no presentes simultáneamente en una misma pieza; estos son: composiciones de lectura continua y composiciones de lectura por planos. La primera se configura en un espacio continuo sin principio ni fin, es decir, que el campo decorativo no está delimitado por ningún elemento. En cambio, la lectura por planos implica segmentaciones del espacio en distintos campos decorativos. En las urnas Belén las composiciones de lectura continua predominan en los sectores de cuello y base, mientras que las de lectura plana predominan en el cuerpo (Quiroga & Puente 2007).

Muchas urnas presentan aditamentos modelados, zoomorfos o abstractos, que se ubican en los laterales, en el segmento superior del cuerpo por encima de las asas. Otra característica es la presencia de salpicaduras con pintura negra o roja en la superficie interna (Wynveldt 2006).

Estudios morfométricos realizados sobre urnas Belén muestran gran variabilidad en las alturas de las mismas (aproximadamente entre 12 y 48 cm). El índice “altura total/diámetro máximo de la boca” presenta en promedio valores cercanos a 1. La relación “altura del cuello/altura del cuerpo” varía entre 0,27 y 0,73, con una media de 0,48 (en base a datos de Basile 2005; Puente & Quiroga 2005; Wynveldt 2006).

Esta cerámica era empleada en inhumaciones conteniéndolo o acompañando párvulos y como ofrendas en el entierro de personas adultas. También se observó su uso no funerario en espacios domésticos.

En base a variantes en el patrón de asentamiento, se propuso una secuencia temporal tripartita abarcando los

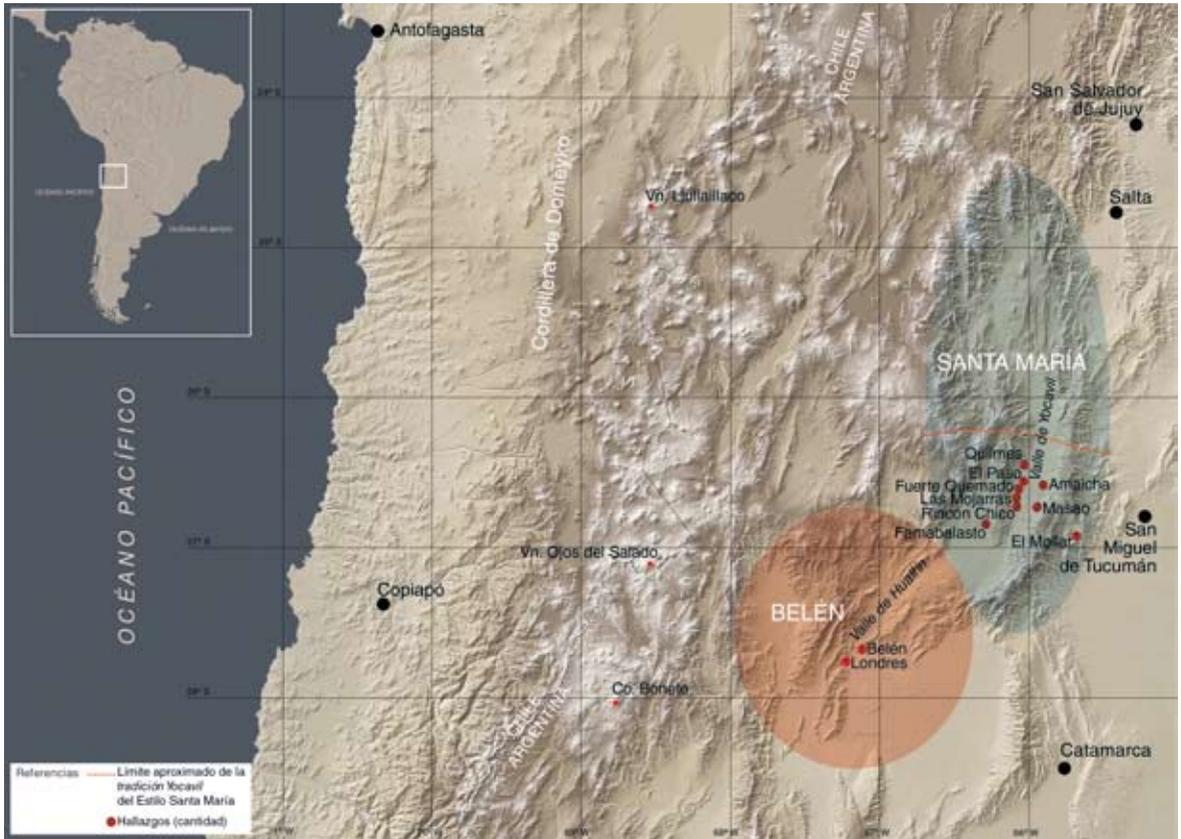


Figura 1. Mapa del Noroeste Argentino con las áreas tradicionalmente asignadas a los desarrollos regionales Belén y Santa María (según González 1977). Los círculos rojos con números indican las procedencias y frecuencias de las vasijas Ns/R analizadas.

Figure 1. Map of Northwest Argentina indicating areas usually associated with the regional Belén and Santa María developments (according to González 1977). The red circles with numbers indicate the origin and frequency of the Black on Red (Bo/R) vessels analyzed.

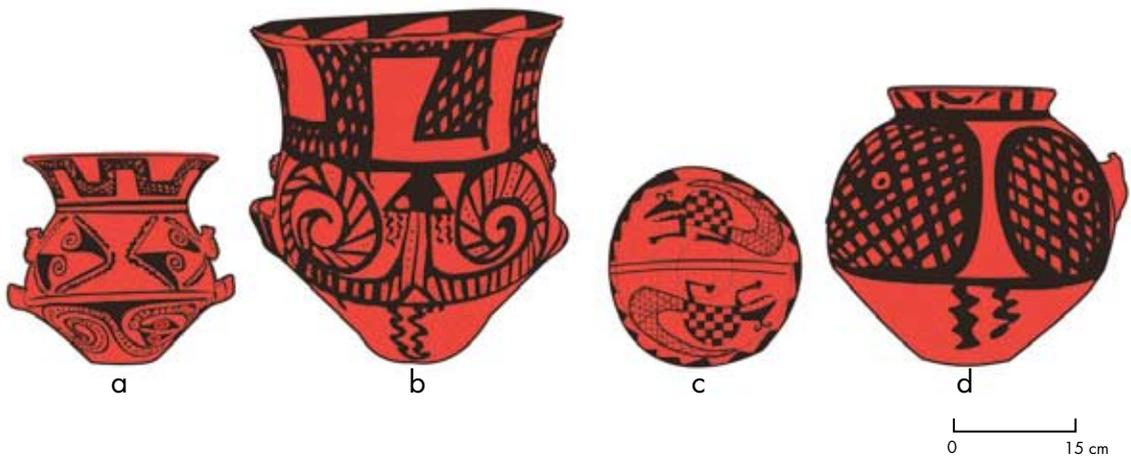


Figura 2. Cerámica Estilo Belén: a) Urna de Molino del Puesto (Bruch 1911: 89, figura 90; MLP, Col. Bruch, N° 83 M); b) Urna de Hualfín (Bruch 1911, figura 131; MLP, Col. Bruch, N° 26); c) Decoración interna de pucó Belén, sin datos de procedencia ni métricos (Serrano 1966 [1958]: 83, fig. 35); d) Olla sin datos de procedencia (MAPEB).

Figure 2. Belén style ceramics: a) Urn from Molino del Puesto (Bruch 1911: 89, fig. 90; MLP, Col. Bruch, N° 83 M); b) Urn from Hualfín (Bruch 1911: 153, fig. 131; MLP, Col. Bruch, N° 26); c) Interior decoration of Belén bowl of unknown origin, no measurements (Serrano 1966: 83, fig. 35); d) Pot of unknown origin (MAPEB).

siguientes lapsos de tiempo: Belén I, 1100-1300 DC; Belén II, 1300-1480 DC; Belén III, 1480-1535 DC (González 1950-1955, González & Cowgill 1975). La secuencia fue postulada a pesar de que los fechados radiocarbónicos obtenidos para asentamientos previamente clasificados en alguna de las tres fases no arrojaban resultados completamente coherentes con el modelo. Las variantes en el asentamiento que se tuvieron en cuenta para la construcción de las distintas fases fueron definidas sólo parcialmente; tampoco se establecieron criterios claros para indagar la cronología del material cerámico. En los últimos años se ha avanzado en la caracterización del Estilo Belén, abordando la variabilidad regional, cronológica y contextual (Basile 2005; Wynveldt 2006, 2007; Quiroga & Puente 2007). Así se han podido reconocer variantes de urnas excepcionales asociadas a materiales del momento inkaico en los cementerios de Yacutula/La Aguada. Sin embargo, más allá de esta distinción, el conjunto de las tinajas Belén no ha podido clasificarse en función de la división en tres fases planteada.

El segundo estilo que consideraremos aquí es el Santa María o santamariano, característico de los valles Calchaquí, Yocavil y zonas aledañas. Ha sido objeto de numerosos estudios arqueológicos que permitieron identificar variantes regionales. Entre éstas, la más estudiada ha sido la modalidad que Caviglia (1985) llamó *tradición Yocavil*, es decir, la que es propia del valle de Santa María o Yocavil y áreas vecinas como el valle del Cajón, valle de Tafí y la zona de Trancas en la provincia de Tucumán. Las formas más frecuentes son urnas y pucos, aunque también hay otras morfologías poco representadas.

Algunos de estos trabajos sobre la cerámica Santa María de Yocavil procuraron establecer distinciones con valor cronológico, objetivo de gran importancia pues se trata de un estilo de larga perduración, tentativamente entre los siglos XI y XVII (Márquez Miranda & Cigliano 1957; Cigliano 1958; Podestá & Perrotta 1973; Perrotta & Podestá 1974; Weber 1978).

Hacia finales de la década del cincuenta se distinguieron dos grupos al interior del estilo: la variedad tricolor (baño crema y diseños con pintura negra y roja) y la variedad bicolor (baño crema y diseños con pintura negra). Se planteó una cronología más temprana para el grupo tricolor y más tardía para el bicolor (Márquez Miranda & Cigliano 1957).

Veinte años después, Weber (1978) realizó un ensayo de seriación, como resultado del cual se plantearon cinco fases con valor cronológico, las tres primeras (I, II, y III) principalmente tricolores y las dos últimas (IV y V) principalmente bicolors (incluyendo negro sobre baño rojo).

Perrotta y Podestá (1973, 1974) ampliaron este ejercicio de seriación con nuevos materiales, confirmando las tendencias planteadas en el estudio original. Las autoras agregaron una fase inicial a la que denominaron Fase 0. También realizaron una seriación cronológica de los pucos. Según estas autoras, la Fase III (que incluye piezas bicolors y tricolores) marca una transición relacionada con los comienzos de la influencia inkaica. Las fases IV y V (bicolors) corresponderían a momentos de predominio inkaico, extendiéndose la Fase V hasta el Período Hispano Indígena.

Si bien se ha cuestionado la delimitación entre las fases y su estricta sucesión temporal, el estudio de las asociaciones estilísticas en contextos funerarios y domésticos y el empleo crítico del método de radiocarbono han permitido sostener las tendencias generales de variación definidas según la seriación (Palamarczuk 2002; Marchegiani 2004; Greco 2007).

Nos concentraremos en la descripción de las urnas correspondientes a los últimos momentos de la serie (fases IV y V) (fig. 3), característicos de la última parte de la época tardía, pues se trata del conjunto contemporáneo a las urnas Negro sobre Rojo que aquí analizaremos.<sup>4</sup>

Estas urnas santamarianas tardías son alisadas y presentan decoración con pintura negra sobre baño crema en la superficie externa. Las alturas de estas piezas oscilan entre los 55 y los 90 cm aproximadamente. La sección horizontal es circular o subcircular. Por su contorno se dividen en dos segmentos: cuello y cuerpo. La composición del diseño presenta lectura plana.<sup>5</sup> Sobre los laterales de las urnas, pasando por las asas, se ubican sendas bandas verticales o “bandas laterales” (*sensu* Perrotta & Podestá 1974) de pintura negra que demarcan dos campos de representación plástica, son las dos “caras” de la pieza. La decoración suele ser tripartita en sentido vertical, distinguiéndose un campo en el cuello, otro en la parte superior del cuerpo y otro en su parte inferior, aunque también se observan ejemplares con división bipartita (cuerpo y cuello) y otros en los que no hay segmentación. La urna representa un personaje antropomorfo, denominado “ídolo de las largas cejas” por Adán Quiroga (1896), cuyo rostro se ubica en el cuello de la misma. En ocasiones aparecen en el cuerpo las manos unidas hacia arriba.

Los espacios se completan con decoraciones geométricas abstractas como el cordón punteado, triángulos plenos con greca, triángulos escalonados, o figurativas como la serpiente, el suri, el sapo, o personajes antropomorfos llamados “guerreros”.

En la superficie interna la decoración consiste en una guarda con diseños geométricos o zoomorfos pintada sobre el borde. Algunas piezas poseen también figuras

zoomorfas o antropomorfas en las superficies internas de los cuellos. Son características las salpicaduras o “chorreado” con pintura negra desleída.<sup>6</sup>

Las urnas tardías se caracterizan por una tendencia a la elongación de las formas, con largos cuellos hiperbólicos y cuerpos subesferoidales o elipsoidales. La relación entre la altura del cuello y la altura del cuerpo va de valores superiores a 1 hasta 1,4 para la Fase IV y 1,4 o más para la Fase V. La relación de la altura total y el diámetro máximo de la boca posee valores superiores a 1,5. Algunos ejemplares de la Fase V presentan cabezas humanas modeladas adheridas a la parte superior del cuerpo por encima de las asas.

Las urnas santamarianas fueron utilizadas para el entierro de párvulos como contenedores tapados por pucos. En algunos enterratorios de adultos se han hallado urnas de las fases IV o V como ofrenda, marcando un cambio en las pautas de uso con respecto a momentos anteriores.<sup>7</sup> La abundancia de fragmentos santamarianos dispersos sobre las áreas de asentamiento permite inferir además su uso dentro de otras esferas de la vida cotidiana.

## INTERPRETACIONES SOBRE LAS URNAS NEGRO SOBRE ROJO

Hemos mencionado ya la multiplicidad de denominaciones empleadas por los diferentes autores para referirse a las urnas Negro sobre Rojo (Ns/R). Una temprana mención la encontramos en Becker-Donner (1950), quien distingue un grupo de urnas al que llama “urnas Negro sobre Rojo de forma santamariana”. Por morfología y dimensiones las define como una variante del tipo Santa María, pero al mismo tiempo, encuentra similitudes con Belén en cuanto a las pastas cerámicas, la manufactura y la decoración (1950: 93-96).

Serrano (1953, 1966 [1958]) reconoció a las urnas Ns/R como una variante del complejo santamariano, denominándolas “urnas rojas”. Observó que presentaban una pasta similar al *Santa María Policromo* y destacó que se trataba de un conjunto poco numeroso y restringido a los alrededores de Santa María. Cigliano (1958) estudió los cementerios de Famabalasto excavados por Weiser en la década de 1920. En su trabajo clasificó como Belén a un grupo particular de vasijas Ns/R. El autor describió a estas urnas como “urnas chicas”, en comparación con las de tipo Belén clásico, a las cuales estarían imitando. Al mismo tiempo, destacó la “no pureza” de las manifestaciones Belén en Famabalasto y subrayó la influencia santamariana sobre las mismas, señalando similitudes en las formas y en algunas representaciones.

Más tarde, Weber (1978) incorporó algunas urnas Ns/R a la muestra utilizada para su seriación, clasificándolas dentro del conjunto Santa María bicolor, Fase V.<sup>8</sup> A partir de las ilustraciones podemos ver que define como diseño del cuerpo tipo “d 2” al diseño más característico de las vasijas aquí consideradas (“árbol de serpientes” y cruces laterales). Probablemente el grupo morfológico que él llama “b” (1978: 51), y que no fue tomado en consideración para la seriación, incluya otras piezas Negro sobre Rojo de talla más pequeña.

Perrotta y Podestá (1974) colocaron también a las urnas Ns/R dentro de la Fase V de la serie santamariana. Siguiendo las ideas en su momento inéditas de A. R. González, propusieron que estas urnas podían representar el trabajo y la influencia de alfareros de Belén llevados por los inkas al valle de Yocavil.

Posteriormente, González (1977) hizo una breve mención sobre las urnas Ns/R, en la que reconoció su cronología tardía y una evidente influencia de la cultura Belén.

Tarragó destacó el carácter mixto del estilo de estas vasijas, refiriéndose a ellas como Belén-Santa María Negro sobre Rojo (1995: 230-232) o Santa María-Belén (2000: 297). También vinculó el origen de este estilo con la instalación de *mitimaes* de Hualfín en la región de Yocavil. Nastri (2006) las denominó también urnas Belén-Santa María.

Finalmente, identificamos urnas Ns/R que han sido clasificadas dentro del tipo Belén. Bennett y colaboradores (1948: Plate 9.B) publicaron una fotografía de una urna que nosotras incluimos en nuestra muestra (fig. 4, N° 15). Un fragmento de urna Ns/R de la zona de Tafí ha sido presentado como un ejemplo de Belén III (Manasse 2002: 397, figura 3).

En su trabajo de los sectores inkaicos en el bajo de La Ventanita de Fuerte Quemado, Kriscautzky (1999: 116, 125 y 126) ilustra fragmentos de urnas Ns/R a los que incorpora en su grupo “Negro sobre Rojo inkaico”.

Vemos entonces que estas vasijas han tenido múltiples denominaciones. Algunas enfatizan las semejanzas con el universo cerámico santamariano, otras con el Belén y otras incluyen a ambos. Tanto los nombres como las diversas ideas en torno a este conjunto exponen su carácter mixto. En algunos casos se remite a un argumento cronológico y a un agente específico y externo (el inka) para explicar dicha mezcla como resultado de interacciones entre grupos. Este planteo será un punto de partida en nuestra discusión. A pesar de haber sido mencionada a menudo, faltaba aún una descripción sistemática de esta cerámica (tecnología, forma y diseño iconográfico), su distribución espacial y asociaciones contextuales, información necesaria para evaluar su origen, cronología y función social.

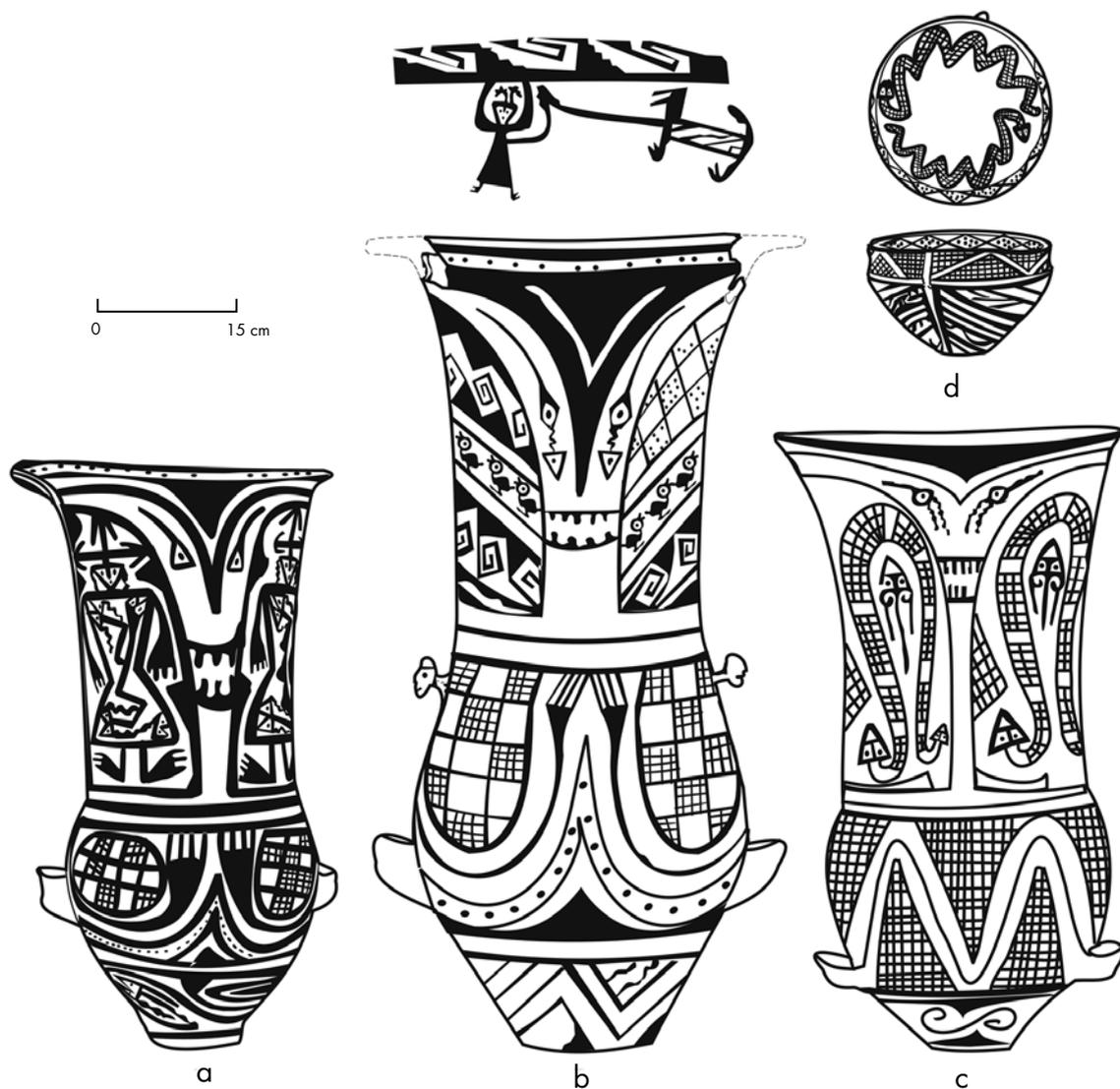


Figura 3. Cerámica Estilo Santa María bicolor: a) Urna Fase IV de Las Mojarras (Márquez Miranda 1946: 149, figura 55b; MLP, Col. BMB, N° 6291); b) Urna Fase V de Famabalasto y detalle de guarda en borde interno (Cigliano 1958: 71 y 99, figuras 12 y 24; MLP, Col. BMB, N° 5400); c) Urna Fase V de El Bañado, sin datos métricos (Bregante 1926: 15, figura 13); d) Exterior e interior de puco "con cuello" de Famabalasto (Cigliano 1958: 92, figura 18; MLP, Col. BMB, N° 5365).

Figure 3. Santa María style bicolor ceramics: a) Urn, Phase IV Las Mojarras (Márquez Miranda 1946: 149, fig. 55b; MLP, Col. BMB, N° 6291); b) Urn, Phase V Famabalasto and detail hidden on interior rim (Cigliano 1958: 71 and 99, fig. 12 and 24; MLP, Col. BMB, N° 5400); c) Urn, Phase V El Bañado, no measurements (Bregante 1926: 15, fig. 13); d) Exterior and interior of a bowl "with neck" from Famabalasto (Cigliano 1958: 92, fig. 18; MLP, Col. BMB, N° 5365).

## UNA MUESTRA DE URNAS NEGRO SOBRE ROJO

La muestra está conformada por 43 urnas que comparten algunos elementos y patrones decorativos (figs. 4 y 5). Representa un recorte del universo de urnas Negro sobre Rojo tardías dentro de la época tardía, en el cual reconocemos otras variantes. El conjunto está integrado

por 42 urnas Ns/R y una Negro sobre Blanco (figs. 4 y 5: N° 31). Las piezas fueron ubicadas visitando distintos museos del país y también consultando bibliografía y libretas de campo inéditas (Anexo 1).<sup>9</sup>

Queremos señalar que la muestra surge de una búsqueda intensiva, a pesar de lo cual el número de ejemplares identificados es relativamente escaso en comparación con otras modalidades contemporáneas de Yocavil.

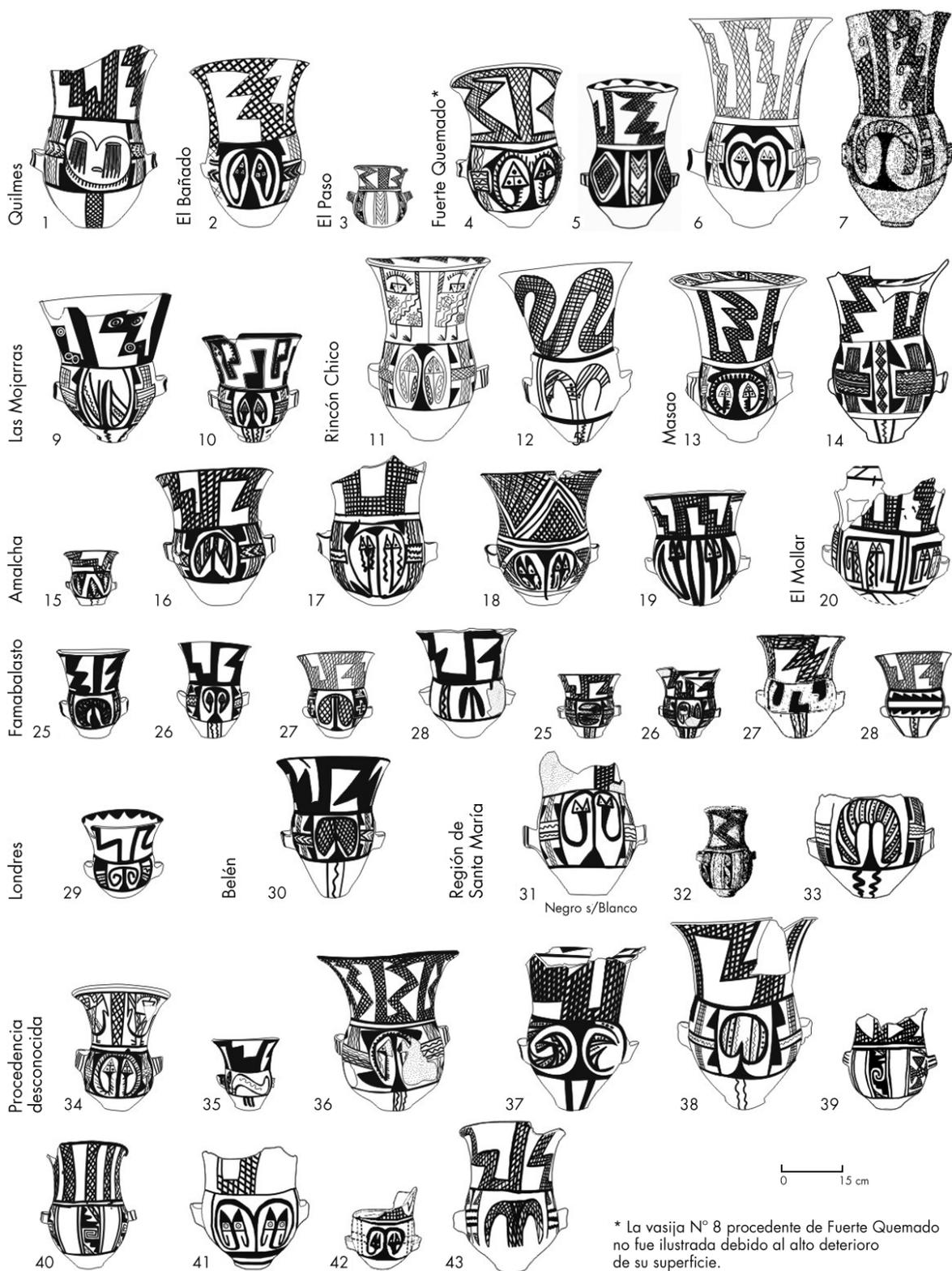


Figura 4. Muestra de urnas Ns/R analizadas con indicación de procedencias.  
 Figure 4. Sample of Black on Red urns analyzed, with indications of origin.



Figura 5. Selección de algunas urnas de la muestra que ilustra la variedad de tamaños, morfología, colores y diseños de las urnas Ns/R.  
 Figure 5. Selected urns from the sample illustrating the variety of sizes, shapes, colors and designs of the Black on Red urns.

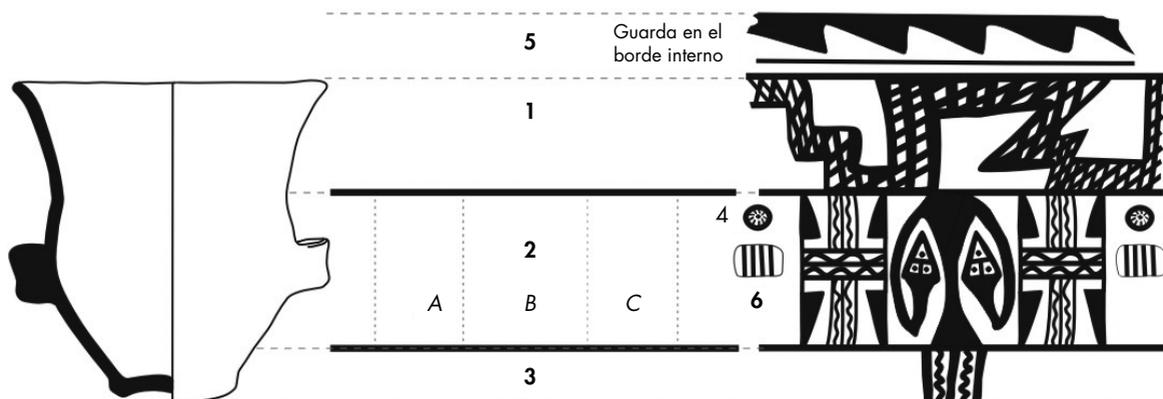


Figura 6. Campos decorativos y combinación de esquemas de diseño más frecuente en las urnas Ns/R.

Figure 6. Decorative fields and combinations of the most common design schemes of the Black on Red urns.

Morfológicamente las vasijas se dividen en dos o tres partes de acuerdo a la presencia de un punto angular entre cuerpo y base. Presentan dos asas, generalmente en la parte media o superior del cuerpo. En su mayoría poseen cuerpo elipsoidal, cuello hiperboloide de borde evertido y labio recto en bisel hacia afuera. Las alturas varían entre 14 cm y 56 cm, siendo la media de 32,07 cm. Los valores de la proporción cuello/cuerpo varían entre 0,38 y 0,94, con una media de 0,68. El índice altura/diámetro máximo de la boca varía entre 0,73 y 1,52, con una media de 1,19 (Anexo 2).<sup>10</sup> La mayoría posee un engobe rojo en la superficie externa y en el interior del cuello. En algunas vasijas se observaron áreas irregulares de aplicación de un baño blanco oculto bajo el engobe rojo.

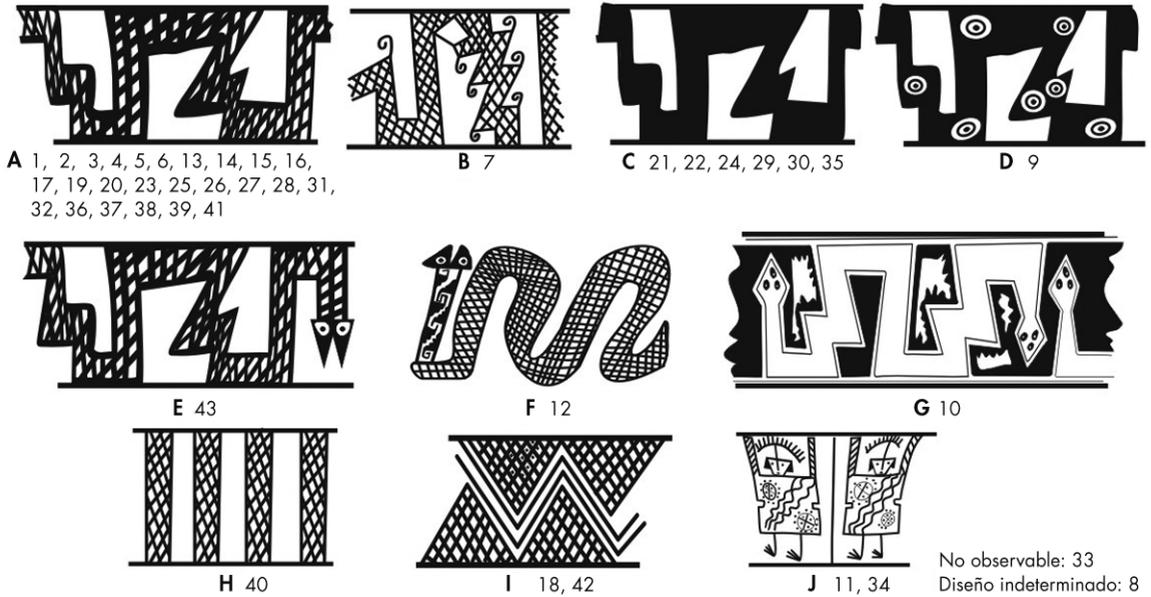
La decoración está realizada con pintura negra de trazo grueso sobre el fondo rojo. Algunos ejemplares presentan además pastillaje (fig. 4: N° 1, 12, 16, 20, 30 y 33) o decoración incisa de surco profundo, que puede estar pintada de blanco (fig. 4: N° 10 y 27). El patrón decorativo es tripartito (cuello, cuerpo, base). Otros espacios independientes de diseño son las superficies de las asas, el espacio por encima de las mismas, y una banda en el borde interno. Hemos tomado como base la numeración de campos de diseño empleada por Quiroga y Puente (2007), agregando el espacio decorativo de las asas como un nuevo campo a considerar (fig. 6, Anexo 3).

El cuello constituye un solo campo decorativo en el cual el elemento predominante es un amplio motivo escalonado de lectura continua horizontal, al que denominamos "rayo" (fig. 7, campo 1: A-E y G). En algunas piezas este motivo culmina con cabezas de serpiente (fig. 7, campo 1: E y G, N° 43 y 10). En dos casos este

motivo de "rayo" es reemplazado por diseños antropomorfos de "guerreros" (fig. 4: N° 11 y 34). Otras variantes minoritarias son una serpiente de cuerpo curvo reticulado (fig. 7, campo 1: F, N° 12), bandas verticales reticuladas paralelas (fig. 7, campo 1: H, N° 40) y triángulos reticulados (fig. 7, campo 1: I, N° 18 y 42).

La decoración del cuerpo presenta lectura plana, distinguiéndose dos grandes campos decorativos (frente y contrafrente), que constituyen el centro de la pieza y establecen el punto focal de la observación.<sup>11</sup> Los campos del cuerpo son mayoritariamente tripartitos en un sentido horizontal, con un motivo central y un motivo lateral que se repite a cada lado. Hemos notado el predominio de un tema recurrente. Se trata de una serpiente con dos cabezas y cuerpo arqueado, con variantes que logran distintos niveles de abstracción, al que hemos llamado "árbol de serpientes" (fig. 7, campo 2: A-B, D-H). Una vasija, en lugar de la serpiente en la zona central del cuerpo, posee una cara humana modelada con una base de pintura blanca e incisiones bajo los ojos (fig. 7, campo 2: J, N° 1). Queremos destacar cierta similitud en la estructura de la configuración de ambos motivos, como el contorno curvo de la parte superior tanto de la cara como del cuerpo de la serpiente y el eje central formado por la nariz humana o bien "el tronco del árbol", otro paralelo es el lugar que ocupan los ojos en la carita humana y las cabezas de la serpiente, de manera tal que parece insinuarse un rostro oculto detrás del "árbol de serpientes". Por último, existen algunos casos en los que el motivo central de la serpiente es reemplazado por una banda vertical con motivos geométricos (fig. 7, campo 2: K, M-O, N° 3, 5, 14, 32, 39, 40). Existen otras variantes de la serpiente ocupando este espacio central, por ejemplo una serpiente bicéfala con cuerpo en forma

**Campo 1**



**Campo 2**

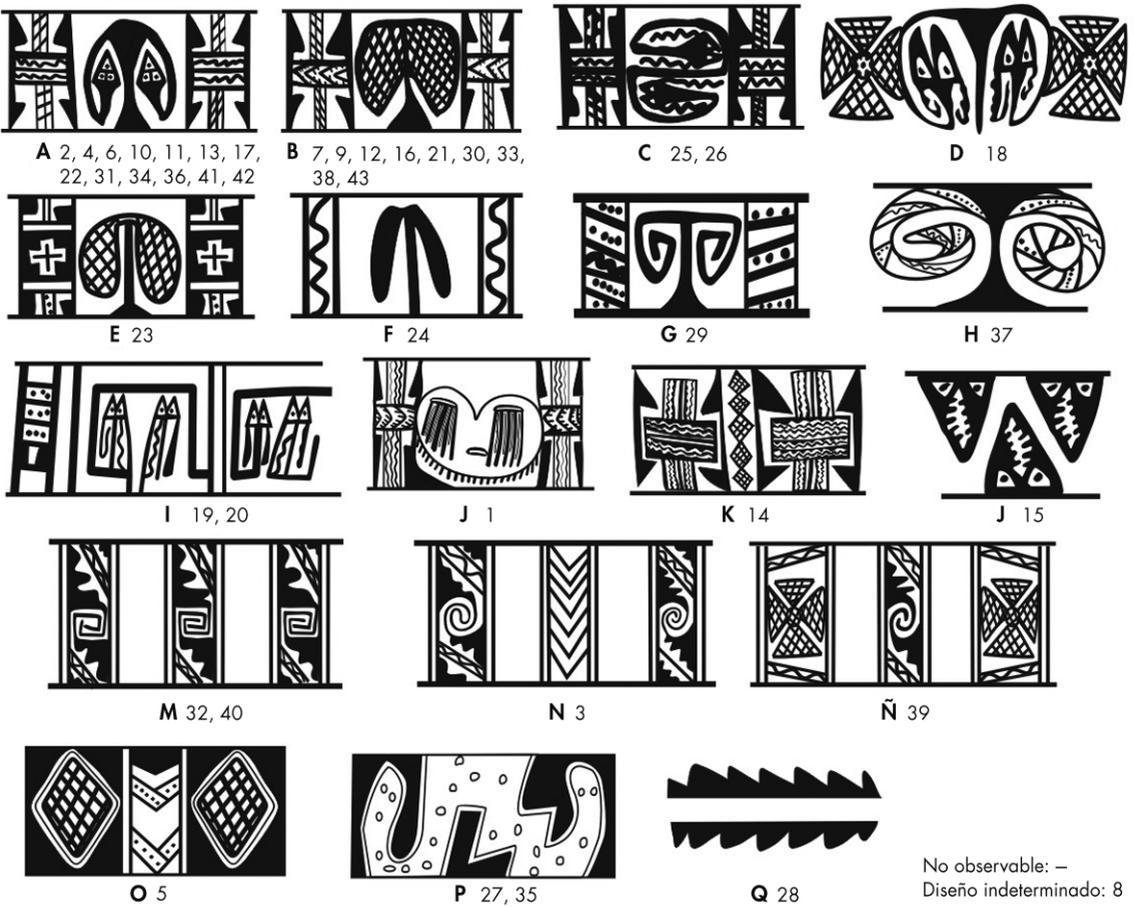


Figura 7. Esquemas de diseño en campos 1 y 2.  
Figure 7. Design schemes in fields 1 and 2.

de S y ondas que salen de las cabezas (fig. 7, campo 2: C, N° 25 y 26). Las dos piezas en que se halló este motivo son prácticamente idénticas y estaban asociadas en un mismo sepulcro. Otra variante de la serpiente aparece en la urna N° 15 (fig. 7, campo 2: L), en la que se mantiene la tripartición a través de la representación de tres cabezas.

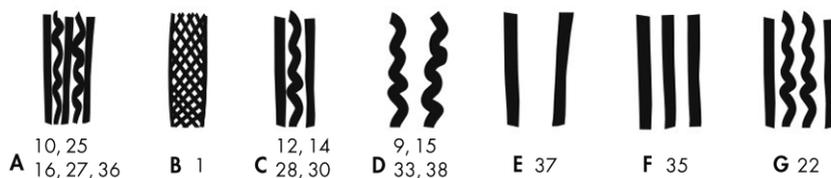
Los motivos ubicados a los laterales del motivo central están formados por variantes de cruces pintadas en positivo o negativo, con ondas, reticulados y líneas rectas en su interior. Es muy frecuente la presencia de

cuatro triángulos plenos en los cuadrantes definidos por la cruz. Notamos un predominio de la combinación del motivo “árbol de serpientes” con cruces laterales.

Otros patrones decorativos del cuerpo que no presentan esta tripartición pueden observarse en las piezas N° 27, 28 y 35 (fig. 7, campo 2: P-Q).

Cuando las bases presentan diseños estos son de lectura continua. Los motivos predominantes están formados por líneas rectas y ondas verticales (fig. 8, campo 3). En la banda interior del borde vemos una serie de guardas geométricas, donde los triángulos

**Campo 3**



Sin diseño  
2, 3, 4, 5, 6, 7,  
11, 13, 16, 17,  
18, 21, 23, 24,  
29, 31, 32, 34,  
38, 39, 40, 42

No observable: 33, 43  
Diseño indeterminado: 8, 20, 41

**Campo 4 (a. variantes pintadas)**

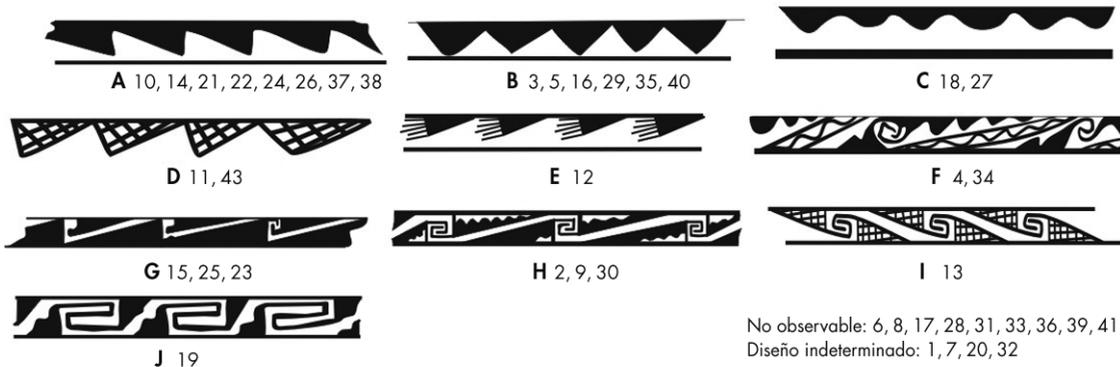


Sin diseño  
3, 4, 6, 15, 16, 17, 18,  
21, 23, 24, 25, 26, 34,  
35, 36, 39, 40

No observable: 5, 8, 32, 41, 42, 43  
Diseño indeterminado: 7, 12, 22, 28, 33

\* Forma parte de una banda lateral

**Campo 5**



No observable: 6, 8, 17, 28, 31, 33, 36, 39, 41, 42  
Diseño indeterminado: 1, 7, 20, 32

**Campo 6**



1, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14,  
15, 16, 17, 18, 21, 22, 25, 26,  
30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 43

No observable: 2, 7, 8, 20, 24, 32, 41, 42  
Diseño indeterminado: 23, 28, 35

Figura 8. Esquemas de diseño en campos 3, 4 (variantes pintadas), 5 y 6.  
Figure 8. Design schemes in fields 3, 4 (painted variants), 5 and 6.

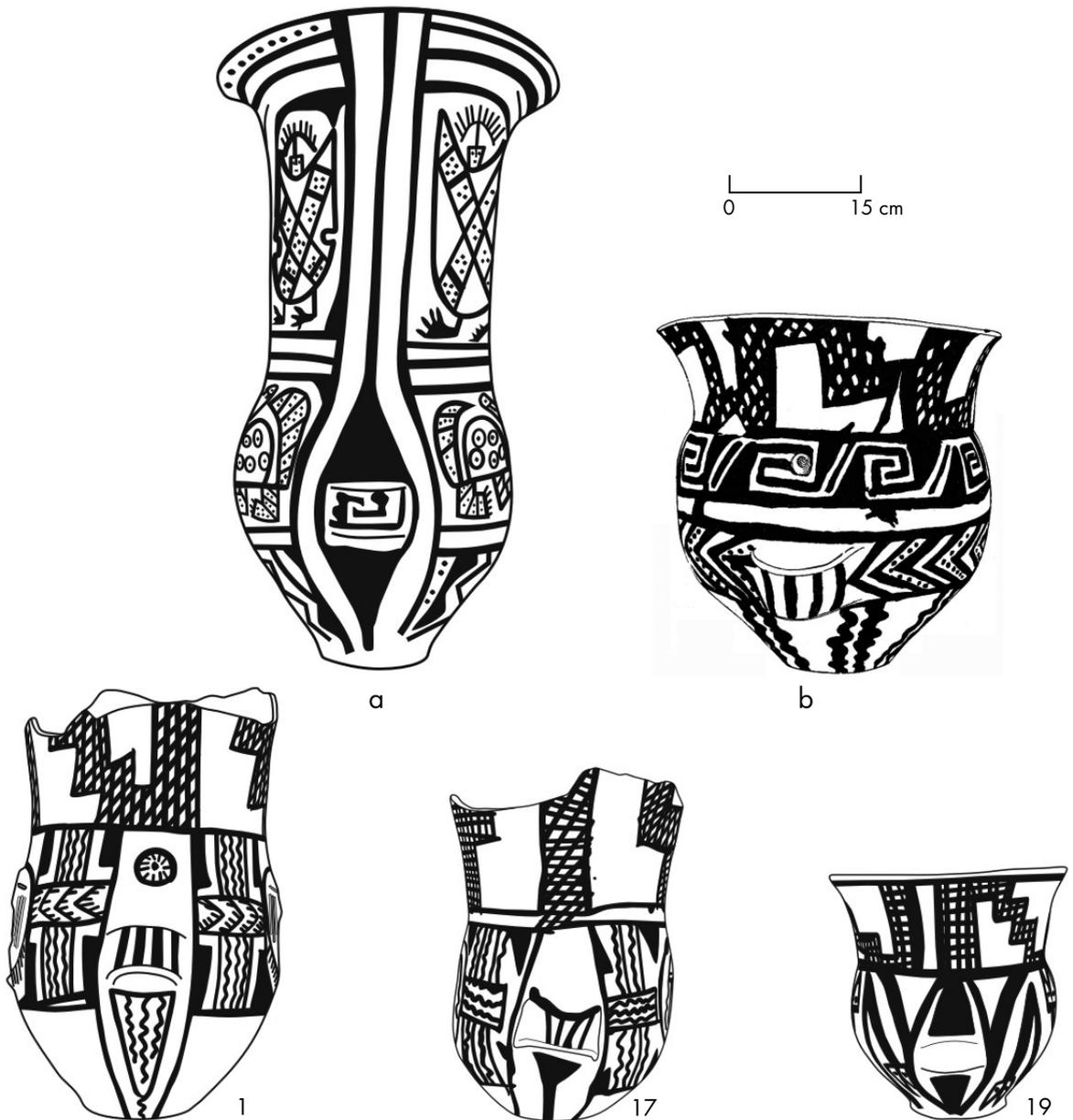


Figura 9. Ejemplos de vista lateral en urnas Santa María bicolor Fase IV (a. MEJBA -28048-) y Belén (b. Lafone Quevedo 1908: 353, figura 34. Sin datos métricos). Uso particular de “bandas laterales” en algunas urnas Ns/R.

Figure 9. Side views of Phase IV Santa María bicolour urns (a. MEJBA-28048-) and Belén urns (b. Lafone Quevedo 1908: 353, fig. 34. No measurements available). Note the use of “side bands” in some Black on Red urns.

plenos son recurrentes (fig. 8, campo 5). La decoración predominante en las asas está constituida por líneas rectas verticales (fig. 8, campo 6). En el espacio por encima de las asas y en cuanto a la decoración pintada, predominan variados motivos de forma circular (fig. 8, campo 4). En algunas piezas hemos visto el empleo de “bandas laterales”, limitadas al sector del cuerpo y/o base de la pieza (fig. 9).

### Comparación estilística

Aquí veremos las características compartidas entre las urnas Ns/R y las urnas Belén y Santa María. Estos dos últimos estilos, más allá de sus particularidades, presentan importantes afinidades, lo que ha llevado a definirlos como unidades estilísticas de mutua referencia (Quiroga & Puente 2007). Los elementos en común

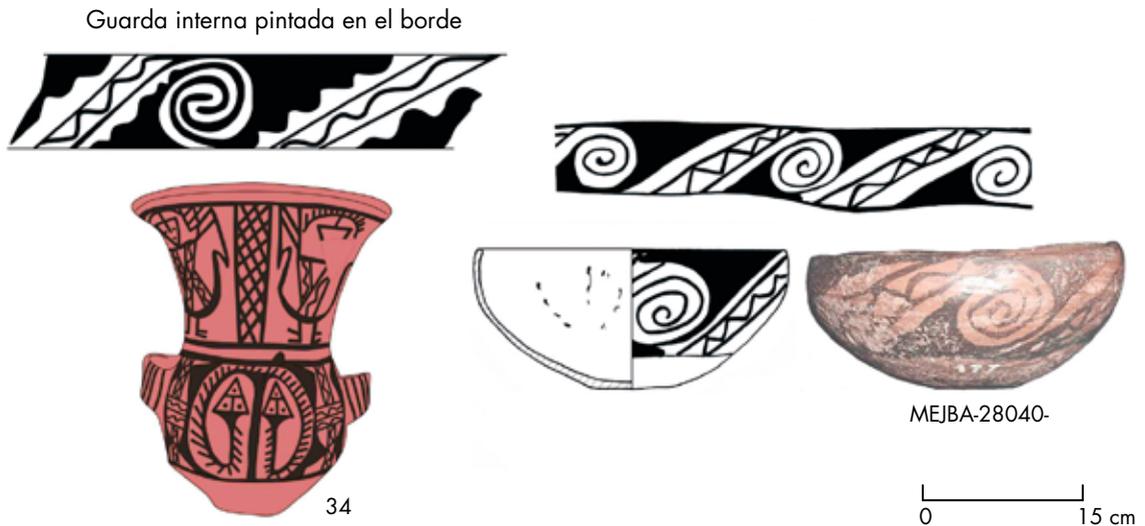


Figura 10. Ejemplo de guarda tipo Yavi presente en urnas Ns/R y pucos estilo Yavi procedentes de Yocavil.  
 Figure 10. Example of Yavi inside rim motifs on Black on Red urns and Yavi style bowls from Yocavil.

Tabla 1. Comparación de atributos estilísticos entre urnas Belén, Santa María, Ns/R y vasijas otros estilos  
 Table 1. Comparison of stylistic attributes of vessels of the Belén, Santa María, Black on Red and other styles

#### Rasgos que comparte con Belén

- Pintura negra sobre fondo rojo.
- Composición de diseño de lectura continua en el cuello y en la parte inferior del cuerpo.
- Composición de diseño de lectura plana en la parte superior del cuerpo.
- Escalonado continuo con interior reticulado en el cuello (rayo).
- Conjuntos de líneas verticales rectas o sinuosas en la parte inferior del cuerpo.
- Decoración de las asas con líneas verticales.
- Ciertos modelos de guarda interna del borde como los triángulos plenos.
- Aplicación de baño en la superficie interior de los cuellos.
- Aditamentos al pastillaje de forma mamelonar por encima de las asas (campo 4).
- Motivo de rostro humano con un baño blanco y modelado al pastillaje, ubicado en el panel central del cuerpo (campo 2), (escasos ejemplares).
- Técnica de incisión de trazo grueso en la decoración de cuerpo y cuello (campos 1 y 2), (escasos ejemplares).

#### Rasgos que comparte con Santa María (fases IV y V)

- Predominio de cuerpos ovaloides, de contorno inflexionado.
- Tendencia al desarrollo de cuellos largos en algunas piezas.
- Motivo de los “guerreros” en el cuello (escasos ejemplares).
- Modos de representación de la serpiente.
- Ciertos modelos de guarda interna del borde como los triángulos con greca.
- Uso de “bandas laterales” (algunos ejemplares).

#### Rasgos que comparte con otros estilos

- Empleo de pintura negra sobre fondo rojo presente en otros estilos contemporáneos tardíos dentro de la época tardía (urnas Quilmes inciso, Famabalasto Negro sobre Rojo, Inka mixto como La Paya Dibujos Negros).
- Uso de reticulados en el interior de distintos motivos.
- Un modelo de guarda que posee triángulos con espirales entrelazados y líneas onduladas entre líneas rectas, está presente en pucos Yavi.

#### Rasgos que son propios de las urnas Ns/R

- Diseño del cuerpo con combinación del motivo del “árbol de serpientes” y cruces laterales.
- Protagonismo del tema de la serpiente tanto en los cuellos como en los cuerpos.
- Las proporciones entre cuello/cuerpo y altura/diámetro de boca presentan valores intermedios entre las de las urnas Belén y Santa María fases IV y V.
- Presencia de áreas irregulares con baño blanco por debajo (oculto) del engobe rojo (algunos ejemplares).

son, por ejemplo: bimodalidad en las formas (urnas y pucos), y una mayoritaria tripartición de la vasija y de la decoración del cuerpo, borde interior como campo de diseño, simbolismo de la serpiente y de lo humano, ciertos elementos geométricos, salpicaduras de pintura negra en la superficie interna, cocción en atmósfera oxidante, base cóncavo-convexa, asas acintadas horizontales y de inserción con remache, ciertas pautas de uso. Todas estas características las encontramos también en la muestra de urnas Ns/R, con excepción de la bimodalidad en las formas, puesto que hasta el momento no hemos notado la presencia de pucos Negro sobre Rojo estilísticamente afines a las urnas analizadas en Yocavil, región de origen de la mayoría de las piezas que integran la selección.

También se observaron algunos elementos comunes con otros estilos, por ejemplo la alfarería Yavi (fig. 10). En la Tabla 1 presentamos aquellos elementos que permiten percibir el carácter mixto de estas urnas. No se trata de realizar una lista de ítems para considerar luego “grados de mezcla” en base a la cantidad de elementos compartidos, sino de analizar cómo estos se articulan en la constitución de un estilo nuevo para finalmente reflexionar sobre las dinámicas sociales involucradas en este proceso.

Otro elemento significativo es la estructura tripartita del diseño en el campo que constituye el eje de la observación, donde vemos un elemento central y repetición de motivos laterales. El foco de la mirada, es decir, el punto que capta en primer lugar la atención del observador, se ubicaría en la parte superior del cuerpo en las urnas Ns/R y en las urnas Belén (principalmente las que presentan un rostro), mientras que en las urnas Santa María se situaría en el cuello, donde se plasma el rostro antropomorfo del personaje que representa la pieza en su totalidad.

Luego de observar reiteradamente varias series de imágenes, notamos algunos elementos que refuerzan el paralelismo entre el cuerpo de las urnas Ns/R y el cuello de las santamarianas. Uno de ellos es la forma de arcos que salen de un eje central que comparten el “árbol de serpientes” de las urnas Ns/R y el “personaje de las largas cejas” de las urnas santamarianas. Otro es el empleo de triángulos plenos completando espacios libres en los diseños laterales (cruces en las urnas Ns/R y “guerreros” en las Santa María). Estos paralelos entre elementos laterales y centrales nos muestran un interjuego de representaciones en el que cruces y “guerreros” y “árbol de serpientes” y “personaje de las largas cejas” mantienen referencias recíprocas. Luego de notar este juego pudimos percibir inclusive al “árbol de serpientes” como una cara en la que los cuerpos de las serpientes

marcan el arco de las cejas y las cabezas definen los ojos, acercando las urnas Ns/R al universo de representaciones y patrones de diseño de las vasijas Belén.

Si bien no son muy frecuentes, tanto las urnas Ns/R como las Belén y Santa María Fase V presentan aditamentos al pastillaje ubicados por encima de las asas, aunque en las urnas santamarianas se trata siempre de modelados antropomorfos, mayoritariamente cabezas.

Con relación a los parámetros métricos, destaca la variedad en el tamaño de las diferentes urnas Ns/R. Es interesante observar que la mayoría de las piezas pequeñas proceden de Famabalasto. Si comparamos el índice cuello/cuerpo del grupo Ns/R con los de los conjuntos Belén y Santa María (fases IV y V), notamos que existe cierto solapamiento en los valores más altos de Belén y los más bajos del conjunto Ns/R, mientras que los más altos de este último grupo se aproximan a los más bajos del conjunto santamariano (Gráficos 1 y 2). Si en cambio observamos el índice altura total/diámetro máximo de la boca, vemos que existe una gran dispersión de los valores en las urnas Ns/R, un poco más amplio que el rango registrado para Belén y con valores máximos similares a los inferiores del conjunto santamariano (Gráficos 3 y 4). Si analizamos los valores promedio de estos índices y de la altura total, vemos que el conjunto de urnas Ns/R ocupa un lugar intermedio entre Belén y Santa María, aunque más próximo al conjunto Belén (Gráfico 5).

Si en este ejercicio de comparaciones consideráramos una simple sumatoria de los rasgos tomados en cuenta al describir las urnas Ns/R, la balanza parecería inclinarse mostrando una mayor similitud con el Estilo Belén, en detrimento de las similitudes observadas con el Estilo Santa María. No obstante, creemos que la morfología juega un rol predominante para el observador en la percepción de un equilibrio entre “lo Belén” y “lo Santa María”. Esto es más notorio en el caso de las urnas más altas, cuya forma, dimensiones y proporciones son afines a las santamarianas. Esto nos lleva a plantear que, al menos en este caso, no todos los atributos estilísticos poseen un mismo peso en nuestros mecanismos de percepción visual, los que sin duda están socialmente modelados. El desafío es comenzar a explorar vías que nos permitan acercarnos a los procesos de percepción del estilo en la propia sociedad que lo origina y la *praxis* involucrada.

Un elemento sugerente lo encontramos en las manchas de baño blanco cuya aplicación no tenía por objeto lograr un efecto visual en la pieza terminada; por el contrario pudimos descubrirlas en vasijas donde el deterioro del baño rojo permitió observarlas (véase fig. 5, N° 13, campo 1). Cabe señalar que el hecho de

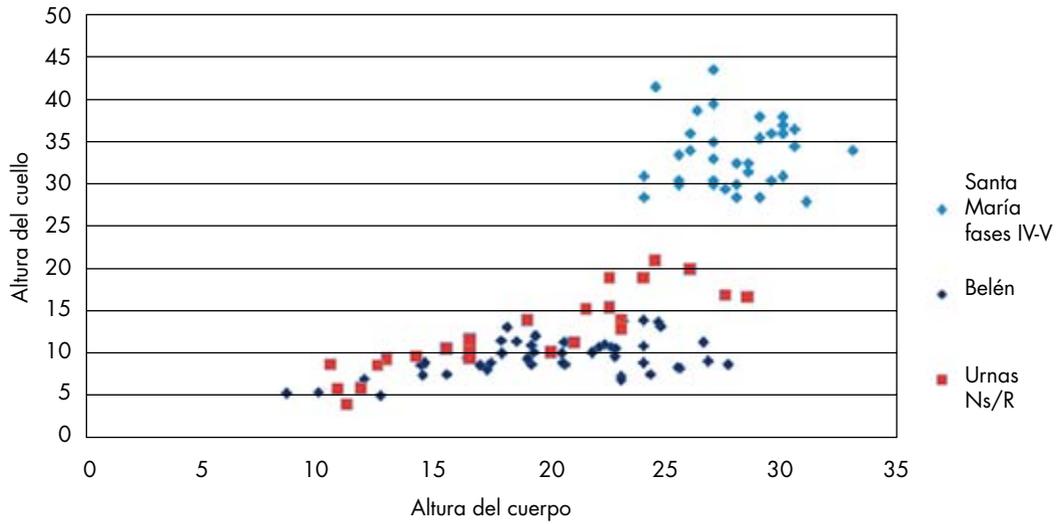


Gráfico 1. Relación entre altura del cuello y altura del cuerpo en una muestra de 34 urnas Santa María fases IV y V, 46 urnas Belén (según datos de Basile 2005) y 24 Urnas Ns/R, N total: 104. Las magnitudes se expresan en cm.

Graph 1. Ratio of neck height to body height in a sample of 34 Phase IV and V Santa María urns, 46 Belén urns (using data from Basile 2005) and 24 Black on Red urns, N total: 104. Sizes are expressed in cm.

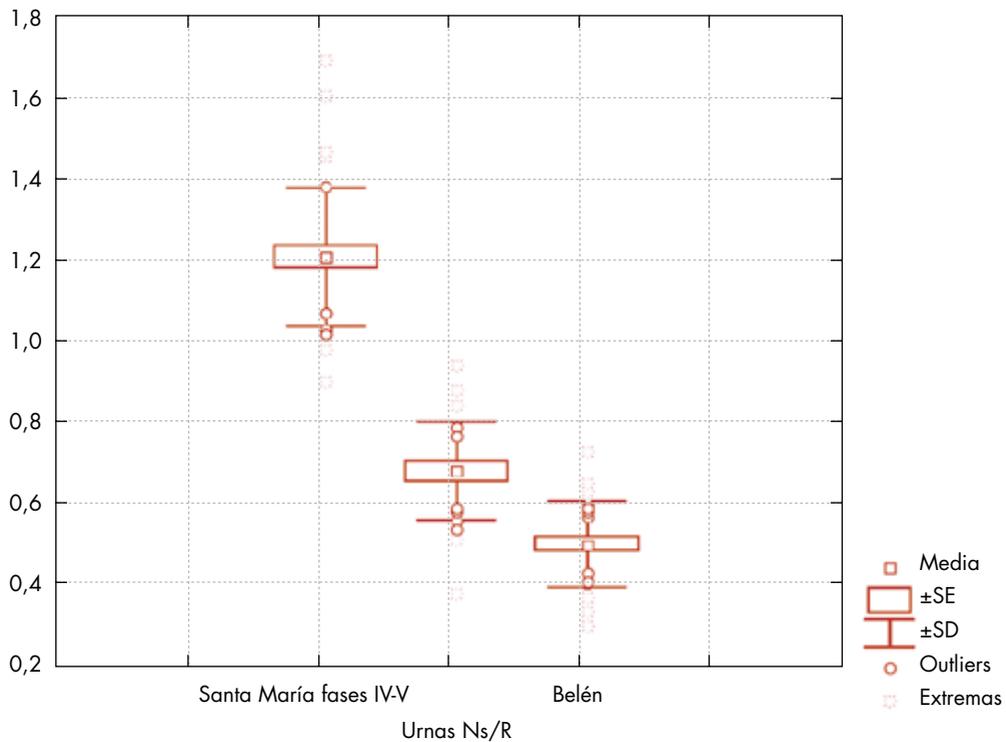


Gráfico 2. Gráfico de cajas del índice cuello/cuerpo para una muestra de 34 urnas Santa María fases IV y V, 46 urnas Belén (según datos de Basile 2005) y 33 urnas Ns/R.

Graph 2. Box plot of neck/body index for a sample of 34 Phase IV and V Santa María urns, 46 Belén urns (using data from Basile 2005) and 33 Black on Red urns.

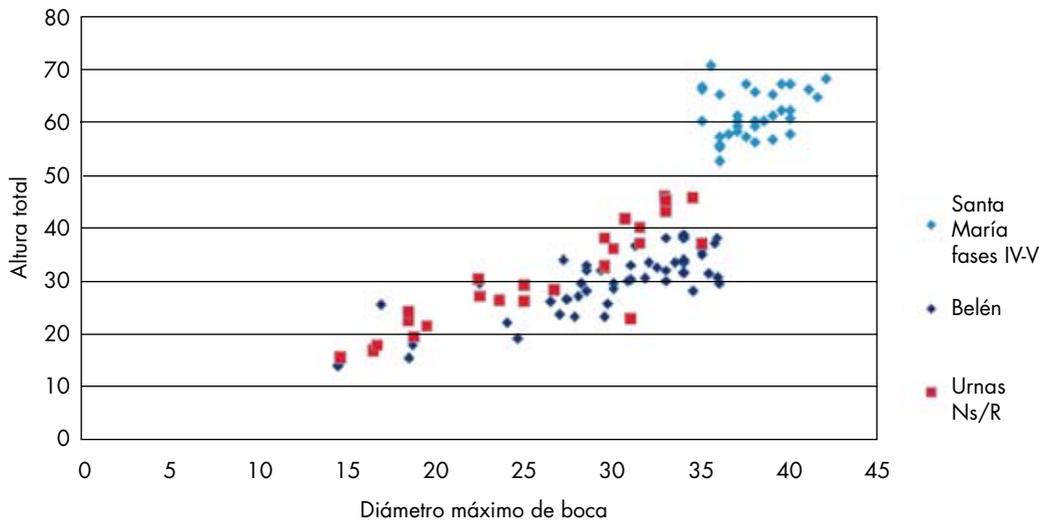


Gráfico 3. Relación entre altura total y diámetro máximo de boca en una muestra de 34 urnas Santa María fases IV y V, 46 urnas Belén (según datos de Basile 2005) y 24 Urnas Ns/R, N total: 104. Las magnitudes se expresan en cm.

Graph 3. Ratio of total height and maximum mouth diameter in a sample of 34 Phase IV and V Santa María urns, 46 Belén urns (using data from Basile 2005) and 24 Black on Red urns, N total: 104. Sizes are expressed in cm.

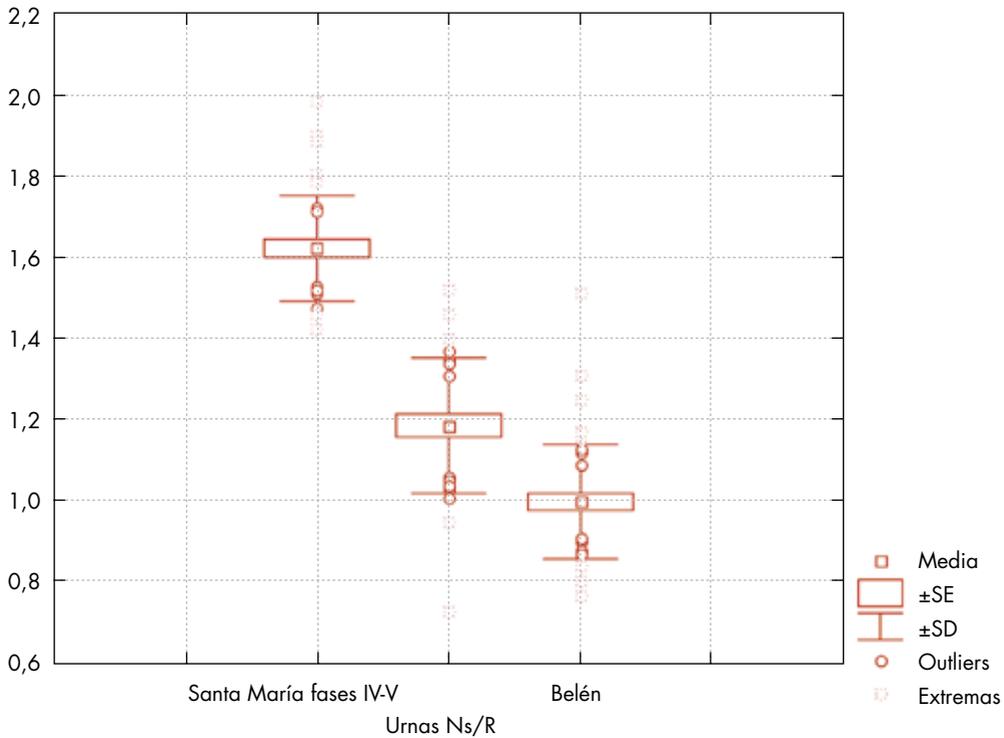


Gráfico 4. Gráfico de cajas del índice altura total/diámetro máximo de boca para una muestra de 34 urnas Santa María fases IV y V, 46 urnas Belén (según datos de Basile 2005) y 34 urnas Ns/R.

Graph 4. Box plot of total height/maximum mouth diameter index for a sample of 34 Phase IV and V Santa María urns, 46 Belén urns (using data from Basile 2005) and 34 Black on Red urns.

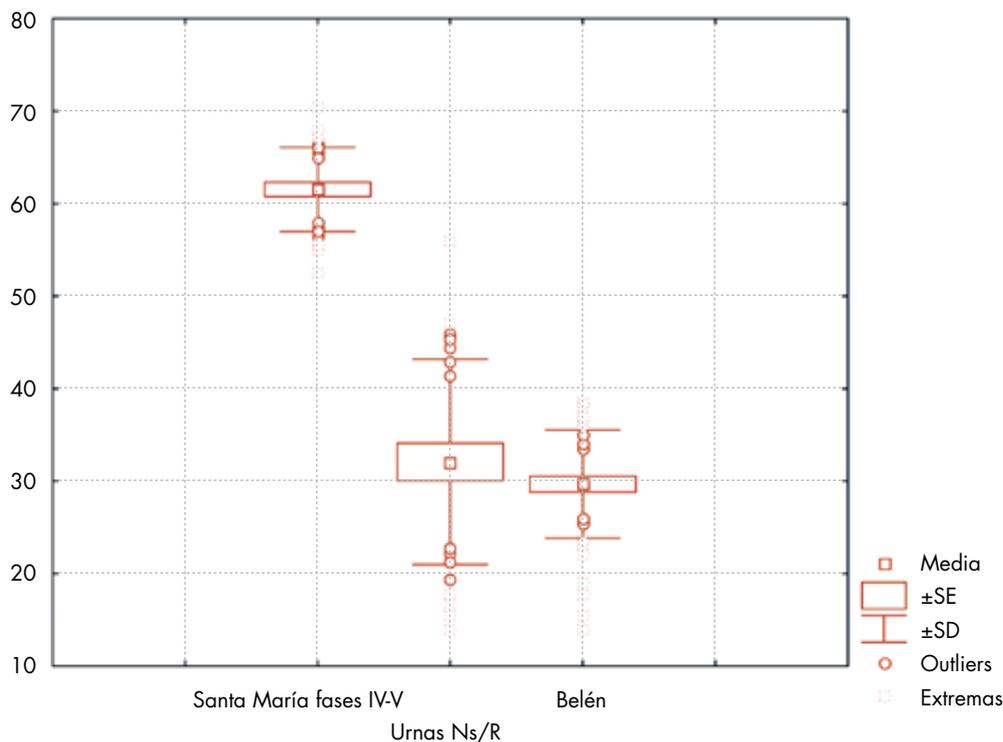


Gráfico 5. Gráfico de cajas considerando los valores de altura total para una muestra de 34 urnas Santa María fases IV y V, 46 urnas Belén (según datos de Basile 2005) y 30 urnas Ns/R. Las magnitudes se expresan en cm.

Graph 5. Box plot considering total heights for a sample of 34 Phase IV and V Santa María urns, 46 Belén urns (using data from Basile 2005) and 30 Black on Red urns. Sizes are expressed in cm.

que determinadas características sean invisibles en el objeto terminado, no implica que las prácticas que las generaron también lo hayan sido. Esto nos lleva a reflexionar en torno a las relaciones entre las prácticas de los alfareros y los procesos de producción y reproducción de identidades. Siendo el baño blanco un atributo clave en el Estilo Santa María, nos preguntamos en qué medida estas manchas blancas, aplicadas intencionalmente, se vinculan con la necesidad de imprimir una relación particular con dicho universo estilístico.

La estructura profunda de significados compartidos entre las urnas Ns/R y las santamarianas podría llegar a pasar desapercibida pero queda expuesta a partir de un análisis estilístico exhaustivo.

## Procedencias

Las vasijas que componen la muestra analizada proceden de las siguientes localidades: Famabalasto (8), Masao (2), Rincón Chico (2), Quilmes (1), El Bañado (1), Amaicha (5), Las Mojarras (2), El Paso (1), Fuerte Quemado (5), El Mollar de Tafí (1), Belén (1) y Londres (1). Se suman tres piezas procedentes de la

región de Santa María y 10 con procedencia desconocida (fig. 1 y Gráfico 6). Todas las localidades, con excepción de Londres y Belén, remiten al ámbito geográfico de la *tradición Yocavil* del Estilo Santa María. Sólo dos de las piezas proceden de la zona de Hualfín, uno de los ámbitos geográficos del Estilo Belén.

Las piezas que poseen registro de campo son de las colecciones Benjamín Muñiz Barreto, Márquez Miranda y Cigliano (MLP) y Cigliano (MUNR), todas de contextos funerarios. Tenemos también una referencia bibliográfica donde se presentan algunos datos del hallazgo de una urna (fig. 4, N° 5) (Liberani & Hernández 1950 [1877]). En la mayoría de los casos se trata de elementos de ajuar funerario recuperados en cistas de adultos (12 ejemplares) pero también hay casos de entierro de párvulos en urna (dos ejemplares) y como elemento de ajuar dentro de una urna tipo "uilque" (un ejemplar) (véase Tabla 2).<sup>12</sup> A pesar de que desconocemos el contexto original de las demás piezas, pensamos que se trata de material funerario por tratarse de piezas no fragmentadas.

Hemos comenzado a reconocer también fragmentos de urnas Ns/R en distintas localidades arqueológicas de Yocavil. Estos hallazgos se vinculan con áreas

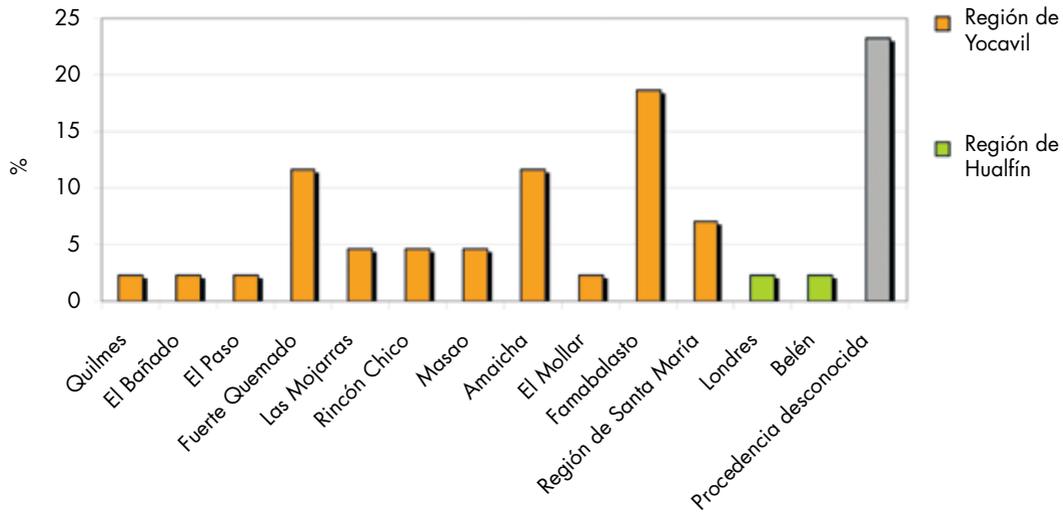


Gráfico 6. Frecuencia relativa de urnas Ns/R según procedencias, sobre una muestra de 43 ejemplares. Nótese el predominio de vasijas de la región de Yocavil.

Graph 6. Relative frequency of Black on Red urns by origin, based on a sample of 43 urns. Note the predominance of vessels from the Yocavil region.

residenciales y productivas, lo que sugiere posibles usos no funerarios. Hemos recolectado fragmentos en el tambo de Punta de Balasto, Rincón Chico sitios 8 y 15, El Calvario de Fuerte Quemado y Loma Redonda. Como mencionamos, hemos identificado en ilustraciones publicadas algunos fragmentos que podrían corresponder a esta variante: Localidad de los Cuartos, Tañí del Valle (Manasse 2002: 397, figura 3) y el bajo de La Ventanita de Fuerte Quemado (Kriscautzky 1999: 116, 125 y 126).

### Asociaciones y cronología

En la Tabla 2 presentamos sintéticamente las asociaciones en contextos funerarios de urnas Ns/R (15 urnas en 11 contextos funerarios). A continuación comentaremos ciertas implicancias cronológicas que se desprenden del análisis de las mismas.

Las urnas N° 2, 9 y 21 no poseen asociaciones con materiales cronológicamente diagnósticos. No obstante, la pauta de uso observada en el primer caso, como elemento de ajuar en una cista de adultos, sugeriría que se trata de un evento tardío. En la región de Yocavil la incorporación de urnas como acompañamiento funerario para adultos en cistas comienza a observarse tardíamente. Se registraron casos para ejemplares clasificados dentro de las fases III, IV y V.

La urna N° 5 habría estado tapada con un puco que se vincularía con los estilos Yavi y Casa Morada policromo.

Piezas similares a ésta (véase poco en fig. 10) podrían relacionarse en Yocavil a la época incaica (Tancredi et al. 2004).

Las cistas del bajo de Rincón Chico (Lampacito), donde se encontraron las urnas N° 11 y 12, contenían además cerámica de Estilo Caspinchango y collares de cuentas de vidrio. En la Cista A, se hallaron además piezas santamarianas Negro sobre Blanco de la Fase V. Mientras que en la B aparecieron posibles fragmentos de hierro y madera y un puco Yocavil (interior rojo sobre blanco). El Estilo Caspinchango y las cuentas de vidrio son característicos del Período Hispano Indígena. Las piezas de Estilo Santa María aquí presentes corresponden a variantes propias de momentos muy tardíos en la secuencia. Los pucos Yocavil de interior rojo sobre blanco se han registrado en diferentes contextos funerarios asociados a elementos europeos.

Las urnas N° 13 y 14 se asocian a un aribaloide Inka mixto (La Paya Dibujos Negros) y a un puco Santa María bicolor. La vinculación con el aribaloide apoya la asignación cronológica del entierro a la época inka.

Las urnas N° 22 y 23 (Cista 4); 24 (Cista 13); 25, 26 y 28 (Cista 19) y 27 (Cista 2) fueron halladas en el *Cementerio Rico* de Famabalasto (Cementerio VII en Cigliano 1958). En estos cuatro entierros múltiples de adultos las abundantes ofrendas están integradas además por piezas cerámicas de estilos Famabalasto Negro sobre Rojo, Famabalasto Negro Grabado, Santa María Bicolor, Santa María Tricolor (modalidad tardía) y Belén, junto

Tabla 2. Asociaciones contextuales conocidas de las urnas Ns/R analizadas  
*Table 2. Known contextual associations of the Black on Red urns analyzed*

Urna N°	Procedencia	Tipo de entierro	Asociaciones	Fuente bibliográfica
2	<b>El Bañado</b> (Cementerio II Monte Turiso, entierro "2/2")	Entierro de 3 individuos adultos en cista de piedras con techo en falsa bóveda.	1 urna Ns/R. No hay datos sobre asociaciones. (Total: 1 objeto)	Libretas de Weiser, III Expedición
5	<b>Fuerte Quemado</b>	Posible entierro de niño en urna calzada lateralmente por piedras, a 1 m de profundidad.	1 urna Ns/R, Pucos tapa estilo Yavi-Casa Morada Polícromo (Total: 2 objetos)	Liberani & Hernández 1950 [1877]
9	<b>Las Mojarras</b> (Al pie del Cerro Pintado hacia el Norte)	Entierro de niño de 2-3 años en urna.	1 urna Ns/R. No hay datos sobre asociaciones. (Total: 1 objeto)	Libretas de Weiser-Wolters, VI Expedición
11	<b>Rincón Chico</b> cista ubicada en el bajo (Cista A según Lorandi et al. 1960)	Entierro de 2 adultos femeninos y 1 adulto masculino en cista de piedras con techo en falsa bóveda.	1 urna Ns/R, 1 urna Santa María Bicolor Ns/Bl (Fase V), 2 pucos Santa María Bicolor Ns/Bl c/cuello; 3 pucos y 2 ollas Caspinchango; 1 jarra; 2 collares de cuentas de vidrio. (Total: 12 objetos)	Márquez Miranda & Cigliano 1961
12	<b>Rincón Chico</b> (Lampacito) (Cista B)	Entierro de 7 individuos adultos en cista de piedras de planta circular con techo en falsa bóveda.	1 urna Ns/R, 1 pucos Yocavil, 2 pucos Caspinchango, 1 olla con pie Caspinchango, 1 pucos rojo, 1 pucos Ns/R, elementos de hierro (?), elementos de madera, cuentas de vidrio. (Total: 7 objetos cerámicos)	Lorandi, Renard, & Tarragó 1960
13 y 14	<b>Masao</b> (Cementerio I a la orilla izquierda del Arroyo Chañaryaco, entierro 8 en Weiser)	Entierro de 3 adultos? en pozo de contorno indeterminado relleno de tierra y cubierto por hiladas de piedra.	2 urnas Ns/R, 1 aribaloide Inca mixto (La Paya Dibujos Negros), 1 pucos Santa María Bicolor y 2 piedras pintadas. (Total: 6 objetos)	Libretas de Weiser, III Expedición; Cigliano 1958; Matera 2008
21	<b>Famabalasto</b> (Cementerio de Trojas en Weiser) (Cementerio VII en Cigliano 1958)	Entierro de 1 subadulto? en olla grande (uilque) de 60 cm de altura.	1 urna Ns/R y 1 pucos indeterminado. (Total: 2 objetos)	Libretas de Weiser-Wolters, IV Expedición; Cigliano 1958
22 y 23	<b>Famabalasto</b> (Cementerio en frente de la Quebrada Agua Salada, Troja 4 en Weiser) (Cementerio VII, Cista 4 en Cigliano 1958)	Entierro de 11 adultos en pozo circular de 2 m de diámetro con techo de piedras en falsa bóveda. Cuerpos colocados según eje este-oeste, con la cabeza hacia el este.	2 urnas Ns/R, cerámica estilos Famabalasto Ns/R, Famabalasto Negro Grabado, Santa María Bicolor, Santa María Tricolor y Belén. Junto a estas piezas se hallaron 1 peine, 1 cuenta, 1 cuchillón y 1 tarabita de madera, torteros y 1 "topu" (alfiler) de hueso. (Total: 24 objetos)	Libretas de Weiser-Wolters, IV Expedición; Cigliano 1958
24	<b>Famabalasto</b> (Cementerio Rico, entierro "13" en Weiser) (Cementerio VII, Cista 5 en Cigliano 1958)	Entierro de 7 adultos en pozo circular de 2 m de diámetro con techo de piedras en falsa bóveda. Cuerpos colocados según eje este-oeste, con la cabeza hacia el este.	1 urna Ns/R, piezas Famabalasto Ns/R, Famabalasto Negro Grabado, Santa María Bicolor Ns/Bl y Belén. Junto a estas piezas se hallaron 1 pulsera de oro y restos de cestería. (Total: 24 objetos)	Libretas de Weiser-Wolters, IV Expedición; Cigliano 1958
25, 26 y 28	<b>Famabalasto</b> (Cementerio de trojas en el arenal frente a Agua Salada, entierro "19" en Weiser) (Cementerio VII, Cista 6 en Cigliano 1958)	Entierro de 3 adultos en pozo circular de 2 m de diámetro con techo de piedras en falsa bóveda.	2 urnas Ns/R, Famabalasto Ns/R, Belén, Famabalasto Negro Grabado y Santa María Bicolor. (Total: 29 objetos)	Libretas de Weiser-Wolters, IV Expedición; Cigliano 1958
27	<b>Famabalasto</b> (Cementerio en frente de la Quebrada Agua Salada, Troja 2 en Weiser) (Cementerio VII, Cista 2 en Cigliano 1958)	Entierro de 4 adultos en pozo circular de 2 m de diámetro con techo de piedras en falsa bóveda. Cuerpos colocados según eje este-oeste, con la cabeza hacia el este.	1 urna Ns/R, 1 pucos c/cuello Santa María Bicolor, 2 ollitas con cuello Santa María Bicolor, 4 ollitas con cuello Famabalasto Ns/R, 1 olla Belén, 1 pucos Famabalasto Negro Grabado y 1 ollita Famabalasto Negro Grabado oxidante. (Total: 11 objetos)	Libretas de Weiser-Wolters, IV Expedición; Cigliano 1958

a objetos de diversos materiales. Los cuatro casos presentan el mismo tipo de asociaciones entre variantes estilísticas de los siglos xv a xvii. (Véanse fotografías de los objetos cerámicos de estas tumbas de Famabalasto en Palamarczuk 2009: 296-297, 299-302, 306-307).

Como pudimos ver, todas las asociaciones de las urnas Ns/R nos remiten al momento de la expansión inkaica y de la conquista española en el área.

El entierro múltiple de adultos en cistas y las prácticas de reutilización de estos espacios, limitan la capacidad de distinción de las ofrendas correspondientes a eventos funerarios discretos. No obstante, los estilos presentes en las tumbas aquí consideradas reflejan lapsos de tiempo relativamente cortos referibles a las épocas Inka e Hispano Indígena. Épocas que muchas veces no se pueden distinguir arqueológicamente debido a la continuidad tanto en algunas prácticas sociales, como en el uso de objetos y espacios.

Sin embargo, a partir de algunas características estilísticas intrínsecas de las urnas Ns/R, nos inclinamos a situar el origen de su producción durante la expansión inkaica y su perduración durante los primeros momentos de la conquista española. Por ejemplo, la representación de “guerreros”, guardas “tipo Yavi”, la “cruz de malta” o el uso reiterado de espacios reticulados, son elementos que se ponen en juego en las piezas Inka mixto de la región. Hemos identificado un plato Inka mixto (Kriscautzky 2005: 51) cuya decoración interna presenta muchos puntos en común con los diseños de las urnas estudiadas y con platos inkaicos provenientes de La Paya y Fuerte Quemado (Bruch 1911: 74, figura 70).

### Otras urnas Negro sobre Rojo tardías en Yocavil

El conjunto descrito no agota la totalidad de modalidades de urnas Negro sobre Rojo vinculadas a la época tardía en Yocavil. Por este motivo y con el fin de identificar a este grupo en particular, proponemos denominarlo operativamente Belén-Santa María Negro sobre Rojo, variedad “árbol de serpientes”. Notamos grandes semejanzas entre las urnas aquí analizadas y el conjunto llamado Quilmes Inciso (Serrano 1966 [1958]). A su vez, presentan puntos en común con otras vasijas que por su singularidad hasta el momento no constituyen grupos pero que sin embargo presentan notables afinidades entre sí. Hemos podido distinguir un pequeño grupo formado por tres vasijas a las que llamaremos “urnas de cuello vacío”. Dos de los ejemplares proceden de Yocavil: Fuerte Quemado (fig. 11e) y Amaicha (MEJBA N° 47-1652), mientras que la tercera proviene de Hualfín

(Cementerio La Aguada Orilla Norte, MLP, Col. BMB N° 11843, Wynveldt 2006). Esta última vasija se asocia en un contexto funerario a piezas inkaicas.

Todas estas urnas Negro sobre Rojo podrían agruparse en un conjunto que incluya mayor variedad junto con las urnas aquí analizadas (fig. 11).

Al mismo tiempo, aunque en escasa cantidad, existen urnas Belén en Yocavil (Lafone Quevedo 1908, figura 34; Bruch 1911, figura 90; Bregante 1926, figura 48; Palamarczuk 2002). Considerando esta baja frecuencia, Sempé (1999, 2005) ha planteado la idea de que la cultura santamariana ofreció resistencias a la penetración cultural y territorial Belén. Asimismo, considera que la presencia de cerámica Belén en Tafí podría explicarse en función de la instalación de *mitimaes* de Hualfín en esta zona. Núñez Regueiro (1974) también menciona la presencia de cerámica Belén en el pucará de Loma Verde en Tafí. Sin embargo habiendo notado la variedad de urnas Negro sobre Rojo en Yocavil, nos surgen dudas con respecto a dicha asignación estilística.

Es interesante destacar la existencia en la zona, de una serie de estilos minoritarios contemporáneos que comparten el uso de pintura negra sobre un baño rojo, entre ellos el Famabalasto Negro sobre Rojo, La Paya Dibujos Negros, Rojo Pulido Inkaico e “Hispano Indígena”. Si bien cada uno de estos estilos posee trayectorias y espacialidades particulares, parecen sugerirnos una tendencia estética de época.

Queda pendiente una sistematización de cada una de las variantes mencionadas para entender su génesis y vínculos mutuos.

### REFLEXIONES HACIA LA INTERACCIÓN SOCIAL

A partir del análisis de las urnas Ns/R surgen dos datos fundamentales con respecto a estas vasijas de carácter mixto. Por un lado, las procedencias indican que se trata de un material que se usó y circuló casi exclusivamente en el área de la *tradición Yocavil*. Por otro lado, su cronología se vincula con las épocas Inkaica e Hispano Indígena. Si bien resulta muy difícil diferenciar ambos momentos en los contextos funerarios, proponemos ubicar el origen de la producción de estas vasijas durante la expansión inkaica y su perduración durante los primeros momentos de la conquista española.

¿Pero dónde nos sitúa el hablar de momentos inkaicos en el NOA? ¿Cuándo empieza el “Período Inkaico”? ¿Fue una expansión veloz, que demandó poco tiempo en dominar amplios territorios ocupados por diversas formaciones sociales? Generalmente y quizás



Figura 11. Ejemplos de otras modalidades de urnas Negro sobre Rojo tardías de Yocavil: a) IAMUNT MA 4279, Fuerte Quemado; b) MEJBA -36857-, Fuerte Quemado; c) MAEC S/N°; d) MLP BMB 5408, Famabalasto; e) Bruch 1911: 91, figura 91, MLP Col. Bruch N° 84, Fuerte Quemado; f) MEJBA S/N°; g) MEJBA Z-10207, Fuerte Quemado.

Figure 11. Examples of other types of late Black on Red urns from Yocavil: a) IAMUNT MA 4279, Fuerte Quemado; b) MEJBA -36857-, Fuerte Quemado; c) MAEC s/n°; d) MLP BMB 5408, Famabalasto; e) Bruch 1911: 91, fig. 91, MLP Col. Bruch N° 84, Fuerte Quemado; f) MEJBA s/n°; G. MEJBA Z-10207, Fuerte Quemado.

implícitamente, se considera que el Período Inkaico en el NOA comienza cuando los representantes del imperio se asientan por primera vez en el territorio, en algún momento del siglo xv.

Si bien las discusiones sobre la cronología de la expansión son importantes, creemos que se desplazan de un eje para nosotras principal: considerar la expansión inkaica no como un acontecimiento puntual sino como un proceso que, desde el punto de vista de las sociedades locales, se habría iniciado aun antes de la presencia física efectiva de representantes del estado

inkaico en la región. Por eso, planteamos la necesidad de complejizar esta imagen de un antes y un después determinada por dicha presencia, la que provocaría el encuentro de partes desconocidas entre sí y que sólo comenzarían a interactuar a partir de ese “hito”. Seguramente los grupos locales habrían tenido conocimientos y valoraciones sobre la expansión inkaica de larga data, previamente a su arribo a la región, a la vez que los inkas habrían manejado información sobre los grupos locales. Ese conocimiento mutuo constituye ya un tipo de interacción.

Retomando el concepto de frontera –en general, como espacio en constante redefinición, donde se expresan relaciones de interacción y conflicto entre distintos grupos sociales–, nos resulta útil considerar los planteamientos en torno a las transformaciones sociales de grupos en zonas fronterizas a la expansión de un estado (por ejemplo, Boccarda 1999, 2002). Pensando particularmente en el caso del área valliserrana central del NOA ante la expansión inkaica, lo interesante está dado por la visión de los procesos de expansión en tanto mecanismos que pueden redefinir o transformar las relaciones dentro y entre sociedades vecinas.

Las posibilidades de inferir situaciones de interacción social a partir de ciertas manifestaciones estilísticas, como el fenómeno de surgimiento de diversos estilos Inka mixto (donde se aprecia una mezcla entre lo local y lo inkaico) en distintas áreas del *Tawantinsuyu*, podrían extenderse a las manifestaciones donde confluyen estilos de diferentes desarrollos regionales locales. El caso de las urnas Ns/R, en el que se integran elementos Belén y Santa María, podría tomarse como un ejemplo en este sentido.

Otro punto importante está relacionado con las procedencias de las urnas Ns/R. Hay que destacar que, aunque se trata de un estilo mixto que combina rasgos de estilos mayoritarios propios de regiones diferentes pero vecinas, no se encuentra presente por igual en ambas regiones. Hasta el momento, hemos notado que aparentemente no estaba circulando en la zona de Hualfín (dos ejemplares) con la misma fuerza que en Yocavil (31 ejemplares). ¿Qué significa esta distribución tan particular? ¿Qué representa este estilo que mezcla en nuevas manifestaciones elementos característicos de estilos propios de grupos diferentes? ¿Qué nos puede estar indicando que algunos elementos usados reiteradamente en estas vasijas se integran a algunas producciones Inka mixto local (tipo La Paya Dibujos Negros)?

Estas preguntas nos hacen volver a algunas consideraciones previas sobre las urnas Ns/R. Vimos que se las pensó como manifestaciones propias de un área de transición entre dos entidades contiguas (Cigliano 1958). Otros autores propusieron una explicación vinculada con el establecimiento de *mitimaes* de Hualfín en Yocavil (Perrotta & Podestá 1974; Tarragó 1995, 2000). Esta hipótesis implica el surgimiento de este nuevo estilo como una consecuencia de la ocupación inkaica efectiva en la región. Pensamos que se trata de una explicación que no debe dejar de tenerse en cuenta.

Sin embargo, recuperando la noción dinámica de estilo como práctica y como frontera de interacción social, podemos proponer algunas nuevas ideas que amplíen las posibilidades de acercamiento a este estilo mixto específico. El mismo podría ser el producto de

una interacción social redefinida entre grupos de Hualfín y de Yocavil resultado de la configuración de esta zona del NOA como frontera del proceso expansivo inkaico en marcha. Dichas transformaciones en las relaciones intergrupales, seguramente continuaron modelándose una vez establecida la presencia inkaica en la zona. A diferencia de la hipótesis de los *mitimaes*, esta propuesta, que podríamos llamar hipótesis de “interacción regional”, imagina la posibilidad del surgimiento de este estilo con anterioridad a la presencia inkaica efectiva pero en estrecha relación con lo Inka. Esta idea no se contradice con nuestra asignación de las vasijas a momentos inkaicos, ya que en ellos incluimos las transformaciones sociales inmediatamente previas pero vinculadas a esta llegada. De todos modos, tampoco excluye el posible inicio de la producción de estas vasijas luego de la llegada de representantes inkaicos a la región. Aún no contamos con datos lo suficientemente precisos, que nos permitan evaluar estas posibilidades.

Las distintas alternativas explicativas se enriquecerán reflexionando sobre las intencionalidades que pueden mediar en el surgimiento de innovaciones en las manifestaciones simbólicas. En este sentido podríamos plantear la idea del mestizaje como un fenómeno político, no como algo meramente estético. Es decir, creemos estar ante una intención de fusión estilística y no ante un resultado automático de la mezcla de poblaciones que resulta en una hibridación de sus expresiones materiales. La idea de que los estilos cerámicos pueden emplearse como elementos emblemáticos desencadena nuevas preguntas: ¿Es este estilo el resultado de un proceso de conformación de nuevas identidades surgidas, a su vez, de nuevas formas de interacción ante un contexto histórico novedoso? ¿Constituye un emblema grupal? Creemos que más que una manifestación individual este estilo conformaría una expresión grupal. Intuimos la presencia de diferentes manos en la elaboración de las vasijas (distintos trazos, acabados de superficie, etc.) a la vez que se expresa un patrón compartido en los temas representados y su estructuración en la vasija. Por otra parte, ¿quiénes hacen estas vasijas y quiénes conforman el colectivo al que representan? ¿Puede ser la expresión de nuevos grupos parentales o de linajes? ¿Puede estar respondiendo a la intención de expresar un pacto, entre quienes a pesar de todo se siguen percibiendo como diferentes? ¿Puede tratarse de símbolos de estatus o de jerarquía social? Seguramente no haya una única respuesta que cierre estas interrogantes, ya que es muy probable que las vasijas hayan tomado diferentes roles en coyunturas políticas y sociales cambiantes.

Si bien nos inclinamos por la idea de la “interacción regional” para entender la génesis del estilo, hasta el

momento no hay elementos que permitan descartar la hipótesis de los *mitimaes*. Por este motivo, las interpretaciones están abiertas inclusive a otras posibilidades.

Habiendo identificado y definido un conjunto estilístico particular –las urnas Ns/R– se abre la posibilidad de su identificación en fragmentos cerámicos, no sólo en contextos funerarios donde se suelen hallar vasijas enteras, sino también en diferentes contextos de la vida cotidiana, lo que permitirá seguir avanzando en el conocimiento de la temporalidad, como así también de los diferentes usos y valores sociales vinculados a dicho conjunto. Hasta el momento fragmentos de urnas de este estilo habían pasado desapercibidos, subsumidos en categorías amplias como “negro sobre rojo” o bien considerados como Belén.

Otro hecho destacable para contextualizar la producción de las urnas Ns/R es su coexistencia con los estilos Belén y Santa María. Es decir, su emergencia no implica la desaparición de aquellos estilos de los que se nutre, de hecho las urnas Ns/R constituyen una producción minoritaria. Esto indica también que los modelos tomados como referentes de las urnas estudiadas formaban parte del presente de las personas que las elaboraban y usaban. Los universos de referencia estaban en movimiento, no eran cosas del pasado, al menos no exclusivamente. Estas vasijas Ns/R ponen de manifiesto el juego de complementariedad y de oposiciones entre los estilos mayoritarios vigentes, los que también están al mismo tiempo experimentando notables transformaciones (véase, por ejemplo, Reynoso & Pratolongo 2008).

Hasta aquí se ha asumido que los estilos Belén y Santa María presentaron trayectorias paralelas con una temporalidad similar. ¿Pero qué sucedería si esta premisa inicial no fuera correcta? El problema de la cronología condiciona nuestra capacidad para abordar estas

situaciones. Las recientes revisiones de los contextos Belén de la zona de los valles de Hualfín y Abaucán nos resultan sugerentes, ya que sostienen que la mayoría de los fechados radiocarbónicos confiables corresponderían a los momentos tardíos dentro de la época tardía (Sempé 2005; Wynveldt 2006; Ratto et al. 2007). Esta información nos permite imaginar otras posibilidades: ¿Podríamos pensar en el Estilo Belén en su conjunto como el resultado de un proceso de generación de nuevas identidades desencadenado por la expansión inkaica? Teniendo en cuenta que la cantidad de estas vasijas es escasa en comparación con las producciones santamarianas, ¿podríamos pensar en un lapso corto para el desarrollo del Estilo Belén?, ¿en esta disparidad podrían también influir factores demográficos y/o de muestreo? Desde ya, estas son simplemente posibilidades que deberán evaluarse a la luz de mayor información.

Todo lo mencionado demuestra la necesidad de avanzar en investigaciones relevantes para resolver estas interrogantes. Desde un punto de vista que pone énfasis en las vinculaciones más que en entidades aisladas y fijas, la historia de estas comunidades debe entenderse siempre en relación recíproca.

RECONOCIMIENTOS Versiones previas de este trabajo se presentaron en el Seminario de Doctorado “Etnogénesis y mestizaje en la fronteras de las Américas” (FFyL, UBA) dictado por Guillaume Boccara y en el Simposio “Práctica, significado y contexto en la representación visual: experiencias de investigación” coordinado por Laura Quiroga y Fabiana Bugliani en el XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Agradecemos a los directores y al personal de los distintos museos recorridos, especialmente a María Delia Arena por su ayuda en el Museo de La Plata. A Myriam Tarragó, Javier Natri, Sergio Caviglia y Gerónimo Pratolongo por sus comentarios a versiones previas de este trabajo. A Javier Natri y Norma Ratto por facilitarnos información sobre algunas piezas. Agradecemos a los evaluadores del manuscrito por sus útiles comentarios. Esta investigación se realizó en el marco de los Proyectos UBACyT F152, PIP 6148 y PICT 34511.

## ANEXOS

Anexo 1. Datos sobre procedencia, ubicación actual, colector y menciones bibliográficas de las urnas Ns/R analizadas  
*Annex 1. Information on the origin, current location, collection and bibliographic references of the Black on Red urns analyzed*

Urna N°	Procedencia	Colector	Contexto	Museo	N° inventario	Publicada en
1	Quilmes (Tucumán)	¿Pelissero y Difrieri ?	No	MAJBA		
2	El Bañado (Tucumán)	Weiser (III Exped Muñoz Barreto 1920-1921)	Si	MLP	2/2- 1960-4572	
3	El Paso (Tucumán)	Breyer (1944)	No	MEJBA	(-29061-)	
4	Fuerte Quemado (Catamarca)	Breyer (1944)	No	MEJBA	44-1924	Serrano 1966 [1958]; Nastri 2006
5	Fuerte Quemado (Catamarca)	Liberani y Hernández (1877)	Si	?		Liberani & Hernández 1950 [1877]
6	Fuerte Quemado (Catamarca)	Zavaleta	No	EM	6485 o 2922	Nastri 2006
7	Fuerte Quemado (Catamarca)	Schreiter (1912)	No	MFV	88706	Becker Donner 1950
8	Fuerte Quemado (Catamarca)	Paz Posse	No	MUNT	MA 0536	IAMUNT 2003
9	Las Mojarras (Catamarca)	Weiser (VI Exped Muñoz Barreto 1924)	Si	MLP	440-2481-5036	
10	Las Mojarras (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	No	MLP	?-6315	
11	Rincón Chico (Catamarca)	M. Miranda y Cigliano (1961)	Si	MLP	5	Márquez Miranda & Cigliano 1961; Weber 1978
12	Rincón Chico (Catamarca)	Cigliano (III Exped. F.F.Y.L., UNL, 1959)	Si	MUNR	14/163 - LCB p3	Lorandi et al. 1960
13	Masao (Catamarca)	Weiser (III Exped Muñoz Barreto 1920-1921)	Si	MLP	1558-4436	Perrotta & Podestá 1974
14	Masao (Catamarca)	Weiser (III Exped Muñoz Barreto 1920-1921)	Si	MLP	1557-4437	
15	Amaicha (Tucumán)	Adán Quiroga	No	MEJBA	(-25154-)	
16	Amaicha (Tucumán)	Adán Quiroga	No	MEJBA	12393	
17	Amaicha (Tucumán)	Breyer (1944)	No	MEJBA	44-2050 (33)	
18	Amaicha (Tucumán)	Breyer (1944)	No	MEJBA	44-2051 (54)	
19	Amaicha (Tucumán)	Zavaleta 3° colección (1899)	No	MEJBA	47-1653 (60)	
20	El Mollar (Tucumán)	Casanova y Da Fonseca (1936)	No	MEJBA	36-1098	
21	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	77-2193-5219	
22	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	141-2267-5294	
23	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	138-2264-5291	
24	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	166-2285-5311	
25	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	200-2314-5339	
26	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	243-2360-5385	
27	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	111-2236-5263	
28	Famabalasto (Catamarca)	Weiser (IV Exped Muñoz Barreto 1921-1922)	Si	MLP	2323-5348	Cigliano 1958
29	Londres (Catamarca)		No	MAAQ	254	
30	Belén (Catamarca)		No	MAAQ	2241	
31	Región de Santa María (Catamarca)		No	MAPEB	112	
32	Región de Santa María (Catamarca)	Schreiter (1912)	No	MFV	88748	Becker Donner 1950
33	Región de Santa María (Catamarca)		No	MFP	Sin N°	
34	Desconocida		No	MEJBA	(-28022-)	Calderari & Williams 1991
35	Desconocida		No	MAPEB		
36	Desconocida		No	EM	VC o 163	Nastri 2006
37	Desconocida		No	MAPSLQ	478	Basile 2005
38	Desconocida		No	MEJBA	Sin N°	
39	Desconocida		No	MEJBA	73-936	
40	Desconocida		No	MEJBA	Sin N°	
41	Desconocida		No	MUNT	MA 0409	IAMUNT 2003
42	Desconocida		No	MUNT	MA 1499	IAMUNT 2003
43	Desconocida		No	COMACO	Sin N°	

## Referencias Museos

**MEJBA** Museo Etnográfico "Juan B. Ambrosetti" (Ciudad de Buenos Aires, Argentina)  
**MLP** Museo de La Plata (La Plata, Buenos Aires, Argentina)  
**MAPEB** Museo Arqueológico Provincial "Eric Boman" (Santa María, Catamarca, Argentina)  
**MAAQ** Museo Arqueológico "Adán Quiroga" (San Fernando del V. de Catamarca, Catamarca, Argentina)  
**MAPSLQ** Museo Arqueológico Provincial "Samuel Lafone Quevedo" (Andalgalá, Catamarca, Argentina)  
**MFP** Museo Filomeno Pastrana (Fuerte Quemado, Catamarca, Argentina)

**MAJBA** Museo Arqueológico "Juan Bautista Ambrosetti" (Quilmes, Tucumán, Argentina)  
**MUNT** Museo de la Universidad Nacional de Tucumán (San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina)  
**MUNR** Museo de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Santa Fe, Argentina)  
**MAEC** Museo Arqueológico "Dr. Eduardo Casanova" (Tilcara, Jujuy, Argentina)  
**COMACO** Fundación COMACO (Martín Coronado, Buenos Aires, Argentina)  
**EM** Ethnologisches Museum (Berlín, Alemania)  
**MFV** Museum für Völkerkunde (Viena, Austria)

Anexo 2. Variables morfométricas de las urnas Ns/R analizadas  
 Annex 2. Morphometric variables of the Black on Red urns analyzed

Urna N°	Procedencia	Altura total (cm)	Índice cuello/cuerpo	Índice h/diám. max.	Forma del cuerpo	Forma del cuello	Sección del cuello	Perfil cuerpo-cuello	Perfil externo de la base	Sección de las asas	Posición de las asas
1	Quilmes	Incomp.	?	?	elipsoidal	hiperbolóide	?	inflexionado	continuo	arriñonada	Med.
2	El Banao	41,5	0,84	1,35	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	inflexionado	continuo	subrectangular	Med.
3	El Paso	15,4	0,38	1,05	elipsoidal horizontal	hiperbolóide	circular	inflexionado	continuo	subrectangular	Sup.
4	Fuerte Quemado	40	0,73	1,27	elipsoidal	hiperbolóide	?	inflexionado	continuo	arriñonada	Sup.
5	Fuerte Quemado	?	0,73	1,52	elipsoidal	hiperbolóide	?	inflexionado	inflexión suave	subrect.-arriñ.	Med.
6	Fuerte Quemado	?	0,88	1,46	elipsoidal	hiperbolóide	?	punto angular	inflexionado	arriñonada	Med.
7	Fuerte Quemado	56	?	?	elipsoidal	hiperbolóide	?	inflexionado	punto angular?	?	Sup.
8	Fuerte Quemado	?	0,76	1,28	elipsoidal	troncocónico saliente	?	punto angular	inflexión suave	subrectangular	Med.
9	Las Mojaras	37	0,6	1,17	elipsoidal	troncocónico saliente	?	punto angular	inflexión suave	arriñonada	Med.
10	Las Mojaras	28,2	0,71	1,05	elipsoidal	troncocónico saliente	?	punto angular	punto angular	arriñonada	Sup.
11	Rincón Chico	47	0,61	1,39	elipsoidal	hiperbolóide	?	inflexionado	inflexión suave	arriñonada	Med.
12	Rincón Chico	46	0,77	1,4	elipsoidal	hiperbolóide	circular	punto angular	inflexión suave	arriñonada	Inf.
13	Masao	45,5	0,85	1,31	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	punto angular	punto angular	arriñonada	Sup.
14	Masao	44,5	0,61	1,34	elipsoidal	hiperbolóide	circular	punto angular	punto angular	subrectangular	Med.
15	Amacha	14	0,7	0,95	elipsoidal	hiperbolóide	?	inflexionado	punto angular	subrectangular	Inf.
16	Amacha	32,3	0,54	1,09	elipsoidal	hiperbolóide	circular	inflexionado	continuo	subrectangular	Med.
17	Amacha	Incomp.	?	?	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	inflexionado	continuo	arriñonada	Med.
18	Amacha	33	0,74	1,12	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	inflexionado	inflexión suave	arriñonada	Med.
19	Amacha	26	0,58	1,04	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	punto angular	punto angular	subrectangular	Med.
20	El Mollar	36,8	0,71	1,05	elipsoidal	?	circular	punto angular	?	arriñonada	Med.
21	Famabalasto	22,3	0,72	1,2	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	punto angular	inflexionado	subrectangular	Med.
22	Famabalasto	24	0,69	1,29	elipsoidal	hiperbolóide	circular	inflexionado	inflexión suave	subrect.-arriñ.	Sup.
23	Famabalasto	21,3	0,7	1,09	elipsoidal	hiperbolóide	circular	punto angular	inflexión suave	subrectangular	Inf.
24	Famabalasto	26,2	0,69	1,11	troncocónica/elipse	hiperbolóide	subcircular	punto angular	inflexionado	subrectangular	Sup.
25	Famabalasto	16,7	0,54	1,01	elipsoidal	hiperbolóide	circular	punto angular	punto angular	arriñonada	Sup.
26	Famabalasto	17,8	0,51	1,06	troncocónica/elipse	hiperbolóide	circular	punto angular	punto angular	subrectangular	Sup.
27	Famabalasto	27,1	0,64	1,2	elipsoidal	hiperbolóide	circular	punto angular	continuo	subrectangular	Med.
28	Famabalasto	?	?	?	elipsoidal	hiperbolóide	?	punto angular	punto angular	arriñonada	Med.
29	Londres	19,4	0,84	1,03	sub-esferoidal	hiperbolóide	subcircular	punto angular	continuo	subrectangular	Med.
30	Belén	36	0,56	1,2	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	punto angular	continuo	subrectangular	Inf.
31	Reg. Sta. María	?	?	?	elipsoidal	?	?	punto angular	continuo	arriñonada	Med.
32	Reg. Sta. María	22,7	?	0,73*	elipsoidal	hiperbolóide	?	inflexionado	inflexionado?	?	Sup.
33	Reg. Sta. María	Incomp.	?	?	elipsoidal	?	?	punto angular	continuo	arriñonada	Inf.
34	Desconocida	29	0,94	1,16	troncocónica/elipse	hiperbolóide	?	punto angular	punto angular	subrectangular	Sup.
35	Desconocida	?	0,77	1,03	elipsoidal	hiperbolóide	?	punto angular	punto angular	subrectangular	Sup.
36	Desconocida	?	0,62	1,11	troncocónica/elipse	hiperbolóide	?	inflexionado	inflexionado	subrect.-arriñ.	Sup.
37	Desconocida	43	0,79	1,3	elipsoidal	hiperbolóide	subcircular	punto angular	inflexión suave	arriñonada	Inf.
38	Desconocida	45,3	0,59	1,37	elipsoidal	hiperbolóide	circular	punto angular	punto angular	arriñonada	Med.
39	Desconocida	Incomp.	?	?	elipsoidal	hiperbolóide	circular	inflexionado	inflexión suave	subrectangular	Sup.
40	Desconocida	30,2	0,51	1,34	elipsoidal	hiperbolóide	circular	inflexionado	inflexión suave	subrect.-arriñ.	Sup.
41	Desconocida	Incomp.	?	?	elipsoidal	?	?	inflexionado	punto angular	subrect.-arriñ.	Med.
42	Desconocida	?	?	?	elipsoidal	?	?	inflexionado	continuo	arriñonada	Inf.
43	Desconocida	38	0,69	1,29	troncocónica/elipse	hiperbolóide	circular	inflexionado	inflexionado	arriñonada	Med.

\* Posible problema con el valor de este índice (véase Nota 10)

Anexo 3. Variables decorativas y acabados de superficie de las urnas Ns/R analizadas  
 Annex 3. Decorative variables and surface finishings of the Black on Red urns analyzed

Urna N°	Procedencia	Colores	Trat. Sup.	Líneas de pulido observadas notorias	Dec. Modelada (Campo 4 no incluido)	Dec. Incisa	Campos decorados						Superposición de pinturas Rojo/Blanco	Baño rojo en el cuello	Chorroado interior	Bandas laterales	Inclusiones blancas en pasta
							1	2	3	4	5	6					
1	Quilmes	N y Bs/R	Alisado		Cuerpo	Cuerpo	X	X	X	C	X	X					
2	El Bañado	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	?					
3	El Paso	Ns/Pasta	Pulido	X			X	X			X	X					X
4	Fuerte Quemado	Ns/R	Pulido	X			X	X			X	X					
5	Fuerte Quemado	Ns/R	?	?			X	X		?	X	X					?
6	Fuerte Quemado	Ns/R	Pulido				X	X			?						
7	Fuerte Quemado	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	?					?
8	Fuerte Quemado	Ns/R	Alisado				X	X		?	?	?					?
9	Las Mojarras	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
10	Las Mojarras	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
11	Rincón Chico	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
12	Rincón Chico	Ns/R	Alisado	X			X	X		c	X	X					
13	Masao	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
14	Masao	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
15	Amaticha	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
16	Amaticha	Ns/R	Pulido?				X	X		b	?	X					
17	Amaticha	Ns/R	Alisado				X	X			?	X					
18	Amaticha	Ns/R	Alisado				X	X			X	X					
19	Amaticha	Ns/R	Pulido?				X	X			X	X					
20	El Mollar	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
21	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X		c	X	?					
22	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X		X	X	X					
23	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X		X	X	X					
24	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X			X	?					
25	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X			X	X					
26	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X			X	X					
27	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
28	Famabalasto	Ns/R	Alisado				X	X		a	?	X					
29	Londres	Ns/R	Alisado				X	X		a	X	X					
30	Belén	Ns/R	Alisado				X	X		X	X	X					
31	Reg. Sta. María	Ns/B	Alisado				X	X		X	X	X					
32	Reg. Sta. María	Ns/R	Alisado				X	X		a	?	X					
33	Reg. Sta. María	Ns/R	Alisado				X	X		?	X	?					
34	Desconocida	Ns/R	Pulido				?	X		c	?	X					
35	Desconocida	Ns/R	Alisado				X	X			X	X					
36	Desconocida	Ns/R	Alisado				X	X			?	X					
37	Desconocida	Ns/R	Alisado				X	X		X	X	X					
38	Desconocida	Ns/R	Pulido?				X	X		X	X	X					
39	Desconocida	Ns/R	Pulido				X	X		a	?	X					
40	Desconocida	Ns/R	Pulido				X	X			X	X					
41	Desconocida	Ns/R	Alisado	X			X	X		?	?	?					
42	Desconocida	Ns/R	Alisado				X	X		?	?	?					
43	Desconocida	Ns/R	Alisado				X	X		?	?	?					

\* Pintura blanca en surco

Referencias

- x: presencia
- ?: no observable
- Campo 4
- a: pintado
- b: modelado
- c: pintado y modelado
- Bandas laterales
- a: debajo del asa
- b: arriba y debajo del asa

## NOTAS

<sup>1</sup> Aquí nos referimos a los valles Calchaquí, Yocavil, Hualfin, Abaucán, Andalgala y aledaños.

<sup>2</sup> En este caso consideramos a la época tardía en un sentido amplio que incluye los Desarrollos Regionales, los procesos de ocupación incaica y los primeros momentos de la conquista española (véase apartado “La época tardía y el concepto de los Desarrollos Regionales”). Cuando hablamos del universo Negro sobre Rojo “tardío dentro de la época tardía”, nos referimos a los estilos cerámicos, en parte contemporáneos, en cuya decoración se han empleado ambos colores (véase apartado “Otras urnas Negro sobre Rojo tardías en Yocavil”).

<sup>3</sup> El término urna aquí utilizado, de uso muy extendido entre arqueólogos y pobladores del Noroeste Argentino, y difícil de sustituir, alude a un grupo de vasijas que, en el caso de los estilos Belén y Santa María, corresponde a una variedad morfológica que denominamos tinajas. Si bien el término urna, de acuerdo con convenciones vigentes, alude a contenedores funerarios, aquí se lo emplea como una categoría estrictamente morfológica. Efectivamente se ha observado que este tipo de vasijas ha cumplido múltiples funciones, no exclusivamente funerarias.

<sup>4</sup> De acuerdo con la información actualmente disponible respecto de las asociaciones contextuales y cruces estilísticos se ha establecido la contemporaneidad de vasijas santamarianas adscriptas a las fases IV y V con los momentos de la expansión incaica y europea. Si bien la hipótesis de que las transformaciones estilísticas que definen a la Fase III se relacionarían con los comienzos de la expansión incaica es sugerente, está pendiente su evaluación mediante un estudio específico.

<sup>5</sup> Esta característica está presente a lo largo de toda la serie, siendo un elemento típico del estilo.

<sup>6</sup> La nota anterior vale también para este rasgo.

<sup>7</sup> También se han hallado algunas urnas Fase III como ajuar en cistas de adultos (Perrotta & Podestá 1974: 31).

<sup>8</sup> Weber (1978) incluyó urnas bicolors en las fases III, IV y V. Si bien al referirse a la decoración bicolor no distinguió entre las piezas Negro sobre Blanco y Negro sobre Rojo, analizando las ilustraciones de los ejemplares que incluyó en estas fases, pudimos inferir que las Negro sobre Rojo están incluidas sólo en la Fase V.

<sup>9</sup> Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” (Ciudad de Buenos Aires, Argentina); Museo de La Plata (La Plata, Buenos Aires, Argentina); Museo Arqueológico Provincial “Eric Boman” (Santa María, Catamarca, Argentina); Museo Arqueológico “Adán Quiroga” (San Fernando del V. de Catamarca, Catamarca, Argentina); Museo Arqueológico Provincial “Samuel Lafone Quevedo” (Andalgala, Catamarca, Argentina); Museo Arqueológico “Juan Bautista Ambrosetti” (Quilmes, Tucumán, Argentina); Museo de la Universidad Nacional de Tucumán (San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina); Museo de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Santa Fe, Argentina); Fundación COMACO (Martín Coronado, Buenos Aires, Argentina).

Referencias: Liberani & Hernández 1950 [1877]; Bennet et al. 1948; Becker-Donner 1950; Serrano 1966 [1958]; Lorandi et al. 1960; Márquez Miranda & Cigliano 1961; Perrotta & Podestá 1974; Weber 1978; Natri 2006; IAMUNT 2003 y libretas de campo inéditas de las expediciones III, IV y VI Benjamín Muñiz Barreto escritas por V. Weiser y F. Wolters (Weiser 1921; Weiser & Wolters 1922-1924).

<sup>10</sup> Con respecto al valor mínimo del índice altura/diámetro máximo de la boca (0,73, pieza N° 32) debemos mencionar que existe la posibilidad de que se trate de un dato erróneo. La información que utilizamos para calcular dicho valor fue tomada de Becker-Donner (1950: 93). Sin embargo, al observar la ilustración de la misma publicación, notamos una falta de concordancia en las proporciones. De acuerdo al dibujo este índice debería ser más elevado.

<sup>11</sup> Una notable excepción la constituyen las vasijas que presentan motivos de “guerreros” en el cuello.

<sup>12</sup> El término “uilque” es el utilizado por Weiser y Wolters (1922-1924) en sus libretas de campo.

## REFERENCIAS

- ADELMAN, J. & S. ARON, 1999. From Borderlands to Borders: Empires, Nation-States, and the Peoples in Between in North American History. *The American Historical Review* 104 (3): 814-841, Indiana.
- AMSELLE, J. L., 1998 [1991]. *Mestizo Logics. Anthropology of Identity in Africa and Elsewhere*. Palo Alto: Stanford University Press.
- BASILE, M., 2005. Iconografía funeraria Belén en el Valle de Abaucán (Dpto. Tinogasta, Catamarca). Aportes para la definición de un estilo decorativo. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- BECKER-DONNER, E., 1950. Die Nordwestargentinischen Sammlungen des Wiener Museums für Völkerkunde. *Archiv für Völkerkunde* 5: 1-102, Wien.
- BENNETT, W.; E. BLEILER & F. SOMMER, 1948. Northwest Argentine Archaeology. *Yale University Publications in Anthropology* 38: 1-170. New Haven: Yale University Press.
- BOCCARA, G., 1999. Etnogénesis mapuche: Resistencia y reestructuración entre los indígenas del centro-sur de Chile (siglos XVI-XVIII). *Hispanic American Historical Review* 79 (3): 425-461, Pittsburgh.
- 2002. Colonización, resistencia y etnogénesis en las fronteras americanas. En *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XVII)*, G. Boccara, Ed., pp. 47-83, IFEA (Lima, Perú), Ecuador: Editorial Abya-Yala.
- BOURDIEU, P., 2007 [1980]. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BREGANTE, O., 1926. *Ensayo de clasificación de la cerámica del Noroeste argentino*. FFyL, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. Editores.
- BRUCH, C., 1911. Arqueología de las provincias de Tucumán y Catamarca. *Revista del Museo de La Plata* 19: 1-209. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata Biblioteca Centenaria.
- CALDERARI, M. & V. WILLIAMS, 1991. Re-evaluación de los estilos cerámicos incaicos en el Noroeste Argentino. En *Imperio Inka, actualización y perspectivas por registros arqueológicos y etnohistóricos, Vol. II. Comechingonia* 9 (número especial): 75-95, Córdoba.
- CAVIGLIA, S., 1985 Ms. *Las urnas para niños de los valles Yocavil y Calchaquí: su reinterpretación sobre la base de un enfoque gestáltico*. Trabajo final para el Seminario de Arqueología I, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- CIGLIANO, E. M., 1958. Arqueología de la zona de Famabalasto. Departamento de Santa María. (Provincia de Catamarca). *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, Tomo v, Antropología 24: 29-122, La Plata.
- CONKEY, M. & C. HASTORF (Eds.), 1990. *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COVEY, A., 2003. A processual study of Inka state formation. *Journal of Anthropological Archaeology* 22: 333-357, Michigan.
- GONZÁLEZ, A. R., 1950-1955. Contextos culturales y cronología relativa en el área central del N.O. argentino (nota preliminar). *Anales de Arqueología y Etnología* xi: 7-32, Mendoza.
- 1977. *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*. Buenos Aires: Editorial Valero.
- GONZÁLEZ, A. R. & G. COWGILL, 1975. Cronología del Valle de Hualfin, provincia de Catamarca. Obtenida mediante el uso de computadoras. En *Actas del I Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 383-404, Rosario.
- GRECO, C., 2007. Secuencias radiocarbónicas y estilos cerámicos en Rincón Chico, Valle de Yocavil, Catamarca. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- HAVARD, G., 2003 Ms. Cultural Transfers, Métissages and Mimeticism in Franco-Indian North America. Coloquio Casa de Velázquez, Madrid.
- HEGMON, M., 1992. Archaeological Research on Style. *Annual Review of Anthropology* 21: 517-536, Palo Alto.

- IAMUNT, 2003. Base de datos de la colección arqueológica. Tucumán: Fundación Tiempo / Fundación CEPPA.
- KRISCAUTZKY, N., 1999. *Arqueología del Fuerte Quemado de Yokavil*. Catamarca: Dirección Provincial de Cultura.
- 2005. *Indicadores arqueológicos en la secuencia cultural de Catamarca, Argentina*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LAFONE QUEVEDO, S., 1908. Tipos de alfarería de la región diaguito-calchaquí. *Revista del Museo de La Plata* xv: 295-396, La Plata.
- LIBERANI, I. & R. HERNÁNDEZ, 1950 [1877]. *Excursión arqueológica en los Valles de Santa María, Catamarca, 1877*. Tucumán: Instituto de Antropología, Universidad Nacional de Tucumán.
- LORANDI, A. M. & R. BOIXADOS, 1987-88. Etnohistoria de los valles calchaquíes en los siglos XVI y XVII. *Runa* XVII-XVIII: 263-419, Buenos Aires.
- LORANDI, A. M.; S. RENARD & M. TARRAGÓ, 1960. Lampacito. En *Investigaciones arqueológicas en el Valle de Santa María, Publicación 4*, M. Cigliano, Ed., pp. 65-79. Rosario: Instituto de Antropología, FFyL / Universidad Nacional del Litoral.
- MANASSE, B., 2002. Caracterización arqueológica del norte de la estancia de Los Cuartos, Tañi del Valle, provincia de Tucumán. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo 2, pp. 397-411, Córdoba.
- MARCHEGIANI, M., 2004. La alfarería funeraria de Rincón Chico entre los siglos X y XVII DC (Valle de Yocavil, Catamarca). Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- MÁRQUEZ MIRANDA, F., 1946. Los diaguitas. Inventario patrimonial arqueológico y paleoetnográfico. Extracto de la *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, Tomo III, Antropología 14: 5-300, La Plata.
- MÁRQUEZ MIRANDA, F. & E. M. CIGLIANO, 1957. Ensayo de una clasificación tipológico-cronológica de la cerámica santamariana. *Notas del Museo de La Plata*, Tomo XIX, Antropología 68: 1-27, La Plata.
- 1961. Un nuevo antigal catamarqueño: el yacimiento arqueológico de Rincón Chico (Depto. de Santa María, Pcia. de Catamarca). *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, Tomo V, Antropología 27: 179-192, La Plata.
- MATERA, S., 2008. Ochenta años después: una revisión de las prácticas mortuorias en el valle de Caspinchango, Catamarca. En *Estudios arqueológicos en Yocavil*, M. Tarragó & L. González, Eds., pp. 225-276. Buenos Aires: Asociación de Amigos del Museo Etnográfico.
- NASTRI, J., 2006. El simbolismo en la cerámica de las sociedades tardías de los valles calchaquíes (siglos XI-XVI). Tesis Doctoral, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- NÚÑEZ REGUEIRO, V., 1974. Conceptos instrumentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del noroeste argentino. *Revista del Instituto de Antropología* v: 169-190, Córdoba.
- OUTES, F., 1907. Alfarerías del Noroeste argentino. *Anales del Museo de La Plata, segunda serie*, I: 5-52, La Plata.
- PALAMARCZUK, V., 2002. Análisis cerámico de sitios del bajo de Rincón Chico. Valle de Yocavil, Provincia de Catamarca. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- 2009. Un estilo y su época. El caso de la cerámica Famabalasto Negro Grabado del Noroeste Argentino. Tesis Doctoral, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- PERROTTA, E. & C. PODESTÁ, 1974 Ms. Seriación con valor cronológico de una colección de urnas santamarianas del valle de Yocavil. Ponencia III Congreso de Arqueología Argentina, Salta.
- PODESTÁ, C. & E. PERROTTA, 1973. Relaciones entre culturas del Noroeste Argentino. San José y Santa María. *Antiquitas* 17: 6-15, Buenos Aires.
- PUENTE, V. & L. QUIROGA, 2005 Ms. Percepción de la forma, variabilidad del conjunto estilístico Belén (Colección Schreiter).
- QUIROGA, A., 1896. Antigüedades calchaquíes. La colección Zavaleta. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 17: 177-210, Buenos Aires.
- QUIROGA, L., 2001. A través del arte: una perspectiva arqueológica de las relaciones coloniales en el valle de Santa María (Provincia de Catamarca). En *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*, J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo & C. Sinclair, Eds., pp. 272-300. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- QUIROGA, L. & V. PUENTE, 2007. Imagen y percepción: iconografía de las urnas Belén. Colección Schreiter. En *Procesos sociales prebispánicos en el sur andino: la vivienda, la comunidad y el territorio*, Colección Historia Social Precolombina 1, A. Nielsen, M. C. Rivolta, V. Seldes, M. M. Vázquez & P. Mercolli, Eds., pp. 323-346. Córdoba: Editorial Brujas.
- RATTO, N.; A. FEELY & M. BASILE, 2007. Coexistencia de diseños tecnostilísticos en el Período Tardío Preincaico: el caso del entierro en urna del bebé de La Troya (Tinogasta, Catamarca, Argentina). *Intersecciones en Antropología* 8: 69-85, Olavarría.
- REYNOSO, A. & G. PRATOLONGO, 2008. Jaguares de nuevo. Consideraciones sobre la temática felínica en la iconografía cerámica del Período Tardío en Yocavil (Noroeste Argentino). *Estudios Atacameños* 35: 75-96.
- SCATTOLIN, M. C., 2007. Estilos como recursos en el Noroeste argentino. En *Procesos Sociales Prebispánicos en el sur andino: la vivienda, la comunidad y el territorio*, Colección Historia Social Precolombina 1, A. Nielsen, M. C. Rivolta, V. Seldes, M. M. Vázquez & P. Mercolli, Eds., pp. 291-321. Córdoba: Editorial Brujas.
- SEMPE, M. C., 1999. La cultura Belén. En *Actas XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, pp. 250-258. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- 2005. El Período Tardío en Azampay: el señorío Belén y su modelo geopolítico. En *Azampay: presente y pasado de un pueblo catamarqueño*. Antología de estudios antropológicos, M. C. Sempé, S. Salceda & M. Mafia, Eds., pp. 365-380. La Plata: Ediciones Al Margen.
- SERRANO, A., 1953. Consideraciones sobre el arte y la cronología de la región diaguita. *Publicaciones del Instituto de Antropología de la FFyL y Ciencias de la Educación* 1: 5-54, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.
- 1966 [1958]. *Manual de la cerámica indígena*. Córdoba: Editorial Assandri.
- TARRAGÓ, M., 1995. Desarrollo Regional en Yocavil: una estrategia de investigación. *Hombre y Desierto* 9 (1): 225-235, Antofagasta.
- 2000. Chakras y Pukara. Desarrollos Sociales Tardíos. En *Nueva Historia Argentina, Tomo I Los pueblos originarios y la Conquista*, M. Tarragó, Ed., pp. 257-301, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- TARRAGÓ, M. & J. NASTRI, 1999. Dimensiones de la complejidad santamariana. En *Actas XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, pp. 259-264. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- WEBER, R., 1978. A seriation for the late prehistoric Santa María culture in northwestern Argentina. *Fieldiana Anthropology* 68 (2): 49-98, Chicago.
- WEISER, V., 1921. Ms. Cuadernos y libretas de la III Expedición Arqueológica de Benjamín Muñiz Barreto. Depositadas en la División Arqueología del Museo de La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- WEISER, V. & F. WOLTERS, 1922-1924 Ms. Cuadernos y libretas de la IV y VI expedición arqueológica de Benjamín Muñiz Barreto. Depositadas en la División Arqueología del Museo de La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- WHITE, R., 1991. *The Middle Ground. Indians, Empires & Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WYNVELDT, F., 2006. Funcionalidad y cronología en un sitio del Período de Desarrollos Regionales (Loma de los Antiguos, Depto. de Belén, Prov. de Catamarca). Tesis Doctoral, FCNyM, Universidad Nacional de La Plata.
- 2007. La estructura de diseño decorativo en la cerámica Belén (Noroeste Argentino). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (2): 49-67.