

# “...y son yndios por conquistar”:<sup>1</sup> las alegorías femeninas de los cuatro *suyus* en el testimonio etnohistórico y arqueológico

Bat-ami Artzi

## Resumen

En la crónica de Guaman Poma aparece tanto en texto como en dibujo la descripción de las cuatro señoras de los *suyus*. El presente artículo analiza estos textos e imágenes y propone que estas mujeres son alegorías de sus tierras, es decir, de los cuatro *suyus*. Estas cuatro alegorías tienen una influencia europea muy marcada, a la vez que componentes andinos. Con el fin de determinar si el uso de las cuatro alegorías es de origen europeo o andino, el artículo analiza el arte incaico, específicamente, las figurinas incas que fueron encontradas con su atuendo. De este modo, se demuestra que las alegorías femeninas de los cuatro *suyus*, no fueron un invento de Guaman Poma sino un modelo incaico que fue combinado con modelos europeos.

**Palabras claves:** alegorías femeninas, Guaman Poma, figurinas incas, identidad imperial.

## Abstract

In Guaman Poma's chronicle appears in text as well as in illustration a description of the four ladies of the *suyus*. This article analyzes these texts and images and suggests that in fact, these women are the allegories, representing their lands, the four *suyus*. These

---

1 Guaman Poma (2001 [1615]: 176 [178]) en su descripción de los habitantes de Antisuyu.

four allegories contain a very strong European influence but also Andean components. In order to determine whether the use of the four allegories is of European or Andean origin, the article analyzes the Inca art. Focusing on the Inca figurines that were found with their clothing the article demonstrates that the feminine allegories of the four suyus were not Guaman Poma's invention but an Inca pattern that was integrated with European influence.

**Key words:** feminine allegories, Guaman Poma, Inca figurines, imperial identity.

En su estudio sobre los etnónimos en el Tawantinsuyu, Jan Szemiński (2003) nos enseña la importancia de estos como fuente de información. Una de las interrogantes de esta investigación toca el tema de conciencia étnica y de esta derivaron preguntas como: “¿Cuántos niveles de conciencia étnica existieron en el Tawantinsuyu? ¿Cuáles etnónimos correspondían a qué nivel de conciencia étnica?” (Szemiński 2003: 532). Al final de este estudio Szemiński (2004: 742) concluyó que existían dos tipos de conciencia en los Andes. La primera local, la cual implicaba una identificación del ser humano con lo que está más cerca de su geografía, para el caso andino; el centro ceremonial cercano. El otro tipo de conciencia era de señorío o reino. Esta última se basa en el hecho que en los Andes un centro ceremonial que no forma parte de una red de colaboración con otros centros ceremoniales perdería sus bienes y de ahí sus poderes. Szemiński concluyó:

La lealtad frente al señorío y reino, la etnia grande, fue necesaria, pero podía ser trasladada de un reino a otro, de acuerdo a la participación en las redes superiores de intercambio de servicios y bienes. La estructura de lazos étnicos fue reflejada y simbolizada por la jerarquía de paqarinas, la cual en caso de los Inqa incluía la paqarina local de cada grupo Inqa, más la paqarina de todo el grupo en Paqariq Tampu (Szemiński 2004: 742).

Si se reflexiona sobre estas conclusiones podríamos preguntar: ¿Qué rol tenían entonces los *suyus* dentro de la conciencia de sus habitantes?

Este artículo analiza la simbología de los *suyus* con el fin de entender si fue un intento incaico de integraciones de diferentes partes del imperio o fueron realmente unidades étnicas con conciencia propia. Nos enfocaremos en la simbología femenina de los *suyus* que deriva del testimonio de don Felipe Guaman Poma de Ayala y en el arte incaico.

### **Las señoras de los cuatro suyus en la obra de Guaman Poma**

En la *Nueva crónica y buen gobierno* de don Felipe Guaman Poma de Ayala encontramos diferentes ejemplos que reflejan diversos aspectos de los cuatro *suyus*. Así, por ejemplo, nos informa sobre los ídolos, los entierros y las fiestas según la costumbre de cada *suyu*. En la lista y relatos sobre los capitanes, los últimos cuatro capitanes representan a los cuatro *suyus* y después aparecen tanto en texto como en dibujos las cuatro señoras de los *suyus* (Guaman Poma 2001 [1615]: 165 [167]- 180 [182]).

En todos estos ejemplos, el orden como aparecen los *suyus* es el mismo que empieza con los Incas, en caso de que los mencione, y después Chinchaysuyu, Anstisuyu, Collasuyu y Cuntisuyu. Pärssinen (1992: 74) propone que el orden cronológico de la conquista de los

*suyus* no tenía mucha importancia para los Incas, sino el orden del prestigio político. Este orden es el mismo que vemos en la crónica de Guaman Poma.

En otra parte de la obra de Guaman Poma (2001 [1615]: 983-984 [1001-1002]) aparece el mapamundi que bosqueja el orden y la división del mundo andino. En el centro del mapa esta Cuzco y el Inca: Ynga Yupanqui con la coya Mama Ocllo. El espacio alrededor está dividido en cuatro partes, es decir, los *suyus*. En cada parte aparece una pareja, en total entonces son cinco parejas. Cada pareja tiene a su lado sus nombres que resulta que son los nombres de los cuatro capitanes y las señoras de los *suyus*, es decir, los últimos cuatro capitanes en la lista de los capitanes y las cuatro señoras de los *suyus* forman cuatro parejas. Las cuatro parejas son:

- Chinchaysuyu: el capitán Guaman Chaua y la señora Cápac Poma Guallca
- Antisuyu: el capitán Apo Ninarua y la señora Cápac Mallquima
- Collasuyu: el capitán Mallco Castilla Pari y la señora Capac Ome Tallama
- Cuntisuyu: el capitán Mallco Mullo y la señora Mallco Guarmitama

Cabe recalcar que solo la señora de Chinchaysuyu es la primera se titula "reina y señora". ¿Sería porque era pariente del autor? Así, lo declara en el texto mismo:

...Esta señora y rreyna, antes que fuese Ynga y después, fue muy bizarra y hermosa muger que de tan buena gouernaua todo el rreyno. Y fue muger y señora de capac apo Guaman Chaua, segunda persona del Ynga. Fue de la casta de Yaro Bilca, Allauca Guanoco, agüela del autor (Guaman Poma 2001 [1615]: 174 [176]).

Asimismo, Guaman Poma menciona las gobernadoras que estaban bajo el control de esta señora.

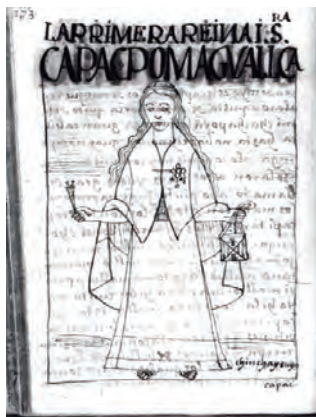


Figura 1- "La primera reina i señora, Capac Poma Guallca, Chinchay suyo"  
(Guamán Poma 2004 [1615]: 173 [175]).

En el dibujo (Guaman Poma 2001 [1615]: 173 [175]) (Fig.1), la señora de Chinchaysuyu, Cápac Poma Guallca, aparece con vestimenta y atributos que podemos

encontrar en los dibujos que describen las coyas en la misma obra. Lleva un chal (*liklla*) largo no doblado, con un *tupu* en estilo colonial, un cinturón (*chumpi*) con diseño de ajedrez, un *'aqsu* con una franja de decoración en su parte inferior y sandalias. La mayoría de las coyas que aparecen en los dibujos de la misma obra llevan un tocado largo, la *ñañaqa*. En el caso de la señora de Chinchaysuyu no aparece esta indumentaria sino una *wincha*.

En su mano derecha la señora tiene una flor que repite el diseño del *tupu*, en el caso del *tupu* vemos un corte de la flor y en la mano un perfil. La misma flor aparece en la mano de la segunda coya en la misma crónica (ver Guaman Poma 2001 [1615]: 122). Esta flor aparece también en el arte colonial, más que todo en la parte inferior de los *qirus*, se trata en la flor llamada *chiwanway*<sup>2</sup> que en latín se llama *Zepharanthes tubiflora Schinz*. Sin embargo, el mismo nombre en quechua se refiere también a la flor llamada en latín *Crocopsis fulgens Pax* (Vargas 1981: 315-318). Vargas (1981: 318) propone que esta flor tenía un rol en el ritual incaico. En el diccionario del gobierno regional de Cuzco (2005: 67) aparece el nombre de esta flor con la indicación de que sirve para adorno y por su aroma.

Según De Lucca y Zalles (1993: 112) *Crocopsis fulgens Pax* tiene otro nombre en quechua *warmi warmi*. Además, la flor tiene un especie que se llama en latín *Stenomesson longifolium Krantz*. Esta especie se llama en aymara *wila amankaya o chiwanwayta*. Otra especie muy parecida se llama en latín *Stenomesson variagatum*, en quechua *china sullu sullu*, *waqankilla o maywa* (De Lucca y Zalles 1992: 379).

Ya que estas especies son muy parecidas es posible que la señora de Chinchaysuyu sujete la flor de una de las siguientes especies: *Zepharanthes tubiflora Schinz*, *Crocopsis fulgens Pax*, *Stenomesson longifolium Krantz*, *Stenomesson variagatum*. Los nombres en quechua de las plantas *Crocopsis fulgens Pax (warmi warmi)* y *Stenomesson variagatum (china sullu sullu)* se relacionan con la feminidad. *Warmi* en quechua significa mujer. *China* es hembra de animal o moza de servicio según González Holguín (1952 [1608]: 110); es decir, en este caso es la flor hembra de *sullu sullu*. *Sullu* en los diccionarios quechua viene de la raíz “abortar”. En el diccionario de González Holguín (1952 [1608]: 332) aparece *Sulluni* (abortar), *Sullu o sulluscca* (abortar criatura muerta). En el diccionario de Lira (1970: 934) *Súllu o Súllun* (abortar, cosa abortada, muévedo, feto abortivo). Según Girault (1984: 147) la flor *Stenomesson variagatum* se usa como una planta abortiva.<sup>3</sup>

El nombre *waqankilla* (de la planta *Stenomesson variagatum*) probablemente se refiere a la palabra huacanqui. Según González Holguín (1952 [1608]: 166) la significación de esta palabra es: “Vnas yeruas, o chinitas señaladas de la naturaleza, o otras cosas assi con que engañan los hechizeros y los dan por hechizos de amores”. *Mayhua* (el nombre de la planta de *Stenomesson variagatum*) en González Holguín (1952 [1608]: 235) es una flor roja, pero este nombre se relaciona con el amor que se muestra,

2 En el diccionario de González Holguín (1952 [1608]: 109) aparece como “Chihuan huay, una flor colorada y amarilla plumaje”.

3 Para usarla hay que coger el bulbo fresco y hervirlo largo tiempo en agua. Se toma dos tres veces por día como droga abortiva, dentro de los primeros dos meses de la gestación.

por ejemplo, *May huani ccorichani* es traducido como "amar de lastima y compassion" (González Holguín 1952 [1608]: 383).

Mulvany (2005: 377-382) menciona diferentes funciones rituales de flores en ceremonias a lo largo del año incaico. Estas fueron ofrecidas a las huacas y también las derramaban en los caminos a las huacas y los ríos. Además, las flores fueron colocadas en el *llawtu* o el tocado en los diferentes eventos. Garcilaso de la Vega relata que en el ritual del *warachikuy* los mozos llevaban la flor de *chiwanway* junto con el *qantut* para adornar la cabeza:

Sin las insignias dichas, ponían en las cabezas a los noveles ramilletes de dos maneras de flores: unas que llaman cántut... La otra manera de flor llaman chihuaihua... Estas dos maneras de flores no las podían traer la gente común ni los curacas por grandes señores que fuesen, sino solamente los de la sangre real. También les ponían en la cabeza una hoja de yerba que llaman uññay huaina, que quiere decir "siempre mozo" (Garcilaso de la Vega 1991 [1609]: 385-386).

Mulvany (2005: 382-383), analizando nombres de flores y el mismo término "flor" en los diccionarios de Gonzáles Holguín y Bertonio, propone que la flor se relaciona con "personas jóvenes, hermosas, frescas y saludables" y que simbolizan un ideal de la juventud. Esta propuesta concuerda con la cita de Garcilaso. Sin embargo, en el caso de la señora de Chinchaysuyu la flor se relaciona con mujer o moza y no mozos como en la ceremonia del *warachikuy*, además, no necesariamente es joven.

Todos los nombres en quechua de la flor de *chiwanway* y las especies relacionadas que vimos, se vinculan con la mujer, hembra, el amor o su resultado que termina en un aborto. En la ceremonia del *warachikuy* se coloca la flor de *chiwanway* en la parte superior del cuerpo. En este contexto, quizá se relaciona con el deseo sexual de los mozos hacia las mozas. En la misma ceremonia, el mozo se viste por primera vez con la *wara*, el taparrabo, un acto que quizá simbolice algo del control de estos apetitos.

Harris (2000: 189) en su estudio sobre los Laymis de Bolivia propone que lo silvestre se considera como un origen de fertilidad; por lo tanto, en diferentes rituales y días festivos, la fertilidad se representa por medio de flores silvestres. Por ejemplo, en la boda o en el carnaval, los Laymis cargan bultos de flores salvajes. Isbell (1978: 123-124) en su estudio sobre la comunidad de Chuschi, región de Ayacucho, documenta también el simbolismo de las flores silvestres en el ritual de la boda como expresión de la fertilidad (en este caso menciona las azucenas como expresión de la fertilidad masculina).

Por todo lo mencionado, proponemos que la flor que tiene la señora de Chinchaysuyu simboliza la feminidad o la fertilidad o ambos. La abuela del autor sujeta esta flor que quizá simboliza un ideal de feminidad y el poder de la fertilidad que tiene esta señora.

En la otra mano, la señora de Chinchaysuyu lleva un bolso, en este caso es una *istalla*.<sup>4</sup> La carga en la misma mano y en la misma postura como la novena y la décima coyas (Guaman Poma 2001 [1615]: 136 [136], 138 [138]). En este componente la señora de Chinchay suyu se destaca nuevamente, ya que tiene en su mano un producto cultural ya trabajado y procesado

4 Según González Holguín (1952 [1608]: 371) "*ystalla*, una bolsa de indias".

y en la otra una flor, mientras que las otras tres señoras de los suyus, como vamos a ver más adelante, están relacionadas con animales, no con plantas y ninguna sujeta un objeto.



Figura 2- “Segunda señora, Capac Mallquima, Ande suyo”  
(Guaman Poma 2004 [1615]: p. 175 [177]).

La segunda señora es de Antisuyu, Capac Mallquima (Guaman Poma 2001 [1615]: 175 [177]) (Fig. 2). Igual que su pareja tiene un marco de dos árboles, lo que refleja más su ambiente de fuerte naturaleza. La señora está en el medio, a su derecha está sentado un mono y a su izquierda un loro, dos animales representativos de la selva. Con la mano derecha, la señora da comida al mono, probablemente una fruta y con el dedo de la mano izquierda señala al loro. La señora no lleva vestimenta salvo una falda corta y una gargantilla. En el texto, Guaman Poma comenta que hay gente de Antisuyu que lleva una pampanilla y que hay otros habitantes de esta parte que no llevan ninguna prenda. Adorno (1981: 69-77) propone que en la obra de Guaman Poma hay dos tipos de desnudez: la simbólica y la naturalista. La desnudez simbólica se refiere a una figura que se representa desnuda, pero sin dibujar sus genitales. Aparece en descripciones de la realidad antes de la invasión europea. La desnudez naturalista, al contrario, incluye imágenes de personas desnudas con una descripción marcada de sus genitales. La desnudez naturalista se relaciona con la sexualidad que se presenta en esta obra como una herramienta de abuso o como un tipo de degradación por ajenos. En el caso de la señora de Antisuyu, Guaman Poma eligió representarla vestida con la pampanilla y no totalmente desnuda como en el caso de otros grupos de Antisuyu (según su texto), de esta manera podía tapar su genitalidad. Por lo tanto, su desnudez se podría clasificar como desnudez simbólica, ya que la sexualidad de esta mujer no está abusada por ajenos. Aunque de igual forma, se representan los senos, el vientre y las piernas de la señora. Los senos y vientre parecen como arrugados, las arrugas podrían ser resultado del parto y la lactancia. Al contrario del mundo occidental, las arrugas reflejan la fertilidad de esta mujer y su poder de alimentar. Esto último está representando, igualmente, en el gesto de la señora sirviendo comida al mono.

La imagen de la séptima coya, Ipauaco Mama Machi (Guaman Poma 2001 [1615]: 132 [132]), tiene la postura y los mismos animales que aparecen con la señoras de Antisuyu y Cuntisuyu, con la diferencia de que el mono de la coya ya está comiendo, mientras que en

el otro dibujo, el mono recibe la comida de la mano de la señora de Antisuyu. Esto marca nuevamente el rol de la señora de Antisuyu como mujer proveedora de alimentos.

El simbolismo del mono podría relacionarse con el salvajismo. Por un lado, es el animal más parecido al ser humano, pero, por otro lado, representa la barbarie. Por lo que nos cuenta Guaman Poma sobre la gente de Antisuyu, parece que hay un paralelo entre los Antisuyu y los monos, como tipo salvaje del ser humano que anda sin vestirse y come carne humana (Guaman Poma 2001 [1615]: 176 [178]). El loro en este contexto, quizá representa el producto prestigioso que exportaba la selva: sus plumas.

En el texto Guaman Poma (2001 [1615]: 176 [178]) nos cuenta muy poco sobre esta señora y más sobre la gente de esta parte, "yndios por conquistar", sus costumbres, así también sobre las otras gobernadoras bajo el control de esta señora y algo sobre las características de su tierra.



Figura 3- "Tercera señora, Capac Ome Tallama, Colla Suyo"  
(Guamán Poma 2004 [1615]: 177 [179]).

La tercera señora es Capac Umi Tallama de Collasuyu. En el dibujo (Guaman Poma 2001 [1615]: 177 [179]) (Fig. 3), la señora está cubierta por su vestimenta y solo su mano izquierda sale de la *lliklla*, señalando al observador a un animal a su derecha. La señora lleva un *'aqsu* y una *lliklla* larga en su parte posterior, que esta abrochada a la altura de su pecho con un *tupu* en forma de luna creciente. El *'aqsu* y la *llikllia* le dan un aspecto abundante que podría reflejar el gusto de esta parte del imperio. En el texto, Guaman Poma (2001 [1615]: 178 [180]) también describe a esta señora como una mujer gorda. La señora lleva un tocado muy especial, que parece estar hecho de tela. Cae en la espalda y está decorado con alfileres. A sus pies, dos zapatos que conocemos en el registro arqueológico. Así, por ejemplo, en la *capac chocha* de Cerro El Plomo, Lullailaco y en Ampato también (Reinhard y Ceruti 2010: 137). Pollard Rowe (1995-1996:34) propone que este tipo de zapatos, señalado por ella como 'mocasines', eran típicos de la zona de Titicaca y Arequipa. Según Abal de Russo (2010: 189) este tipo de calzado era de la nobleza.

El animal a su derecha podría ser un perro o un zorro. En la obra de Guaman Poma aparecen los dos animales, pero es difícil distinguir entre estos dos y solo por la ayuda del



texto sabemos de qué animal se trata (por ejemplo, ver perro en página 859 [873] y zorro en la página 281 [283]). Ya que las otras tres señoras de los *suyus* aparecen con una flor o animales silvestres, proponemos que se trata de un zorro y no un perro. El zorro está con dos piernas arriba y se apoya en la señora. Esta postura se asemeja a un niño que llama la atención de su mamá. Además de que el zorro es animal nocturno, Benson (1997: 41) postula que el zorro está conectado a la tierra y al inframundo por el uso de madrigueras. El *tupu* en forma de luna creciente y el zorro son símbolos que conectan a esta mujer a la noche y el mundo de abajo, es decir, al lado *hurin* donde Collasuyu pertenecía.<sup>5</sup>

En el texto el cronista describe a la señora y rápidamente casi sin notarlo pasa a la parte que generaliza las características para toda la gente de este *suyu*:

Esta señora fue muy bizarra, hermosa; de puro gorda quedó fea que to[dos] de la casta son gordicimos y flojas, encapases, pusilánime, pero rica gente llámase Colla capac [un poderoso Colla], rica de plata de Potocí y de oro de Carauaya, el más fino oro de todo el rreyno. Y rica de ganados de uacay [camélido] a y de paco [alpaca] y de ganados de Castilla, obejas, bacas, puercas. Y rica de papa, chuno [papa deshidratada] y moraya [ch'uñu blanco], quinua [semilla de altura], pobre de mays y trigo y uino (Guaman Poma 2001 [1615]: 178 [180]).

Nuevamente vemos que el cronista es consistente. Habla poco sobre la señora misma y más sobre la gente de este *suyu* y la tierra de esta zona.



Figura 4- “Qvarta señora, Mallco Guarmi Timtama, Conde Suyo”  
(Guamán Poma 2004 [1615]: 179 [181]).

La cuarta señora Mallco Huarmi Timtama de Cunti suyu, tal como las otras señoras, aparece en el dibujo de Guaman Poma con un animal a su derecha: un pájaro

5 En cuanto a la división de los *suyus* a *hanan* y *hurin* ver Zuidema (1995: 118).



(Guaman Poma 2001 [1615]: 179 [181]) (Fig. 4). Pero en este caso está prácticamente encima de su mano. Al igual que las señoras de Antisuyu y Collasuyu, con el dedo de la mano izquierda señala al animal. Su postura con el pájaro repite la postura de la séptima coya (Guaman Poma 2001 [1615]: 132 [132]). Por los detalles en el dibujo es difícil identificar el pájaro, pero es claro que es un pájaro silvestre. La manera como tiene la señora al pájaro parece ser cariñosa, lo que quizá refleja nuevamente la relación maternal.

La cabeza de la señora parece deformada, una costumbre que conocemos también en otras partes del imperio. Sin embargo, la deformación craneal fue una costumbre muy frecuente en la zona de Cuntisuyu. Evidencias de esta práctica se conocen en las culturas antiguas de la zona de, hoy en día, el norte de Chile, que datan por lo menos desde hace 5000 años (Manríquez y otros 2006: 14).

La señora lleva un *'aqsu* más corto que las otras señoras que dejan la parte inferior de sus piernas expuestas. Su chal, *lliklla*, es largo, no doblado, y abrochado con un *tupu* a la altura de su pecho. Lleva también zapatos, los 'mocasines', que lleva también la señora de Collasuyu. Como lo mencionamos anteriormente este tipo de calzado fue típico de la zona de Titicaca y Arequipa (Pollard Rowe 1995-1996: 34).

El texto de Guaman Poma muestra de una manera muy clara la relación entre esta señora y su tierra, en este caso una relación contradictoria:

Esta señora fue muy hermosa y de ualor porque era de buena condición. Aunque su tierra es pobrícimo del destrito de Ariquipa que no tiene oro ni plata ni ganados, cino los de Coronpa Conde tiene ganados. Y los demás se sustenta de agí y albodón que se tray de los yungas y llanos (Guaman Poma 2001 [1615]: 180 [182]).

Al igual que en los textos sobre las otras señoras, aparece una lista de las gobernadoras bajo el control de esta señora. En este caso, el cronista nos aclara y dice que son esposas de los principales de Cuntisuyu (Guaman Poma 2001 [1615]: 180 [182]).

En resumen, en el texto sobre las cuatro señoras se describe presurosamente a cada una y pasa casi sin advertirlo a la parte que generaliza las características de toda la gente del *suyu*. Además, da una referencia a la calidad de su tierra y los nombres de las gobernadoras bajo el control de cada señora.

Los dibujos de Guaman Poma muestran a cada mujer con un elemento de la naturaleza a su derecha. En un caso, una flor y en los otros casos, animales. En cuanto a las señoras de Antisuyu, Collasuyu y Cuntisuyu, con el dedo señalan a los animales, marcando al observador a dónde tiene que dirigir su mirada.

Si comparamos estos dibujos con los de las coyas destaca otra característica. En nueve de los doce dibujos de las coyas, se describe la parte interior de una casa con alfombras y en varios de los casos aparecen acompañantes. Esta característica es contraria a la de las señoras de los *suyus* que tienen animales o en un caso una flor, es decir, elementos que representan la naturaleza. Al parecer, las señoras de los *suyus* están más cercanas a la naturaleza. No hay duda de que la señora de Antisuyu es la que tiene más naturaleza alrededor de ella. Adorno (1981: 77) destaca dos tipos de fondos en los dibujos de Guaman Poma: el fondo interior y el fondo exterior. El fondo exterior se relaciona con el origen del ser humano en el mundo y en los Andes, así también representa a lo andino en la época antigua como en la época

colonial. Por su parte, el fondo interior se asocia con el mundo europeo.<sup>6</sup> En caso de las cuatro señoras de los *suyus* se trata, sin duda, de una representación andina.

Las tres señoras de Antisuyu, Collasuyu y Cuntisuyu se representan con animales silvestres. En el caso de las señoras de Collasuyu y Cuntisuyu se las podría representar con un animal domesticado como llama o alpaca, ya que el cronista menciona los ganados en estas dos áreas, pero Guaman Poma eligió representarlas con animales salvajes. Las tres señoras no solo aparecen con estos animales, sino también tienen una interacción con ellos que asemeja una relación entre madre e hijos.

La señora de Chinchaysuyu, que es la excepcional en este contexto, quizás intermedia entre lo silvestre, la flor y lo cultural, el bolso. Ella también es quien más parece a las mujeres incas en los dibujos de la crónica. Adorno (1988: 88) demostró que Guaman Poma describió a los Incas como gente con mucha dignidad, por lo tanto, podemos suponer que los Chinchaysuyus, según Guaman Poma originario de esta parte, eran más cercanos a la realidad Inca, de aquí que sean iguales a ellos: civilizados como los Incas.

Wachtel (1973: 179-180) analizando el mapamundi de Guaman Poma demostró la posición de Chinchaysuyu y Antisuyu como oposición entre cultura y barbarie, y la posición entre Collasuyu y Cuntisuyu como oposición entre prosperidad y pobreza. El modelo que propone Wachtel sigue siendo válido en la división de las cuatro señoras a dos grupos. En el primer grupo incluye a Chinchaysuyu y Antisuyu, los dos *suyus* que pertenecían a la parte *hanan* del imperio.<sup>7</sup> En el dibujo las dos señoras tienen dos focos secundarios una a la derecha y otra a la izquierda. La relación entre estos dos dibujos es clara: cultura opuesta al salvajismo.

En el otro grupo, que incluye los dibujos de las señoras de Collasuyu y Cuntisuyu, los dos *suyus* que pertenecían a la parte *hurin* del imperio, las dos señoras tienen un solo foco secundario ubicado en el lado derecho de las señoras. La contradicción entre las dos señoras se manifiesta, quizá, en la forma del cuerpo humano, la señora más robusta es la que según el texto tiene mayor riqueza. Estas relaciones contradictorias se manifiestan, asimismo, en el texto de Guaman Poma.

En su estudio, Szemiński demostró matices de barbarie diferenciados entre los bárbaros externos y los bárbaros internos:

En el Tawantin Suyu existió la oposición entre el bárbaro y el civilizado. Los civilizados fueron llaqta pacha runa, la gente de mundo de centros ceremoniales. Los bárbaros externos - purum runa, vivían fuera de aquel mundo de centros ceremoniales. Los bárbaros internos fueron los asociados con falta de propios centros ceremoniales, en especial gente de la puna, pero también varias clases de cazadores y pescadores (Szemiński 2003: 550).

En estos cuatro dibujos es posible observar matices de barbarie, con la señora de Chinchaysuyu como muy culta, la de Antisuyu muy bárbara y las de Collasuyu y Cuntisuyu en el medio.

6 Adorno (1981: 89) se refiere al fondo interior en los dibujos de las coyas y algunos capitanes y propone que en estos casos el interior se relaciona con personas de alto rango.

7 En cuanto a la división de los *suyus* a *hanan* y *hurin* ver Zuidema (1995: 118).

Como hemos mencionado anteriormente, los textos sobre estas cuatro mujeres dan poca información sobre la señora misma y se dedican más a informar sobre su tierra y las gobernadoras bajo su control. Hay aquí un paralelo claro entre las señoras y sus tierras, así como en los dibujos de Guaman Poma, donde ellas se relacionan con elementos de la naturaleza de su territorio. A eso podemos añadir un análisis que hizo Szemiński a los nombres de los capitanes y señoras que aparecen en estas páginas.<sup>8</sup> Muchos de los nombres de las señoras que están mencionadas en esta parte terminan con el sufijo *ma*, el cual en quechua y aymara es probable que tenga el significado de "la que tiene", por ejemplo, el nombre de la señora de Antisuyo, Capac Mallquima, se podría traducir como "la que tiene árboles frutales ricos". A continuación, ofrecemos una tabla que resume el análisis de Szemiński de los nombres de las señoras mencionadas en esta parte:

Forma original	Intepretación	Propuesta de traducción	A qué suyu pertence
auama	<i>awa-ma</i>	la que tiene textiles	Chinchaysuyu Antisuyu
capac mallquima	<i>qhapaq mallki-ma</i>	la que tiene árboles frutales ricos	Antisuyu
caruama	<i>qarwa-ma</i>	la que tiene ¿llamas?	Cuntisuyu
challuama	<i>challwa-ma</i>	la que tiene peces	Antisuyu
chunbima	<i>ch'umpi-ma</i>	la que tiene cierto tipo de llamas grandes	Collasuyu
cuca mallquima	<i>coca mallki-ma</i>	la que tiene árboles de coca	Antisuyu
cucama	<i>coca-ma</i>	la que tiene coca	Collasuyu
loroma	<i>ruru-ma</i> <i>luru-ma</i>	la que tiene frutos la que tiene loros	Antisuyu
mulloma	<i>mullu-ma</i>	la que tiene <i>mullu</i> la que tiene labios rojos	Cuntisuyu
piscoma	<i>pisqu-ma</i>	la que tiene pájaros	Antisuyu
pulloma	<i>phullu-ma</i>	la que tiene terciopelo	Collasuyu
tazama	<i>taza-ma</i>	la que tiene la taza	Antisuyu
yllama	<i>illa-ma</i>	la que tiene <i>illa-s</i> (lo que produce multiplicación de camélidos)	Cuntisuyu

8 Mis agradecimientos al profesor Szemiński por compartir conmigo este valioso material que aún no ha sido publicado.

En su análisis, Szemiński encontró que los nombres de los capitanes se relacionan con nombres de lugares de provincias dentro los *suyus*, mientras que los nombres de las señoras se relacionan con productos de sus tierras (Szemiński comunicación personal). Esta conclusión concuerda con lo que vemos en los dibujos de las cuatro señoras y con lo que leímos sobre ellas en el texto de Guaman Poma.

Resumiendo la imagen que sale de los tres componentes: los dibujos, el texto y los nombres de las señoras, podemos proponer que estas cuatro mujeres son de hecho las alegorías de sus tierras, de los cuatro *suyus*. Usamos el término alegoría como una idea abstracta que se representa por medio de una figura o un atributo.

En el arte europeo desde la época clásica, en la edad media y más tarde encontramos muchas alegorías femeninas de sentimientos, aptitudes y otras ideas abstractas. Así, por ejemplo, las alegorías de la justicia y la de la Ecclesia y Synagoga. También desde épocas muy antiguas hasta hoy, se conocen alegorías de pueblos, Estados y continentes personificados en una mujer o un hombre. Ahora, nos preguntamos si las cuatro alegorías de los *suyus* son un intento del cronista para presentar una convención europea, desde una narrativa visual comprendida por lectores europeos.

López-Baralt (1988: 282-284) destaca que Guaman Poma conocía el arte colonial de manera profunda, algo que es muy visible, por ejemplo, en su forma de citar las obras coloniales en sus dibujos. La misma autora propone que Guaman Poma recibió adiestramiento en unos de los talleres coloniales. Adorno (1988: 80) señaló que el mismo Guaman Poma declaró que hace referencia a “imágenes”. Estas, según Adorno, son probablemente litografías y grabados de santos cristianos. Adorno postula que el arte de la contrarreforma fue la inspiración para los dibujos de Guaman Poma, el cual fue combinado con otros atributos y conceptos andinos. De esta forma orientaba su obra a los lectores europeos. López-Baralt (1988: 301) encontró numerosas características en la obra de Guaman Poma que son el resultado de su inspiración en la literatura y emblemas europeos de la época, enfocados en vicios y virtudes. En palabras de López-Baralt (1988: 126) un emblema fue entendido como “diseño alegórico con lema explicativo”. El método de emblemas tomó parte importante en el conflicto religioso entre católicos y protestantes. El emblema fue una herramienta de los católicos, mientras que la ilustración fue la de los protestantes (López-Baralt 1988: 140).

López-Baralt (1988: 390) propone ubicar la obra de Guaman Poma en el contexto de la literatura iluminada europea de la época. La relación entre imágenes y texto no es una innovación del siglo XVI, tiene considerables antecedentes en la Europa clásica y medieval, pero a partir del siglo XVI, el libro ilustrado recibió un espacio aún más prominente que antes. La literatura emblemática floreció en este tiempo en Europa (López-Baralt 1988: 121-122).

Tomando en cuenta este contexto para la obra de Guaman Poma deberíamos preguntar si existen equivalentes europeos a las cuatro alegorías que estamos analizando. Un posible candidato de tierras personificadas en mujer serían las alegorías de los continentes. Hasta el siglo XV, la personificación de los tres continentes fue muy escasa y el número de los continentes se asociaba con los reyes magos, en el que cada uno de ellos representaba un continente. En 1570 por primera vez aparecen las alegorías de los cuatro continentes en el frontispicio del atlas de Abraham Ortelius, titulado *Theatrum Orbis Terrarum*, es también la primera vez en la que los europeos

aceptan una división cuatripartida del mundo. En esta imagen (Fig. 5) aparecen cuatro alegorías femeninas: Europa está en la parte superior, en el nivel medio; Asia y África como medio civilizadas; y América está justamente al otro lado de Europa, en el nivel más bajo. La personificación de América es la mujer más desnuda de todas con un arma en la mano derecha y una cabeza trofeo en la otra. Existen referencias respecto a estas cuatro alegorías no tan solo como una representación gráfica, sino también en obras de teatro (López-Baralt 1988: 135).



Figura 5- Frontispicio del atlas de Abraham Ortelius- "Theatrum Orbis Terrarum" de 1570. Imagen de la colección de mapas de Barry L. Ruderman, cortesía de las bibliotecas de la Universidad de Stanford. Ubicación original- raremaps.com

Gracias a la obra *Iconologia* de Cesare Ripa editada varias veces entre 1593 y 1630, las alegorías de los cuatro continentes se difundieron en una extensión más amplia (López-Baralt 1988: 135). Esta obra unía imágenes que servían como ejemplos a los artistas de la época y la define como:

un abarcador diccionario de imágenes alegóricas con su declaración tradicional. Las connotaciones de un nuevo lenguaje, acuñado a partir de reglas fijas, son claras: estamos ante todo un sistema visual aceptado colectivamente por la Europa culta (López-Baralt 1988: 129).

En *Iconologia* de Cesare Ripa, la alegoría de Europa se representa como reina, Asia como tierra de productos de lujo, África como más pobre con cuerno de abundancia lleno de espigas con animales salvajes alrededor y América se representa otra vez como la mujer



más desnuda de las cuatro, con arco y flecha en sus manos y un cráneo a su pie (López-Baralt 1988: 136) (Fig. 6a-d).



Figura 6- Las alegorías de los cuatro continentes (Ripa 1970 [1603]: 333, 335, 336, 338), a- alegoría de Europa, b- alegoría de Asia, c- alegoría de África, d- alegoría de América.

El mapamundi con las cinco parejas es una representación del mundo con Cuzco en el centro y no Europa. Es difícil ignorar la similitud entre el mundo dividido en cuatro de Guaman Poma y el mundo de cuatro continentes que fue representando posterior al descubrimiento europeo de América.

Szemiński (2003: 536) en su artículo analiza la definición de la palabra Tawantinsuyu y menciona la versión aymara de esta palabra, Pusi Sü, que según Bertonio (2011[1612]: 278) significa “*Todo el universo, mundo*”. Esta visión que concibe el Tawantinsuyu como el universo es la misma que vemos en Guaman Poma al usar la representación europea del mundo para representar a los cuatro *suyus*.

Más allá de esta visión hay similitud en la manera de representar los cuatro continentes y los cuatros *suyus* como alegorías femeninas difíciles de ignorar. En el análisis de las cuatro señoras de Guaman Poma encontramos paralelos entre las alegorías de los *suyus* y los continentes, entre Europa y Chinchaysuyu y entre América y Antisuyu. La alegoría de Europa está representada como la reina del mundo con una corona en su cabeza

y prenda real (Ripa 1970 [1603]: 332) y la señora de Chinchaysuyu es la única que se titula reina. La señora de Antisuyu como la alegoría de América, es la mujer más desnuda, un hecho que aparece también en el texto de Guaman Poma (Guaman Poma 2001 [1615]: 176 [178]) y en el texto de Ripa (1970 [1603]: 338); además, el arma representativa de América aparece con el capitán de Antisuyu. En su texto, Ripa (1970 [1603]: 338-339) nos explica la razón de representar el cráneo con la alegoría de América, ya que los habitantes de este continente tienen la bárbara costumbre de comer la carne humana de los vencidos, esclavos y otros víctimas. Así mismo Guaman Poma (Guaman Poma 2001 [1615]: 176 [178]) atribuye la costumbre de comer carne humana a la gente de Antisuyu. En ambos casos esta costumbre es considerada bárbara.

Otro componente en el dibujo de la señora de Antisuyu que se relaciona con la imagen de mujeres americanas en la iconografía europea, son los senos caídos. Bucher (1981) analizó el motivo de los senos caídos de algunas mujeres americanas en la iconografía de las ilustraciones publicadas por Bry y sus hijos<sup>9</sup> (Bucher 1981: 3). En este estudio Bucher demostró dos tipos de imágenes de mujeres indígenas desnudas, uno de mujer joven con cuerpo "elegante", según los criterios europeos, que lleva ornamentos y el otro de mujer vieja con los senos caídos que no lleva ningún adorno (Fig. 7). Por lo tanto, propone que estas obras se refieren a dos tipos de desnudez y el otro monstruoso y malvado. La relación que Bucher encuentra entre estos dos tipos de mujeres y la desnudez se refleja también en la manera que estas mujeres comen la carne humana. En ambos casos, esta es una división entre naturaleza y naturaleza mayormente culturizada (Bucher 1981: 48-53). Los senos caídos son también atributos de diferentes seres monstruosos y malvados en la obra de Bry como en el ídolo de los Arawak de los Caribes (Bucher 1981: 73).



Figura 7- Detalle del grabado del "Great Voyages" (Bucher 1981: ilustración 5). La mujer que está de frente, representa el tipo de desnudez adornado. Mientras que la mujer que está en el fondo con los senos caídos, representa tipo de desnudez monstruoso y malvado.

9 Se trata de una serie de treinta volúmenes publicada entre 1590 a 1634 en Frankfurt, que contenían descripciones de expediciones europeas a América y otras partes del mundo (Bucher 1981: 3).



La obra de Bry refleja la ideología protestante. Sin embargo, en la misma obra de Ripa (1970 [1603]: 217) (Fig. 8) encontramos la alegoría de la herejía que tiene senos caídos.



Figura 8- La alegoría de la herejía (Ripa 1970 [1603]: 217).

La alegoría de Antisuyo tiene senos caídos, pero también lleva un adorno: la gargantilla. Al parecer Guaman Poma juntó en esta imagen los dos tipos de mujeres desnudas americanas según la visión europea. Es posible que el cronista se haya inspirado en imágenes europeas de mujeres americanas, pero desde su punto de vista estas dos categorías fueron de hecho una, es decir, una mujer desnuda y bárbara. Tal como un hombre andino, la distinción europea entre dos tipos de desnudez no tenía importancia para el cronista y quizá ni prestó atención a eso. En los otros dibujos de Guaman Poma, los senos caídos aparecen solo en caso de las mujeres de Antisuyu y de los demonios (ver, por ejemplo, Guaman Poma 2001 [1615]: 862 [876]). El último concuerda bien con lo que demostró Bucher y la imagen de la herejía en la obra de Ripa.



Figura 9- Vasija de la costa central del Perú, Horizonte Tardío, Museo Etnológico de Berlín (VA 4135), altura-20 cm.

En el mundo andino, antes de la invasión europea, no encontramos casi ninguna representación de los senos caídos. El único ejemplo que encontramos, es de un tipo de vasija que se repite en la cerámica de la costa central bajo el dominio incaico y en la época anterior, donde una mujer amamanta a un niño (Fig. 9). En este caso es muy claro que los senos se están cayendo por la abundancia de la leche. Esta mujer representa el poder de alimentar. Parece que Guaman Poma usaba el modelo europeo de la mujer más salvaje, pero el motivo europeo de los senos caídos, recibe una significación andina en su dibujo como origen de nutrición. Como hemos mencionado anteriormente, la señora de Antisuyu se destaca por ser proveedora de alimento.

Regresando a las cuatro alegorías de los *suyus* y los continentes, el modelo de Guaman Poma que fue señalado por Wachtel (1973: 179-180) es representado, asimismo, en las alegorías de los continentes. Europa y América tienen relación de cultura y barbarie, como Chinchaysuyu y Antisuyu. Asia y África tienen relación análoga de Collasuyu y Cuntisuyu, es decir, riqueza y pobreza.

En el libro *Iconología* de Cesare Ripa, las contradicciones entre dos continentes cultura-barbarie o riqueza-pobreza parecen como una concepción europea que es clara cuando leemos el texto de cada alegoría. El texto que describe la alegoría de Asia, por ejemplo, menciona una vestimenta lujosa, bordada en hilo de oro, con joyas, abundantes frutas y plantas alrededor. La alegoría de África se describe como una mujer negra, casi desnuda y la explicación de la desnudez, es porque esta tierra no es rica (Ripa 1970 [1603]: 336).

No es el único lugar donde Guaman Poma hace el paralelismo entre el mundo y los *suyus*. Wachtel (1973: 212-213) analiza el capítulo de "consideraciones" de Guaman Poma, donde el cronista propone al rey de España cómo construir un consejo que repite la organización incaica bajo Túpac Yupanqui, basado en cuatro reyes: el rey de las Indias, el rey de Guinea, el rey de los cristianos de Roma y el rey de gran Turquía. El lugar del rey de España está en el medio de estos cuatro. En este caso, también se puede hacer la correlación entre cada *suyu* del Imperio Inca y cada reino del mundo. El reino de las Indias toma el lugar de Chinchaysuyu, el reino de Guinea de Antisuyu, el reino de los cristianos de Collasuyu y el reino de Turquía el de Cuntisuyu.

López-Baralt (1988: 301) propone que una de las características en las que la obra de Guaman Poma se diferencia de lo que ella llama la emblemática política europea es "el manejo de una iconografía realista o figurativa (en lugar de alegórica)". A la luz de lo que hemos visto en cuanto a las cuatro señoras de los *suyus* podemos proponer que el uso de alegorías no fue ajeno para Guaman Poma.

Para concluir, Guaman Poma tomó las alegorías de los *suyus* de una convención europea, hablando en el lenguaje visual que entienden los lectores europeos. Ahora, nos deberíamos preguntar si Guaman Poma representaba el mundo andino en una manera que concuerda con la estructura europea o, en cambio, lo deforma según los conceptos andinos. Wachtel (1973: 167) propone que Guaman Poma: "integra los aportes occidentales a las categorías indígenas". Siguiendo estas palabras podemos entender la simbología andina que aparece en estos dibujos, pero aún tenemos que buscar las categorías andinas en la representación de las cuatro alegorías de los *suyus*.

### ¿Existen alegorías de los cuatro suyus en el arte incaico?

El arte incaico sirve como referente para buscar las categorías indígenas de las alegorías de lo *suyus*. Es sabido que el arte incaico sobresale por ser geométrico, aunque existen algunas imágenes figurativas en la cerámica incaica. En el estilo inca imperial, conocemos algunos ejemplos de imágenes femeninas en dos dimensiones, como dibujos encima de piezas de cerámica. Ahora tenemos que pensar si las imágenes femeninas en la cerámica inca podrían ser alegorías. En la mayoría de estos dibujos, las mujeres tienen los mismos rasgos y vestimentas, las imágenes de estas mujeres varían, más que todo, en los actos que se realizan (ver, por ejemplo, Fig. 10). En otro estudio demostramos que estas imágenes se refieren a las *akllas* y a las actividades típicas de estas según el testimonio de los cronistas (Artzi 2016, Barraza Lescano 2012). Por lo tanto, pareciera ser que estos dibujos no son alegorías, sino representaciones de mujeres de verdad en sus actos típicos.

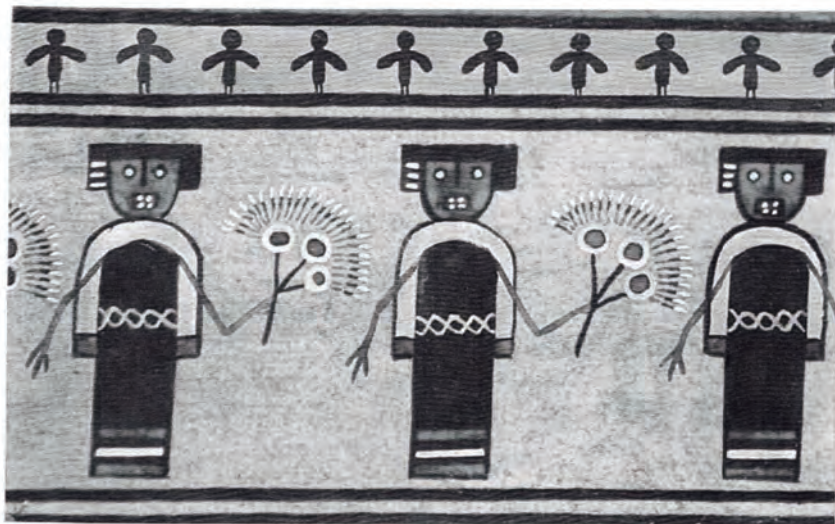


Figura 10- Dibujo de la iconografía pintada encima de una cerámica inca (Baca Cosio 1989: 214, fig. 332).

### Las figurinas incas y su simbología

Otro referente podrían ser las figurinas incas. Darnsart (1995) estudió estas figurinas y resumió sus características. Están hechas en oro, plata y fusión de estos dos metales y, en algunos casos, con cobre. Asimismo, algunas figurinas tenían incrustaciones. Existen también figurinas esculpidas en spondylus, normalmente, más pequeñas. La altura de estas figurinas varía entre 5 a 24 centímetros. Las figurinas de metal en la mayoría de los casos son vacías hechas por láminas.



Figura 11- Figurina femenina, Museo Etnológico de Berlín (VA 65965), altura-7 cm.

Las figurinas femeninas tienen la cara hecha en relieve, su cabello está dividido en dos grupos, quizá dos trenzas ajustadas en una *wincha* (Fig. 11). Las figurinas masculinas llevan el *llawtu* enrollado en su cabeza, que está representado en relieve. En muchos casos, el personaje masculino se representa con el lóbulo de las orejas extendidos con agujero en el medio y en la mejilla una prominencia pequeña que representa el mastiche de coca (Fig. 12). La postura de las figurinas masculinas y femeninas es de pie con las piernas separadas y los brazos doblados con las palmas bajo o encima del pecho (Darnsart 1995: 4-5). La indicación del sexo se hace por medio de la representación de los genitales, en el caso femenino a veces hay también dos bultos pequeños en el pecho. Es importante mencionar que cuando las figurinas están vestidas el tocado masculino y peinado femenino junto con el atuendo son los elementos que marcan el sexo de la figurina.



Figura 12- Figurina masculina, Museo Etnológico de Berlín (VA 7875), altura-6 cm.

Las figurinas se encontraron en excavaciones legales e ilegales. En los santuarios andinos de la altura se conservaron figurinas completas con su atuendo que acompañaban los sacrificios de la *capac cocha* o como ofrendas votivas. Fueron encontradas figurinas en los siguientes

santuarios de la altura: Pichu Pichu, Aconcagua, Lullaillaco, Ampato, Volcán Copiapó, Cerro Taapaca, Cerro Gallán, Mercedario, Volcán Pili, Cerro El Plomo, Cerro las Tórtolas entre otros sitios (Darnsart 1995: 5, Besom 2013: 262 notas 6, 7, 8). Un ejemplo excepcional de la costa norte del Perú donde se encontraron figurinas con su vestimenta es el hallazgo de Túcume (Heyerdahl, Sandweiss y Narvaez 1995: 107-109, figs. 77-82). Otras figurinas sin el atuendo se encontraron en varios sitios (Darnsart 1995: 10-11). Besom (2013: 189) postula que las figurinas no eran parte de ofrenda funeraria. En el caso que las encontraron con difuntos es muy probable que estos individuos fueran sacrificados. Fuera de las figurinas encontradas en excavaciones arqueológicas, hay muchos ejemplos en museos que carecen de contexto arqueológico.

Existen varias evidencias arqueológicas que muestran que las figurinas fueron depositadas separadamente, según sexo: las figurinas masculinas en un grupo y las femeninas en otro grupo (Darnsart 1995: 11). En los sitios de la *capac cocha* las figurinas femeninas se encuentran con un sacrificio femenino y las figurinas masculinas con un sacrificio masculino (Besom 2013: 189). En otros contextos, como por ejemplo en el hallazgo en la isla Khoa en lago Titicaca y en el volcán Copiapó la separación de las figurinas femeninas de las masculinas es intencional y está marcado por cajas o por medio de un indicador hecho en piedra. En ambos casos, el marcador tiene diferentes formas (Dransart 1995: 11). Existe a lo menos una excepción proveniente del sitio Ch'isi, ubicado en la península de Copacabana. En un templo semisubterráneo de la tradición Yaya Mama, el arqueólogo Sergio Chávez y su equipo encontraron un conjunto de figurinas que incluía figurinas femenina, masculina y de camélidos. Estos artefactos son las únicas evidencias incas en el sitio. Chávez (comunicación personal 2014) plantea que este hecho quizá aluda a la ideología del género en la zona de una larga tradición que data desde la cultura Yaya Mama.<sup>10</sup>

En los casos de las figurinas encontradas vestidas con atuendo en miniatura, las figurinas están totalmente cubiertas, solo la cara queda al descubierto (Dransart 2000: 78) (la vestimenta será analizada en párrafos posteriores). En algunos casos en los que la vestimenta de las figurinas femeninas no se conservó, se encontraron junto con la figurina miniaturas de tupus que ataron el *'aqsu* y la *lliklla* (ver por ejemplo la figurina y los dos *tupus* encontrados en Chankillo –Ghezzi 2008: 52–).

En cuanto a la función y la simbología de estas figurinas existen varias opiniones. Heyerdahl, Sandweiss y Narvaez (1995: 112) proponen que esas figurinas fueron depositadas como ofrendas en tres ocasiones especiales: en la muerte de un Inca, en su aniversario y en la coronación de un nuevo Inca.

Bernabé Cobo (1956 [1653]: 171,180), Polo de Ondegardo (1916 [1571]: 39) y Cristóbal de Molina (1989 [1573]: 122) señalan, respecto a miniaturas de mujeres y hombres, niños y niñas hechas de oro y plata, que fueron depositados en diferentes sitios sagrados como ofrenda a las huacas, en parte de los casos con niños y niñas sacrificadas. Por ejemplo, Molina (1989 [1573]: 122) describe la ceremonia de la *capac cocha* donde los niños y niñas fueron sacrificados con ofrendas: "...y los enterraban juntamente con las figuras de plata de ovejas y de personas de oro y plata...".

Apoyándose en estos testimonios, Besom (2013: 189) postula que las figurinas fueron un tipo de ofrenda. Sin embargo, estos testimonios no nos aclaran la pregunta sobre qué representan las figurinas.

10 Agradezco a Sergio Chávez, quien generosamente compartió esta información conmigo.

Schobinger (1986: 303) postuló que la función de las figurinas fue sustituir el sacrificio humano. Darnsart (1995: 11-12) señala que en varios casos, estas figurinas se encontraron en asociación con sacrificio humano con lo cual el rol de las figurinas como sustitución parece en vano. Schobinger (1999: 21) propone que las figurinas podrían tener múltiples roles en el Imperio Inca y propuso otra posible función de estas como acompañantes de un individuo sacrificado en su viaje al más allá.

Abal Russo (2010: 239) destaca la vinculación de estas figurinas a la fertilidad dado que tienen genitales, aunque la figurina este cubierta por textiles. En este caso, el culto de las figurinas dirige a la fertilidad de lo que está representado en sí misma, es decir, la fertilidad de la mujeres, hombres y camélidos (Reinhard y Ceruti 2010: 137). Los mismos autores proponen, a su vez, que las figurinas representan a los dioses incas como Pachamama, Inti e Illapa o a las divinidades que residen en las montañas donde las figurinas fueron depositadas (Reinhard y Ceruti 2010: 139-142).

Abal de Russo (2010: 239) propone que los materiales, de los cuales fabricaron las figurinas, se relacionan a tres deidades incas: el oro al sol, la plata a la luna y el spundylus a Mamaqucha. Por otro lado, Dransart (2000: 87) propone que los materiales con los cuales fabricaban las figurinas representan elementos divinos de tierra, luna, sol y rayo, aunque en varios casos una figurina mezcla más de uno de estos materiales.

Sagárnaga (1997: 88-89) y Besom (2013: 190) rechazan la propuesta que las figurinas representan seres divinos, puesto que el tamaño pequeño de las figurinas no concuerda con los testimonios de los cronistas en cuanto al tamaño de los ídolos que representaban las imágenes de los dioses incas. Además, los ídolos que representaban a los dioses nunca fueron enterrados, sino depositados en los templos. Besom (2013: 193) rechaza la propuesta de que las figurinas representan a la huaca donde fueron depositadas, ya que en varios sitios se encontraron figurinas de los dos géneros, mientras que las huacas tienen un solo género definido, masculino, femenino o andrógino.

Otra propuesta mencionada por Besom (2013: 193) es que las figurinas representan el inca y la coya o la nobleza incaica. Besom señala que las figurinas masculinas no tienen las insignias del Inca y propone que las figurinas representan personajes de alto rango por el lóbullo de las orejas extendidos de las figurinas masculinas y por el peinado de las figurinas femeninas (Besom 2013: 188). La postura de estas figuras, según este investigador, es de veneración. El mastique de coca representado en parte de las figurinas, un acto ritual en diferentes ceremonias, refuerza esta interpretación. Besom (2013: 188) propone que la veneración conducía a la huaca específica donde se depositaron las figurinas.

Las figurinas femeninas, según su propuesta, se refieren a las *akllas* por su atuendo y peinado que imitan aquellos en tamaño real como, por ejemplo, el caso de la doncella encontrada en Cerro Esmeralda (Besom 2013: 195). Con esta propuesta Besom acepta la interpretación de Darnsart (1995: 16), a la cual nos referiremos más adelante.

### **Análisis del atuendo de las figurinas femeninas**

La vestimenta en miniatura de las figurinas femeninas incluye un *'aqsu* y *lliklla* atados con tres *tupus* (dos para el *'aqsu* y uno para la *lliklla*). Además un cinturón y una decoración hecha de un hilo bordado con dos colgantes de spundylus que pasa entre los



dos *tupus* del *'aqsu*. En la cabeza muchas veces la figurina lleva un tocado de tela con plumas que se extiende en la parte trasera de la figurina a lo largo del cuerpo. Las figurinas masculinas tienen un *unku* y un pequeño manto atado bajo la cabeza y a veces una chuspa en miniatura y una cinta en la cabeza con una pluma (Darnsart 1995: 5-6).

Las vestimentas de las figurinas masculinas y femeninas son réplicas en miniaturas del atuendo en tamaño real (Pollard Rowe 1995-1996: 5) y corresponden también en el material, la técnica y el diseño de la vestimenta en tamaño real que se conoce en las colecciones de museos y excavaciones (Darnsart 1995: 6-7).<sup>11</sup>

Es importante recalcar que las figurinas y sus prendas muestran una estandarización del tema con algo de variación (Darnsart 1995: 12), es decir, las figurinas se verían similares entre estas. Besom (2013: 188) postula que es una indicación de que las figurinas fueron producidas por artesanos incaicos en el centro del imperio.

Revisando diversos ejemplos de las figurinas femeninas veremos que existen diferentes tipos de vestimenta que se distinguen según color. Esta clasificación se basa en el *'aqsu* y la *lliklla* que siempre conforman un conjunto por tener los mismos colores.<sup>12</sup> Estos dos textiles, tanto en tamaño real como en miniatura son los más dominantes, por lo tanto, en esta oportunidad nos referiremos solo a estos. En total podemos identificar cuatro tipos de conjuntos que distinguen entre ellos por sus colores.

El contexto más completo para analizar la variación en el atuendo de las figurinas femeninas es el santuario de la altura de Lulluillaco. En este sitio se encontraron 12 figurinas femeninas y 10 masculinas y es el único lugar donde se encontraron los cuatro tipos de vestimenta femenina de las figurinas. Respecto a los colores dominantes de la vestimenta, los cuatro tipos de vestimenta son de colores: blanco-rojo, negro-rojo, amarillo-rojo y marrón-blanco- gris (ver Fig.13 a-d).



Figura 13-Figurinas encontradas en Lulluillaco (Maggipinto 2012 y Reinhard y Ceruti 2010:194-198).

- a, N-2, altura-6 cm, tipo blanco-rojo
- b, E-13, altura-4 cm, tipo negro-rojo
- c, E-15, altura-7 cm, tipo amarillo-rojo
- d, E-16, altura- 4 cm, tipo marrón-blanco- gris

11 Darnsart (1995: 9) menciona una excepción en cuanto a la dirección de la urdimbre en el producto final que se distingue entre los *unkus* de miniaturas y los *unkus* en tamaño real.

12 En muchos casos podemos ver solo la parte inferior del *'aqsu*, ya que su mayor parte está cubierta por la *lliklla*.



Darnsart (1995: 16) propone que los colores de la vestimenta de las figurinas corresponden a las categorías de las *akllas*. Esta interpretación se basa tanto en la investigación de Zuidema (1990: 56-58) que clasifica estas categorías, como en la interpretación de Uhle (1991: 93) sobre el cementerio de las mujeres sacrificadas en Pachacamac. Las cuatro categorías de *akllas* distinguidas por colores fueron mencionadas por Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1968 [1613]: 302) y por Alonso Ramos Gavilán (1988 [1621]: 118). Los colores mencionados por estos autores son *wayrur* o *wayruru*, *yuraq*, *paqu* y *yana*. *Wayrur* o *wayruru* corresponden al color rojo y negro, *yuraq* al color blanco, *yana* al color negro y *paqu* al color que puede referirse a diferentes colores entre rojo y dorado.<sup>13</sup> Por otra parte, Besom (2013: 196) postula que los diferentes rasgos del atuendo de las figurinas femeninas marcan diferentes estatus entre las *akllas* que fueron sacrificadas.

Si hacemos la correlación entre los colores que encontramos en la vestimenta de las figurinas y los colores que clasificaban a las *akllas* recibimos una correlación que es clara en un solo caso: entre color blanco y la figurina tipo blanco-rojo. La vestimenta de tipo amarillo-rojo puede relacionarse con las *paqu aklla* igual como la vestimenta de color marrón. La vestimenta negra y roja es probable que se relacione con *wayrur aklla* pero a la vez puede corresponder a la *yana akllas*.

La dificultad en esta interpretación corresponde al tema del rol que cumplían las figurinas en el contexto de la *capac cocha*, entonces, ¿cuál es la razón por la cual una *aklla* fue sacrificada con una ofrenda de un ídolo que lleva la imagen de ella? Además, si las figurinas son representaciones de diferentes clases de *akllas* sería lógico que la vestimenta de la moza o niña sacrificada se relacione con la vestimenta de las figurinas que fueron depositadas con ella o a lo menos representar los otros tres tipos de vestimenta que no lleva la persona sacrificada, como una manera de cumplir las cuatro clases de *akllas*. Sin embargo, en el hallazgo de Lullailaco no se identifica ninguna correlación de este tipo entre el atuendo de la persona sacrificada y la vestimenta de las figurinas que fueron depositadas con ella. Los dos individuos femeninos de este sitio llevaban ropas parecidas al tipo de vestimenta marrón-blanco-gris. Figurinas con estas ropas se encontraron solo con la Niña del Rayo (con cada individuo femenino en este sitio se encontraron solo tres de los cuatro tipos de figurinas).

Si tomamos en cuenta el hecho de que la vestimenta de las figurinas son réplicas de textiles de tamaño real, podríamos revisar si son representaciones de diferentes etnias o quizá, inclusive, de los *suyus*.

La momia más preservada de los santuarios de altura es de la Doncella de Lullailaco. Eso es cierto también en cuanto a su atuendo. Existe una correlación muy clara entre su vestimenta y la de las figurinas de tipo marrón-blanco-gris, especialmente en lo que toca a su *lliklla*. En los dos casos es una *lliklla* rectangular con color gris que no está doblada, al contrario de los otros tres tipos de figurinas. Pollard Rowe (1995-1996: 16), quien estudio la vestimenta incaica, postula que existían dos tipos de *lliklla*: uno doblado y otro que no fue doblado antes de vestir. El tipo doblado es teñido y está hecho en la técnica de cara de trama mientras que la *lliklla* de tipo no doblado tiene colores

---

13 En González Holguín (1952 [1608]: 271) *pacco* se traduce como 'rubio'.

naturales y fue manufacturada en la técnica de cara de urdimbre. La *lliklla* de la Doncella de Lullaillaco sin duda pertenece al tipo no doblado. Otra *lliklla* que fue encontrada con la Doncella, que no fue puesta sobre el cuerpo de la joven, tiene tres bandas: dos de color café y entre ellas una de color marrón. La técnica de esta prenda es cara de urdimbre (Abal de Russo 2010: 331-332) lo que concuerda con la clasificación de las *llikllas* según Pollard Row. Por lo tanto, podemos suponer que esta *lliklla* también es del tipo no doblado. El '*aqsu* de la Doncella tiene bandas anchas en matices de castaño (Abal de Russo 2010: 232) se asemeja al '*aqsu* de las figurinas tipo marrón-blanco-gris por los colores y las bandas.

Hernández Príncipe (1923 [1621]: 60-61) afirma que los jóvenes sacrificados fueron hijos de *curacas*. El cronista describe también el proceso ritual que pasaban las *akllas* elegidas para la *capac cocha*. Eran *akllas* de los cuatro *suyus* que llagaban a Cuzco alrededor del festival del Inti Raymi. En Cuzco participaban de varios rituales. Después, una parte de las *akllas* fueron sacrificadas en Huanacauri y las otras fueron mandadas a su territorio para ser sacrificadas ahí. Afik (2011: 236-238) demostró que los jóvenes fueron sacrificados en sus territorios, en el "otro Cuzco" donde pertenecían, de hecho la mayoría de ellos nunca llegaron a la capital del imperio. De esta forma los lazos entre el gobierno cuzqueño y los curacas locales fueron fortalecidos.

Tomando en cuenta que las *akllas* sacrificadas representaban a su territorio, podemos suponer que la Doncella de Lullaillaco representa a su territorio y, por lo tanto, el atuendo que lleva es el típico del grupo o zona geográfica a donde pertenecía. Por consiguiente, la figurina tipo marrón-blanco-gris podría ser asociada a la misma parte a la que pertenecía la Doncella de Lullaillaco. Puesto que tenemos solo cuatro tipos de atuendo de figurinas podemos titular esta figurina como: la figurina de Collasuyu.

Un refuerzo a esta interpretación se encuentra en comunidades indígenas actuales. Son pocas las comunidades en que las mujeres aún llevan el '*aqsu*. De estas pocas podemos mencionar a las de Islugas y Uru Chipayas, donde las mujeres llevan un '*aqsu* o *urqu* (Cereceda 2013: 306).

En una visita en Santa Ana de Chipaya, Petrona Mamani Cisper dedicó de su tiempo para explicarme como teje su '*aqsu*. La señora Petrona Mamani Cisper tiene dos telares: uno dentro de su casa y el otro en el patio. En cada telar teje una mitad del '*aqsu* y después las une, la costura se coloca a la altura de la cintura. Esa es la misma manera de manufactura del '*aqsu* que pertenece a la época incaica reportada por Pollard Rowe (1995-1996: 13) respecto a los '*aqsus* que fueron encontrados en Pachacamac. Los '*aqsus* de Pachacamac no están teñidos y en la mayoría de los casos son de color marrón oscuro con bandas blancas en los extremos.

La señora Petrona Mamani Cisper me comentó que en su comunidad existen dos colores para el '*aqsus* negro o café y que ella prefiere vestirse con el color café. Igual a los '*aqsus* incas de Pachacamac, las tejedoras Uru Chipayas marcan los extremos superior e inferior con lisas de color blanco que se llama *asaqa* (Cereceda 2013: 306) (Fig. 14). En esta comparación veremos que los '*aqsus* incaicos de Pachacamac y los contemporáneos de Uru Chipaya comparten los mismos rasgos en cuanto a la técnica de manufactura, la decoración y los colores. Estos últimos, concuerdan también con el '*aqsu* de la figurina marrón-blanco-gris.

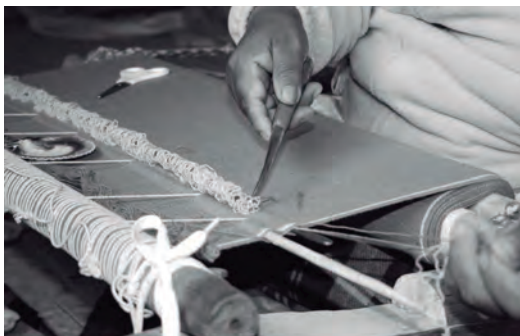


Figura 14- Señora Petrona Mamani Cispe mientras teje la mitad de su 'aqsus. Nótese la lisa (asaqa) blanca en el borde del textil.

La *lliklla* o *talo*<sup>14</sup> que llevan las mujeres Uru Chipayas es otro elemento que el atuendo femenino Uru Chipayas tiene en común con la Doncella de Llullaillaco y con la figurina marrón-blanco-gris. En estos tres casos, se lleva sin doblarla.

Otro detalle que quizá conecta la vestimenta de las mujeres Uru Chipaya con la parte de Collasuyu es el gorro que está hecho de una tela doblada y tiene un punto en la parte de superior (Fig. 15).<sup>15</sup> El tocado que lleva la señora de Collasuyu en el dibujo de Guaman Poma también está hecho de tela y tiene un punto en la parte superior (Fig. 3). Otra semejanza entre el dibujo de Guaman Poma y la vestimenta de las mujeres Uru Chipaya es el 'aqsu. En ambos casos crea una apariencia de mujer robusta, por lo cual podemos asumir que fue, y aún sigue siendo, el ideal de belleza femenino en esta zona. Además, el peinado tradicional de las mujeres Uru Chipaya, con múltiples trenzas, concuerda con el peinado de los niños de *capac cocha* en el territorio de Collasuyu, el niño del sitio El Plomo y la Doncella de Llullaillaco (Reinhard y Ceruti 2010: 113).



Figura 15- Señora Petrona Mamani Cispe vistiendo el tocado de tela.

14 *Talo* es el término Uru chipya que se refiere al chal femenino (Cereceda 2013: 306).

15 Este gorro es probablemente lo que se quedó del *Iktara* o *Tschkara* que describió Posnansky (Sáenz 2003: 60).

Hay mucho en común en cuanto a la vestimenta y apariencia entre las mujeres Uru Chipaya: la imagen de la señora de Colla suyu en el dibujo de Guaman Poma, la Doncella de Lulluillaco y la figurina marrón-blanco-gris. Al parecer, estos marcan una larga tradición en la zona de Collasuyu. Pero si tomamos en cuenta las piezas Tiwanaku encontradas en la isla Pariti vemos que la tradición es aún más larga. En estas piezas, las mujeres llevan siempre *'aqsu* en color marrón y la *lliklla* en el mismo color o en color gris. En la mayoría de casos llevan una *lliklla* no doblada (Fig. 16). Korpiasaari y Pärssinen (2011: 133) también señalan que la vestimenta de los habitantes de la zona del lago Titicaca varía muy poco a lo largo de los años 1000 d. C hasta el siglo XVII.

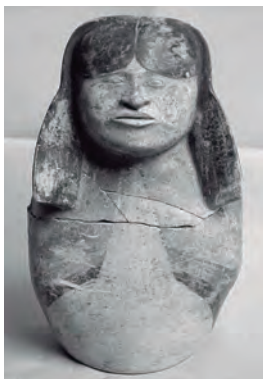


Figura 16- Pieza PRT 00083 encontrada en la Isla Pariti (Museo de la Isla Pariti), altura-19,3 cm (Korpiasaari y Pärssinen 2011: lamina 47c).

Otro detalle interesante que conecta algunas de las imágenes femeninas de Pariti con la imagen de la señora de Collasuyu es el hecho de que la mujer se representa tapada totalmente por su atuendo. En algunos casos, sólo una extremidad sale de la vestimenta (como en la señora de Collasuyu que es la palma y en la de Pariti es el pie). Esta manera de representar a la mujer quizá refleja algo del clima de esta zona. Por el frío, el ser humano se tapa con sus textiles. Si comparamos esta característica con las imágenes masculinas de la cerámica de Pariti, veremos que el cuerpo de los hombres también está tapado por su *unku*, pero, en este caso, las dos manos están expuestas.

Resumiendo esta parte confirmamos que la figurina con el atuendo marrón- blanco-gris lleva la vestimenta típica de Collasuyu, por lo tanto, sería lógico que represente a esta parte del imperio. Las figurinas mismas son idénticas en su forma, sea en cualquier material o altura, y lo que varía son sus vestimentas. Por lo tanto, es el vestido el que marca la figurina como Collasuyu y de ahí podemos referir a esta figurina como alegoría de este *suyu*.

Usando el mismo método podemos revisar otros datos sobre las vestimentas de las jóvenes sacrificadas. En el Cerro Esmeralda, cerca de Iquique, se encontraron dos jóvenes de 9 años y de 18-20 años con sus ofrendas. Checura (1977: 139) afirma que la joven de 18-20 años llevaba prendas de color amarillo y rojo mientras que la de 9 años llevaba una vestimenta más sencilla de color negro. Besom (2013: 62-63) describe el *'aqsu* de la joven de 18-20 años, que posiblemente sea aquel que ella llevaba al tiempo de su muerte. El *'aqsu* contiene seis franjas,

parte con diseños. Los colores que fueron usados en ese textil son violeta, amarillo, rojo y un poco de negro. La *lliklla* de esta joven contiene dos franjas rojas y una blanca en el medio (Besom 2013: 64). El *'aqsu* con los colores amarillo y rojo concuerdan con un tipo de figurinas (amarillo-rojo) mientras que la *lliklla* de color blanco y rojo con otro tipo (blanco-rojo). Ahora deberíamos preguntarnos: ¿fue el Cerro Esmeralda parte de Cuntisuyu o de Collasuyu?

Una posible pista podemos recibir de la *capac cocha* en la zona de Arequipa. Usando los datos documentados por Conklin (1996: 108), la doncella de Ampato, la que fue bautizada con el nombre Juanita, tenía una *lliklla* con tres bandas, dos de color rojo y entre ellas una de color blanco. Otra vez, esta *lliklla* es la que vemos en el tipo rojo-blanco de las figurinas. El *'aqsu* de la doncella de Ampato tiene, en la parte inferior, una banda en color violeta y el resto del textil con bandas amarillas, rojas y naranja.

En sus vestidos la doncella de Ampato y la doncella de Cerro Esmeralda mezclan dos tipos de vestimenta de figurinas: el tipo rojo-blanco y el tipo amarillo-rojo. Cabe destacar que los textiles de tamaño real tienen más variedad de diseños y colores de lo que vemos en el atuendo de las figurinas. Este hecho refuerza, aún más, la idea de que las figurinas representan una estandarización. En la realidad había muchas más variantes de vestimentas, cada grupo tenía su propio vestido. En el caso de las figurinas, parece que los artesanos incas crearon un esquema donde cada vestimenta tenía un color dominante. Proponemos que los colores amarillo y rojo en el atuendo femenino fueron atribuidos a Cuntisuyu. Si esta propuesta es cierta, podríamos incluir a Cerro Esmeralda en Cuntisuyu.

Quedan los dos tipos restantes de vestimenta de figurinas: blanco-rojo y negro-rojo que supuestamente representaban a Chinchaysuyu y a Antisuyu. En el caso de estos dos *suyus* sería más difícil apoyarse en el testimonio arqueológico del contexto de *capac cocha*, ya que los textiles encontrados en la *capac chocha* en territorio de Chinchaysuyu no se conservaban bien y en el caso de Antisuyu, no se conocen testimonios arqueológicos de la *capac cocha* o de otro tipo de sacrificio.

En los contextos de *capac cocha* que se encontraron en el territorio de Chinchaysuyu podemos incluir a Pachacamac (Uhle 1991: 89-93), Túcume (Heyerdahl, Sandweiss y Narvaez 1995: 93) y Farfán (Mackey 2003: 350). El único sitio donde se encontraron artículos de vestimenta en este contexto es Pachacamac. Uhle (1991: 89-93) describe en detalle los textiles encontrados en el "El cementerio de las mujeres sacrificadas". Se encontraron 14 *'aqsus* casi todos de color marrón con decoración de dos bandas en los dos extremos del textil de color blanco, negro o de combinaciones de algunos colores. Sin embargo, Uhle (1991: 92) describe un ejemplar de *'aqsu* excepcional que es tejido con algodón blanco con tiras en los dos extremos de color rojo y amarillo hechas con lana. También afirma que el diseño de las tiras es típico inca y destaca la alta calidad de este textil. En el mismo contexto, se encontró también una *lliklla* hecha de algodón blanco, muy parecida en sus características al *'aqsu*. Esta *lliklla* tiene solo dos tiras en un extremo de color azul y negro (el otro extremo no se conservó). Otra *lliklla* de muy alta calidad tiene los mismos rasgos como la *lliklla* de las figurinas tipo blanco-rojo: dos bandas de color rojo y una de color blanco en el medio. Incluso, las tiras que decoran las bandas rojas en los dos casos tienen diseño de color rojo y amarillo de una línea zigzag y círculos concéntricos a sus dos lados (Uhle 1991: 92).<sup>16</sup>

16 El *'aqsus* y las dos *llikllas* se encuentran hoy en día en el Museo de Arqueología y Antropología de la

Uhle (1991: 93) proponía que los diferentes colores de la vestimenta se refieren a diferentes niveles sociales y que el *'aqsu* y la *lliklla* blancos pertenecían a *akllas* dedicadas al sol. Uhle sigue los comentarios del cronista de Santillán (1968 [1563]: 113-114) en cuanto a las diferentes clases de las *akllas* y al comentario de Juan Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1968 [1613]: 302) sobre los diferentes tipos de *akllas*. Según estos cronistas, cada tipo llevaba el nombre de un color que Uhle propone que son los colores de las ropas de las *akllas* que pertenecían a cada tipo.<sup>17</sup>

Con la evidencia de Pachacamac enfrentamos un problema, en el mismo contexto se encuentran *'aqsus* y *llikllas* que se pueden relacionar con dos tipos de figurinas el de blanco-rojo y de marrón-blanco-gris. Tomando en cuenta el rol de Pachacamac como un centro religioso imperial sería lógico encontrar ofrendas de diferentes partes del imperio, incluso ofrendas humanas. A eso podríamos añadir un *'aqsus* que fue encontrado en Pachacamac de colores amarillo y rojo (Frame 2010: 267) que, según nuestra propuesta, representa a Cuntisuyu.

Bernabé Cobo (1956 [1653]: 208-210) relata que en la ceremonia del *warachiku*, el sacerdote de Cuzco regalaba a las mozas que acompañaban a los jóvenes en su rito de pasaje, un vestido blanco y rojo a nombre del Inca. ¿Podría ser que la vestimenta tipo blanco-rojo de las figurinas, haga referencia a la ropa de las cuzqueñas? El cronista no hace referencia específica sobre qué tipo de ropa era. Basándonos en este testimonio, la *lliklla* de colores blanco y rojo podría, a su vez, ser un regalo del Inca y no referirse a un traje tipo específico. Por lo tanto, este tipo de *lliklla* podría ser el equivalente femenino a los *unkus* que el Inca regalaba a hombres que merecían este gesto. Hay que tomar en cuenta que esta *lliklla* es la que aparece más veces en los dibujos de las mujeres en la cerámica inca, pero siempre con *'aqsu* negro o marrón (Fig. 10). A eso podemos añadir también las *llikllas* de las doncellas de Ampato y Cerro Esmeralda.

En el sitio de Túcume, en el templo inca llamado “El Templo de la Piedra Sagrada”, en la parte oeste de la puerta se encontró una figurina femenina del tipo blanco-rojo (Heyerdahl, Sandweiss y Narvaez 1995: 108-109). Según los datos que tenemos es el único lugar en el territorio de Chinchaysuyu, donde se conservaron figurinas inca con sus atuendos.<sup>18</sup>

Otros ejemplos de prenda femenina en colores blanco y rojo se encuentran en el Museo Americano de Historia Natural. Estos fueron estudiados por Pollard Rowe (2001-2002). Se trata de grupo de 25 miniaturas de prendas femeninas que fue encontrado en el Valle Ingenio. Estas miniaturas están fechadas con la ocupación inca de la zona. La mayoría de las miniaturas son conjuntos que incluyen túnica<sup>19</sup> y un chal. Siete túnicas son de color blanco y el resto con franjas en blanco y marrón, en un caso con diseño de ajedrez en blanco y marrón. Todos los chales tienen dos franjas horizontales rojas cerca de los extremos del textil con diferentes diseños en otros colores. Estas son tejidas con lana de camélidos. Entre las dos

---

Universidad de Pennsylvania.

17 Uhle no menciona los otros cronistas que dan tal información Alonso Ramos Gavilán y del padre Ludovico Bertonio.

18 En el mismo edificio se encontraron otras figurinas incas: dos masculinas y una femenina. De la publicación de esta excavación no podemos identificar el color de la vestimenta de la otra figurina femenina.

19 Pollard Rowe define estas prendas como túnicas y no *'aqsu*, quizá por el hecho que la parte superior está cosida, no como en el caso del *'aqsu* que está libre.



franjas rojas hay una de color blanco, blanco-marrón o marrón tejida con algodón (Pollard Rowe 2001-2002: 105-106). Pollard Rowe (2001-2002: 108) demuestra que estos chales en miniatura tienen características en común con chales de tamaño real del Intermedio Tardío de la tradición local de Ica y Nazca. Los chales en este grupo, más que todo, muestran semejanza al chal de las figurinas con prendas de tipo blanco-rojo.

Las evidencias de Pachacamac, las miniaturas de la zona de Nazca y el hallazgo de Túcume, nos lleva a proponer que el tipo de figurinas blanco-rojo se relacionan con la parte de Chinchaysuyu.

Respecto al tipo de figurina de atuendo negro-rojo, cabe recalcar que este tipo de figurina fue encontrada únicamente en Llullaillaco. Hemos logrado ubicar dos *llikllas* miniaturas de este tipo en la colección del Museo de Arte de Brooklyn (41.1275.108a).<sup>20</sup> No encontramos un *'aqsu* o *lliklla* en tamaño real de este tipo. Sin embargo, los dibujos en la cerámica inca imperial que describen mujeres, muestran un *'aqsu* negro con franjas de decoración en la parte inferior en color rojo y blanco (Fig. 10). ¿Podría ser entonces, el tipo de figurina negro-rojo, el simbolismo del centro del imperio? Tenemos que tomar en cuenta que el atuendo de la mayoría de las mujeres que aparecen en la cerámica inca mezcla dos tipos de vestimentas, la *lliklla* del tipo blanco-rojo y el *'aqsu* del tipo negro-rojo.

No obstante, nos quedamos con una parte más del imperio, el Antisuyu que no está claro si tiene su simbolismo en las figurinas. Según lo que vemos en las alegorías de Guaman Poma, la figurina que podría representar la parte de Antisuyu debería estar desnuda o casi desnuda. En el registro arqueológico y en las colecciones de los museos la mayoría de las figurinas están desnudas, pero no podemos confirmar que fueron depositadas así originalmente.

Sin embargo, cabe recordar que la parte de Antisuyu incluía también la ceja de selva y parte de la sierra donde el clima impide vestirse con más que una falda. Por lo tanto, podríamos buscar evidencias del atuendo femenino de esta zona y examinar si los colores negro y rojo fueron dominantes en estos textiles.

La comunidad de los q'eros, ubicada 160 kilómetros de Cuzco, es relevante para buscar este tipo de información, ya que es una comunidad más aislada geográficamente y culturalmente que otras comunidades. Además, los q'eros conservan prácticas antiguas de la época colonial y del dominio inca (Pollard Rowe 2002: 14). Barreda Murillo (2005: 40) propone que esta zona, que formaba parte de Antisuyu, fue conquistada por los incas debido al cultivo de coca en esta región.

Los textiles q'eros demuestran continuidad de la tradición prehispánica. Las tres prendas importantes de esta comunidad que mantiene la tradición antigua son la *lliklla*, el *unku* y el poncho. Este último corresponde a una prenda introducida en la época colonial. La *lliklla* se viste de la misma manera como en los tiempos de los incas y hay evidencias de que hasta la mitad del siglo XX, las mujeres usaban un *tupu* para atar la *lliklla*. La *lliklla* típica tiene franjas rojas y negras que se alternan. Estas están en posición horizontal cuando la *lliklla* está puesta. Las *llikllas* q'eros más antiguas tienen franjas de decoración más estrechas de color rojo dominante, mientras que las franjas sin decoración de color negro son más anchas. El *unku* q'ero es negro con orillas verticales hechas de color rosado o rojo (Pollard Rowe y Cohen 2002: 47-49, 54). Los colores de las prendas modernas

<sup>20</sup> Se trata de dos *llikllas* en miniatura, en una de las cuales el color negro se destiñó. Actualmente parece de color verde.



repiten estos dos colores: negro y rojo. La camisa (*aymilla*) para hombres y mujeres es de color negro, marrón oscuro o rojo. La falda (*pollera*) de las mujeres es de color negro con banda de decoración en la parte inferior de color rojo y blanco. El gorro de las mujeres (*montera*) está hecho de paja tapada en tela negra en la parte superior y tela roja bajo el ala. Los pantalones de los hombres son de color negro (Pollard Rowe y Cohen 2002: 75-77). En resumen, los q'eros conservan el uso de los dos colores dominantes para sus prendas: el negro y el rojo, inclusive en prendas modernas. Como hemos mencionado antes, es una comunidad que sigue las tradiciones antiguas, por lo tanto, proponemos que el uso de estos dos colores en la vestimenta es una herencia de sus antepasados, es decir, los habitantes de Antisuyu, por lo menos en esta zona geográfica. Esta evidencia etnográfica nos sirve para relacionar la figurina tipo negro-rojo con Antisuyu.

En suma, demostramos que las figurinas podrían representar a los cuatro *suyus*, en otras palabras, son las alegorías en tres dimensiones de los *suyus*. La presencia de estas figurinas con los niños y las niñas sacrificados marca el hecho de que el sacrificio es una ofrenda de todo el imperio con sus cuatro partes.

En Ampato, por ejemplo, se encontraron tres figurinas en el 'colapso' ubicado en la ladera bajo la momia de la doncella, actualmente conocida por el nombre de Juanita (Conklin 1996: 106). Las figurinas son de tres tipos: marrón-blanco-gris, blanco-rojo y amarillo-rojo. Por las condiciones donde se encontraron, dentro de un 'colapso', es muy posible que hubiera en este contexto otra figurina del tipo negro-rojo que nunca fue encontrada.

En los otros contextos de *capac cocha* no se encontraron los cuatro tipos de figurinas juntos con una niña sacrificada. Por ejemplo, con la Niña de Rayo de Llullaillaco se encontraron las figurinas que representan a Collasuyo, Antisuyu y Cuntisuyo (tipos marrón-blanco-gris, negro-rojo y amarillo-rojo) mientras que con la Doncella del mismo sitio se encontraron las figurinas que representan a Chinchaysuyu, Antisuyu y Cuntisuyo (tipos blanco-rojo, negro-rojo y amarillo-rojo).<sup>21</sup> Es decir, con los dos individuos se encontraron las figurinas de Antisuyu y Cuntisuyu, las tres figurinas que representan a Collasuyo se encontraron solo con la Niña del Rayo, mientras que las tres figurinas que representan a Chinchaysuyu se encontraron solo con la Doncella. Este hecho quizá marca la relación de *hanan* y *hurin* entre los dos individuos femeninos sacrificados, la mayor tiene las figurinas que representan a Chinchaysuyu que pertenece a la parte *hanan* del imperio, mientras que la menor tiene las figurinas que representan a Collasuyo, que pertenece a la parte *hurin* del imperio. Chinchaysuyu y Collasuyo fueron las partes más extensas del imperio, por lo tanto, podemos entender por qué en la *capac cocha* de Llullaillaco se representa la contradicción y la complementariedad entre estos dos *suyus*.

Existe otro detalle que marca la posición *hurin* de Collasuyo. En todas las figurinas femeninas que hemos revisado en diferentes museos, las figurinas que representan a la parte de Collasuyo están hechas de plata o spondylus mientras que aquellas que representan a Chinchaysuyu están hechas de oro, plata o spondylus. Las figurinas que representan a Cuntisuyu están hechas de oro o spondylus y las únicas dos figurinas que posiblemente representan a Antisuyu están hechas de spondylus.<sup>22</sup>

21 La asignación de las figurinas a la Niña del Rayo y a la Doncella se basa en la publicación de Reinhard y Ceruti (2010: 194-198).

22 Ya que la plata se relaciona con la luna y el oro con el sol, existe una relación de *hanan* y *hurin* entre

## La feminización de la tierra conquistada

A partir de lo anteriormente señalado, se desprende que el territorio de los *suyus* fue conceptualizado como ser femenino. Para los incas, la guerra fue un acto masculino (salvo algunas excepciones) y era la mejor manera de expresar la masculinidad. Los incas asociaron su fuerza con la masculinidad, mientras que los enemigos conquistados, los vencidos, con la femineidad (Silverblatt 1976: 301 y 1990: 64, Classen 1993: 56).

Entonces, si el trabajo de la guerra fue un trabajo masculino, parece natural que la tierra conquistada se conceptualice como un ser femenino. Esta relación es clara cuando analizamos las parejas de capitanes y señoras de los *suyus* que aparecen en la obra de Guaman Poma. En los textos sobre los capitanes, la información que nos da el cronista es más que todo sobre sus conquistas, sobre las provincias de donde provenían y sobre sus soldados, así también en relatos relacionados a sus hazañas. El énfasis bélico resulta evidente, de ahí que, en los dibujos de los capitanes, estos también aparezcan con sus armas.

Si seguimos esta analogía con las figurinas masculinas, podríamos proponer que estas simbolizan a los conquistadores de los *suyus*: capitanes o gobernantes. No hay duda de que al menos algunas de estas representan personajes de alto rango, ya que llevan las insignias de la nobleza, el *kanipu*, y tienen los lóbulos de las orejas expandidos con un agujero, en otras palabras, a raíz de esa intervención parecen ser orejones. Hay que tomar en cuenta que con estas figurinas masculinas no se encuentran miniaturas de armas. El único accesorio que tienen estas figurinas son las bolsas de miniatura, las *ch'uspas*.

Besom (2013: 196) señala que las túnicas que llevan las figurinas masculinas son típicas de los funcionarios incas. En varios sitios se encontraron figurinas masculinas con un *unku* con diseño de ajedrez blanco y negro. Este tipo de *unku*, según los dibujos de Guaman Poma, era de los capitanes cuzqueños (Besom 2013: 196).<sup>23</sup> Al igual que en el caso de las figurinas femeninas, Besom (2013: 198) propone que la variación de atuendo y accesorios de las figurinas masculinas reflejan diferentes rangos de los funcionarios incas. Incluso, algunos tienen los atributos de la nobleza de *hanan* Cuzco. Besom (2013: 198) encuentra paralelos entre el atuendo y accesorio de las figurinas y los funcionarios incas que aparecen en los dibujos de Guaman Poma, "el cuarto capitán" (Guaman Poma 2001 [1615]: 151 [151]), "el gobernador de los caminos reales" (Guaman Poma 2001 [1615]: 354 [356]) y uno de los hombres que aparece en el "concejo real destes reinos" (Guaman Poma 2001 [1615]: 364 [366]) al lado izquierdo del Inca. Entonces, según esta interpretación, las figurinas masculinas representan diferentes funcionarios en la jerarquía incaica. Otro elemento que hay que tomar en cuenta es la *ch'uspa* que también fue un accesorio de los funcionarios incas y fue encontrada como miniatura en relación a las figurinas masculinas (Besom 2013: 197).

Besom (2012: 199) apoya su propuesta con el testimonio de Juan de Betanzos (1987[1551]: 53), quien relata sobre una ceremonia en el tiempo de Pachacuti donde enterraron ídolos<sup>24</sup> pequeños que representaban a los señores de Cuzco. Los ídolos fueron organizados y enterrados según *panacas*.

---

estos dos metales.

23 Ver por ejemplo en el dibujo de Guaman Poma (2001 [1615]: 252 [254]), el primer hombre en la fila.

24 Betanzos los llama bulticos.

Podríamos proponer que en el caso de las figurinas, el ser masculino que conquista los *suyus* es capitán, por el *unku* de algunas las figurinas masculinas que aparece en los dibujos de Guaman Poma, pero también representan otros funcionarios que aseguran el dominio incaico en los *suyus*.

Un elemento que distingue las figurinas masculinas de las femeninas son los genitales que están muy marcados en el caso masculino. Abal de Russo (2010: 239) lo define así: “Los órganos genitales han sido trabajados con gran esmero para destacar la condición de individuos de efectivo poder seminal”. Dransart (2000: 82) señala la ausencia del taparrabo en el atuendo de las figurinas masculinas. Parece que los artistas incas enfatizaban el genital masculino y su poder sexual que no fue restringido por el taparrabo, al contrario a lo que vimos antes en la ceremonia del *warachikuy*. ¿Podría ser entonces que el genital masculino reemplaza el arma?

En varios actos incaicos relacionados con la conquista podemos ver el paralelismo entre la guerra y las relaciones entre hombre y mujer. Betanzos (1987[1551]: 107) describe la institución de las casa de prostitutas fuera de la ciudad de Cuzco que Pachacuti estableció: “Ordenó y mandó... que hubiese cierta casa fuera de la ciudad para que en ellas fuesen puestas cierta cantidad de mujeres de las que así fuesen tomadas en las guerras con quien los tales mancebos conversasen”.

Una imagen que quizá demuestre a estas mujeres prisioneras frente al Inca fue pintada en madera en la época colonial (Fig. 17).<sup>25</sup> En esta escena, el Inca revisa una mujer y tras ella dos mujeres más con las manos atadas, por lo tanto, podemos suponer que se trata de prisioneras. Las mujeres llevan únicamente una falda, por lo cual proponemos que son mujeres de Antisuyu. Otra posibilidad para explicar la representación del pecho expuesto, es que el pecho de las mujeres se expone con la intención de mostrar la fertilidad de poder alimentar. En la parte superior de esta escena vuelan aves entre flores, por el pico de las aves y las flores alrededor proponemos que son picaflores. El motivo de picaflor con flores es bien conocido en el arte antiguo de los Andes. Lo conocemos en la cerámica Moche, Nazca y también en la cerámica inca (ver, por ejemplo, Fernández Baca Cosío 1989: 210; véase figura 326).



Figura 17- Escena pintada en madera, época colonial (Longhena y Alva 1999:158).

25 Este dibujo aparece en Longhena y Alva (1999: 158) sin ninguna referencia al objeto que lleva esta imagen.

En el caso de este dibujo, la flor es *Salvia Oppositiflora* (en quechua *ñukchu*) (Vargas 1981: 322). Según Girault (1984: 377,379), esta planta se usa para tratar el sangrado vaginal y de la matriz, regular la menstruación y, en dosis muy alta, la infusión de esta planta puede servir como un abortivo. Por lo tanto, parece que esta flor representa la fecundidad femenina por su uso para equilibrarla.

Mientras que el picaflor parece que toma el rol masculino (según el dibujo, los colores del picaflor repiten los colores del manto del Inca), el acto del picaflor metiendo su pico en el pétalo de la flor se puede tomar como análogo o indicio al acto sexual. Proponemos que el paralelismo entre el Inca y el picaflor no implica que el Inca tenía relaciones sexuales con todas las prisioneras, sino que el acto de conquistar fue conceptualizado como el acto sexual y, en consecuencia, la tierra conquistada era feminizada.

La palabra quechua *ch'apcha* refuerza esta interpretación, ya que en sus diferentes usos corresponde al acto de picar con algún elemento: en el caso de relaciones sexuales con el miembro varonil, en el caso del ave con su pico y, en el caso de matanza de enemigos, con lanza. Gonzáles Holguín (1952 [1608]: 38, 96, 630) menciona estos tres sentidos: "warmi ch'apchaq runa - el deshonesto que pica en todas", "chhapchacû chhapchay cachacun - picar el ave el manjar", "awqay ch'apcha - destructor de enemigo guerrero diestro", "aucaychapchak huaminca capitán - diestro en matar enemigos pican doles con la lanza a priessa sin errar".

Silverblatt (1990: 64-79) demuestra otras dos formas en las cuales el Imperio Inca utilizaba el cuerpo femenino para consolidar sus conquistas: por medio de las alianzas matrimoniales y el *akllawasi*. Los conquistadores incas se casaban con mujeres de las etnias conquistadas, así mismo algunas de las *akllas* servían como esposas secundarias de la nobleza incaica o de los jefes de otros grupos, ellas fueron un tipo de recompensa en nombre del Inca. El matrimonio, entonces, fue una metáfora de la conquista. Además, la institución de las *akllas* fue un mecanismo para manifestar el poder del Estado, por medio del cual el imperio consolidaba su control. Cada territorio conquistado por el Imperio Inca debía entregar cierta cantidad de mujeres para servir como *akllas*. Ese fue un método para fortalecer la alianza entre el imperio y sus súbditos, al mismo tiempo que para controlar la reproducción de los grupos conquistados.

Por todo lo mencionado aquí vemos que hay un evidente paralelismo entre la conquista de territorios y la conquista de mujeres. En este contexto podemos entender mejor el miembro varonil erecto de las figurinas masculinas.

## Conclusiones

Husson (2001: 128) propone que los diferentes componentes de la obra de Guaman Poma se unen por una idea que podríamos llamar la nación. Estos componentes tocan los temas de historia, religión y geografía que presenta el cronista. Cada uno de ellos señala en dirección a esta idea.

Por lo que nos muestran las alegorías de los *suyus*, tanto en los dibujos como en el texto de Guaman Poma, así como el énfasis del traje típico en las figurinas, podríamos proponer que tanto el Imperio Inca como Guaman Poma creaban una unión hacia una identidad que contenía y mantenía diferentes grupos. Similar al modelo peruano o boliviano de país multicultural, pero menos variable que estos. El traje típico fue el marcador más visible de la diversidad, al igual que en estos días.

En las figurinas incas la diversidad cultural se manifiesta por medio del color de la vestimenta, ya que al final todas las figurinas son muy parecidas. En los dibujos de Guaman Poma que fueron hechos sin el uso de colores, la diversidad se manifiesta por medio de detalles de la vestimenta como, por ejemplo, los zapatos de las señoras de Collasuyu y de Cuntisuyu y por la naturaleza que acompaña a las alegorías.

Adorno (1981: 54) propone que en la obra de Guaman Poma la vestimenta ocupa un rol importante como marcador de la diferencia cultural entre lo andino y lo europeo. Además, Adorno (1981: 62) encuentra diferenciación interna en la representación de personajes andinos en las partes que describe los Andes antes de la invasión europea. Esta última se manifiesta por medio del tocado y la insignia. Por todo lo que hemos mencionado anteriormente podemos proponer que, en el caso de las alegorías femeninas de los *suyus*, existe una diferenciación entre subgrupos por medio de otros artículos de vestimenta, no solo reducido al tocado.

Esta interpretación nos ayuda a contestar la pregunta que nos sirvió como punto de partida. Parece que el Imperio Inca estaba interesado en crear una identidad de *suyu*, por lo tanto, creaba una estandarización en la imagen de cada *suyu*. Como vimos anteriormente, la afiliación al señorío existía antes de la conquista incaica (Szemiński 2004: 742). Parece que el imperio deformaba esta afiliación al *suyu* y, de esta manera, logró incorporar la población de los *suyus* al imperio. Este intento estaba muy presente en los sacrificios de la *capac cocha* donde la afiliación al imperio fue hecha por medio de los jóvenes sacrificados de los diferentes grupos en sus territorios, por la orden emitida desde Cuzco. De la misma manera, Julien (2002: 20) en su estudio sobre los lugares sagrados más importantes del Imperio Inca, demostró el intento del Estado para crear identidad imperial por medio de la división a cuatro *suyus*.

El arte incaico era otra herramienta utilizada para consolidar las diferentes partes del imperio –como en este caso las figurinas y sus atuendos–, pero, al mismo tiempo, el arte en el imperio era utilizado para mantener la diferencia, a lo menos entre los cuatro *suyus*. Guaman Poma, a pesar de la influencia europea en su obra, de alguna forma comparte esta tendencia.

**Bat-ami Artzi**  
**Universidad Hebrea de Jerusalén/Curadora de la Colección Maiman**  
**bat-ami.artzi@mail.huji.ac.il**

**Agradecimientos:** En primer lugar quiero agradecer al profesor Jan Szemiński por años de enseñanza y apoyo. Una de sus clases me llevó a interesarme en las cuatro señoras de los *suyus* que aparecen en la crónica de Guaman Poma. Asimismo, agradezco a los participantes del simposio por sus comentarios. Agradezco a Sergio Chávez por compartir conmigo el hallazgo de las figurinas en Ch'isi y al Museo de Arqueología de Altas Montañas en Salta y al Museo Santuarios Andinos (UCSM) en Arequipa por abrirme sus puertas y de esa forma facilitar mi estudio de las figurinas incas y sus prendas. Quiero expresar mi profunda gratitud a Verónica Cereceda por compartir conmigo su estudio sobre los textiles de la comunidad Uru Chipaya y a Petrona Mamani Cispe por dedicarme de su tiempo y enseñarme como teje su *'aqsu*. Por último, agradezco a Claudia Stern por su ayuda con la gramática de la lengua española.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAL DE RUSSO, Clara  
2010 *Arte textil incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina, Aconcagua, Llullaillaco, Chuscha*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.
- ADORNO, Rolena  
1981 "On pictorial language and the typology of culture in the new world chronicle". *Semiotica* 36 (1/2), 51-106.  
1988 *Guaman Poma writing and resistance in colonial Peru*. Austin: University of Texas Press.
- AFIK, Barak  
2011 *Imperial human sacrifice in 16th century Inca Empire*. Tesis para optar el grado de Doctor en el Departamento de Estudios Románicos y Latinamericanos. Jerusalén: La universidad Hebrea de Jerusalén (versión hebrea).
- ARTZI, Bat-ami  
2016 "La participación de las mujeres en el culto: un estudio iconográfico de la cerámica inca". En: M. Curatola y J. Szemiński (comp.), *El Inca y La huaca, La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo*. Colección Estudios Andinos. Lima: Fondo Editorial PUCP. En impresión.
- BARRAZA LESCANO, Sergio Alfredo  
2012 *Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: Una aproximación a la ritualidad prehispánica andina*. Tesis para optar el grado de Magíster en Arqueología con mención en Estudios Andinos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BARREDA MURILLO, Luis  
2005 "Arqueología de hatun q'ero ayllu". En: *Q'ero, el último ayllu inka. Homenaje a Óscar Núñez del Prado y la expedición científica de la UNSAAC a la nación Q'ero en 1955*. Segunda edición. Lima: Fondo editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM, Instituto Nacional de Cultura, Dirección Regional de Cultura de Cuzco.
- BENSON, Elizabeth P.  
1997 *Birds and Beasts of Ancient Latin America*. Gainesville: University Press of Florida.

- BERTONIO, Ludovico  
 2011[1612] *Transcripción del vocabulario de la lengua ayмара*. La Paz: Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas (ILLA-A).
- BESOM, Thomas  
 2013 *Inka human sacrifice and mountain worship.† strategies for empire unification*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- BETANZOS, Juan de  
 1987 [1551] “Suma y narración de los Incas”. En: M. Martín Rubio (comp.), *Commemoración del V centenario del descubrimiento de América*. Madrid: Ediciones Atlas.
- BUCHER, Bernadette  
 1981 *Icon and conquest, a structural analysis of the illustrations of the Bry's Great Voyages*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- CERECEDA, Verónica  
 2013 “¿Una estética de la pobreza? Los textiles chipayas del sur Carangas”. En: J. C. Garavaglia, J. Poloni-Simard y G. Rivière (comp.), *Au miroir de l'anthropologie historique, Mélanges offerts à Nathan Wachtel*. Rennes: Des Amériques Presses Universitaires de Rennes, 295-316.
- CHECURA, Jorge  
 1977 “Funebria incaica en el cerro Esmeralda (Iquique, I región)”. *Estudios Atacameños* 5, 127-144.
- CLASSEN, Constance  
 1993 *Inca cosmology and the human body*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- COBO, Bernabé  
 1956 [1653] “Obras” En P. F. Mateos (ed),†Madrid: Ediciones Atlas.
- CONKLIN, William J.  
 1996 “The Ampato Textile Offerings”. En: *Sacred and Ceremonial Textiles: Proceedings of the Fifth Biennial Symposium of the Textile Society of America*. Chicago, (Minneapolis, 1997): Textile Society of America.
- DARNSART, Penny  
 1995 *Elemental Meanings: Symbolic Expression in Inka Miniature Figurines*. London: Institute of Latin American Studies University of London.
- 2000 “Clothed metal and the iconography of human form among the Incas”. En: C. McEwan (comp.), *Precolumbian gold: technology, style and iconography*. London: British Museum Press, 76-91.
- FERNÁNDEZ BACA COSIO, Jenaro  
 1989 *Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca Cuzco, Tomo II*. Lima: Editorial Navarrete.



- FRAME, Mary  
2010 "Los vestidos del Sapa Inca, la Coya y los nobles del imperio". En: K. Makowski (comp.), *Señores de los imperios del sol*. Lima: Banco de Crédito, 261-282.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca  
1976 [1609] *Comentario Reales de los Incas*. A. Miro Quesada (comp.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GHEZZI, Iván  
2008 "Los primeros tambores de la guerra: combate y ritual en la costa norte después del ocaso de Chavín". En: K. Makowski (comp.), *Los señores de los reinos de la luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 39-53.
- GIRAULT, Louis  
1984 *Kallawaya Guérisseurs Itinérants des Andes-Recherche sur les Pratiques Médicinales et Magiques*. Paris: Institut Français de Recherche Scientifique pour le développement en coopération.
- GOBIERNO REGIONAL CUZCO y LA ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QECHUA (Qheswa simi hamut'ana kurak suntur)  
2005 *Diccionario quechua-español-quechua*, segunda edición. Cuzco: Gobierno Regional Cuzco.
- GONZÁLES HOLGUÍN, Diego  
1952 [1608] *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perv Llamada Lengua Qquichua o del Inca*. R. Porras Barrenechea (comp.). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GUMAN POMA DE AYALA, Felipe  
2001 [1615] *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. La biblioteca real, Copenhagen-  
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>
- HARRIS, Olivia  
2000 *To make the earth bear fruit: Essays on fertility, work and gender in highland Bolivia*. London: Institute of Latin American Studies.
- HERNÁNDEZ PRÍNCIPE, Rodrigo  
1923 [1621] "Mitología andina. Idolatría en Recuay", en C. A. Romero (comp) *Inca* 1(1), 25-78.
- HEYERDAHL, Thor, Daniel H. SANDWEISS y Alfredo NARVAEZ  
1995 *The pyramids of Túcume the quest for Peru's forgotten city*. New York: Thams and Hudson.
- HUSSON, Jean Philippe  
2001 "La Idea de nación en la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala: sugerencias para una interpretación global de El primer nueva crónica y buen gobierno". *Histórica* XXV (2), 99-134.
- ISBELL, Billie Jean  
1978 *To defend ourselves, ecology and ritual in an Andean Village*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin.

- JULIEN, Catherine  
2002 "Identidad y filiación por suyu en el imperio incaico". *Boletín de arqueología PUCP* 6, 11-22.
- KORPIASAARI, Antti y Martti PÄRSSINEN  
2011 *Pariti The ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia Humaniora 364 Annales Academiae Scientiarum Fennicae.
- LIRA, Jorge A.  
1970 *Breve Diccionario Kkechuwa-español*. Cuzco.
- LONGHENA, María y Walter ALVA  
1999 *Perú Antiguo. Historia y Cultura de los Incas y de otras Civilizaciones Andinas*. Barcelona: Ediciones Folio S.A.
- LÓPPEZ-BARALT, Mercedes  
1988 *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperión.
- LUCCA, Manuel de y Jaime ZALLES A.  
1993 *Flora medicinal boliviana, diccionario enciclopédico*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro.
- MACKEY, Carol  
2003 "La transformación socioeconómica de Farfán bajo el gobierno Inka". *Boletín de arqueología PUCP* 7, 321-353.
- MAGGIPINTO, Lisardo Francisco  
2012 *Niños del Lullallaco, el legado del volcán*. Salta: Museo de Arqueología de Alta Montaña y Gobierno de la Provincia de Salta, Ministerio de Cultura y Turismo.
- MANRÍQUEZ, Germán y otros  
2006 "Deformación intencional del cráneo en poblaciones arqueológicas de Arica, Chile: Análisis preliminar de morfometría geométrica con uso de radiografía craneofaciales". *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 38 (1), 13-34.
- MOLINA, Cristobal de  
1989 [1573] *Ritos y fabulas de los incas*. H. Urbano y P. Duviols (comp.). Madrid: Historia 16.
- MULVANY, Eleonora  
2005 La flor en el ciclo ritual incaico. *Boletín de arqueología PUCP* 9, 373-386.  
  
Museo de Arte Brooklyn, base de datos de la colección-  
<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/>  
  
Museo de la universidad de Pennsylvania, base de datos de la colección-  
<http://www.penn.museum/collections/>
- ONDEGARDO, Polo De  
1916 [1571] "Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas". H. H. Urteaga, C.

A. Romero (comp.), *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, Tomo III*. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí y Ca.

- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan de Santa Cruz  
1968 [1613] "Relación de antigüedades deste reyno del Pirú". En F. Esteve Barba (comp.), *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestras días, crónicas peruanas de interés indígena*, 281-319. Madrid: Ediciones Atlas.
- PÄRSSINEN, Martti  
1992 *Tawantinsuyu, el Estado inca y su organización política*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la PUCP.
- POLLARD ROWE, Ann  
1995-1996 "Inca Weaving and Costume". *The Textile Museum Journal* 34-35, 4-53.  
2001-2002 "Ica Style Women's Dress". *The Textile Museum Journal* 40-41, 99-117.  
2002 "Introduction, Why Q'ero?" En: A. Pollard Rowe y J. Cohen, *Hidden Threads of Peru, Q'ero textiles*. Washington D.C: The Textile Museum, 14-15.
- POLLARD ROWE, Ann y John COHEN  
2002 *Hidden Threads of Peru, Q'ero textiles*. Washington D. C: The Textile Museum.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso  
1988 [1621] *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. I. Prado Pastor (comp.). Lima: Talleres Gráficos de P. L. Villanueva.
- REINHARD, Johan y Maria Constanza CERUTI  
2010 *Inca rituals and sacred mountains: a study of the world's highest archaeological sites*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.
- RIPA, Cesare  
1970 [1603] *Iconologia: Overo descrizione di diverse imagini Cavate dall'antichita, e di propria inventione*. Introducción por E. Mandowsky. Hildesheim: G. Olms Verlag.
- RUDERMAN, Barry L.  
s/f Colección de mapas de, bibliotecas de la Universidad de Stanford. Ubicación original: raremaps.com
- SAÉNZ, Virginia  
2003 "Visiones sobre gente Uru en Bolivia". *Textos Antropológicos* 14 (1), 55-75.
- SAGÁRNAGA, Jédu  
1997 "Figuras inka en el contexto altiplánico". *Tawantinsuyu Una revista internacional de estudios* 3, 86-94.
- SANTILLÁN, Hernando de  
1968 [1563] "Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas". En: F. Esteve Barba (comp.), *biblioteca de autores españoles desde la formación del*

*lenguaje hasta nuestras días, crónicas Peruanas interés indígena.* Madrid: Ediciones Atlas, 101-149.

- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro  
1942 [1532?-1608] *Historia de los incas.* Buenos Aires: Emecé.
- SCHOBINGER, Juan  
1986 “La red de Santuarios de Alta Montaña en el Cuntisuyu y el Collasuyu: evaluación general, problemas interpretativos”. *Comechingonia, El Imperio Inka* 1, 295-317.  
1999 “Los santuarios de altura incaicos y el Aconcagua: aspectos generales e interpretativos”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXIV, 8-27.
- SILVERBLATT, Irene  
1976 Principios de organización femenina en el Tahuantinsuyu. *Revista del Museo Nacional* 42, 299-340  
1990 *Luna, sol y brujas, género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales.* Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- SZEMIŃSKI, Jan  
2003 Tawantin Suyupi kawzaq Runa llaqtap sutinkunamanta, ñawpaquin phatma: purum unamanta runachasqamantawan. De los etnónimos en el Tawantin suyu, parte I, de los bárbaros y de los civilizados. *Anuario Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia*, 525-555.  
2004 Tawantin Suyupi kawzaq Runa llaqtap sutinkunamanta, iskay ñiqin phatma: aylluchasqa runamanta, inqa runamanta, qulla runamantawan. De los etnónimos en el Tawantin suyu, parte II, divisiones dentro de la gente: los Inga y los Qulla. *Anuario de estudios bolivianos, archivísticos y bibliográficos* 10, 721-747.
- UHLE, Max  
1991 *Pachacamac: report of the William Pepper, M.D., LL.D., peruvian expedition of 1896.* University museum monograph, 62. Philadelphia: University of Pennsylvania, The University museum of archaeology and anthropology.
- VARGAS, César F.  
1981 “Plant Motifs on Inca Ceremonial Vases from Peru”. *Botanical Journal of the Linnean Society* 82, 313-325.
- WACHTEL, Nathan  
1973 *Sociedad e ideología, ensayos de historia y antropología andina.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ZUIDEMA, Tom R.  
1990 *Inca Civilization in Cuzco.* Austin: University of Texas Press.  
1995 *El Sistema de ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los incas, con ensayo preliminar.* Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.