

Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares¹

José Luis Martínez C.



Recién arribados al campamento de Atahualpa, Hernando de Soto y Hernando Pizarro fueron invitados por el *inka* a beber juntos, en grandes vasos de oro². Estos vasos eran ya conocidos por los invasores, puesto que los distintos embajadores andinos que habían ido encontrando en su camino hacia Cajamarca los llevaban como parte de su ajuar, insistiendo, en reiteradas oportunidades, en que los europeos bebiesen con ellos³. De oro, de madera y, al parecer, incluso de piedra⁴, de tamaños igualmente variables aunque más bien grandes (uno de los primeros testigos de la hueste de Pizarro los describió como “*de más de un palmo de alto*”)⁵, formaban parte inseparable del conjunto emblemático que rodeaba a todas las autoridades en el *Tawantinsuyu* y -en pareja- eran parte imprescindible de los rituales políticos de la reciprocidad (ver figuras 1 y 2)⁶:

*“... porque habrán de saber que tienen una costumbre y manera de buena crianza estos señores e todos los demás de toda la tierra y es que si un señor o señora va a casa de otro a visitarle o velle ha de llevar tras sí, si es señora un cántaro de chicha y en llegando a do está el cual señor o señora que van a visitar hace escanciar de su chicha dos vasos y el uno da a beber al tal señor que visita y el otro se bebe el tal señor o señora que la chicha da y ansi beben los dos y lo mismo hace el de la posada que hace sacar ansi mismo otros dos vasos de chicha y da el uno al que ansi le ha venido a visitar y él bebe el otro y esto hácese entre los que son señores y esta es la mayor honra que entre ellos se usa y si esto no se hace cuando se visitan tiénense por afrentada la persona que ansi va a visitar el otro y esta honra no se le hace de darle a beber y excúsase de no le ir más a ver y ansi mismo se tiene por afrentado el que da de beber a otro y no le quisiera rescebir...”*⁷.

¹ Este trabajo, que conserva un carácter preliminar, recoge materiales e ideas que expuse en un Seminario organizado por el Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile, en el año 2000, y en el simposio de Arte Rupestre en el V Congreso de Antropología chilena, realizado en San Felipe el año 2004.

² Ruiz de Arce 1968 [1540?]: 421- 422

³ Xerez 1968 [1534]: 220

⁴ Xerez 1968 [1534]: 212, aunque la cita se refiere más concretamente a un tipo de fuente en el que se bebía, que podría ser una *pajcha*.

⁵ Ruiz de Arce, loc. cit.

⁶ Cummins 1988; Martínez C. 1995

⁷ Betanzos 1987 [1551]:73.

Cuarenta años más tarde, esos mismos objetos se habían transformado, a ojos españoles, en portadores de idolatría, en objetos de memoria, en artículos de resistencia; en definitiva, en artefactos peligrosos que era necesario destruir y prohibir:

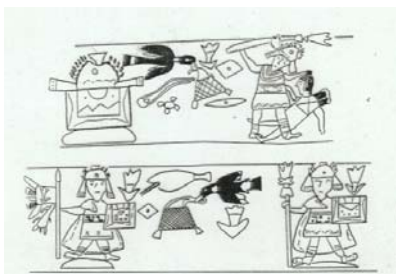
*“Asimismo ha(se) de tirar y destruir todos los basos antiguos que tienen con figuras y mandar que nos [sic] hagan ningunos en la dicha forma porque se les representa en todas las fiestas que hazen todo lo antiguo y para eso los tienen”*⁸.

Algunos años antes, el propio virrey Toledo los había incluido en las Ordenanzas Generales, válidas para todo el virreinato del Perú, con una expresa instrucción referida a la represión de la producción de las imágenes visuales andinas. En la Instrucción General, Toledo señalaba:

*“ Item, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solian mochar en sus dúhos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveereis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí en adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executareis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalareis que se pongan cruces y otras insignias de xptianos en sus casas y edificios”*⁹.

En el Archivo Nacional de Bolivia existe una copia de estas Ordenanzas, que difiere levemente en su texto. La cito porque esos matices me parecen relevantes:

*“Que se borren los animales que los yndios pintan en qualquier parte. Y por quanto los dichos naturales tambien adoran algun genero de abes e animales, e para el dicho efeto los pintan e labran en los mates que hasen para beber de palo, y de plata, y en las puertas de sus casas y los tejen en los frontales, doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las yglesias: ordeno y mando que los hagais raer, y quitar de las puertas donde los tubieren y prohiuireis que tanpoco los tejan en las ropas que visten...”*¹⁰.



Lo que me interesa destacar aquí es el hecho de que, al menos para una mirada española, las imágenes de “ídolos y figuras de demonios”, de animales y de aves se representaban en un muy amplio conjunto de soportes y de espacios de visualización: en paredes y en edificios, en las puertas y los dinteles, tanto en las casas como en las iglesias, tanto tejidos como pintados o grabados, en los trajes como en otros objetos ceremoniales y emblemáticos del poder y la autoridad como las tianas (los asientos de la autoridad) y las rampas

⁸ Albornoz 1967 [158...?]: 22

⁹ Francisco de Toledo, Libro de la Visita general, 1924 [157-1575]: 171; Citado por Duviols, P. 1977: 297-298

¹⁰ Transcripción de las Ordenanzas del Virrey Toledo, dadas en la ciudad de La Plata, ANB E 1764 n° 131, f. 89v, año 1574

(las andas), los báculos y los *keros* y *aquillas* (“*los mates que hasen para beber de palo, y de plata*”). Desde la perspectiva española, al menos, habría entonces una unidad representacional, un universo de soportes y espacialidades por las que, aunque formalmente diferentes, podían circular las imágenes indígenas, ser representadas y observadas.



Si vamos un poco más allá de las descripciones españolas, se podría desprender incluso que varios de estos objetos, imágenes o representaciones funcionaban en espacios rituales similares cuando no los mismos: eran empleados en contextos ritualizados tales como “*todas las fiestas que hazen todo lo antiguo*” y en sus “*bailes*”¹¹.

Las descripciones europeas ocultan o soslayan, sin embargo, un hecho esencial: al parecer, esos vasos habían experimentado diversos cambios, todos ocurridos a partir del siglo XVI¹². Los de madera (*kero*) aparentemente habían desplazado o sustituido casi por completo a los de oro y plata (*aquilla*) y, lo más importante, sus paredes exteriores se habían llenado de figuras e imágenes (ver fig. 4), al tiempo que -a juzgar por los testimonios represivos europeos- ya no eran usados únicamente en los rituales de reciprocidad vinculados al ejercicio de la autoridad, sino que habían alcanzado un sugerente y peligroso estatus de emblemas y objetos de memoria. Tal como lo señaló la cita de Albornoz: “*porque se les representa en todas las fiestas que hazen todo lo antiguo y para eso los tienen*”¹³.



Como lo han señalado diversos investigadores¹⁴ tanto los *keros* como las *aquillas* eran vasos cuya forma, al menos, parece haberse originado en el sur andino, durante el Horizonte medio, para difundirse con posterioridad hacia otras áreas (ver fig. 5) y fueron ampliamente utilizados por los señores andinos hasta la invasión europea. Quisiera destacar este carácter de soportes que parecieran formar parte de una larga tradición simbólica, común a varias sociedades ya que su uso colonial implicaría, al menos en este plano, una importante continuidad.

Por otro lado, pareciera no haber dudas respecto de que, en tiempos prehispánicos la decoración que unos y otras tenían era geométrica o, en algunos casos, una combinación de esas figuras con incrustaciones de piedras o con relieves volumétricos como, por ejemplo, cabezas de puma o rostros humanos (ver fig. 6), y parecen ser muy escasos los ejemplares que contienen pequeñísimas imágenes figurativas de animales¹⁵. Es por esto que, su transformación como soportes de escenas y motivos que llenan literalmente toda su superficie llama poderosamente la

¹¹ Albornoz ob. cit. 22

¹² Sabogal 1952; Rowe 1961; Flores Ochoa et al. 1998; Cummins ob. cit.

¹³ Loc. cit.

¹⁴ Cummins ob. cit.; Baena 1994; Cordy-Collins 1996 ; Flores Ochoa et al. 1998.

¹⁵ Véase, por ejemplo, el kero de mayor tamaño de la figura 1.

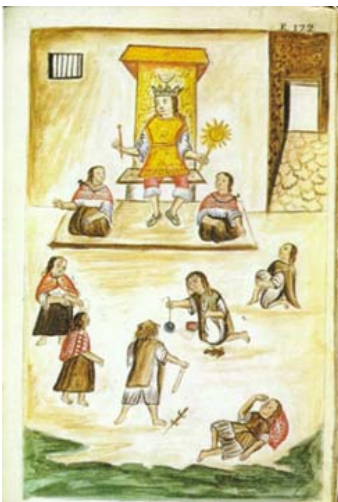
atención.



No se trata, sin embargo, del único espacio de representación que sufrió cambios radicales a partir del siglo XVI. En ese siglo, y en el siguiente, se desarrolló un vasto proceso de comunicación y reflexión generado en las sociedades andinas sobre diversos temas vinculados a la nueva realidad colonial, entre los que destacan varias propuestas respecto de cómo representar a los españoles y cuáles de sus atributos destacar; sobre las autoridades andinas y sus emblemas de poder y autoridad (o algunos de ellos) o sobre sus “*hechos de memoria*”.



Es un proceso que se manifestó a través de la utilización de diversos tipos de soportes semióticos, muchos de ellos prehispánicos como lo señalé anteriormente, como los *keros*, las representaciones parietales (el arte rupestre), y las representaciones públicas (*jarawis*, “dramas” y “bailes”). Se trata de un proceso que involucró asimismo nuevos espacios de representación y sistemas de signos enteramente novedosos, como la pintura en iglesias y las representaciones visuales dentro de una escritura que circulaba al interior de dispositivos de poder europeos.



Si bien, por una parte, en algunos de esos soportes parecieran conservarse durante parte del período colonial, como el rupestre, y recuperar antiguas temáticas de representación (se encuentran grabados rupestres sobre autoridades y sus emblemas ya para el período inka, al menos en las cercanías de San Pedro de Atacama, ver fig. 7), otros de esos espacios parecen haber incorporado nuevos procedimientos. Obviamente el que parece romper con más fuerza con todas las antiguas tradiciones de la representación es el que se configura a partir de la aparición de la escritura y el papel, de los que los casos de Felipe Guaman Poma y Joan de Santacruz Pachacuti en el siglo XVII y los indígenas trujillanos que pintaron su mundo para el obispo Martínez Compañón en el XVIII (ver fig. 8), son un buen ejemplo. No quisiera dejar fuera de este breve recuento también a los espacios eclesiales o los escudos de armas¹⁶.

Me parece claro que este proceso estaba igualmente soportado en una oralidad (en ciertas formas de oralidad), de la cual por desgracia nos han llegado tan solo fragmentos menores (pienso en las dramatizaciones “callejeras” tales como los bailes de la conquista, o las representaciones del fin de Atahualpa)¹⁷.

¹⁶ Remito tanto al trabajo de Arce y Medinacelli sobre el escudo de los mallkus de Charkas (1991), como de Gisbert sobre las imágenes del otro en la cultura andina (1999) y de Briones *et al.* sobre las capillas de las pequeñas comunidades aymaras en el norte de Chile (1989), a modo de ejemplo.

¹⁷ Lara 1957; Millones 1992; Beyersdorff 1998.

¿Por qué este despliegue visual y oral? ¿A qué condiciones concretas del proceso colonial atribuir estos cambios en los sistemas andinos de representación? Mi proposición es que los siglos XVI y XVII representan un momento en el que se tensionan y visibilizan espacios de pensamiento y de transmisión de los saberes andinos sobre los cuales no se ha reflexionado lo suficiente hasta ahora, puesto que disciplinariamente hemos dado prioridad a las rupturas políticas, sociales o religiosas e incluso demográficas. Se trata de un momento de fuerte lucha ideológica y de resistencia, incluso, frente a las políticas de control de la memoria y a los procesos de colonización de los imaginarios indígenas¹⁸ iniciados por parte de los europeos a partir de la segunda mitad del siglo XVI, que se afirmaron en el despliegue de los dispositivos de la escritura (construcción de una nueva memoria y de un pasado “historizado”; desvalorización de las memorias orales; deslegitimización de los mitos y narrativas andinas)¹⁹, y en la introducción y difusión de dispositivos visuales (la imposición de imágenes religiosas “ejemplares”, el desarrollo de la pintura religiosa, la destrucción de los sistemas visuales prehispánicos y de sus principios de construcción de la imagen)²⁰.

Mi hipótesis es que las respuestas a las políticas de control de la memoria y a los procesos de colonización de los imaginarios indígenas se dieron, de manera preponderante en aquellos campos en los cuales tradicionalmente circulaban los saberes andinos prehispánicos, los de la oralidad, de la visualidad y de la dramatización (en ellos incluyo, por supuesto, la música).



Hasta ahora, una de las perspectivas empleadas para estudiar y describir al menos los *keros* y su pintura colonial, han sido las de aceptar su carácter fundamentalmente cuzqueño²¹, sin embargo, su hallazgo en otras regiones de la sierra²², así como algunas de las similitudes que pueden apreciarse entre las figuras de esos vasos y las grabadas en numerosos sitios de arte rupestre, ubicados a tanta distancia del Cuzco como el sur boliviano o el noroeste argentino, o en las pinturas murales en las iglesias que, aparentemente, habrían sido pintadas al margen de los especialistas, por los miembros de las respectivas comunidades o reducciones²³, insinúan que allí podría estar ocurriendo un interesante proceso de producción y circulación de una discursividad colectiva, frente a la cual, en términos etnohistóricos, carecemos de preguntas suficientes y herramientas de estudio.

Los procesos que se producen en estos dominios de la representación son muy interesantes. En las pinturas parietales se incorpora un conjunto de nuevos significantes: jinetes, caballos, cruces, iglesias, espadas o lanzas, que permiten elaborar nuevas narrativas (ver figuras 9 y 10). Tal como se ha señalado: “*el tema del personaje montando una cabalgadura no forma parte de la*

¹⁸ Adorno 1986; López - Baralt 1988, para mencionar únicamente a algunos de los trabajos en esta línea.

¹⁹ Martínez C. 2004.

²⁰ López - Baralt 1989, Flores Ochoa *et al* 1981.

²¹ Flores Ochoa 1995, Rowe 1982.

²² Soldi 1997.

²³ Gisbert 1980, 1999; Briones *et al.* 1989.

*tradición andina de representación, por tanto su producción debió ser el resultado de un profundo arreglo estético*²⁴.

Existe consenso entre los arqueólogos respecto de que los diseños rupestres que acabo de describir representan a cristianos o españoles y que, por asociación cronológica, al menos, se les puede datar a partir del siglo XVI. Se trataría de un tipo de representaciones de amplia difusión en los Andes, que hicieron las poblaciones locales respecto de un “otro” externo a las culturas andinas, en las cuales se escogió y acentuó ciertos signos precisos para generar una imagen determinada la cual, dada su homogeneidad al menos formal, permite la identificación de la representación. Espadas, cruces, jinetes y cabalgaduras ocupan el centro de estas representaciones. Puede que ellas no constituyan un único discurso, o no uno compartido totalmente por las poblaciones que construyeron esas representaciones, pero me parece que no hay duda respecto de que implican una determinada manera de pensar, categorizar y representar a los “otros”, al tiempo de implicar una toma de posición respecto del poder.

Algo similar parece ocurrir con las representaciones en los *keros*. Por lo pronto, existe un consenso respecto de que ellos se transformaron en uno de los soportes más importantes para la producción y circulación de imágenes, escenas y temáticas relativas al menos a la sociedad inkaica. La dispersión espacial de estos vasos de madera sugiere, sin embargo, que se trató también de un proceso mucho más extenso de representación, resistencia y circulación que incluyó la elaboración de *keros* con escenas figurativas en centros de poder locales, tales como Quito y otros centros regionales del actual noroeste argentino²⁵.



En los *keros* ocurrió un proceso similar al ya descrito sobre el arte rupestre colonial: de las figuras abstractas características, de los *toqapus* y eventuales flores y animales grabados o lacados prehispánicos²⁶, se pasó a la elaboración de escenas que incluyeron la representación de *inkas*, *coyas* y otros personajes de la nobleza cuzqueña (ver fig. 11); la inclusión de los emblemas de la autoridad y el conjunto simbólico de los usos del poder, tales como las *tianas*, rampas y la compañía de sirvientes ofreciendo bebida y comida (ver fig. 12); tanto como la representación de escenas “míticas” que tenían que ver con los ciclos narrativos de la expansión inkaica o de la conformación del estado cuzqueño. Así, aparecen representadas escenas de la guerra contra los chankas (ver fig. 13)²⁷, el encuentro entre Collas e Inkas (ver fig. 14)²⁸, o batallas contra los anti de la selva oriental²⁹. No se trata tan solo de la aparición de nuevas

²⁴ Gallardo et al. 1990:45.

²⁵ Flores Ochoa et al. Ob cit.: 125. En el Museo de Tilcara aparecen varios keros pintados cuyo origen parece ser local.

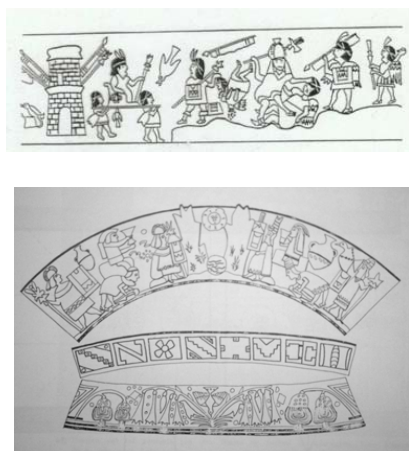
²⁶ Mulvany 2004.

²⁷ Santillana 2002

²⁸ Gisbert 1980: lám. 28

²⁹ Cummins 1988: 34

temáticas formales o figurativas, sino que uno de los aspectos que más destaca es el surgimiento de un tipo de representación visual “naturalista” que desplazó, al menos en ciertos espacios de enunciación, a las representaciones “abstractas”.



Uno de los aspectos que me interesa poner de relieve es que, como en el caso de las representaciones parietales, aquí nos enfrentamos a un enorme esfuerzo de síntesis y de fijación, en solo unos pocos y determinados signos, de relatos orales, de conjuntos simbólicos o de instituciones como el kurakazgo, que inicialmente son mucho más vastos y complejos. Este es un terreno que debe ser explorado y trabajado más allá de la descripción misma de las escenas³⁰.

Pero si es cierto que fue tanto una reflexión sobre las sociedades andinas también esas representaciones se constituyeron en una reflexión sobre la sociedad cristiana y en ambos están presentes importantes elementos identitarios, puesto que de lo que se trata, a final de cuentas, es de la construcción de un discurso colectivo sobre las alteridades.

Obviamente hay que plantear precauciones. La hipótesis de una cierta comunidad visual andina entre diferentes espacios y superficies para responder o reaccionar frente a las políticas de control de la memoria y a los procesos de colonización de los imaginarios indígenas, no puede esconder las diferencias entre un tipo de soportes y otros, las distinciones en los contextos y tantos otros elementos que, no obstante, no niegan la hipótesis, puesto que se trata de niveles diferentes del análisis.

Si asumimos esta afirmación como un punto de partida válido para nuestros análisis, entonces tal vez habría que plantearse la tarea de construir un marco analítico que diera cuenta no solo de cada uno de los sistemas de representación visual, sino de las redes y estructuras que les daban sentido en cuanto a una base cultural que permitía su elaboración y comprensión. Que quede claro que no estoy proponiendo una metodología que permita simplemente la identificación de uno u otro motivo, aquí o allá, sino un modelo que nos sirva para pensar las representaciones visuales en un contexto que de cuenta tanto de las parietales como de las cerámicas o de los *keros* y textiles.

Lo segundo que se desprende de esta posición es la de constatar otra carencia: no tenemos aún

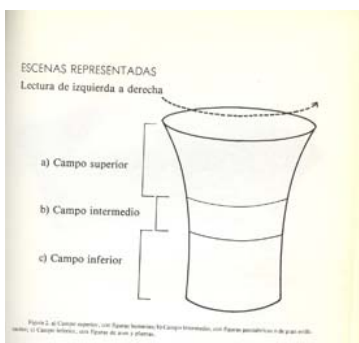
³⁰ Véanse los trabajos ya citados, de Cummins 1988, Flores Ochoa et al. 1998; Santillana 2002

una teoría o un modelo respecto de la construcción cultural de los soportes, del objeto que contiene físicamente una representación y que, a partir del recorte cultural del espacio que lo constituye puede precondicionar y determinar parte de la forma de la representación y de sus contenidos.



Cualquiera que observe algunas de las páginas de la obras de Guaman Poma o de Pachacuti, podrá advertir la importancia de lo que estoy señalando (figs. 15 y 16). ¿A cuántos de quienes han trabajado con la edición facsimilar, no ha llamado la atención el capítulo de las "calles" inkaicas, para cuyo relato Guaman Poma rompió con todos los esquemas y formalidades de la escritura occidental (linealidad, direccionalidad izquierda a derecha, verticalidad de la hoja arriba-abajo,)?

Páginas escritas en forma circular, o con diferentes direcciones de escritura y que parecieran romper constantemente la "caja" al interior de la cual *se debe* escribir, representan un estallido de la iconicidad lineal de la frase escrita, se "toman" de otra manera el espacio, parecen gritar, en definitiva, los constreñimientos que lo escrito impone a lo hablado. De paso, me permiten ilustrar las carencias de nuestra reflexión. Si la hoja de papel cristiana prefigura y ordena lo escrito, si el rollo musulmán y judío hace lo propio con su orden y su escritura, ¿qué pasa con los soportes andinos? ¿Cómo se definían? ¿Cómo funcionaban? ¿Qué tipo de "lectura", de proceso de decodificación o comprensión predeterminaban? ¿Había una "secuencia", obvia para cualquiera que observara, que determinara el proceso cognitivo, que dirigiera las miradas, ya fuera primero al conjunto y después a las partes, o a la inversa? Y si es así ¿cuáles son las partes internas del espacio representado? ¿Cuál el conjunto?



Quiero detenerme un momento en este punto. Si revisamos lo que se ha planteado sobre los textiles o sobre los *quipus*, podemos observar que allí existe un conjunto de proposiciones tanto acerca del soporte mismo, como de los órdenes de su lectura y de la relación conjunto/partes que organizan el mensaje a representar y las formas y disposición -al menos en sus niveles más generales- de los significantes. Una conclusión es evidente para quienes trabajan con esos soportes: existe un determinado orden de la representación. Los signos se disponen y despliegan en sus superficies de maneras no arbitrarias (no al menos en un nivel estructural) y una rápida aproximación a algunos *keros* así lo demuestra (ver fig. 17).

¿Cuál o cuáles eran esas nociones ordenadoras, tanto de los soportes, como de la disposición de los signos y de sus lecturas posibles, en el caso de las representaciones parietales o las de los *keros*? ¿Cuál era el conjunto y cuales sus partes?

Agradecimientos: a todos los y las colegas y amigos(as) que, desde distintos lugares me han hecho llegar sus fotos de *keros* y de otras imágenes que me han sido fundamentales para tratar de adentrarme en estos temas. No los individualizo, porque son muchos y muchas, pero para todos ellos y ellas, un abrazo.

Bibliografía

Adorno, Rolena

1986. **Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru.** University of Texas Press, Austin.

Albornoz, Cristóbal de

1967. [158...?] **Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas.** En: Duviols, P.: "*Un inédit de Cristóbal de Albornoz: La...*". Journal de la Société des Americanistes, t.LVI-1:7-39; Musée de L'Homme, París.

Arze, Silvia y Ximena Medinacelli

1991. **Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, Mallkus de Charcas.** Hisbol, La Paz.

Baena, Javier; Blasco, Concepción; García, Concepción; Medina, Dolores; Ramos, Luis y Virginia Recuero

1994. **El proyecto 'Propuesta de conservación, estudio y catalogación informatizada de los keros y pajchas coloniales del Museo de América' y sus primeros resultados.** Anales del Museo de América 2: 159-182, Madrid.

Berenguer, José

1981. **En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el norte de Chile.** Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, 38:167-182, Santiago.

Betanzos, Juan de

1987 [1551]. **Suma y narración de los Incas.** Edición a cargo de Mari Carmen Martín Rubio; Ediciones. Atlas, Madrid.

Beyersdorff, Margot

1998. **Historia y drama ritual en los Andes bolivianos.** Plural - UMSA, La Paz.

Briones, L.; Chacama, J. y G. Espinoza

1989. **Pintura mural religiosa. Norte de Chile, provincias de Iquique y Parinacota.** Universidad de Tarapacá - O.E.A.; Arica.

Cordy-Collins, Alana

1996. **Lambayeque.** En: Boone, E. H., Editor: *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. I: 189-222; Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

Cummins, Tom

1988. **Abstraction to narration: kero imagery of Peru and the colonial alteration of native**

identity. Ph.D. Dissertation, 2 vols. U.M.I Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.

Duviols, Pierre:

1977. **La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)**. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Flores Ochoa, Jorge; Kuon, Elizabeth y Roberto Samanez

1991. **De la evangelización al incanismo. La pintura mural del sur andino**. Histórica vol. XV n° 2: 165-203, Lima.

Flores Ochoa, Jorge

1995. **Las imágenes del inca en la ideología incanista de la ciudad del Cuzco**. En: Klor de Alva, J.; Gossen, G. H.; León-Portilla, M.; y Gutiérrez E., Editores: *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*; vol. 4: Tramas de la identidad: pp.91-120; Siglo XXI, Madrid.

Flores Ochoa, Jorge; Kuon Elizabeth y Roberto Samanez

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

Gallardo, F.; V. Castro y P. Miranda

1990. **Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino**. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 4: 27-56, Santiago.

Gisbert, Teresa

1980. **Iconografía y mitos indígenas en el arte**. Gisbert y Cia. Editores, La Paz.

Gisbert, Teresa

1999. **El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina**. Plural - Universidad de Nuestra Señora de La Paz, La Paz.

Lara, Jesús

1957. **Tragedia del fin de Atawallpa**. Amigos del Libro, Cochabamba.

López- Baralt, Mercedes

1979. **La contrareforma y el arte de Guamán Poma: notas sobre una política de comunicación visual**. Histórica vol- III n° 1: 81-95, Lima.

López-Baralt, Mercedes

1988. **Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala**. Hiperion, Madrid.

Martínez C., José Luis

1986. **El 'personaje sentado' en los *keru*: hacia una identificación de los *kuraka* andinos**. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 1:101-124, Santiago.

Martínez C., José Luis

1995. **Autoridades en los Andes. Los atributos del señor**. Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

Millones, Luis

1992. **Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino.** Editorial Horizonte, Lima.

Mulvany, Eleonora

2004. **Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado.** Chungara 36 n° 2: 407-419, Arica

Posnansky, Arthur

1945. **Tihuanacu: la cuna del hombre americano.** J. J. Augustin, New York.

Ruiz de Arce, Juan o Albuquerque

1968 [1545?]. **Advertencias que hizo el fundador del vínculo y mayorazgo a los sucesores en él...** En: Biblioteca Peruana, 1a. serie, t.I: 405-437; Editores Técnicos Asociados, Lima.

Rowe, John H.

1961. **The cronology of Inca Wooden cups.** En: *Essays in Precolumbian art and Archaeology: Essay 22*:317-341.

Rowe, John

1982. **La cronología de los vasos de madera Inca.** En: *Arqueología del Cuzco*: 97-136; Instituto Nacional de Cultura, Cuzco.

Sabogal, José

1952. **El "kero" vaso de libaciones cuzqueño de madera pintada.** Museo de la Cultura Peruana, Lima.

Santillana, Julián

2002. **Chancas e incas: un nuevo examen.** En: Flores Espinoza, Javier y Rafael Varón Editores: *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y.:* tomo II: 553 -566 Universidad Católica del Perú, Lima.

Soldi, Ana María

1997. **Un inédito de Toribio Mejía Xesspe: 'Los keros de Chillwa 1925'.** En: Varón, Rafael y Javier Flores Editores: *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski:* 77-91, I.E.P. - Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

Xerez, Francisco de

1968 [1534]. **Verdadera relación de la conquista del Perú.** En: Biblioteca Peruana, 1a. serie, t.I: 191-272; Editores Técnicos Asociados, Lima.