



¿INVISIBILIZADAS O PROTAGONISTAS? LAS LUCHAS POR LA INCLUSIÓN DE LOS SUJETOS FEMENINOS EN LOS RELATOS VISUALES ANDINOS DEL SIGLO XVI

INVISIBLE OR PROTAGONISTS? THE STRUGGLE TO INCLUDE FEMALE SUBJECTS IN SIXTEENTH-CENTURY ANDEAN VISUAL NARRATIVES

José Luis Martínez C.¹, Álvaro Durán², Daniela Sepúlveda³ y Andrés Mendoza⁴

A partir de la invasión europea a los Andes en 1532 y la instalación de la sociedad colonial, se desarrolló una intensa lucha por las memorias. Entre aquellas recogidas y reescritas por los europeos y las que intentaban mantener las poblaciones andinas. En las primeras, el sesgo androcéntrico invisibilizó a las mujeres y los espacios que estas habían ocupado en las sociedades andinas prehispánicas. Las segundas, en cambio, lucharon por construir narrativas que restituirían el protagonismo que ellas habían tenido. Esto fue posible porque las y los andinas/os lograron conservar una autonomía enunciativa relativa, dada las condiciones coloniales, y porque usaron sus propios sistemas de registro, como los *qeros*, para inscribir en ellos sus propios relatos y memorias, escapando así al control colonial. En una muestra de 37 *qeros* del siglo XVI, pudimos rescatar relatos visuales en los que aparecen los sujetos femeninos, a veces solos o a veces acompañados de sujetos masculinos. Identificamos tres nuevos conjuntos significantes visuales con memorias andinas ya coloniales en los que los sujetos femeninos son parte importante de esas narrativas. Utilizando los lexicones coloniales, postulamos que la categoría de enunciación en las memorias andinas era el concepto de *runa*, que significaba tanto a los hombres como a las mujeres y a las mujeres y los hombres, y que habrían sido los cronistas y autoridades españolas los que masculinizaron el término, invisibilizando o borrando a los sujetos femeninos de esos relatos.

Palabras claves: sociedades andinas, sujetos femeninos, siglo XVI, memorias, *qeros*.

From the European invasion of the Andes in 1532 and the establishment of colonial society, there was an intense struggle over memories: between the memories collected and rewritten by Europeans and those that the Andean populations sought to preserve. In the former, androcentric bias rendered women and the spaces they had occupied in pre-Hispanic Andean societies invisible. The latter, on the other hand, struggled to construct narratives that restored the protagonism women had once held. This was possible because Andean men and women managed to retain a certain degree of enunciative autonomy, despite colonial restraints, and because they used their own recording systems, such as the qeros, to inscribe their own stories and memories, thereby escaping colonial control. From a sample of 37 sixteenth-century qeros we were able to rescue visual narratives depicting female subjects, sometimes alone or sometimes accompanied by male figures. We identified three new sets of visual signifiers corresponding to colonial-era Andean memories in which female subjects play a significant role. Drawing on colonial lexicons, we propose that the enunciative category of Andean memories was the concept of runa, which referred equally to men or women, and women and men, and that it was Spanish chroniclers and authorities who masculinized the term, thereby rendering the female subjects invisible or erasing them entirely from these narratives chroniclers and authorities who masculinized the term, making the female subjects invisible or erasing them from these accounts.

Key words: Andean societies, female subjects, 16th century, cultural memories, qeros.

La Instalación Colonial Española en el Siglo XVI

La invasión europea al continente americano, desde finales del siglo XV, significó para las sociedades que se vieron abruptamente sometidas, profundos

cambios cuyas transformaciones y consecuencias se extendieron por los siglos posteriores. No solo la enorme crisis demográfica que devastó poblaciones enteras (Cook 2010), las guerras de conquista y la esclavización de muchos pueblos (Sánchez Albornoz

¹ Departamento de Ciencias Históricas - Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago, Chile. jomarc@u.uchile.cl, ORCID ID: 0000-0001-5276-8036

² Programa de Doctorado en Historia, Universidad de Chile. Santiago, Chile. aduran@ug.uchile.cl, ORCID ID: 0009-0001-6289-4498

³ Programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago, Chile. daniela.sepulveda@ug.uchile.cl, ORCID ID: 0009-0005-2124-7445

⁴ Programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago, Chile. andres.mendoza@ug.uchile.cl, ORCID ID: 0009-0003-3064-259X

Recibido: enero 2025. Aceptado: septiembre 2025.

DOI: 10.4067/s0717-7356202500010518. Publicado en línea: 12-noviembre-2025.



1973), así como la evangelización que procuró destruir las antiguas religiones (Duviols 1977; Wachtel 1976 [1971]), sino también los cambios en los sistemas políticos y de género, entre otros, fueron procesos que marcaron la vida de los antiguos habitantes. Y las sociedades andinas no fueron la excepción, a partir de 1532 cuando los españoles iniciaron la invasión del Tawantinsuyu, el Estado incaico.

El siglo XVI andino fue, así, un largo periodo de violencia en todas sus dimensiones (Covey 2022 [2020]; Ramos 2017; Torres Arancivia 2016), no solo física, sino también económica, social y cultural. El control colonial pasó, muy rápidamente, a la necesidad de imponer una narrativa colonizadora -llámese la lucha por el control de los imaginarios, como lo propuso Gruzinski (1991), o por controlar las memorias, como lo han propuesto otros autores (Estenssoro 2005; Martínez 2012; Martínez y Martínez 2022; Salomon 1994)- tratando de imponer, de paso, una nueva ideología, la de la superioridad tecnológica europea basada en la escritura alfabética y en la “relegación de las sociedades indígenas a una oralidad entendida como insegura y precaria” (Lienhard 1992; Mignolo 1992; Rama 1985:22). A pesar de que, en las décadas iniciales, al menos en los Andes, el incipiente dominio no logró ser hegemónico, o sin dominación como lo propuso Lamana (2008). Ello no obsta para que, paulatinamente, se fuera imponiendo y difundiendo el relato evangelizador e ideológico que terminó por construir una nueva categoría social continental, la del ser indio (Lamana 2022; Martínez 2004; Spalding 1974).

Como bien lo destacó Urton (1997:319-320), estas luchas por la memoria y los imaginarios, que implicaban igualmente el control de las voces, de la enunciación y de las narrativas, fueron un tema de poder. ¿Cómo se relata? ¿Qué historias se cuentan? ¿Cuáles se silencian? ¿Quiénes pueden hablar? Procedimientos de alcance continental, tales como negar la capacidad de las poblaciones americanas a narrar sus memorias y tradiciones, se aplicaron repetidamente: “Y puesto que ellos no tienen escritura ni letras, no pueden dar buena cuenta de cómo han oído esto de sus antepasados, y por eso no concuerdan en lo que dicen, ni aún se puede escribir ordenadamente lo que refieren” (Pané 1998 [¿1498?]:9-10).

La recolección de las memorias americanas y su posterior reescritura implicó un conjunto de procedimientos que Cisterna (2010) describió como “apropiación” (la recolección de la información), “borradura” (entre otros aspectos, la separación

entre historias ‘verdaderas’ y las ‘fábulas’, o la invisibilización de sujetos sociales como las mujeres, por ejemplo) y “reinscripción” (la escritura ‘ordenada’ históricamente y su inclusión en una narrativa ‘universal’ cristiana): “Y como no tienen letras ni escrituras, no saben contar bien tales fábulas, ni yo puedo escribirlas bien. Por lo cual creo que pongo primero lo que debiera ser último y lo último primero” (Pané 1998 [¿1498?]:13).

Es claro que no se trató de un proceso unilateral ni exento de tensiones, tal como lo han señalado diversos investigadores. Al menos en los Andes, mientras, por un lado, se trataba de obligar a los ‘indios’ a olvidar (Ávila 1648:f.43 en Cummins 2007:272), por otro, había un genuino interés por recuperar las ‘historias’ para construir esa nueva narrativa necesaria para erigir la legitimación del dominio europeo (Pease 1995; Someda 1999). Y vale lo mismo por parte de las sociedades andinas, que asimismo intentaron rápidamente generar marcos de comprensión (Rappaport y Cummins 2012).

El primer listado que se conoce acerca de los gobernantes *inkas* data de 1542, cuando el entonces gobernador Vaca de Castro mandó hacer una relación, en el Cusco, acerca del origen y descendencia de estos (Discurso sobre... 2004 [1542]). Nos interesa detenernos un momento en este texto porque contiene varios de los problemas que queremos discutir. Tal como se describe al inicio de este, de los incas viejos interrogados por Vaca de Castro:

Ninguno informó con satisfacción sino muy variablemente cada uno en derecho de su parte, sin saber dar otra razón más de que todos los Ingas fueron descendientes de Mango Capac, que fue el primer Inga, sin saber dar otra razón, no conformando los unos con los otros. E vístose apurados en esta demanda, dixieron que todos los Ingas pasados tuvieron sus Quipocamayos, ansi del origen y principio dellos, como de los tiempos y cosas acontecidas en tiempo de cada señor dellos (Discurso sobre... 2004 [1542]:361).

En suma, no existía una tal cosa como una historia única y común a todos, sino un conjunto de relatos de memoria (Julien 2000; Lizárraga 2009; Martínez 2019; Martínez y Martínez 2022; entre otros), por lo que el relato resultante, ordenado secuencial y cronológicamente a partir de los principios del ‘origen’ y

de la descendencia, instaura una nueva narrativa colonial que generó muchos debates y discusiones al interior de las élites cusqueñas a lo largo de todo el siglo XVI¹, puesto que intentó homogeneizar las memorias de cada gobernante en una ‘única y verdadera’ historia y, por esa vía, eliminar versiones disidentes o alternativas. Se inician así, formalmente, las luchas por el control de las memorias (Martínez 2011).

La segunda cuestión a la que queremos poner atención es al sesgo androcéntrico de este relato (y de los otros que le siguieron). Según la *Relación*, desde Paqarintampu (Tambotoco), Manqo Qhapaq, el fundador del Tawantinsuyu,

[s]alió y fue a los altos de una serranía que está del valle del Cuzco a vista y llevó consigo uno de los dos viejos, quel uno dellos le había criado, los cuales eran tenidos en gran veneración como sacerdotes (...) y diez u doce indios con sus mujeres (Discurso sobre... 2004 [1542]:363).

El mito original, el de las cuatro parejas fundadoras, hombre y mujer, fue reducido al relato de un solo hombre, Manqo Qhapaq, desapareciendo las parejas de Ayar Cachi y Mama Waq'o, de Ayar Uchu y Mama Kura, de Ayar Awka y Rawa Oqlllo, y la pareja de Manqo, Mama Oqlllo. En ese mismo texto, Manqo Qhapaq “tuvo por mujer a Mama Vaco y tuvo en ella dos hijos varones: el mayor y sucesor se llamó Chinche Roca Inga, el menor se decía Topa Auca Inga” (Discurso sobre... 2004 [1542]:365). Mama Waq'o queda reducida, así, a ser la madre de dos hijos varones. Ninguna de las acciones fundadoras que el relato inkaico describía realizadas por Mama Waq'o, esenciales a la victoria incaica, quedó recogida en este procedimiento de “apropiación, borradura y reinscripción” al que ya nos referimos (Cisterna 2010). Guaman Poma, quien será otro protagonista en la lucha por las memorias andinas a finales del siglo XVI e inicios del XVII, escribió, a propósito de esta misma coya: “Gobernaba más que su marido Mango Cápac Inga toda la ciudad del Cuzco, le obedecieron y respetaron en toda su vida porque hacía milagros de los demonios nunca vistas de hombres, hablaba como si fueran personas con las peñas y piedras” (Guaman Poma 1616:f. 121).

Ello contrasta fuertemente con esa borradura y reinscripción coloniales.

Si bien los nombres de los protagonistas hombres y mujeres fueron rescatados más adelante e incorporados

al relato de las ‘fábulas’, de lo ‘imaginado’ o no real, la estructura narrativa ‘histórica’ de “mujeres solo como esposas y madres”² se mantuvo, reduciendo el campo del gobernar y conquistar, únicamente a los hombres. Así, Cieza de León escribió: “Y aun hay algunos que dicen que la Coya, mujer de Inca Urco, *lo dejó sin tener hijo del ninguno* y se vino al Cuzco, donde *la recibió por mujer* su segundo hermano Inca Yupanqui” (Cieza de León 1986-1987 [1550]: II: cap. XLVII, el énfasis es nuestro). Y Betanzos, el fino intérprete del quechua, que hacía notar la gran diferencia entre las versiones españolas y las cusqueñas “y ver cuán diferentemente los conquistadores hablan dello y muy lejos de lo que los indios usaron” (Betanzos 2015 [1551]:119), reproduce parcialmente la misma estructura narrativa y significante:

Y como fuese ya de edad de veinte años este Cincheroca hijo de Mango Cápac *uvo por muger una señora llamada Mamacora* hija de un cacique, señor de un pueblo que está una legua del Cuzco, que llaman Zañón *en la qual señora uvo Cincheroca un hijo llamado Lloque Yupangue* (Betanzos 2015 [1551]: cap. V, el énfasis es nuestro).

Mama Quqa queda reducida a ser hija, esposa y madre del siguiente inka. Solo para establecer el contraste narrativo que abordaremos a continuación, recordemos que sobre esta misma *Qoya*, también conocida como Mama Coca Chimbo (Murúa 2004 [1590]:f. 24r), Guaman Poma escribió que ella “*reinó hasta Hatun Qulla*” (1616:f. 122, el énfasis es nuestro).

Este es un punto central para el tema que queremos desarrollar más adelante. No solo se trata de las varias memorias, aquellas de los diferentes inkas (Martínez 2022), puestas en juego y tensionadas para reducirlas a una única versión, sino también el problema de los sujetos de la enunciación. Porque en muchas sociedades andinas prehispánicas los sujetos de la enunciación y de las narrativas eran dos, una pareja complementaria formada por un hombre y una mujer. El mito de los hermanos Ayar, los fundadores del Tawantinsuyu que ya mencionamos, es claro: se trataba de cuatro parejas, no de cuatro ‘varones’. Y en el cantar de memoria, en quechua, acerca de la pareja fundadora que recogió Murúa a finales del siglo XVI, se relataba:

Ricuytac chacaytucupim
Mama Guaco ayarcachecta

runa huccha canman nispa
vichcarcan *Manco Capac* uau quiquin
cupya huarmitatac.

Murúa traduce estos versos de la siguiente manera: “Mira que en esta cueva en paraje de pacaritanpo se enserraron dos señores [tachado] *Mango Cap[a]c* y *Mama Gua[co]* por sugetar y ser señor de los indios” (Murúa 2004 [1590]:f. 9v, el énfasis es nuestro).

También algunos *quipus*, ya coloniales, nos dejan entrever que, en los registros andinos, las mujeres tenían igualmente un rol importante. Así, en el *quipu* de la Memoria presentada por don Jerónimo Guacrapaucar, señor étnico de los Xauxa, sobre los servicios prestados a Francisco Pizarro desde que salió de Cajamarca, se declara lo siguiente: “Primeramente se perdieron en aquella xornada 596 indios y mujeres 119” (Pärssinen y Kiviharju 2004:159, el énfasis es nuestro). Sin embargo, la anotación hecha al margen del documento escrito por el escribano registra solamente “Los *indios* que dio al marqués”.

No dejemos pasar un rasgo androcéntrico presente en ambos textos. En la versión en quechua es *Mama Waq'o* el primer personaje nombrado, en tanto que, en la versión castellana de Murúa, *Manco Qhapaq* pasa al primer lugar. Asimismo, se observa que, en el proceso de traducción y transcripción desde el *quipu* al texto alfabético, en la columna de la izquierda, la anotación del escribano se refiere solamente a “los indios”, eliminando toda referencia a las mujeres que sí constaban en los nudos del *quipu*.

Esto puede deberse, también, a un problema lingüístico relacionado con el término *runa* que en el siglo XVI significaba tanto persona como hombre, mujer y/o gente. La tensión con los sujetos de la enunciación, que queremos alumbrar, se evidencia en el primer *Lexicón* quechua castellano, de 1560, en el que fray Domingo de Santo Tomás escribió la siguiente entrada: “Runa. hombre, o muger” (2006 [1560]:348, el énfasis es nuestro), lo que aparece igualmente en el *Vocabulario* de González Holguín: “Runa: Persona, hombre, o muger y el baron” (1989 [1608]:320, énfasis nuestro). Es decir, en quechua *runa*, que fue utilizado posteriormente por los evangelizadores³ para referirse en específico a los ‘hombres indios’, podía implicar indistintamente a un hombre o a una mujer, o incluso a una mujer y al hombre⁴. Es este, precisamente, el enunciado inicial del manuscrito de Huarochirí, el único texto colonial escrito íntegramente en quechua: “*runa yndio* ñiscap machoncuna” (el énfasis es nuestro), que ha sido

traducido ya sea como “si los indios de la antigüedad” (Arguedas 1966:19, en Ávila 1966 [¿1598?]), como “si, en los tiempos antiguos, los ancestros de los indios” (Taylor 1987 [¿16..?]:25), o “si los antepasados de los llamados indios” (Urioste 1983:1).

Hemos querido mostrar, entre otros muchos, tres aspectos de la tensión y la violencia narrativa que se instaló entre las sociedades andinas colonizadas en ese siglo XVI inicial: (1) las luchas por las memorias, que incluyeron a otras muchas sociedades andinas, no solo las cusqueñas; (2) las luchas por los modos de construcción y circulación de esas memorias culturales⁵, entre los cuales la imposición de una linealidad cronológica no es el único cambio, además de la cuestión de una o varias narrativas posibles y autorizadas, y (3) las de los sujetos de la enunciación de ellas, en especial la inclusión o exclusión de los sujetos femeninos como parte esencial de esas mismas memorias.

Y aquí es que, frente a estos problemas, a nuestro parecer, aún se necesitan más análisis y la incorporación de nuevos materiales que enriquezcan nuestra comprensión de ese periodo y de los lugares de enunciación de los diversos grupos involucrados, en especial, de aquellos dominados, con escaso acceso a los espacios y tecnologías de enunciación coloniales.

Queremos insistir en que se trató de procesos y prácticas que, por ambos lados, contribuyeron a crear esos “lugares grises” de los que habla Lamana (2001), en los cuales por ambas partes se ocuparon las categorías propias y las de los otros, resignificadas o apropiadas, propias de toda condición colonial emergente. Como sea, y sin poder detenernos por razones de espacio en ello, queremos destacar que la lucha por las memorias, no solo las de las élites cusqueñas⁶, sino también de todas las sociedades andinas y por las narrativas, se dio en ese contexto de nuevas condiciones coloniales, en las que la autonomía de la enunciación fue parcial o relativa, pues debía ajustarse a las restricciones impuestas desde la “ciudad letrada” (Rama 1985).

Reacciones Andinas: Construyendo Nuevas Memorias Visuales en el Siglo XVI

A partir de la invasión europea a los Andes en 1532 y la progresiva instalación de la sociedad colonial, las distintas comunidades andinas desarrollaron una activa producción intelectual para analizar lo ocurrido y posicionarse, de diversas maneras, en los nuevos y complejos contextos de esa nueva sociedad en construcción. Se trata de un periodo en el que

se pusieron en circulación distintas perspectivas y narrativas, así como modos de comprensión antagónicos (Lamana 2001, 2008).

Si la apropiación de las memorias y la construcción de una historia colonial del señorío de los inkas se hicieron fundamentalmente a través de la escritura alfabética y sus espacios sociales e institucionales, las respuestas andinas lo hicieron, a su vez, utilizando sus propios sistemas de registro y comunicación; ello no fue excluyente, tampoco, de batallas por, o a través de, la escritura y la pintura. Los andinos utilizaron, sobre todo, sistemas tradicionales de soportes tales como los *kipus*, que contenían las memorias de las vejaciones coloniales; las manifestaciones músico coreográficas y los cantares, que incorporaron memorias acerca de los inkas de Vilcabamba; el arte rupestre que registró escenas de enfrentamiento entre andinos y españoles y, lo que queremos abordar ahora, los vasos ceremoniales de madera, los *qeros*⁷, que se constituyeron en uno de los soportes más dinámicos y creativos para la construcción de memorias visuales tanto acerca del pasado inkaico como del presente colonial (Martínez 2018).

¿Incluyen las narrativas andinas de memoria colonial, registradas en los *qeros*, la participación de sujetos femeninos? Y, si es así, ¿cómo lo hacen?, ¿qué características tenían esas narraciones visuales?

Los modos de presentación visual usados en los *qeros* del siglo XVI muestran importantes continuidades con algunos elementos iconográficos propios del modo visual inka (Cummins 2007; Flores Ochoa et al. 1998). En ellos se grabaron *toqapus*, algunos vinculados a los mitos de origen de los *inkas*; se utilizó una perspectiva frontal, ya presente en la cerámica cusqueña, entre otros elementos que no alcanzamos a desarrollar aquí. Lo que nos interesa destacar es que, junto a esas continuidades, rápidamente aparecieron cambios, nuevos elementos visuales que daban cuenta de la emergencia de otros relatos, apropiados para la coyuntura histórica que se estaba viviendo. Esto nos sugiere un escenario de construcción de una nueva semiosis social⁸ andina colonial, que dio contexto y significación al cómo repensar, cómo hacer, cómo decir visualmente para darle sentido a lo que se estaba viviendo. Como se ha planteado, los *qeros* se constituyeron en un espacio para la configuración de imágenes de memoria impulsadas por las élites y los emergentes liderazgos y sujetos andinos coloniales (Flores Ochoa et al. 1998; Lizárraga 2009, 2015; Martínez, Díaz, Tocornal et al. 2016; Páez et al. 2019).

Tanto en los *qeros* prehispánicos como en los coloniales del siglo XVI, encontramos dos tipos de lenguajes visuales. Uno, que fue predominante hasta mediados del siglo XVI, compuesto por significantes geométricos incisos, y el segundo, al parecer de desarrollo más tardío, con significantes figurativos rellenos con resinas de color (Cummins 2004; Kaplan et al. 1999; Martínez 2018; Zori 2022). Tal como lo destacó Cummins (2004:175 y ss.), en la segunda mitad del siglo XVI los significantes figurativos se desarrollaron rápidamente y empezaron a cubrir las superficies de los vasos, incorporando, por primera vez y entre otros significantes, figuras humanas de hombres y mujeres. Este gran desarrollo coincide con los inicios de la colonización española. Proponemos que esto formó parte de las respuestas andinas a esos procesos de dominación y de luchas por las memorias. Si bien en la cerámica cusqueña ya existía un estilo figurativo (Cuzco polícromo, sensu Rowe 1944:47), que incluía figuras femeninas y masculinas y ciertos contextos rituales (Barraza Lezcano 2012; Fernández Baca 1989), esto no ocurría en los *qeros*, por lo que quienes los elaboraron tuvieron que construir un lenguaje visual con nuevos significantes.

La segunda diferencia importante entre los *qeros* prehispánicos y los coloniales del siglo XVI es que aparecen temas o escenas en los que personajes, animales y otros significantes interactúan, sugiriendo el desarrollo de nuevas formas narrativas ya en contexto colonial.

Nuestra hipótesis es que las exigencias de una nueva narrativa de memoria y de representación de la vida colonial requirieron que en esos vasos se incluyeran estos personajes y que la inclusión de los sujetos femeninos y/o atributos iconográficos tales como la vestimenta o las asociaciones significantes (plantas, aves, animales) es resultado de las características andinas de enunciación que, como ya señalamos, tienen a *runa* como el/la sujeto enunciado y enunciador. Así, la inclusión de los sujetos femeninos en los temas y escenas de los *qeros* ocupando un lugar central en la construcción de las escenas y narrativas fue parte de la incipiente construcción de una memoria cultural cusqueña en ese nuevo contexto colonial.

Profundicemos en estos procesos.

Construyendo la imagen de los sujetos femeninos

Como señalamos, en la cerámica cusqueña hay pintadas diversas figuras femeninas representadas en variados contextos, ya fueran solas o en pareja

mujer-hombre⁹. Pero el paso de estas imágenes a los vasos de madera, en un contexto de nuevas narrativas y con otras exigencias técnicas, debió requerir de un proceso de construcción de nuevos significantes, que pudieran ser fácilmente reconocidos por las audiencias que los miraban y usaban. ¿Qué podemos aportar al respecto de ese proceso? ¿Por qué detenernos en un análisis iconográfico de estas figuras? Porque siguiendo a Cummins (2004), el explosivo desarrollo de un nuevo lenguaje figurativo en los *qeros* está directamente relacionado con las nuevas condiciones coloniales y, por lo tanto, nos proporciona pistas para comprender qué lugar ocuparon los sujetos femeninos en esas nuevas narrativas (sus características, sus acciones, sus interrelaciones, entre otros aspectos).

Para este estudio reunimos una muestra de 37 vasos de madera atribuidos a la segunda mitad del siglo XVI, de los estilos Cusqueño y Charazani (Martínez, Díaz, Tocornal et al. 2016), en los que identificamos figuras femeninas (Anexo 1)¹⁰. Si bien el número de vasos asignables a este periodo y a esos estilos es mayor, seleccionamos únicamente aquellos que presentan sujetos humanos, específicamente mujeres. La muestra total de vasos, de los cuales seleccionamos estos 37, fue de 139 ejemplares, por lo tanto, el conjunto ‘sujetos femeninos’ representa un 33,8% del total¹¹. Hay otras temáticas, también ligadas a las memorias sobre los inkas o sobre sus contextos rituales, pero que no tienen necesariamente representaciones de sujetos femeninos o masculinos. Nos referimos, por ejemplo, al conjunto de ‘animales e insectos’, todos ellos parte de la emblemática ritual o del poder incaico¹², o al conjunto de ‘flores’, sin otros significantes visuales. Es evidente que esas narrativas andinas coloniales fueron más amplias que los temas en los que aparecen mujeres y hombres. Aun así, nos parece relevante hacer el ejercicio de análisis de esos relatos visuales que tienen como protagonistas a los sujetos femeninos, cuestión en la que trabajos anteriores sobre *qeros* no han puesto atención suficiente.

Aunque estuvimos atentos a la potencial identificación de otros sujetos femeninos, tales como divinidades, o sujetos no binarios que participaran igualmente del campo de lo femenino¹³, no los pudimos encontrar. Ello puede deberse a diversos factores, entre los cuales se da el hecho de que tampoco en la cerámica inka prehispánica aparezcan estas otras posibilidades de géneros no binarios, que sí se encuentran en otros sistemas visuales andinos no incaicos (Artzi 2016).

Una nota de cautela. El sesgo eurocéntrico constituido por cronistas y funcionarios coloniales asume que quienes fabricaban *qeros* eran artesanos varones, pero creemos necesario abrirnos a la posibilidad de que estos objetos fueran resultado de un trabajo más colectivo: alguien hace el diseño, alguien talla, otros preparan los tintes, otros los aplican. No es evidente que sea una tarea únicamente masculina ni individual. Si en las tareas agrícolas y de pastoreo participaban mujeres y hombres, si en las de tejer también había pueblos de hombres especializados (*cumbi camayos*), más aún, en un oficio tan aparentemente especializado como el de la elaboración y ofrecimiento de chicha, las mujeres no eran las únicas que lo hacían (la versión más difundida), sino que se trataba de acciones en las que igualmente participaban los hombres, tal como lo señala la voz *upiachic*, ‘copero, el ministro de la copa’ (Santo Tomás 2006 [1560]:371, el énfasis es nuestro). ¿Por qué los *qeros* serían exclusivamente masculinos? Planteamos que el lugar de enunciación de las/los artesanos coloniales que los confeccionaron, tanto tecnológica como narrativamente, puede ser el de *runa*, tanto hombre como mujer, o, incluso, hombre y mujer, que son algunos de los campos recogidos en los lexicones tempranos. Para nosotros es importante, porque reafirma la idea de que el contexto de uso de los vasos, en los que participaban por igual hombres y mujeres, permitía que sus imágenes fueran vistas y conocidas por unas y otros.

Nuestro punto de partida fue comprender la construcción del significante visual femenino en los *qeros* temprano coloniales. Para identificar la figura femenina, buscamos la identificación de rasgos semánticos (siguiendo a la lingüística), tales como posiciones corporales, aspectos faciales, posiciones de brazos y pies, entre otros, que nos pudieran mostrar las variantes de la construcción visual, absolutamente novedosa en ese momento histórico, de las figuras humanas en los *qeros*. Posteriormente analizamos las figuras femeninas en las relaciones con otros sujetos y seres, dentro de los conjuntos significantes identificados.

En los 37 vasos estudiados, identificamos 90 figuras femeninas. Este número puede confundir porque en muchos casos se trata de una misma figura que se repite, en un mismo vaso, dos veces; o, si se trata de una serie, puede repetirse tres y hasta cinco veces. Por esta razón, para el análisis que intentaremos, eliminamos las repeticiones y las consideramos como un solo ejemplo. Como estas figuras aparecen

exclusivamente en la banda superior de los vasos, dejamos de lado el análisis de los significantes de las bandas inferiores, para centrarnos de manera específica en los contextos asociativos que tienen que ver con ellas. Estamos conscientes de que eso diluye las significaciones más complejas que surgen de las relaciones significantes del conjunto total y de una lectura ya no horizontal (por bandas), sino vertical, que contemple las relaciones entre cada una de ellas. Lo hacemos por razones de espacio¹⁴. Si bien nuestra base de análisis es este conjunto cuantitativo (y nos interesan las posibles tendencias que podamos identificar), el centro de nuestro análisis cualitativo se focalizará en la búsqueda del cómo se fue construyendo, por primera vez en los *qeros*, tanto la figura femenina como sus diferentes atributos, para hacer aparecer un signifiante visual “sujeto femenino” que todos los que tuvieran un par de vasos en sus manos pudieran reconocer y, más aún, identificar en los contextos narrativos de esas nacientes memorias coloniales andinas.

A primera vista, este nuevo conjunto signifiante ‘figura femenina’ se constituyó considerando diferentes subconjuntos, aparentemente con distintos contenidos significantes. Se trata de: (a) subconjunto de la vestimenta; (b) subconjunto de los tocados y peinados; (c) cuerpos o anatomías; (d) caras y expresiones faciales, y, finalmente, (e) asociaciones significantes, compuesto por plantas, aves y otros animales. Todos estos subconjuntos, a su vez, muestran variantes derivadas de las perspectivas (frontal, semi perfil, perfil) en las que se compuso cada figura. También consideramos otras variables tales como los colores y diseños de las vestimentas femeninas.

(a) Las vestimentas: en la cerámica cusqueña las mujeres visten diferentes trajes, aparentemente algunos de fiesta, que son especiales o propios de algún ritual o actividad, pero la vestimenta más estandarizada las muestra con un conjunto de una túnica larga desde la altura del pecho hasta los pies o media pierna (*aqsu* o *anako*), una mantilla (*llijlla*) sobre los hombros que cruza el pecho y se sujeta con alfileres largos (*tupus*)¹⁵, una faja en la cintura (*chumpi* o *chumbi*) y un tocado o adorno cefálico, usualmente un paño doblado sobre la cabeza (*ñañaca*)¹⁶. A diferencia del vestuario masculino, que incluye sandalias o *uxutas*, las mujeres en la cerámica aparecen descalzas. Ya volveremos sobre este detalle signifiante.

En los vasos de madera, en cambio, la variedad de estos trajes se restringe fuertemente, y no parece tratarse de dificultades técnicas, puesto que el traje

de los hombres en esos mismos vasos es mucho más complejo y con ornamentos. Se trata, más bien, de elecciones significantes, de la tarea de construir un referente con una economía visual importante. En efecto, desaparecen, entre otros, los trajes de *aqllas* (Barraza Lezcano 2012:figuras 37-39), de danzantes (Fernández Baca 1989:figuras 294, 296 y 297), y los adornos y otros posibles detalles identitarios (Fernández Baca 1989:figuras 299, 332-334), para centrarse en el traje común: *aqsu*, *llijlla*, *chumpi* y tocados. Cabe señalar que esta configuración visual se mantendrá hasta el siglo XVIII (Figura 1).

Es extremadamente difícil identificar algunos colores en los *aqsus*, *llijllas* y *chumpis*, por el deterioro de los pigmentos, pero parecen existir dos grupos. Uno, de colores negros, blancos o cafés, que podría corresponder a tejidos con lanas naturales, y otro, con colores rojo, amarillo o verde, que parecieran corresponder a tintes vegetales o animales. Lo destacamos porque ambos tipos también estaban presentes en la vestimenta incaica. Aunque se conocen pocos *aqsus*, los que se han podido estudiar muestran igualmente esto (Hoces y Rojas 2016)¹⁷. Aquí hay un contraste respecto de las ilustraciones del texto de Murúa (2004 [1590]) y de las descripciones de Guaman Poma (1616). Aunque en ambos textos se describen o pintan algunos *aqsus* de las coyas y mujeres principales con algunas bandas de colores naturales (blanco o crema; Murúa 2004 [1590]:fs.123v, 81v, 145v; Guaman Poma 1616:fs. 130, 134, 136), el acento de la descripción está puesto en los textiles teñidos con colores como rojo, verde, morado, amarillo, rosado, azul y otros. Más aún, las descripciones de todas las *llijllas* indican colores teñidos, y esto no es lo que se encuentra en nuestra muestra ni en las colecciones de referencia.

El diseño de los tejidos también parece tener un correlato en los *aqsus* inkaicos: su decoración en bandas, sin *toqapus* ni motivos figurativos como los que aparecen más tarde en los dibujos y acuarelas de Murúa y de Guaman Poma sobre las coyas y que se popularizaron en diversos cuadros de los siglos XVII y XVIII (Pardo 1953; Figura 2)¹⁸.

Esta estructura en bandas y ausencia de *toqapus* se advierte igualmente en los *aqsus* y *llijllas* de las estatuillas de los santuarios de altura estudiadas por otras autoras (Bachraty 2019, 2024; Cereceda 2020). En el caso de los *qeros*, las bandas se marcan únicamente en la parte inferior del traje, a semejanza de lo representado en la cerámica inka y que parece resultar del modo de uso del textil, con

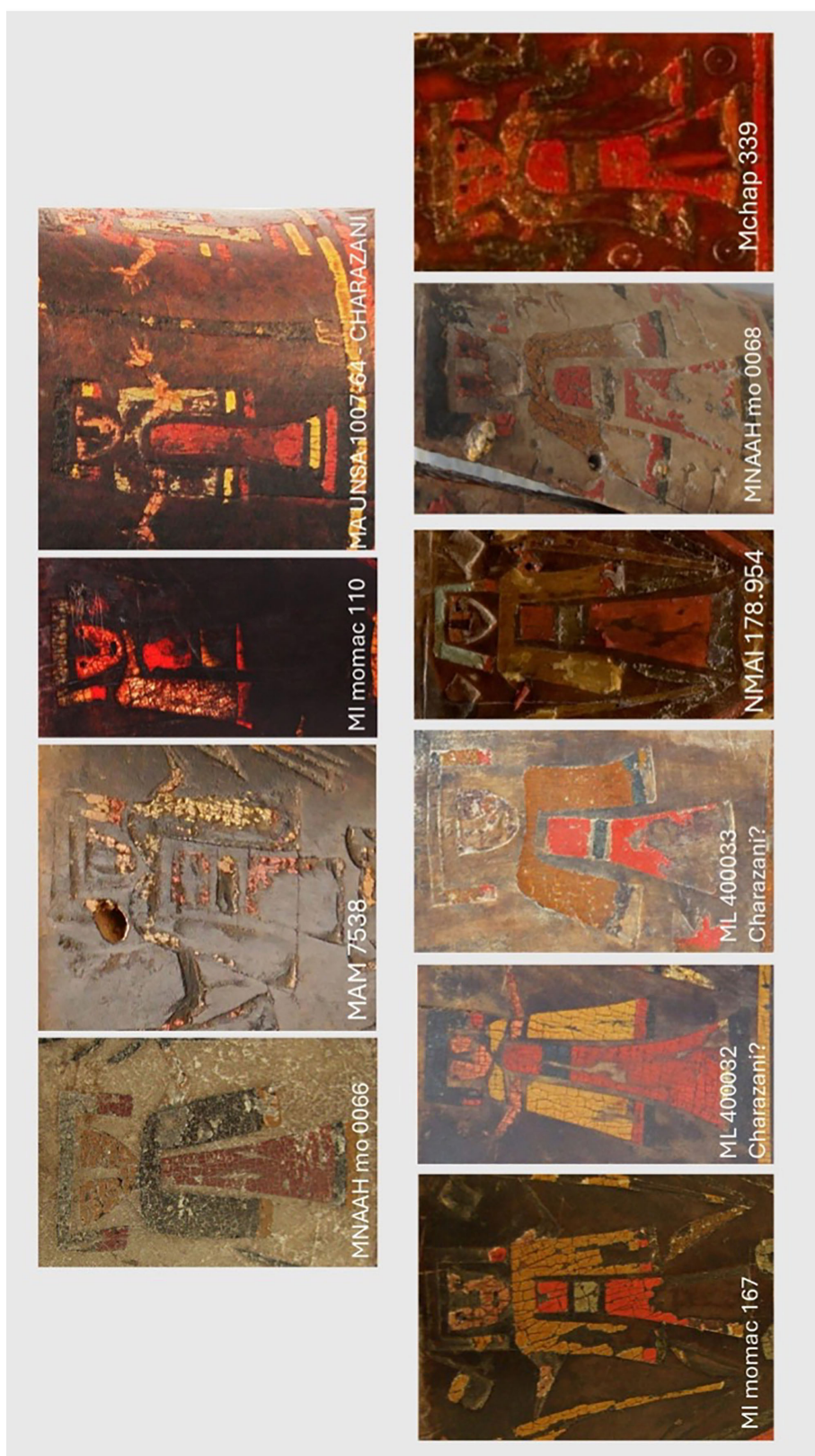


Figura 1. Conjunto vestimenta sujetos femeninos en qeros del siglo XVI.
Clothing assemblage of female subjects depicted on 16th century qeros.

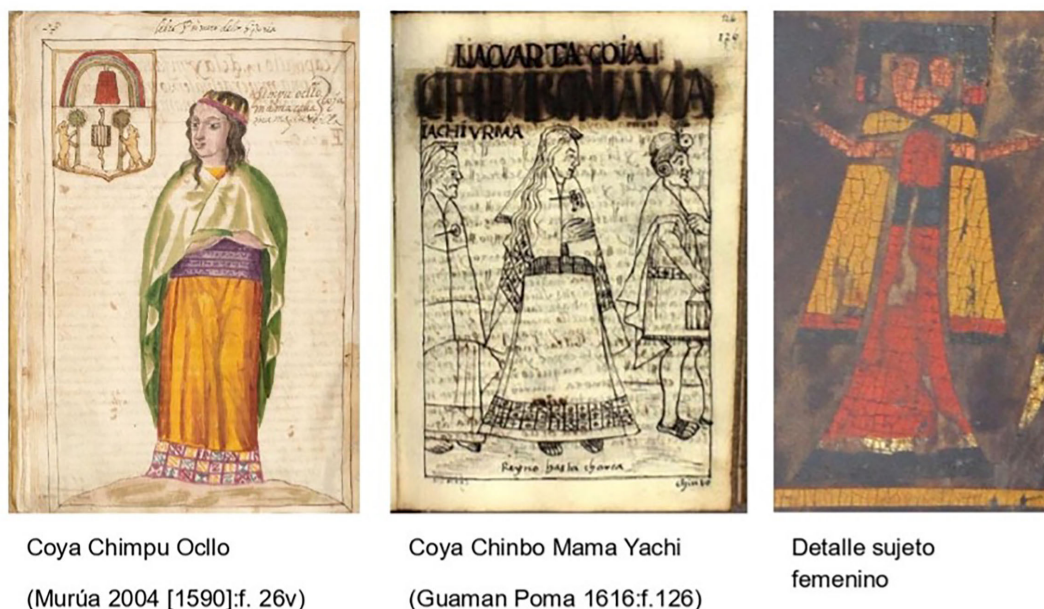


Figura 2. Vestimenta de coyas en Murúa y Guaman Poma, con *toqapus*. Vestimenta femenina en *qeros*, sin *toqapus*.
Coya dress in Murúa and Guaman Poma, with *toqapus*. Female dress on *qeros*, without *toqapus*.

la parte superior doblada hacia el cuerpo (Cereceda 2020:figura 7a). Señalemos un último elemento; en los conjuntos textiles de las estatuillas ocurren dos situaciones: que ambas prendas, *aqsu* y *llijlla*, tienen el mismo diseño, o que haya alguna variación entre ellas, cuestión que también pudimos constatar en los *qeros* (cosa distinta, nuevamente, a lo pintado o descrito en Murúa y Guaman Poma). No descartamos que la diferencia de los diseños de los *aqsus* que hemos visto, entre los usados efectivamente por las mujeres de la élite o por las estatuillas rituales y que reproducen los *qeros*, y aquellos dibujados en Murúa o Guaman Poma sean, simplemente, variaciones posteriores. Lo que sí nos parece relevante es que la configuración visual de esta prenda se mantuvo aparentemente sin cambios en los vasos hasta finales del periodo Colonial.

Con las *llijllas* ocurre algo semejante. La diversidad de tamaños y formas identificados por Fernández Baca (1989:28) y Barraza Lezcano (2012:figura 12) en los *qeros* se reduce a solo dos formas, las que corresponden a mujeres en perspectiva frontal y aquellas en perfil, en las que se registran detalles distintos, tales como el doblar de la mantilla (Figura 3).

Y los *chumpis* se reducen a una banda ancha monocroma sin diseños, los que sí aparecen de manera destacada en las figuras pintadas en cerámica. Los *chumpis* de los *qeros* tienen anchos de bandas diferentes; algunos probablemente correspondan a lo que se conocía como *mama chumpi*¹⁹ (Figura 4).

Nuevamente, las diferencias con los dibujos de Guaman Poma, las acuarelas de Murúa y la pintura colonial (Timberlake 2008) son notables. En estos últimos, los *toqapus* abundan tanto en los *aqsus* como en las *llijllas* y *chumpis*. Sin embargo, este tipo de diseño no aparece en los tejidos precolombinos que se conocen o en los de las estatuillas. Así, la configuración de la vestimenta femenina en los vasos parece moverse entre una continuidad con las prendas efectivamente utilizadas y una reducción de su diversidad, apuntando, como ya señalamos, a una economía visual del significante colonial.

(b) Tocados y peinados: solo conocemos una cerámica en la cual la figura femenina aparece con un peinado que podría corresponder a trenzas (Artzi 2017: Anexo II, figura 2.11). En los *qeros*, en cambio, el peinado femenino es importante, se muestra. Esto es muy claro en las figuras de perfil o semiperfil en las que es posible incluir el detalle; lo

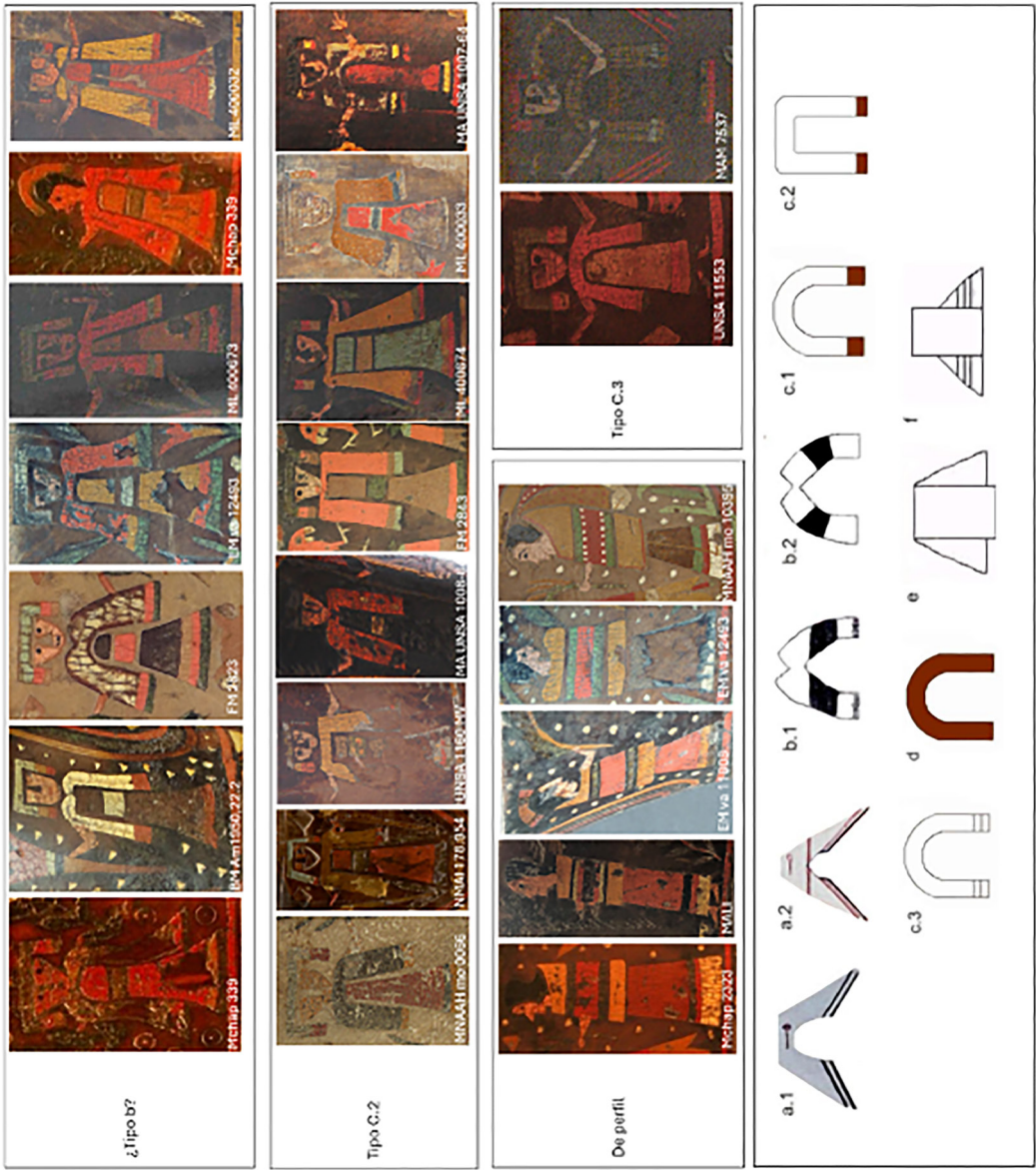


Figura 3. Detalle de *Iljillas* femeninas. Compárese con la variedad en la cerámica inka (Barraza 2012).
Detail of women's Iljillas. Compare with the variety found on Inka ceramics (Barraza 2012).



Figura 4. Detalle de *chumpis* femeninos sin diseños. El diseño lineal inferior corresponde a los que aparecen en la cerámica inca (Barraza 2012).

Detail of women's chumpis without designs. The lower linear motif corresponds to those found on Inka ceramics (Barraza 2012).

más frecuente es suelto hacia atrás, lo que contrasta con el peinado de las estatuillas, que suelen mostrar un trenzado con una banda larga que sujeta los extremos en la espalda. En los casos de la figura frontal, no advertimos representación de peinados. Hay un detalle muy significativo: no todas las mujeres representadas tienen tocados, lo que no ocurre con las figuras pintadas en la cerámica. El 56% de las figuras femeninas de nuestra muestra lleva ñañaca y el 44% solo muestra su pelo. ¿Para marcar diferencias sociales que no eran relevantes durante el gobierno incaico y que sí lo fueron en la sociedad colonial? ¿Para construir diferentes sujetos femeninos, que tienen participaciones distintas en las narrativas visuales? No lo sabemos aún. Detengámonos un momento en las ñañacas, que en todos los casos revisados muestran el mismo tipo de decoración en bandas de diferente color en los extremos, con un centro monocromo, que está marcado tanto en las figuras frontales como de perfil. No se identifican *toqapus* en esos tejidos. En Murúa (2004 [1590]) hay varias láminas que muestran mujeres con una prenda similar al cintillo (f. 81v, 82v, 123v), cuestión que se repite en Guaman Poma (1616:f. 242), que no encontramos ni en la cerámica ni en los *qeros* (Figura 5).

(c) Cuerpos y anatomías: aquí pudimos identificar dos rasgos que nos parecen importantes. El 89%

de las figuras no muestra sus pies, y el *aqsu* llega hasta el suelo. Solo el 11% restante los muestra y de esos, solo 5,5% tiene calzado. Esta representación no parece ser obligada por las dificultades técnicas, sino una opción ya que hay algunas figuras que sí lo tienen y, en el caso de los hombres, todos muestran sus piernas y calzado. En la cerámica inka, se dan ambas posibilidades, pero la proporción es mucho más igualitaria. ¿Por qué? ¿Qué se buscaba decir o mostrar? Respecto de los brazos, identificamos tres variantes: cuerpos sin brazos visibles (26%); con brazos semiextendidos (35%) y con brazos extendidos (39%). Las primeras dos alternativas se encuentran igualmente en nuestras colecciones de referencia, tanto en la cerámica como en las estatuillas, en proporciones aparentemente similares. Como vemos, en pies y brazos, los *qeros* coloniales continúan una tradición visual incaica, aun cuando ya advertimos pequeños detalles significantes que muestran este proceso de construcción de una nueva imagen de los sujetos femeninos.

(d) Caras y expresiones faciales: en sus rostros se marcan tres rasgos; la nariz, triangular o rectangular, presente en todas las figuras, ya sea de frente o perfil; los ojos, que pueden ser solamente un punto negro, y las bocas, tanto abiertas como cerradas. Es en este rasgo anatómico donde aparecen las diferencias, en especial respecto de la cerámica, puesto que en ella

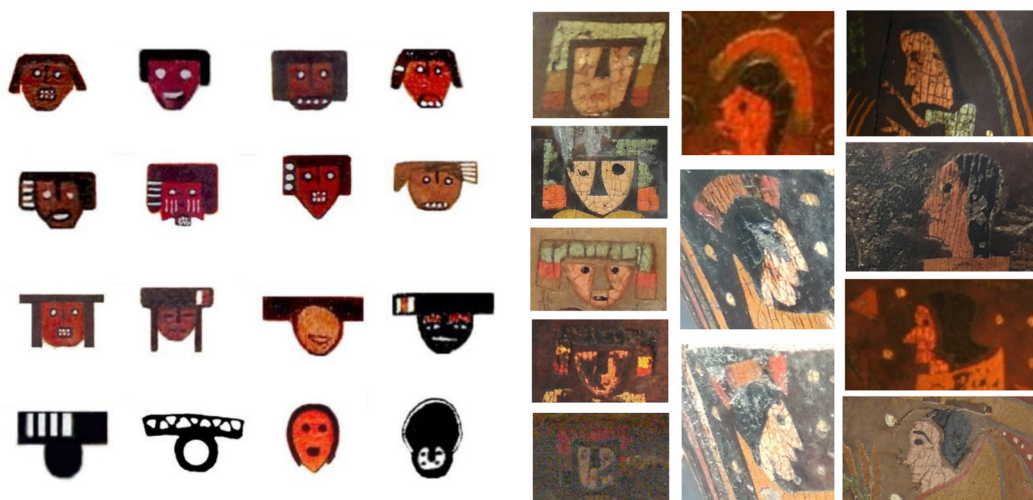


Figura 5. Detalle de ñañacas y peinados femeninos. Compárese con los identificados por Fernández Baca (1989).

Detail of ñañacas and female hairstyles. Compare with those identified by Fernández Baca (1989).

están también presentes las bocas abiertas en una sonrisa, o mostrando la dentadura. Las expresiones de esas emocionalidades no fueron incorporadas en los *qeros*.

(e) Asociaciones significantes (plantas, aves y otros animales): hemos identificado conjuntos acotados para cada caso. En las flores y plantas, destacan la *kantuta* (*Cantua buxifolia*), *maywa* (*Stenomeson incarnatum*), *ñujchu* (*Salvia biflora*), ajíes (*Capsicum* spp.) y palmeras, generalmente *chontas* (*Bactris gasipaes*)²⁰. En lo que respecta a las aves, hemos identificado loros o *caques* (aunque los hay de varias especies), así como otras aves tropicales de largas y coloridas plumas, serpientes (*amaru*) y felinos, en algunos casos *uturunku* o jaguares, por su piel moteada, o pumas. Se trata de contextos significantes y asociaciones que aparecen en la cerámica prehispánica y que fueron recogidos igualmente en las escenas de las coyas y en sus escudos de armas, tanto en Murúa como en Guaman Poma, aunque ellos incorporan un conjunto más amplio de plantas, aves y flores.

Todas las flores mencionadas estaban asociadas a emblemas de jerarquía y autoridad, a su empleo en rituales y en las vestimentas tanto de hombres como mujeres (Mulvany 2000-2002), y la misma autora señala que fueron utilizadas en procesos de resignificación en el periodo colonial inicial como los que estamos abordando aquí (Mulvany 2000-2002:455). Son flores que, en la iconografía posterior de los *qeros* y en los retratos de la élite cusqueña aparecen únicamente relacionadas a contextos inkaicos o cusqueños (Martínez, Díaz, Tocornal et al. 2016:15). Ellas participaron, así, en la construcción de un espacio de significación que contribuyó a las luchas por las memorias en ese contexto colonial temprano.

El caso de los animales es algo diferente. En particular los loros y aves tropicales parecen haber estado asociados al campo simbólico de las coyas y de lo femenino, al menos así aparece en los dibujos más tardíos de Guaman Poma, en tanto que felinos y serpientes parecen haber participado tanto en contextos masculinos como femeninos. Barraza Lezcana (2012:figura 72) reproduce un fragmento de tinaja *inka* en el que aparecen cuatro mujeres con sus brazos semiextendidos sosteniendo flores; sobre ellas flota o vuela un *uturunku*. No conocemos interpretaciones de esa escena, pero parece ser la única asociación, en la cerámica prehispánica, entre mujeres y felinos, puesto que usualmente ellos aparecen aislados, sin otros vínculos. Algo similar ocurre cuando revisamos los pocos vasos prehispánicos conocidos con figuras

animales del periodo Inka Tardío (Llanos 1936; Zori 2022), en los cuales aparecen *uturunku* y loros, sin otro contexto. El fragmento con el *uturunku* y las mujeres nos lleva directamente a los *qeros* coloniales. En los vasos con el tema ‘arco iris’, que revisaremos más adelante, estos arcos surgen de las fauces o lados de las cabezas de dos felinos y, sobre esas cabezas, se ubican, siempre, personajes femeninos en posición frontal, o flores tales como *kantutas* o ajíes. Es un contexto casi exclusivamente femenino²¹, algo que no ha sido descrito hasta ahora y que en los textos coloniales se asoció fundamentalmente a lo masculino.

Quisiéramos sugerir que, aquí, se abren nuevas posibilidades interpretativas acerca de este tipo de relaciones y resaltar, nuevamente, la autonomía narrativa que caracterizó a los *qeros* coloniales de este periodo.

Chontas, *caques* y *amarus* construyen, por su parte, una ecología significativa; la del Antisuyu, contexto que más adelante, ya en el siglo XVII, servirá para las narrativas visuales de la expansión del Tawantinsuyu hacia esas regiones y de las batallas entre inkas y antis o chunchos (Martin 2014; Martínez, Díaz y Tocornal 2016).

De *Runakuna*, *Kuychi* (Arco Iris) y Otros Conjuntos Significantes

¿Cuáles son las narrativas visuales en las que aparecen estos sujetos femeninos? ¿Qué diferencias muestran respecto de la cerámica o los *qeros inka* anteriores? ¿Qué podemos aprender de las luchas coloniales por las memorias y por la autonomía enunciativa, por mantener el derecho a decir dentro del contexto de la dominación colonial?

En nuestra muestra, identificamos cuatro conjuntos significantes²² en los que aparecen figuras femeninas. Nuevamente, una nota metodológica: en un mismo *qero* pueden aparecer sujetos femeninos en distintos temas o escenas, por lo que el número total de ocurrencias se eleva a 105²³. Asimismo, en un mismo vaso pueden aparecer uno o más conjuntos significantes, o presentar pequeñas variaciones; es por ello que los desagregamos para poder realizar un análisis más fino de estas narrativas visuales de memoria.

Son varias las cuestiones que surgen de esta primera síntesis. Primero, aquella de las narraciones visuales que podemos identificar. Las figuras femeninas aparecen a veces solas, a veces en pareja con un sujeto masculino, o interactúan con diversos

animales y plantas. De la **Tabla 1** destacan los conjuntos “Presentación de flores” (Martínez, Díaz y Tocornal 2016:15), en el cual un sujeto femenino, generalmente de élite, le ofrece un ramo de *kantutas* a un sujeto masculino que, en representaciones más tardías (s. XVII-XVIII), suele ser un inka, y que constituyen un 44,7% de la muestra (**Figura 6**); el conjunto “Arcoíris” o “Inka-coya” (Cummins 1988:32, 36; Flores Ochoa et al. 1998:212; Liebscher 1986:66, 67), en el cual una pareja aparece bajo un doble arco iris que surge, la mayoría de las veces, de un *uturunku*. Hemos identificado cuatro variantes de este conjunto, en las cuales los sujetos femeninos pueden aparecer en uno u otro contexto significativo y que, sumadas, alcanzan el 33,2% (**Figura 7**). Ambos conjuntos corresponden al estilo Cusqueño, que ha sido el más estudiado (Cummins 2004; Flores Ochoa et al. 1998; Liebscher 1986; Martínez, Díaz, Tocornal et al. 2016; Rowe 1982 [1961]). Este motivo ha sido descrito también como “inca-Coya” o “Inca-Ñusta”, aunque Liebscher no aclara cómo establece la diferencia jerárquica entre ambas (Liebscher 1986:67). Un rasgo característico de este conjunto es la presencia de una figura femenina ubicada entre ambos arcoíris, sobre la cabeza de cada felino desde la cual surgen los arcoíris, sosteniendo ramas de flores o frutos en sus manos.

También identificamos un tercer conjunto, igualmente de estilo Cusqueño. Se trata de un sujeto femenino, ya sea solo o con una pareja masculina, sin

otro contexto que permita ubicar temáticas específicas, con las figuras usualmente en perspectiva frontal (13,3%; **Figura 8**).

Finalmente, hay un cuarto conjunto temático, básicamente de estilo Charazani (8,5% de la muestra), consistente en la representación de un espacio de selva, probablemente el Antisuyu de los mitos y relatos de las distintas humanidades derrotadas por nuevas divinidades (en este caso, el cristianismo), en el que aparecen mujeres solas (64%), rodeadas de animales y plantas característicos de esas ecologías o acompañadas por sujetos masculinos, con emblemas de poder como orejeras, *mascapaichas* y otros, que permiten suponer que se trata de *inkas* (36%). Palmeras (*chonta*), loros (*caque*), serpientes (*amaru*) y monos (*kusillu*), además de otras especies vegetales suelen completar la escena (**Figura 9**).

En tres de los cuatro conjuntos que hemos identificado, pueden aparecer mujeres solas. La excepción es el conjunto presentación de flores, que muestra una escena en la cual un sujeto femenino presenta un ramo de flores a otro sujeto masculino (Cummins 1988; Martin 2014; Martínez, Díaz, Tocornal et al. 2016:11). No estamos en condiciones de determinar el estatus social de esos diferentes sujetos femeninos, a pesar de algunas diferencias en los atributos de su vestimenta; en particular por la presencia o ausencia de ñañacas. No sabemos si eran *qoyas*, *ñustas*, *pallas* o de otra categoría social. En

Tabla 1. Conjuntos significantes con personajes femeninos en *qeros* del siglo XVI.
Significant ensembles featuring female characters in 16th-century qeros.

Tema/escena	Descripción	Cantidad de ocurrencias en vasos (%)
“Presentación de flores”/pareja mujer-hombre	Sujeto femenino de perfil, presenta flores a figura masculina, generalmente frontal, con o sin arco iris.	47 (44,7)
Arco iris/pareja mujer-hombre	Sujeto femenino en posición de perfil, en frente de personaje masculino, ambos bajo un arco iris.	10 (9,5)
Arco iris/mujer sola	Sujeto femenino en posición frontal o de perfil, sin figura masculina, bajo un arco iris.	4 (3,8)
Arco iris/sujeto femenino con puntos	Sujeto femenino solo, bajo arco iris, rodeado de puntos blancos.	14 (13,3)
Arco iris/mujer sola	Sujeto femenino en posición frontal sobre la cabeza de un felino de cuyas fauces sale un arco iris.	7 (6,6)
Pareja mujer-hombre	Sujeto femenino en posición frontal o de perfil con personaje masculino.	8 (7,6)
Mujer sola	Sujeto femenino en posición frontal, sin figura masculina.	6 (5,7)
Mujer en espacio selvático	Sujeto femenino en posición frontal, rodeado de aves (como loros), monos y serpientes, y palmeras.	9 (8,5)

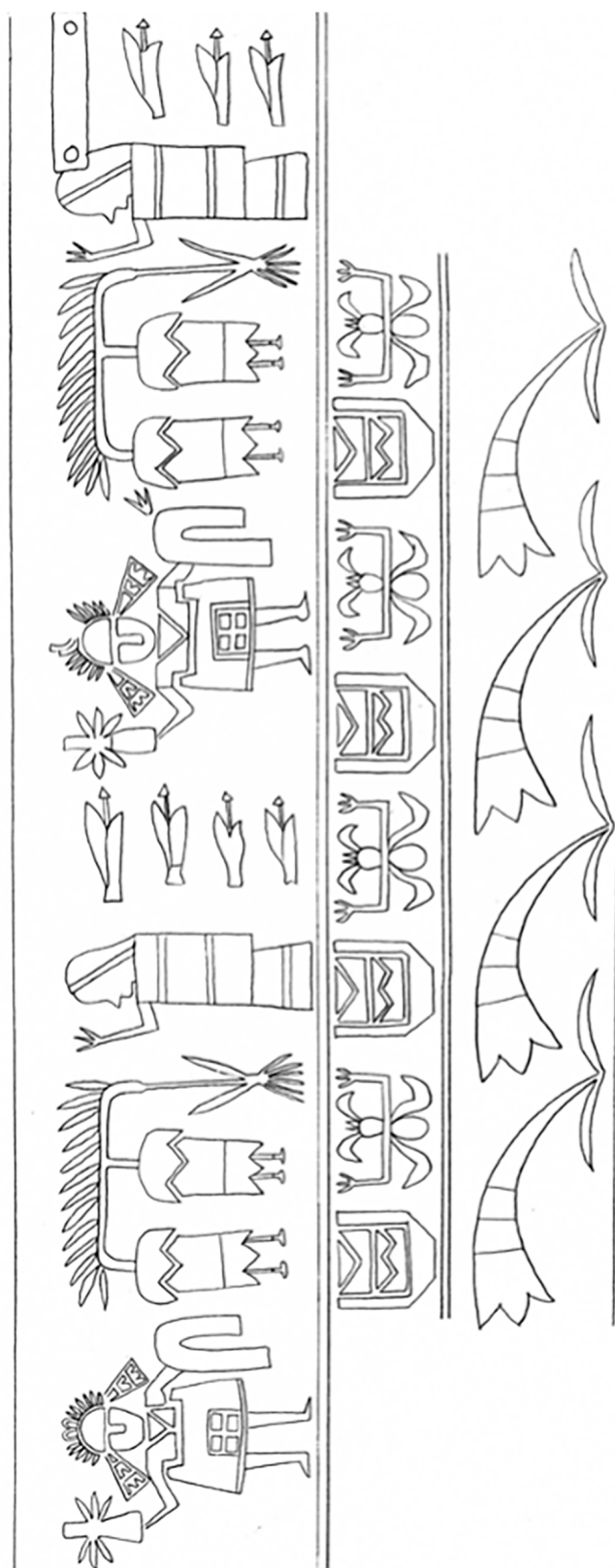


Figura 6. Tema de "Presentación". Un sujeto femenino, con flores de ñujchu a sus espaldas, sin ñañaca, ofrece un ramo de kantutas a un sujeto masculino. En la banda central, serie de insectos y escudo inkas (pullkanka). En la banda inferior, flores de maywa. Qero MI momac 91.
 'Presentation' theme. A female subject, with ñujchu flowers behind her, without ñañaca, offers a bouquet of kantutas to a male subject. In the central band, a series of insects and an Inka shield (pullkanka). In the lower band, maywa flowers. Qero MI momac 91

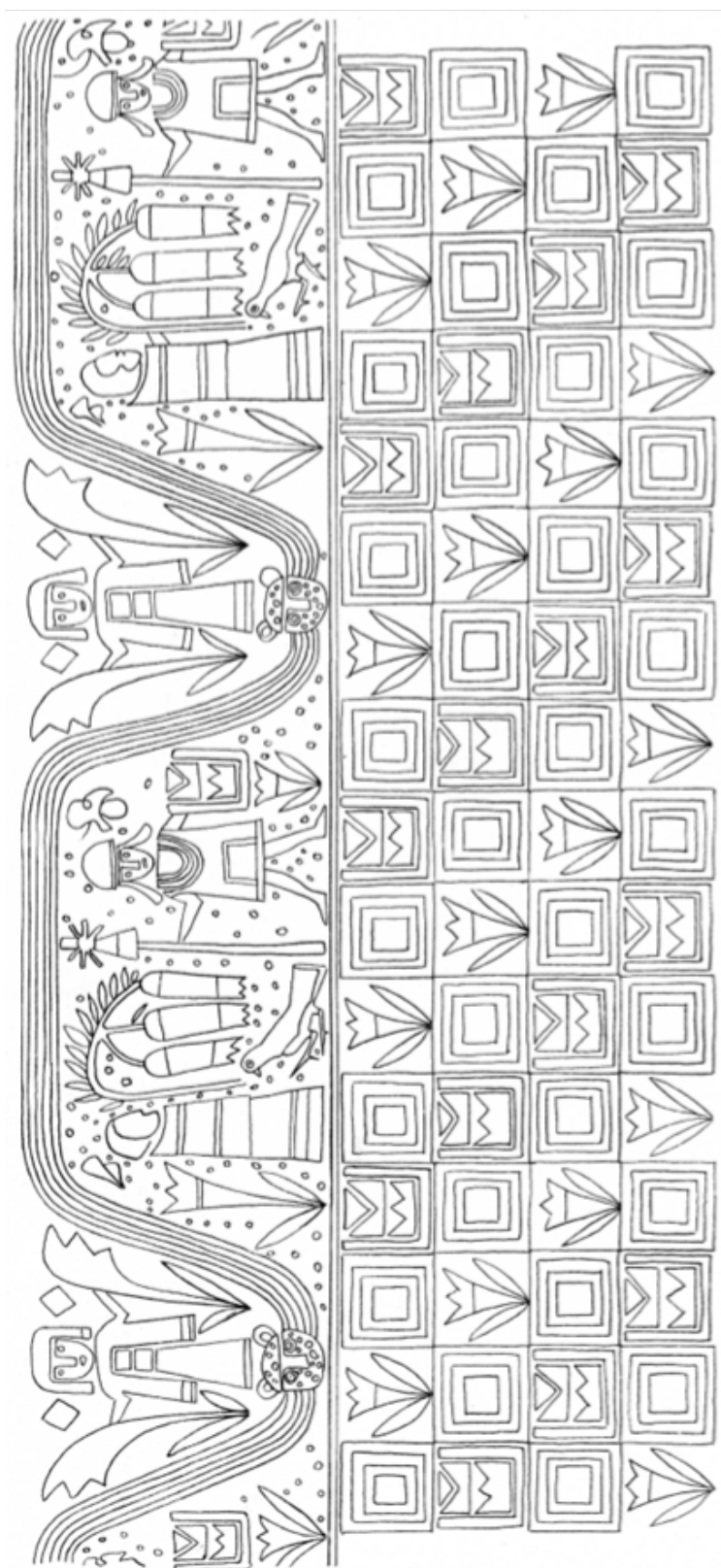


Figura 7. Una pareja femenina - masculina bajo un doble arcoíris. *Qero MI mamac 167.*
A female-male couple under a double rainbow. Qero MI mamac 167.



Figura 8. *Runa*, mujer y hombre. Qero ML 400673. Fotografía proyecto Fondecyt 1130431.

Runa, female and male. Qero ML 400673. Photograph Fondecyt project 1130431.

periodos posteriores, esta escena se complejizará y ambos personajes, femenino y masculino, exhibirán atributos y emblemas de poder, tales como sirvientes que sostienen quitasoles de plumas a las espaldas de ambos protagonistas, asientos como las *tianas* (asientos de las autoridades) e insignias propias de los *inkas*, y de las coyas, como las ñañacas y quitasoles de plumas.

Detengámonos un momento en esa condición de enunciación: mujeres solas y mujeres con hombres. Proponemos que *runa* es un concepto que permite entender tanto la presencia simultánea de una pareja (“hombre y mujer”) como la presencia única de mujeres o de hombres (“hombre o mujer”) dentro de las narrativas visuales. El hecho de que estas también permitían la posibilidad de la aparición autónoma o independiente de las mujeres al interior de contextos de memorias del pasado reciente incaico podría sugerir que, en las memorias culturales acerca del tiempo de los *inkas*, las mujeres tenían una posición mucho más relevante que lo que relatan los cronistas europeos y otros textos de la época. Es decir, los sujetos femeninos ocupaban un lugar propio en esas narrativas coloniales. No son un complemento, sino sujetos de la enunciación, su presencia dice por sí

misma; protagonistas también, en definitiva, que aquellos y aquellas que bebían en esos vasos podían reconocer y sobre las cuales probablemente existían cantares y relatos propios acerca de ellas²⁴.

Otro aspecto remarcable y totalmente novedoso de este conjunto es que, con la única excepción de la pareja Inka-Qoya, sin otro contexto significativo, o de la mujer sola, se trata de temáticas inéditas, que no aparecen en la cerámica incaica previa a la invasión europea, ni en los *qeros* con lenguajes figurativos. Estamos frente a nuevas narrativas visuales. Los estudios sobre personajes femeninos en la cerámica prehispánica muestran un conjunto bastante extenso de temáticas en las que aparecen los sujetos femeninos (Artzi 2017; Barraza Lezcano 2012; Fernández Baca 1989). Ya sea en rituales de diverso tipo, que incluyen manifestaciones músico coreográficas o ceremonias específicas como la del *purucaya* (Barraza Lezcano 2012; Fernández Baca 1989), o en actividades productivas vinculadas a la agricultura y a las flores (Fernández Baca 1989:figuras 309-381), las mujeres también aparecen participando en el consumo ritual de chicha, asiendo *urpus* en sus manos u ofreciendo un *qero* a un personaje masculino, posiblemente un *inka* (Fernández Baca 1989:figura 343 A-B). Esto no

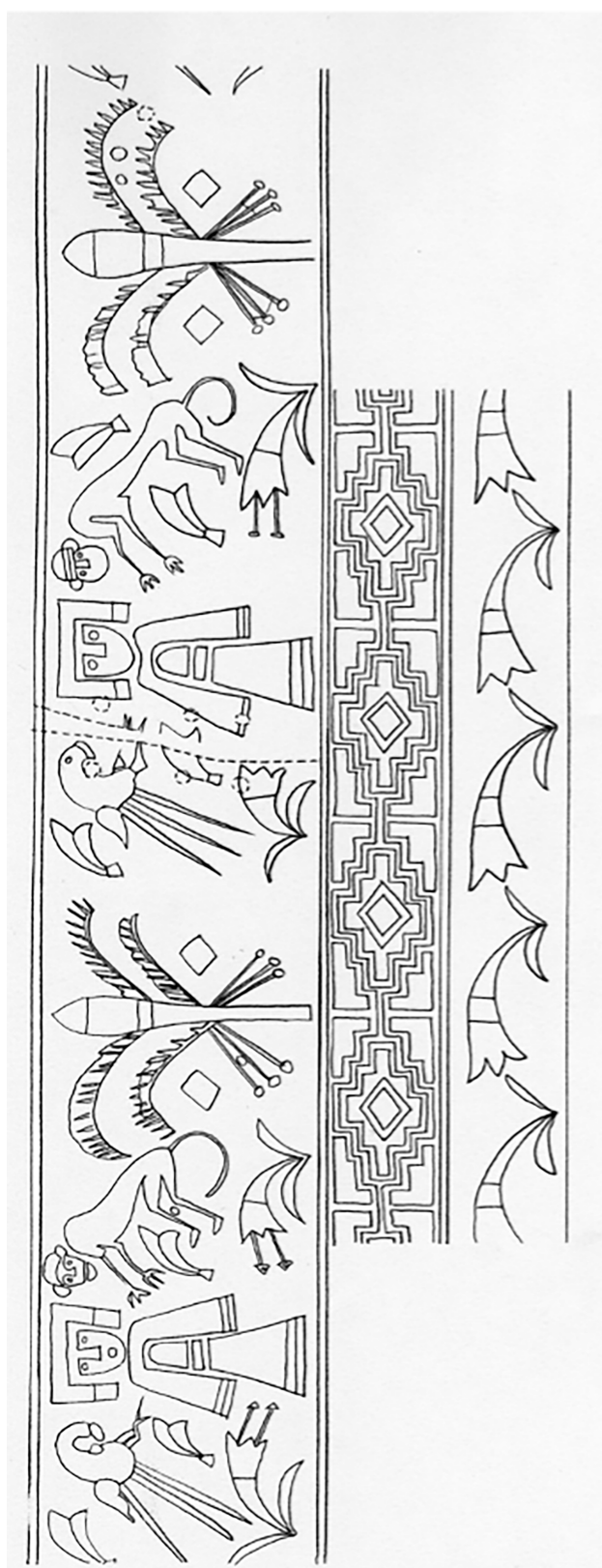


Figura 9. Sujeto femenino en un ambiente de selva. Qero MNAAH 0068, estilo Charazani.
Female subject in a jungle environment. Qero MNAAH 0068, Charazani style.

ocurre en los *qeros* coloniales tempranos²⁵. Es decir, en el siglo XVI colonial ocurrieron dos procesos. Por una parte, una reducción de los contextos de las narrativas visuales en las que participaban los sujetos femeninos y, por otra, el surgimiento de tres nuevos temas relatados visualmente: el del conjunto arco iris; el de la presentación u ofrenda de ramas de *kantuta*; y el del paso de los *inkas* desde la centralidad del mundo hacia el Antisuyu.

¿Qué relación tienen estos nuevos temas con la construcción de memorias andinas en contextos coloniales y las condiciones propias de autonomía de enunciación? ¿Por qué eran importantes estos sujetos femeninos en las nuevas narrativas visuales y en la construcción de nuevos horizontes de comprensión de lo colonial y de las identidades que empezaban a surgir en esas condiciones de dominación?

Es importante destacar que estos temas o motivos no eran excluyentes. En varios casos, la escena de la presentación se ubica bajo un doble arco iris, por ejemplo, o en medio de un espacio selvático, de modo que es posible que, en una misma superficie de esos vasos circularan varias narrativas simultáneamente (Martínez y Martínez 2013).

Veamos el tema “Presentación de flores”. Se trata de un tema que, posteriormente, se complejizará incorporando nuevos personajes, posiciones corporales (mujeres arrodilladas) y otros significantes, como la presentación de prisioneros antis o chunchos frente a un *inka* exhibiendo sus emblemas de poder (Cummins 2004:275-277). Por lo que podemos plantear que, en el caso de los vasos del siglo XVI, estamos frente a la construcción inicial de una memoria cultural de actos rituales, gestualidades y significantes como la ofrenda de ramas de *kantutas*, que fue tan importante que perduró, al menos, hasta finales del siglo XVIII (Cummins 2004:370; Martínez 2012:183). En esos registros tempranos, aparece un personaje femenino de pie, generalmente de perfil, que sostiene en una de sus manos una larga rama con flores en actitud de ofrecer o presentarla a un personaje masculino que, en algunas ocurrencias, muestra una *mascapaicha* y orejeras, por lo que podemos asumir que es un *inka*, casi siempre en posición frontal. Como dijimos anteriormente, no podemos identificar con certeza el rango de las figuras femeninas, puesto que en un número significativo llevan el pelo suelto, sin que sean identificables otros emblemas de autoridad en ellas. Cummins (2004:273) ha planteado que podría tratarse de la representación de las mitades masculina y femenina del Tawantinsuyu, Hanan y

Urin respectivamente. Puede que se trate de un ritual cuyos detalles no hemos podido identificar. El conjunto signifiante, en todo caso, apunta a representaciones propias de las élites cusqueñas prehispánicas.

El tema “Arcoíris”, tal como ha sido analizado (Flores Ochoa et al. 1998:212; Liebscher 1986:68; Martínez 2012), trataría del mito de la fundación de la ciudad de Cusco. Pachacuti Yamqui relata que, estando Manqo Qhapaq en el cerro Huanacauri aparecieron dos arco iris y que el *inka* se ubicó bajo ellos (2004:371). De acuerdo con otros cronistas, eso habría presagiado la llegada de un nuevo tiempo, el de los *inkas* (Pachacuti 1993 [¿1613?]:194:f. 6v; Sarmiento de Gamboa 2001 [1572]:56). Ese tema mítico fue posteriormente ritualizado, y en el Qoricancha, uno de los más importantes del Cusco,

En lo alto del techo estaua colgado muchos cristales y a los dos lados dos leones apuntando el sol. Alumbraua de las uentanas la claridad de los dos partes, s[o]plauan dos yndios y se c[...]. [E]ntrauan el uiento del soplo y salía un arco que ellos les llaman cuychi [arco iris]. Y allí en medio se ponía el Ynga, hincado de rrodillas, puesta las manos, el rrostro al sol y a la ymagen del sol y decía su oración (Guaman Poma 1616:f. 263 [265])²⁶.

Esta es, precisamente, la narración visual que muestran los *qeros* que estamos analizando; un doble arco iris que surge de las fauces de dos felinos (‘leones’). Este relato visual muestra articulaciones interesantes del concepto *runa*. Bajo cada uno de los arcos, pueden ubicarse, respectivamente, una mujer y un hombre. En otros casos, ambos están bajo los dos arcos. Una tercera posibilidad es que aparezcan mujeres solas u hombres, en ambos arcos. Y la presencia femenina es destacada. Sobre las cabezas de ambos felinos aparece casi siempre una mujer rodeada de flores y, a veces, también de aves, nunca un personaje masculino²⁷. Ese parece ser un espacio femenino. Y al interior de los arco iris, ellas comparten el espacio con los hombres o, incluso, están solas, sugiriendo tal vez que las coyas también realizaban el ritual descrito por Guaman Poma. Pero en esta oportunidad, ni Guaman Poma ni Pachacuti (que ya escriben a finales del siglo XVI y principios del XVII) mencionan a las mujeres, ni en el mito ni el ritual, y cronistas como Sarmiento sencillamente las ignoran. La narración visual de los *qeros* muestra un lugar de

enunciación distinto, una narrativa más compleja y, nos atreveríamos a postular, más autónoma respecto de los textos escritos.

Recordemos también que, en ese siglo XVI colonial, los *qeros* combinaban dos tipos de lenguajes visuales, figurativos y geométricos. En el vaso momac 167, del Museo Inka (Figura 7) se pueden ver ambos. En la parte inferior destacan los cuadrados concéntricos que parecían ser el significativo visual de otro mito fundante, el de las ventanas de Tampu Toqo, desde las cuales salieron las cuatro parejas fundadoras del Tawantinsuyu (Cummins 2004:202; Martínez 2018:452). Es decir, en un mismo objeto, que pasaba de mano en mano durante los brindis rituales que aún se realizaban, hombres y mujeres participantes estaban recordando algunos de sus principales mitos a pesar de las restricciones europeas²⁸.

Otro aspecto a destacar es el mismo arco iris o *kuychi* que, hasta donde hemos podido revisar, no aparece en la cerámica *inka* prehispánica. Aunque Guaman Poma menciona que la octava *Qoya*, Mama Yunto Cayán Coya, tenía una *llijlla* con *toqapus* con *kuychis*, estos no se pueden identificar en el dibujo (Guaman Poma 1616:f. 134). Lo que tenemos en los vasos es una representación figurativa de esos arcos celestes, que aparentemente constituye la emergencia de un nuevo significativo visual, construido para esta narrativa específica. *Kuychi*, en sí mismo, era un potente significativo dentro de las culturas andinas (Flores Ochoa et al. 1998:212) y era usado frecuentemente en las narrativas orales para significar momentos de cambio, de transición desde un estado de cosas o de épocas a otro (Cereceda 1987:212; Zuidema 1989:307), como el mismo paso de lo pre-*inka* a lo *inka* del mito.

Respecto del tema ‘mujeres en la selva’, es necesario señalar varios aspectos de esta nueva narrativa visual. No se trata solo de la construcción del conjunto significativo ‘Antisuyu’. En un trabajo anterior, uno de nosotros postuló que las imágenes que presentan a *inkas* y *goyas* en ese espacio corresponderían a la emergencia del mito -ya colonial- del paso de ellos hacia el Antisuyu (Martínez, Díaz y Tocornal 2016:20 y ss.). o, más bien, un *pacha* (espacio/tiempo) al que, según las narrativas andinas prehispánicas, debían ir aquellas humanidades derrotadas por las divinidades triunfantes del presente andino, tales como Pariacaca que obligó a Huallallo Carhuincho y su gente a refugiarse en el Antisuyu (Taylor 1987 [¿16..?]:49), o los chankas que, derrotados por los *inkas*, huyeron también a la selva (Guaman Poma 1616:f. 85). En estos vasos del estilo Charazani

nuevamente aparecen mujeres solas; por tanto, protagonistas del relato visual, rodeadas por chontas, loros, a veces enormes serpientes (*amaru*). Están en la selva. Un detalle interesante lo proporciona el vaso MNAAH mo 0068²⁹: a ambos costados del personaje femenino aparecen sendas flores de ñujchu, una de aquellas emblemáticas de los *inkas* y que no pertenece a esa ecología. Pareciera remarcarse, así, el estatuto identitario y social cusqueño, más allá de su vestimenta.

Además de ser un nuevo mito colonial y, por ello, formar parte del mismo proceso de las luchas por las memorias, este conjunto comparte con todos los temas anteriores el hecho de participar de una reacción frente a la construcción colonizadora acerca del ‘Tiempo del inka’ como parte de un pasado que no podía volver. En las narraciones andinas acerca de los grupos que pasaron al Antisuyu, estos siempre podían volver.

A Modo de Conclusión: de Memorias Culturales y Sujetos Femeninos

A lo largo de las décadas que siguieron a la invasión europea a los Andes y al posterior derrumbe del Tawantinsuyu, las personas andinas que elaboraron los *qeros* continuaron usando ese milenario sistema de registro y comunicación heredado desde Tiawanaku para grabar, en las superficies de esos vasos de madera, sus viejas memorias e introducir nuevas narrativas e imágenes que les permitieran ir construyendo una nueva semiosis social, un proceso de comprensión acerca de los cambios ocurridos y, paralelamente, conservar sus propios medios de expresión, cautelando una cada vez más asediada capacidad de autonomía de sus propias voces, de sus historias y memorias, de sus identidades sociales y de sus sistemas de pensamiento y organización del mundo. Se trata de una autonomía relativa, puesto que ya está dentro de un contexto de colonización y responde a las necesidades comunicativas de los colonizados. No es la simple continuidad con las narrativas prehispánicas, sino una respuesta activa y contemporánea de las y los mismos sujetos andinos.

Como sistema, los *qeros* demostraron su gran versatilidad y capacidad de responder a esas nuevas necesidades comunicacionales y, a pesar de los intentos de control y represión desarrollados por las autoridades civiles y religiosas coloniales durante la segunda mitad del siglo XVI, lograron circular, ser vistos y usados por aquellas y aquellos

que participaban en algunas antiguas ceremonias colectivas o, incluso, en rituales de reciprocidad más personales. Mujeres y hombres tuvieron acceso, así, a la posibilidad de mirar nuevos registros visuales que, entre otras, mostraban imágenes que hablaban del ‘tiempo de los inkas’ en sus propios términos y no en los que buscaban imponer los evangelizadores y otras autoridades coloniales.

No tenemos registros ni manera de conocer los detalles de los procesos que fueron necesarios para construir esas nuevas narrativas, pero tenemos la evidencia de que sí lo hicieron. Los temas de memoria que hemos abordado a lo largo de este trabajo así lo muestran. Fueron necesarias nuevas decisiones intelectuales y tecnológicas, así como resignificar memorias y relatos para pasarlos al nuevo lenguaje figurativo que permitiría su circulación más amplia.

Los procesos que alcanzamos a entrever muestran importantes continuidades con los modelos, los lenguajes, la sintaxis y los significantes visuales ya conocidos durante el Tawantinsuyu, al menos en la cerámica y en los textiles. Al mismo tiempo, exhiben la búsqueda y gradual introducción de nuevas narrativas, de otros conjuntos significantes y escenas o temas, en los que los sujetos femeninos podían mantener cierta presencia o, al menos, no ser invisibilizados como ocurría en los registros alfabéticos.

Esas continuidades se advierten por igual en el empleo de lenguajes geométricos y figurativos, por el uso de series para organizar algunos significantes visuales, por la permanencia de temas como el de una pareja mujer - hombre, o de algunos de sus conjuntos significantes como el de las vestimentas, en la continuidad con los textiles utilizados por las elites incaicas (como los diseños de los *aqsus* y *llijllas* y la ausencia de *toqapus* en los textiles femeninos).

Pero igualmente identificamos profundas transformaciones en la emergencia de nuevos conjuntos (los de la ‘presentación de flores’, del motivo ‘arco iris’ o del nuevo mito colonial del paso de los *inkas* hacia la selva o Antisuyu), de nuevos significantes, como el mismo *kuychi* o arco iris, y en la economía visual del nuevo significante ‘sujeto femenino’, entre otros. Este proceso no había sido descrito hasta ahora y nos aporta nuevos elementos para conocer mejor la construcción de las memorias andinas coloniales en el siglo XVI.

Postulamos como hipótesis de trabajo inicial que el lugar de enunciación de quienes participaron en la confección de los nuevos significantes fue el de narrar visualmente relatos, mitos y contextos en

los que tenían cabida tanto mujeres como hombres, a veces aisladamente, a veces como pareja. Y que esa condición narrativa tenía como sujeto de la enunciación el concepto de *runa*, tanto mujer como hombre o mujer y hombre. Recordemos, una vez más, los lexicones. En ellos, *runa* trata tanto de “hombre, o muger” (Santo Tomás 2006 [1560]:348), como “Persona, hombre, o muger y el baron” (González Holguín 1989 [1608]:320). Se trata de una característica que ya se evidencia en la cerámica cusqueña. Allí encontramos escenas o temas en los que puede aparecer una mujer o un grupo de ellas, solas, bailando o sosteniendo en sus manos flores, *urpus* u otros objetos; o un hombre, igualmente solo o en serie, realizando otras acciones narrativas, o ambos, en pareja. Ocurre lo mismo con las narrativas coloniales donde esa condición de enunciación de *runa* se mantiene. *Runa* abarca todas las posibilidades visuales encontradas en estos *qeros*. Un aspecto importante de esto es que, a diferencia de los relatos androcéntricos coloniales, en los relatos andinos advertimos un protagonismo de los sujetos femeninos. No necesitan la presencia de un sujeto masculino para aparecer en un relato; es más, pueden mostrar sus propios contextos narrativos, tales como la posición exclusiva sobre las cabezas de felinos en el tema arco iris, o su presencia en las ecologías de selva junto a palmeras, loros, monos o serpientes.

Pero la relación de los sujetos femeninos con los *qeros* no acaba en el panorama que acabamos de mostrar. Aunque mujeres y hombres poseían sus propios ajuares de bebidas rituales (Betanzos 2015 [1551]:185), hay fuertes evidencias de que eran las mujeres las que los conservaban en tanto objetos rituales y de memoria, que aseguraban la reproducción, aun en contextos coloniales reprimidos. Numerosos testamentos dan cuenta no solo de la posesión de esos vasos por parte de mujeres de la élite cusqueña (Navarro Gala 2015; Odone y Durán 2017), sino también de que eran ellas quienes custodiaban los objetos materiales utilizados en diversas ceremonias (AGI Lima 128 1587:f. 4v). Así, esos registros evidencian su rol protagónico respecto de las actividades y prácticas del campo de las memorias culturales, esto es, de los objetos que permiten a una sociedad representar un pasado compartido (Assmann 2008, 2011).

Declaración de contribución: J.L.M.C.: participó de la conceptualización y lideró, la investigación, el diseño metodológico, la sistematización, análisis e interpretación de datos y la redacción del manuscrito. A.D., D.S. y A.M.: participaron en la conceptualización

(de apoyo), el análisis de información, revisión y redacción del manuscrito final. Todas las personas autoras participaron en la elaboración de este artículo.

Agradecimientos: Agradecemos a todas y todos los encargados de colecciones en los distintos museos que pudimos visitar y que nos permitieron el estudio de los *qeros* usados en este artículo. Agradecemos, igualmente, a las y los estudiantes del seminario electivo de investigación “Sujetas femeninas y memorias culturales entre las sociedades

andinas (siglos XV-XVII)” (Licenciatura en Historia, Universidad de Chile, segundo semestre de 2024) por su participación en la lectura, fichaje y discusión de materiales documentales tempranos. Finalmente, nuestro reconocimiento a nuestros evaluadores anónimos, cuyos comentarios han ayudado a potenciar con más claridad las propuestas de este trabajo. *Financiamiento:* Este trabajo es resultado del proyecto Fondecyt 1230858 “Sujetos femeninos y memorias culturales entre las sociedades andinas (siglos XV-XVII)”.

Referencias Citadas

- Artzi, B.-A. 2016. La participación de las mujeres en el culto. Un estudio iconográfico de la cerámica inca. En *El Inca y la Huaca. La Religión del Poder y el Poder de la Religión en el Mundo Andino Antiguo*, editado por M. Curatola y J. Szeminski, pp. 227-258. Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Hebrea de Jerusalén, Lima.
- Artzi, B.-A. 2017. *Beyond the Image: Femininity and Other Gender Expressions in the Ancient Art of the South-Central Andes (800 BC-1532 AD)*. Tesis de Doctorado, Departamento de Estudios Románicos y Latinoamericanos, Universidad Hebrea de Jerusalén, Jerusalén.
- Assmann, J. 2008. Communicative and Cultural Memory. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por A. Erll y A. Nünning, pp. 109-118. Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlín.
- Assmann, J. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ávila, F. de 1966 [¿1598?]. *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Traducido por J.M. Arguedas. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Bachraty, D. 2019. La imagen de lo femenino. La estatuilla antropomorfa de la Capacocha del cerro El Plomo. *Desde el Sur* 11 (2):317-329.
- Bachraty, D. 2024. *Rituales de Altura Incaicos. El Caso de la Capacocha del Valle del Mapocho: Territorio, Objetos, Participantes y Estrategias de Dominio*. Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago.
- Barraza Lezcano, S. 2012. *Acllas y Personajes Emplumados en la Iconografía Alfarera Inca: una Aproximación a la Ritualidad Prehispánica Andina*. Tesis de Magíster en Arqueología, mención en Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Betanzos, J. de 2015 [1551]. Suma y narración de los Incas. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva edición de la Suma y Narración de los Incas*, editado por F. Hernández y R. Cerrón-Palomino, pp. 107-440. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Cereceda, V. 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Tres Reflexiones Sobre el Pensamiento andino*, editado por T. Bouysse-Cassagne, T. Platt y V. Cereceda, pp. 133-231. Hisbol, La Paz.
- Cereceda, V. 2020. ¿De transiciones y *pachacutis*? Un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de ceremonias de altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1):271-314.
- Chuquimamani Valer, N., O. Chávez Gonzales, F.A. Riveros Paravicino, C. Jara Luna, M. Cárdenas Guzmán y M. Quintasi Mamani 2021. *Urin Qichwa Qillqay Yachana Mayt'u. Manual de Escritura Quechua Sureño*. Ministerio de Educación del Perú. <https://hdl.handle.net/20.500.12799/7190>
- Cieza de León, P. 1986-1987 [1550]. *Crónica del Perú*. 4 vols. Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- Cisterna, P. 2010. *La Memoria Colonial. Procesos de Inversión Simbólica en la Construcción de Occidente*. Tesis de Doctorado en Historia, mención Etnohistoria, Universidad de Chile, Santiago.
- Cook, N.D. 2010. *La Catástrofe Demográfica Andina. Perú 1520-1620*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Covey, A. 2022 [2020]. *Apocalipsis en los Andes. La Conquista Española y la Transformación del Mundo Andino*. Ediciones El Lector, Arequipa.
- Cummins, T. 1988. *Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*. Ph.D. Dissertation, University of California, Los Ángeles.
- Cummins, T. 2004. *Brindis con el Inca. La Abstracción Andina y las Imágenes Coloniales de los Queros*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.
- Cummins, T. 2007. *Queros, aquillas, uncus, and chulpas: the composition of Inka artistic expression and power*. En *Variations in the Expression of Inka Power*, editado por R. Burger, C. Morris y R. Matos M., pp. 267-311. *Dumbarton Oaks*, Harvard University Press, Washington DC.
- Dedenbach-Salazar, S. 2016. Diccionarios, vocabularios y gramáticas en las lenguas andinas. En *Fuentes Documentales para los Estudios Andinos 1530-1900*, editado por J. Pillsbury, vol. I, pp. 411-462. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

- Discurso sobre... 2004 [1542]. Discurso sobre la descendencia y gobierno de los Incas. En *Suma y Narración de los Incas*, de Juan de Betanzos, editado por M.C. Martín Rubio, pp. 357-395. Ediciones Polifemo, Madrid.
- Duviols, P. 1977. *La Destrucción de las Religiones Andinas (Durante la Conquista y la Colonia)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.
- Estenssoro, J.C. 2005. Construyendo la memoria: la figura del Inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En *Los Incas, Reyes del Perú*, coordinado por N. Majluf, pp. 93-173, Banco de Crédito, Lima.
- Fernández Baca Cosío, J. 1989. *Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca*. CONCYTEC, Cusco.
- Flores Ochoa, J., E. Kuon y R. Samanez 1998. *Qeros. Arte Inka en Vasos Ceremoniales*. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- González Holguín, D. 1989 [1608]. *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca*, edición facsimilar de la de 1952. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Gruzinski, S. 1991. *La Colonización de lo Imaginario. Sociedades Indígenas y Occidentalización en el México Español. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Guaman Poma de Ayala, F. 1616. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Biblioteca Real de Copenhague. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Hernández Astete, F. 2015. La Cápac Cuna y la lucha por la memoria incaica. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo. Nueva Edición de la Suma y Narración de los Incas*, editado por F. Hernández Astete y R. Cerrón-Palomino, pp. 55-71. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Hoces, S. y A.M. Rojas 2016. Vestimenta de mujeres en la nobleza inca. Ajuar textil en el enterratorio del cerro Esmeralda y sus relaciones con los textiles en miniatura de estatuillas. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69833>
- Itier, C. 1993. Estudio y comentario lingüístico. En *Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salamaygua: Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*, estudio etnohistórico y lingüístico de P. Duviols y C. Itier, pp. 127-178. IFEA, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cusco.
- Itier, C. 2023. *Palabras Clave de la Sociedad y la Cultura Incas*. IFEA, Editorial Comentarios, Lima.
- Julien, C. 2000. *Reading Inca History*. University of Iowa Press, Ciudad de Iowa.
- Kaplan, E., E. Pearlstein, E. Howe y J. Levinson 1999. *Qero*. Análisis técnico de los qeros pintados de los periodos inca y colonial. *Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología* 2:30-38.
- Lamana, G. 2001. Definir y dominar. Los lugares grises en el Cuzco hacia 1540. *Colonial Latin American Review* 10 (1):25-48.
- Lamana, G. 2008. *Domination Without Dominance. Inca-Spanish Encounters in Early Colonial Peru*. Duke University Press, Durnham-Londres.
- Lamana, G. 2022. *Cómo Piensan los "Indios". Los Intelectuales Andinos Coloniales y la Cuestión del Racismo*. University of Pittsburgh, Centro Bartolomé de Las Casas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Liebscher, V. 1986. *La Iconografía de los Qeros*. GH. Herrera, Lima.
- Lienhard, M. 1992. *La Voz y su Huella. Escritura y Conflicto Étnico-Cultural en América Latina, 1492-1988*. Editorial Horizonte, Lima.
- Lizárraga, M.A. 2009. Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los "queros de la transición" (vasos de madera del siglo XVI). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (1):37-53. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942009000100003>.
- Lizárraga, M. 2015. Los queros y la imaginaria andina colonial. *Arqueología y Sociedad* 29:365-391.
- Llanos, L. 1936. Informe sobre Ollantaitambo. *Revista del Museo Nacional* V (2):123-156.
- Martin, R. 2014. L'image du sauvage dans le théâtre quechua et l'iconographie des queros (Pérou, XVII-XVIII). *Corpus* 4 (2):2-15. <http://corpusarchivos.revues.org/1236>
- Martínez C., J.L. 2004. ¿Cómo se hablaba de indios e identidades en el siglo XVI? Una aproximación a la construcción de los discursos coloniales. *Revista de Historia Indígena* 8:41-55.
- Martínez C., J.L. 2011. ¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII). En *Sobre los Incas*, editado por L. Regalado y F. Hernández, pp. 191-228. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Martínez C., J.L. 2012. El virrey Toledo y el control de las voces andinas coloniales. *Colonial Latin American Review* 21 (2):175-208.
- Martínez C., J.L. 2018. Los sistemas andinos de comunicación durante los periodos inkaico y colonial: el caso de los qeros. En *Interpretando Huellas. Arqueología, Etnohistoria y Etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas*, editado por M.Á. Muñoz, pp. 447-467. Grupo Editorial Khipus, Cochabamba.
- Martínez C., J.L., C. Díaz y C. Tocornal 2016. Inkas y antis. Variaciones coloniales de un relato andino visual. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (1):7-23. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942016000100002>
- Martínez C., J.L., C. Díaz, C. Tocornal, G. Acuña y L.M. Narbona 2016. Qeros y discursos visuales en la construcción de la nueva sociedad colonial andina. *Anuario de Estudios Americanos* 73 (1):15-43. <https://dx.doi.org/10.3989/aeamer.2016.1.01>
- Martínez C., J.L. y P. Martínez S. 2013. Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 99 (2):41-81.
- Martínez S., P. 2019. "Nací como lirio en el jardín": la procesión de la memoria y el cantar del Inca. En *El Estudio del Mundo Andino*, editado por M. Curatola, pp. 197-206. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Martínez S., P. 2022. El cantar histórico sobre los gobernantes incas del manuscrito Galvin (1590). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 27 (2):53-67. <https://doi.org/10.56522/BMCHAP.0020020270002>

- Martínez S., P. y J.L. Martínez C. 2022. Una larga cadena de oro: Memorias coloniales y contemporáneas sobre Huáscar Inca. *Hispanic American Historical Review* 102 (1):1-30. <http://dx.doi.org/10.1215/00182168-9497174>
- Mignolo, W. 1992. La cuestión de la letra en la legitimación de la conquista. En *De Conquistadores y Conquistados. Realidad, Justificación, Representación*, editado por K. Kohut, pp. 97-112. Americana Eystettensia, Zentralinstituts für Lateinamerika-Studiender Katholischen Universität Eichstätt, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main.
- Mulvany, E. 2000-2002. Flores para los incas, hua incas y huaccha incas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 19:441-458.
- Murúa, fray M. de 2004 [1590]. *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Ingas del Pirú, de sus Hechos, Costumbres, Trajes y Manera de Gobierno*. Manuscrito Galvin, edición facsímil de J. Ossio. Testimonio Compañía Editorial, Madrid.
- Navarro Gala, R. 2015. *El Libro de Protocolo del Primer Notario Indígena (Cuzco, Siglo XVI). Cuestiones Filológicas, Discursivas y de Contacto de Lenguas*. Iberoamericana, Vervuert, Madrid.
- Odone, C. y Á. Durán 2017. Circulaciones incesantes de objetos indígenas andino-coloniales: qeros, mates y cocos de plata de Francisca Palla (Arequipa, 1564). *Meridional* 8:45-72.
- Pachacuti Yamqui Salcamaygua, J. de S.C. 1993 [¿1613?]. *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*, estudio etnohistórico y lingüístico de P. Duviols y C. Itier. IFEA, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cusco.
- Páez, M.C., B. Minichelli, G. Joosten e I. Forgnone 2019. La iconografía de los qeros del Museo de La Plata: primeras aproximaciones interpretativas. *Revista Española de Antropología Americana* 49:73-85.
- Pané, fray R. 1998 [¿1498?]. *Relación Acerca de las Antigüedades de los Indios*, estudio preliminar, notas y apéndices de J.J. Arrom. Siglo XXI Editores, México DF.
- Pardo, L.A. 1953. Los vestidos del Inca y de la Coya. *Revista del Museo e Instituto Arqueológico* 15:3-54.
- Pärssinen, M. y J. Kiviharju 2004. *Textos Andinos. Corpus de Textos Khipu Incaicos y Coloniales*. Tomo I. Instituto Iberoamericano de Finlandia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Pease G.Y., F. 1995. *Las Crónicas y los Andes*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Católica del Perú, Lima.
- Pizarro, P. 1978 [1571]. *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú*. Universidad Católica del Perú, Lima.
- Rama, A. 1985. *La Ciudad Letrada*. Fundación Internacional Ángel Rama, Montevideo.
- Ramos, G. 2017. *Muerte y Conversión en los Andes. Lima y Cuzco, 1532-1670*. IFEA, IEP. Lima.
- Rappaport, J. y T. Cummins 2012. *Beyond the Lettered City. Indigenous Literacies in the Andes*. Duke University Press, Durham-Londres.
- Rostworowski, M. 2007 [1983]. *Estructuras Andinas del Poder. Ideología Religiosa y Política*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Rowe, J. 1944. An introduction to the archaeology of Cuzco. Expeditions to Southern Peru. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* 27 (2), Harvard University. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Cambridge, Massachusetts.
- Rowe, J. 1982 [1961]. La cronología de los vasos de madera Inca. En *Arqueología del Cuzco*, pp. 97-136. Instituto Nacional de Cultura, Cuzco.
- Saignes, T. (comp.) 1993. *Borrachera y Memoria. La Experiencia de lo Sagrado en los Andes*. Hisbol, IFEA, La Paz.
- Salomon, F. 1994. La textualización de la memoria en la América Andina: una perspectiva etnográfica comparada. *América Indígena* 54 (4): 229-261.
- Sánchez Albornoz, N. 1973. *La Población de América Latina. Desde los Tiempos Precolombinos al Año 2000*. Alianza Editorial, Madrid.
- Santo Tomás, fray D. de 2006 [1560]. *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General...*, editado por J. Szemiński. Convento de Santo Domingo, Qorriqancha, Universidad Hebrea de Jerusalén, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Lima.
- Sarmiento de Gamboa, P. 2001 [1572]. *Historia de los Incas*. Miraguano Ediciones, Ediciones Polifemo, Madrid.
- Someda, H. 1999. *El Imperio de los Incas. Imagen del Tahuantinsuyu Creada por los Cronistas*. Universidad Católica del Perú, Lima.
- Spalding, K. 1974. *De Indio a Campesino. Cambios en la Estructura Social del Perú Colonial*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Taylor, G. 1987 [¿16..?]. *Ritos y Tradiciones de Huarochiri. Manuscrito Quechua de Comienzos del Siglo XVII*, versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de G. Taylor. IEP, IFEA, Lima.
- Timberlake, M. 2008. Tocapu in a colonial frame: Andean Space and the semiotics of painted colonial Tocapu. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, editado por P. González y T. Bray, pp. 177-193. British Archaeological Reports International Series 1848, Archaeopress, Oxford.
- Torres Arancivia, E. 2016. *La Violencia en los Andes. Historia de un Concepto, Siglos XVI-XVII*. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- Urbano, H. 1997. Sexo, pinturas de los incas y *taqui* Oncoy. Escenas de la vida cotidiana en el Cuzco del siglo XVI. *Revista Andina* 15 (1):207-246.
- Urioste, G. 1983. *Hijos de Pariya Qaqa. La Tradición Oral de Waru Chiri*. Syracuse University, Nueva York.
- Urton, G. 1997. De nudos a narraciones. Reconstrucción del arte de llevar registros históricos en los Andes a partir de transcripciones en español de los khipus incaicos. En *Saberes y Memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*, editado por T. Bouysse-Cassagne, pp. 303-323. CREDAL-IFEA, París-Lima.
- Vázquez García, F. y A. Moreno Mengíbar 1997. *Sexo y Razón. Una Genealogía de la Moral Sexual en España (Siglos XVI-XX)*. Akal, Madrid.
- Verón, E. 1988. *La Semiosis Social*. Gedisa, Barcelona.

Wachtel, N. 1976 [1971]. *Los Vencidos. Los Indios del Perú Frente a la Conquista Española (1530-1570)*. Alianza Editorial, Madrid.

Ziolkowski, M., J. Arabas y J. Szeminski 2008. La historia en los *qeros*: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos 'tocapus'. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, editado por P. González y T. Bray, pp. 163-176. British Archaeological Reports International Series 1848, Archaeopress, Oxford.

Zori, C. 2022. Queros as inalienable objects: ritual drinking vessels and the end of the Inka empire at Moqi (Locumba Valley, Southern Peru). *Latin American Antiquity* 33 (1):60-78.

Zuidema, R.T. 1989. El león en la ciudad. Símbolos reales de transición en el Cuzco. En *Reyes y Guerreros. Ensayos de Cultura Andina*, compilado por M. Burga, pp. 306-383. FOMCIENCIAS, Lima.

Documento inédito

AGI Lima 128 año 1587. Don Sebastian Ninalingon hijo legítimo de Don Pedro Angasnapon e sus hermanos hijos naturales de Don Pedro Angasnapon cacique principal que fue de la provincia de Cajamarca piden que en consideración de los servicios que su padre hizo a Don Pedro Pizarro e sus capitanes e soldados.

Notas

- ¹ El episodio más conocido al respecto es el que opuso a la Coya Kusi Warqay, 'esposa' de Titu Kusi Yupanqui Inka, con los descendientes de Paullo Inka, en 1572 (Urbano 1997).
- ² Esto fue parte del discurso jurídico, poético, normativo y médico de la Edad Moderna española, que confina a la mujer a la procreación y el matrimonio bajo tutela del hombre (Vázquez y Moreno 1997:362-391).
- ³ Es importante insistir en que los lexicones no solo tradujeron palabras, sino que las adaptaron a las categorías cristiano-europeas de la época, por lo que términos como 'hombre' o 'mujer' no pueden homologarse simplemente a las categorías andinas (Dedenbach 2016:412; Itier 1993).
- ⁴ Para una mejor comprensión de los cambios semánticos que ha tenido *runa* a partir del proceso de colonización, véanse los excelentes trabajos en la edición de Szeminski del *Lexicón* de Santo Tomás (2006), y de Itier sobre los campos semánticos contemporáneos del concepto (Itier 2023).
- ⁵ Estamos utilizando la definición de memoria cultural propuesta por Assman (2008, 2011).
- ⁶ Véase Hernández Astete (2015).
- ⁷ Usamos la grafía *qeros*, tal como fue propuesta por Flores Ochoa et al. (1998). Hay varias grafías para este término y respetamos la señalada en el *Manual de escritura quechua sureño* (Chuquimamani Valer et al. 2021), pero escogimos seguir una tradición gráfica que permite las búsquedas por internet y que tiene, por ahora, mayor difusión en la bibliografía especializada.
- ⁸ Verón 1988.
- ⁹ Con las cautelas ya señaladas en la nota 7, respecto de las posibles diferencias de sentido entre el concepto de *runa* y los de hombre y mujer cristiano-europeos.
- ¹⁰ Nuestra base actual es de 785 ejemplares, lo cual nos permite ampliar el universo de análisis con vasos no descritos o estudiados hasta ahora.
- ¹¹ En línea con lo que estamos planteando aquí, respecto de la progresiva invisibilización de las mujeres en las memorias y relatos, a partir de la instalación colonial en muestras similares de *qeros* de los siglos XVII y XVIII, en un trabajo en elaboración hemos podido determinar que la presencia de sujetos femeninos en las narrativas visuales se reduce fuertemente.
- ¹² Pizarro relata que, en una cueva cercana al Cusco, los españoles encontraron diversas ofrendas hechas a una

- estatua de Manqo Qhapaq, entre las que se encontraban "muchos basos en ellos esculpidas de bulto todas las aves y culebras, hasta arañas, lagartixas: todas las sabandixas que ellos conocían hechas bulto" (Pizarro 1978 [1571]:101).
- ¹³ Pensamos en la propuesta de Rostworowski (2007 [1983]) sobre las cuatro posibilidades de género, al menos simbólicas, que habrían existido en la sociedad incaica: masculino-masculino, masculino-femenino, femenino-femenino y femenino-masculino.
- ¹⁴ Para un ejemplo de este tipo de análisis, véase Ziolkowski et al. (2008:171).
- ¹⁵ Fernández Baca (1989:28) omite el *chumpi* y diferencia, por tamaño, entre *llijilla*, más grandes, y *phullu*, mantillas más pequeñas.
- ¹⁶ Dado que, en los *qeros*, no todas las mujeres muestran tocados cefálicos, las analizaremos como un subconjunto diferente.
- ¹⁷ Para el caso de la vestimenta de las estatuillas de santuarios de altura, véase Bachraty 2024.
- ¹⁸ Aquí y en las figuras que siguen, continuando las directrices editoriales, optamos por poner solamente un ejemplo que respalde nuestra propuesta, pero cada uno de ellos es representativo de varios otros *qeros* similares.
- ¹⁹ Carta de testamento mancomunado de Pedro Cayllaua y Ana Visa Carua (9 de octubre de 1589) en Navarro Gala (2015).
- ²⁰ A lo largo de los siglos XVII y XVIII se irán incorporando nuevas especies, lo que muestra la vitalidad de este sistema visual.
- ²¹ Identificamos un único vaso con una figura masculina sobre las cabezas de felino (MNAAH, moMac 86).
- ²² Se han propuesto distintos conceptos -como motivo, tema y escena- para organizar los análisis de los conjuntos visuales significantes (Cummins 1988; Flores Ochoa et al. 1998; Liebscher 1986). En este trabajo usaremos el de conjuntos significantes, que nos permite más flexibilidad analítica.
- ²³ Definimos 'ocurrencia' como la presencia femenina en un determinado tema o escena. De modo que si el tema se repite dos veces en un mismo vaso, contabilizamos una única ocurrencia, puesto que no hay variación enunciativa.
- ²⁴ Martínez (2022) identifica algunos de estos cantares sobre *qoyas* y *ñustas* en el código Galvin de Murúa (1596).
- ²⁵ Hay que señalar que, en los vasos confeccionados a partir del siglo XVII, estos conjuntos significantes sí aparecen. No estamos, por ahora, en condiciones de proponer una explicación a esta ausencia en el siglo XVI.

26

Biblioteca Real de Copenhague. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

27

Para una interpretación diferente, más centrada en los sujetos masculinos, véase Liebscher 1986:68.

28

No está de más señalar que, como lo mostró Saignes (1993), borrachera y memoria estaban íntimamente asociadas en los Andes.

29

Del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Anexo 1. Listado de *qeros* estudiados para este análisis.
List of qeros studied for this analysis.

Museo	<i>Qero</i>
BASA Museum	MIAK Da 26, MIAK Da 27
British Museum London	BML Am1950,22.2
Brooklyn Museum	BM 1993.2, BM 64.210.2
Ethnologisches Museum	EM va 11808, EM va 12447, EM va 12493, EM va 12494
Museo Arqueológico UNSA	MA UNSA 1007-64, MA UNSA 1008-64, MA UNSA 1153, MA UNSA 1160 MV
Metropolitan Museum of Arts	MMA 1994.35.13
Musée du Quai Branly	MQB 71.1946.7.202D_2
Museo Chileno de Arte Precolombino	MChAP 2323, MChAP 339
Museo de América	MAM 7514, MAM 7537, MAM 7538, MAM 7539
Museo de Arte de Lima	MALI (en vitrina)
Museo Inka UNSAAC	MI MoMac 110, MI MoMac 167, MI MoMac 91, MI MoMac 88
Museo Larco	ML 400 673, ML 400 674, ML 400 032, ML 400 033
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú	MNAAH mo 0066, MNAAH mo 0068, MNAAH mo 0121, MNAAH mo 10395
National Museum of American Indian	NMAI 178.954
The Field Museum of Natural History	FM 2823, FM 2843