

Universidad Nacional de Mar del Plata

Facultad de Humanidades

Departamento de Historia



Licenciatura en Historia

Tesina de Grado

“Entre Historia y Arqueología Visual: un análisis de los rituales andinos en las ilustraciones de la *Primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (ca.1615)”

Estudiante: Rossi, Paula.

Matrícula: 30851.

DNI: 40944664.

Mail de contacto: rossi.paula28@gmail.com

Directora: Dra. Puente, Verónica.

Fecha: Junio de 2022.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	5
Tema y problema de investigación	5
Objetivos	7
Hipótesis	8
Estructura de la Tesina	8
 Primera parte	
Capítulo 1: El cronista, la obra y sus posibles categorizaciones	10
1.1- Guaman Poma de Ayala: su origen, su rol político y el motivo de su crónica	12
1.2- El contexto sociopolítico de escritura de la crónica	14
1.3- Posibles categorizaciones de la <i>Primer nueva corónica y buen gobierno</i>	20
 Capítulo 2: Trabajar con dibujos. Posibilidades y alcances	23
2.1- Las ilustraciones como fuente de investigación en Historia	23
2.2- La digitalización: una nueva etapa para los estudios guamanpomianos	26
 Capítulo 3: El estudio de la religiosidad andina a través de las ilustraciones	29
3.1- La religiosidad andina	29
3.2- La <i>performance</i> ritual	34
3.2- Idolatría	36
3.3- Metodología de análisis: un sistema de registro para el análisis de los textos visuales	38
 Segunda parte	
Capítulo 4: Análisis de las ilustraciones de los Segmentos 1 y 3	42
4.1- Introducción al Segmento 1	42
4.2- Prácticas rituales del Segmento 1	44
4.4- Introducción al Segmento 3	48
4.5- Prácticas rituales del Segmento 3	48

Capítulo 5: Análisis de las ilustraciones del Segmento 4	52
5.1- Introducción al Segmento 4	52
5.2- Prácticas rituales del Segmento 4	56
5.2.1- Ilustraciones del capítulo seis de la crónica	56
5.2.2- Ilustraciones del capítulo siete de la crónica	57
5.2.3- Ilustraciones del capítulo ocho de la crónica	57
5.2.4- Ilustraciones del capítulo once de la crónica	62
5.2.5- Ilustraciones del capítulo doce de la crónica	72
5.2.6- Ilustraciones del capítulo trece de la crónica	81
5.2.7- Ilustraciones del capítulo dieciséis de la crónica	84
 Capítulo 6: Discusión y conclusiones	 89
6.1- Los ejes temáticos ilustrados	90
6.1.1- Ilustraciones que se encargan de historizar o narrar un momento particular	90
6.1.2- Celebraciones (brindis, fiestas y actividades productivas)	91
6.1.3- Adoraciones (entierros, sacrificios, procesiones, ayunos y hechiceros o supersticiones)	94
6.1.4- Enfrentamientos	96
6.2- Agentes humanos y no humanos representados	97
6.3- Rituales andinos y miradas idolátricas	98
6.4- Comentarios finales	99
 Anexo: Bases de datos	 101
Base de datos: A - Tabla de datos del dibujo	101
Base de datos: B - Tabla de datos sobre los agentes que intervienen	105
 Fuente y listado bibliográfico	 114
Fuente	114
Listado bibliográfico	114

Agradecimientos

Esta tesina es producto de la ayuda y el trabajo de muchas personas e instituciones que acompañaron el proceso de investigación. En primer lugar, el agradecimiento es para la Dra. Verónica Puente que desde el año 2018 me dio un lugar en la cátedra, acompañó mis primeros pasos en la investigación y orientó mi trabajo con una cálida predisposición. Extiendo mi agradecimiento al resto de los integrantes de la cátedra de Historia Americana General Precolombina y del Laboratorio de Arqueología Regional Bonaerense. Gracias por motivarme a estudiar e investigar desde una perspectiva interdisciplinar.

El Sistema Universitario Nacional merece el mayor reconocimiento por ofrecer una educación pública, gratuita, laica y de excelencia. En particular, agradezco a la Universidad Nacional de Mar del Plata, lugar que fue mi segundo hogar en estos años, y que me dio la posibilidad de obtener un título y mis primeras experiencias laborales. Las ayudantías estudiantiles y las becas de estudiante avanzado fueron impulsos fundamentales para destinarle a la investigación el tiempo y la responsabilidad que merecen. Gracias a todos los docentes del Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, sus esfuerzos cotidianos y colectivos dan fruto al transformar las condiciones de existencia de quienes tenemos el enorme privilegio de haber recibido formación universitaria de calidad.

Introducción

Tema y problema de investigación

Con el propósito de contribuir a la comprensión de la religiosidad andina prehispánica y a las interpretaciones que se tenía de ella en el siglo XVII, esta investigación analiza las prácticas rituales ilustradas en la *Primer nueva coronica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (ca. 1615). La problemática se aborda a partir de la vinculación entre perspectivas historiográficas, arqueológicas y antropológicas que se han renovado en el último tiempo y que permiten complejizar los estudios acerca del mundo andino prehispánico dilucidando rupturas y continuidades que trajo el proceso de conquista.

El documento fue escrito entre las décadas 1580 y 1610, y tuvo la intención de ser una carta destinada a Felipe III, Rey de España entre 1582 y 1621. Allí el cronista narra la historia andina desde los orígenes hasta el presente colonial, ofreciendo fuertes críticas al sistema de explotación y coacción impuesto por la corona española (Adorno, 2016a). El valor documental de la crónica radica en su fecha de elaboración, en el origen multiétnico del cronista, en sus lecturas y estudios previos, y en la articulación de imagen y prosa como estrategia narrativa.

Guaman Poma era descendiente de la dinastía Yarovilca de Huánuco por parte paterna y de los Incas por su madre. Además, sirvió como intérprete de Cristóbal de Albornoz, visitador eclesiástico a cargo de algunas de las campañas de extirpación de idolatrías, y fue el responsable de la supresión del movimiento de resistencia *Taki Onqoy* (Brading, 1991). Por estos motivos se puede afirmar que el cronista se encontraba en una zona intermediaria o de contacto entre dos culturas y mundos disímiles (Adorno, 2016a). Estudiar su trayectoria

permite comprender de qué modo su origen indígena, su fe católica y su rol como funcionario de la corona española determinaron los sentidos y significados de los dibujos.

La crónica está compuesta 1200 hojas con 398 dibujos acompañados por un epígrafe y párrafos que complementan las temáticas graficadas. Las ilustraciones son el texto primario de la obra porque preceden al verbal anticipando el contenido del libro. En este sentido, ofrecen una visión abarcadora de la lógica andina que se articula con la prosa (Adorno, 2002; 2016a). Los escritos son una mezcla entre una narración en castellano antiguo, sumado a sustantivos y frases en quechua y aymara. De este modo, sin manejar el idioma se puede comprender el sentido del texto, y las palabras y expresiones quechua y aymara resultan útiles para conocer las denominaciones locales que no pueden ser traducidas.

Las ilustraciones de esta crónica son utilizadas comúnmente en numerosos trabajos para ejemplificar temáticas estudiadas a partir de otros documentos coloniales o desde el registro arqueológico, y en menor medida son objeto de análisis en sí. Éstos últimos trabajos son de utilidad para la investigación, aún con sus diferencias temáticas, porque colaboran a nutrir nuestra comprensión acerca del documento desde múltiples perspectivas (Adorno, 1978; 2016; Martínez Cereceda et.al, 2014; 2018; Quisque Agnoli, 2014; 2020; 2021; González Díaz, 2012, entre otros). Dado que en los Andes las imágenes son parte fundamental de un discurso visual de larga trayectoria, y una de las maneras predilectas de comunicar y plasmar discursos y significados (Martínez Cereceda, 2014), consideramos que su análisis como fuente documental permitirá generar información única sobre las prácticas rituales.

Las ilustraciones muestran detalles de la cultura material, de los agentes -humanos y no humanos- y de los paisajes que son parte central de las prácticas que Guaman Poma narra en su crónica. De este modo, el estudio de las ilustraciones permite abordar aquello que él comprendía de la sociedad andina pero que no puso en palabras (Burke, 2005). Ellas son un

testimonio en el que se articula su identidad y su forma de entender el mundo. Para analizarlas se debe atender al “ojo de la época” (Pérez Vejo, 2012), o al “ojo vivo” (De la Flor, 2009), y reconstruir la mirada de quien las creó y de sus destinatarios.

La crónica se divide en treinta y nueve capítulos y, según Adorno (2002), existen tres posibles niveles de organización con grados de complejidad y profundidad distintos. El que será retomado en esta investigación divide la fuente en diez segmentos, de los que serán considerados los primeros cuatro, dado que en este trabajo se analizan los dibujos en los que el cronista ilustró prácticas rituales contextualizadas en momentos previos a la conquista: 1- *La creación o primera edad del mundo* (capítulos 1-3); 2- *La historia del papado de la Iglesia católica* (capítulo 4); 3- *La “primera edad” de los “yndios que Dios trajo al Nuevo Mundo”* (capítulo 5) y 4- *La “quinta edad” de los indios del mundo*, (capítulos 6-18) (Adorno, 2002). De los cuatro segmentos se analizan el primero, el tercero y el cuarto porque sólo en ellos se registró la presencia de rituales ilustrados.

Los segmentos 1 y 3 historizan las edades del mundo andino: Vari Viracocha Runa, Vari Runa, Purun Runa, Auca Runa e Inca Runa, paralelas a las eras cristianas: Adán y Eva, Noé, Abrahám, David y Jesucristo. El segmento 4 estudia la cuarta edad, que implica el desarrollo del incario y la organización del Tahuantinsuyu atendiendo a las instituciones, funcionarios y organización administrativa del imperio.

Objetivos

Objetivos generales

Contribuir al estudio de la religiosidad andina y sus prácticas en tiempos preincaicos y del Tahuantinsuyu a partir de la óptica de la *performance*.

Ofrecer una perspectiva latinoamericanista y posestructuralista que atienda a dilucidar rupturas y continuidades del proceso de conquista.

Objetivos específicos

Analizar los rituales graficados en la crónica que refieren al período pre incaico y al Tahuantinsuyu.

Identificar la agencia de la cultura material en las prácticas rituales andinas.

Reconocer las interpretaciones guamanpomianas acerca de las *ydolatrías*, para comprender las tensiones entre las perspectivas andinas y las cristiano-occidentales.

Hipótesis

El cronista, influenciado por sus creencias y lecturas católicas, tildó a ciertos rituales andinos como *ydolatrías*, por lo tanto las ilustraciones de la crónica son una síntesis de algunas prácticas religiosas andinas que conjugan simbologías católicas y occidentales. Estos dibujos ofrecen información significativa acerca de la realidad andina, al tiempo que incorporan elementos de la mirada cristiano-colonial.

Estructura de la tesina

Esta tesis de licenciatura está dividida en dos partes, compuesta por un total de seis capítulos. En la primera parte se ofrece la contextualización histórica de la temática y la propuesta teórico-metodológica de la tesina. Específicamente, en el primer capítulo se presenta de forma breve la biografía del cronista, el contexto histórico de producción de la

obra y una problematización acerca de las crónicas coloniales y las categorías que permiten analizar en profundidad las cuestiones ineludibles de este género histórico-literario. El segundo capítulo tiene como objetivo profundizar en el análisis de las ilustraciones como fuente histórica documental. Además, se añade un apartado sobre las posibilidades que ofrece trabajar con la edición de la crónica digitalizada. En el tercer capítulo se encuentra la propuesta teórico metodológica de esta investigación. Por un lado, se presentan las premisas teóricas acerca de la religiosidad andina y la *performance* para analizar las prácticas rituales graficadas. Además, se añade un apartado sobre las idolatrías, concepto estructurante de la hipótesis de trabajo. Por otro lado, se desarrolla la metodología configurada para este análisis, con los aportes de la Sociología de la Imagen, la Cultura Visual y la Arqueología Visual, que ofrecen una perspectiva interdisciplinaria para la investigación.

La segunda parte de la tesina también está compuesta por tres capítulos en donde se analizan las prácticas rituales ilustradas en la crónica. El capítulo cuatro presenta el estudio de los segmentos 1 y 3 de Adorno (2002); agrupados en el mismo capítulo teniendo en cuenta que ambos desarrollan las edades preincaicas de las Indias. El capítulo cinco ofrece el análisis del segmento cuatro, en donde se estudia la edad que corresponde al incario, es decir, al Tahuantinsuyu. Por último, el capítulo seis presenta las conclusiones de la investigación a partir de la sistematización de las recurrencias encontradas en los dibujos, y haciendo énfasis en los aportes novedosos de la propuesta teórico metodológica desarrollada en el trabajo.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1:

El cronista, la obra y sus posibles categorizaciones

Todo proceso histórico trae aparejado una forma particular de narrar la historia, y uno de los discursos histórico-literarios por excelencia de la conquista son las crónicas coloniales. Éstas fueron escritas entre fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, y persiguieron el objetivo de construir un relato “veraz y objetivo”, según los criterios de verdad de la época, sustancialmente distintos de los actuales (Mignolo, 1982; Lienhard, 1983; Adorno, 1986). Sería erróneo valorarlas por la veracidad histórica de su relato, o desmerecerlas por los errores históricos que narran. La riqueza de estas crónicas radica en la dimensión literaria y cultural que ponen de manifiesto, tanto por su contexto de producción como por la trayectoria del cronista que la escribió. Las crónicas se vuelven significativas por las estrategias discursivas que las constituyen (Mignolo, 1982).

De este modo, estudiar las crónicas pone en relación la textualidad y la lengua, porque son reflejo de la perspectiva personal e individual de quien la escribió, fundamental para conocer su imaginario y su forma de concebir el mundo. Además, registran y testimonian la mirada subjetiva acerca del desarrollo de una comunidad o un proceso histórico en un contexto determinado. En otras palabras, las crónicas coloniales son fuentes históricas nutritivas para un acercamiento a los primeros intentos de formular y construir una conciencia indo-latinoamericana (Lienhard, 1983; Rama, 1984).

Para analizar la escritura y su relación con la palabra en contexto latinoamericano, Ángel Rama (1984) propone la metáfora de la *ciudad letrada*. Esta propuesta ofrece la posibilidad de estudiar el poder a través de las redes de relaciones que se tejen en la dinámica

social, y pone de manifiesto el rol que se le asignó al uso de la palabra escrita, aún en aquellos que no tenían al castellano como lengua materna (Adorno, 1987). En los grandes centros urbanos de las sociedades colonizadas, un grupo selecto de intelectuales de la alta sociedad dominaba la escritura y tenía el poder de formar discursos ideológicos. Éstos eran polivocales, por lo que no existía una idea compartida por todos los letrados (Rama, 1984).

En las crónicas están presentes peticiones y denuncias utilizando las armas del enemigo; argumentos basados en la tradición y la doctrina cristiana y pruebas para demostrar la fiabilidad de su testimonio. Como ejemplo, en la carta escrita por el padre de Guaman Poma (ubicada en el primer capítulo de la crónica), Don Martín de Ayala se nombra como “segunda persona” del Inca y heredero del rango. Esto le confería la autoridad de representar a los indígenas y de comunicarse directamente con el rey, porque los miembros de estamentos inferiores no podían hacerlo (Ossio, 1973 en Brokaw, 2020). Del mismo modo, el cronista era consciente del lugar que ocupaba, y utilizó el lenguaje simbólico de los letrados europeos para construir una escritura de protesta (Adorno, 1987).

Preguntas como, quiénes podían y sabían escribir; cuáles eran los canales de “difusión” de aquello que era escrito; de qué forma Guaman Poma retoma las propuestas de otros cronistas y letrados para configurar sus argumentos y planteos personales, son importantes para replantearnos qué significa escribir desde *las Indias* en un contexto en donde la palabra escrita estaba relegada a unos pocos doctos, integrantes de la *ciudad letrada* (Rama, 1984). Teniendo esto en mente, a continuación se presenta un análisis de la trayectoria de Guaman Poma para entender su participación en un mundo con códigos y lógicas distintas.

1.1- Guaman Poma de Ayala: su origen, su rol político y el motivo de su crónica

Para emprender la investigación acerca de las ilustraciones de la *Primer nueva Corónica y Buen Gobierno*, resulta necesario conocer la trayectoria del autor, su origen étnico y su rol político como funcionario de la Corona. Para eso se cuenta con la información presente en la propia crónica, sumada al análisis de documentación oficial estudiada por otros investigadores, en la que figura la participación del cronista. Ambas fuentes resultan de gran utilidad para esquematizar la biografía del autor y conocer en profundidad ciertos hechos de su vida.

Se estima que Guaman Poma de Ayala nació unos años después de la invasión española, aproximadamente entre 1530 y 1550, en el actual distrito de Cabana, Perú. El cronista era descendiente de la dinastía Yarovilca de Huánuco por parte paterna y de los Incas por su madre (Adorno, 2016a). Pese a las dificultades para precisar su árbol genealógico, se sabe que sus antepasados andinos habían sido *mitmaqkuna* –posiblemente de Huánuco– reasentados por el Inca a grandes distancias de su lugar de origen. Éstos eran miembros de una comunidad que, con ciertos privilegios especiales otorgados por el Inca, eran enviados a una nueva área de conquista para colonizarla (Adorno, 2016a).

Con respecto a la información obtenida en los documentos oficiales, en la década de 1590 el cronista participó en un litigio contra los indios Chachapoyas, en el que reclama la posesión de propiedades ancestrales heredadas en la ciudad colonial de Huamanga (Adorno, 2016b; Brokaw, 2020). Esta información permitió considerar al valle de Chupas, Huamanga, en los Andes sur centrales de Perú, como el lugar de nacimiento más probable. Sus antepasados provenían de Huánuco, desde allí emigraron y se instalaron en Huamanga durante el siglo XV (Adorno, 2016b).

Guaman Poma aprendió a leer y escribir el castellano gracias a las enseñanzas de frailes y sacerdotes locales, especialmente de su medio hermano Martín de Ayala (Adorno, 2016b). Además, tuvo un rol de negociación e intermediación entre funcionarios coloniales y comunidades nativas, es decir, fue un administrador indígena local que se encontraba en una zona intermediaria o *de contacto* entre dos culturas disímiles (Adorno, 2016a). Por tal motivo puede ser categorizado como un indio ladino “hábil en castellano, cristiano en sus creencias e hispanizado en sus costumbres” (Adorno, 2016a: 67).

A través de la información de la crónica y de la documentación externa, se sabe que Guaman Poma participó como funcionario en las campañas de extirpación de idolatrías lideradas por Cristóbal de Albornoz (Brading, 1991). En ellas se condenó a los indios por rendir culto a deidades locales, se los evangelizó y difundió el credo católico. Esta participación institucional del cronista se condensa en los significados de la crónica de muchas formas, en particular, si se tiene en cuenta que parte de sus fuentes de información acerca de ídolos e idolatrías prehispánicas se basan en datos recopilados en las mencionadas campañas.

Respecto al año de inicio y finalización de la crónica, hay falta de consenso. Según Adorno, la crónica fue escrita entre 1600 y 1616 (Adorno, 2002). Sin embargo, otros investigadores llegaron a la conclusión de que el autor transitaba los últimos años de su vida cuando terminó con su empresa, en base a la información proporcionada sobre el contexto toledano. En este sentido, Guaman Poma podría haber comenzado con su escrito entre 1580 y 1590. Él fue contemporáneo a gran parte del proceso que relata en su crónica: el auge y la caída del poder colonial y, la organización y reestructuración del territorio andino en el “reino de las Indias”.

El cronista menciona que la escritura de la crónica le llevó veinte o treinta años, aunque no haya pruebas que confirmen esta información (Brokaw, 2020). El momento de

finalización de la obra es más claro que su fecha de inicio, porque una de las cartas que dirige al rey de España, ubicadas en la primera parte de la crónica, tiene fecha de 1613. Además, gracias al peritaje codicológico, hay indicios de enmiendas y revisiones durante 1615 y 1616 (Adorno, 2002). Conocer la fecha de elaboración del documento resulta significativo para comprender de una manera más profunda el mensaje que Guaman Poma quiso transmitir, si se tiene en cuenta que esos significados se enmarcan en un contexto social, político, económico y cultural determinado.

Como señaló Adorno (1978 y 2016a), la crónica es un documento excepcional para analizar el clima intelectual de las primeras décadas del período colonial, porque se pueden establecer puntos de contacto entre este documento y otros contemporáneos. Guaman Poma no fue el único en generar un documento de síntesis sobre la historia andina y de crítica hacia el régimen de explotación colonial. Incluso en su crónica alude a estudios americanos y europeos porque estaba al tanto de la cultura literaria de la época (Adorno, 1978).

La argumentación y las recomendaciones para el *buen gobierno* presentes en la crónica ponen de manifiesto que Guaman Poma conocía las ideas pro-indígenas de Bartolomé de las Casas y Domingo de Santo Tomás, además de la mayoría de los libros que abordaban asuntos religiosos y teológicos (Adorno, 1978). Analizar la influencia que tuvieron algunos escritos para la producción de su crónica sirve para entender su planteo moral y ético sobre el buen gobierno, pero también echarán luz sobre las prácticas rituales andinas tildadas como *idolatrías*.

1.2- El contexto sociopolítico de escritura de la crónica

Como fue mencionado previamente, la crónica terminó de ser escrita en 1616, pero los inicios de esa empresa se remontan al año 1578, etapa muy convulsionada en las Indias

porque las consecuencias de la conquista eran evidentes e insostenibles (Adorno, 1978). Para desarrollar brevemente este período, hay que retroceder a 1569, momento en el que Felipe II nombró como Virrey a Francisco de Toledo. El régimen toledano, junto con el Tercer Concilio Provincial de Lima son las dos referencias al contexto sociopolítico presentes en la crónica (Adorno, 1978).

El nombramiento de Toledo como Virrey se planteaba como una solución frente a la crisis política de la Corona española, teniendo en cuenta que los encomenderos y primeros conquistadores construyeron un poder independiente de la Corona para la segunda mitad del siglo XVI (Garavaglia y Marchena, 2005). Hubo intentos fallidos para controlar el caos y la crisis política de la región, como el envío de administradores y pacificadores, representantes de la autoridad real en las Indias.

Los funcionarios toledanos desposeyeron a los viejos conquistadores, aplicaron mano dura a los sublevados, concedieron prerrogativas a los nuevos españoles, eliminaron “el peligro mestizo” desterrando o encarcelando a sus líderes, y controlaron a las autoridades indígenas asegurándose lealtad. Sin embargo, estas medidas fueron en vano y no solucionaron el problema que ya se había desatado en las Indias. La crisis política entre la Corona y los primeros conquistadores, al imponer un poder autárquico que duró hasta 1581, se cristalizó en todas las esferas de la dinámica social (Garavaglia y Marchena, 2005).

La llegada del Virrey Toledo fue una respuesta del poder real en el contexto de crisis de legitimidad. Las primeras medidas implicaron una reorganización administrativa: pacificar las Indias, controlar a la Iglesia y los eclesiásticos, reordenar el poder de las autoridades indígenas, “proteger” a la población nativa, reorganizar el sistema de explotación minera y, por lo tanto, transformar la forma de habitar el espacio que tenían los indígenas a partir de las reducciones. Toledo dictó una serie de disposiciones generales, hoy conocidas como

reformas toledanas, que consolidaron el régimen colonial y el sistema de dominación español (Garavaglia y Marchena, 2005).

Los objetivos prácticos de las políticas reunidas en las Ordenanzas Generales de Gobierno eran conocer de cerca la realidad local de las Indias, poner coto a la crisis política en las colonias y aumentar las remesas de plata reorganizando la producción minera. En relación con la explotación económica, los españoles exigían obtener la mayor cantidad de excedentes posibles, el producto colonial, por lo cual luego de un siglo de explotar las minas de oro y plata, la principal riqueza con la que contaban los conquistadores era la fuerza de trabajo indígena (Garavaglia y Marchena, 2005).

Una de las modificaciones viscerales de estas reformas fue la reorganización del asentamiento de los nativos en el territorio, dando lugar a la división de los Andes en la República de los Españoles y la República de los Indios. Básicamente, con la República de los Indios querían evitar la dispersión habitacional de la población, para tenerla más controlada y registrada. Esto, además, facilitó el control fiscal, productivo, policial y censal sobre los indios, centralizado en la figura del **corregidor** (Garavaglia y Marchena, 2005).

Estos funcionarios eran intermediarios entre los naturales y los poderes hispánicos, y su cargo era nombrado por el monarca o el Virrey. Ellos se encargaban de controlar un corregimiento, base de la división espacial de la República de los naturales, que debía pagar un tributo fijo a los españoles. En cada corregimiento había una serie de tributarios censados y tasados. Además, el corregidor proveía a su corregimiento de productos para su subsistencia, el llamado reparto de mercancías. Ocurre que aquella adquisición era de carácter forzosa, lo que generaba la existencia de un mercado coactivo. Cada corregimiento estaba conformado por distintas **reducciones** de pueblos de indios, institución que tuvo un efecto aún más devastador que la propia conquista (Garavaglia y Marchena, 2005).

Esta estructura y división espacial, que se relacionaba con la organización hispánica en reinos, provincias y villas, atentaba contra la verticalidad y los intercambios recíprocos, base de la lógica organizativa y productiva del Tahuantinsuyu (Murra, 1975). Lo que antes se intercambiaba, ahora había que obtenerlo en el mercado colonial, sumado a que las tasas tributarias eran excesivamente altas. De este modo, se les entregaba a los indios una tierra comunal que debía ser cultivada para pagar el **tributo anual** al corregidor. Sin embargo, con el fin de establecer un vínculo entre las estructuras prehispánicas y las coloniales, Toledo vendió la idea de que el tributo era parte del reconocimiento del rey del derecho a la propiedad de la tierra (Garavaglia y Marchena, 2005).

La **mita** fue una estrategia implementada por los Incas, una forma de impuesto en trabajo generada previa a la colonia. Los europeos continuaron implementándola, pero fue puesta en marcha como parte de este sistema de opresión y control. Existía un contingente anual de varones (mitayos) que la comunidad debía poner a disposición de la Corona para la mita que se les exigiera (Garavaglia y Marchena, 2005). De todas ellas, la más terrible era la minera por las condiciones, el régimen de trabajo y los peligros a los que los nativos estaban expuestos, sin ningún tipo de atención o protección (Tandeter, 1992). La explotación a los nativos era total: como mano de obra para la producción de plata y, como asalariados para solventar tributos, sínodos y rentas (Garavaglia y Marchena, 2005).

Las **reducciones**, el **tributo** y la **mita minera** fueron tres instituciones que desestructuraron y dislocaron la lógica de organización geográfica de los Andes y que sentaron las bases para la explotación y esclavitud indígena. Lo que antes respondía al espíritu de los *ayllus*, ahora cumplían esa misma función dentro de un mercado monetizado. Sumado al perfil administrativo y territorial que claramente tienen las reformas y ordenanzas generales, el aspecto que resulta más interesante para esta investigación y que pone de manifiesto la verdadera desestructuración (Wachtel, 1990) que trajo la colonia es el control,

la persecución y la represión de las prácticas culturales y religiosas diferentes al dogma católico, tildadas como idolatrías. Por tales motivos, la Iglesia católica es otra de las instituciones fundamentales para analizar rupturas y continuidades que trajo el proceso de conquista, con énfasis en la Compañía de Jesús -jesuitas- y los franciscanos.

En términos institucionales, se consolidó la figura del cura doctrinero, quien velaba por la doctrina de los naturales, su evangelización cotidiana y su salud espiritual. Se encargaban de controlar y vigilar cualquier tipo de idolatría o práctica que pusiera en peligro la lógica de dominación cristiana en las Indias. Los indios debían pagarle por la dispensación de los sacramentos, sumado al sínodo que la Real Hacienda abonaba. El cebo de los beneficios alcanzados por los doctrineros era el motivo y la fundamentación de la existencia de gran cantidad de vocaciones en los Andes. Por tales motivos, ya no se habla de fe y evangelización, sino que es más apropiado hablar de mercado (Garavaglia y Marchena, 2005).

La conquista espiritual de los indígenas impulsada por la Iglesia en el proceso de conquista se centró en la persecución a la idolatría, opuesta a la verdadera religión, la *latría*. Este concepto implicaba, bajo la interpretación lascasiana, la adoración a seres que no son santos movido por la equivocación, el demonio o la magia (Bernard y Gruzinski, 1992). En este sentido, las prácticas idolátricas no implicaban un estadio previo en la escala evolutiva para llegar a la *latría*, sino que por el contrario “la idolatría es [...] su degradación, su corrupción” (Bernard y Gruzinski, 1992: 45). Toda práctica religiosa que no estuviese ligada al pensamiento occidental era considerada peligrosa. En este sentido, las campañas de extirpación de idolatrías fueron uno de los instrumentos de la occidentalización.

Los dispositivos de control simbólico, como las mencionadas campañas, responden a las disposiciones establecidas en los Concilios limenses del siglo XVI. El Tercero (1583-1584) es uno de los más importantes y su vigencia data hasta la caída del poder español en

América. La asamblea conciliar es mencionada en la crónica más de una vez, por lo que el autor estuvo al tanto de las disposiciones que se decidieron y de las producciones intelectuales de los funcionarios conciliares (Adorno, 1978). Esta asamblea provincial tuvo como objetivo ordenar la evangelización de las indias en las distintas diócesis y jurisdicciones del territorio. La provincia eclesiástica de Lima comprendía todo el sur, desde Nicaragua y Panamá hasta Tierra del Fuego (Lamerain, 2011).

Allí se establecieron las medidas que luego se aplicaron en las campañas, como el *Catecismo de los Indios en Quechua* en el que figuraban las enseñanzas mínimas que debían aprender para recibir el sacramento del bautismo e ingresar a la Iglesia. Además, las disposiciones conciliares establecieron cómo debía ser el régimen para concretar las visitas generales. El triángulo de autoridades coloniales que se consolidó (corregidor, curaca y cura) controlaba la explotación y la extorsión de los recursos de las comunidades indígenas. El sistema toledano implicó la desestructuración de las lógicas de organización del mundo antiguo y la consecuente constitución de un proyecto político de muerte y destrucción sin parangón en la historia sustentado económicamente por la coacción indígena (Wachtel, 1990; Tandeter, 1992; Garavaglia y Marchena, 2005).

Igualmente, las mencionadas campañas y la persecución a las prácticas religiosas fueron ineficaces, porque en general los indígenas resistieron la evangelización (Duviols, 1977). En el siglo XVIII hubo una serie de rebeliones y sublevaciones que retomaron la impronta y la tradición indígena para fundamentar su resistencia. Un claro ejemplo es el movimiento *Taki Onqoy*, que tuvo como finalidad combatir la dominación española tomando como valuarte su propia cultura religiosa. Las autoridades coloniales se encargaron de perseguir y censurar cualquier tipo de expresión ritual y religiosa alternativa a la impuesta por el catolicismo (Brading, 1991).

Para comprender el discurso que Guaman Poma construyó, resulta necesario estudiar las instituciones que se consolidaron en este tiempo y los distintos funcionarios responsables de la implantación del poder de la Corona en las Indias. En su propuesta, conviven la crítica y la defensa al sistema colonial. Por un lado, el cronista denuncia el sistema de explotación y ofrece soluciones para el buen gobierno y, por el otro lado, avala las persecuciones a las prácticas religiosas locales. En los dibujos de Guaman Poma están presentes signos que ayudan a comprender la contradicción guamanpomiana, producto de su participación activa en dos mundos en pugna, y que esperamos detectarlos con el presente trabajo.

1.3- Posibles categorizaciones de la *Primer nueva corónica y buen gobierno*

La *Primer nueva corónica y buen gobierno* puede ser categorizada como una crónica colonial, si se atiende al criterio cronológico de los documentos. Sin embargo, existen otros criterios que aportan información aún más nutritiva y significativa para esta investigación, como el lugar social, político y cultural desde donde el autor elabora su discurso narrativo. En este sentido, se presentan algunas clasificaciones sobre crónicas coloniales para aclarar la perspectiva y el enfoque desde donde se analiza el contenido de la obra¹. Por supuesto que abogar por una forma de clasificar el documento es una decisión arbitraria, pero debe servir para abordar el problema de estudio que guía la investigación.

Desde un enfoque racial-cultural e ideológico, la propuesta de Lienhard (1983) plantea la existencia de tres subgrupos entre las crónicas coloniales: las puramente indígenas, las europeas y las mestizas. La diferencia entre ellas radica en el origen étnico social de los autores, y su impacto en el estudio de los discursos. Las indígenas fueron escritas por y para nativos, las europeas, por funcionarios y sacerdotes con una perspectiva y un lenguaje ajenos

¹ Para estados de la cuestión sobre las múltiples categorizaciones de crónicas coloniales, consultar Larrain Barros, H. (1980) *Cronistas de raigambre indígena I y II*. Instituto otavaleño de Antropología.

al pensamiento indígena y las crónicas mestizas, son un híbrido porque cruzan aportes de ambas culturas. Entre estas últimas podemos ubicar la obra de Guaman Poma. Según el autor, esta obra discursiva es el resultado de una sumatoria de prácticas literarias yuxtapuestas, como la adaptación de los relatos orales del pasado prehispánico y la escritura en castellano por parte de un indígena (Lienhard, 1983).

Otro criterio de clasificación es el de la posición de la enunciación y la discursividad, problematizado por Martínez Cereceda (2000). El autor reconoce tres variables distintas a lo largo del siglo XVI, que configuran miradas diferentes acerca de lo identitario. La primera es la enunciación de los conquistadores; la segunda es emitida desde lo indígena y dirigida a un público hispano y, la tercera y última posición, tiene como emisor y receptor al indígena. La obra de Guaman Poma, según el autor, integra la segunda categoría, definida como heterogénea porque configuró un discurso construido por un indígena, que tiene como destinatarios al Rey Felipe III de España y a los cristianos. Estos discursos ofrecen un acercamiento a las comunidades andinas y sus dinámicas sociales desde una óptica local (Martínez Cereceda, 2000).

Una tercera categorización posible es aquella que se basa en el criterio de la utilización de fuentes primarias. Esta clasificación distingue tres tipos de cronistas: aquellos de raigambre indígena, entre los que se encuentra Guaman Poma, que tienen en común haber consultado numerosas fuentes de información indígena por ser nativos, mestizos, o porque si eran españoles lograron recabar información recibida por parte de indígenas. En un segundo grupo se encuentran cronistas españoles pero que basaron sus escritos en descripciones e interpretaciones detalladas, principalmente del descubrimiento y del proceso de conquista. En su mayoría fueron escritores por encargo, por lo que recibieron la tarea de someterse a la escritura bajo patrones y esquemas estructurados y controlados. Por último, se encuentran aquellos que redactaron las relaciones geográficas, documentos de índole diversa que resultan

de utilidad para recabar información acerca de la geografía y la producción local, datos censales, como sus tradiciones religiosas o ciertas tendencias demográficas (Larrain, 1980).

En síntesis, considerar el origen, el rol social y político del autor; el contexto histórico en el que escribió; comprender su postura como escritor, a quiénes dirigió su obra y a partir de qué fuentes se nutrió para construirla, permiten complejizar los significados de su testimonio y, de este modo, problematizar su contenido. Asimismo, el protagonismo que tienen las ilustraciones en su crónica es un hecho indiscutible y es otra de las características que la transforman en un documento excepcional. En el siguiente capítulo se aborda el potencial que éstas poseen como fuente histórica documental.

Capítulo 2:

Trabajar con dibujos. Posibilidades y alcances

2.1- Las ilustraciones como fuente de investigación en Historia

Una de las características que hace a la fuente en cuestión un documento excepcional, es la articulación de ilustraciones y prosa como estrategia narrativa. En la carta que el autor de la crónica envía al Rey Felipe, explica que este libro fue “escrito y debojado de mi mano y ingenio para que la uaridad [variedad]² de ellas y de las pinturas y la enbinción [invención] y dibuxo a que vuestra Magestad es enclinado haga fázil aquel peso y molestia de una letura falta de enbinción” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 10). Aquí el cronista pone de manifiesto la utilidad que le otorga a sus dibujos: la posibilidad de despertar en el lector la imaginación histórica, y que ellos son fuente de veracidad.

En el mundo andino las imágenes son parte fundamental de un discurso visual de larga trayectoria. Durante milenios, numerosas representaciones iconográficas abstractas o figurativas fueron plasmadas sobre distintos soportes -textil, cerámica, metal, roca, etc- y respondieron a propósitos diversos, ya sea como recursos mnemónicos de vínculos sociales, como atributos de poder, como señales o marcas en el camino, entre muchas otras cosas. Incluso durante el período Colonial, la producción de discurso visual perduró en distintos ámbitos y se convirtieron en narraciones de resistencia y portadores de memoria. De este modo, Martínez Cereceda y co-autores conciben a estas ilustraciones como textos visuales cargados de sentido en la comunidad y grupo social entre los que circularon (Martínez Cereceda et. al., 2014). Un ejemplo de ello, son los vasos rituales que se utilizaron como soportes de memoria, dado que sobre ellos se plasmaron numerosos dibujos y guardas que

² Los corchetes son míos.

ofrecían información sobre la historia andina. Los vasos fueron el medio material a través del cual se pudo reflexionar acerca de temas centrales en la colonia (Martínez Cereceda et. al., 2014; 2018). Comenzaron a fabricarse en el periodo Post- Toledano (contemporáneo a la escritura de la crónica), y su elaboración continuó a lo largo del período Colonial tardío, momento del “renacimiento inka” en el siglo XVIII.

Otro ejemplo sobre textos visuales y orales lo constituyen las casas aymaras, los cuentos sobre las bestias silvestres y las canciones dedicadas a los productos alimenticios (Arnold, 2014). Éstos son textualidades que brindan información acerca de la ritualidad andina, y deben ser estudiados en relación con las acciones y prácticas en las que se desarrollan. Por ejemplo, las canciones que las mujeres cantaban en la celebración del techado sólo pueden ser comprendidas en su contexto, porque las palabras le otorgan sentido a la práctica, al tiempo que la acción contextualiza las palabras (Arnold, 2014).

La presencia de las ilustraciones en la crónica de Guaman Poma debe ser estudiada y analizada como parte de una forma predilecta y tradicional de comunicar y plasmar numerosos discursos y, por lo tanto, como textos visuales con significados narrativos y en continua relación y diálogo con otros textos, como los vasos rituales y el resto de las materialidades que intervienen en la configuración de la cultura andina. Para esto se parte de la propuesta de la *intertextualidad*, en la que los textos son comprendidos en una compleja red de relaciones textuales (Arnold, 2014). En esas relaciones participan los principios del contexto sociocultural y se añaden las lecturas y percepciones de los destinatarios, como lectores y reescritores, de modo que la historia y la moral están presentes en la configuración de los textos (Kristeva, 1981).

Existe un acuerdo entre la comunidad de historiadores en torno a que las imágenes (dibujos, fotos, mapas, grabados, pinturas, etc) son fuentes históricas documentales cargadas de significación. Sin embargo, siguen presentes ciertos prejuicios relacionados con las

dificultades propias de trabajar con documentos que transmiten mensajes, ideas y sentidos por vías alternativas a las que priman en la cultura logocéntrica (Pérez Vejo, 2012). En esa misma línea, De la Flor (2009) considera que durante todo el siglo XX esa cultura desautorizó el discurso figurado y lo redujo a una posición ancilar respecto de la palabra escrita.

Las investigaciones que presentan como fuente principal de análisis ilustraciones requieren una superación de los estudios y las interpretaciones que ponderan su valor estético, o que las consideran como meras expresiones artísticas, porque en esos casos se redunda en interpretaciones metafísicas. Lo que permiten y ofrecen las imágenes es algo tan sencillo como hacer hablar al pasado, de una forma distinta que el recurso escrito. Las ilustraciones ofrecen la posibilidad de *re-construir* la mirada de quienes crearon las imágenes y del público que se esperaba que pudiera observarlas; lo que se denomina como “el ojo de la época” (Pérez Vejo, 2012), o el ojo vivo (De la Flor, 2009). Estas expresiones son retomadas en esta investigación porque ayudan a mirar y analizar los dibujos ubicándolos en el marco temporal de su creación. De este modo al atender a la mirada de una época y a la narración visual enmarcada en un contexto, se evita inferir de las imágenes cuestiones propias de nuestra cultura visual actual.

Por otro lado, pero en relación con lo planteado previamente, una de las consecuencias de la colonización radica en la influencia eclesial sobre las imágenes y la iconografía en general como consecuencia de las imposiciones del Concilio Tridentino de 1563³. Los códigos de la mirada y la cultura visual de occidente fueron uno de los tantos “criterios para la racialización e inferiorización de las poblaciones no europeas” (Aranda

³ Para más información ver: García Arranz, J J. (2003) El Concilio de Trento y el uso didáctico de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640). *Campo abierto. Revista de educación*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura. N° 24. 199-226.

Suárez Quevedo, D. (1998) De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo. *Anales de Historia del Arte*. N°8. 257-290.

Sánchez et. al., 2019: 102). Por eso es que las culturas visuales racializadas perdieron en este contexto su poder de significar algo, para pasar a ser un mero objeto significado.

En este sentido y tal como considera Rivera Cusicanqui (2015), el análisis de los dibujos realizados por Guaman Poma, atendiendo a la posición desde la cual el cronista emite su mensaje, permiten generar datos significativos acerca de las prácticas sociales andinas, los agentes que participan y la cultura material que funciona como intermediaria y agente de las prácticas en cuestión. Pueden resultar de utilidad las concepciones del ojo vivo y productor, sumado al concepto de *imago*. De la Flor (2009) lo define como una formación figurativa (e imaginaria, como su nombre lo indica) que se forja en el interior de la mente de quien la concibe.

Se toma en consideración una perspectiva que plantee una des-realización de la mirada, es decir, lo que se pone en juego sobre la imagen no es el referente o el mundo real que es reproducido, sino que la atención se focaliza en el sujeto, en el observador y productor de imágenes y como tal, último responsable de la *imago* que construye (De la Flor, 2009). En este sentido, las ilustraciones realizadas por Guaman Poma de Ayala son una construcción social del autor, en la que se articulan su historia e identidad y a partir de las cuales es posible ofrecer un análisis acerca de la religiosidad andina y su transformación en el período colonial.

2.2- La digitalización: una nueva etapa para los estudios guamanpomianos

Existen cuatro hitos en la historia de la recepción de la crónica por parte de la comunidad científica. El primero de ellos fue en 1908 con el descubrimiento de la crónica por parte de Pietschmann en la Biblioteca Real de Copenhague, el segundo en 1936 con la publicación del primer facsímil por Paul Rivet, el tercero en el 2001 con la digitalización por la Biblioteca Real de Copenhague, gracias al enorme trabajo de Rolena Adorno y su equipo

de investigación, y el cuarto hito fue en el 2007, cuando la crónica fue añadida al registro “Memoria del Mundo” de la UNESCO (Quispe Agnoli, 2020). A estos cuatro momentos se podría añadir otro, relativo a la publicación de la crónica en 1980 por John Murra y Rolena Adorno.

En este apartado señalamos el tercer hito como el más importante y significativo de todos ellos porque resulta una ayuda invaluable para los investigadores que buscan reconstruir la vida de Guaman Poma y acceder a su crónica (Ossio, 2008). La página fue configurada con la colaboración de Rolena Adorno y un gran equipo de investigadores a principios de los 2000. Esta plataforma permite el acceso al manuscrito íntegramente digitalizado con una tabla de contenidos especialmente configurada, y con la transcripción del escrito de Guaman Poma en base a la edición de la crónica de Murra y Adorno (1980). Por otro lado, la página consta de un apartado crítico con bibliografía académica actualizada e innovadora sobre la temática y establece los vínculos con fondos documentales de otras instituciones para poder organizar las investigaciones críticas de la crónica (Adorno, 2005).

Trabajar con el documento original, por un lado, facilita el acercamiento a la organización, estructura y orden que el cronista le dio al documento. Por ejemplo, la composición textual de la obra se basa en la prioridad de los dibujos por sobre el texto; todos los dibujos inician una presentación que luego se complementa con una o dos páginas en prosa (Adorno, 2002). Por otro lado, permite acceder a la información de la evidencia codicológica, lo que demostró que la confección de la obra ha sido empresa de una sola persona y que la sección del Buen Gobierno era central para el cronista, evidenciado por la cantidad de comentarios, ediciones y correcciones en los márgenes con información agregada luego de su primera compaginación (Adorno, 2002).

Para esta investigación en particular, la gran ventaja de la digitalización frente a otras ediciones radica en contar con las ilustraciones en formato JPG, lo que permite ampliar las

ilustraciones, haciendo zoom en los espacios a los que queramos atender, como también descargar las ilustraciones, marcarlas y organizarlas para su estudio y sistematización.

Capítulo 3:

La religiosidad andina. Una propuesta teórico-metodológica para su estudio a través de las ilustraciones

3.1- La religiosidad andina

Para emprender el análisis de las prácticas rituales graficadas en la crónica, resulta necesario presentar las líneas interpretativas existentes sobre la religiosidad en los Andes. Los aportes de la historiografía clásica se basan en presupuestos tradicionales del catolicismo español, de modo que ideología y religión eran sinónimos. El surgimiento del indigenismo provocó un cambio de perspectiva a la hora de abordar problemáticas religiosas andinas por dos motivos. Por un lado, hubo una descristianización de los análisis, pasando a ser la propia religión andina el eje central de estudio. Por el otro, se iniciaron proyectos interdisciplinarios con el fin de articular información etnográfica y arqueológica con el registro escrito de las crónicas coloniales (Millones, 1977).

Las investigaciones de Rostoworowski (1983) fueron pioneras y resultaron fundamentales para reconocer los límites y los alcances en esta temática. La autora analiza las estructuras de pensamiento andino con el fin de ofrecer un análisis sólido y consistente acerca de la ideología local. El aspecto religioso es central en su trabajo y demuestra cómo las crónicas europeas coloniales tergiversaron y distorsionaron los esquemas religiosos andinos. Su investigación se basa en el avance de los estudios etnológicos, sumado a la utilización de fuentes inéditas, tales como archivos administrativos o judiciales (Rostoworowski, 1983).

Persiguiendo otros objetivos pero apostando por una comprensión del proceso de conquista a través de la esfera religiosa, Duviols (1977) estudia la lucha contra las religiones andinas desde la caída de Atahualpa hasta el año 1660. Su propuesta cuestiona la idea de que

los indígenas fueron cristianizados de forma masiva luego de la intrusión europea. La guerra espiritual y militar emprendida contra las comunidades andinas debe ser entendida estudiando las resistencias indígenas frente al poder eclesial (Duviols, 1977). La riqueza de este trabajo para la investigación radica en que cuestiona la utilidad y el impacto real de las campañas de extirpación de idolatrías y, por ende, abre la posibilidad de estudiar las prácticas rituales andinas en contextos coloniales.

La información disponible sobre la cuestión religiosa en los Andes proviene del diálogo entre investigaciones arqueológicas, históricas y etnográficas. La religiosidad andina implicó una serie de creencias teológicas fuertemente vinculadas con la vida natural y circundante. Las comunidades andinas creían que numerosas fuerzas trascendentales regían la astronomía, los fenómenos naturales y sociales. Las divinidades se relacionaban con distintos astros (como el sol y la luna) y con la tierra y el agua, fundamental para la producción agrícola y pastoril, base y fundamento de su economía (Avelar Araujo, 2009). Esto se evidencia en numerosas prácticas rituales que se fueron transformando a lo largo del tiempo.

De este modo, uno de los rasgos fundamentales del pensamiento andino implica la vinculación entre la dimensión terrenal (seres humanos y el medio circundante) y la supraterranal (ancestros y deidades). Este es el punto de partida para comprender la estructura binaria de su pensamiento con su consecuente representación cuatripartita, totalidad del orden andino del mundo y del espacio (Platt, 1978 en Rostoworowski, 1983). Siguiendo esta lógica, todas las relaciones, ya sea interpersonales o con deidades, eran recíprocas y complementarias. La complementariedad hace referencia a que cada fenómeno, hecho, persona u objeto es completado por su par opuesto, por ejemplo el cielo y la tierra, el sol y la luna, el varón y la mujer, el día y la noche, la bondad y la maldad. Cada uno de estos pares “coexisten para el pensamiento andino de manera inseparable” (Alvear Araujo, 2009: 91).

La reciprocidad, por su parte, es un sistema que organiza y estructura las relaciones sociales y tiene como función regular y administrar la producción, por lo que en una primera instancia se considera que se relaciona con la organización económica (Rostoworowski, 1983; 2005; 2015). Sin embargo, esta organización tiene una dimensión social y religiosa.

La ritualidad estructuraba la jerarquía y los vínculos sociales, por lo que su estudio ofrece información relevante acerca del poder y la autoridad. Por ejemplo, algunos rituales eran llevados adelante por el Inca gobernante (Bauer y Dearborn, 2003). Los Incas se erigieron a partir del mito de los orígenes en hijos del sol y de la luna, adquiriendo así una posición privilegiada en contraste con el resto de la sociedad (Alvear Araujo, 2009). En síntesis, los vínculos entre los seres humanos y sus agentes de adoración implican relaciones recíprocas y complementarias. Generalmente, las deidades principales eran personificaciones de seres humanos y animales, como el águila o la serpiente (Avelar Araujo, 2009). Asimismo, el culto a *Mallquis*⁴ ocupó un lugar central en la religiosidad andina (Rostoworowski, 1983). Ellos eran considerados entidades protectoras de las comunidades y habitaban en las montañas más altas -llamadas *Apus*- donde nace el agua que luego riega los campos de cultivo (Limón Olvera, 2006).

De este modo, los cerros y las fuentes de agua, fueron objeto de veneración a través de numerosos rituales que involucraron ofrendas y sacrificios, como pedido y retribución a los dioses. Relativo al recurso hídrico, el cultivo de maíz permitía el desarrollo de sistemas de riego aprovechados a partir de la construcción de las terrazas de cultivo. Estos sistemas, además de implicar importantes desarrollos tecnológicos, permitían sostener las redes de trabajo comunales, fundamentales para el riego o la siembra (Sherbondy, 2017). La producción se encontraba en diálogo con la astronomía, eje de todas las relaciones sociales. Por ejemplo, durante el Tahuantinsuyu, el Inca Pachacutec Yupanqui fue el encargado de

⁴ Antepasados momificados pertenecientes a un mismo *ayllu*.

reorganizar los sistemas económico, social y calendárico del imperio al imponer un culto de estado (Bauer y Dearborn, 2003). Éste Inca instauró un calendario solar oficial dividido en doce meses, que estaba acompañado de celebraciones públicas pautadas para todo el imperio (Betanzos, 1551 en Ortíz García, 2012). Una de las más importantes es el Inti Raymi el 21 de junio, en donde se celebra el comienzo de un nuevo año agrícola. Inti Raymi significa el renacimiento del Dios Sol, que da comienzo a un nuevo año. De ahí la relación entre esta festividad, el desarrollo productivo y su comprensión cíclica del tiempo. En esta celebración participaban todos los habitantes de la urbe y las autoridades. Esta festividad tenía una duración de quince días y se realizaban danzas, culto a distintos ancestros, consumo de bebidas, ceremonias y sacrificios (Eeckhout, 2004). El día del solsticio de invierno, en Cuzco, el rey Inca y sus allegados esperaban la salida del sol en la plaza Huacapayta. Existían otras prácticas y celebraciones que no eran de índole pública sino que funcionaban al interior del *ayllu* o de un grupo familiar. En muchos casos, la ritualidad estaba vinculada con el trabajo realizado.

Otra cuestión importante, relativa a los conocimientos astronómicos andinos, refiere a la organización del espacio y del territorio. La organización espacial que ellos crearon para comprender el “mundo celeste” fue extrapolada para organizar la tierra. El caso más emblemático es el de los *ceques*, líneas imaginarias que dividían el valle de Cuzco. La capital y, por extensión, todo el imperio, estaba dividido en cuatro partes. Cuzco reflejaba la división en mitades: Hanansaya superior –mundo masculino- (con el Chinchaysuyu en el extremo occidental y el Antisuyu en el oriental) y Hurinsaya –mundo femenino- inferior (con el Contisuyu al sudoeste y el Collasuyu al sudeste), ambos divididos en cuartos, las cuatro partes del imperio. La región del Valle de Cuzco estaba dividida en cuarenta y uno o cuarenta y dos *ceques*, líneas imaginarias que tenían como origen común el Coricancha, ubicado en el

centro de la ciudad (Bauer y Dearborn, 2003). Al final del recorrido de los *ceques* se encontraban las *huacas* o adoratorios.

Las *huacas* son uno de los elementos ineludibles para referirnos a lo sagrado en el mundo andino, centrales en los cultos comunitarios en los *ayllus* y en los grandes actos públicos de Cuzco (Rostoworowski, 1983). El concepto *huaca* pone de manifiesto la imposibilidad de establecer correspondencias con las terminologías occidentales⁵. Aunque algunos cronistas han traducido este concepto como “dioses”, *huaca* incluye eventos naturales, como cuevas, rocas o las cimas de la montaña, peñas, cerros; y también elementos artificiales del paisaje, como casas, fuentes o canales. Es decir, designa cualquier cosa singular: objetos, seres, lugares y fenómenos sagrados (Bernard y Gruzinski, 1992).

Las *huacas* eran santuarios o espacios de adoración a ancestros y deidades a quienes se les ofrecía distintos bienes materiales que tenían un significado simbólico particular, por ejemplo objetos de oro, plata, textiles, hojas de coca, e incluso, sacrificios humanos o animales. Por lo tanto, cada *huaca* tenía sentidos, prácticas y ofrendas distintas, por ejemplo, algunas estaban relacionados con los sistemas de regadío (Sherbondy, 1986 en Bauer, 2003), mientras que otros tenían la función de marcar los límites entre las tierras de grupos sociales distintos. Queda de manifiesto entonces cómo estos cultos y rituales presentaban una importante connotación geopolítica, unidos a los fenómenos naturales y relativos a la producción agrícola. De este modo, había una relación íntima entre culto, identidad y territorio (Alvear Araujo, 2009).

En síntesis, existía en los Andes una “sacralidad amplia”, es decir, una religión pragmática orientada a la acción en la que gran parte de las prácticas rituales eran actividades habituales presentes en la vida diaria (Rosing, 1994). Por ello, muchos de esos rituales se desarrollan en un espacio cotidiano, pero que un complejo sistema de símbolos lo tornaba

⁵ Para una discusión del término ver Itier, César. (2021). “Huaca”, Un concepto andino mal entendido. *Chungará (Arica)*, 53(3), 480-490. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562021005001902>

especial, y construía una forma trascendente de comprender y sentir el mundo (Alvear Araujo, 2009), a la vez que constituían elementos clave en la reproducción social andina (Arnold, 2014).

3.2- La *performance* ritual

El ritual consiste en una escenificación cargada de sentido que reproduce y construye memoria, por lo que representa y legitima un orden de las cosas (Schechner, 2000 en Bianciotti y Ortecho, 2013; Taylor, 2012). Los rituales son prácticas que responden a la tradición y la herencia, en las que intervienen seres humanos, materialidad y agentes no humanos. Para complejizar el análisis acerca de los rituales andinos, los aportes provenientes del campo teatral y de la antropología serán de utilidad en este trabajo. Las prácticas rituales son *performances*, es decir, reiteraciones de guiones socioculturales regidos por normas que ponen de manifiesto las relaciones de poder y jerarquías al interior de un grupo social (Butler, 1997; Cohen et.al., 2020).

Sin embargo, el ritual no consta únicamente de la acción de la reproducción, porque pese a que la acción es aprendida y heredada por quienes la ejecutan, también puede ser subvertida y desaprendida. Es decir, hay una conjunción entre la tradición y la herencia, a lo que se le suma la innovación, porque las prácticas performáticas presentan posibilidades pragmáticas, que permiten transformar y subvertir el sentido impuesto del ritual (Rodríguez, 2012; Taylor, 2012; Turner, 2002 en Bianciotti y Ortecho, 2013). Esa posibilidad de agencia y transformación es central para comprender el rol de los rituales en su contexto. Todas las actividades que se realicen más de una vez pueden ser estudiadas como *performances*, a partir de la idea de las conductas restauradas. De este modo, la *performance* es una acción, una metodología y una propuesta epistemológica (Taylor, 2012).

Al atender a la *performance* de los rituales, el estudio de todo lo que los compone (actividades, festividades, movimientos, espacialidad y manipulación de ciertos objetos) ofrece la posibilidad de analizar la ideología y cosmovisiones andinas, por lo cual permite un acercamiento a su visión del mundo. Si se tiene en cuenta que “no son en primer lugar las construcciones conceptuales las que caracterizan a la religión andina, sino las estructuras de su actuar” (Rosing, 1994: 191), las prácticas rituales andinas graficadas en la crónica de Guaman Poma pueden ser abordadas a partir de un análisis iconográfico basado en la *performance*, que ayuda a poner el foco de atención y análisis en aquellas experiencias y movimientos.

El ritual rompe la concepción de temporalidad lineal: por un lado implica un círculo de retroalimentación entre lo establecido y la innovación; y, por otro lado, condensa la temporalidad pasada y la futura en un mismo hecho. En este sentido el ritual puede ser comprendido desde una óptica comunicativa alternativa al lenguaje verbal (Butler, 1997) en el que la materialidad interviene. Las interpretaciones de los estudios postestructuralistas acerca de la cultura material y la agencia de las “cosas” resultan fundamentales para el estudio de las prácticas rituales andinas.

Sin dejar de destacar la capacidad de acción y la agencia humana en todo vínculo, la **cultura material** pasa a ser interpretada como mediadora y generadora de relaciones sociales; por lo tanto, con un rol activo en la realidad (Gell, 1998; Miller, 2005; Gosden, 2009). Esto implica que los objetos -en tanto “cosas”- están cargados de significación y protagonizan ciertos eventos; de modo que es posible dar cuenta de su agencia (Ingold, 2011). Asimismo, cultura material no hace referencia únicamente a objetos transportables, sino que incluye otras “cosas” tales como el medio circundante, la naturaleza y espacios sacros (como las sierras, los cursos de agua y las montañas) (Gosden, 2009).

Desde esta perspectiva, proponemos que, a través de la identificación de constantes o repeticiones en los gestos y movimientos de los agentes humanos y no humanos graficados, así como de las “cosas” que forman parte de las escenas ilustradas, es posible reconocer rituales performáticos de origen andino y, parte de sus transformaciones durante el contexto colonial en el que Guaman Poma generó su obra. La persecución y la dominación impuesta por las autoridades coloniales en aquel entonces implicaron transformaciones y modificaciones hacia los andinos a la hora de desarrollar sus prácticas rituales y de vivir y experimentar su religiosidad. Con la conquista, el mundo religioso andino y la estructura política que sostenía empezó a sufrir los primeros síntomas del contacto (Alvear Araujo, 2009). Nos detendremos brevemente en analizar las idolatrías porque pone de manifiesto las tensiones que supuso la conquista religiosa impulsada por la Iglesia Católica en los Andes.

3.2- Idolatría

Como una de las primeras políticas de dominación y control, el clero católico se encargó de la evangelización de los indios y de la supresión y persecución de cualquier acto religioso en *huacas* y *mallquis* (Alvear Araujo, 2009). Para esto hubo un enorme trabajo en construir una retórica acerca de una otredad exótica, enferma y peligrosa. Por lo tanto, las referencias de cronistas, misioneros y religiosos no son más que un trabajo retórico de occidentalización (Bernard y Gruzinski, 1992).

Haciendo esta aclaración y desde una antropología religiosa, De las Casas considera que todo hombre tiene una necesidad de Dios, por lo que la religión siempre está presente. Sin embargo, existen múltiples expresiones de ese culto o adoración. Las dos más emblemáticas y excluyentes entre sí son la latría y la idolatría. Mientras que la primera implica el conocimiento del Dios verdadero, por ende la verdadera religión; la idolatría es un

error o equivocación por adorar a seres que no son intrínsecamente santos, como los animales o los cuerpos celestes. Esta equivocación en realidad es una trampa atribuida al diablo o a la magia, que construye una réplica demoníaca de la fe (Bernard y Gruzinski, 1992).

Posteriormente, existieron análisis e interpretaciones que complejizaron las conclusiones de la red lascasiana, y en vez de entender la idolatría en términos de sistema, se pudieron establecer las relaciones entre la idolatría y el hecho religioso con el resto de las instancias de las comunidades indígenas. Es decir, cronistas y teólogos pusieron de manifiesto la relación entre idolatría, los ritos tradicionales de las comunidades y el poder político, confundiendo la idolatría con costumbre. Por ejemplo, la embriaguez estaba reglamentada en el contexto ritual bajo ciertas normas sociales. Pero las borracheras eran la “vulgarización de un vicio” (Molina, 1916 en Bernard y Gruzinski, 1992) que se extendía a todas las clases sociales y convertía a los hombres en bestias desprovistas de raciocinio. Por lo tanto, se pone en evidencia la relación establecida entre idolatría y orden social.

En relación con lo mencionado, los cronistas posteriores a De las Casas consideran que la idolatría era la base de un sistema de gobierno y de una civilización. De ahí el carácter espiritual de la conquista del Nuevo Mundo y la necesidad de destruir, perseguir y eliminar todo aquello que constituía al “clero indígena” con las campañas de extirpación de idolatrías. En el contexto colonial esas idolatrías sufrieron transformaciones pero no desaparecieron. Los indígenas establecieron analogías entre sus prácticas religiosas y las católicas y, de este modo, conservaron sus principios y deidades (Bernard y Gruzinski, 1992).

Lo que también se modificó en ese contexto fue la conceptualización acerca de las idolatrías. A partir de entonces lo idolátrico hizo referencia a una falsa doctrina en vez de a una falsa religión. Por lo tanto, mientras que la atención se pone en lo aprendido, las soluciones para desarraigar la idolatría están puestas en “la eficacia de la enseñanza, de la predicación y de la catequesis” (Bernard y Gruzinski, 1992: 138). En síntesis, esta necesidad

de transformar la retórica conceptual de la idolatría tiene como finalidad justificar la represión y la persecución de aquel delito.

Guaman Poma era un ferviente católico, lector y conocedor de las disposiciones conciliares y eclesiásticas de la época. Él conoció y adaptó la retórica católica para construir su crónica y para pensar los Andes prehispánicos. Luego del análisis de las prácticas rituales graficadas en el documento, se podrá precisar cuánto de estos juzgamientos católicos estuvieron presentes, y cuánto hay en la crónica de la mirada personal del cronista.

3.3- Metodología de análisis: un sistema de registro para el análisis de los textos visuales

Como fue mencionado, los dibujos que componen la crónica son entendidos como textos visuales, soportes en los que se narra una historia y en los que están presentes símbolos independientes del registro escrito (Martínez Cereceda et. al., 2014). En ellos es posible observar los principios socioculturales que le dan sentido a la iconografía. Como las culturas andinas eran ágrafas, su acercamiento al mundo era multisensorial a través de la configuración de complejos sistemas de comunicación y de registro basados en la oralidad, la visualidad, lo sonoro y los movimientos. En este sentido, el análisis de los textos visuales ofrece la posibilidad de integrar la multiplicidad de registros existentes y, de este modo, construir el objeto de estudio.

Para analizar las ilustraciones resultó de central importancia la configuración de un planteo, resultado de la convergencia de distintas propuestas de análisis. En el nivel teórico-metodológico, los aportes de la Sociología de la Imagen y de la Cultura Visual permiten cuestionar y romper con las interpretaciones que naturalizan el eurocentrismo cultural, social y económico y estudiar el período colonial con una mirada crítica. Rogoff (2000) analiza la Cultura Visual a partir de las estructuras de poder que se establecen entre los sujetos en un

espacio determinado, como en el proceso de construcción de los estados nacionales modernos. Aunque la autora no analiza la colonialidad, su aporte puede ser extrapolado para entender la dimensión espacial de la conquista americana.

La Sociología de la Imagen jerarquiza el estudio de las ilustraciones, en detrimento de la prosa, como una narrativa social que ofrece información acerca del contexto colonial y de la historia andina fiel a su pasado y a sus prácticas (Rivera Cusicanqui, 2015). Además, da cuenta de los valores y concepciones andinos sobre el tiempo-espacio, porque las imágenes manifiestan sentidos de la sociedad indígena prehispánica no censurados por la lengua oficial (Rivera Cusicanqui, 2015). En este sentido, es posible abordar un estudio anticolonialista, crítico y que ponga en valor la importancia de estrategias y formas de comunicación alternativas al lenguaje verbal y escrito.

La Arqueología Visual (Fiore y Varela, 2009), por su parte, acompaña el análisis de los dibujos en pos de la búsqueda de información y la confección de los datos. El aporte de esta propuesta radica en la sistematicidad de recurrencias en acciones, agentes, cultura material y paisajes que intervienen en las prácticas rituales. Esta propuesta ofrece elementos analíticos de la Arqueología para el estudio de fuentes visuales, dado que considera que en los documentos que exceden al registro escrito es posible encontrar la persistencia de hábitos socioculturales.

Para llevar adelante el análisis de los textos visuales se confeccionaron dos bases de datos que resultan esenciales para sistematizar la información de las prácticas rituales graficadas y los agentes que intervienen. A continuación presento una breve caracterización de cada una de ellas.

A) TABLA DE DATOS DEL DIBUJO: Esta primera tabla sirve para definir las prácticas rituales analizadas, la presencia o ausencia de la materialidad de origen andino o europeo, quiénes portaban los objetos, en qué rituales intervinieron y el rol que las “cosas”

cumplieron en los rituales. Nomenclaturas de las columnas: número; capítulo de la crónica en el que se ubica (número de página y de dibujo) y segmento de la crónica definido por Adorno; título de la imagen; tema (práctica ritual); contexto espacial - escenario; ubicación geográfica; materialidad andina y materialidad cristiana. En relación con las categorías acerca de la materialidad, es preciso aclarar que se hace referencia a elementos que sean de origen andino u origen cristiano.

N°	capítulo de la crónica en el que se ubica (número de página y de dibujo) y segmento	título de la imagen	tema (práctica ritual)	escenario	ubicación geográfica	materialidad andina	materialidad cristiana

B) TABLA DE DATOS SOBRE LOS AGENTES QUE INTERVIENEN: Tiene la finalidad de recabar información acerca de los agentes que intervienen en las prácticas rituales graficadas en la crónica. Esta tabla se diseñó para registrar los agentes (humanos y no humanos) que intervienen en esas prácticas, dando cuenta de sus datos como individuos, sus posiciones, movimientos y la manipulación de la materialidad mencionada en la tabla anterior. Nomenclaturas de las columnas: número de imagen, tema, número de cada individuo graficado, rango etario de los individuos, género identificable de los individuos, objetos manipulados, posiciones y movimientos y agentes no humanos.

N°	tema (práctica ritual)	número de individuos graficados	rango etario	género identificable	objetos manipulados	posiciones y movimientos	agentes no humanos

Pese a que fueron configuradas dos tablas, ambas se relacionan por el número de dibujo y tema, y la segunda base de datos amplía la información relativa a aquellos agentes

que intervienen en las prácticas rituales mencionadas en la tabla A, sus posiciones y movimientos, la manipulación de objetos rituales y su rol en cada ritual. La información sistematizada en las tablas es la que se utilizó para describir cada uno de los dibujos rituales, haciendo énfasis en los agentes humanos y no humanos que intervienen y sus posiciones y movimientos ilustrados. En los casos en los que los agentes portan objetos y materialidad que cumple un rol significativo en la práctica desarrollada, se añade bibliografía específica que sirva para comprender el rol y el sentido de esas “cosas”. En otros casos, los párrafos que acompañan a los dibujos resultaron de utilidad para buscar en ellos claves de interpretación del registro visual (Martínez Cereceda et.al. 2014).

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4:

Análisis de las ilustraciones de los segmentos 1 y 3

En este capítulo se analizan las ilustraciones de prácticas rituales correspondientes a los segmentos 1 y 3 de la crónica definidos por Adorno (2002). Estos son analizados en conjunto porque abordan, en términos históricos, el período indiano previo a la llegada de los Incas, donde Guaman Poma explica y desarrolla el origen del mundo basado en su concepción cristiana de la vida. Para ello, en primer lugar se presenta un breve resumen con la información general de ambos, y la idea que transmiten a los sentidos de la crónica. De este modo, se podrá comprender cómo se relacionan las prácticas rituales con el planteo del documento, sumado a que permitirá establecer conexiones y relaciones entre los capítulos que los componen y sus dibujos.

4.1- Introducción al segmento 1

El segmento 1 está compuesto por los primeros tres capítulos de la crónica. Si bien el primero de ellos no presenta ilustraciones, es importante para el entendimiento del documento, dado que contiene distintas cartas donde Guaman Poma precisa cómo fue inspirada su crónica y destaca que su empresa fue una misión del Espíritu Santo. Esto pone de manifiesto el sentido profético del documento, porque funciona como enmienda de los cristianos infieles y sus sacerdotes, de los indios idólatras, de los visitantes generales, de los

indios comunes y otros españoles. Una de las cartas está destinada al Sumo Pontífice, y allí agradece a la Sma. Trinidad por la empresa que le fue asignada para el servicio de Dios.

Las otras dos cartas del capítulo están destinadas al Rey Felipe III, una fue escrita por el padre del cronista -Guaman Mallque- y la otra por Guaman Poma. Guaman Mallque se presenta como “hijo y nieto de los grandes señores y rreys que fueron antiguamente y capitán general y señor del rreyno y capac apo a, ques príncipe, y señor de la prouincia de los Lucanas, Andamarcas y Circamarca y Soras y de [...] Guamanga y de [...] Sancta Catalina de Chupas, príncipe de los Chinchay Suyos y segunda persona del Ynga deste rreyno del Pirú” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 5). Sin embargo, la pertenencia al linaje real está puesta en duda y se considera que fue inventada para construir, en torno a su persona, una figura de influencia política para ser escuchado por el Rey de España (Ossio, 2008). Esto pone de manifiesto la importancia del linaje como legitimador del discurso, porque le otorga a Guaman Poma un estatus social y político para ofrecer una denuncia y una propuesta política de gobierno a las autoridades coloniales.

El segundo capítulo se titula “cómo Dios ordenó la dicha corónica” y consiste en un prólogo de la crónica y, al mismo tiempo, un prefacio de su propia historia de vida compuesto por tres ilustraciones que grafican rituales. Guaman Poma se posiciona como un enviado de Jesucristo para servir a Su Magestad y relata la historia de su medio hermano, el padre Martín de Ayala, desde que recibió el llamado de Jesucristo para ser sacerdote hasta sus últimos días en el hospital de Guamanga.

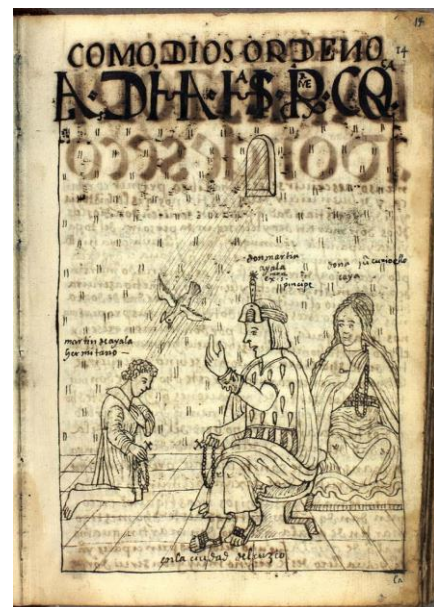
“La creación o primera edad del mundo” es el nombre del tercer capítulo, que aborda la historia de la humanidad tal como la presenta el antiguo testamento en la Biblia. Está compuesto por cinco dibujos, uno para cada momento de la historia: el primer mundo de Adán y Eva; el segundo mundo de Noé; la tercera edad del mundo desde Abrahán; la cuarta edad del mundo desde el Rei David; y la quinta edad del mundo desde el nacimiento de

Jesucristo. Aquí Guaman Poma retoma las explicaciones bíblicas para establecer conexiones entre las distintas edades, por ejemplo “Adán engendró a Seth, Seth engendró a Enos, Enos engendró a Caynam [Cainán]. Caym [Caín] mató a Abel. [...] Caynam [Cainán] engendró a Malaleel, Malaleel engendró a Lareth [Jared], Lareth engendró a Enoth” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 23), y así hasta llegar al nacimiento de Noé.

Este capítulo es central porque, pese a no graficar rituales, pone en evidencia las lecturas bíblicas que Guaman Poma tenía en los tiempos en los que escribió la crónica, sumado a que sirve para establecer relaciones sincrónicas con las edades de las Indias, descritas en el capítulo siguiente. Por ejemplo, en la quinta edad de los indios “Ynga Mango Capac reynó y comensó gouernar la ciudad del Cuzco [...] Desde la edad que fue este dicho Ynga Cinche Roca que tenía ochenta años, nació Jesucristo en Belén” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 3).

4.2- Prácticas rituales del segmento 1

Los tres dibujos que grafican rituales pertenecen al segundo capítulo. El DIBUJO 1⁶ se titula “Cómo Dios ordenó las di[c]ha[s] h[istori]as, primer coró[ni]ca”, y grafica el momento en el que Martín de Ayala es elegido como ermitaño. La escena se desarrolla al interior de una iglesia de Cuzco. Participan el Padre Martín de Ayala, Doña Juana Curiocllo Coya y Martín Guaman Mallque de Ayala, los tres manipulan rosarios. El padre de Guaman Poma se ubica en el centro de la ilustración, sentado en una *tiana*, banquetas bajas con cuatro patas que funcionaban como el asiento real incaico. En su mayoría eran de madera o juncos,



⁶ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Primer Nueva corónica y buen gobierno*. p. 14. [2. “Cómo Dios ordenó la dicha historia” \(14-21\) \[14\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

igualmente los cronistas afirman que eran de oro y que tenían distintos materiales según el estatus de quienes las usaban (Falcón Huayta, 2012: 31 en Vitry, 2000).

Otro atributo de poder que porta este individuo es una *mascapaycha*⁷ y una muñequera en su brazo izquierdo. Está vestido con una camiseta con dibujos, una pollera, una túnica y sandalias. La madre se ubica en el margen inferior derecho con las piernas cruzadas y en posición orante. Ella tiene un vestido con *tocapus*⁸ y una manta con un *tupu*⁹, y sus ropas y accesorios son atuendos propios de la nobleza Inca. Por último, Martín de Ayala se ubica en el margen inferior izquierdo, arrodillado en el suelo y en posición orante. Está vestido con una túnica católica, despojado de atributos de poder incaicos. Los padres del cronista fueron ilustrados con todos los atributos que manifiestan su pertenencia al linaje Inca y, por lo tanto, su poder político. Incluso como si estuvieran dándole la bendición a Martín de Ayala antes de ingresar al seminario. En este dibujo interviene una paloma, símbolo del Espíritu Santo, que se dirige hacia el hermanastro del cronista Ayala.

El DIBUJO 2¹⁰ se titula “P[adr]e martín de aiala, s[an]to de dios amado”, y grafica una misa presidida por Martín de Ayala. La escena se desarrolla en una Iglesia de la ciudad de Guamanga. La materialidad cristiana graficada consiste en una biblia y tres rosarios manipulados por Guaman Poma y sus padres. Participan los mismos personajes que en el dibujo anterior, sumado a Guaman Poma niño. El padre Martín de Ayala se ubica en el margen izquierdo del cuadrante, parado sosteniendo la Biblia con su mano izquierda y

⁷ Se denomina mascapaycha a las vinchas o sombreros que portan los hombres en las ilustraciones, que por lo general constan de una tela que recubre la circunferencia de la cabeza, y presenta algún adorno en el centro, símbolo de poder y estatus social.

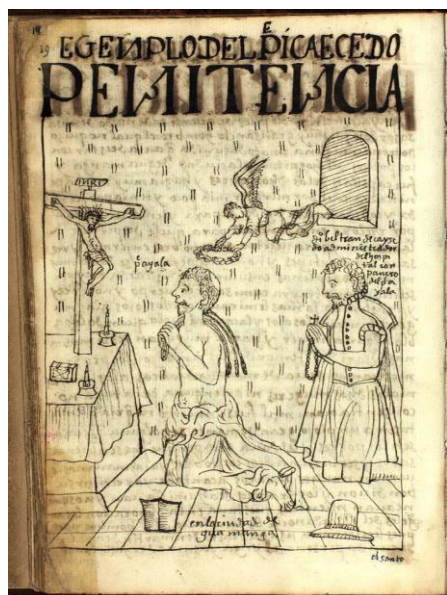
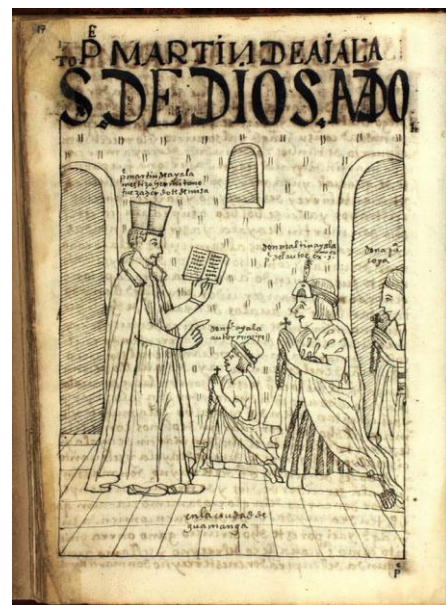
⁸ Se denomina tocapus a las guardas con figuras y dibujos geométricos cocidas, tejidas o pintadas en las camegetas de los hombres y en los vestidos de las mujeres. Los tocapus en la ropa son un signo de poder y estatus social, los dibujos daban cuenta de ser prendas personales, como signo de autoridad. Esas guardas también se encontraban presentes en dibujos, telares y en los artefactos cerámicos (como queros, platillos, entre otros).

⁹ El tupu es un aplique de metal que une los extremos de la manta, que la llevan en sus hombros.

¹⁰ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 17 [El primer comienzo de este dicho libro, pág. 15 \[17\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

leyéndola. La mitra católica, la túnica y la manta son accesorios de los curas católicos. Guaman Poma se ubica en el centro de la ilustración, arrodillado y en posición orante. Por último, Don Martín de Ayala y Juana se ubican en el margen inferior derecho, también en posición orante pero vestidos con atuendos incaicos.

Finalmente, el DIBUJO 3¹¹ se titula “Egenplo del p[adr]e i caecedo, penitencia”, y grafica una pequeña adoración y penitencia



de los padres Diego Beltrán de Caicedo y Martín de Ayala, en la parroquia del hospital de Guamanga. Para ambientar la escena son ilustrados rosarios, una biblia, una corona y un altar de misa en el margen izquierdo. Sobre él hay dos velas y una cruz con Jesucristo crucificado. El padre Martín de Ayala se ubica en el centro de la ilustración, portando unos látigos con los que se golpea la espalda, representando la acción ritual de la penitencia católica. Está arrodillado y en posición orante frente al altar con el torso desnudo y con túnicas en sus piernas. Por su parte, Caicedo se ubica en el

margen inferior derecho, con un rosario católico en sus manos, arrodillado y en posición orante frente al altar. Está vestido con un corset, una pollera y una capa, clásica vestimenta española de la época. Ambos padres dejaron sus sombreros en el piso, como símbolo de despojo. Interviene un ángel alado que porta una corona de espinas y va en dirección a colocársela en la cabeza a Martín de Ayala.

¹¹ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 19 [El padre Martín de Ayala, muy gran santo hombre, pág. 18 \[19\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

Estas tres ilustraciones son textos visuales que componen una secuencia narrativa en la que el cronista explicita de qué forma la Trinidad ordenó la producción de la crónica, por lo que le dan al documento un fuerte sentido profético y, al mismo tiempo, ponen de manifiesto el impacto de la conversión cristiana para el mundo andino. Guaman Poma cuenta la historia de su familia y los vínculos existentes con el catolicismo. Por este motivo algunos personajes se repiten en las ilustraciones, como el Padre Martín de Ayala que aparece en las tres. En términos iconográficos existen puntos en común entre las tres imágenes: todas las escenas se desarrollan al interior de iglesias católicas, ilustran rituales cristianos y, por ende, la materialidad que interviene también es propia de la cultura occidental. Esto es una cuestión importante si tenemos en cuenta que Guaman Poma busca poner de manifiesto el sentido religioso que tenía el proyecto de la crónica.

Lo propiamente andino se encuentra presente en los atuendos de las primeras dos ilustraciones, con la vestimenta y los atributos de poder de los padres del cronista, y también con las posiciones corporales de la primera ilustración en la que Guaman Mallque está sentado en la *tiana*, y Juana con las piernas cruzadas. Por ejemplo, en el DIBUJO 1, mientras que Martín de Ayala y Juana Oclo están arrodillados en el suelo, Guaman Mallque está sentado en un asiento Inca, signo de poder y de estatus. En este sentido, ciertos objetos ponen de manifiesto el lugar que ocupan en la jerarquía social, o en sus posiciones y movimientos. En síntesis, en estos dibujos se observan rituales católicos que ilustra el cronista para insertar su linaje construido dentro de los cánones de la religión cristiana, cuestión de central importancia teniendo en cuenta que el destinatario del documento es el Rey Felipe III de España. De este modo, presenta su pertenencia familiar para legitimar su discurso y argumentar su propuesta política (Ossio, 2008).

4.4- Introducción al segmento 3

Este segmento está compuesto por el capítulo cinco, “La primera edad de los “yndios que Dios trajo al Nuevo Mundo”, que tiene cuatro ilustraciones, una para cada edad de las Indias. La mayor riqueza del capítulo radica en la sincronía que se establece entre las Indias y Europa, por ejemplo, cuando los indios de la primera edad son definidos como descendientes de Adán y Eva, marcando lazos entre “el Mundo” y “las Indias”. Por otro lado, en el escrito Guaman Poma aclara que los indios no eran idólatras, sino que “Adoraua con ello a Dios y acá no le enbiaua Dios su castigo a esta gente” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 59). Él propone que fueron los Incas quienes trajeron al territorio la idolatría, pero que no eran adoraciones andinas previas. Para construir este capítulo, Guaman Poma se basó en testimonios orales y en mitos tradicionales, como el Manuscrito de Huarochirí. La división de la historia en cinco edades (el presente colonial era la quinta) revela una división temporal andina, en la que está presente la idea de ciclos repetitivos (Ossio, 1977).

4.5- Prácticas rituales del segmento 3

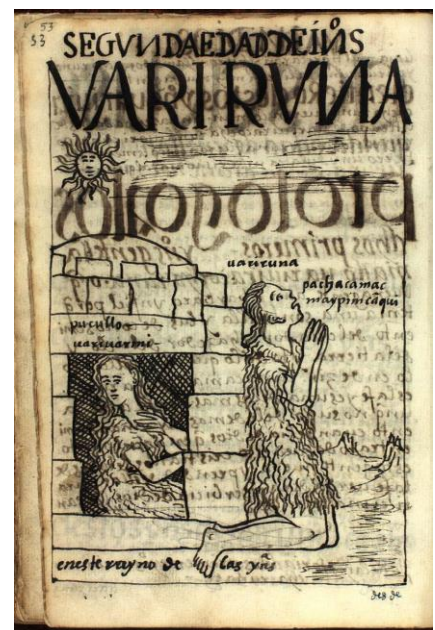
En este segmento se encontraron dos prácticas rituales graficadas, relativas a la primera, la segunda y la cuarta edad de los indios. El DIBUJO 4¹² ilustra la “Primer generación de in[di]os, Vari Vira Cocha Runa”, en la que se desarrolla una adoración de los primeros habitantes de la región. La escena se desarrolla en un escenario abierto, con las montañas de fondo. La materialidad andina graficada en el dibujo es un arado. En la ilustración participa un hombre parado en el margen izquierdo de la ilustración, clavando con el pie derecho el arado en la tierra; y una mujer arrodillada en el margen inferior derecho,

¹² Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 48 [5. El capítulo de las edades de los indios \(48-78\) \[48\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

sosteniendo el arado por debajo. Ambos están vestidos con hojas de árboles, lo que indica que vivían en la naturaleza y sus atuendos no manifiestan atributos de status o poder. Este dibujo es una metáfora, al igual que el Génesis y Adán y Eva, de los primeros seres humanos en la región. En ese contexto, el arado es central como práctica de reproducción social. En el extremo superior derecho del dibujo se ubica el sol, dato de central importancia si se tiene en cuenta que en la distribución espacial andina, ese sector es el lugar que se reserva para ilustrar a la deidad de mayor jerarquía (Quisque Agnoli, 2014). Por este motivo se asocia el inicio de la vida andina (o la primera edad) con el momento de la siembra y es sol la deidad que participa de ese evento fundante.



En el DIBUJO 5¹³, titulado la “Segvnda edad de in[di]os, Vari Rvna”, Guaman Poma ilustra a los indios en conversación con el Dios Pachakamac. La escena se desarrolla en un espacio abierto con montañas detrás, y se grafica en el margen izquierdo del dibujo un *pucullo*¹⁴. Participan en el dibujo una mujer dentro de la casa y un hombre arrodillado, ubicado en el margen inferior derecho, mirando al cielo como si estuviera en comunicación con el Dios. Ninguno de los dos portan atributos de poder porque están vestidos, según el escrito, con cueros de animales. El sol se ubica en el extremo superior izquierdo y, pese a su ubicación, tiene una presencia central por ser la principal deidad de la cultura Inca. Sin embargo, el rezo y la adoración, son posiciones corporales típicas de prácticas religiosas cristianas, lo que pone de manifiesto la incorporación de la mirada católico-occidental. Quizás el



¹³ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 53 [5. El capítulo de las edades de los indios \(48-78\) \[53\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

¹⁴ Una construcción arquitectónica que funciona como una casa o refugio.

desplazamiento del sol al extremo superior izquierdo y la mirada hacia el cielo (extremo superior derecho) de quien reza, de cuenta de que la plegaria está destinada al Dios católico, por lo que habría un desplazamiento en la jerarquía de la deidad andina.

Estas dos imágenes, al igual que las que fueron analizadas en el segmento 1, son textos visuales que narran una secuencia temporal. Con este capítulo el cronista tuvo la intención de mostrar la complejización sociocultural que hubo en las Indias. Mientras que en el DIBUJO 4 el hombre y la mujer trabajaban la tierra y se vestían con hojas de árboles, como metáfora del origen de la vida andina, en el DIBUJO 5 se vestían con las pieles de animales y comenzaban a venerar al Dios católico, aunque el sol seguía presente en un lugar jerárquico. Con respecto a las construcciones, en el DIBUJO 5 aparece un *pucullo*, avance tecnológico significativo con respecto a la edad anterior¹⁵.

Por otro lado, estos dibujos presentan similitudes con los que componen el capítulo anterior, “las edades del mundo”, como el DIBUJO 4, que presenta una organización y una lógica idéntica al dibujo de la primera edad del mundo de Adán y Eva¹⁶. En ambos se observa una secuencia temporal, representada en sus atuendos y acciones, de la historia del mundo. Esto no es coincidencia si se tiene en cuenta que Guaman Poma con estas ilustraciones busca justificar por qué los españoles en el territorio son ilegítimos.

Como afirma Ossio (1977), la idea de la existencia de cuatro edades de la historia previa a la conquista española, y que en la propia contemporaneidad se vive en la quinta edad (la de la conquista), es propia de la comprensión andina del tiempo. El cronista, por medio de este capítulo, busca legitimar su discurso en base a la pertenencia a un linaje, sumado a que

¹⁵ Relativo a la vivienda, en el dibujo de la Tercera edad de los indios, que no fue analizado porque no grafica una práctica ritual, se observa una casa aún más grande y compleja que el *pucullo*, con paredes de ladrillo, puertas, ventanas y techo, lo que pone de manifiesto el desarrollo tecnológico a lo largo de las distintas edades. Consultar en: Guaman Poma, F. (1615). *Ibíd*, pág. 57 [3. El capítulo de las edades de los indios \(48-78\) \[57\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

¹⁶ Consultar en: Guaman Poma, F. (1615). *Ibíd*, pág. 22 [3. El capítulo de las edades del mundo \(22-32\) \[22\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

pone de manifiesto que los indígenas eran cristianos antes de la llegada de los españoles a América, por ser descendientes de Adán y Eva (Ossio, 1977). De ahí el paralelismo y las relaciones entre las edades del mundo y las de las indias.

En síntesis, encontramos en los rituales de ambos segmentos, por un lado, referencias a su linaje y a cómo la creación de la crónica fue ordenada por la Sma. Trinidad, un desarrollo y división de la historia del mundo en edades, y que sirven de fundamentación para justificar que la presencia de los españoles era ilegítima, aun entendiendo a la conquista como una empresa religiosa.

Capítulo 5:

Análisis de las ilustraciones del segmento 4

5.1- Introducción al Segmento 4

El cuarto segmento es el más largo de todos los estudiados y analiza la quinta edad de los indios del mundo, es decir, la historia andina durante el incanato. A lo largo de trece capítulos (del sexto al décimo octavo) y 124 ilustraciones el cronista explica y desarrolla las distintas instituciones políticas instaladas, la organización social del período y los grandes líderes con sus respectivas Coyas. Guaman Poma plantea dos visiones que se complementan, centrales para comprender los sentidos de la crónica. La primera refiere a que los Incas son los responsables de la aparición de la idolatría entre los indios, y la segunda considera que ellos tenían una organización político administrativa compleja antes de la llegada de los españoles.

A lo largo de la narración escrita de estos capítulos, el cronista utiliza terminología sobre funciones y cargos políticos para la sociedad incaica que en realidad son propios de la organización colonial española, como Virrey, consejo real o visitadores generales. En los primeros cuatro capítulos de este segmento, del sexto al noveno inclusive, Guaman Poma grafica a Incas, Coyas y Capitanes generales, que demuestran la importancia a los títulos personales y políticos, y los atributos de poder que los diferenciaban de la gente común. Sin embargo, el cronista critica al poder incaico cuando plantea que “Ynga no quiere dezir rrey cino que ynga ay gente uaja [...]; Acos ynga enbustero; Uaroc ynga Llulla Uaroc mentiroso; Mayo ynga falzo testimoniero; Quillis Cachi, Equeco ynga lleua chismes y mentiras; [...] Y acá no es señor ni rrey ni duque ni conde ni marqués ni caualleros yngas cino son gente uaja ynga y pecheros” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 117-118).

En el capítulo ocho, titulado “el capítulo de los capitanes del Ynga y de sus grandes señoras”, Guaman Poma desarrolla el contexto histórico durante el Tahuantinsuyu y sirve para comprender su interpretación respecto a la historia y estructura del imperio. Pese a sus críticas y denuncias al sistema de explotación y control al que estuvieron sometidos los indios, para él la conquista era una empresa justa y necesaria, que tenía un fin moralizante: erradicar la idolatría del territorio indiano. En este sentido, la colonización pierde su carácter sangriento, violento y genocida para pasar a ser narrada como una instancia de mutuo acuerdo en la que los capitanes cedieron ante el poder y la conquista de los líderes católicos, enviados por su real Majestad.

Una cuestión importante que se observa en algunos capítulos de este segmento, es la dimensión andina de la espacialidad en mitades (y su extensión en la cuatripartición) que Guaman Poma retoma para analizar, en este caso, a los funcionarios incaicos. El cronista hace una diferenciación entre los cuatro *suyus* y Cuzco, acerca de ciertas instituciones, los funcionarios y las prácticas sociales desarrolladas. El noveno capítulo, de “Las ordenanzas del Ynga” y el décimo, acerca de “las visitas generales o censos”, fueron contruidos a partir de los documentos y la información obtenida en las visitas eclesiásticas de Cristóbal de Albornoz. Esa participación como funcionario de la Corona española marcó, de forma definitiva, su actitud y su interpretación de las prácticas rituales nativas. En lo que respecta a la evangelización y al proceso de adoctrinar todo tipo de creencias religiosas del pasado andino prehispánico, el autor plantea en su crónica una perspectiva ortodoxa (Adorno, 2000; León Llerena, 2020).

El primero de ellos define explícitamente qué acciones fueron censuradas y perseguidas por idolatrías. “Mandamos que la biuda en says meses que no descubriese su cara ni salga de casa y de un año tubiese luto y toda su uida no conociese a hombre, que estubiese onesta y rrecogida, [...] Mandamos que todos enterrasen a sus defuntos en cada sus bóbedas y

pucullos y que no las enterrasen dentro de sus casas” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 188). Como queda manifestado en estas citas, las políticas implementadas imponían un comportamiento para situaciones de la vida cotidiana, así como también para el gobierno y buena justicia del reino. En caso de no ser cumplidas, “por la primera, fuese asotado” (Ibídem: 188). Estas y otras imposiciones que están narradas en su crónica son formativa y discursivamente similares a los documentos sobre instrucción religiosa, a los que Guaman Poma accedió a través de la lectura de los documentos conciliares (López Lamerain, 2011).

El décimo capítulo está compuesto por veinte dibujos, y busca justificar las campañas de extirpación de idolatrías y las visitas eclesiásticas como medios para perseguir la idolatría en los Andes. Lo llamativo es que ambas instituciones fueron implementadas en la colonia, aunque Guaman Poma mencione que las habilitó Topa Inca Yupanqui y su consejo real. La primera de las visitas ocurrió en 1549, y fue dirigida por el obispo Loayza¹⁷. Para este capítulo el cronista analizó las categorías del registro censal, que divide las etapas de la vida en diez edades, denominadas por Guaman Poma como calles (Rowe, 1958).

El onceavo capítulo se denomina “El capítulo de los meses del año” y está compuesto por doce ilustraciones. La centralidad de este capítulo radica en las prácticas rituales graficadas y en la relación simbiótica establecida entre ritualidad y vida productiva (Ossio, 2008). Todos los meses del año tienen su propio ritual. Por ejemplo, en el mes de mayo el ritual refiere al tiempo de la cosecha, o en agosto a la labranza. Además de esto, en el capítulo se observan enmiendas y correcciones del autor realizadas en los últimos años de su edición, que ponen de manifiesto la manera en la que el cronista adaptó su discursividad para transmitir un sentido con ese capítulo (Adorno, 2002).

El duodécimo capítulo es sobre los ídolos y presenta diez dibujos. Allí Guaman Poma analiza los rituales paganos y acusa a los Incas de ser quienes trajeron la idolatría a las Indias.

¹⁷ Este obispo redactó el primer texto legislativo emitido por la jerarquía católica acerca de la extirpación de la idolatría titulado *la Instrucción de la horden que se ha de tener en la doctrina de los naturales*, redactada en 1545 y aprobada en 1549, punto de partida para el I Concilio Provincial Limense (Martínez de Codes, 1990).

Nuevamente, en este capítulo sus fuentes de información se basan en el material recogido en las visitas generales de las que participó como funcionario de Cristóbal de Albornoz (Adorno, 2000; León-Llerena, 2020). En algunos de sus capítulos el cronista utiliza la *observación in situ* de ciertas prácticas en el período colonial. En el siguiente capítulo, el décimo tercero, se desarrollan los entierros, y Guaman Poma analiza en cinco dibujos los distintos rituales realizados en cada *suyu* del imperio, destacando sus particularidades. Aquí se visualiza la importancia de la dimensión espacial para estudiar la ritualidad.

El capítulo catorce se titula “El capítulo de las vírgenes escogidas” y está compuesto por una sola ilustración, siendo el más corto de toda la crónica. El siguiente capítulo denominado “de la justicia del Ynga”, posee cinco ilustraciones, en las que se grafica la persecución y el castigo a ciertas prácticas y actividades cotidianas, y brinda información significativa acerca de las idolatrías. El décimo sexto, se titula “el capítulo de las fiestas” y a través de seis dibujos muestra los diferentes tipos de celebraciones de cada *suyu*. En la descripción de las ilustraciones están escritos los distintos cánticos que ambientaban cada fiesta, por lo que se infiere que el autor accedió a fuentes orales para reconstruir las letras.

El anteúltimo capítulo es el de “los bienes del Ynga”, compuesto por cuatro ilustraciones. Allí se grafican las distintas posesiones de los Incas, palacios reales, andas de piedras preciosas y rojas, y el depósito donde almacenaban los recursos. Por último, el “capítulo del gobierno del Ynga”, a partir de catorce imágenes grafica a las autoridades que sustentan el poder político incaico: los consejeros, el Virrey y los Alcaldes de corte, el alguacil mayor, los corregidores y administradores de provincias. A continuación el correo mayor y menor, los amojonadores, los gobernadores de puentes y caminos reales, el secretario del Inca, el tesorero, los visitadores generales y, por último, el consejo general de indias. Estos últimos capítulos del segmento ponen de manifiesto que la estructura del gobierno incaico y sus autoridades son presentadas a imagen y semejanza de la Corona

Española. Guaman Poma tuvo la intención de mostrar la complejidad política de las Indias y achicar las distancias entre el reino de España y el Tahuantinsuyu.

5.2- Prácticas rituales del segmento 4

5.2.1- Ilustraciones del capítulo 6 de la crónica

El DIBUJO 6¹⁸ ilustra el brindis con el sol del Quinto *Inga*, Cápac Yupanqui. La escena se desarrolla en un espacio abierto en Quischiua. Los vasos rituales andinos graficados adquieren protagonismo porque ilustran el brindis. En el centro de la ilustración se ubica el Quinto *Inga* manipulando uno de los vasos, el otro lo lleva una figura que representa al diablo, dibujado bajo los cánones estilísticos europeos de la época (Quispe-Agnoli, 2014). El Inca está parado mirando hacia el sol, y porta *orejeras*¹⁹, *mascapaycha*, un escudo y un



quitasol en la mano izquierda como atributos de poder. Viste una *camegeta* con *tocapus*, una manta, cuatro ataderos en sus piernas y las sandalias. El sol se ubica en el extremo superior derecho, lugar que indica su jerarquía (Quispe-Agnoli, 2014), y la figura diabólica le extiende el vaso. Atendiendo a la descripción de este dibujo, Guaman Poma da cuenta que el Inca Cápac Yupanqui habitualmente brindaba con el sol, pero que a su vez adoraba a ídolos y *huacas*. La presencia del diablo volador transmite un sentido, en este caso, que el brindis es producto de una borrachera, un acto pecaminoso (Quispe-Agnoli, 2014).

¹⁸ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 100 6. [El quinto Ynga, Capac Yupanqui Ynga, pág. 100 \[100\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

¹⁹ Uno de los atributos de poder de los incas eran las orejeras, un adorno metálico que se colocaba en el lóbulo de la oreja con tamaños proporcionales a su rango. Estos también fueron usados por culturas pre incas, como los Moche y Chimú, y fueron conservadas en el incario como signo de estatus social (Sagárnaga, 2021). Los miembros de la nobleza inca tenían las orejas horadadas, pero eso no significaba que fueran el Inca, muchos de sus ayudantes eran llamados “los orejones”. Estos atributos funcionaron como diferenciadores de clases sociales, de grupos étnicos y de género. La horadación de las orejas se realizaba en fiestas y ceremonias de noviembre (Guaman Poma de Ayala, 1615: 231).

5.2.2- Ilustraciones del capítulo siete de la crónica

El DIBUJO 7²⁰ pertenece al séptimo capítulo y grafica la fiesta y banquete de la sexta Coya. La escena se desarrolla en un espacio cerrado en el Andesuyos²¹ y participan la Coya, otra mujer y un hombre. La mujer del Inca se ubica en el centro de la ilustración, con un tambor en su mano izquierda y una baqueta en la derecha, parada y en procesión. Porta un *tupu* como atributo de poder. Viste una manta con bordados, un vestido con *tocapus* y sandalias. La mujer que acompaña la procesión se ubica en el margen izquierdo, toca el tambor y viste igual que la Coya. El hombre se ubica en el margen inferior derecho y es de menor estatura que ellas, que iconográficamente significa que tenía un estatus social inferior. Porta orejeras, *mascapaycha* y viste una manta, una *camegeta* con *tocapus* y sandalias.



5.2.3- Ilustraciones del capítulo ocho de la crónica

En el capítulo de “Los Capitanes del Ynga y sus señoras” se encontraron cinco dibujos que grafican rituales. El DIBUJO 8²² ilustra el momento en el que el “Segvndo Capitán, Topa Amaro Inga” le quita los ojos con una pinza a su enemigo del Collasuyo luego de conquistarlo. El Inca se ubica en el margen izquierdo y manipula la pinza de metal, está parado, inclinado hacia la víctima. Sus atributos de poder son la *mascapaycha* y las orejeras, y viste una *camegeta* con

²⁰ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 130 [7. La sexta quya, Cuci Chinbo Mama Micay, pág. 130 \[130\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

²¹ Este concepto es usado por el cronista como un sinónimo de Antisuyo, porque de forma indistinta a veces utiliza uno u otro.

²² Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 147 [El Segvndo Capitán, Topa Amaro Inga, pág. 147 \[147\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

tocapus, cuatro ataderos y sandalias. La víctima se ubica en el centro de la ilustración, arrodillado y descalzo, tiene los brazos atados en su espalda con una soga. Como atributo de poder tiene la *mascapaycha* del Collasuyo: un sombrero que posee un diente y/o metal en forma de medialuna. Viste una túnica rayada, distinta al resto. El ayudante del Inca está parado en el margen derecho y porta una lanza y las sogas con las que ató a la víctima. Los atributos de poder que porta son las orejeras y la *mascapaycha* y viste una manta, una *camegeta con tocapus*, cuatro ataderos y sandalias. Como mención a este dibujo es central aclarar que todos aquellos curacas o autoridades locales que en el contexto de expansión del imperio Inca pusieron resistencia, sufrían posteriormente un castigo, en particular les hacían marcas en el cuerpo (cortarle las orejas o la cara), como un ritual de demarcación de poder (D'Altroy, 2003).

El DIBUJO 9²³ grafica el brindis entre el “Terzero capitán, cvci van[an] chire” y el sol. La práctica se desarrolla en un escenario abierto, y el Capitán es el único individuo que participa en la escena, ubicado en el margen izquierdo del dibujo. El Capitán porta los dos keros, y uno de ellos se lo extiende al Dios Sol, emplazado en el extremo superior derecho del dibujo. Los atributos de poder que luce son la *mascapaycha* y las orejeras. El escudo y la lanza se encuentran apoyados en el suelo, como signo de despojo ante el sol. Viste una *camegeta con tocapus* y bordados, ataderas y sandalias. En el margen superior derecho, extremo andino reservado para la deidad, se ubica el sol (Quispe-Agnoli, 2014).



Según el escrito del cronista, esta práctica es realizada antes de dar comienzo a una batalla, a diferencia del dibujo 6, es considerada por el cronista como una práctica justa y digna.

²³ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 149 [El Terzero capitán, cvci van\[an\] chire, pág. 149 \[149\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

El DIBUJO 10²⁴ ilustra el momento en el que “El sexto capitán, otorongo achachi apo camac inga”, como tigre, ataca a una mujer. La escena se desarrolla en un espacio selvático en los Andesuyos. Una mujer participa en la escena en el extremo derecho del dibujo, parada portando el arco y flecha con el que busca defenderse del tigre. No posee ningún atributo de poder y está desnuda. El agente no humano que interviene en la ilustración es el tigre, que representa al sexto capitán. Se ubica en el centro de la ilustración y se dirige hacia donde está la mujer, atacándola. Resulta significativo destacar que los felinos



fueron animales venerados y considerados deidades en la cosmología incaica. A modo de ejemplo, la ciudad de Cuzco tiene forma de puma, por lo que las figuras felínicas son centrales en los Andes desde hace al menos 3500 años. Por otro lado, y según la descripción del dibujo, este capitán se convirtió en *otorongo* con la finalidad de conquistar a los indios del Andesuyus, o Antisuyu, es decir, las comunidades indígenas de las yungas (Guaman Poma de Ayala, 1615: 156), y que según las próximas ilustraciones, tenían prácticas, vestimentas y costumbres diferentes que la del resto de las regiones del imperio.

El DIBUJO 11²⁵ grafica el combate en una fortaleza del “Sétimo capitán, inga maitac”, contra los indios de Andamarcas. La escena se desarrolla en un espacio abierto, en un pucará (fortaleza) en las yungas de Andamarca. La imagen ilustra a dos grupos de personas, por un lado quienes se ubican sobre el pucará, en el margen izquierdo, manipulando discos. No portan atributos de poder, visten *camegetas* sin *tocapus* y están descalzos. El otro

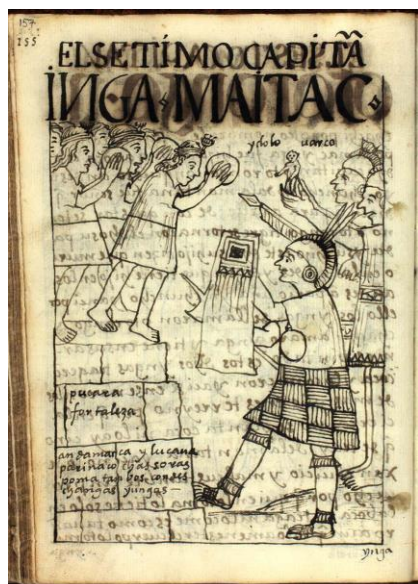
²⁴ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 155 [El sexto capitán, otorongo achachi apo camac inga, pág. 155 \[155\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

²⁵ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 157 [El sétimo capitán, inga maitac, pág. 157 \[157\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

grupo está integrado por el Inca Maitac, que manipula una lanza y un escudo, y dos acompañantes, uno de ellos alza al ídolo Uarco, como una ofrenda. El Inca se distingue del

resto de los personajes por sus atributos de poder: la *mascapaycha*, las orejeras, y un collar con un disco de metal; y por su atuendo: una *camegeta* y una pollera con *tocapus*, ataderos y sandalias. Este dibujo ilustra una práctica ritual porque pone de manifiesto la forma en que la guerra y los enfrentamientos tenían un sentido ritual. Tal como afirma D'Altroy (2003), en muchos casos los combatientes cargaban las *huacas* y las llevaban al enfrentamiento, y también, como signo de victoria, los incas acumulaban los ídolos de sus oponentes. De este modo, todos los sentidos puestos en la batalla (enfrentamiento, fuerza,

valentía) tenían un sustento en su fe.



El DIBUJO 12²⁶ grafica “El noveno capitán, inga vrcon”, siendo trasladado en una piedra que llora sangre. La escena se desarrolla en un escenario abierto en las Guayllas. La materialidad graficada comprende las sogas para trasladar la piedra y una vara de madera. Los individuos graficados son el Inga Vrcon y sus cuatro ayudantes. El capitán se ubica en el margen izquierdo de la ilustración y porta la vara de madera en su mano derecha y una pequeña *chuspa*²⁷ en la muñeca izquierda. Se encuentra parado sobre la piedra, y posee las orejeras y la *mascapaycha* como atributos de poder. Además, viste una *camegeta* con *tocapus*, manta, ataderos y sandalias. Los acompañantes se ubican en el margen derecho del dibujo y



²⁶ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 161 8. [El noveno capitán, inga vrcon, pág.161 \[161\]: Guaman Poma, Nueva Corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

²⁷ Bolsos pequeños que tienen la utilidad de llevar hojas de coca. En: “Diccionario de la lengua Aymara”. Ministerio de Desarrollo Social y Familia, Gobierno de Chile. Disponible en línea: http://www.conadi.gob.cl/storage/docs/Diccionario_Aymara.pdf

portan en sus manos varias sogas de las que tiran para mover la piedra. Todos están parados y en procesión, porta una *mascapaycha*, y visten *camegetas* sin *tocapus* y sandalias. No se posee información acerca de la práctica ritual que ilustra, sin embargo lo que se destaca en la figura es que la piedra, como también las *huacas* y los ídolos, adquieren una característica propia de los individuos que refiere a tener sentimientos y emociones. Eso se encuentra íntimamente relacionado con su concepción del medio circundante y su cosmología, en la que distintos objetos y accidentes geográficos adquieren un sentido espiritual y ritual (Limón Olvera, 2006).

En síntesis, algunos dibujos de este capítulo ilustran eventos y prácticas relacionadas con enfrentamientos. Este es el caso de los DIBUJOS 8, 10 y 11 que, pese a las diferencias, presentan dos grupos o dos individuos con intereses contrapuestos. En el dibujo 8 se ilustra la dominación, luego de que el Segundo Capitán conquista los Collasuyus y realiza una práctica de castigo a un indio que presentó resistencia. En las ilustraciones 10 y 11 se evidencian enfrentamientos, primero entre el Sexto Capitán, transformado en otorongo contra una mujer, y a continuación el Séptimo Capitán contra los Andamarcas.

Por otro lado, en los DIBUJOS 11 y 12 se pone de manifiesto el poder simbólico que se le da a las piedras, en el primero cuando los Andamarcas ofrecen al ídolo *huaca* Uarco en el enfrentamiento, y luego en el DIBUJO 12 cuando el Noveno capitán está encima de una piedra que llora sangre por no querer ser transportada. Pese a las diferencias entre el transporte de una piedra y la adoración a una *huaca*, encontramos que se le asigna a un fenómeno natural una entidad sagrada, práctica habitual de la religiosidad andina. Esto explica que la mayoría de los escenarios sean al aire libre (Monteverde Sotil, 2011).

Para finalizar, se encuentran similitudes iconográficas entre el DIBUJO 9 del Tercer capitán y el DIBUJO 6 que ilustra al Quinto Inca, con la diferencia de la figura diabólica en

el primero de ellos. Se puede considerar que el ritual del DIBUJO 9 es parte de un evento controlado, beneficioso y sin excesos, mientras que la presencia del diablo en el DIBUJO 6 denota que la práctica es demoníaca, como la borrachera (Quispe-Agnoli, 2014).

5.2.4- Ilustraciones del capítulo once de la crónica

Este capítulo es el de los meses del año y los doce dibujos que lo componen grafican rituales. El DIBUJO 13²⁸ ilustra el ayuno, la penitencia y los sacrificios durante el mes de enero. La escena se desarrolla en un espacio abierto. La ilustración muestra un grupo numeroso de personas de género indefinido sentadxs en el suelo con las piernas cruzadas, con la cabeza gacha y las manos en posición orante. Las expresiones faciales expresan tristeza y angustia, porque están llorando. Visten túnicas que les tapan la cabeza y todo el cuerpo.



En primer plano en el centro del dibujo se observa una persona que tiene los mismos atuendos y la misma posición que el resto, pero tiene orejeras. Por eso es que se intuye que ilustra a un hombre, puesto que ninguna mujer portaba orejeras como atributos de poder, y los ayudantes del Inca, los orejones, eran hombres (Sagárnaga, 2021).



El DIBUJO 14²⁹ se titula “El segvndo mes, febrero, pavcar varai quilla” y grafica un sacrificio a la *huaca*. La escena se desarrolla en un espacio abierto, con fuertes lluvias, truenos y nubes. Participa

²⁸ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 238 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[238\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

²⁹ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 240 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[240\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

en el centro de la ilustración un hombre arrodillado, con la cabeza en alto y las manos abiertas, en comunicación con el ídolo. Ofrece como sacrificio oro y plata en un pequeño platillo, como signo de la abundancia, que expresa la dualidad ritual que se manifiesta en las sociedades andinas preincaicas, como los Moche (ca. 200-850 dC) (Castillo Butters y Uceda Castillo, 2008). Los atributos de poder ilustrados son las orejeras y la *mascapaycha*, apoyados en el suelo como signo de despojo frente a la deidad. Además, viste una *camegeta* con *tocapus*, una manta y sandalias. Intervienen en la escena el sol, la luna y la *huaca* ubicada en la cima del cerro, con una postura y una vestimenta similar a un cura presidiendo una misa desde el atrio. En los Andes, las *huacas* podían estar talladas y presentar rasgos antropomorfos, sin embargo es extraña la forma de representación en la que fue graficada por Guaman Poma en esta figura.



El DIBUJO 15³⁰ es el del mes de marzo, que grafica a un inca arrodillado frente a la *huaca* en el sacrificio de un carnero negro. La escena se desarrolla en un escenario abierto con lluvias y vientos, al igual que en el dibujo anterior del mes de febrero. Esto es importante porque ilustra la época de las lluvias de verano en los Andes. En el centro del dibujo se ubica un hombre arrodillado, que acerca a un carnero negro a la *huaca* que se encuentra en el margen izquierdo. Los atributos de poder son las orejeras y la *mascapaycha*, viste una *camegeta* con *tocapus* y una manta. Sumado al carnero

negro, la luna, el sol y el ídolo son los tres agentes no humanos que adquieren protagonismo en la escena. Una mención importante refiere a que, en esta ilustración, la *huaca* ubicada

³⁰ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 242 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[242\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

encima del cerro presenta, al igual que en la figura anterior, rasgos definidos. En este caso es similar a las representaciones del niño Jesús en el pesebre.



La ilustración del mes de abril corresponde al DIBUJO 16³¹, que grafica a dos mujeres y un hombre en la fiesta del Inca. La escena se desarrolla en un escenario abierto e intervienen dos mujeres y un hombre que miran al sol, en conversación con él. Una de las mujeres se ubica en primer plano en el centro de la ilustración, y la otra en el margen izquierdo. Ambas tocan la pandereta y están paradas en procesión. Portan el *tupu* en el manto como atributo de poder, y su vestimenta es un vestido con *tocapus* y una manta cerrada con un velo en la cabeza. El hombre, por su parte, se ubica en el margen derecho de la ilustración, en posición de marcha. Como atributos de poder lleva unas orejeras y la *mascapaycha* puesta, y viste una *camegeta* con *tocapus*, una manta, ataderos y sandalias. En esta ilustración aparece graficado el sol en el margen superior derecho, lugar reservado para la deidad (Quispe-Agnoli, 2014).

El DIBUJO 17³² ilustra una multitud de personas trasladando al depósito sus comidas en el mes de mayo, coordinados por el Inca quien organizaba el proceso de almacenamiento de los excedentes (D'Altroy, 2003). En primer plano participan siete adultos en la procesión, a excepción de uno de ellos que es llevado en hombros. Los hombres y mujeres cargan bolsas atadas con sogas en sus espaldas, visten vestidos sin *tocapus* y la mayoría están descalzos. El hombre que es cargado se ubica en el centro de la ilustración, manipula una vara de madera

³¹ Guamán Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 244 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[244\]: Guamán Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

³² Guamán Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 246 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[246\]: Guamán Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

en su mano izquierda. A diferencia del resto presenta la *mascapaycha* y las *orejeras* como atributos de poder. Esta actividad responde a una organización de almacenaje estatal que funcionaba como puente entre las producciones de las comunidades incorporadas al imperio y las que dependían del estado incaico. Este sistema de suministros y de almacenaje debía ser reproducido en todas las regiones y provincias del imperio puesto que la financiación incaica dependía de la producción de alimentos. El suministro de lo que era almacenado respondía a necesidades militares, administrativas o religiosas. Sumado a esto, parte de este almacenamiento estaba destinado para el pueblo llano en contextos de privaciones, como los meses de sequías o malas cosechas (Polo, 1916 en D'Altroy, 2003).



El DIBUJO 18³³ ilustra la fiesta del sol del mes de Junio. La escena se desarrolla en un escenario abierto, y la materialidad que tiene agencia en el dibujo son cuatro vasos rituales y un *aríbalo* (botella incaica de cerámica). Un hombre y una mujer son los dos individuos



que intervienen en la ilustración. La mujer está arrodillada en el margen inferior derecho de la ilustración y porta el aríbalo y uno de los keros, en el que verte, posiblemente, *chicha* (bebida ritual andina). El otro vaso del par está apoyado en el suelo. El hombre se ubica parado en el margen izquierdo bebiendo de un vaso ritual. Sus brazos y su cara están inclinados en dirección al sol (ubicado en el margen superior derecho), con quien brinda. El otro vaso del par lo porta el diablo, intermediario entre ambos. La presencia de este agente en el dibujo se

³³ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 248 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[248\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

relaciona con las interpretaciones del cronista acerca de la idolatría. Al igual que en el dibujo 6 aparece la figura diabólica de estilo europeo formando parte del ritual. Según el escrito, inferimos que este ritual es una idolatría porque en este mes se celebraba la fiesta del Sol, Inti Raymi, en la que se realizaban sacrificios, celebraciones, fiestas y danzas. En este mes también se celebraba el ritual de la Capac Ocha, momento en donde eran sacrificados niños en cerros y montañas. Todas estas eran idolatrías para la mirada colonial, dado que los astros y seres a los que adoraban los pueblos andinos, el catolicismo los entendía como falsos, erróneos y equivocados, a diferencia de la verdadera religión o *latría* (Bernard y Gruzinski, 1992).

El DIBUJO 19³⁴ grafica un sacrificio en julio. La escena se desarrolla en un espacio abierto e intervienen dos individuos, un inca y un hechicero inca anciano. En el centro del dibujo se encuentra el fogón y en el medio de la humareda está el sol. El hombre está parado en el margen derecho de la ilustración, extendiendo ambas manos hacia el fuego. Sus atributos de poder son las orejeras y la *mascapaycha* apoyada en el suelo. Además, viste el típico atuendo incaico presente en las otras ilustraciones: una *camegeta* con *tocapus*, una manta, ataderos y sandalias. El hechicero está sentado en el margen inferior



izquierdo del recuadro, y sostiene una vara de madera que acerca al fuego para alimentarlo. La vincha que porta en su cabeza es un símbolo de poder. Sobre su cabeza se identifican dos palabras escritas por Guamán Poma: *ualla uiza, pontífice*. En este sentido es que podemos considerar que el cronista establece una comparación entre los hechiceros en el mundo andino y la jerarquía eclesial (Quispe-Agnoli, 2014). Con respecto a la práctica ritual

³⁴ Guamán Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 250 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[250\]: Guamán Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

desarrollada y pese a que no esté graficado, Guaman Poma escribe que en este mes se sacrificaban cien carneros rojos con el fin de que “no dañase el sol ni las aguas a las dichas comidas y sementeras y *chacaras*”³⁵ (Guaman Poma de Ayala, 1615: 251). De este modo se observa el vínculo entre las prácticas adoratorias y su contexto natural y productivo, y el rol social y político que cumplían los hechiceros ubicados con el estatus de pontífices.



El DIBUJO 20³⁶ ilustra la fiesta de la labranza del mes de agosto, y la escena se desarrolla en un espacio abierto y el sol y la luna son las deidades representadas en el margen superior izquierdo y derecho, respectivamente. Fueron graficados cuatro hombres y cinco mujeres. Los hombres se ubican en el centro de la imagen, parados en fila labrando la tierra con el arador. Poseen claros atuendos Incas y referencian a personas con estatus, dado que portan orejeras y vinchas. Por su parte, las mujeres se ubican en el margen inferior izquierdo, arrodilladas en el suelo acomodando la tierra intervenida. De ellas se

destaca que Guaman Poma graficó las mantillas que cubren su pelo, como llevaban las mujeres del Inca. La quinta mujer se ubica en el margen inferior derecho, viste un vestido con *tocapus*, una manta con un *tupu* y está descalza. Lo que indica su posición de poder, o de asistente a personas con poder, son los vasos rituales o *keros* que porta, uno en cada mano. Estos vasos son objetos rituales que intervienen en diversas celebraciones y que formaban parte del conjunto emblemático y los atributos de poder de las autoridades en el imperio

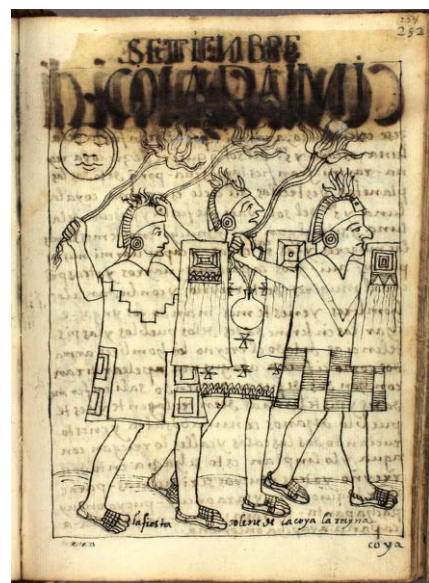
³⁵ Ese concepto refiere a una de las múltiples denominaciones de las tierras productivas y militares en el imperio incaico. Para más información consultar en: Rostoworowski De Diez Canseco, M. (2005) Redes económicas del Estado inca: el ruego y la dádiva. V. Vich (ed.) *El estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. IEP. 15-47.

Gyarmati, J. (1998) Tierras de la guerra. Chacras militares en el Tawantinsuyu. *Anales del Museo de América*, N°. 6. 147-164.

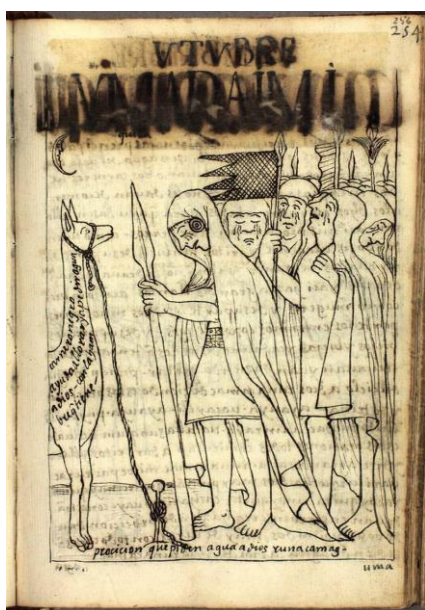
³⁶ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 252 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[252\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

incaico. Además, siempre están presentes de a pares, “eran parte imprescindible de los rituales políticos de la reciprocidad” (Martínez Cereceda, 2005:113). En ellos se portaba chicha, bebida central en los rituales y brindis celebratorios.

El DIBUJO 21³⁷ grafica el mes de septiembre ilustra el festejo de la Coya, por lo que participa la luna en el margen superior izquierdo. La escena se desarrolla en un espacio abierto, por la noche. Tres hombres integran en la escena, parados y en marcha portando cada uno una honda de fuego. Sus atuendos refieren a personas de estatus, dados los escudos, *orejeras* y *mascapaychas*. El hombre que se ubica en el centro es el único que posee un collar con un disco de plata. La diferencia entre los tres hombres son los dibujos de sus vestiduras. El hombre del margen izquierdo tiene una guarda escalonada en el cuello, y unos *tocapus* cuadrados en la terminación de la camisa. El del margen derecho tiene



una guarda en V y cuadrados blancos e intervenidos en la falda. El que se ubica en el centro tiene pájaros dibujados en toda la *camegeta*.



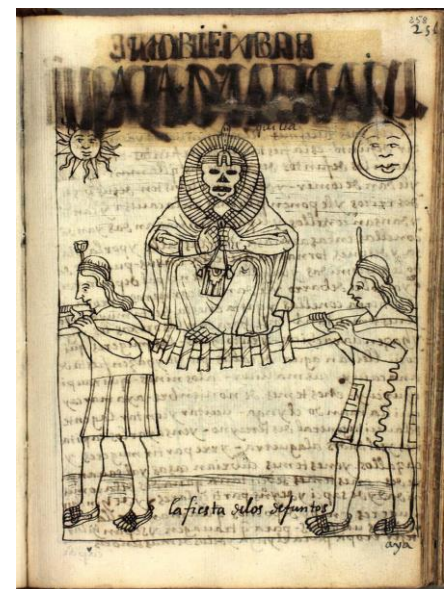
Acerca del mes de octubre, El DIBUJO 22³⁸ grafica un grupo numeroso de personas de género indefinido llorando y suplicando por agua, sacrificando a un carnero negro. La escena se desarrolla por la noche en un espacio abierto, e intervienen en primer plano cuatro personas. El individuo ubicado en el centro de la ilustración presenta como atributo de poder unas orejeras, manipula una lanza y viste una

³⁷ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 254 [Septiembre, el festejo de la reina, o quya, pág. 255 \[254\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

³⁸ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 256 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[256\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

camegeta con *tocapus*. Los demás están ubicados detrás de él y manipulan banderas y lanzas, están parados, en procesión y descalzos, y en sus rostros se pueden ver las lágrimas y la intensidad de sus súplicas, algunos están mirando al cielo, otros al suelo. Los agentes no humanos que figuran en la ilustración son el carnero negro en el margen izquierdo, atado con una soga al suelo, y la luna en cuarto creciente en el margen superior izquierdo. Según el escrito, Guaman Poma afirma que ataban a los carneros en las plazas para que estos animales ayuden a los individuos a llorar. A través del llanto y las plegarias al Dios *Runa Camac*, pedían a los dioses por agua y de esta manera atraían la caída del líquido celeste a la tierra (Limón Olvera, 2006). Resulta importante mencionar que la veneración al dios pluvial o de la lluvia fue una práctica que se realizó en toda la región andina, particularmente en los cerros, morada de *Illapa*: dios del trueno y de la lluvia. Esta práctica se relacionaba con la producción agrícola, por lo que el Inca y el resto de la población sacrificaban llamas en los meses anteriores a los tiempos de la cosecha (Limón Olvera, 2006).

Sobre el antepenúltimo mes, el DIBUJO 23³⁹ se titula “mes de llevar difuntos”, transportados en largas procesiones. La escena se desarrolla en un espacio abierto e intervienen tres individuos: el muerto y dos colaboradores que lo llevan en andas. El difunto se ubica en el centro de la ilustración y porta en sus manos una pequeña *chuspa*. Tiene un tocado de plumas alrededor de su cabeza y está sentado con las piernas cruzadas sobre las andas. Viste una manta y una túnica y está descalzo. Intervienen como agentes no humanos, el sol en el margen superior izquierdo y la luna llena en el derecho. Esta ilustración representa el desfile de las momias de los curacas en el contexto de la fiesta de



³⁹ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 258 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[258\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

Todos los Santos, una celebración clásica en el incario que se realiza en los primeros días del mes⁴⁰, y que se relaciona con las condiciones climáticas de existencia, dado que en el mes de noviembre concluyen las sequías y marca el inicio de la época de siembras y de la estación productiva (Muñoz Morán, 2017). En las festividades de noviembre, como aclara el escrito del cronista, los ayudantes del Inca se horadan las orejas, como iniciación a la jerarquía y autoridades del imperio (Sagárnaga, 2021).



Por último, el DIBUJO 24⁴¹ ilustra la celebración del Capac Inti Raymi a finales del mes de diciembre. Esta celebración implicaba una adoración al dios sol y un rito de iniciación de los hombres del imperio para que fueran los nuevos caballeros, para lo cual debían superar distintas instancias de fuerza y dominación (Marín Gutiérrez et. al., 2016). La escena se desarrolla en un espacio abierto e intervienen una multitud de personas en procesión. En primer plano figuran un hombre y una mujer de la nobleza incaica, ella en el margen derecho de la ilustración y él en el centro. El hombre tiene la

cabeza y los brazos inclinados hacia el sol, como en conversación con él, y las mujeres musicalizan la celebración con panderetas. Ellas usan un *tupu* en su manta y solo en una se aprecia el vestido con *tocapus* y un velo en la cabeza. Los atributos de poder del Inca son la *mascapaycha* y las *orejeras*, además que viste una manta, cuatro ataderos y sandalias, una *camegeta* con *tocapus* y muchos dibujos bordados por toda la camisa. Esto se relaciona con que en esta celebración se elegían nuevas autoridades y se obtenían los distintivos sociales y

⁴⁰ Resulta importante aclarar que la procesión o el desfile de las momias se realizaba en distintos contextos celebratorios, por ejemplo, en el tercer día de la fiesta de la Situa. Para más información consultar: Monteverde Sotil, L. R. (2011) Los Incas y la fiesta de la Situa. *Chungará (Arica), Revista de Antropología Chilena*. Vol. 43. N° 2. 243-256.

⁴¹ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 260 [11. El capítulo de los meses del año \(237-262\) \[260\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

militares (Marín Gutiérrez, et. al., 2016). El sol y la luna son los agentes no humanos que intervienen, ubicados en el margen superior izquierdo y derecho, respectivamente. Con respecto a esta celebración es importante destacar que se realizaba el 21 de diciembre, momento del solsticio de verano. Esta era una de las festividades dirigidas por los ayudantes del Inca, los *orejones* en la que se bebía chicha y se realizaban danzas y cantos especiales llamados *huari*. Se utilizaban instrumentos para musicalizar el evento, como las trompetas o *pututus* (Marín Gutiérrez, et. al., 2016), y seguramente también instrumentos de percusión como los ilustrados por Guaman Poma.

En este capítulo se observa que el año respeta la división en doce meses con treinta días cada uno. Esa organización responde a la lógica occidental de pensamiento porque Guaman Poma tenía acceso a los almanaques, elaborados por la imprenta luego de la reforma en 1584, que tuvo solamente consecuencias legales por lo que el calendario agrícola quechua quedó intacto (Alberdi Vallejo, 2011). En este último, el inicio del año era en el mes de junio, con la fiesta del *Inti Raymi* (Díaz Arcos, 2016). El análisis del calendario guamanpomiano sirve para analizar la posición de los cuerpos celestes, su presencia o ausencia y su tamaño como una decisión premeditada por el cronista.

Otra de las particularidades del capítulo está dada por la relación entre los meses del año y las prácticas rituales, de modo que el paso del tiempo está vinculado con prácticas religiosas organizadas en un calendario con actos y celebraciones, de los que Guaman Poma sólo atiende a la dinámica pública (Bauer y Dearborn, 2003). Las ilustraciones del cronista muestran el modo en que el calendario agrícola estructuraba la vida campesina, por lo cual la legitimidad social dependía de aquellas prácticas rituales, que marcan el cambio de las estaciones. En algunos casos, las actividades son cotidianas, como el DIBUJO 17, momento en el que se transportan a los depósitos los excedentes de comida, o el DIBUJO 20, momento

de la labranza. En otros dibujos está presente la influencia de la mirada católica, como el caso del DIBUJO 13 del mes de enero. En cada uno de los meses se representa una práctica, una ceremonia que busca ser un signo de entrega a los ídolos y *huacas* de las indias. Algo central es que en estos rituales de los meses se ilustra a la nobleza inca participando en los eventos en primer plano, por lo que el brindis con el sol y la dualidad representada por el sol y la luna, son centrales y recurrentes.

5.2.5- Ilustraciones del capítulo doce de la crónica

Los diez dibujos que continúan pertenecen al capítulo de “los ídolos (*huacas*)”. El DIBUJO 25⁴² se titula “Capítulo de los ídolos, Uacabilca incap/uanacampi”, y allí se grafica a Topa Inca Yupanqui conversando con las *huacas*. Este dibujo tiene, además, un texto que ilustra la conversación, diciendo: “¡Waqas, willkas! ¿Quién de ustedes ha dicho ‘No llueva, que no hiele, que no granice’? ¡Hablen! Esto es todo”. Las *huacas* respondieron: “No fuimos nosotros, Inka” (Guaman Poma de Ayala, 1615: 263). El Inca se ubica en el margen derecho de



la ilustración y porta una *waman champi*⁴³. Los atributos de poder son una muñequera, la *mascapaycha* y las orejeras, y viste una manta, una *camegeta* con *tocapus*, los ataderos y las sandalias. Los agentes no humanos graficados son los ídolos, la mayoría ubicados en ronda en el centro del dibujo, a excepción de uno que se encuentra arriba del cerro, en el margen superior izquierdo. El diálogo entre las *huacas* y el Inca tuvo como finalidad graficar las relaciones entre las deidades andinas, el clima y la producción; sumado a que ilustra que

⁴² Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 263 [12. El capítulo de los ídolos \(263-288\) \[263\]: Guaman Poma, Nueva coronica y buen gobierno \(1615\)](#)

⁴³ Una de las armas de guerra utilizada por las autoridades incaicas. Para más información: Chamussy, V. (2014) Estudio sobre armas de guerra y caza en el área centro-andina. Descripción y uso de las armas de estocada y de tajo. *Arqueología y Sociedad*. N° 27. 297-338. Disponible online: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/download/12203/10912/42570>

fueron los Incas quienes fomentaron y “trajeron” la idolatría en los Andes (Ossio, 2008). Este dibujo y los que continúan ponen de manifiesto las montañas y los cerros como espacios centrales para comprender los rituales y las adoraciones andinas por ser objetos de cultos y espacios sacralizados. En el contexto de hacer del espacio natural centros adoratorios, las montañas fueron un lugar privilegiado con casi 200 cerros que brindan evidencias arqueológicas (Vitry, 2008).

El DIBUJO 26⁴⁴ grafica la adoración al ídolo Inti Uanacauri en la coronación del Inca, en Cuzco. La escena se desarrolla en un espacio abierto, el hombre se ubica en el centro de la ilustración y la mujer en el margen derecho. Están arrodillados mirando al ídolo que se encuentra arriba del Tambo Toco, y el Inca tiene las manos en posición orante. Ambos personajes poseen atuendos de alto estatus. Detrás de ellos se observa un hombre que tiene orejeras y una *camegeta* con *tocapus*. Intervienen cuatro agentes no humanos ilustrados en la sección superior

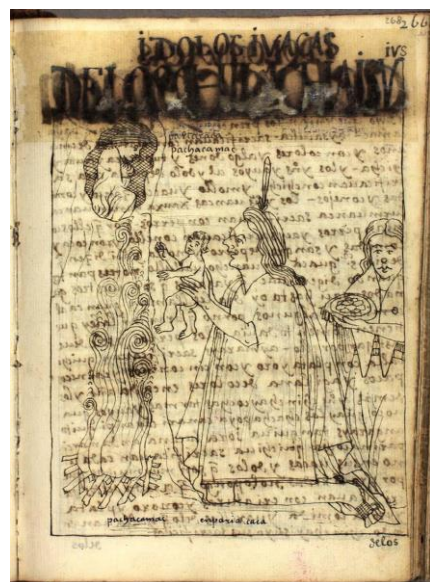


del dibujo: el sol, la luna, la estrella y el ídolo sobre la *huaca*. Según el escrito de Guaman Poma, en esta celebración el Inca, su mujer y sus hijos ofrecen sacrificios humanos y animales a los ídolos. Se infiere que la presencia del sol, la luna y la estrella se relacionan con los individuos que intervienen en el ritual. En base al estudio crítico de los mitos de los astros, el sol y la luna habitaron la tierra desde los comienzos porque eran seres terrenales. En ese contexto, el sol seducía a las mujeres y la luna a los hombres. Las estrellas representan a los hijos ociosos que mienten, engañan y no colaboran en el desarrollo productivo familiar, por lo que rompen con la laboriosidad: virtud, acción y regla social en los Andes. El ocio se relacionaba con la escasez y ruptura de la solidaridad y los intercambios recíprocos. Frente al

⁴⁴ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 266 [12. El capítulo de los ídolos \(263-288\) \[266\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

peligro de la destrucción y la muerte, estos hijos ingratos perdieron su condición humana y se convirtieron en estrellas que guían como un lucero el mundo humano y terrestre (Taipe Campos, 2006).

El DIBUJO 27⁴⁵ grafica el sacrificio de niños al ídolo Pariacaca, en el Chinchaysuyu. La escena se desarrolla en un escenario abierto e intervienen un hombre, una mujer y un bebé. El hombre se ubica en el centro del dibujo, arrodillado sosteniendo con sus manos al bebé desnudo que lo extiende hacia el ídolo, ubicado en el margen superior izquierdo del dibujo, sobre el fuego. La mujer se ubica en el margen derecho del dibujo y está arrodillada, ofrece para el ritual un platillo. Los atuendos representan que quienes oficiaban estos rituales pertenecían a la nobleza inca. Intervienen en la escena el ídolo



Pariacaca y el fuego. Según el escrito Guaman Poma plantea que los individuos realizaban sacrificios con niños y niñas de cinco años, lo que se denomina el ritual de la *Capac Ocha*⁴⁶. Estos sacrificios a infantes se llevaban a cabo en los cerros y en los adoratorios de altura más importantes del imperio (D'Altroy, 2003; Vitry, 2008). Se consideraba que los niños no morían sino que se reunían con sus antepasados que los observaban desde las alturas (Vitry, 2008).

El DIBUJO 28⁴⁷ ilustra un sacrificio de sebo quemado e infantes a Sauaciray en los Andesuyos. En el margen inferior izquierdo se ubica el tigre (otorongo) y una *huaca*. Interviene una persona de género indefinido (posiblemente una mujer, por la mantilla en la

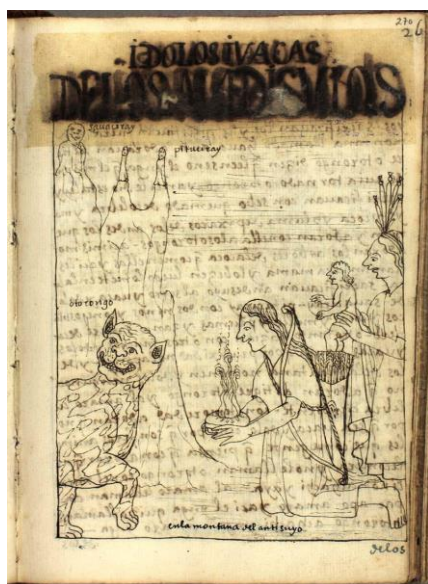
⁴⁵ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 268 [12. El capítulo de los ídolos \(263-288\) \[268\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

⁴⁶ Traducido como obligación real, y realizado en los meses entre abril y julio inclusive.

⁴⁷ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 270 [12. El capítulo de los ídolos \(263-288\) \[270\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

cabeza), un hombre y un bebé. La primera se ubica en el centro de la ilustración manipulando el platillo con fuego, además en su espalda lleva un arco. El hombre, por su parte, se ubica en el margen derecho y solo se distingue la mitad de su cuerpo, con sus dos manos ofrece al

bebé desnudo. Ambos adultos están arrodillados, con el semblante dirigido a los ídolos y entregando con sus brazos abiertos bienes para el sacrificio, no portan atributos de poder y visten una túnica sin *tocapus*. En esta ilustración, al igual que en el dibujo 10, participan el *otorongo* y la mujer con el arco y la flecha, lo que da la pauta que ambas escenas se desarrollan en la misma región, el Andesuyos o Antisuyo.



El DIBUJO 29⁴⁸ grafica el ritual a *Uilcanota* en el Collasuyos,

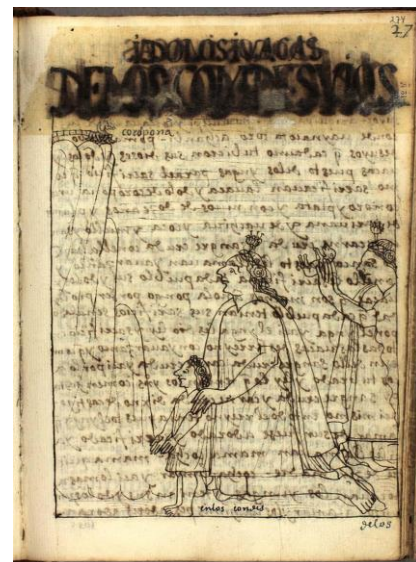
la escena se desarrolla en un espacio abierto. En el margen superior izquierdo se ubica el ídolo, en medio de una gran piedra. Los dos hombres adultos graficados se ubican en el margen derecho del dibujo, en el centro se ubica el carnero negro. El otro ofrece con sus dos manos maíz. Ambos se encuentran arrodillados mirando al ídolo, ubicado en el margen superior derecho. Las *mascapaychas* de ellos son diferentes a las anteriores porque constan de un gorro con una soga que recorre la cabeza hasta la pera, y en la frente tiene un diente en forma de medialuna. Estos sombreros de los Collasuyos son muy particulares y diferentes a los de las otras regiones, por lo que se pone de manifiesto que estos individuos que intervienen en la pertenecen a la misma



⁴⁸ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 272 [12. El capítulo de los ídolos \(263-288\) \[272\]: Guaman Poma, Nueva coronica y buen gobierno \(1615\)](#)

comunidad que el individuo del dibujo 8 que, como castigo por resistirse a la dominación inca, le arrancaron los ojos.

Por último, el DIBUJO 30⁴⁹ grafica el sacrificio de los indios de Condesuyos a *Coropona Urco*. La escena se desarrolla en un espacio abierto, y en el margen superior izquierdo, encima de una gran piedra, se ubica el ídolo. Intervienen tres individuos: dos hombres y un infante de género indefinido. Uno de los hombres se ubica en el centro de la ilustración, arrodillado y apoya sus manos en los hombros de lx infante paradox delante de él. El otro hombre se ubica en el margen derecho de la ilustración y ofrece en sus manos un animal muy pequeño irreconocible. Los tres individuos portan como atributos de poder una *mascapaycha* con flores y conchas, y visten una *camegeta* lisa.



En estos dibujos se observan ofrendas y sacrificios a los ídolos de cada región del imperio incaico. Las similitudes y recurrencias de los dibujos se relacionan con que en cuatro de ellos se ilustra el ritual de la *Capac Ocha*, sacrificios de infantes en los cerros o en los adoratorios en altura (Vitry, 2008), a excepción del DIBUJO 29. En los cinco dibujos la *huaca* se ubica en el margen izquierdo, con los ídolos en el extremo superior de la piedra. Esto expresa que los cerros y distintos accidentes naturales y geográficos eran considerados sagrados y, por ende, adoratorios porque eran el lugar predilecto en el que moraban los ancestros; de ahí la importancia de rendirle culto (Cohen et. al., 2020). Otra de las similitudes que encontramos se relaciona con las posiciones corporales de los individuos en el ritual. Al igual que en los DIBUJOS 1, 2, 3, 5, 14 y 15, en los cinco rituales de este capítulo los

⁴⁹ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 274 [12. El capítulo de los ídolos \(263-288\) \[274\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

individuos están arrodillados en posición orante. Esta posición corporal es propia de los rituales católicos, además en sus rostros tiene una expresión de sacrificio, dolor y entrega, poniendo de manifiesto el martirio que hay que atravesar para obtener, por parte de un Dios, una recompensa. Se considera que en su corporalidad está presente parte de las influencias de la mirada católica sobre estas prácticas. La *performance* ritual que nos permite establecer la influencia del contexto del cronista para la configuración de su discurso no implica únicamente la presencia de materialidad católica, sino que las posiciones de los cuerpos frente a las deidades en las escenas también es un indicador de central importancia.

Los siguientes cuatro dibujos pertenecen al mismo capítulo pero son analizados por separado porque abordan el rol de los hechiceros y la hechicería, fundamental para el análisis de los rituales andinos idolátricos. El DIBUJO 31⁵⁰ ilustra a dos ancianos, un hombre y una mujer, ubicados en el margen derecho e izquierdo, respectivamente. Se infiere que son hechiceros por sus rostros avejentados, con arrugas y con narices aguileñas. Ambos portan atributos de poder, cómo el *tupu* de la mujer en su manta y la muñequera y la *mascapaycha* del hombre. La escena se desarrolla al aire libre y, en el centro del dibujo, se ubica un fogón alimentado por los hechiceros con una *ari manca*⁵¹



calentándose. Encima de ella hay un diablo que está en comunicación con los individuos. Su presencia es un indicador de hechicería e idolatría y, como quedó expresado en los DIBUJOS 6 y 18, Guaman Poma se guió por las representaciones europeas medievales para ilustrar las referencias a lo diabólico y al pecado (Quispe-Agnoli, 2014). En el margen superior del

⁵⁰ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 279 [12.b Pontífises, valla viza, laica, vmv, hichezero \[279\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

⁵¹ Lo que significa olla sin estrenar, olla nueva.

dibujo se ubican, de izquierda a derecha, el sol, luna y la estrella; ésta última que carga con el significado del Lucero de noche y el Lucero de día (Taípe Campos, 2006).

El DIBUJO 32⁵² ilustra a tres “hechiceros falsos” en escenas paralelas que se desarrollan en distintos espacios (Guaman Poma de Ayala, 1615: 282). Como indica el cronista en el desarrollo escrito, en la parte superior del dibujo se ilustra al *hechicero de los sueños*, representado como una figura diabólica, con cuernos en su cabeza que le salen desde la sien. La víctima de la escena es un adulto de género indefinido, recostado sobre una cama. La otra escena, en el centro de la ilustración, ilustra al *hechicero del fuego*, que también tiene rasgos diabólicos. La víctima, según Guaman Poma, es un adulto que está parado portando un palo largo y en diálogo con el hechicero. La última escena, en la parte inferior del dibujo, grafica al *hechicero que*



chupa. Intervienen dos individuos de género indefinido, una persona recostada y desnuda sobre una cama, y la otra en el margen inferior derecho con su boca en la rodilla de la víctima chupándole la sangre, y la figura del diablo por detrás.



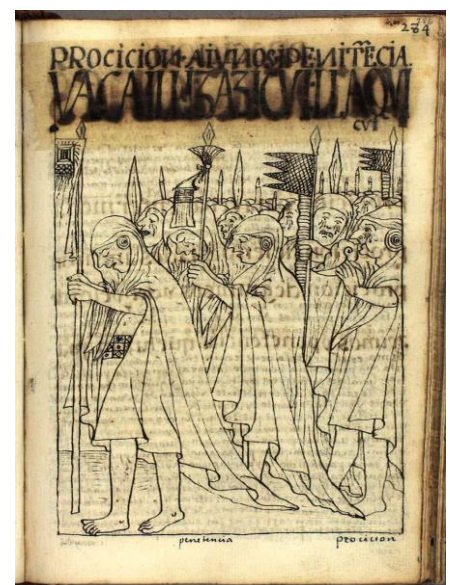
El DIBUJO 33⁵³ grafica las supersticiones y los augurios de los hechiceros. Alrededor de un individuo en un bosque se encuentran distintas especies animales que ilustran el mal augurio, como una mariposa, una avispa, un zorro, un búho, pájaros y una serpiente

⁵² Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 281 [Los hechiceros de este reino, pág. 276 \[281\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

⁵³ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 283 [Los hechiceros de este reino, pág. 276 \[283\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

arrastrándose en el suelo. El hombre está en comunicación con ellos, porque se observa unas palabras que salen de su boca. Como atributos de poder porta una *mascapaycha* y orejeras. Su atuendo es una *camegeta* con una guarda escalonada en su escote y *tocapus* cuadrados en su falda, tiene sandalias y una manta colgada de su hombro. Este dibujo ilustra una comunicación con seres o agentes que, desde una mirada católica, no tienen el estatus de deidad, por lo que responde a una práctica idolátrica (Quispe-Agnoli, 2014). En los Andes, muchos animales eran adorados y mantenían una comunicación con las personas., En cambio para el catolicismo, algunas especies están ligadas con impulsos pecaminosos, como la serpiente que expresa la tentación en el Génesis, o el demonio en el Apocalipsis. Basados en la literatura oral andina, el zorro está asociado con los animales silvestres (aquellos que no fueron domesticados y forman parte de los “animales del diablo”), mientras que los animales de Dios son aquellos que fueron domesticados (Quispe-Agnoli, 2014).

El DIBUJO 34⁵⁴ ilustra una procesión y ayuno multitudinarios en un espacio abierto. Hombres y mujeres portan lanzas, escudos y banderas, están parados, en marcha, descalzos, con la cabeza gacha y llorando, evidente en sus expresiones faciales. Algunos hombres portan orejeras, visten camisetas y mantas que le cubren la cabeza y llegan hasta el suelo. Este dibujo representa el vínculo que establecían con sus deidades, si se tiene en cuenta que las prácticas ponen de manifiesto las lógicas de complementariedad y reciprocidad (Rostoworowski, 1983). Los hombres pedían a la tierra, a la pacha, al



Sol, a la lluvia por aquello que necesitaban para vivir, pero al mismo tiempo le entregaban algo a cambio para que pueda ser concedido. De este modo las procesiones, las ofrendas y los

⁵⁴Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 286 [Procesiones, ayunos y penitencias, pág. 286\[286\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

ayunos funcionaban como instancias en las que las personas dejaban de lado sus deseos o necesidades para ofrecerlo como entrega a la deidad.

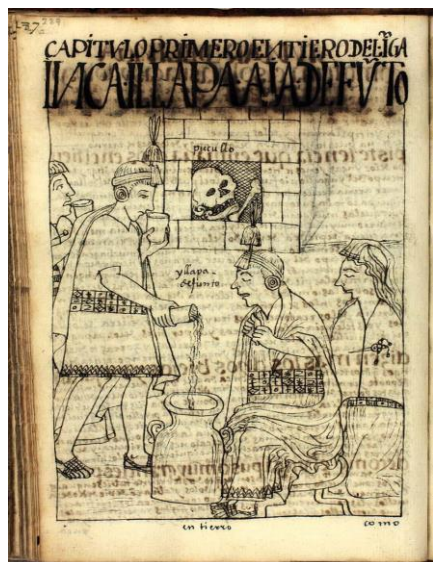
Respecto a estas ilustraciones, es posible establecer algunas relaciones; por un lado, los DIBUJOS 31 y 32 muestran personas que, por sus rasgos faciales y corporales, son hechiceros. Están arrugados, tienen una nariz aguileña y los dedos de las manos largos y huesudos. Estos fueron figuras de poder dentro de las jerarquías incaicas (Quispe-Agnoli, 2014). Además, en ambos dibujos fueron ilustradas figuras demoníacas que en el registro escrito no son mencionadas, pero que Guaman Poma dibujó siguiendo la iconografía europea medieval, para reflejar que aquella práctica representa una idolatría (Quispe-Agnoli, 2014). En el DIBUJO 32 Guaman Poma representa a los tres falsos y mentirosos hechiceros, que engañaban a las personas (Quispe-Agnoli, 2014). Ellos funcionaban como mediadores entre la tierra y el infierno, por lo que estos demonios se encuentran en otra “dimensión”. Por último, haciendo referencia al DIBUJO 34, las procesiones y los ayunos eran dedicadas a las *huacas* y a los ídolos, por lo que eran prácticas de idolatría. Aunque muchas de ellas son realizadas por el catolicismo, son aceptadas en la medida en que busquen adorar a un verdadero Dios.

Para sintetizar, el discurso visual que transmiten estos dibujos hace referencia explícitamente a las interpretaciones guamanpomianas y católicas acerca de las idolatrías, no a las perspectivas incaicas. En el mundo andino los hechiceros se encargaban de realizar distintas prácticas rituales e invocar a sus dioses. Si se tiene en cuenta que el cronista retoma las interpretaciones católicas coloniales para establecer cuáles son las prácticas idolátricas y de qué formas debe ser adorado el verdadero Dios, estas actividades son idólatras porque forman parte de una falsa fe, de un error, lo opuesto a la *latría* (Bernard y Gruzinski, 1992).

5.2.6- Ilustraciones del capítulo trece de la crónica

Las cinco ilustraciones que continúan pertenecen al capítulo de los entierros. El

DIBUJO 35⁵⁵ grafica el entierro del Inca, y la escena se desarrolla en un espacio abierto alrededor del *pucullo*, ubicado en el centro del margen superior. En el centro del margen inferior del dibujo se ubica un *cántaro* con chicha. El *orejón*, que está parado en el sector izquierdo, porta un vaso ritual en cada mano, bebe el que lleva la mano izquierda, y verte en la fuente el de la mano derecha; está parado con la cabeza gacha mirando la fuente y porta orejeras y *mascapaycha*. Los individuos que se ubican en el margen derecho del dibujo representan la “pareja real”, el Inca y la Coya. La mujer está arrodillada, viste un vestido con *tocapus* y una manta que tiene



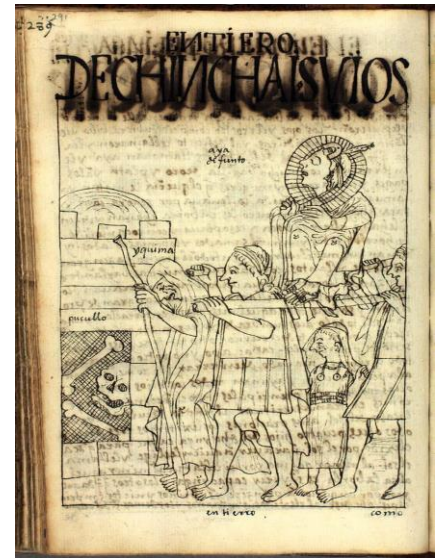
un *tupu* como sus atributos y ropas que marcan su posición social. El hombre está sentado en una *tiana* con la cara inclinada hacia la fuente. Se infiere que este es el hombre y señor más importante de la ilustración en una primera instancia por estar sentado en el asiento real de los incas (Vitry, 2018), indicador de estatus y posición social, y también por sus rasgos faciales. Que ambos tengan los ojos cerrados, expresa la actitud de calma que los líderes debían sostener como símbolo de equilibrio (Martínez Cereceda, 1994).

El DIBUJO 36⁵⁶ muestra el entierro y la procesión del difunto que se realiza en el Chinchaysuyo. Dentro del pucullo, ubicado en el margen izquierdo, hay un cráneo y huesos que indican que allí se encuentra un difunto. Participan en la escena la viuda, dos ayudantes que llevan en andas a otro difunto y un infante de género indefinido, todos descalzos y en

⁵⁵ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 289 [13. El capítulo de entierros \(289-299\) \[289\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

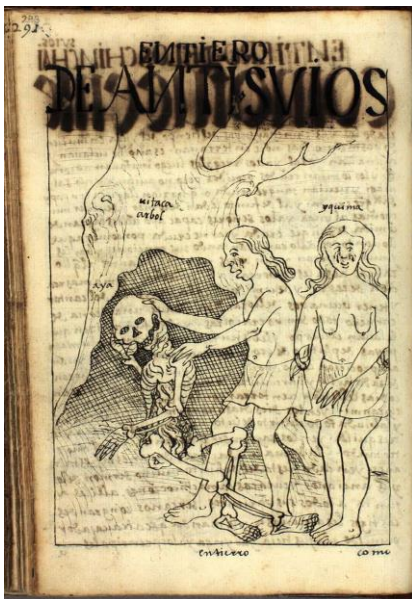
⁵⁶ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 291 [13. El capítulo de entierros \(289-299\) \[291\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

procesión. Como menciona Guaman Poma, la viuda lidera la procesión, portando una rama como bastón. Tiene la cabeza gacha y mira al suelo, está llorando. Viste una túnica que le tapa la cabeza y llega hasta el suelo. Detrás de ella y en el centro de la ilustración están los hombres que llevan las andas sobre las que se encuentra ese difunto. Visten una camiseta sin *tocapus* y una falda con pliegues. El muerto está con las piernas cruzadas, tiene los ojos cerrados y la cara inclinada hacia el cielo, porta la *mascapaycha*, una túnica y sandalias, símbolo de que fue una persona importante. Por último, el infante se ubica en medio de las andas, está llorando y viste una *camegeta* con *tocapus*.



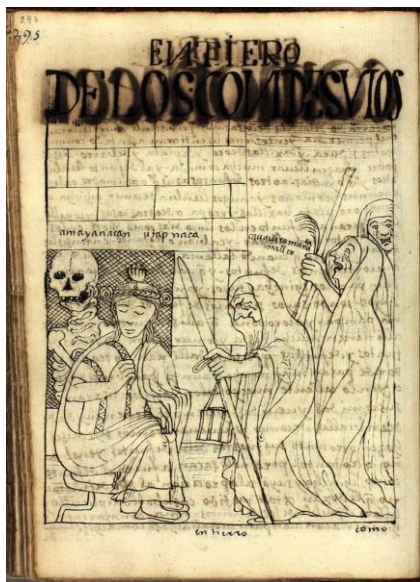
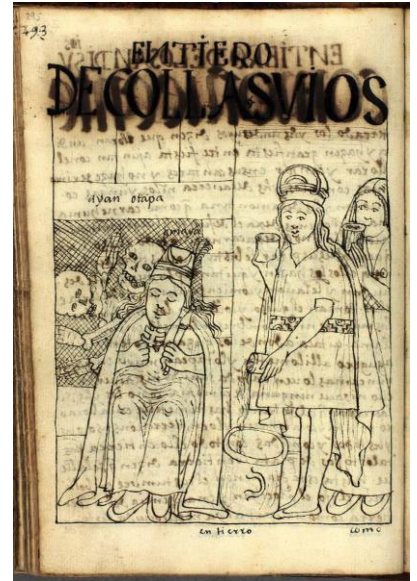
El DIBUJO 37⁵⁷ ilustra el entierro de los indios del Antisuyu. La escena se desarrolla

en un espacio abierto e intervienen dos adultos: una mujer y un hombre. En el centro de la ilustración se ubica el cadáver completo del difunto dentro de una *uitaca* (un árbol). Del lado izquierdo se ubican los individuos, ambos con expresiones faciales de angustia y tristeza por estar llorando. El hombre está en contacto con el cadáver, apoyando sus manos en el cráneo y en el hombro; la mujer es la viuda del difunto se ubica a su lado. Ambos están parados, con el torso desnudo y descalzos. No portan ningún atributo de poder y visten únicamente una pequeña falda.



⁵⁷ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 293 [13. El capítulo de entierros \(289-299\) \[293\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

El DIBUJO 38⁵⁸ grafica el entierro de los Collasuyos, y la escena se desarrolla alrededor del *ayan otapa*⁵⁹, ubicado en el margen derecho del dibujo. La materialidad andina graficada son los vasos rituales y el cántaro con chicha, al igual que en el dibujo 35. Dentro de la fosa se ven dos cadáveres de difuntos. Los individuos que intervienen en la ilustración son dos hombres y una mujer. Uno de los hombres está delante del *ayan otapa*, con los ojos cerrados y manipulando un objeto no reconocible. Está sentado en una *tiana*, porta la *mascapaycha* de los Collasuyos y viste una túnica con una manta. Estos elementos representan que se trataba de una persona poderosa. La mujer se ubica en el margen derecho, se ve una pequeña parte de su cuerpo. Porta un vaso ritual, está parada y viste una manta con una *camegeta* con *tocapus* y un *tupu*. Por último, el otro hombre porta un vaso ritual en cada mano, uno lo bebe y el otro lo verte en el cántaro. Viste una *camegeta* con *tocapus*, una manta apoyada sobre los hombros y sandalias, y porta una *mascapaycha*.



El DIBUJO 39⁶⁰ grafica el entierro de los indios de los Condesuyos alrededor de una tumba. Uno de los hombres se ubica en el margen izquierdo del dibujo sentado en una *tiana*. Porta una *mascapaycha* con flores y viste una túnica o camiseta larga con guardas de *tocapus* verticales. Sobre sus hombros lleva una manta y está calzado con sandalias cerradas. Las mujeres se ubican en el margen derecho, llorando y visten una túnica que le cubre la cabeza y le llega hasta los pies.

⁵⁸ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 295 [13. El capítulo de entierros \(289-299\) \[295\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

⁵⁹ Al igual que *pucullo*, es otra de las posibles denominaciones para nombrar a los recintos funerarios.

⁶⁰ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 297 [13. El capítulo de entierros \(289-299\) \[297\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

Dos de ellas están paradas y portan una vara de madera larga en sus manos y una *chuspa*. De la otra solo se observa su cara con lágrimas en su rostro.

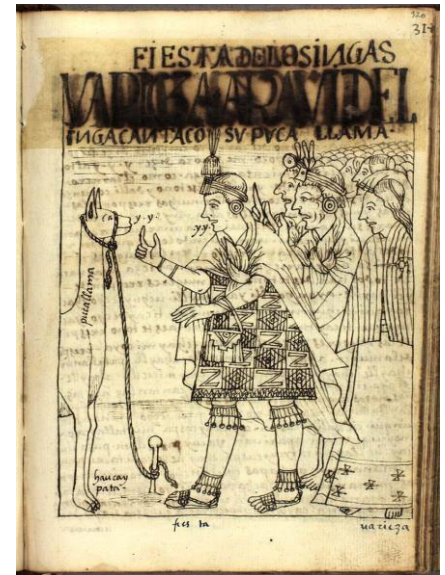
En este capítulo encontramos un análisis por regiones acerca de las distintas prácticas y actividades realizadas alrededor de los entierros. Para las sociedades andinas, morir no solo afectaba al individuo sino también a la comunidad a la que éste pertenecía, ya que los difuntos pasaban al mundo de los ancestros, y los ancestros pertenecían a un *ayllu* (Bascopé Caero, 2001). Más allá de las semejanzas, Guaman Poma plantea particularidades entre los rituales según las regiones del imperio (Cuzco con el entierro del Inca y los cuatro *suyus*). Las similitudes se observan sobre todo entre Cuzco, Collasuyo, Condesuyo y Chinchaysuyo dado que se ilustra el entierro de gente poderosa; participan numerosas personas que se ubican en torno a la construcción funeraria que se encontraba abierta, ya que se puede ver a los difuntos en su interior. Las particularidades se manifiestan en ciertas actividades que forman parte de esos rituales. Por ejemplo, en los DIBUJOS 35 y 38 los individuos beben chicha con los vasos rituales, signo de celebración en honor al difunto. En cambio en el DIBUJO 36 se ilustra cómo el difunto es llevado en andas en una procesión. El DIBUJO 37, del Antisuyu es el que mayores diferencias presenta dado que los entierros se realizaban junto a árboles, no en *pucullos*, y los individuos que intervienen fueron ilustrados con el torso desnudo, descalzos y sin ningún atributo de poder.

5.2.7- Ilustraciones del capítulo dieciséis de la crónica

El DIBUJO 40⁶¹ ilustra la fiesta de los Incas, la escena se desarrolla en un espacio abierto e interviene una multitud de personas. En el dibujo tres individuos aparecen en primer plano: dos hombres y una mujer. Además, en el margen izquierdo del dibujo Guaman Poma

⁶¹ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 320 [Canciones y música del Ynga, pág. 319 \[320\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

graficó una llama roja, según su escrito, atada con una soga al piso. En el centro de la ilustración uno de los hombres está parado con los brazos extendidos hacia el animal, como si estuviera en comunicación con él. Este personaje fue un Inca, dado los atributos de poder representados en su ropa y accesorios, tales como muñequera, orejeras, *mascapaycha*, *camegeta* con *tocapus* cuadrados bordados en toda la tela, una manta anudada, cuatro ataderos y sandalias. El segundo hombre, también de status, se ubica por detrás y está parado. Sus atributos de poder son las orejeras y la *mascapaycha*. Viste una *camegeta* pero no se llegan a observar *tocapus*, manta anudada y se encuentra descalzo. Por último, la mujer, también de jerarquía, se encuentra en el margen derecho del dibujo, también se encuentra parada y porta un *tupu* como atributo de poder. Viste un vestido largo con *tocapus* y bordados en la parte baja, una manta con bordados y dibujos, y está descalza.



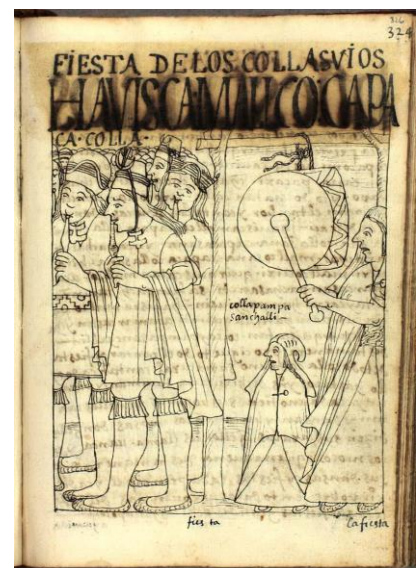
El DIBUJO 41⁶² ilustra la Fiesta de los Chinchaysuyo, la escena se desarrolla en un espacio abierto e intervienen dos mujeres y dos hombres de alto status. La mujer en primer plano tiene un *tupu* en su manta y un vestido con *tocapus*, la otra toca la pandereta. Uno de los dos hombres se ubica en el centro de la ilustración, con la espalda agachada, mientras que el otro está parado en el margen derecho del dibujo. Ambos musicalizan la fiesta soplando un *pututu* (trompeta). Portan como atributos de poder una *mascapaycha* y un tocado de plumas con una guarda alrededor del rostro. Visten una *camegeta* y una falda tableada, la manta en el antebrazo, ataderos con flecos y sandalias.

⁶² Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 322 [Fiesta de los Yngas, pág. 321 \[322\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

El DIBUJO 42⁶³ grafica la Fiesta de los Andesuyos, la escena se desarrolla en un espacio abierto e ilustra un baile durante la celebración. El hombre porta una *mascapaycha* con siete plumas, se ubica en el centro del dibujo y baila con la mujer ubicada en el margen izquierdo. Están tomados de la mano con sus brazos extendidos hacia el otro. En el margen derecho, un hombre musicaliza el baile con una flauta llamada Pipo, y su atributo de poder es una vincha con una sola pluma. Detrás de él, una mujer tiene la cabeza inclinada mirando al suelo. Todos los individuos están descalzos, tienen el torso desnudo y una falda anudada a la cadera. Nuevamente se observan a los indios de esta región con el torso desnudo, indicador de que para ellos el prestigio no estaba dado por las vestimentas o su calzado, como en la mayoría de las ilustraciones anteriores, sino que tenían otras lógicas de organización y legitimación del poder. Por otro lado, es la única de todas las ilustraciones de las fiestas en la que los indios están bailando y danzando, práctica central en los rituales andinos.



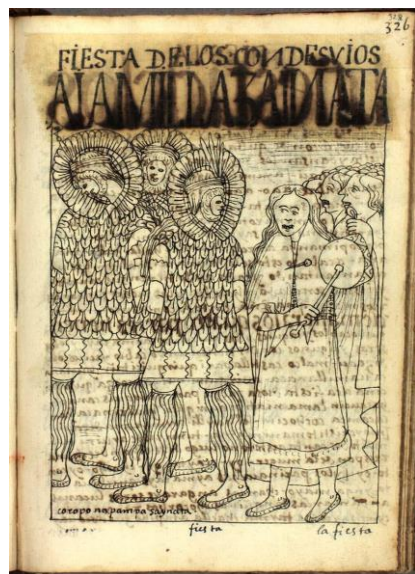
El DIBUJO 43⁶⁴ grafica a una multitud de personas en la fiesta de los Collasuyos. En el margen derecho del dibujo se encuentra una mujer, acompañada por una niña, musicalizando la celebración golpeando un tambor colgado del tronco de un árbol sostenido por dos maderas verticales. Porta como atributo de poder un *tupu* y viste un vestido con una guarda de *tocapus*. Del lado izquierdo se observan dos hombres tocando un instrumento de viento, y otros tres conversando.



⁶³ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 324 [Fiesta de los Andesuyos, pág. 323 \[324\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

⁶⁴ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 326 [Fiesta de los Collasuyos, pág. 325 \[326\]: Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno \(1615\)](#)

Los cinco hombres portan un sombrero con una cinta que recubre la cara y que tiene un diente de metal o de madera en forma de luna y un dije en la pera.



Por último, El DIBUJO 44⁶⁵ ilustra la fiesta de los Condesuyos. La escena se desarrolla en un espacio abierto y participan tres hombres y tres mujeres, ubicados en el margen izquierdo y derecho respectivamente. Una de las mujeres toca la pandereta, porta como atributo de poder un *tupu* en su manta y viste un vestido con una guarda de *tocapus*. De las otras dos mujeres solo se observa su cara, con la boca abierta mirando a los hombres. Ellos miran a lugares distintos: uno hacia a las mujeres, otro hacia su costado derecho y el otro al suelo. Como atributos de poder portan un tocado de plumas y una máscara. Visten una *camegeta* con hojas bordadas y mangas, ataderos con flecos y sandalias cerradas.

Este capítulo está compuesto por ilustraciones que grafican fiestas y ritualidades en las regiones del imperio. Se evidencian diferencias relativas a los atuendos y atributos de poder de cada *suyu*, como en el DIBUJO 42 de los Andesuyos, en el que los habitantes tienen el torso desnudo, o en los tocados del DIBUJO 41, con plumas y un tamaño mayor al del resto. Igualmente, encontramos algunas similitudes acerca de la participación de una multitud de personas, lo que pone de manifiesto que eran celebraciones públicas a las que asistían una gran cantidad de habitantes, aunque los que ofician la fiesta son funcionarios de la élite, identificados por sus ropas y accesorios. Las festividades se desarrollan en escenarios abiertos, cuestión importante para establecer la relación entre la ritualidad y el medio.

⁶⁵ Guaman Poma de Ayala, F. (1615) *Ibíd* p. 328 [Fiesta de los Condesuyos \[328\]: Guaman Poma, Nueva corónica y buen gobierno \(1615\)](#)

Por otro lado, en estas fiestas distintos instrumentos eran utilizados para musicalizar el ambiente. En los DIBUJOS 41, 43 y 44 las mujeres tocan la pandereta, al igual que en el DIBUJO 8 de la fiesta de la Coya. Por su parte, los hombres portan instrumentos de viento: en el DIBUJO 43 flautas y en el DIBUJO 42 una antara.

Capítulo 6:

Discusión y conclusiones

Este trabajo tuvo como finalidad contribuir al entendimiento de las prácticas rituales y la religiosidad andina en tiempos prehispánicos y a la percepción sobre ellas durante el período colonial, a partir del análisis de las ilustraciones de la crónica de Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno*. De los 398 dibujos, fueron analizados aquellos que ilustran rituales correspondientes al período pre-incaico y del Tahuantinsuyu. Para esto fue retomada la propuesta de Adorno (2002), quien divide la crónica en segmentos, es decir, grupos de capítulos relacionados temáticamente. De los 10 segmentos que identifica, fueron seleccionados los primeros cuatro porque cronológicamente son apropiados con nuestra propuesta. Sin embargo, el análisis se basó solo en los segmentos 1, 3 y 4, dado que en el segmento 2 no se ilustraron prácticas rituales.

Fue configurada una metodología apropiada para la investigación, resultado de la conjunción entre los aportes de la teoría de la performatividad, la Sociología de la Imagen, la Cultura Visual y la Arqueología Visual. La óptica de la *performance* fue central para analizar la ritualidad como una escenificación en la que intervienen distintos agentes y a partir de la cual se construye y reproduce memoria. La Sociología de la Imagen y la Cultura Visual, por su parte, promueven el estudio del registro alternativo al alfabético para un abordaje descolonizador que pone en tensión la occidentalización del conocimiento. Por último, la Arqueología Visual ofrece una propuesta de metodología para sistematizar la información ilustrada en los dibujos sobre los agentes que participaron, el escenario en el que se desarrollaron las prácticas, la materialidad andina o cristiana que intervino en los rituales, etc. En ese sentido, se configuraron dos bases de datos (ver Anexo) que permitieron sistematizar la información ilustrada y reconocer ejes temáticos.

6.1- Los ejes temáticos ilustrados

El abordaje de la primera de las tablas, llamada datos del dibujo, permite plantear que las prácticas analizadas pueden agruparse en cuatro ejes temáticos:

1. Ilustraciones que se encargan de historizar o narrar un momento particular.
2. Celebraciones (brindis, fiestas y actividades productivas).
3. Adoraciones (entierros, sacrificios, procesiones, ayunos y hechiceros o supersticiones).
4. Enfrentamientos.

A continuación retomaremos cada uno de ellos.

6.1.1- *Ilustraciones que se encargan de historizar o narrar un momento particular*

Los primeros cinco dibujos corresponden a este eje temático porque cuentan una historia. Los tres rituales del segmento 1 narran una parte de la historia familiar y personal de Guaman Poma vinculada a sus inicios en la participación de la órbita católica, al tiempo que ponen de manifiesto los sentidos proféticos que tiene el documento. Los individuos que intervienen en los dibujos son familiares del cronista y participan en más de una ilustración. Por ejemplo, el hermanastro de Guaman Poma aparece primero como un niño que ingresa al seminario, luego presidiendo su primera misa y, por último, en la capilla del Hospital de Huamanga en donde trabajó muchos años de su vida.

Esta narrativa visual ilustra la performatividad ritual porque todas las escenas se desarrollan al interior de una iglesia, interviene materialidad cristiana como biblias, rosarios, altares y cruces, y las corporalidades, posiciones y movimientos de los individuos que protagonizan la escena, arrodillados y con las manos cruzadas, son propias de las celebraciones católicas como la misa. Además, en la primera ilustración interviene como

agente no humano una paloma, símbolo católico del Espíritu Santo. Esto evidencia el sentido profético del documento y el rol que tiene Guaman Poma como enviado de Jesucristo -según lo expresa en el escrito- para transmitir su mensaje.

Por su parte, los dos rituales del segmento 3 conforman una secuencia en la que Guaman Poma narra las edades de las Indias desde los orígenes humanos hasta el período previo al régimen incaico. El DIBUJO 4 ilustra *la primera edad de los indios* a partir de una pareja que viste con hojas de los árboles y realiza actividades de labranza; el siguiente grafica la *segunda edad en las indias*, en la que una pareja se viste con cuero de animales y vive en casas de piedra. Se considera que ambas ilustraciones tienen como finalidad representar los cambios en las formas de vida en los Andes, e ilustrar los cambios sociales y tecnológicos, sumado a que poseen un fuerte sentido ritual. El primero es una representación de la metáfora del Edén de Adán y Eva, pero contextualizado en las *Indias*, para lo que Guaman Poma incorporó el arado y la presencia del Dios Sol. Esto se vincula con el rol de la agricultura para la reproducción social, aspecto central en el calendario productivo y en la cosmología andina.

Por otro lado, el segundo dibujo ilustra al hombre rezando mientras mira al cielo, en una posición católica. En base a la ilustración, los individuos en esta edad realizan actividades más complejas, como construir y habitar una casa, y adorar a un dios que está en los cielos. En este sentido, el sol está ubicado en el margen contrario hacia el que el hombre está mirando, planteando la cercanía con ideas religiosas más cercanas al catolicismo.

6.1.2- Celebraciones (*brindis, fiestas y actividades productivas*)

Con respecto al segundo eje temático, se encontraron diecisiete dibujos que corresponden a esta categoría. En relación con los brindis, se hace una distinción entre los DIBUJOS 6, 9 y 18 que grafican el brindis con el sol, y los DIBUJOS 35 y 38 que ilustran brindis en contextos de entierro. Los primeros tres son iconográficamente similares, porque

tienen como personajes centrales a un hombre de la nobleza incaica que brinda, posiblemente con chicha, en vasos rituales (*keros* de madera, *aquillas* metal o cerámica, entre otros) con el Dios Sol emplazado en el margen superior derecho de los dibujos, sinónimo de que ocupa un lugar principal. En los DIBUJOS 6 y 18 participa como intermediario de la celebración una figura diabólica similar a las representaciones europeas de épocas medievales del diablo, con cola y cuernos. Si se tiene en cuenta la ausencia de esta figura en el DIBUJO 9, se infiere que Guaman Poma vincula esa práctica con la idolatría, como lo hemos expresado en el capítulo anterior (Quispe-Agnoli, 2014).

El brindis, además de ser una práctica celebratoria en sí misma, se realizaba en el marco de otros rituales, como los entierros. Los ancestros eran los representantes y guardianes de los *ayllus*, ellos incidían fuertemente en la reproducción de la vida andina, por ello recibían ofrendas, adoraciones, canciones y danzas (Rostoworowski, 2015). Como ilustra Guaman Poma para el mes de noviembre en el DIBUJO 23, los Incas paseaban en la plaza principal de Cuzco a las momias de los líderes que habían muerto. De este modo, la muerte, los difuntos y los entierros, en un sentido espacial y ritual, tenían sus propias lógicas y estaban acompañados de prácticas celebratorias, algunas de ellas estructuradas dentro del calendario andino.

De este modo, el brindis formaba parte de celebraciones rituales porque a través de él los individuos se comunicaban con los seres o dioses superiores. A su vez, representa un pacto, dado que con el brindis en este tipo de vasos se sellaban lazos o acuerdos. El brindis siempre se hace de a dos, por ello representa la reciprocidad y complementariedad, ejes fundamentales en la vida andina (Martínez Cereceda, 2005, 2008; Martínez Cereceda et. al., 2014). La recurrencia en la representación del brindis y de los vasos rituales da cuenta de una práctica performática de importancia en el imperio.

Relativo a las fiestas encontramos 10 ilustraciones que forman parte de este ítem, a saber: los DIBUJOS 7, 16, 20, 21, 24, 40, 41, 42, 43 y 44. En todos ellos fueron ilustrados una gran cantidad de individuos, dando cuenta que eran prácticas públicas en las que participaban numerosas personas. Todos estos dibujos forman parte del capítulo de las fiestas, a excepción del DIBUJO 7 que grafica la celebración de la sexta Coya, del capítulo de los *Capitanes generales y sus señoras*. Las similitudes presentes radican en los objetos que funcionan como instrumentos musicales para ambientar la escena al aire libre y en las posiciones y movimientos de los individuos ilustrados.

Acerca del análisis de las recurrencias de estos dibujos, se encontraron diferencias de género en las prácticas celebratorias porque algunos instrumentos, como los de percusión, son manipulados únicamente por mujeres, mientras que los hombres musicalizan con instrumentos de viento como flautas, cabezas de venado o antaras. También se evidencian particularidades y diferencias en las celebraciones según los *suyus* o regiones del imperio. En síntesis, las ilustraciones agrupadas bajo el tema “celebraciones” muestran que estos rituales de participación multitudinaria incluían danzas, cantos y músicos, con roles sociales según una división de género muy marcada.

Por último, los DIBUJOS 4, 17 y 20 ilustran actividades productivas, y su sentido ritual estaba dado por el vínculo entre los ciclos ceremoniales y los agrícolas. “Los incas realizaban las labores agrícolas con las armas a mano y la plegaria en los labios” (D'Altroy, 2003: 326), lo que deja en claro que su religiosidad estaba en completa relación con el ambiente natural en el que vivían. El año nuevo andino comenzaba en el mes de junio, con el solsticio de invierno el 21 de ese mes, momento en el que se prepara la tierra para la producción (Díaz Arco, et. al., 2016). Por este motivo muchas celebraciones se realizaban en los campos de cultivo, como el caso del DIBUJO 20, que representa la fiesta de la labranza en agosto. Se esperaba que con celebraciones y ofrendas a los dioses y astros hubiera buenas

cosechas. En ninguna de las ilustraciones de las fiestas y actividades productivas se plasman símbolos de que eran prácticas idolátricas, y tampoco se detectan materialidades o gestualidades corporales católicas.

6.1.3- Adoraciones (*entierros, sacrificios, procesiones, ayunos y hechiceros o supersticiones*)

La gran mayoría de los eventos que son incluidos bajo el concepto de adoraciones corresponden a temáticas que son desarrolladas en capítulos específicos de la crónica en las que se ilustran las particularidades según cada región del imperio (los cuatro *suyus* y Cuzco). Con respecto a los entierros, las ilustraciones representan el vínculo que las comunidades andinas establecían con sus antepasados y ancestros, eje fundamental de su religiosidad y del ciclo vital andino. La concepción de la muerte en las culturas andinas implica una continuidad y una proyección al principio, no es entendida como un final (Bascopé Caero, 2001). En esta concepción cíclica de la vida y de las edades del mundo, todo vuelve a comenzar una y otra vez. Por otro lado, la vida y la muerte también reflejan las relaciones complementarias entre dos opuestos: la luz y la oscuridad; lo nuevo y lo viejo; el inicio y el fin. La vida es la contracara recíproca de la muerte.

Estos sentidos se ilustran en los dibujos del capítulo de los entierros del segmento 4, en donde los muertos se relacionan con los vivos, dado que los primeros funcionan como seres protectores que renuevan la vida (Bugallo y Vilca, 2014). Por ejemplo, en el DIBUJO 36 la momia de un jerarca Inca es llevada en andas, siendo el centro de la procesión, y en otros casos, las *chullpas* o tumbas están abiertas, muestran los restos óseos de los difuntos al descubierto, en interacción con los vivos que brindan junto a ellos.

Un aspecto a destacar es que las veintitrés ilustraciones que grafican adoraciones muestran recurrencias y similitudes y, a su vez, plasman visualmente particularidades según el sector del imperio. Esto se observa de manera más evidente en el Antisuyo o Andesuyo,

respecto a sus vestimentas, a los escenarios donde se desarrollan las prácticas, cómo a su forma de vida. En este sentido, Guaman Poma deja explícito en su discurso visual, que las prácticas performáticas públicas promovidas por el Tahuantinsuyu adquirieron formas particulares en cada región y las diferencias más marcadas fueron con los grupos étnicos ubicados en la región más selvática.

Sobre los sacrificios, las procesiones y los ayunos, son prácticas analizadas en conjunto porque implican una actividad en la que se le concede a una deidad la posibilidad de sobreponerse a una necesidad, un deseo, una posesión para quedar en sus manos y obtener una retribución a cambio. Se reconocen un total de nueve dibujos que ilustran sacrificios, siete procesiones y dos ayunos. Estas prácticas ponen de manifiesto la reciprocidad y la complementariedad entre dos polos distintos que mutuamente se complementan (Rostoworowski, 1983). Relativo a las procesiones, cabe aclarar que, al igual que los brindis, es una actividad que se realiza en múltiples contextos celebratorios: en fiestas como la del sol y de la luna; en prácticas funerarias cuando el difunto es sacado en andas; en las fiestas que ilustran las celebraciones de cada *suyu* del imperio, etc. Es una *performance* porque presenta una serie de constantes en cada escena graficada: interviene un grupo numeroso de personas, en el caso de fiestas los individuos portan instrumentos musicales, las escenas se desarrollan al aire libre y, en la mayoría de los casos, participan en el margen superior del dibujo los astros/deidades como el sol, la luna o las estrellas, que acompañan el desarrollo del ritual.

La concepción teológica de Guaman Poma está presente en los rituales en la medida en que un grupo de personas les conceden a ciertas deidades, ubicadas en la cima de cerros distintos, recursos y bienes de su cultura que ellos mismos produjeron y/o que consideran sagrados. Esto se observa de forma recurrente en los seis dibujos del capítulo doce, de los ídolos, donde las montañas -como representantes o lugar de morada de los ancestros- son objeto de adoración y, a su vez, escenario de sacrificios de animales e infantes. En otras

palabras, estas imágenes representan la performatividad ritual que presenta particularidades en base a la región del imperio y que Guaman Poma ilustra para destacar tanto los puntos en común como las especificidades.

6.1.4- Enfrentamientos

En relación con el último ítem, sobre los enfrentamientos, se encontraron tres dibujos que responden a esa categoría: los DIBUJOS 8, 10 y 11. Se plantea que estas ilustraciones presentan sentidos rituales, y para eso es necesario comprender la dimensión religiosa o teológica de la guerra. Los incas proclamaban que habían sido llamados por mandato divino a extender la religión del Dios creador Wiracocha. Tal como afirma D'Altroy (2003), en los preparativos de las campañas había actividades adivinatorias (con el fin de conocer el resultado del enfrentamiento), ayunos, festejos y sacrificios. En esos eventos, además, los Incas cargaban *huacas* con el fin de que los espíritus encarnados los acompañen (como se ilustra en el DIBUJO 11). Tomar los ídolos del enemigo significaba apropiarse de su poder, por eso es que conservaron sus estatuillas capturadas para que los súbditos reconozcan su dominio. Además, quienes imponían resistencia a la conquista pero fracasaban en el enfrentamiento, eran sancionados a través de la aplicación de castigos corporales (D'Altroy, 2003), como se representa en el DIBUJO 8. El individuo que está sometido es del Collao⁶⁶, posiblemente un curaca importante por su vestimenta y atributos de poder. Al respecto, esta sección del imperio fue la que mayor resistencia impuso a ser incorporada bajo el dominio Inca (D'Altroy, 2003). Numerosas fuentes coloniales a las que el cronista tuvo acceso se han detenido en el análisis de las resistencias de esta región del imperio, como Bernabé Cobo que cuenta el enfrentamiento entre los Incas y el rey Colla Puquina.

⁶⁶ Posteriormente, en los DIBUJOS 29 y 38 del Collasuyo en los capítulos de los entierros y de las fiestas ilustran a la gente de esta región con los mismos elementos –gorro y ropa–.

6.2- Agentes humanos y no humanos representados

Respecto de la segunda tabla, encontramos información significativa sobre los agentes humanos y no humanos que participaron en las escenas, referido a sus posiciones y ubicaciones en el dibujo, a la participación o ausencia en ciertos rituales, y a la corporalidad y *performance* individual. Todas las prácticas ilustradas en los segmentos 3 y 4 se desarrollan en espacios abiertos, graficando a la naturaleza como escenario ritual. Esto permite la participación de distintos astros, como agentes de importancia para los Incas, como el sol, la luna y las estrellas. En 14 ilustraciones, el 31% del total, se observa la participación del sol, en nueve de ellas (20%), la agencia de la luna, y en 3 (6.6%) es graficada una estrella.

Estos números documentan la centralidad que tenía el sol como deidad principal para los Incas, en menor medida la relevancia lunar, y además las relaciones de género que con ellos se manifiestan. Por un lado, en la fiesta del Inca es el sol el que tiene centralidad y en la fiesta de la Coya, la luna. Sumado a esto, también encontramos que las posiciones de los astros eran distintas según los dibujos. Por este motivo se infiere que Guaman Poma consultó distintos calendarios confeccionados por los andinos para escribir y armar su crónica (Alberdi Vallejo, 2011) y tuvo la intención de representar su jerarquía, según el ritual graficado.

Con respecto a los agentes humanos, se atendió a las vestimentas, atributos de poder y objetos manipulados, fundamentales para delimitar su género, su posición social y estatus dentro de la sociedad incaica que, era compleja y estratificada. Se encontró como recurrencia que el cronista ilustra a funcionarios de alto estatus en absolutamente todos los dibujos. En ese sentido, los atributos de poder que más se repitieron fueron tres: la *mascapaycha* y las *orejeras* en los hombres, y los *tupus* en las mujeres. Las primeras tenían notables diferencias según las distintas regiones del imperio, por ejemplo el caso de las *mascapaychas* de los Collasuyus es el más emblemático, porque tienen unos gorros particulares que poseen una

medialuna de madera o metal como emblema, una soga que recubre toda la cara, y un dije con forma de cruz en la pera.

Otros objetos ilustrados de forma recurrente en distintos dibujos también dan cuenta de su importancia en la construcción y representación de sujetos de poder, como es el caso del dibujo de la *tiana*, como asiento exclusivo de la autoridad incaica. También la repetición de ciertos objetos, como el caso de los vasos rituales mencionado previamente, manifiesta su rol de agente mediador en numerosos rituales que involucran el brindis.

6.3- Rituales andinos y miradas idolátricas

Guaman Poma ilustró en su crónica una importante cantidad de rituales, en los que incluyó materialidad, objetos o cosas que tuvieron un rol significativo en determinadas prácticas. La hipótesis que guió la investigación considera que el cronista, influenciado por sus creencias y lecturas católicas, tildó a ciertos rituales andinos como *ydolatrías*, por lo tanto las ilustraciones de la crónica son una síntesis de algunas prácticas religiosas andinas que conjugan simbologías católicas y occidentales.

Los dibujos estudiados ofrecen información acerca de la religiosidad andina y de las interpretaciones católicas que se tenía de ella en el siglo XVII. El análisis realizado demuestra que ciertas figuras, propias de la iconografía medieval -como el caso del diablo-, participan en las ilustraciones que Guaman Poma considera como prácticas idolátricas (Quispe-Agnoli, 2014). A su vez, las posiciones corporales de algunos individuos en ciertos rituales -arrodillados o con las manos en situación de rezo y mirando hacia el cielo- también manifiestan la influencia del catolicismo en las representaciones iconográficas. Por lo tanto, no sólo la materialidad sino también la corporalidad y gestualidad son indicadores de la mirada occidental en el documento.

La retórica de la idolatría fue construida por la Iglesia Católica en el contexto de la conquista espiritual de las *Indias*, que tuvo como principal objetivo evangelizar a los indios para convertirlos al catolicismo y, de este modo, occidentalizar las colonias (Bernard y Gruzinski, 1992). Todas aquellas prácticas que no cabían en los cánones católicos, a través de distintas instituciones y funcionarios, fueron perseguidas sin ser eliminadas por completo. El proceso de conquista fue, entonces, una instancia en la que los nativos construyeron distintas estrategias para resignificar sus prácticas y poder establecer analogías con la nueva religión impuesta (Bernard y Gruzinski, 1992).

Finalmente, se considera que las tensiones entre las miradas andinas y coloniales quedan expresadas en el concepto de idolatría y en los sentidos que transmiten los dibujos de la crónica. En síntesis, se confirma la hipótesis planteada porque las interpretaciones guamanpomianas acerca de la historia y religiosidad andina y del contexto colonial están influenciadas por las concepciones normativas y dogmáticas de la institución eclesial. El cronista era un ferviente católico, y el proyecto evangelizador era parte central de su propuesta de buen gobierno (Ossio, 2008; Adorno, 2015). Igualmente, están presentes en las ilustraciones lógicas andinas, como la complejidad de la ritualidad y la religiosidad, y su concepción del tiempo cíclico (Ossio, 2008). En esta crónica se conjugan dos visiones del mundo que, en una primera instancia, pueden parecer contradictorias, pero que se articulan en el escrito y los dibujos de esta crónica colonial.

6.4- Comentarios finales

Para finalizar con este trabajo, resulta importante destacar que uno de los aportes más significativos radica en haber desarrollado una investigación histórica a partir del análisis de fuentes alternativas a las que priman en la cultura logocéntrica, esto es, el registro artístico y

visual a partir de los dibujos que componen la crónica escrita por Guaman Poma. De este modo, la propuesta teórico metodológica fueron configuradas especialmente para este trabajo, vinculando los aportes de distintas ciencias sociales, como la Historia, la Arqueología y la Sociología.

En este sentido, y considerando que en los Andes las narraciones visuales eran una de las principales formas de registro, y que a través de ellas se expresaban sentidos y lógicas no censuradas por la lengua oficial y por la política colonial, se transmitían ideas y narraciones que de ningún modo podrían haber estado presentes de forma escrita (Rivera Cusicanqui, 2015). De este modo, el estudio de los dibujos como fuente documental realizado en esta tesis intentó ofrecer una mirada anticolonialista y desde una perspectiva descolonizadora. Poner en valor las formas ancestrales de comunicación, y realizar el estudio en base a ese criterio, ha sido un desafío pero ante todo la convicción de que de esa forma se podían alcanzar otras interpretaciones significativas de ese pasado.

Anexo: Bases de datos

A – Tablas de datos del dibujo

Núm	Capítulo (n. pág, n. dibujo) y segmento	Título de imagen	Tema (p. ritual)	Contexto espacial - escenario	Ubicación geográfica	Materialidad cristiana	Materialidad andina
S 1							
1	2 (p. 14 d. 4) segmento 1	CÓMO DIOS ORDENÓ LAS DI[C]HA[S] H[ISTORI]AS, PRIMER CORÓ[N]ICA	Dios -espíritu santo- lo elige como ermitaño a Martín de Ayala	iglesia	Cuzco	rosarios, paloma	-
2	2 (p. 17 d. 5) segmento 1	P[ADR]E MARTÍN DE AIALA, S[AN]TO DE DIOS AMADO	P. Martín de Ayala le da misa (de devoción) a GPA, padre y madre	iglesia	Guamanga	breviario, rosarios	-
3	2 (p. 19 d. 6) segmento 1	EGENPLO DEL P[ADR]E I CAECEDO, PENITENCIA	Caecedo y el Padre Ayala en la parroquia del hospital	iglesia	Guamanga	biblia, cruz, rosarios, altar, velas, corona	-
S 3							
4	5 (p. 48 d. 19) segmento 3	PRIMER GENERACIÓN DE IN[D]IOS, VARI VIRI COCHA RUNA	La adoración en la primera generación de indios	abierto, montañas	Reino de las indias	-	arado
5	5 (p. 53 d. 20) segmento 3	SEGUNDA EDAD DE IN[D]IOS, VARI RVNA	La segunda generación de indios, adoración	Abierto, <i>pucullo</i> (casita)	Reino de las indias	-	pucullo
S 4							
6	6 (p. 100 d. 31) segmento 4	EL QUINTO INGA, CAPAC IVPANQ[VE]	Brindis con el sol del quinto inka	abierto, tierra y cielo	Quischiua	-	keros
7	7 (p. 130 d. 44) segmento 4	LA SESTA COIA [reina], CVCI CHINBO MAMA MICAI	fiesta y banquete de la sexta coya	no se distingue	Reinó hasta Andesuyo	-	tambores, ramillete
8	8 (p. 147 d. 52) segmento 4	EL SEGUNDO CAPITÁN, TOPA AMARO INGA	El 2º capitán le saca los ojos a sus enemigos (indios del Collasuyo)	no se distingue	Collasuyo	-	lanza, sogá, cucharas
9	8 (p. 149 d. 53) segmento 4	EL TERCERO CAPITÁN, CVCI VAN[AN] CHIRE	Brindis con el sol	abierto	Hasta Tambo Inga.	-	keros, lanza y escudo

10	8 (p. 155 d. 56) segmento 4	EL SESTO CAPITÁN, OTORONGO ACHACHI APO CAMAC INGA	El capitán se convierte en tigre, o es un tigre	abierto, selva	Andesuyo	-	arco y flecha
11	8 (p.157 d. 57) segmento 4	EL SÉTIMO CAPITÁN, INGA MAITAC	El 7° combate y llevó el ydolo/uaca a Uarco	abierto, un pucara en primer plano	Condesuyo - Andamarca, Lucanas	-	escudos, flechas, lanzas, panderetas
12	8 (p. 161 d. 59) segmento 4	EL NOVENO CAPITÁN, INGA VRCON	El 9° capitán transportando una piedra que llora sangre	indefinido	Cuzco a Guánuco	-	soga
13	11 (p. 238 d. 90) segmento 4	EL PRIMERO MES, ENERO, CAPAC RAIMI, CAMAI Quilla	Grupo de personas orando, en penitencia.	abierto, lluvia	-	-	-
14	11 (p. 240 d. 91) segmento 4	EL SEGVNDO MES, FEBRERO, PAVCAR VARAI Quilla	Febrero, un sacrificio con oro y plata. Celebraciones del ciclo vital	abierto y con lluvia	-	-	ídolo, plato o fuente con el oro
15	11 (p. 242 d. 92) segmento 4	EL TERCERO MES, MARZO, PACHA PVCVI Quilla	Sacrificio a un carnero en la huaca.	Abierto y lluvioso	-	-	ídolo
16	11 (p. 244 d. 93) segmento 4	ABRIL, CAMAI, INCA RAIMI Quilla	Musicalizando la festividad del inka	abierto	-	-	pandereta
17	11 (p. 246 d. 94) segmento 4	MAIO, HATVN CVSQVI, AIMORAI Quilla	Llevando al depósito la cosecha	abierto	-	-	sogas y bolsas
18	11 (p. 248 d. 95) segmento 4	IVNIO, HAVCAI CVSQVI Quilla	Brindis con el sol en la fiesta del sol	abierto	-	-	4 keros, 1 añbalo
19	11 (p. 250 d. 96) segmento 4	IVLIO, CHACRA RICVI CHACRA CVNACVI CHAVA VARQVM Quilla	Sacrificio a carneros en la repartición de tierras	abierto	-	-	-
20	11 (p. 252 d. 97) segmento 4	AGOSTO, CHACRA IAPVI Quilla	Hombres y mujeres en la fiesta de la labranza	abierto	-	-	chaquitacla, arado andino, keros
21	11 (p. 254 d. 98) segmento 4	SETIENBRE, COIA RAIMI Quilla	Hombres en la fiesta de la coya raymi alejando la peste con hondas de fuego	abierto	-	-	-
22	11 (p. 256 d. 99) segmento 4	VTVBRE, VMA RAIMI Quilla	procesiones y sacrificios con carneros pidiendo por el agua	abierto	-	-	lanzas, banderas y soga
23	11 (p. 258 d. 100) segmento 4	NOBIENBRE, AIA MARCAI Quilla	Procesión y fiesta de los difuntos.	abierto	-	-	andas

24	11 (p. 260 d. 101) segmento 4	DEZIEMBRE, CAPAC INTI RAIMI	la fiesta de la pascua del sol	abierto	-	-	tambor
25	12 (p. 263 d. 102) segmento 4	CAPÍTVLO DE LOS ÍDOLOS, VACA BILLCA INCAP	Topa Ynga Yupanqui habla con sus divinidades/uacas	abierto	-	-	-
26	12 (p. 266 d. 103) segmento 4	ÍDOLOS DE LOS INGAS, INTI, VANA CAVRI, TANBO TOCO	Adorando a los ídolos en la coronación del Inga	abierto	-	-	-
27	12 (p. 268 d. 104) segmento 4	ÍDOLOS I VACAS DE LOS CHINCHAI SVIVS	Sacrificios de los indios del Chinchay suyu a pariacaca y pachacamac	abierto	-	-	cuenco con cenizas, arco y flecha
28	12 (p. 270 d. 105) segmento 4	ÍDOLOS I VACAS DE LOS ANDI SVIOS	Adoraciones y sacrificios de los indios del Anti suyu a sauaciray, pituciray y tigre	abierto	-	-	-
29	12 (p. 272 d. 106) segmento 4	ÍDOLOS I VACAS DE LOS COLLA SVIOS	Sacrificios de los indios del Colla Suyo a uilcanota	abierto	-	-	-
30	12 (p. 274 d. 107) segmento 4	ÍDOLOS I VACAS DE LOS CONDE SVIOS	Sacrificios de los indios de Conde suyos a coropona	abierto	-	-	-
31	12bis (p. 279 d. 108) segmento 4	PONTÍFISES, VALLA VIZA, LAICA, VMV, HICHEZERO	Los hechiceros hablando con el demonio	abierto	-	-	olla de barro
32	12bis (p. 281 d. 109) segmento 4	HICHEZEROS DE ZVEÑOS, LLVLLA LAICA VMV	Los tres hechiceros mentirosos	-	-	-	-
33	12bis (p. 283 d. 110) segmento 4	ABVCIONES, AGVEROS, ATITAPIA, ACOIRAQVI	Supersticiones y augurios de los hechizeros	abierto	-	-	-
34	12bis (p. 286 d. 111) segmento 4	PROCIÓN, AIVNOS I PENITENCIA, VACAILLI, ZAZICVI, LLAQVICVI	procesión de tempestades	abierto	-	-	lanzas y banderas

35	13 (p. 289 d. 112) segmento 4	ENTIERO DEL INGA, INCA ILLAPA AIA, DEFVNTQ	Entierro del inga	cerrado/ en el pucullo	-	-	keros, aríbalo
36	13 (p. 291 d. 113) segmento 4	ENTIERO DE CHINCHAI SVIOS	Entierro y procesión en el Chinchaysuyo	-	en Chinchaysuyo	-	las andas
37	13 (p. 293 d. 114) segmento 4	ENTIERO DE ANTI SVIOS	Entierro en el Anti Suyos	abierto	en el Anti Suyos	-	-
38	13 (p. 295 d. 115) segmento 4	ENTIERO DE COLLA SVIOS	Entierro en el Colla Suyos	cerrado	en el Colla Suyos	-	Keros, aríbalo
39	13 (p. 297 d. 116) segmento 4	ENTIERO DE LOS CONDE SVIOS	Entierro en el Conde Suyos	abierto	en el Conde Suyos	-	bastón de madera
40	16 (p. 320 d. 124) segmento 4	FIESTA DE LOS INGAS, VARICZA, ARAVI DEL INGA, CANTA CON SV PVCA LLAMA	Fiesta de los Ingas	abierto	-	-	soga
41	16 (p. 322 d. 125) segmento 4	FIESTA DE LOS CHINCHAI SVIO, VAVCO TAQVI, VACON	Fiesta de los Chinchaysuyu	abierto	en el Chinchaysuyu	-	cabeza de venado, pandereta
42	16 (p. 324 d. 126) segmento 4	FIESTAS DE LOS ANDI SVIOS, CAIA CAIA, VARMÍ AVCA	Fiesta de los Andesuyos	abierto	en los Andesuyos	-	flauta llamada pipo
43	16 (p. 326 d. 127) segmento 4	FIESTA DE LOS COLLA SVIOS, HAVISCA MALLCO, CAPACA COLLA	Fiesta de los Collasuyos	abierto	En el Collasuyos	-	tambor
44	16 (p. 328 d. 128) segmento 4	FIESTA DE LOS CONDE SVIOS, AIA MILLA, ZAINATA	Fiesta de los Condesuyos	abierto	En el Condesuyos	-	-

B – Tabla de datos de los agentes que intervienen

Núm	Tema ritual	Individuos	Rango etéreo	Género	Objetos manipulados	Posiciones y/o movimientos	Atributos de poder	Vestimenta	Agentes no humanos
S 1									
1	Esp. Santo lo elige como ermitaño a Martín de Ayala	1- Martín de Ayala, ermitaño	joven	H	Rosario	arrodillado		descalzo, vestido sencillo	paloma, espíritu santo
		2- Don Martín de Ayala, ppe	adulto	H	Rosario	sentado en la tiara, mano izq hacia arriba	Mascapaycha, muñequera (izq) de diablo,	sandalias, manta, camiseta y poltera de príncipe	
		3- Juana Curiocllo coya	adulta	M	Rosario	piernas cruzadas, manos posición de orar	tupu	manta, vestido con tocapus	
2	Misa del padre Martín de Ayala	1- Padre Martín de Ayala	adulto	H	Biblia	parado	mitra católica,	alba, casulla, o sotana	-
		2- Don Martín de Ayala, padre autor	adulto	H	Rosario	arrodillado	vinchas y tocados	misma ropa que la imagen anterior	
		3- Juana Curiocllo coya	adulta	M	Rosario	arrodillada	tupu	manta, vestido con tocapus	
		4- Felipe Guaman Poma de Ayala	niño	H	Rosario	arrodillado	sombrero	vestido y manta sin tocapus	
3	Caicedo y el Padre Ayala en la pquia del hospital	1- Padre Martín de Ayala	adulto	H	Sogas como látigo	arrodillado	los sombreros en el suelo	torso desnudo, túnica	ángel alado
		2- Diego Caicedo	adulto	H	Rosario	arrodillado		camegeta abotonada y capa	
S 3									
4	La primera generación de indios	1- hombre de Uari Uiracocha	adulto	H	arado	parado	-	ropa con hojas	Sol
		2- Mujer de Uari Uiracocha	adulta	M	sostiene la parte de abajo	arrodillada	-	ropa con hojas	
5	La segunda generación de indios	1- Mujer de Huari	adulta	M	-	sentada dentro del <i>pucullo</i>	-	ropa con cueros de animales	
		2- Hombre de Huari	adulto	H	-	arrodillado adorando a Pachacámac	-	ropa con cueros de animales	
S 4									

6	Brindis con el sol del quinto inka	1 - Capac Yupanqui Inga	adulto	H	uma chuco (casco), ualcanca (escudo) y porra de pelear	parado, como si estuviera caminando	-	manta, camegeta,	el diablo y el sol
7	fiesta y banquete de la sexta coya	1- sexta coya: cusi chimbo mama micai	adulta	M	tambor y ramillete	parada, como si estuviera caminando	tupu	lliclla (manta)	-
		2- mujer que acompaña	adulta	M	tambor y ramillete	parada, como si estuviera caminando	-	-	
		3- hombre que acompaña	adulto	H	orejones	parado, como si estuviera caminando	-	-	
8	El 2 capitán le saca los ojos a sus enemigos (indios del Collasuyo)	1- indio del Collasuyo	adulto	H	-	arrodillado con las muñecas atadas en espalda	-	-	-
		2- Segundo capitán	adulto	H	cucharas	parado	-	-	
		3- acompañante del capitán	adulto	H	soga y lanza	parado	-	-	
9	brindis con el sol	1- tercer capitán	adulto	H	keros	parado	-	-	sol
10	el sexto capitán y el tigre	1- sexto capitán	adulto	H	arco y flecha	parado	-	-	tigre
11	El 7mo combate y llevó el ydolo/uaca a Uarco	1- grupo sobre el pucará	adulto	H	discos	parados	-	-	el ídolo
		2- el capitán y dos acompañantes	adulto	H	escudos, lanzas	parados	-	-	
12	El noveno capitán transportando una piedra que llora sangre	1- El noveno capitán	adulto	H	palo de madera probablemente	parado sobre la piedra	orejeras, cartera en su mano izquierda, palo de madera y sombrero	camegeta con tocapus, capa, sandalias y cuatro ataderos	la piedra que llora sangre
		2- quien mueve la piedra que llora	adulto	H	soga	caminando tirando de la soga en su espalda	-	vincha en la cabeza, camegeta sin tocapus, sandalias	
13	El mes de enero, descanso, penitencia y ayunos	1- grupo de mujeres	adultas	M	-	Sentados con las manos orantes	Uno/a de ellos/as tiene orejeras.	manta sin tocapus	-
14	Febrero sacrificio con oro y plata.	1- inca	adulto	H	-	arrodillado mirando al ídolo	orejera y sombrero	sandalias, camegeta con tocapu y manta	ídolo, sol y luna
15	Sacrificio a un carnero en la huaca.	1- Hombre s/n	adulto	H	-	arrodillado mirando al ídolo, sosteniendo al carnero	orejera y el sombrero en el piso	sandalias, camegeta con tocapu y manta	ídolo, sol, luna y carnero

16	musicalizando la festividad del inka	1- Hombre	adulto	H	-	mirando al sol caminando/peregrinando	orejeras y gorro/sombrero	sandalias, ataderos, camegeta con tocapu	sol
		2- Mujer 1	adulta	M	pandereta	""	-	tela en la cabeza, camegeta con tocapus, manta con tupu, sandalias	
		3- Mujer 2	adulta	M	pandereta	""	-	camegeta con tocapus, manta con tupu	
17	Llevando al depósito la cosecha	1- Inka	adulto	H	batuta	brazo izquierdo en alto con la batuta, siendo llevado en hombros	orejeras, mascapaycha	solo visible la manta	-
		2- hombres y mujeres acompañando	adultos	H y M	sogas y bolsas con la cosecha	caminando/peregrinando	-	-	-
18	brindis con el sol en la fiesta del sol (Ynti Raymi)	1- hombre de posición encumbra	adulto	H	kero	mirando al sol y brindando con el kero	orejeras, mascapaycha	camegeta con tocapus, ataderos y manta	sol y figura del diablo
		2- mujer coya o similar	adulta	M	un kero y el aríbalo	sentada sirviendo chicha en el kero	tupu,	manta, tela en la cabeza	
19	sacrificio a carneros en la repartición de tierras	1- uallauiza, pontífice	viejo	H	palo para prender el fuego	sentado mirando el fuego y hablando	mascapaychas	camegeta sin tocapus y sandalias	fuego y el sol en el centro de la humareda
		2- inka encumbra	adulto	H	-	parado delante del fuego intencionando con las manos delante	orejeras y la mascapaycha en el suelo	camegeta con tocapus, manta, 4 ataderos y sandalias	
20	hombres y mujeres en la fiesta de la labranza	1- cuatro mujeres labrando	adultas	M	-	arrodilladas acomodando la tierra con sus manos, mirando haia arriba	-	camegeta	keros, el sol y la luna
		2- cuatro hombres arando	adultos	H	Chaquitaclla	parados arando la tierra con la chaquitaclla	orejeras, mascapaychas	camegeta con tocapus, ataderos y sandalias	
		3- una mujer portando dos keros	adultas	M	keros	parada caminando hacia los labradores de la tierra	tupu	camegeta con tocapu, manta	
21	hombres en la fiesta de la coya raymi alejando la peste con hondas de fuego	1- tres hombres	adultos	H	palos con hondas de fuego	parados caminando con las hondas de fuego en la mano derecha	orejeras, mascapaychas y escudos	camegetas con tocapus, y sandalias	la luna

22	procesiones y sacrificios con carneros pidiendo por el agua	1- grupo de hombres y mujeres	adultos	H y M	lanzas	parados llorando algunos mirando al cielo, otros al suelo	hombre en primer plano con orejeras	camegetas con tocapus y mantas	la luna y el carnero
23	Procesión y fiesta de los difuntos.	1- hombre izq	adulto	H	las andas	parado en procesión	mascapaycha	camegeta con pollera con tocapus y sandalias	sol y luna
		2- muerto	muerto	H	cartera	sentado con las piernas cruzadas sobre las andas	máscara/calavera y el sombrero especial	túnica	
24	la fiesta de la pascua del sol	1- hombre	adulto	H	-	parado en procesión señalando y mirando al sol	mascapaycha y las orejeras	camegeta con tocapus y dibujos, manta, ataderos y sandalias	sol y luna
		2- mujer	adulto	M	Tambor	parada en procesión mirando hacia abajo	tambor y tupu	vestido con tocapus, manta	
		3- grupo de personas	adultos	H y M	algunas tambores	parados en procesión	no reconocible	no reconocible	
25	Topa Ynga Yupanqui habla con sus divinidades/uacas	1- Topa Ynga Yupanqui	adulto	H	waman champi	parado y habiéndole a la uaca	mascapaycha y orejeras, y el waman champi	camegeta con tocapus, manta, ataderos y sandalias	ídolos (uacas)
26	Adorando a los ídolos en la coronación del Inga	1- hombre primer plano	adulto	H	no identificable	arrodillados en posición orante	mascapaycha en el suelo y orejeras	camegeta con tocapus, manta, ataderos y sandalias	sol, luna, estrellas, ídolo (uaca), tampu
		2- mujer	adulto	M	-	arrodillados en posición orante	-	manta, camegeta con tocapus, tupu	
		3- hombre	adulto	H	-	arrodillados en posición orante	orejeras	camegeta con tocapus	
27	Sacrificios de los indios del Chinchay suyu	1- bebés	infantes	-	-	uno quemado por el fuego, el otro siendo entregado	-	desnudos	fuego
		2- indio	adulto	H	al niño	arrodillado alzando al bebé	mascapaycha	manta, camegeta y sandalias	
		3- india	adulto	M	plato con oro y plata	arrodillada	-	tupu, manta y camegeta con tocapus	
28	Adoraciones y sacrificios de los indios del Ande	1- en primer plano	adulto	no reconocible	cuenco con cenizas	arrodillado	-	camegeta sin tocapu	fuego/humo de las cenizas,
		2- bebé	infante	-	-	-	-	desnudo	

	suyo	3- hombre	adulto	H	niño	arrodillado	mascapaycha	camegeta sin tocapu	tigre, ídolos (uacas), tampu
29	Sacrificios de los indios del Colla Suyo	1- primer señor	adulto	H	carnero negro	arrodillado	sombreros con agarradera especiales	túnica	carnero negro e ídolo (uaca)
		2- segundo señor	adulto	H	atado de maíz	arrodillado	sombreros con agarradera especiales	túnica	
30	Sacrificios de los indios de Conde suyos a coropona	1- primer hombre	adulto	H	-	arrodillado con sus manos en los hombros de la niña	vinchas con flores y conchas	túnica y manta	ídolo (uaca)
		2- segundo hombre	adulto	H	-	parado alzando un animal no reconocible	vinchas con flores y conchas	túnica y manta	
		3- niña	infante	G-I	-	parada	vinchas con flores y conchas	túnica	
31	Los hechiceros hablando con el demonio	1- hechizera(?)	adulta	M	maderas y ramas	arrodillada alimentando el fuego	-	tupu, túnica y camigeta con tocapus	sol, luna, estrellas, demonio y fuego
		2- hechizero	adulto	H	-	arrodillado hablando con el diablo	mascapaycha igual a los indios del Colla suyo	camigeta con tocapus y dibujos	
32	Los tres hechiceros mentirosos	1- hechizero del sueño	adulta	H	-	Acostado durmiendo	-	túnica	tres veces la figura del demonio y el fuego
		2- hechizero del fuego	adulto	H	un palo largo, puede ser una rama	parado enfrentado al demonio con las manos delante	-	vincha y túnica	
		3- hechizero que chupa	adulto	H	-	Al lado de la camilla del paciente, chupando	-	vincha	
		4- enfermo	adulto	H	-	-	-	-	
33	Supersticiones y augurios de los hechizeros	1- hechizero/abucionero	adulto	H	-	parado caminando y hablando	mascapaycha y orejeras	camigeta con tocapus y dibujos, túnica y sandalias	Mariposa, avispa, lechuza, buho, pájaro, zorro, serpiente

34	procesión de tempestades	1- grupo personas	adultos	H y M	banderillas de armas y lanzas de chunta de madera (palmera)	parados con la cabeza gacha llorando	lanzas y orejeras	túnicas largas desde la cabeza	-
35	Entierro del inca	1- margen izq	adulto	M	Un kero	parada	-	manta con tupu	un cadáver en el pucullo
		2- un hijo del Ynga	adulto	H	Dos keros	parado volcando chicha en el árbol	mascapaycha y orejeras	camegeta con tocapus, manta y sandalias	
		3- inga aya (difunto)	muerto	H	-	sentado en la silla real	mascapaycha y orejeras	camegeta con tocapus, manta y sandalias	
		4- coya	adulto	M	-	arrodillada	-	manta con tupu y camegeta/vestido con tocapus	
36	Entierro y procesión en el Chinchay suyo	1- La viuda (yquima)	adulto	M	bastón o palo largo de madera, rama	caminando llorando con la cabeza gacha	-	túnica	un cadáver en el pucullo
		2- quien lleva las andas delante	adulto	H	andas	caminando	-	camigeta y pollera tableada	
		3- quien lleva las andas detrás	adulto	H	andas	caminando	-	camigeta y pollera tableada	
		4- infante	niñx	G I	-	caminando	-	vestido con tocapus	
		5- aya (difunto) sobre las andas	muerto	H	-	sentado sobre las andas	sombrero que rodea su cabeza y mascapaycha	túnica	
37	Entierro en el Anti Suyos	1- La viuda (yquima)	adulto	M	-	parada llorando	-	pollera, torso desnudo, descalsx	un cadáver en el pucullo
		2- hijx del difunto(?)	joven	-	-	colocando el cadáver del difunto en el árbol (uitaca)	-	pollera, torso desnudo, descalsx	
		3- difunto	muerto	H	-	sus huesos dentro del árbol (uitaca)	-	-	
38	Entierro en el Colla Suyos	1- difunto	muerto	H	un quitasol	sentado	sombreros con agarradera especiales	manta y vestido, calzado cerrado	cadáveres en el pucullo
		2- viuda	adulto	M	dos keros	parada vertiendo chicha desde un kero	sombrero especial	manta, tupu, camigeta con tocapu, calzado	

[illegible]

		3- hombre	adulto	H	-	Parado cantando o en conversación con el otro hombre	Sombrero con una cinta que recubre la cara y que tiene un diente de metal o de madera en forma de luna en el sombrero y en forma cuadrada en la pera	camegeta sin tocapus con un cierre en medio, manta en el antebrazo, dos ataderos y una sandalias cerradas.
		4- hombre	adulto	H	flauta	Parado tocando la flauta	vincha	no reconocible
		5- Hombre	adulto	H	flauta	Parado tocando la flauta	Sombrero y un diente de metal o madera en forma cuadrada en la pera	Una camegeta con una sola guarda de tocapus horizontal, la manta en el antebrazo, dos ataderos y sandalias cerradas.
		1- Hombre	adulto	H		Parado mirando a las mujeres	Mascapaycha, tocado con plumas y máscara	Camegeta con hojas bordadas y mangas, ataderos con flecos y sandalias cerradas.
		2- Hombre	adulto	H		Parado mirando a su costado derecho	“”	“”
		3- Hombre	adulto	H		Parado mirando al suelo	“”	“”
		4- Mujer	adulto	M	Pandereta	Parada tocando la pandereta	tupu	Vestido con una guarda de tocapus, una manta y sandalias cerradas
		5- Mujer	adulto	M		Parada mirando a los hombres	-	no se distingue
		6- Mujer	adulto	M		“”	-	“”
		Fiesta de los Condesuyus						
44								

Fuente consultada

- Guaman Poma de Ayala, F. (1615). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ms. Gammel Kongelig Samling (GKS) 2232, 4°. Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague. Disponible on-line: [El sitio de Guaman Poma](#)

Listado bibliográfico

- Adorno, R. (1978). Las otras fuentes de Guaman Poma: sus lecturas castellanas. *Histórica. T.II. 2.* 137-158.
- Adorno, R. (1987). La "Ciudad letrada" y los discursos coloniales. *Hispanamérica*. Año 16. N° 48. 3-24.
- Adorno, R. (2000). Contenidos y contradicciones: la obra de Felipe Guaman Poma y las aseveraciones acerca de Blas Valera. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, N° 2.
- Adorno, R. (2001). *Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura*. Disponible online: [Det Kongelige Bibliotek - Guaman Poma - Ensayo](#)
- Adorno, R. (2002). Un testigo de sí mismo: la integridad del manuscrito autógrafo de El primer Nueva Corónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615/1616). *Fund og Forskning*. N° 41. 7-96.
- Adorno, R. (2005). Culturas en contacto. El clero misionero, el indio ladino, la palabra escrita y la palabra digitalizada. Conferencia pronunciada en Llerena por la Dra. Rolena Adorno con motivo de la clausura del Curso Internacional de verano "Crónicas y fuentes documentales para la Historia de América". *Sociedad Extremeña de Historia. Conferencias y cuadernos 3.* 1-48.
- Adorno, R. (2016a). Nueva introducción a la Nueva Corónica y Buen Gobierno y su teoría sobre el fin de la historia. En C. Bernand (et.al). *Letras incaicas*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 5-81.
- Adorno, R. (2016b) Guaman Poma de Ayala, Felipe (ca. 1535-1550-ca. 1616). J, Pillsbury. *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900. Volumen II*. Fondo Editorial PUCP. 1181-1204.
- Alberdi Vallejo, A. (2011). El calendario prehispánico de Felipe Lázaro Guaman Poma en el espacio-tiempo (1508-1644). *Runa Yachachiy*. Revista electrónica virtual.

- Aranda Sánchez, J M, et. al. (2019) *Aproximaciones críticas a los estudios visuales en América Latina*. UAEM.
- Arnold, D. Y. (coord.) (2014) *Hacia un orden andino de las cosas. Tres pistas de los Andes meridionales*. ILCA.
- Avelar Araujo, S J. (2009). Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros. *Espaço Ameríndio*. Vol. 3, N° 1. 84-99.
- Bascope Caero, V. (2001). El sentido de la muerte en la cosmovisión andina: el caso de los valles andinos de Cochabamba. *Chungará (Arica)*, Vol. 33. N° 2, 271-277. Disponible online: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562001000200012>
- Bauer, B. (2000). El Espacio Sagrado de los Inkas. El Sistema de Ceques del Cuzco. CBC. Perú.
- Bauer, B S y Dearborn, D S P. (2003) Los incas y el cielo. En B S Bauer y D S P Dearborn. (1998). *Astronomía e imperio en los Andes*. 13-38.
- Bernard, C. y Gruzinski, S. (1992) *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. FCE.
- Bianciotti, M. C. y Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa* N° 19. 119-137.
- Brading, D. A. (1991) *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla. 1492-1867*. FCE.
- Brokaw, G. (2020) Texto y contexto en la Nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala. *Letras-Lima*. N° 91. Vol. 133. 57-80.
- Bugallo, L. Y Vilca, M. (Comps.) (2014) *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*. EDIUNJU e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis.
- Castillo Butters, L. J. y Uceda Castillo, S. (2008). Los mochicas de la costa Norte de Perú. H. Silverman y W. H. Isbell (eds.) (2008). *Handbook of South American Archaeology*. 707-729.
- Cohen, L. et. al. (2020). Al ritmo del sol, bajo la tutela de los ancestros. Performance ritual en la peña del medio durante el Tardío-Inca, Paicuqui (Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca). *Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, 2019.

- D'Altroy, T. (2003) *Los Incas*. Ariel pueblos.
- De la Flor, A. (2009). *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*. Abada editores.
- Díaz Arco, D; Marín Gutiérrez, I; Allen Perkins, De Hinojosa Becerra, M. (2016). Inti Raymi. La fiesta del sol. *Cannabis Magazine*. 96-103
- Duviols, P. (1977). *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y colonia)*. UNAM.
- Eeckhout, P. (2004). Reyes del sol y señores de la luna: inkas e ychsma en Pachacámac. *Chungará (Arica), Revista de Antropología chilena*. N° 36, Vol. 2. 495-503.
- Fiore, D. y Varela, M. L. (2009). *Memorias de papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos*. Editorial Dunken.
- Garavaglia, J. C. y Marchena, J. (2005) *América Latina de los orígenes a la independencia. I: América precolombina y la consolidación del espacio colonial*. Crítica.
- Gell, A. (1998). *Art and agency. An anthropological Theory*. Clarendon Press.
- González Díaz, S. (2012). Guaman Poma y el repertorio anónimo (1554): una nueva fuente para las edades del mundo en la Nueva crónica y buen gobierno. *Revista de Antropología Chilena, Chungara*. Vol 44. N° 3. 377-388.
- González Vargas, C. et.al. (2001). Sinopsis del estudio de la iconografía de la nueva crónica y buen gobierno escrita por Felipe Guaman Poma de Ayala. *Historia (Santiago)*. Vol. 34.
- Gosden, C. (2005). What Do The Objects Wants? *Journal of Archaeological Method and Theory*. Vol. 12 N° 3. 193-211
- Ingold, T. (2010). Bringing things to life: Creative entanglements in a world of materials. *Realities working papers*. 15. 1-13.
- Kristeva, J. (1981) La palabra, el diálogo y la novela. *Semiótica 1*. Segunda edición. Espiral. 187-225
- Larrain Barros, H. (1980). *Cronistas de raigambre indígena I*. Instituto otavaleño de Antropología.
- León-Llerena, L. (2020). “Y dice que adora piedras”: Guaman Poma de Ayala y la construcción discursiva de la materialidad de las idolatrías indígenas. *Letras-Lima* N° 91. Vol. 133. 233-252.

- Lienhard, M. (1983) La crónica Mestiza en México y el Perú hasta 1620: Apuntes para su estudio histórico-literario. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 9, N° 17. 105-115.
- Limón Olvera, S. (2006). Entidades sagradas y agua en la antigua religión andina. *Latinoamérica*, N° 43. 85-111.
- López Lamerain, C. (2011) El III Concilio de Lima y la conformación de una normativa evangelizadora para la provincia eclesiástica del Perú. *Intus-legere Historia*. Vol. 5 N° 2. 51-68.
- Marín Gutiérrez, I; Díaz Arcos, D; Allen Perkins, De Hinojosa Becerra, M. (2016). El Kapac Raymi. La fiesta de la vida nueva. *Cannabis Magazine*. 96-103.
- Martínez Cereceda, J. L. (1994). Rituales fallidos, gestos vacíos: un desencuentro entre españoles y andinos en 1532. *Mundo Precolombino*. N° 1.
- Martínez Cereceda, J. L. (2000). Voces, discursos e identidades coloniales en los andes del siglo XVI. En J. L. Martínez y R. Foerster (edits.). (2000). *Los discursos sobre los otros: (una aproximación metodológica interdisciplinaria)*. LOM Ediciones. 127-158.
- Martínez Cereceda, J. L. (2005) Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares. *Revista chilena de Antropología Visual*. N° 5. 113-132.
- Martínez Cereceda, J. L. et. al. (2014). Comparando las crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. Vol. 46, N° 1. 91-113.
- Martínez Cereceda, J. L. (2018). Los sistemas andinos de comunicación durante los períodos incaico y colonial: el caso de los Queros. M. Muñoz (edit) (2018) *Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de los Andes y sus tierras bajas*. Grupo editorial Kipus. 447-467.
- Martínez De Codes, R. M. (1990) La reglamentación sobre idolatría en la legislación conciliar limense del siglo XVI. Evangelización y teología en América (siglo XVI). *X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Vol. 1, 523-540.
- Mignolo, W. D. (1982) Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. L. I. Madrigal (Coord.) (1982) *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: época colonial*. Cátedra. 57-116.
- Miller, D. (2005). *Materiality*. Durham. 1-50.

- Millones, L. (1977). La religión andina: estudios y estudiosos de una difícil pregunta. *Revista de la Universidad Católica*, Vol. 2. 5-24.
- Muñoz Morán, O. (2017) Todos los santos. Tradición y *ayllu* andino. *Chungará (Arica) Revista de Antropología chilena*. Vol. 49 N° 2. 227-239.
- Murra, J. (1975) El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, IDEP. 59-115.
- Ortíz García, E. (2012). Una aproximación a los estudios arqueoastronómicos en los Andes precolombinos. *Diálogo Andino - Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, n° 39. 57-72.
- Ossio, J. M. (1977) Las cinco edades del mundo según Felipe Guaman Poma de Ayala *Revista de la Universidad Católica* N° 2 diciembre 1977. Lima. 43-58.
- Ossio, J. M. (2008) *En busca del orden perdido. La idea de la historia en Felipe Guaman Poma de Ayala*. Fondo editorial PUCP.
- Pérez Vejo, T. (2012) ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria y Sociedad* Vol. 16 N° 32. 17-30.
- Quispe-Agnoli, R. (2014) El silencio de Guamán Poma de Ayala ante Supay: de duende, espíritu y fantasma a diablo. *Letras* Vol. 85 N° 121. 47-61.
- Quispe-Agnoli, R. (2020) Escribirlo es nunca acabar: 405 años de lecturas y silencios de una *Opera Aperta* colonial andina. *Letras-Lima*. N° 91 Vol. 133. 5-34.
- Quispe-Agnoli, R. (2021). Enigmas de la Nueva corónica y buen gobierno de Guamán Poma de Ayala. *Lienzo* N° 42. 91-101.
- Rama, Á. (1984) *La ciudad letrada*. Arca.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Rodríguez, M. (2012). Aportes para un análisis multidimensional de la eficacia performativa ritual. Imprevistos en una ceremonia umbanda argentina. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 48 N° 2. 163-188.
- Rogoff, I. (2000). Studying visual culture. I. Rogoff. (2000). *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. Taylor & Francis Ltd. 24-36.
- Rosing, I. (1994). La deuda de ofrenda: un concepto central de la religión andina. *Revista Andina*. Vol 12 N° 1. 191-216.
- Rossi, P. (2020). Entre lo visto y lo no visto: una aproximación al estudio de las imágenes como fuente histórica documental. M. C. Madroñal y C. Germinario

(comps.) *Estudios y proyectos en curso de Jóvenes Investigadores. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores del Centro de Estudios Históricos 2019*. Universidad Nacional de Mar del Plata. 209-223.

- Rossi, P (2022). Las prácticas rituales andinas en la *Primer nueva corónica y buen gobierno* (ca.1615). *Actas de las XVIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Santiago del Estero. 10, 11, 12 y 13 de mayo de 2022. En prensa.
- Rostoworowski De Diez Canseco, M. (1983) *Estructuras andinas de poder: ideología religiosa y política*. Tomo VII. IEP.
- Rostoworowski De Diez Canseco, M. (2005) Redes económicas del Estado inca: el ruego y la dádiva. V. Vich (ed.) *El estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. IEP. 15-47.
- Rostoworowski De Diez Canseco, M. (2015) *Historia del Tahuantinsuyu*. IEP.
- Sagárnaga, J. A. (2021). Si eres orejón, eres noble. Reflexiones en torno a las orejeras metálicas prehispánicas en el área Centro-Sur andina. *Arqueología y sociedad*. N° 35. 301-324.
- Sherbondy, J E. (2017) *Agua, riego y árboles: ancestros y poder en el Cuzco de los Incas*. Sociedad Geográfica de Lima.
- Taipe Campos, N. G. (2006) El orden de los astros y la metáfora de regresión de la cultura a la naturaleza. *Gazeta de Antropología*. N° 22.
- Tandeter, E. (1992) *Coacción y mercado. La minería de la Plata en el Potosí colonial, 1692-1826*. Sudamericana.
- Taylor, D. y Fuentes, M. A. (2011). *Estudios avanzados de performance*. FCE.
- Van de Guchte, M. (1992). Invención y asimilación. Los grabados europeos como modelo para los dibujos de Felipe Guaman Poma. R. Adorno. (ed.). (1992) *Guaman Poma de Ayala, The Colonial Art of an Andean Author*. Americas Society. 143-160.
- Vitry, C. (2008). Los espacios rituales en las montañas donde los inkas practicaron sacrificios humanos. C. Terra y R. Andrade (eds). (2008) *Paisagens Culturais. Contrastes sul-americanos*. UFRJ. 47-65.
- Vitry, C. (2018). La silla del Inca de Incahuasi, ¿una tiana inca o un sillón colonial? *Museo arqueológico "Pío" Pablo Díaz Cachi. Nueva Serie* N° 5. 41-62.
- Wachtel, N. (1990) Los indios y la Conquista española. L. Bethell (ed.) (1990) *Historia de América Latina. Tomo I: América Latina colonial: La América precolombina y la conquista*. Editorial Crítica. 170-202.