

Los fragmentos de Vilcabamba, Perú: un testimonio iconográfico excepcional de la visión andina sobre el enfrentamiento entre indígenas y españoles

Bat-ami Artzi, Amnon Nir y Javier Fonseca Santa Cruz

En una excavación arqueológica llevada a cabo por el Ministerio de Cultura del Cuzco en el sitio de Espíritu Pampa, el último refugio Inca de Vilcabamba (Perú), se encontraron 55 fragmentos de una vasija extraordinaria. La pieza presenta una decoración pictórica con una escena muy compleja, llena de simbolismos y metáforas visuales sobre el enfrentamiento entre españoles e indígenas. La escena incluye 39 seres humanos y 57 animales, los cuales fueron estudiados cuidadosamente. El análisis iconográfico considera los diferentes detalles representados, tales como las armas y las prendas, además de otros elementos más simbólicos y metáforas visuales representadas por medio de los animales y el motivo del arcoíris. Al reunir los diferentes componentes de la iconografía, concluimos que la escena no es la representación de un evento bélico concreto, sino una visión incaica del futuro, en la que los indígenas, unidos bajo el mandato inca, vencerán a los españoles.

Palabras clave: Espíritu Pampa, Vilcabamba, Inca, Periodo Colonial Temprano, iconografía, resistencia

In an archaeological excavation that was carried out by the Peruvian Ministry of Culture of Cuzco at the site of Espíritu Pampa, the last Inca refuge of Vilcabamba, 55 fragments of an extraordinary ceramic vessel were found. A very complex scene was painted on this piece. The scene illustrates the confrontation between the Spaniards and the indigenous population of the Andean area. Included in this scene are 39 humans and 57 animals, which we analyze carefully. In our iconographic analysis, we consider different elements represented in this scene, including weapons and garments. The scene is full of symbolism and visual metaphors represented by the animals and a persistent rainbow motif. By synthesizing each of the identified components and the symbolism they contain, we are able to demonstrate that the scene does not represent a specific belligerent event. Rather, it displays an Inca vision of a future in which the indigenous will gather under the Inca mandate and defeat the Spaniards.

Keywords: Espíritu Pampa, Vilcabamba, Inca, Early Colonial Period, iconography, resistance

Durante 35 años, entre 1537 y 1572, la región de Vilcabamba (Perú) fue el centro de resistencia contra la invasión española y el último refugio de un fragmento de la nobleza incaica (Figura 1a). En el sitio de Espíritu Pampa, denominado también Vilcabamba la Vieja, Manco Inca fundó su nueva capital mantenida por sus sucesores. El sitio de Espíritu Pampa fue estudiado arqueológicamente primero por Hiram Bingham (1911), luego, en la década de 1960, por el viajero Gene Savoy (1964) y, en

los años ochenta, por Vincent Lee. En estas expediciones sólo se estudiaron las estructuras del sitio. La primera excavación arqueológica sistemática la inició en 2008 el Ministerio de Cultura de Cusco, bajo la dirección del arqueólogo Javier Fonseca Santa Cruz. Este proyecto duró hasta 2014. En 2010, Brian Bauer y Miriam Aráoz también excavaron un grupo de estructuras inca en el mismo sitio (Bauer 2015).

En 2009 y 2010, Fonseca Santa Cruz y su equipo trabajaron en el complejo llamado

Bat-ami Artzi ■ Universidad Hebrea de Jerusalén, Mt. Scopus, Jerusalem 9190501, Israel (bat-ami.artzi@mail.huji.ac.il, autora de contacto)

Amnon Nir ■ investigador independiente, Emek Izrael 5, Modi'in 7170132, Israel (aniga@mail.huji.ac.il, autor de contacto)

Javier Fonseca Santa Cruz ■ Ministerio de Cultura del Perú, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Calle Maruri 324, Cusco, Perú

Latin American Antiquity 30(1), 2019, pp. 158–176

Copyright © 2019 by the Society for American Archaeology

doi:10.1017/laq.2018.76

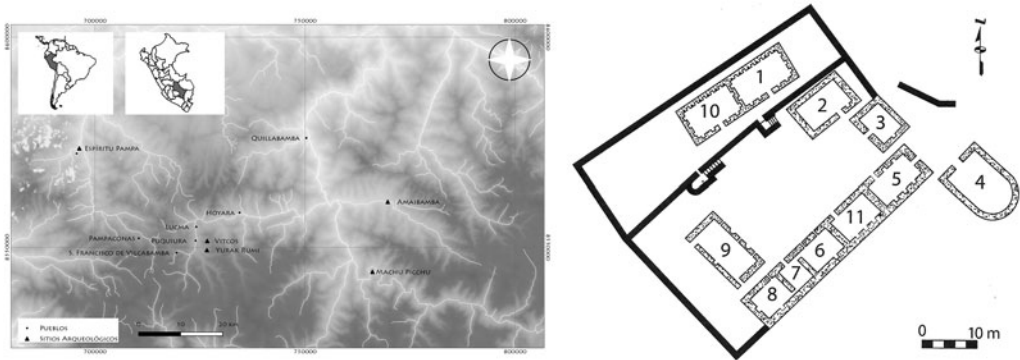


Figura 1. (a) Mapa de la zona de Vilcabamba (dibujo: Diana Mogrovejo Prado); (b) Plano del complejo Tendi Pampa, Espíritu Pampa (Fonseca Santa Cruz y Bauer 2015:Figura 5.4).

Tendi Pampa, que incluye 11 cuartos construidos sobre dos plataformas alrededor de un patio (Figura 1b). En este complejo se encontró una gran cantidad de cerámica Inca, así como objetos de metal, piedra, madera y vidrio. En el conjunto se observó un evento de abandono y quema. Se encontraron muchos objetos y una cantidad de abastecimiento alimenticio dentro de las construcciones. Es muy probable que la quema y el abandono hayan sido realizadas a propósito por los incas con el fin de evitar la ocupación española de estas construcciones. Según los artefactos que fueron hallados, el espacio servía para almacenar, cocinar y consumir comida y bebida. A la luz de estas evidencias, Fonseca Santa Cruz y Bauer propusieron que en este complejo se realizaban banquetes rituales, tratándose, por lo tanto, de un templo (Fonseca Santa Cruz y Bauer 2015:125–127).

La unidad arquitectónica n.º 5 del mismo complejo (Figura 1b) fue usada como un espacio para la preparación o servicio de comida y bebida. En esta unidad se encontró un grupo de 55 fragmentos de cerámica que formaban parte de la

pieza que es objeto de análisis en este artículo (Figura 2). Dichos fragmentos se hallaron cerca de la entrada de la unidad arquitectónica n.º 5, donde la pieza se rompió, probablemente durante el abandono del sitio (Fonseca Santa Cruz y Bauer 2015:101–103). En el mismo contexto se encontraron tejas, maíz y papa deshidratada calcinados y una gran cantidad de otros fragmentos de cerámica inca; sin embargo, ninguno posee una escena tan compleja como la pieza que aquí presentamos. La unidad arquitectónica n.º 5 fue fechada a partir de dos muestras de carbono. La primera arrojó la fecha de 1593 ± 35 cal dC y la segunda proporcionó una fecha de 1558 ± 35 cal dC (Fonseca Santa Cruz y Bauer 2015:104, 126–127).

Los 55 fragmentos fueron reconstruidos por el Ministerio de Cultura del Perú como un cuenco con paredes rectas y cuatro asas (número de inventario CE 2506 JFS ESPA 2010). La reconstrucción incluye sólo el borde y las paredes de la pieza donde aparece la iconografía, la parte reconstruida constituye aproximadamente 15% de la superficie de la circunferencia de la vasija



Figura 2. Grupo de fragmentos encontrado en la unidad arquitectónica n.º 5 del complejo Tendi Pampa, Espíritu Pampa (foto: Javier Fonseca Santa Cruz).



Figura 3. Reconstrucción de la pieza (CE 2506, JFS ESPA 2010) hecha por el Ministerio de Cultura del Perú. Altura: 30 cm; diámetro: 50 cm (foto: Javier Fonseca Santa Cruz).

(Figura 3). Esta forma es típica del estilo cerámico Inca. Según la tipología de Meyer (1975:14), esta pieza puede ser clasificada como forma 11, denominada “cuenco de dos asas”. Sin embargo, la pieza reconstruida de Vilcabamba tiene cuatro asas. No encontramos ningún paralelo en la cerámica Inca o en la cerámica colonial con esta característica. Como demostraremos al final de este artículo,

es posible que el número de asas esté relacionado con el mensaje iconográfico plasmado en esta vasija.

Al revisar la pieza reconstruida en julio de 2015, concluimos que la reconstrucción del recipiente nos sirve para entender su forma y la ubicación de las diferentes partes de la iconografía en la circunferencia de la vasija. Sin embargo, para el análisis iconográfico usamos solamente

las fotos de los fragmentos que fueron tomadas durante la excavación arqueológica en Espíritu Pampa. A partir de estas fotos, Arturo Rivera dibujó la iconografía sin reconstruir ningún detalle, es decir, el dibujo presentado en este artículo refleja solamente lo que se conservó de la decoración de la pieza (Figura 4). Para facilitar el trabajo enumeramos los seres humanos representados de izquierda a derecha (ver figuras humanas por separado en la Figura 5).

La pintura de la pieza se asemeja al estilo Cuzco policromo figurativo que fue definido por Rowe (1944:48), aunque con diferencias significativas. Este estilo contiene imágenes antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas. Se caracteriza por la geometrización de la figura humana, así como por la limitación de su espacio dentro de una franja y por la repetición de la misma figura. Estas características no aparecen en la iconografía en cuestión. De hecho, la escena fue pintada de modo contrario al estilo Cuzco policromo figurativo: las figuras y los diferentes elementos repiten un orden interno, pero no están ordenados dentro

de franjas. Dicha alineación transmite un sentido de caos, lo cual resulta lógico si tomamos en cuenta el tema representado en esta escena: una guerra entre los incas y los españoles.

La Iconografía

La iconografía incluye elementos geométricos que decoran las asas y una franja debajo del borde de la vasija. La mayor parte de la pieza está decorada con una banda ancha llena de figuras que incluyen 39 seres humanos y 57 animales. Podemos dividir los seres humanos en tres grupos: españoles, indígenas y prisioneros. La categoría de los animales incluye caballos, llamas, insectos no identificados, arañas, mariposas, serpientes con cabeza de felino y felinos. Los objetos relacionados con los seres humanos son, ante todo, armas.

La escena está dividida en cuatro partes. Las dos partes principales aparecen entre los dos grupos de asas. En el medio de estas dos partes hay un español montando a caballo y alrededor se observan indígenas que luchan contra él. Por



Figura 4. Dibujo de la iconografía (dibujo: Arturo Rivera).

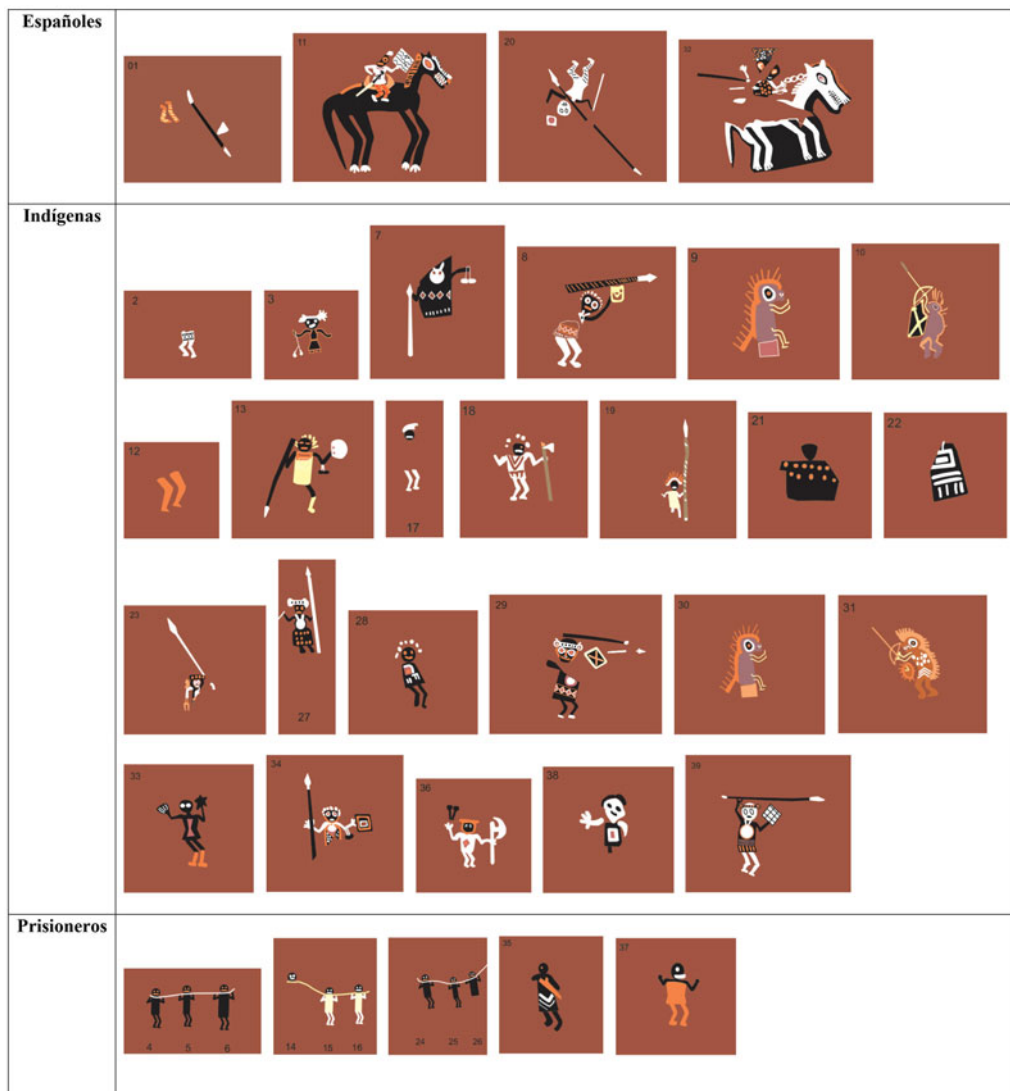


Figura 5. Las figuras humanas que aparecen en la iconografía clasificadas bajo tres categorías: españoles, indígenas y prisioneros (dibujo: Arturo Rivera).

encima del español aparece un arcoíris que sale de la boca de dos serpientes con cabeza de felino. Alrededor de los cuerpos de las serpientes hay insectos, mariposas y arañas. A los dos lados del caballo observamos dos felinos que se miran uno al otro. Debajo de los pies de los felinos se encuentran los prisioneros encadenados, dirigidos por uno o dos personajes. En los laterales de la pieza, entre las dos asas de cada lado, hay dos figuras que, como veremos más adelante, son españoles muertos. En ambos

casos podemos observar partes del personaje que mata al español. Un poco más abajo observamos llamas blancas y negras, dirigidas por un indígena (Figura 4).

Como se deriva de lo mencionado hasta aquí, se trata de una escena muy compleja que analizaremos cuidadosamente. Empezaremos con los seres humanos y la identificación de elementos concretos como la vestimenta y las armas, para pasar después a los elementos que, según creemos, contienen mensajes simbólicos. Hay que

destacar que esta escena es abundante en detalles; sin embargo, por limitaciones de espacio, no vamos a referirnos a todos ellos.

Las Figuras de los Españoles

Identificamos cuatro españoles en esta escena: dos están montando a caballo (Figuras 6 y 7) y los otros dos están muertos en una posición invertida, con la cabeza para abajo y las piernas hacia arriba (Figura 5: personajes 1 y 20). En el caso de los dos primeros, se infiere que son españoles por el hecho de que montan a caballo y por el tipo de arma que portan: la espada. A partir de la imagen del español que monta el caballo negro, podemos identificar un atributo clave de los españoles: las rayas horizontales que aparecen a lo largo de las piernas, desde el muslo hasta los pies. Esto mismo aparece en el caso de los personajes 1 y 20 (en el caso del personaje 1, se conservaron solo las piernas con dichas rayas; Figura 5). Estas rayas podrían referir a dos elementos. Uno de ellos es la armadura que llevaban los españoles, hecha con láminas de metal. Un ejemplo de este tipo de armadura con rayas horizontales se puede ver en un dibujo de Guaman Poma de Ayala (2001[1615]:424 [426]). La otra opción, más probable, es que

este detalle se refiera a las calzas, un tipo de pantalones de la época. En el siglo dieciséis la prenda masculina incluía calzas largas llamadas también calzas completas o enteras. Ejemplos muy ilustrativos de esta prenda pueden encontrarse en representaciones de soldados en el arte español del siglo dieciséis (e.g., Bernis 1962: Lámina 18).

Entre 1520 y 1535 apareció en España un nuevo tipo de decoración de la vestimenta caracterizada por cortes intencionales en la tela (Bernis 1962:26–27). La capa exterior de los vestidos tenía cortes que dejaban ver el color de la tela interior (Herrero García 2014:57–58). Las prendas con este tipo de decoración se llaman acuchilladas. Según Bernis (1962:40), existían también calzas enteras acuchilladas. Podemos hallar un ejemplo de este tipo de calza con rayas horizontales llevado por un soldado en el cuadro llamado “Los improperios” del siglo dieciséis, realizado por el Maestro de Alzira, que se encuentra en el Museo Catedral de Valencia (2018).

Las dos figuras de españoles montando a caballo son representadas en una organización dual, a ambos lados de la pieza (Figura 4). Uno monta un caballo negro y viste ropa blanca



Figura 6. El jinete que monta un caballo negro (dibujo: Arturo Rivera).



Figura 7. El jinete que monta un caballo blanco (dibujo: Arturo Rivera).

(Figura 5: personaje 11; Figura 6), mientras el otro monta un caballo blanco y viste ropa negra (Figura 5: personaje 32; Figura 7). El personaje 32 lleva un vestido y tocado negros decorados con círculos anaranjados. Podemos suponer que las dos prendas están hechas con el mismo material. Es importante notar que los brazos del español están expuestos desde los hombros, es decir, esta prenda no cubre dicha parte del cuerpo. A la luz de este detalle podemos suponer que el vestido representado es, en efecto, el peto, la armadura que protege el torso. En algunos casos el peto y el espaldar fueron decorados con grabados y diseños elaborados con otro metal, a veces con metal dorado (e.g., Patterson 2009:Lámina 3). Esto podría explicar por qué el jinete tiene círculos en otro color por encima de lo que podría ser su peto.

En cuanto al tocado de este personaje, podemos suponer que se trata de un casco, probablemente confeccionado con el mismo material. Por su forma, proponemos que es un capacete representado en perfil. En varios casos el capacete tiene una decoración hecha con otro metal (ver, por ejemplo, la pieza 29.150.9a en el catálogo

en línea del Museo Metropolitano de Nueva York [2018]). Gutiérrez de Santa Clara (1929 [1544–1548]:VI, 91) describe el casco y la armadura que llevaba Gonzalo Pizarro, decorados con cinta y clavos de oro y con una medalla. Esta es una evidencia más de armadura decorada con otro metal.

Otra posibilidad es que este tocado sea una representación de un gorro español de la época, el bonete, que puede verse en la obra de Guaman Poma de Ayala (2001[1615]:408[410]). En este caso, es importante mencionar que en Europa, entre los siglos quince y diecisiete, el diseño y la moda de la vestimenta y de la armadura influían uno en el otro (Patterson 2009:29). Por lo tanto, los diseños bordados de la vestimenta aparecían como grabados y aplicaciones de metal sobre la armadura.

Los dos españoles que montan a caballo llevan una espada ubicada en la parte alta de la cadera (Figuras 6 y 7). Este era el lugar común para llevar la espada que se ajustaba con una correa (Quatrefages 1983:181). En ambos casos, los dos españoles son representados antes de ser heridos por una lanza indígena

(llevada por los personajes 8 y 29 en la [Figura 5](#)). El español en el caballo negro lleva la mano derecha para sacar su espada, mientras que el español en el caballo blanco levanta la mano derecha en un gesto de sumisión o sorpresa. La representación de la espada de estos dos españoles es muy realista, especialmente en lo que respecta la guarda de esta arma. Basándonos en la tipología y la cronología de Peláez Valle (1983:155) de la espada ropera española, podemos clasificar las espadas representadas en la iconografía como de tipo D y E. El tipo D fue desarrollado en el siglo quince, pero en el siglo dieciséis todavía era usado. El tipo E se desarrolló a inicios del siglo dieciséis (Peláez Valle 1983:153).

El último detalle que queremos mencionar en cuanto a los jinetes es el objeto que sujeta el personaje 11 ([Figura 6](#)). Podemos observar que en la mano izquierda el personaje tiene un objeto cuadrado de color blanco con líneas curvas de color negro. Creemos que este objeto representa la escritura, es decir, es una representación de un libro o carta. Entre las líneas negras sobre el fondo blanco hay una línea que destaca ya que no es curva sino recta y tiene una línea pequeña que la cruza. Este detalle, aunque sea tan pequeño, no puede ser casual. Creemos que se trata de una representación de la cruz, lo cual probablemente indica que la escritura representada es religiosa.

Los dos españoles invertidos probablemente están muertos, ya que en ambos casos puede verse una lanza indígena en dirección del español. En un caso (personaje 20 en la [Figura 5](#)) vemos que la lanza penetra el cuerpo del español entre la cabeza y el resto del cuerpo. Estas dos figuras de españoles están asociadas a un arma, posiblemente una lanza o alabarda. En el caso del personaje 1 ([Figura 5](#)), un triángulo blanco que está adjuntado al astil refuerza la clasificación de esta arma como alabarda.

Salas (1950:239) señala que el armamento que usaron los españoles en la conquista fue muy variable y que no había uniformidad de armas entre los conquistadores. Esto puede explicar el hecho de que un español lleva el peto mientras el otro no lo lleva y que se hayan representado dos armas estocadas diferentes. Restall (2004:67) destaca que entre los españoles que tomaron parte en las expediciones a América

no existía una jerarquía militar clara. El único rango militar fue el de los capitanes; los otros fueron diferenciados por su manera de andar, a pie o a caballo. Suponemos que en la escena en cuestión están representados los dos tipos de españoles que participaron en la invasión europea, los jinetes y los peatones.

Las Figuras de los Indígenas

La mayoría de las figuras en la escena representan indígenas. De lo que puede rastrearse en las imágenes que aparecen en los fragmentos, logramos identificar diez tipos de túnicas, ocho de las cuales sirven como indumentaria de guerreros o de personajes que guían prisioneros con cuerda y dos tipos son indumentaria de dos prisioneros. Podemos encontrar paralelos de la mayoría de estas túnicas en el registro arqueológico, en las colecciones de los museos, en las representaciones sobre la cerámica Inca y en el arte colonial. Sin embargo, por limitación de espacio sólo nos referiremos al tipo de túnica que más contribuye a la interpretación de la escena. La túnica que llevan los personajes 22 y 39 tiene una decoración de líneas verticales en la parte inferior y por encima dos o tres líneas horizontales ([Figura 5](#)). Diferentes colecciones y museos contienen túnicas con este tipo de diseño (túnica 41.1275.106 del Museo de Brooklyn [2018]; túnica V A 16630 del Museo Etnológico de Berlín [2018]; túnica M.78.54.2 de Museo de Arte del Condado de Los Ángeles [2018]). Zuidema (1991:153) y Frame (2010:277) notaron que en la obra de Guaman Poma de Ayala los hombres de Chinchaysuyu—la región administrativa noroeste del imperio—tienen una túnica con el diseño de líneas verticales en la parte inferior (Guaman Poma de Ayala 2001[1615]:289[291], 320[322]). De hecho, en un dibujo del cronista originario de Chinchaysuyu, él se describe a sí mismo vestido con una túnica que lleva esta decoración (Guaman Poma de Ayala 2001[1615]:961[975]). En los dibujos de Guaman Poma de Ayala las líneas verticales en la parte inferior de la túnica son descritas como si estuvieran hechas por dos hilos torcidos. Un efecto similar de las líneas verticales aparece en la túnica V A 16630 del Museo Etnológico de Berlín (2018). Según la base de datos de este museo, la túnica procede de la zona de Nasca. De acuerdo con la base de datos del Museo de

Arte del Condado de Los Ángeles (2018), la túnica M.78.54.2 proviene de la costa sur del Perú. Otra túnica con este diseño proviene de Pinilla en el Valle de Ica (Pollard Rowe 1978:Figura 31). Por el testimonio de Guaman Poma de Ayala y las tres túnicas que provienen de la costa sur del Perú, que forma parte de Chinchaysuyu, es claro que este tipo de diseño fue característico de esta parte del imperio.

Cuatro personajes que atacan los dos caballos llevan una vestimenta diferente que, al parecer, no es una túnica y tienen cara de animal y cuerpo humano (personajes 9, 10, 30 y 31 en la Figura 5). La postura de estos personajes es la de un ser humano y en dos casos sostienen en las manos arco, flecha y un escudo. El arco y la flecha es el arma característica de los habitantes de la selva (D'Altroy 2002:227; López Mendoza 1980:337). De las cabezas de estos personajes salen líneas cortas que se extienden por la espalda de la figura. Son muy pocas las evidencias de la indumentaria de la selva en los tiempos de los incas. Entre éstas se encuentra una representación en la obra de Guaman Poma de Ayala (2001 [1615]:167[169]) que describe al capitán Capac Apu Ninarua, originario de la selva. El traje de este capitán tiene extensiones en su espalda y en su cabeza que, probablemente, son plumas. Esto podría explicar los elementos que salen de la cabeza y la espalda de los cuatro personajes que atacan a los caballos. A partir de esto, sostenemos que se trata de una representación de indígenas de la selva especialistas en el uso de arco y flecha.

En la escena aparecen diez tipos de tocados, pero aquí nos referiremos a dos. El primer tipo es el *llautu* con dos elementos, uno a cada lado de la cabeza. Observamos dos tipos de este *llautu*: uno con dos círculos redondos (personaje 29 en la Figura 5) y otro con dos grupos de rayos pequeños (personaje 3 en la Figura 5). Las figurinas masculinas incas representan claramente la manera en que fue puesto el *llautu*. En estas estatuillas no aparecen dos elementos a los dos lados de la cabeza (ver, por ejemplo, la figurina V A 7875 del Museo Etnológico de Berlín [2018]). Tampoco aparecen en el caso de las figurinas incas que llevan prendas en miniatura que incluyen el *llautu* (ver la figurina S-17 en Abal de Russo [2010:363–364]). En los dibujos de Guaman Poma de Ayala que representan a los

hombres incas, estos llevan el *llautu* como el de las figurinas incas (e.g., Poma de Ayala 2001 [1615]:96[96]). A la luz de estos testimonios, podemos proponer que los dos elementos añadidos al *llautu* son típicos de otra etnia y no de los incas. En varios dibujos de Guaman Poma de Ayala (2001[1615]:171[173], 272[274], 295 [297], 364[366]) podemos observar que un *llautu* con dos elementos redondos a los dos lados de la cabeza es típico de Cuntisuyu. Sin embargo, en ese caso el *llautu* tiene un diseño de trenza y no una línea de círculos, como vemos en nuestro caso. Asimismo, en los dibujos de Guaman Poma de Ayala, los dos elementos redondos a los dos lados de la cabeza son concéntricos, algo que podemos ver por lo menos en una representación de *llautu* en nuestra iconografía (personaje 29 en la Figura 5).

En el manuscrito Getty de Martín de Murúa (2008[1615]:84r[67]) aparece un dibujo donde cuatro hombres cargan la litera de Huascar Inca. Según los títulos escritos sobre las varas de la litera, los hombres son de “Antesuyu, Chinchaysuyu, Collasuyu, Callavaya”. Los atributos de estos hombres se relacionan con los atributos de las sociedades de cada *suyu* del imperio. El hombre que probablemente está relacionado con Cuntisuyo (con el título de “Callavaya”) lleva un *llautu* con dos extensiones, una a cada lado. Un *llautu* similar lleva el personaje 3 en nuestra iconografía (Figura 5).

Otro tipo de tocado que aparece en la escena tiene una línea de círculos y está amarrado bajo la barbilla de dos personajes (23 y 34 en la Figura 5). En varios dibujos de Guaman Poma de Ayala aparecen *llautus* de estas características. En uno de estos dibujos el capitán Auqui Topa Inga Yupanqui presenta a Capac Yupanqui Inga la cabeza cortada de su enemigo, un curaca de Collasuyu que lleva un *llautu* decorado con círculos y tiene una cinta que pasa bajo la barbilla (Guaman Poma de Ayala 2001[1615]:153[153]). En varios dibujos que representan la realidad en la época colonial también aparecen personajes con *llautus* decorados con círculos (Guaman Poma de Ayala 2001[1615]:505[509], 531[535], 606[620], 622[636], 780[794]). En estos dibujos, los personajes que llevan este *llautu* se relacionan con Collasuyu, por la insignia en forma de luna, por la decoración de la barbilla que

caracteriza a los señores Colla (Horta Tricallotis 2016) y por la información que aparece en los textos relacionados.

Los indígenas en la escena llevan armas puramente andinas. Entre éstas se encuentran doce lanzas largas de dos tipos: diez con un mango largo y liso (personaje 34 en la Figura 5) y dos adornadas con flecos o plumas (personaje 8 en la Figura 5). Según Chamussy (2014:318), las lanzas adornadas eran reservadas para los nobles. Es interesante mencionar que algunas de las lanzas que figuran en la escena tienen puntas en los dos extremos, lo que las transformaba en armas mucho más eficientes en el campo de batalla (ver por ejemplo el personaje 39 en la Figura 5). La escena también incluye dos hachas, una de las cuales se distingue por su morfología singular de media luna (personaje 36 en la Figura 5). Dicha forma concuerda con la de un *Tumi*, cuchillo ritual que no era empleado como arma de guerra propiamente dicha sino más bien como instrumento de sacrificio. Sin embargo, el hecho de que esta hacha esté colocada en un mango puede ser indicativo de su función como instrumento de guerra. El otro tipo de hacha tiene forma de T (personaje 18 en la Figura 5). Otra arma representada en la escena es la porra (personaje 33 en la Figura 5). La porra andina en forma de estrella está compuesta por un mango hecho de madera y la cabeza de piedra o metal. Según Ponce (2002:215), las porras incaicas en forma de estrella no eran armas de exterminio, eran efectivas en golpes circulares al cráneo o al rostro y aun así no eran del todo mortales. Servían para atacar las piernas del contrario y, luego de caído, su cabeza. Por lo tanto, su eficacia era limitada a los indígenas y no a los españoles, quienes estaban protegidos por cascos, rodela y armaduras.

La iconografía contiene también tres tipos de armas arrojadas. Entre éstas, la más identificada con los incas es la honda. Cuatro honderos están representados en la escena (personajes 7, 13, 23 y 34 en la Figura 5); para tres de ellos la honda sirve como arma secundaria colgada del codo de la mano izquierda, mientras que su arma principal es la lanza, sostenida con la mano derecha. Esto es muy interesante, ya que contradice las interpretaciones de la mayoría de los historiadores (e.g., D'Altroy 2002:227; López Mendoza 1980:284) que hablan de grupos

especializados de honderos en el ejército inca.¹ La escena incluye, además, dos personajes con boleadoras (personajes 3 y 36 en la Figura 5). Esta arma arrojada, muy extendida en los Andes, está compuesta por dos o tres piedras redondas menores que un puño, asidas por una cuerda delgada y larga, que se arrojan a los pies del animal o del adversario para trabarlo (Chamussy 2012:71). En la época de la conquista, los incas la usaron para derribar los caballos de los españoles, con el objetivo de disminuir la ventaja táctica de la caballería española.²

Por último, la escena incluye dos representaciones de arco y flecha, en manos de los personajes 10 y 31 (Figura 5). Como fue mencionado anteriormente, el arco y la flecha es un arma originaria de la selva, reservada a grupos de combatientes específicos originarios de regiones selváticas y utilizada mayormente en el área del Antisuyu (Chamussy 2012:61–62). Esta arma fue una adición tardía al ejército inca (D'Altroy 2002:227) y tuvo un papel importante en la lucha de los incas contra los españoles en zonas tropicales (López Mendoza 1980:337). En la obra de Guaman Poma de Ayala (2001 [1615]:155[155], 167[169], 268[270]), el arco y la flecha aparecen únicamente con personajes que provienen de las regiones selváticas del Antisuyu. Todo ello indica que los dos personajes representados en la escena con arco y flecha en mano son originarios de la selva. Además, como hemos mostrado anteriormente, la vestimenta de estas dos figuras se corresponde con indígenas de origen amazónico.

La indumentaria guerrera en la escena se complementa con seis escudos (personajes 8, 10, 29, 31, 34 y 39 en la Figura 5). Algunos son cuadrados, otros rectangulares y uno es redondo. Es importante subrayar que cada escudo está adornado con un diseño diferente, lo cual da la impresión de que, salvo su función defensiva, las adargas incaicas delataban la jerarquía militar de quienes los portaban.

Entre la indumentaria militar representada en la escena, ocupa un lugar especial un pectoral colgado sobre el pecho de ocho indígenas (personajes 7, 8, 22, 23, 27, 29, 34 y 39 en la Figura 5). En el diccionario de González Holguín (1952 [1608]:297) este objeto se llama *pura pura* y se describe de la siguiente manera: “Pectoral de

metal, una plancha grande adorno de guerra en el pecho, o guarda pechos.” El cronista Santacruz Pachacuti (1995[1613]:55) señala que este objeto fue hecho de oro, plata o cobre y que su función era proteger el torso de los soldados. Además, el cronista narra que tres Incas repartían este objeto entre los soldados y capitanes de la misma manera en que repartían armas y túnicas de alta calidad (Santacruz Pachacuti 1995[1613]:55, 73, 107). Guaman Poma de Ayala (2001[1615]:64 [64]) menciona la *pura pura* en su texto y en varios dibujos que muestran que este objeto formaba parte de las insignias de los capitanes incas (Poma de Ayala 2001[1615]:151[151], 157[159], 161[163]). En vista de estos testimonios proponemos que la *pura pura* señala a las ocho figuras en la escena como guerreros destacados, quizás capitanes. Tres de los que llevan este pectoral (personajes 29, 34 y 39 en la Figura 5) tienen características de Cuntisuyu, Collasuyu y Chinchaysuyu, respectivamente.

Puesto que en la escena aparecen túnicas con diseños característicos de Chinchasuyu, figuras con arma y vestido de Antisuyu, personajes que llevan el tocado típico de Contisuyu y otros con tocado de Collasuyu, podemos proponer que la escena representa la lucha de las cuatro partes del imperio contra los españoles. Con esta propuesta nos aproximamos ya al mensaje simbólico de la iconografía.

Los Prisioneros

El tercer grupo de seres humanos representados en la escena es el de los prisioneros. Estos se hallan siempre ubicados bajo los felinos. En tres casos se observan tres prisioneros amarrados por la misma cuerda en una línea, con un personaje que los guía (personajes 4, 5, 6, 14, 15, 16, 24, 25 y 26 en la Figura 5). Otro grupo está compuesto por dos prisioneros, cada uno de ellos atado solo y dirigido por un personaje (personajes 35, 37 en la Figura 5). Estos dos prisioneros están vestidos con una túnica decorada, mientras que, en el caso de los otros prisioneros, no podemos asegurar si están desnudos o vestidos con una túnica lisa. El hecho de que tanto el cuerpo como las manos y las piernas estén pintados del mismo color señala la posibilidad de que estén desnudos. Los prisioneros podrían ser españoles o indígenas. En el caso de los dos

prisioneros vestidos, podemos afirmar que se trata de indígenas ya que no tienen ningún atributo español y llevan túnica.

Para entender mejor la representación de los prisioneros revisamos la información que nos provee el cronista Betanzos (1987[1551]:35) sobre la costumbre incaica en relación con el cautiverio de sus enemigos. Betanzos describe el ritual inca de pisar el botín de sus enemigos para simbolizar la victoria de los incas, dirigidos por Inca Yupanqui, sobre los chancas. El botín incluía ropas, joyas, insignias y armas, como también soldados y líderes de las etnias vencidas. En este ritual los señores de Cuzco prácticamente pisaban estos objetos y a los vencidos mismos. Además, Betanzos (1987[1551]:93) menciona el ritual de pisar el botín en el episodio de la guerra de los incas contra los soras. En este caso el cronista ofrece detalles sobre las prendas que Inca Yupanqui ordenó preparar para los prisioneros que tomaban parte en esta ceremonia: a la vestimenta se adjuntaban borlas rojas; además, el Inca mandó hacer otra prenda de color rojo que llegaba hasta los pies de los prisioneros y la cual también tenía las borlas. En el caso de la escena aquí analizada, no hay una vestimenta que llegue hasta los pies de los prisioneros y tampoco hay evidencia de borlas. Sin embargo, podemos suponer que los dos prisioneros que están vestidos (personajes 35 y 37 en la Figura 5) son capitanes o personas de alto rango entre los vencidos, por el hecho de que están amarrados cada uno por separado y están vestidos con túnicas indígenas, mientras que los otros prisioneros probablemente están desnudos. Dado que llevan una túnica planteamos que son indígenas, pero aliados de los españoles. Estos posiblemente llevan sus ropas antes de ser humillados y desnudados, o es la ropa que los incas les obligan a usar. Es importante destacar que las túnicas que llevan estos dos personajes no se repiten en la escena.

Hay otros motivos que al parecer se relacionan con los prisioneros. Se trata de las figuras de los insectos y mariposas que aparecen encima y debajo del cuerpo de las serpientes (Figura 4). Es posible encontrar las mismas figuras en la cerámica y textiles incas como también en el arte colonial. En muchos casos los investigadores los interpretaron como símbolos de la muerte. Vilcapoma (2010:200–201), en su estudio sobre

la simbología de los insectos en comunidades andinas contemporáneas, señala que insectos y mosquitos están relacionados con el alma del difunto. En la comunidad de Huaquirca en la región de Apurímac, Gose (1994:116) documentó la creencia según la cual el espíritu del difunto deja el cuerpo y toma la forma de una mosca azul. El manuscrito de Huarochirí incluye un mito que cuenta sobre los parientes de un difunto a la espera del regreso de su alma. Después de un tiempo el alma regresó en forma de dos o tres moscas (Salomon y Urioste 1991:129). A partir de estos testimonios, proponemos que los insectos que aparecen en la iconografía hacen referencia a la muerte de los prisioneros. Los dos prisioneros que llevan túnicas y están amarrados cada uno por una cuerda posiblemente representan los líderes de los indígenas aliados con los españoles y los otros posiblemente son sus soldados. Los dos tipos de prisioneros probablemente evidencian la práctica incaica de pisar el botín.

El Arcoíris

El tema central de la escena, que aparece dos veces en esta iconografía, es el español bajo un arcoíris que sale de la boca de dos serpientes y está rodeado por dos felinos (Figura 4). Estos motivos —el arcoíris, las serpientes y los felinos— tienen un lugar importante en la cosmovisión andina y dan lugar a muchas interpretaciones. Aquí, nos referiremos solo a la información que nos resulta útil para interpretar de forma general la escena.

El arcoíris es un tema muy antiguo y ampliamente extendido en el área andina (García Escudero 2007; López-Baralt 1989). En muchos casos, en la iconografía pre-incaica el arcoíris está conformado por un cuerpo de serpiente bicéfala (e.g., Carrión Cachot 2005:47–65). Esto concuerda con varios testimonios etnográficos sobre el arcoíris con forma de cuerpo de serpiente generalmente conocido como *amaru* (García Escudero 2007:7, 11; Mariscotti de Görlitz 1978:203; Urton 1981:89; Valcárcel 1959:10). En el caso aquí presentado no se trata de un arcoíris hecho del cuerpo de una serpiente bicéfala, sino de un arcoíris que emana de la boca de dos serpientes con cabeza de felino que emergen de dos anillos elípticos. En algunos de los testimonios etnográficos citados aquí se menciona que la serpiente bicéfala emerge de dos manantiales (García

Escudero 2007:2–7; Urton 1981:89). Este detalle puede explicar por qué en nuestro caso cada serpiente emerge de un anillo elíptico. De este modo, vemos que el arcoíris de la pieza en cuestión concuerda con mitos contemporáneos e imágenes antiguas, aunque difiere en que no presenta la forma de serpiente bicéfala. Vale la pena mencionar que en la iconografía incaica no encontramos ninguna representación artística de la serpiente bicéfala con cuerpo en forma de arcoíris.

Durante el horizonte Tardío, junto con la difusión del nuevo gobierno inca sobre toda el área andina, el antiguo motivo del arcoíris adoptó otro significado asociado al poder de los incas que se surgió en ese momento. Este simbolismo se manifestó sobre todo en el mito de origen incaico de los hermanos Ayar (Murúa 1987[1611–1613]:50; Santacruz Pachacuti 1995[1613]:15; Sarmiento de Gamboa 1942[1572]:54). En éste, el arcoíris se presenta como una señal benévola de un futuro próspero bajo el gobierno de los incas. Es decir, el arcoíris marca una época de transición y el inicio de un nuevo tiempo y espacio (*pacha*)³ dirigido por los incas. El arcoíris aparece en el mito como un eje o un puente que conecta los dos mundos, el de abajo, *ukhu pacha*, y el de arriba, *hanan pacha*, designando al Inca, ubicado en el centro, como un ser de poder sobrenatural que intermedia entre la tierra y el cielo. Además, en este mito el arcoíris conecta al Inca con su padre Sol (López-Baralt 1989:72). En los Andes, el arcoíris contenía a su vez un evidente simbolismo agrícola relacionado con la lluvia y la fertilidad (García Escudero 2007:10–11; López-Baralt 1989:65). En el dibujo del altar del Coricancha realizado por el cronista Santacruz Pachacuti (1995[1613]:36[13v]), el arcoíris aparece como parte del panteón inca, rodeando a la Pacha Mama desde arriba. López-Baralt (1989:72) propone que el arcoíris en este contexto media entre el cielo y la tierra. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el arcoíris en las sociedades andinas posee valores tanto positivos como negativos (e.g., Cobo 1956[1653]:II:233).

En el arte colonial el arcoíris aparece en querros y en cuadros (Figuras 8 y 9). En estos casos, como en las representaciones antiguas, las figuras principales se encuentran bajo el arcoíris, es decir, es el elemento que marca el episodio



Figura 8. El cuadro “La Gran Ñusta Chañancoricoca”, Museo Inka, Cusco (Purín 1991:Figura 371).

central de la narrativa. La analogía con la pieza de Vilcabamba nos parece muy significativa, ya que en la escena bajo el arcoíris se encuentran los dos jinetes españoles montando a caballo. Este detalle refleja una inversión del orden tradicional y simboliza el cambio de la autoridad y el ascenso de un nuevo gobierno español. Sin embargo, hay indicios de que este cambio no fue percibido como positivo.

En los dos cuadros coloniales “La Gran Ñusta Chañancoricoca” (Figura 8) y “La Degollación de D. Juan Atahualpa en Cajamarca” (Figura 9) el arcoíris marca dos momentos clave en la historia inca, que comparten un componente

común: una crisis fundacional. Chañan Cori Coca fue responsable de la retirada de los chancas del Cuzco y el principio de la expansión imperial inca más allá del núcleo inca tradicional (Santacruz Pachacuti 1995[1613]:61; Sarmiento de Gamboa 1942[1572]:101). La muerte de Atahualpa inauguraba la época colonial y marcaba la destrucción del Tawantinsuyu. Por lo tanto, a nuestro parecer, el motivo del arcoíris en estos dos cuadros simboliza la idea de una crisis o cambio significativo, idea que se manifiesta en el concepto andino de *pachacuti*. Este término denota el fin de una época y el comienzo de una nueva era, generalmente relacionada con una

de la escena bajo el arcoíris. Hay que recalcar que en la iconografía observamos dos españoles muertos (personajes 1 y 20 en la *Figura 5*) y otros dos siendo atacados por lanzas indígenas (personajes 11 y 32 en la *Figura 5*). Proponemos que esta iconografía no necesariamente describe una guerra específica, sino que se trata de una representación de una visión del futuro, un futuro en el que los incas vencerían a los españoles que representan un cambio, un *pachacuti* malvado.

En este marco, vale la pena detenernos en las imágenes de las arañas, sobre todo en aquellas ubicadas en una organización dual: una araña blanca cerca de la cara del caballo negro y una araña negra cerca de la cara del caballo blanco. Las arañas en la tradición andina están vinculadas al futuro, pues fueron usadas en rituales de adivinación (Arriaga 1621:19; Cobo 1956[1653]:II:226; Polo de Ondegardo 1916[1571]:32).⁴ De esta manera, proponemos que las imágenes de las arañas en este contexto indican que esta escena hace referencia al futuro.

Las Imágenes de los Felinos

Las figuras que ocupan gran parte de la escena son cuatro felinos. Además, las cabezas de las serpientes son de felinos, identificadas sobre la base de la representación de las orejas triangulares. Los cuerpos de las serpientes y los felinos están cubiertos por el mismo diseño de rombos o elipses concéntricos, en los mismos colores (*Figura 4*). En este marco, es posible que se trate de una unidad iconográfica de dos parejas de serpientes y dos parejas de felinos. El mismo diseño probablemente hace referencia a las manchas sobre la piel del animal e indica, en el caso del felino, que se trata de un jaguar. Como es sabido, los felinos tienen un rol sumamente importante en la cosmovisión andina. Si bien no entraremos en detalle en este tema tan amplio, mencionaremos algunos aspectos simbólicos de este animal que podrían formar parte del mensaje general de la iconografía.

Varios testimonios etnohistóricos y etnográficos demuestran que el felino se asocia con el granizo y con las divinidades atmosféricas (Barraza Lescano 2012:179–180, 190–192; Brechetti 2003:93–94; Polia Meconi 1999:395). Un claro ejemplo de esta relación aparece en el dibujo del altar del Coricancha realizado por Santacruz Pachacuti

(1995[1613]:36[13v]). En este caso, encima de la imagen del felino aparece el título “granizo”. De la nariz de éste salen cuatro líneas que terminan en un elemento redondo; Barraza Lescano (2012:179–189) lo interpreta como granizo que sale de la nariz del animal. Esta propuesta se basa en mitos andinos que cuentan que desde la nariz del felino sale el granizo. En los Andes, el felino también está vinculado al arcoíris; en algunos casos incluso es este animal quien lo produce (Barraza Lescano 2012:193; Bolin 1998:52; García Escudero 2007:7; Kauffmann Doig 1991; López-Baralt 1989:70–71; Mariscotti de Görlitz 1978:203; Polia Meconi 1999:395, Salomon y Urioste 1991:58).

Es importante mencionar que, en el arte colonial, tanto en los queros como en el cuadro de la Ñusta Chañancoricoca (*Figura 8*), el arcoíris emerge de dos cabezas de felinos. De igual modo, en el caso de la pieza objeto de estudio en este trabajo, el arcoíris sale de las bocas de felinos, pero tiene el cuerpo de una serpiente, mientras que en el arte colonial no aparece el cuerpo de este ser. En diferentes representaciones coloniales bajo el arcoíris pueden verse algunos puntos blancos que fueron identificados como granizo. Un ejemplo de esta representación es el cuadro “La Degollación de D. Juan Atahualpa en Cajamarca” (*Figura 9*). El granizo en este caso concuerda con lo que menciona la elegía Quechua sobre la muerte de Atahualpa, según la cual en el momento en que la cabeza del Inca fue cortada apareció un arcoíris negro y granizó (López-Baralt 1989:88).

Todas estas significaciones adscritas a la imagen del felino pueden relacionarse con la iconografía que estamos analizando. No obstante, es importante recalcar que en dicha escena los felinos están divididos en dos parejas frontales, que se miran una a la otra. Esta organización se representa en el arte incaico, tanto en la cerámica como en los textiles y la arquitectura. El ejemplo más emblemático serían las puertas en Huánuco Pampa (en textil, ver la túnica 1979.206.1131 en la base de datos en línea del Museo Metropolitano de Nueva York [2018]). Curatola Petrocchi (2017:195–196) ofrece una interpretación de la imagen de dos felinos opuestos. En su estudio sobre los dos santuarios de oráculo más importantes del Imperio Inca, en Pachacamac y en el

Lago Titicaca, Curatola Petrocchi señala que la divinidad en estos dos centros tomaba forma de un felino: en Titicaca se trataba del Sol Joven y en Pachacamac del Sol Viejo. Los dos santuarios estaban ubicados en dos extremos del imperio, uno en la orilla del lago grande de la sierra y el otro en la orilla del océano en la costa. Curatola Petrocchi propone que los dos felinos opuestos que aparecen en el arte incaico podrían ser una representación de los dos extremos del imperio o del imperio unido bajo el sol. Si seguimos esta idea, los dos felinos marcan un espacio entre ellos que constituye el imperio, pero al mismo tiempo ellos sirven como una frontera. Es importante recalcar que los extremos representados por los felinos no son fronteras geográficas del imperio sino más bien fronteras ideológicas. Esta interpretación encaja perfectamente con la iconografía que estudiamos. Como hemos visto anteriormente, la escena representa la lucha de las cuatro partes del imperio en contra de los españoles y en este contexto los dos felinos posiblemente representan al imperio en su totalidad. Otra posibilidad es que los dos felinos representen al imperio que será recuperado cuando los cuatro *suyus* venzan a los españoles. Los felinos en esta escena tienen el mismo tamaño que los caballos, lo cual refuerza la idea de que se trata de una lucha de dos poderes, uno simbolizado por los caballos y el otro por los felinos.

Reuniendo los Diferentes Componentes en Una Interpretación General

La iconografía hasta aquí descrita, abundante en detalles, transmite un mensaje que se puede reconstruir reuniendo los diferentes componentes. Como hemos señalado, el artista es muy fiel a la realidad en su descripción de las armas y la vestimenta. No obstante, la iconografía incluye muchos detalles que transmiten un mensaje simbólico y no reflejan la realidad de un evento concreto. A la luz de esto, proponemos que la iconografía en cuestión transmite el mensaje que se describe a continuación.

Los incas de Vilcabamba admitían el cambio que ocurrió con la invasión española; éste fue entendido como una transformación maligna que marcaba el paso del poder de los incas a

los españoles. Este nuevo mandato está estrechamente vinculado a las ventajas que tenían los invasores: los caballos, la escritura y la espada. Estos detalles son sumamente importantes puesto que cuentan la historia de la invasión española desde el punto de vista indígena. Es decir, los incas entendían estos tres elementos como los que favorecían al poder español.

Pero el mensaje de la pieza no se detiene en el presente de la invasión española, sino que ofrece un futuro diferente, en el cual esa realidad cambiaría y los indígenas vencerían a los españoles y a sus aliados. Esta victoria, según la iconografía, depende de la cooperación de los cuatro *suyus* en contra de los españoles. Vale la pena mencionar que cuando Manco Inca inició su rebelión contra los españoles, reunió guerreros de los cuatro *suyus* del imperio (Kubler 1944:259). Este énfasis sobre los cuatro *suyus* puede explicar la forma tan peculiar de esta pieza, que presenta cuatro asas.

Según nuestra interpretación, los prisioneros son los indígenas aliados de los españoles, propuesta que se basa en la representación de dos prisioneros que llevan túnica. La muerte de los aliados se insinúa por medio de las imágenes de insectos que vuelan encima de la parte central de la escena. Sobre los dos españoles muertos no hay ningún detalle parecido. Apoyándonos en la cosmovisión andina, proponemos que las almas de los indígenas, aliados de los españoles, regresarán como insectos, mientras las almas de los españoles muertos no formarán parte de ese ciclo.

El futuro esperado, bajo un nuevo mandato inca, contiene promesas para los andinos, un mandato que se representa por medio de los cuatro felinos y que promete la prosperidad, representada a través de las llamas blancas y negras que simbolizan la fertilidad. Hay que destacar que las llamas aparecen en parejas, una grande y otra pequeña, consideramos que se trata de llamas adultas y crías. La abundancia de estas últimas refuerza la idea de que las llamas simbolizan la fertilidad y, al mismo tiempo, prometen la continuidad de la especie, continuidad a la que los incas aspiraban también para ellos mismos.

Los fragmentos de Vilcabamba, por sí solos, evidencian el abandono del sitio, en otras palabras, la derrota de los incas. Sin embargo, gracias

a la excavación arqueológica en el sitio, pudimos reconstruir gran parte de la iconografía que fue plasmada en la pieza cerámica aquí presentada: una iconografía que describe un futuro prometededor donde los vencidos son los españoles y los vencedores son los incas. Esta misma percepción caracteriza otros fenómenos que emergieron paralelamente al nuevo gobierno inca de Vilcabamba en las décadas de 1550 y 1560 (Husson 2016:170–171). Nuestra futura investigación se enfocará precisamente en este contexto histórico y abordará la relación entre esta iconografía y las otras manifestaciones culturales que respondían a la invasión española. El objetivo aquí fue interpretar la iconografía de esta pieza. Esperamos que este artículo sirva como punto de partida para otros estudios y debates sobre diferentes temas, como el rol que cumplía la cerámica de estilo figurativo en el arte incaico y colonial, la relación entre lo representado en esta pieza y lo descrito en documentos coloniales sobre la rebelión inca, así como la visión andina de la invasión europea.

Notas

¹ López Mendoza cita a Cobo (1956[1653]:II:255), quien señala que cada guerrero en el ejército inca usaba solo un tipo de arma.

² Enríquez de Guzmán (1960[ca. 1543]:151) menciona que durante el sitio del Cuzco solían utilizar esta arma, la cual arrojaban a los caballos y los derribaban, y algunas veces enredaban al propio jinete que con mucho trabajo lograba cortar las cuerdas que los unían.

³ González Holguín (1952[1608]:268) define la palabra *pacha* así: “tiempo suelo lugar.”

⁴ Agradecemos a Sergio Barraza por su amable indicación de estas referencias.

Agradecimientos. La investigación de esta pieza y su publicación fueron autorizadas en julio de 2015 por el Ministerio de Cultura del Perú, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco (expediente número 5349). Ante todo, queremos agradecer a Gonzalo Valderrama Escalante, quien nos dio cuenta de la existencia de la pieza. También agradecemos a Marco Curatola Petrocchi y a Donato Amado por facilitar nuestro acceso a la pieza que es el tema de este artículo. Asimismo, agradecemos enormemente a Arturo Rivera, quien realizó el dibujo de la iconografía con mucha paciencia. Gracias también a Amalya Azar por su trabajo con una de las fotos. Presentamos diferentes partes de este estudio en tres eventos académicos; agradecemos a los participantes de estos eventos que comentaron sobre nuestro trabajo y de esa manera lo mejoraron. Asimismo, agradecemos a Jan Sze-minski por su atenta lectura del texto y por sus sugerencias. Y,

por último, agradecemos a Natalia López y a Karina Pacheco por la edición del texto.

Declaración de Disponibilidad de Datos. La pieza CE 2506, JFS ESPA 2010 es una reconstrucción hecha por el Ministerio de Cultura del Perú con los 55 fragmentos encontrados en la excavación arqueológica en la unidad arquitectónica n.º 5 del complejo Tendi Pampa, Espíritu Pampa. La pieza está almacenada en el Ministerio de Cultura del Perú, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Calle Maruri 324, Cusco.

Referencias Citadas

- Abal de Russo, Clara
2010 *Arte textil Incaico en ofrendatorios de la alta Cordillera Andina, Aconagua, Llullaillaco, Chuscha*. Fundación CEPPA, Buenos Aires.
- Arriaga, Pablo Joseph de
1621 *La extirpación de la idolatría en el Pirú*. Documento electrónico, <https://archive.org/details/extirpacionde-lai00arri>, accedido el 13 de noviembre de 2017.
- Barraza Lescano, Sergio Alfredo
2012 *Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera Inca: Una aproximación a la ritualidad prehispánica andina*. Tesis de maestría inédita, Facultad de Arqueología, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Bauer, Brian
2015 *An Introduction to Vilcabamba*. En *Vilcabamba and the Archaeology of Inca Resistance*, editado por Brian S. Bauer, Fonseca Santa Cruz y Miriam Aráos Silva, pp. 2–25. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles.
- Bernis, Carmen
1962 *Indumentaria española en tiempo de Carlos V*. Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Betanzos, Juan de
1987 [1551] *Suma y narración de los Incas*, editado por M. Martín Rubio. Atlas, Madrid.
- Bolin, Inge
1998 *Rituals of Respect: The Secret of Survival in the High Peruvian Andes*. University of Texas Press, Austin.
- Brechetti, Angela
2003 “...Los pintaré como estaban puestos hasta que entró a este reino el Santo Ebangeleo”. Santacruz Pachacuti Yamqui, 1613. *Anales del Museo de América* 11:81–102.
- Carrión Cachot, Rebeca
2005 *La religión en el antiguo Perú: Norte y centro de la costa, período Post-clásico*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- Chamussy, Vincent
2012 Empleo de las armas arrojadas del área centro-andina: ¿Armas de caza o de guerra? *Arqueología y sociedad* 24:43–86.
- 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* 27:297–338.
- Cobo, Bernabé
1956 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús, Tomo II., editado por P. F. Mateos. Ediciones Atlas, Madrid.

- 1964 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús, Tomo I., editado por P. F. Mateos. Ediciones Atlas, Madrid.
- Curatola Petrocchi, Marco
2017 Los oráculos de los confines del mundo. Pachacamac, Titicaca y el Inca Tupa Yupanqui. En *Pachacamac: El oráculo en el horizonte marino del sol poniente*, editado por Denise Pozzi-Escot, pp. 167–197. Banco de Crédito, Lima.
- D'Altroy, Terence N.
2002 *The Incas*. Blackwell Publishers, Padstow, England.
- Enríquez de Guzmán, don Alonso
1960 [ca. 1543] *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán, el caballero noble desbaratado*, editado por Hayward Keniston. Ediciones Atlas, Madrid.
- Fonseca Santa Cruz, Javier y Brian S. Bauer
2015 Excavations at Tendi Pampa (Espíritu Pampa) in 2008 and 2009. En *Vilcabamba and the Archaeology of Inca Resistance*, editado por Brian S. Bauer, Javier Fonseca Santa Cruz y Miriam Aráos Silva, pp. 88–131. Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles.
- Frame, Mary
2010 Los vestidos del Sapa Inca, la Coya y los nobles del imperio. En *Señores de los imperios del sol*, editado por Krzysztof Makowski, pp. 261–299. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- García Escudero, María del Carmen
2007 El arco iris en la cosmovisión prehispánica centroandina. *Gazeta de antropología* 23:15. http://www.ugr.es/~pwlac/G23_15Carmen_Garcia_Escudero.html, accedido el 13 de noviembre de 2017.
- González Holguín, Diego
1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua Quichua o del Inca*. Imprenta Santa María, Lima.
- Gose, Peter
1994 *Deathly Water and Hungry Mountains: Agrarian Ritual and Class Formation in an Andean Town*. University of Toronto Press, Toronto.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
2001 [1615] El primer nueva corónica y buen gobierno. The Royal Library, Copenhagen. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>, accedido el 12 de noviembre de 2017.
- Gutiérrez de Santa Clara, Pedro
1929 [1544–1548] *Historia de las guerras civiles del Perú (1544–1548) y de otros sucesos de las Indias*, Tomo VI. Suarez, Madrid.
- Herrero García, Miguel
2014 *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- Horta Tricallotis, Helena
2016 The Chin Adornment of the Highland Lords as a Symbol of Historical Continuity and Ethnic Emblem in Southern Andes (500–1600 AD). *Chungara* 48 (3):365–382.
- Husson, Jean-Philippe
2016 Vilcabamba, el Taki Unquy y la refundación de la cultura andina. En *Vilcabamba entre arqueología, historia y mito*, editado por Jean-Jacques Decoster y Mariusz Ziółkowski, pp. 158–182. Centro Bartolomé de las Casas, Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Varsovia en el Cuzco y Centro Tinku, Cusco.
- Kubler, George
1944 A Peruvian Chief of State: Manco Inca (1515–1545). *The Hispanic American Historical Review* 24 (2):253–276.
- Kauffmann Doig, Federico
1991 El mito de Qoa y la divinidad universal andina. En *El culto estatal del Imperio Inca. Memorias del 46º Congreso Internacional de Americanistas (Simposio ARC-2)*, Amsterdam, 1988, editado por Mariusz S. Ziółkowski, pp. 1–34. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.
- López-Baralt, Mercedes
1989 *El retorno del Inca rey: Mito y profecía en el mundo andino*. Hisbol, La Paz.
- López Mendoza, Víctor
1980 El ejército Incaico, interpretación contemporánea. En *Historia general del ejército peruano. El imperio de Tahuantinsuyo*, Vol. II, editado por Edmundo Guillén Guillén y Víctor López Mendoza, pp. 271–406. Milla Batres, Lima.
- Mariscotti de Görlitz, Ana María
1978 *Pachamama Santa Tierra: Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Mann, Berlín.
- Murúa, Martín De
1987 [1611–1613] *Historia general del Perú*, editado por Manuel Ballesteros Gaibrois. Historia 16, Madrid.
- Murúa, Martín De
2008 [1615] *Historia general del Piru. Facsimile of J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*, editado por Michelle Bonnice. Getty Research Institute, Los Angeles.
- Meyer, Albert
1975 Algunos problemas en la clasificación del estilo Incaico. *Pumapunku* 8:7–25.
- Museo Catedral de Valencia
2018 Catálogo de obras en línea. Documento electrónico <https://museocatedralvalencia.com/la-coleccion/catalogo-de-obras/>, accedido el 17 de octubre de 2018.
- Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (Los Angeles County Museum of Art)
2018 Base de datos en línea, <https://collections.lacma.org/>, accedido el 17 de octubre de 2018.
- Museo de Brooklyn (The Brooklyn Museum)
2018 Base de datos en línea, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections>, accedido el 17 de octubre de 2018.
- Museo Etnológico de Berlín (SMB - Ethnological Museum of Berlin)
2018 Base de datos en línea, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de>, accedido el 17 de octubre de 2018.
- Museo Metropolitano de Nueva York (The Metropolitan Museum of Art)
2018 Base de datos en línea, <http://www.metmuseum.org/art/collection>, accedido el 17 de octubre de 2018.
- Peláez Valle, José María
1983 La espada ropera española en los siglos XVI y XVII. *Gladius* XVI:147–199.
- Patterson, Angus
2009 *Fashion and Armour in Renaissance Europe: Proud Looks and Brave Attire*. V & A Publishing, London.
- Pease, Franklin G. Y.
1999 Introducción. En *Los Incas: Arte y símbolos*, editado por Franklin G. Y. Pease, pp. XXI–LI. Banco de Crédito, Lima.

- Pollard Rowe, Ann
1978 Technical Features of Inca Tapestry Tunic. *Textile Museum Journal* 17:5–28.
- Polo de Ondegardo, Juan
1916 [1571] *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*, editado por Horacio H. Urteaga. Sanmartí, Lima.
- Polia Meconi, Mario
1999 Una carta del P. Fabián de Ayala conforme al original del Archivo Romano de la Compañía de Jesús. *Anthropologica* 17(17):377–406.
- Ponce, Ernesto L.
2002 Mazas prehispánicas de metal: Sur de Perú y extremo norte de Chile. *Chungara* 34(2):215–223.
- Purín, Sergio
1991 *Los Incas y el antiguo Perú: 3000 años de historia*, Vol. II. Centro Cultural de la Villa de Madrid, Imschoot Uitgevers, Lunweg, Barcelona.
- Quatrefages, René
1983 *Los Tercios*. Colección Ediciones Ejército, Madrid.
- Restall, Matthew
2004 *Los siete mitos de la conquista española*. Paidós Iberica, Barcelona.
- Rowe, John Howland
1944 *An Introduction to the Archaeology of Cuzco*. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Vol. 27, No. 2. Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
- Salas, Alberto Mario
1950 *Las armas de la conquista*. Emecé, Buenos Aires.
- Salomon, Frank y George L. Urioste
1991 *The Huarochiri Manuscript, a Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. University of Texas Press, Austin.
- Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Juan de
1995 [1613] *Relación de antigüedades de este reino del Perú*, editado por Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica, Lima.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro
1942 [1572] *Historia de los Incas*. Emecé, Buenos Aires.
- Urton, Gary
1981 *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. University of Texas Press, Austin.
- Valcárcel, Luis E.
1959 Símbolos mágicos-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional* XXVIII:3–18.
- Vilcapoma, José Carlos
2010 *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Asamblea Nacional de Rectores, Lima.
- Zuidema, Tom
1991 Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress. En *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*, editado por Kenneth J. Andrien y Rolena Adorno, pp. 151–202. University of California Press, Berkeley.

*Submitted December 23, 2017; Revised June 29, 2018;
Accepted November 15, 2018*