

La escena del «Brindis con el Sol» en los queros o vasos de madera andinos de época colonial¹

Luis RAMOS GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid
lramosg@ghis.ucm.es

Recibido: 9 de noviembre de 2007
Aceptado: 15 de noviembre de 2007

RESUMEN

La escena que tradicionalmente se ha denominado “Brindis con el Sol” es uno de los temas decorativos de los vasos de madera andinos de época colonial. En este trabajo analizamos los estudios sobre las variantes de la escena y presentamos una nueva hipótesis. Para nosotros, la imagen inicial reprodujo un espacio y un episodio concreto de los enfrentamientos entre incas y collas, mientras que las versiones posteriores se ajustaron más a los tradicionales ritos andinos para la producción agrícola.

Palabras clave: Queros, vasijas de madera andinas, iconografía, «Brindis con el Sol», siglos XVI, XVII y XVIII, incas-collas, ritos agrícolas.

The Scene «Toast with the Sun» on the Queros or Andean Wooden Vessels of Colonial Time

ABSTRACT

The scene that traditionally has been denominated “Toast with the Sun” is one of the decorative subjects of the Andean wood vessels of colonial time. In this work, we analyze the studies on the variants of the scene and raised a new hypothesis. For us, the initial image reproduced an space and a concrete episode of the confrontations between Incas and Collas, while that the later versions adjusted more to the traditional Andean rites for the agricultural production.

Key words: Queros, wooden vessels, iconography, “Toast with the Sun”, 16th, 17th and 18th centuries, Incas-Collas, rites for the agricultural production.

Sumario: 1. Introducción. 2. La decoración del vaso 7523 del Museo de América. 3. Las interpretaciones de la escena. 4. Nuestra hipótesis. 5. Epílogo. 6. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

En las vasijas de madera andinas de época colonial, la gran mayoría de las escenas con actividades realizadas al aire libre carecen de referencias al paisaje en el que se desarrollan; y decimos «la gran mayoría» porque hay temas en los que sí se da algún dato sobre el espacio en el que transcurre la acción. Así, en los combates entre serranos y antis se representan chontas; otras veces se pintan casas en clara alusión a una ubicación urbana, como puede verse, por ejemplo, en el célebre vaso de la corrida de toros, en algunos de arriería o de desfiles de comparsas disfrazadas de chunchos; en otras piezas se reproduce el agua por la que navegan dos personas en sendas balsas, etc. Pero, ¿cuántas escenas conocemos en las que se haya pintado el

¹ Este artículo es fruto del proyecto de investigación 06/0035/2003 de la Dirección General de Universidades e Investigación de la Comunidad de Madrid.

paisaje serrano de laderas o de picos? Evidentemente no muchas, pues en nuestra memoria sólo tenemos presente el motivo que Flores, Kuon y Samanez (1998: 200) denominan «La nieve resplandeciente», donde se reproduce un peñascal y un río, el de la «Cosecha y transporte de coca» (Flores, Kuon y Samanez 1998: 221), en donde puede verse un camino que asciende y serpentea por una ladera con vegetación, y una escena que —con más o menos variantes— está formada por dos sierras paralelas a cuyos pies hay un lago del que arrancan dos cursos de agua que divergen. A esta imagen tradicionalmente se la denomina «Brindis con el Sol» debido a la ceremonia que parecen realizar las personas que forman parte de la decoración, aunque no parece el título más indicado.

2. La decoración del vaso 7523 del Museo de América (Figura 1A)

Una pieza en la que se ha plasmado el motivo recién citado está depositada en el Museo de América de Madrid; tiene el número de inventario 7523 y pertenece a la colección que fue donada por Juan Larrea. Se trata de un vaso campaniforme de 21,5 cm de altura, 20 cm de diámetro de boca, 13 cm de diámetro de base y 1,3 cm de grosor de labio; pesa 1.426 gramos. Tiene dos grietas verticales reparadas posiblemente con brea, y para evitar que el recipiente se continuara abriendo creemos que se colocó una cinta de cuero en la circunferencia de la boca, cuyo roce ha destruido parte de la decoración de esa zona. Afortunadamente esta pérdida no es irreparable, ya que Wichrowska (2000: 108) publicó una pieza de medidas y decoración muy similares que está depositada en el Museum für Völkerkunde de Berlín (Figura 1C), lo que nos obliga a pensar que o bien es la pareja de la del Museo de América², o bien es un vaso más de una serie realizada en el mismo taller.

Ambas piezas están decoradas con tres bandas continuas y paralelas que recorren toda la circunferencia, de las cuales la superior es la principal, y donde se ha plasmado la escena que nos ocupa³. Ésta está formada por dos partes casi simétricas con un eje vertical central constituido por un sol con rostro humano⁴ que brilla rutilante, y bajo el que se encuentra un motivo pseudoovoide y multilobulado que interpretamos como una laguna fruto de manantes; de los laterales de ese lago brotan dos cursos de agua que divergen y no recorren toda la pieza, a los cuales vemos como cana-

² Este tipo de vasos se utilizaban en los brindis «al modo andino», que eran realizados por dos personas o por una y un ser del mundo de las ideas. «El que convidaba y el convidado [...] a la par bebían un mismo líquido en vasos semejantes en capacidad, forma, decoración y material», por lo que los vasos formaban parejas (Ramos 2006a: 88).

³ La banda media está constituida por un encadenamiento de figuras geométricas, y la inferior por dos motivos diferentes: una planta de cantu con dos ramas, y un signo heráldico formado por un casco situado sobre un escudo, a cuyos lados hay dos alabardas de las que pende una bolsa. Este conjunto está flanqueado lateralmente por sendas aves.

⁴ En algunas piezas ha desaparecido el rostro de estos soles, lo que ha hecho suponer a algún investigador que habían sido borrados por indios católicos para evitar ser acusados de idólatras. Lo que en realidad creemos que ha pasado es que el uso ha hecho desaparecer la cara del sol, que se había pintado sin ninguna fijación sobre la laca asentada en la superficie de la pieza; esto mismo ocurre con otros motivos, como son una serie de puntos colocados en torno a uno central.

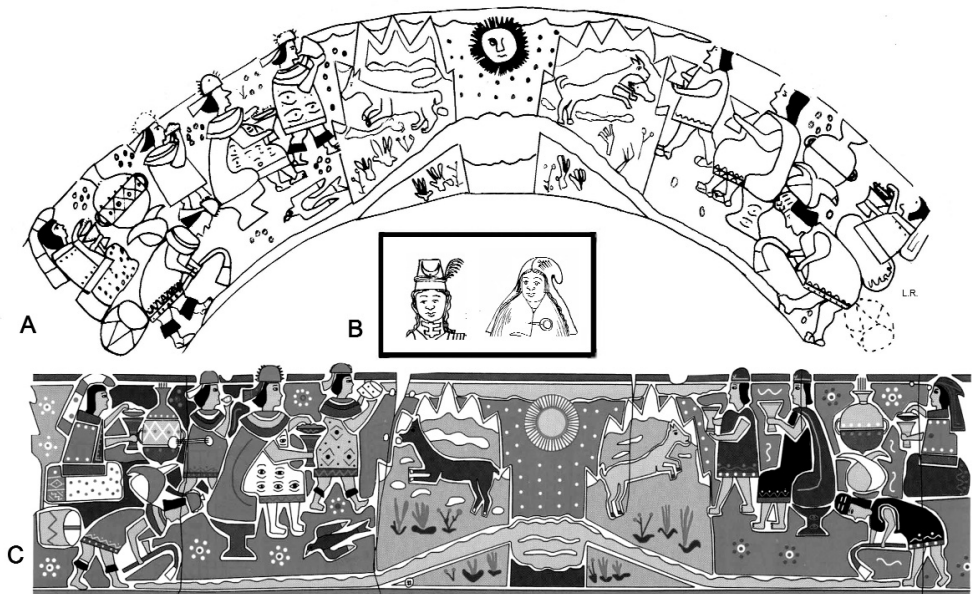


Figura 1: (A) Desarrollo del vaso 7523 del Museo de América de Madrid (Dibujo de L. Ramos); (B) Tocado de varón y de mujer colla (F. Guaman Poma de Ayala: *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, 1615, fols. 169 y 177); (C) Desarrollo del vaso VA 63959 del Museum für Völkerkunde de Berlin (Wichrowska 2000: 109)

les. Sobre el sol, y rebasando ampliamente las cadenas de nevados, hay una banda alargada cuya parte inferior es lobulada, motivo que interpretamos como una extensa capa de nubes; bajo ellas hay una serie de puntos blancos que forman una cortina de líneas perpendiculares y que creemos que representan la nieve que cae.

El eje sol-laguna está flanqueado lateralmente por sendas cadenas de montañas de seis o siete picos cuyas cumbres en ocasiones rasgan o rozan las nubes, y que están nevadas, por lo que aparecen pintadas de blanco. En la parte medio alta de las dos cadenas se han dibujado dos cuadrúpedos que con dudas interpretamos como un camélido y un cérvido⁵, y en las zonas media baja y baja se han pintado distintas yerbas y flores, algunas de las cuales se sitúan a menor altura que los cursos de agua que salen de la laguna.

Las dos laderas exteriores de las sierras se prolongan en un valle recorrido por un curso de agua que sale del correspondiente lateral de la laguna, el cual ha dejado de descender porque su cauce es horizontal; las dos corrientes finalizan a los pies de sendos varones que utilizan un instrumento agrícola, en concreto una *raucana* (azadilla, escardillo o almocafre). Los dos valles están ocupados por sendos grupos humanos que se encaran al eje antes descrito y a las sierras, y que realizan el mismo tipo de actividad. A pesar de esta semejanza, no tienen la misma categoría, siendo en teoría el más importante el situado a la izquierda del espectador, según lo dicho por

⁵ Wichrowska (2000: 108) opina que pueden ser «vicuñas (u otros camélidos)».

los analistas de las pautas artísticas de los andinos coloniales (Adorno 1989: 151 y ss.). Sus componentes se han dispuesto a tres alturas, lo que crea una cierta sensación de perspectiva; el número de individuos que los forman no es idéntico, ya que es mayor el del bloque de la izquierda. La mayoría de los personajes representados están de pie, algunos en actitud de andar y otros inclinados y trabajando con la *raucana*; las mujeres y los varones que encabezan los bloques están sentados, aquéllas sobre el suelo y éstos sobre una alta *tiana*.

El grupo de la izquierda del espectador está formado por cuatro varones y una mujer, y ésta y tres de aquéllos están situados en planos más altos y más alejados que el del cuarto varón, que está inclinado y trabajando con la *raucana*. La fémina está situada al final del grupo del plano superior, y está sentada tras un aríbalo erguido colocado sobre una peana que parece formada por un tejido —¿una *llacolla*?— con algún material blando de relleno; porta un vaso campaniforme que sujeta con la mano derecha por la zona de la cintura, y sobre el que se ha colocado un plato con comida que parece manipular con la otra mano. De los tres varones situados en esa zona, el primero y el último caminan hacia las sierras tocando dos instrumentos de viento; el más adelantado sopla un caracol marino (*strombus*) con el que se ha creado una bocina o *pututu*, y el que va detrás lo hace en otro *pututu* o en una flauta o *quena*⁶. El tercer varón se encuentra en un plano ligeramente inferior al de la mujer y al de los dos varones descritos, y está sentado sobre una alta *tiana*; en las manos lleva los mismos objetos y los sujeta de la misma forma que la mujer sedente, y parece hacer lo mismo que ella. Al igual que el hombre que sopla el *pututu*, viste un *uncu* decorado con manchas de jaguar, que son las figuras que se asemejan a un paréntesis con un punto en su interior.

El grupo situado a la derecha del espectador está formado por tres varones y una mujer; como en el caso anterior, la fémina cierra el grupo y está colocada en la misma posición y porta los mismos elementos que la del bloque frontero. De los dos varones de la zona alta, el primero camina hacia el eje de la escena con un vaso campaniforme en la mano, mientras que el otro está sentado en una alta *tiana* decorada con las manchas de jaguar ya vistas, y sujeta con la mano izquierda un vaso campaniforme por la cintura. A un nivel inferior se ha dispuesto otro personaje masculino con el mismo instrumento y en la misma actitud que su par del otro bloque.

Las personas de los dos grupos van vestidas al modo tradicional andino, sin adiciones coloniales. El cromatismo y decoración de las prendas del grupo de la izquierda es más rico que el de la derecha, y sus miembros varones llevan capillas de plumas o *phullus*, y en dos ocasiones, flecaduras o *sacca*.

La identidad étnica de los representados nos viene indicada especialmente por los tocados de cabeza, que aunque se han perdido en algunas de las figuras de la pieza del Museo de América, podemos reconstruirlos gracias al vaso del Museo de Völkerkunde de Berlín publicado por Wichrowska (2000). Así podemos afirmar que los varones del grupo de la izquierda del espectador se tocan con cascos incas que tienen plumas en la parte alta y dos bandas laterales, de las que sólo una es visible;

⁶ Wichrowska (2000: 108) opina que los instrumentos son dos *pututus*. Por su parte, Larrea (1960: 221), quien manejó el vaso en los años de 1930, cree que el segundo instrumento puede ser una concha marina.

por su parte, la mujer se cubre con una mantellina doblada o *ñañaca*. Según lo que podemos ver en el vaso de Berlín (Figura 1C), los dos varones de la parte alta del grupo de la derecha del espectador se tocan con una especie de bonetes altos a los que se sujeta una cinta o *llauto* en su parte baja, la cual mantiene una figura en forma de luna en fase creciente o menguante que está tumbada, ornato clásico de los collas (Figura 1B); en la pieza de Madrid se conserva perfectamente el alto bonete del personaje de la zona baja, que está ornado con tres figuras de lunas como las recién descritas, tocado y adorno que parece estar menos desarrollado en la pieza de Berlín. En el vaso de Madrid, el tocado de la mujer de esta zona de la derecha del espectador está totalmente perdido, pero por lo que vemos en el de Berlín está formado por una mantellina de cuya parte anterior arranca una caperuza⁷, prenda utilizada por las mujeres collas (Figura 1B).

Como ya hemos señalado, cada uno de los dos grupos está colocado en un valle que nace de la ladera exterior de la correspondiente sierra, y sus componentes miran hacia ella y hacia el eje sol-lago. Al estar dispuesta la decoración en toda la circunferencia de la pieza, si hay un eje final (sol-lago) debe haber un eje inicial del que arranquen los dos grupos. Y así sucede, encontrándose éste situado tras las espaldas de las mujeres, zona donde se ha dibujado un instrumento que aparentemente no tiene relación con persona alguna. Se trata de un *huancar* o tambor hecho de un tronco, con parches en ambos extremos.

3. Las interpretaciones de la escena

Como ya hemos indicado al comienzo de este trabajo, la imagen que decora el vaso del Museo de América no es única, sino una de las varias variantes de una escena primigenia que desconocemos; pero no sólo hay falta de unidad en el motivo en sí, sino también en el análisis e interpretación dada por los autores que han tratado del tema. Por estas razones, y antes de mostrar nuestra hipótesis, creemos necesario hacer un recorrido por los otros ejemplares con los que contamos para recoger los argumentos expuestos por los diversos investigadores que han trabajado sobre ellos.

3.1. «El brindis con el Sol» del sapa inca y del sacerdote solar en La Raya (Juan Larrea 1960) (Figura 1A)

La primera interpretación que conocemos de la escena que nos ocupa se hizo sobre el mismo vaso del que acabamos de tratar, y fue realizada en 1935 por Trimbora y Fernández (1935: 22, pieza 21) en la ficha de su catálogo sobre la colección Juan Larrea. Allí indican que las dos sierras corresponden al «Ausankate y Salkantay», y que los dos personajes principales son «el Inca» y el «<huillajumu> o gran sacerdote».

⁷ Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, *caperuza* es un «bonete que remata en punta inclinada hacia atrás», lo que se ajusta a la prenda usada por las mujeres collas.

No sabemos si esta interpretación se debió a Trimborn o a Larrea, pero el caso es que éste fundamenta y desarrolla considerablemente el espíritu de esas identificaciones en el artículo «Huirakocha en Huillcanota», incluido en *Corona Incaica* (Larrea 1960), que ilustra con dos fotos de la pieza y con el desarrollo de su decoración, dibujo que es el mismo que se editó en el libro *Arte peruano (colección Juan Larrea)* (1936: lámina LX).

En su estudio, y tras una serie de deducciones y encadenamientos, Larrea identifica los diversos elementos geográficos plasmados en la escena, y los articula con la imagen del sol, al que interpreta como deidad, llegando a la conclusión de que se está aludiendo a un lugar de culto solar concreto. En consecuencia escribe que «una de las denominaciones de dicho templo [solar de Ancocagua], en el valle que baja del nevado eminentísimo [Huillcanota], pudo ser, por extensión, [el de] Huillcanota, <Casa del Sol>, y su ídolo y oráculo una acepción personificada de la divinidad solar» (Larrea 1960: 215). También señala que en la escena se ha representado «al sol entre dos nevados simétricos [—el Huillcanota y el Santa Rosa—], esto es, entre las paredes de su casa o Huillcanota, y sobre la laguna del *divortium aquarum* [o La Raya,] de donde se deslizan a dos vertientes los dos poderosos ríos de [...] Huillcamayu y [...] de Pucará, que alimenta al Titicaca» (Larrea 1960: 220-221).

Con respecto a la identificación de los personajes plasmados en la escena, que fecha en «época colonial no muy temprana»⁸, debemos recordar que el vaso tiene bastante perdida la decoración de su zona extrema superior, en concreto de la parte de los tocados, si bien se conservan perfectamente los de las dos personas que manejan la *raucana*, a quienes por cierto Larrea no les dio ninguna importancia. Como antes hicieron Trimborn y Fernández, Larrea notó que se trataba de dos grupos de gentes distintas, e identificó con dudas al personaje sentado del bloque de la izquierda como «un sacerdote, [... ¿el] ministro del templo de Ancocagua?» acompañado de sus subordinados, mientras que al de la derecha lo vio como el sapa inca, porque a sus pies vuela el «coriquenque, cuyas plumas le servían para representar en su cabeza los rayos solares» (Larrea 1960: 221, 223).

En cuanto a la interpretación global, pensó que estos dos personajes y el resto del grupo probablemente estaban realizando «la libación ritual llamada <brindis con el sol>, que Poma de Ayala dibuja en forma rudimentaria tres veces»⁹ (Larrea 1960: 221).

3.2. «El culto al Sol, a la Tierra, a los Nevados y al Agua», bien del inca hanan y del inca urin, bien del sapa inca y del señor de los collas (Chávez 1984) (Figura 2A)

En 1984, Manuel J. Chávez Ballón publicaba un trabajo en el que presentaba el impresionante «Qero Ricardo Luna», señalando la existencia de unos nueve vasos

⁸ Justifica su aserto con la consideración de que «el artista [que la realizó] ha olvidado que los incas se cortaban el pelo al rape» (Larrea 1960: 220).

⁹ Se refiere a los folios 100, 149 y 246 de la *Nueva Coronica y buen gobierno* de F. Guaman Poma de Ayala.

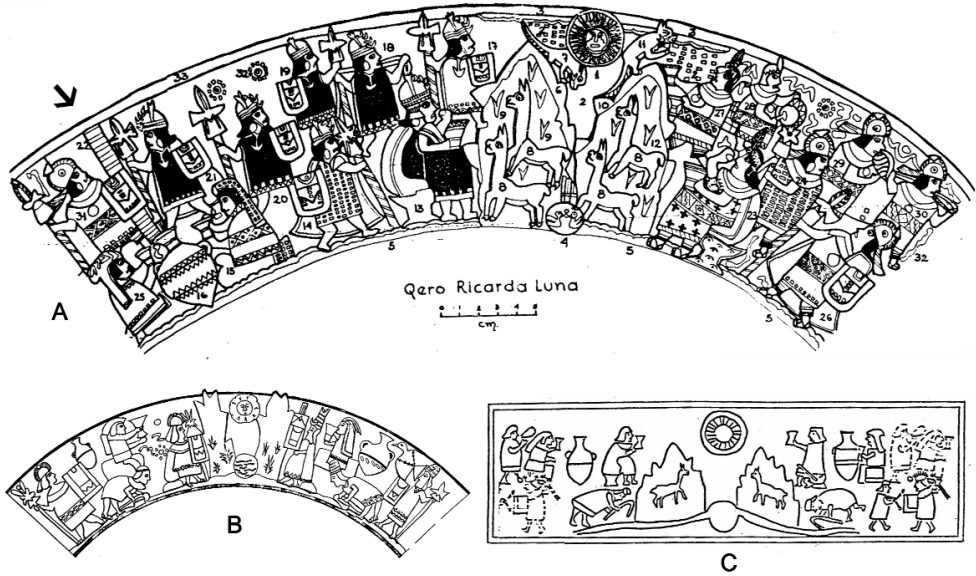


Figura 2: Desarrollo de los vasos: (A) «Ricardo Luna» (Chávez Ballón 1984: 107); (B) 3891-53 del Museo Inka de Cuzco (Gisbert 1980: fig. 28); (C) MO-0121 del Museo de Antropología y Arqueología de Lima (Liebscher: 1986: 36; retocado por L. Ramos)

más con una escena parecida o emparentada, uno de los cuales era el de la colección Larrea.

Ciertamente la decoración de la pieza que estudió Larrea y la que publica Chávez tienen conexiones, pero también importantes diferencias. Así, en ambas podemos ver el sol, la nube y la nieve, los nevados y la laguna, pero en la editada por Chávez de ella surge sólo un curso de agua, pues el otro brota más allá de esa sierra, hecho que achacamos a un error del artesano. Por otra parte, en este vaso las dos corrientes son continuas y faltan los varones que en el vaso de Madrid llevaban una azadilla.

A semejanza de lo que ocurre en la pieza del Museo de América, hacia el eje formado por el sol, la laguna y las sierras miran las dos figuras principales, que son las que están sentadas, aunque en esta ocasión llevan un vaso en una mano y en la otra «como un pan rojo» (Chávez 1984: 101, 102) que parece van a comer. Tampoco son iguales los componentes de los dos grupos, porque a la carencia de los personajes con azada hemos de añadir que los varones que en el vaso del Museo de América se tocaban con casco aunque carecen de armas, en el Ricardo Luna buena parte de ellos sí las llevan, pues se les representa como guerreros; además, varios de los situados a la derecha del espectador ya no miran o se dirigen hacia los nevados, el sol y la laguna, sino que dan la espalda a este conjunto y van en dirección contraria, aparentemente hacia el otro grupo, uno de cuyos componentes les observa mientras los demás miran hacia adelante y siguen inmersos en la ceremonia.

Con respecto a los personajes que están sentados, Chávez (1984: 102) identifica al de la derecha del espectador como el «inca del Cusco Alto o Janan Cusco» porque «tiene una borla y pluma en la cabeza, que puede ser un símbolo real o MAS-KAPAYCHA; además, una figura solar aparece en el pecho»¹⁰. En cuanto al de la izquierda lo ve como el «jefe del Urin Cusco, pero también podría ser el <WILLA-QUMA> o Sumo Sacerdote, como también podría ser un Jefe QOLLA o del Qollasuyu» (Chávez 1984: 101). Estas identificaciones de las personas destacadas de cada grupo las extiende a los componentes del mismo, y así dice que los del bloque de la izquierda del espectador, de atuendo oscuro con «una figura lunar en el pecho» (Chávez 1984: 103), pueden ser los incas «del [Cusco] Urin, pero también pueden representar a los Qollas», mientras que los del otro grupo son «los Incas del Cusco Alto o Janan», los cuales dominaban a los otros «pese a su apariencia de igualdad» (Chávez 1984: 104).

Otra diferencia entre los dos vasos es que en el Ricardo Luna, en el eje contrario al sol-lago hay un motivo que separa a los dos grupos, que no aparece en el vaso del Museo de América. A esta figura Chávez le dio el número 22, y nosotros la hemos indicado en el desarrollo con una flecha (Figura 2A); él la interpretó como una «columna de separación [... que] puede indicar escalinata, muro, caída de agua, escalinata de piedra, etc.» (Chávez 1984: 102), y nosotros como un muro. Ciertamente ese motivo separa a los dos grupos de guerreros, pero no divide totalmente en dos la escena, ya que a su altura y en la parte más baja se ha pintado un conjunto formado por dos mujeres que están sentadas ante un aríbalo y brindan entre sí. Estas dos féminas, como registra Chávez, han intercambiado sus posiciones, ya que la situada a la derecha del aríbalo se toca con la *ñañaca* propia de los incas, cuando se encuentra en la zona de los collas, mientras que la de la izquierda «por el gorro y vestido no parece una mujer Inca [Janan], sino Qolla o Urin Cusco, pese a estar ubicada en el grupo de los Incas [o de los Incas] del Cusco Alto» (Chávez 1984: 101, 102). Aunque no desarrolla la idea, Chávez (1984: 104) interpreta muy agudamente el sentido del conjunto formado por las dos mujeres y el aríbalo, pues dice que le «parece [un] elemento de unión», interpretación con la que estamos totalmente de acuerdo, como veremos en el apartado 3b.

La escena que decora la pieza la titula como de «adoración al Sol», pero también la interpreta como muestra del «culto que tuvieron los Incas [y otros grupos] al Sol, a la Tierra, los Nevados, así como al Agua» (Chávez 1984: 98). Al Sol, al que califica de «la principal divinidad Inca», le da la máxima categoría, pero también la tienen por una parte los nevados o *apus*, «mencionados en todos los brindis y comidas mediante <besos volados> en [su] dirección» y a los cuales pertenecen los animales representados en la pieza, y por otra «las lagunas que nacen a los pies de los apus, [que] son sagradas por ser el origen de los ríos y canales de riego» (Chávez 1984: 104).

¹⁰ Esta *maskapaycha* no es la única que aparece en la escena, pues también orna la cabeza de quien, con un quero en cada mano, parece ir a realizar una ofrenda.

3.3. «El brindis de los reyes»: Viracocha Inca brinda con Chucchi Capac en La Raya o en Cuzco (Gisbert 1980) (Figura 2B)

Como acabamos de ver, Chávez (1984) planteaba la posibilidad de que los incas fuesen uno de los grupos humanos que aparecían en la escena por él descrita, y que el otro fuese el de los collas. Estas adscripciones no eran una total novedad, pues en 1980 ya las había planteado Teresa Gisbert en su importantísimo libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Efectivamente, en el análisis que hizo de un vaso del Museo Arqueológico del Cuzco, identificó sin dudas a los dos grupos humanos que aparecen en la escena, a uno con los incas y al otro con los collas «por el gorro con media luna». Pero no es ese el único detalle que nos habla de esta etnia, en esta ocasión situado a la derecha del espectador, ya que mientras la mujer inca porta una *ñañaca*, la colla lleva la característica caperuza.

La iconografía de la pieza publicada por Gisbert es muy interesante por ser un paso intermedio entre las dos ya vistas. Así, por una parte aparecen los personajes masculinos con azadas que están en relación con los cursos de agua que brotan de la laguna, aunque en este caso les rebasan, y por otra hay guerreros, carácter que incluso se les da a los dos personajes principales, que son los que están sentados, al hacerles llevar sendas panoplias. También es importante señalar que en este caso ninguno de los dos señores porta un vaso, pues este objeto sólo está en manos de las dos mujeres representadas en la escena, una de las cuales lo ofrece mientras que la otra parece beber de él. Con respecto a estas féminas, hay que indicar que están integradas en sus respectivos grupos, a semejanza de lo que vimos en la pieza del Museo de América.

De los motivos situados entre los dos bloques de personas, Gisbert está de acuerdo con Larrea respecto a uno de ellos, ya que dice que las dos sierras reproducen un espacio concreto, pues «dividen la región de los collas de la de los incas» (Gisbert 1980: pie de la lámina 28). Sin embargo otro es el valor que da al «Sol y [a] un [lago pintado como un] círculo cerrado con un elemento acuático dentro de él», pues los ve como símbolos de las divinidades de los dos grupos representados (Gisbert 1980: 33).

La clave de la identificación de estos motivos la obtiene Gisbert de himnos publicados por Lafone Quevedo¹¹, que hemos localizado en la obra de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. Así, y según Gisbert, en el canto al que Lafone Quevedo le dio el número XII se dice que al enlace de Viracocha Inca y Mama Rontocay acudió Chhuchhi Capac, señor de los hatun collas, quien dijo al inca: «beberemos, comaremos, hablaremos ... De Viracocha el Hacedor yo soy adorador, tú del Sol adorador»¹². Si la imagen del Sol adorada por el Inca Viracocha es fácilmente identifica-

¹¹ La obra, que no hemos podido consultar, es: Samuel Lafone Quevedo, «El culto de Tonopa», en *Tres relaciones peruanas*. Asunción, 1950.

¹² Según el relato de Juan Santa Cruz Pachacuti, «al cassamiento y coronación [de Viracocha Inca] acudido todas las naciones», y entre ellas «Chhuchhi Capac de los hatun collas», quien «viene con andas y tray su grandeza y la gente de guardia por lacayos, y entonces traya su ydolo y guaca muy adornado, y muchas vezes les porfiaba al ynga deziendo: <Tú [[eres]] rey de Cuzco; yo [[soy]] rey de Colla. Beberemos, comaremos, hablaremos. Que nadie [hable]. Yo [estoy sentado] sobre plata, tú [estás sentado] sobre oro. [[Y dijo el

ble, no ocurre lo mismo con la de la divinidad Viracocha, adorada por Chhuchhi Capac, pues ¿cuál es su símbolo? Según Gisbert, la clave está en el canto VII de los publicados por Lafone Quevedo, donde por extensión se identifica a la deidad con un lago, pues se le invoca de la siguiente forma: «Óyeme desde el mar de arriba en que permaneces, desde el mar de abajo en que estás»¹³.

Para Gisbert, pues, nos encontramos ante una escena histórica que tiene su reflejo en la obra de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, y en la que se representa al sapa inca Viracocha y al señor de los hatun collas Chhuchhi Capac en las bodas del primero. Aunque la ceremonia tuvo lugar en Cuzco, en el vaso ambos están comiendo y brindando en La Raya, identificable por las cadenas de nevados. Además de a ellos y a sus gentes, se ha representado a sus respectivas deidades principales: al Sol y a Viracocha, éste en forma de lago.

3.4. «Favorecer la producción agrícola»: el brindis con los seres elucubrados y la celebración de tinkus o batallas rituales, y/o la limpieza de canales (Liebscher 1986) (Figura 2B y C)

En su *Iconografía de los queros*, Liebscher publicaba el desarrollo de dos vasos decorados con la escena que estamos analizando, uno del Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima (Figura 2C)¹⁴, y otro del Museo de Arqueología de Cuzco, que es el mismo reproducido por Gisbert (1980), cuyo desarrollo es el que utilizamos en este artículo¹⁵. En la primera pieza, los dos varones que están sentados en una *tiana* ofrecen un quero que sujetan con las manos; tras ellos se ha pintado a una mujer sentada en el suelo detrás de un aríbalo y con un vaso en la mano, y bajo este conjunto se han plasmado las ya conocidas figuras del varón con un escardillo que trabaja en la proximidad de los cursos de agua que salen de la laguna y que mueren a sus pies. Un hombre que parece sopla una caracola o *pututu* cierra el grupo situado a la izquierda del espectador, y bajo él y las dos mujeres se ha colocado una pareja de guerreros que combaten, haciéndolo el de la izquierda posiblemente con un *liwi* o boleadora. En las dos piezas, y por sus tocados, Liebscher (1986: 36) identifica a los incas con el grupo de la izquierda del espectador y a los collas con el de la derecha, y ve a los animales representados en las montañas —«auquénidos (alpaca, vicuña), vizcacha o cabra de montaña»— como los animales domésticos de las sierras.

Inca:] Tú [adoras] a Viracocha Creador del Mundo, yo [adoro] al Sol» (¿1613?: fol. 18. Hemos utilizado la edición de Duviols e Itier, y la traducción de éste —1993: 146, 147—, si bien hemos de advertir que los verbos que el gran lingüista ha supuesto que faltan en el texto y que ha incluido entre corchetes, nosotros nos hemos permitido la licencia de cambiarles del infinitivo al presente; por otra parte, para hacer más comprensible el texto, hemos introducido algunas palabras entre doble corchete).

¹³ El texto pertenece a una oración de Manco Cápac a Viracocha, recogido en la obra de Juan Santa Cruz Pachacuti (f. 9v), que según tradujo Itier (Itier 1993: 141) reza de la siguiente forma: «¡Contéstame, te lo ruego, Creador de la extensión del mar de arriba y del mundo en que vivo, el mar de abajo, Señor Hacedor de la Gente!».

¹⁴ Advertimos que para hacer más comprensible la imagen, la hemos modificado en parte, al trasladar algunas figuras al espacio que les corresponde; la ubicación original la hemos marcado mediante trazos.

¹⁵ Respectivamente les da el número MO-0121 y 3891-53.

La autora incluye la imagen en un grupo que denomina «Agricultura»¹⁶, y dentro de este apartado en el de «batallas rituales que aspiran a influir de manera favorable en el ciclo agrícola»¹⁷ (Liebscher 1986: 32). De lo que escribe en las páginas 36 y 37 se puede concluir que el sol, las nubes, el lago y los cursos que de él nacen son reflejos de Pachacamac¹⁸; por otra parte, la tierra y las sierras son representaciones de Pachamama, y los animales son los protectores de la multiplicación de sus especies. Según la autora, los hombres deben colaborar con sus acciones a que los animales nazcan y la tierra produzca, lo que se consigue mediante libaciones u ofrendas¹⁹, el trabajo agrícola y los combates rituales o *tinkus*, que son los tres tipos de acciones representadas en la escena. Así, en ella hay ofrendas o brindis con los seres del mundo de las ideas e invocaciones u oraciones a ellos²⁰; también hay escenas de cultivo, protagonizadas por quienes manejan las azadillas, y combates rituales, que son sugeridos por las armas de los guerreros representados o que se reproducen materialmente al pintarse a éstos combatiendo (Liebscher 1986: 37).

Liebscher intenta fijar el momento del año al que puede corresponder la escena, y a tal fin recoge las fechas en las que se realizan los combates rituales representados en los vasos, indicando que son las de «ocho de diciembre, la Navidad, el primero de enero, el 20 de enero (San Sebastian), el dos de febrero y el primer jueves de febrero (compadres)». Pero al mismo tiempo que defiende esta teoría, en las últimas líneas en las que trata el tema introduce otra posibilidad que anula la anterior, ya que no indica que en la escena pueden recogerse dos momentos distintos del ciclo anual agrícola. Así, coloca en «la segunda mitad de agosto» la realización de una actividad reflejada en el vaso, que sería la de «la limpieza y la apertura de los canales de riego», que es la labor que efectúan los varones de las azadas (Liebscher 1986: 37).

¹⁶ En relación con las aportaciones de Liebscher, Cummins dice: «Las identificaciones iconográficas en la siguiente sección fueron esbozadas primero en mi monografía de 1983 *The sources and typologies of colonial kero imaginery and the relation to kero production and use* [monografía presentada en la vigésimo tercera reunión anual del Institute for Andean Studies, Berkeley, Calif., enero de 1983]. Entregué una copia de esta monografía a Verena Liebscher, quien la utilizó como base de sus categorías iconográficas en su *La iconografía de los Queros*» (Cummins 2003: 238, nota 586). Al respecto debemos señalar que Liebscher no cita en su bibliografía la obra de Cummins.

¹⁷ Además de éste, configura otros dos grupos, el de la siembra y el de la cosecha.

¹⁸ Del sol dice en concreto que es «una parte de su fuerza creadora y de su poder, es decir, luz y calor»

¹⁹ Martínez y Cabello (1988) interpretaron la pieza del Museo de América en parte bajo esta óptica, pues incluyen la escena en las de «carácter agrícola» y escriben que quienes portan los vasos «realizan una ofrenda al sol, motivo central de la escena, situado entre dos montañas, con la finalidad de obtener buenas cosechas». En su trabajo no identifican los dos grupos fronteros, aunque se señala que algunos de sus miembros son «servidores, [que] suelen ser individuos pertenecientes a los pueblos conquistados por los incas de la zona selvática, a juzgar por su atuendo» (Martínez y Cabello 1988: 57).

²⁰ Estas acciones se reflejan en que «la mayoría de los miembros de ambos grupos dirigen la cara hacia las montañas, hacia el sol y hacia los númina [de los animales] asociados con ellos» (Liebscher 1986: 37).

3.5. «El brindis de la fertilidad»: el brindis de Viracocha Inca con Chucchi Capac en Cuzco y/o el brindis de la alianza entre Huayna Cápac y el señor collas (Flores 1995; Flores, Kuon y Samanez 1998) (Figura 3A)

Parte de las hipótesis de Gisbert y de Liebscher confluyen en un artículo de Flores de 1995, cuyo texto es muy similar a la primera parte del que publica en el libro que en 1998 firmó con Kuon y Samanez, que es de la que ahora nos ocupamos. En estos trabajos, Flores incluye la escena entre las de temática inca y emplea la denominación «<El brindis de la fertilidad>» para referirse a ella, pues descarta las de «<La adoración al Sol> [o] <El brindis de los reyes>»²¹ (Flores 1995: 130), aunque las emplee algunas veces.

En su artículo de 1995, Flores se centra en un vaso del Museo e Instituto de Arqueología de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco que es distinto al reproducido por Gisbert (1980) y Liebscher (1986). Si bien en el libro de 1998 el desarrollo es de menor calidad que en el trabajo de 1995, que es el que reproducimos, sin embargo está acompañado por una fotografía parcial de gran tamaño que permite observar algunos detalles²².

La escena tiene unas variantes muy singulares, pues no figuran ni la banda de nubes ni la laguna, aunque sí está presente la cortina de puntos que representan la nieve, la cual baja hasta un curso de agua que es continuo. Por otra parte, las sierras se han transformado en sendas figuras ovoides sobre cuyo remate se han colocado como unos penachos de plumas ondulantes que quizá sean una huella de la presencia de las cumbres nevadas. Sobre esos óvalos y en ellos hay una serie de animales que Flores (1995: 133) identifica como «venados, zorros, vizcachas (*Ligidium sp.*), así como llamas».

El resto de la decoración se ajusta más a lo ya conocido, y así podemos ver a los dos grupos humanos, el de los collas esta vez a la derecha del espectador, y el de los incas a la izquierda, los cuales están encabezados por sendos personajes sedentes con dos queros cada uno en las manos. En esta ocasión los dos grupos están formados por el mismo número de componentes, y en cada uno de ellos figura, aparte del varón sentado, dos féminas con sendos queros en las manos, una de las cuales se representa de pie; además hay un varón que toca un *pututu*, y otro que maneja una azadilla y que, según Flores (1995: 133), siembra papas. Todas estas personas aparecen sin armas, aunque estos objetos sí se han pintado en manos de sendos guerreros que se encaran entre sí y dan la espalda al resto del grupo. El bloque de los collas es el situado a la derecha del espectador y su dirigente lleva un alto bonete que está rematado en la parte alta con una media luna horizontal y tiene en su parte frontera un elemento vertical —¿una pluma?— ornado con varios de esos motivos celestes; este último elemento también aparece en el tocado del guerrero colla. Por su parte,

²¹ Este último es el sentido que se da a la decoración del vaso del Museo de América en la obra de 1998, pues en el pie de la lámina en la que se recoge su desarrollo se le titula como «Reyes Inkas y Qolla brindando con queros»; la pieza se fecha en la segunda mitad del siglo XVII (Flores, Kuon y Samanez 1998: 22).

²² En esta obra, en el desarrollo de la pieza, se indica que ésta procede de una colección privada de Cuzco, aunque en las fotos se dice que forma parte de los fondos del Museo Inka, de la Universidad Nacional del Cuzco (Flores, Kuon y Samanez 1998: 150 y 151 —fotografías— y 165 —desarrollo—).

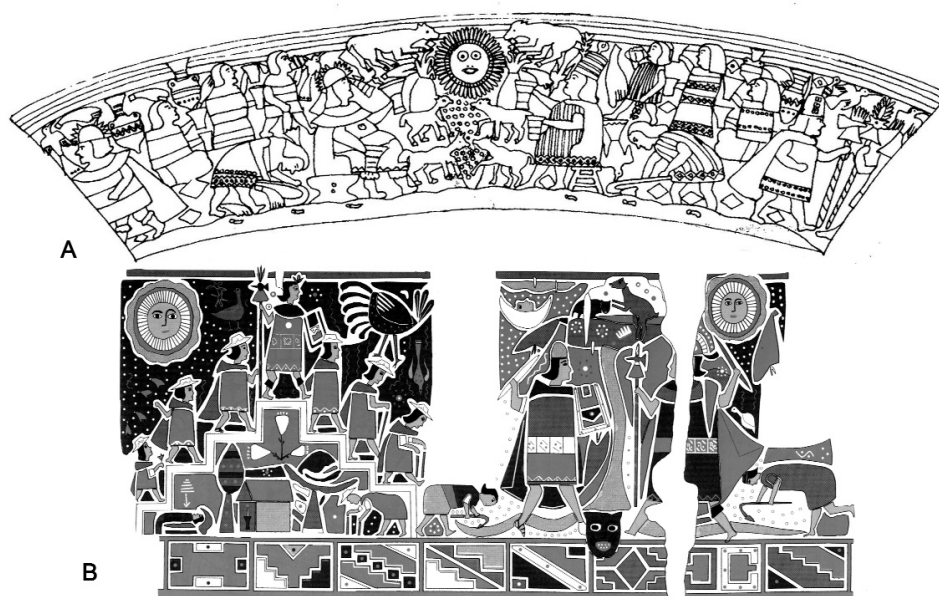


Figura 3: (A) Desarrollo de un vaso del Museo Inka de Cuzco (Flores Ochoa 1995: 144); (B) Desarrollo del vaso VA 28404 del Museum für Völkerkunde de Berlin (Wichrowska 2000: 118)

los incas se cubren con el acostumbrado casco con plumas en la parte alta y bandas laterales.

Para Flores, el elemento clave para entender la decoración que nos ocupa es el episodio ya manejado por Gisbert (*vid* apartado 3.3, nota 12), aquél que narra Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui de las bodas de Viracocha Inca, en donde el sapa inca y Chuchhi Capac, señor de los collas, beben, comen y dialogan. Según indica Flores Ochoa, este brindis se reproduce en la decoración del vaso y «tiene claro sentido propiciatorio para invocar la fertilidad, puesto que se hace en la boda del soberano, que se formalizará con el nacimiento de los hijos»; además, todo lo que figura en la escena —incluida la que denomina ceremonia del brindis con el Sol— afianza «esa idea, porque todos son elementos que se relacionan con el incremento de la vida, con la fertilidad y la reproducción agrícola²³, ganadera y humana» (Flores 1995: 135).

Por otra parte, también entiende Flores Ochoa que la escena alude a la relación de «opuestos complementarios, que es uno de los principios de la cultura andina», pues «el brindis de los reyes» muestra a través de ellos la relación entre «dos grandes

²³ Interpreta Flores (1995: 135) la presencia de las figuras de los agricultores como alusión directa a esta actividad; los relaciona con el cultivo de papas por el empleo en el texto original de Santa Cruz Pachacuti (*vid* nota 12) de la palabra *chuqui*, que en quechua significa *oro* —que es como se ha traducido—, pero en aymara *papa*, lo que permite un juego de palabras de gran significado.

regiones productivas, de ecología complementaria, que requieren una de la otra», en concreto entre «la región de la puna, [... donde se tiene] como actividad el pastoreo de llamas y alpacas [... y los] valles calientes donde se cultiva el maíz y otros productos agrícolas» (Flores 1995: 135).

Pero además de estas lecturas, Flores encuentra otro sentido a la escena, el cual por cierto contradiría al primeramente expresado si tomásemos las identidades de los personajes como puntuales y concretas, y no como indicadoras de etnias. Efectivamente, si no lo entendemos así, la hipótesis de que las personas representadas son Viracocha Inca y Chuchhi Capac en la toma de posesión y bodas del primero, quedaría anulada por la afirmación de que a quienes tenemos delante es a Huayna Capac y al señor de los collas que se alían mediante enlaces matrimoniales y en consecuencia «dos pueblos poderosos unen sus fuerzas para expandir el Tawantinsuyu hasta llegar al reino de Quito, en el lejano norte» (Flores 1995: 136).

3.6. «La adoración al Sol» y «El enfrentamiento Incari-Collari» (Cummins 2004; Flores, Kuon y Samanez 1998)

En 1988 Thomas Cummins presentaba su tesis doctoral titulada *Abstraction to narration: kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity*, obra que no hemos manejado pero que entendemos sirvió de base para el libro que publicó primero en inglés en 2002 y a los dos años en español. De lo que se trasluce del texto de su libro, parece que en su tesis, entre otras, expuso la teoría de que la escena que nos ocupa debe verse como «el enfrentamiento incari-collari», hipótesis de la cual se hacen eco Flores, Kuon y Samanez en la segunda parte del apartado «El brindis de la fertilidad» de su obra de 1998²⁴.

Cummins publica dos piezas decoradas con la escena de la que venimos tratando. Una es el vaso 3891 del Museo Inka del Cuzco, del que edita dos fotos y el desarrollo (Cummins 2004: figuras 8.33 a, b y c), y la otra es el recipiente VA63959 del Museum für Völkerkunde de Berlin, del que publica una foto frontal (Cummins 2004: figura 8.34). De la primera pieza ya tratamos al referirnos a la contribución de Gisbert (1980), que estudió este mismo vaso, y cuya imagen es la que hemos reproducido como Figura 2B, a la que remitimos. El segundo recipiente es el que publica Wichrowska (2000) y que puede verse en la Figura 1C.

Si bien Cummins ve la escena de la que venimos tratando como una representación de «Adoración al Sol» protagonizada por el rey de los incas y el rey de los collas —etnias a las que identifica por sus tocados—, la interpreta desde los relatos etnográficos de la rivalidad, desafíos y competiciones en los que ambos participan y que son conocidos como *Incari-Collari*²⁵, denominación que aplica a la escena (Cummins 2004: 335, 336). Evidentemente este enfoque no es absolutamente nuevo,

²⁴ Sin duda citaban la paternidad de esa teoría en la nota 52 de la página 169, que ha sido trastocada.

²⁵ Cummins dice que el resumen que hace del mito «está basado principalmente en las versiones recopiladas por [Jorge Flores] Ochoa y [Abraham Valencia] Espinoza», publicadas en 1973 en Lima en el libro *Ideología mesiánica en el mundo andino*. El trabajo del primero se titula «Inkariy y Qollariy en una comunidad del Altiplano» y el del segundo «Inkari Qollari dramatizado» (Cummins 2004: 338, 339).

ya que el episodio narrado por Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui y manejado por Gisbert (1980) y por Flores (1995) creemos que pertenece a ese ciclo, aunque su tiempo no sea el mismo.

Señala Cummins que hay un parentesco evidente entre las versiones orales de las diversas competiciones entre los dos señores y la versión pictórica, puesto que ambas se refieren al mismo espacio —Vilcanota— y a los mismos protagonistas —reyes inca y colla—, con detalles que permiten conectarlas. Así dice que:

«los dos reyes toman asiento en los lados correspondientes de la montaña y brindan entre ellos. El lago está claramente retratado y las figuras al lado del inca soplan *pututus*, mientras que los que están al lado del rey colla no lo hacen. En un ejemplar están retratados los zorros que curan al rey colla» (Cummins 2004: 338).

Por otra parte, en los relatos siempre sale triunfante el inca, hecho que según Cummins (2004: 341) se refleja en los queros al estar habitualmente situado el grupo colla al lado izquierdo de la pintura según la visión del espectador, que es el correspondiente a la mitad *hurin* o menos importante.

En su análisis, Cummins acepta la localización propuesta por Larrea (1960), y conecta la escena con el mito de *Incari-Collari* y con la idiosincrasia indígena de la división en mitades y de la complementariedad. En consecuencia, dice que la imagen

«más bien es una especie de puesta en escena destinada a establecer una sociogeografía [... mediante la representación de un episodio de] la mitología nativa colonial sobre el pasado [prehispánico, hecha] para enfatizar la cohesión [de las dos mitades] del ayllu en el presente [colonial] y la complementariedad necesaria entre aquellos que viven en los valles bajos (incas) y aquellos que están en la puna o regiones de pastoreo (collas)» (Cummins 2004: 336).

Esta última idea ya la expresó Flores en su artículo de 1995, como recoge Cummins (2004: 337).

Por otra parte, si la figura humana «que labra la tierra» y el análisis de los relatos del mito *Incari/Collari* le permiten conectar la escena con la actividad agrícola, la concreta utilización de la *raucana* o escardillo²⁶, le permite fijar la fecha en la que esas labores se realizaban, señalando al mes de enero. Esta hipótesis la basa en que Guaman Poma sólo representa la *raucana* en manos de varones en ese preciso mes —*vid* folio 1132—, puesto que en los otros —aunque también en éste— son las mujeres las que la llevan.

3.7. «La limpieza de los canales» (Wichrowska 2000) (Figuras 1C y 3B)

Oriana Wichrowska publicaba en el año 2000 los recipientes de madera andinos depositados en el Museo del Völkerkunde de Berlín, entre los cuales hay dos piezas decoradas con el tema que nos ocupa; una tiene el número VA 63959, y es muy simi-

²⁶ Señala Cummins (2004: 343) que en la decoración de las vasijas de madera, este útil sólo se ha pintado en las escenas de las que venimos tratando.

lar a la del Museo de América 7523, que ya describimos a comienzos de este trabajo, y la otra corresponde al número VA 28404.

Esta pieza (Figura 3B) es un vaso del tipo Arica (Ramos 2006a: 109), de dos asas contrapuestas cuya decoración está dividida en dos unidades aparentemente inconexas. Una de ellas cubre el espacio existente entre las dos asas y es un tema que acertadamente Wichrowska (2000: 116) califica como «la pirámide de la vida». La otra ocupa la otra cara del vaso y la zona colocada bajo las asas, y es una variante muy particular del tema que nos ocupa.

En la escena no sólo figura el sol, sino también la luna; a ésta se la ha situado bajo una nube de la que se desprende la acostumbrada cortina de nieve, la cual también aparece bajo el sol. Los dos cuerpos celestes están separados entre sí por una sola sierra nevada de perfil superior lobulado, en la que hay dos animales que Wichrowska cree que pueden ser «un camélido y un félido», si bien a nosotros éste último nos parece un puma. No hay laguna, pero de la sierra arranca un torrente o un río que baja en vertical hasta la zona situada sobre una cabeza de felino, cuya presencia no explica la investigadora polaca, y para la que nosotros no encontramos razón; allí se divide en dos corrientes divergentes que finalizan a la altura de dos varones que, inclinados, manejan sendas azadas y que carecen de un tocado de cabeza distintivo. De los grupos humanos que veíamos en las otras representaciones sólo perduran los dos agricultores y dos guerreros que están colocados a ambos lados de la corriente de agua descendente, los cuales combaten entre sí con un arma fusiforme que no sabemos identificar, y que Wichrowska (2000: 116), con dudas, cree que puede ser «una espada». El guerrero de la derecha del espectador está tocado con el clásico casco inca y el otro con un bonete sin ningún aditamento que permita identificarle como colla.

En la descripción de los dos vasos del museo de Berlín, Wichrowska no da ningún relieve a la presencia de una o dos sierras nevadas. De la existencia de dos grupos étnicos sólo trata en la pieza semejante a la del Museo de América, aunque sólo identifica al grupo inca (Wichrowska 2000:108). En cuanto a la interpretación, en el comentario de cada una de las escenas señala que están relacionadas con la acción de limpiar las acequias o los canales que nacen, en el primer vaso de los «dos arroyos [que salen de la laguna y] que luego sirven como canales de riego», y en el segundo del «arroyo [... que baja de la montaña y] que en la parte inferior de la escena se divide en dos canales de riego». La limpieza de esas acequias o canales la efectúan las persona que trabajan con una azada (Wichrowska 2000: 108, 116).

3.8. «Brindis ritual con el Sol» realizado en el Inti Raymi por Tupac Inca y Amaru Inca (Ziółkowski 2000) (Figura 4A)²⁷

En la misma monografía sobre queros donde aparece el artículo de Wichrowska (2000) recién comentado, Ziółkowski (2000) publica un vaso del Museo Estatal de

²⁷ Advertimos que la imagen original la hemos modificado al trasladar al otro extremo del desarrollo a una de las dos mujeres sentadas para reconstruir el grupo que forman; la parte sobrante la hemos indicado con trazos.



Figura 4: Desarrollo de los vasos: (A) MKSL 400 del Museo de Etnografía de Varsovia (Ziółkowski 2000: 129; retocado por L. Ramos); (B) «Ricardo Luna» (Chávez Ballón 1984: 107)

Etnografía de Varsovia que tiene el número MKSL 400 y que está decorado con una variante muy singular del tema que nos ocupa. Efectivamente, en la escena se ha introducido otra a la que tradicionalmente se denomina como de «El inca y la coya» y que nosotros en anterior trabajo preferimos llamar «Entronque con los antepasados» por el que creemos que es su sentido (Ramos 2006b). Según Ziółkowski (2000: 135 y nota 17), esta escena incorporada a la denominada tradicionalmente «Brindis con el Sol», reproduce «la ceremonia de boda del Inka» y tiene como figuras principales al sapa inca y a la coya, ambos colocados bajo sendos quitasoles que sujetan dos concorvados, y como figura complementaria a un personaje masculino sentado que toca un tambor de mano o *tinya*. En esta ocasión este motivo parece pertenecer a esta escena, en lo que coincidimos con el investigador polaco, pero no siempre fue así, pues en el vaso Ricardo Luna aparece claramente integrada en el grupo de los incas (*vid* Figura 4B, motivo de la parte alta señalado con una flecha).

Si retiramos esa parte del conjunto de la decoración, la escena del denominado «Brindis con el Sol» presenta la singularidad de que las dos sierras se han convertido en una de cinco picos nevados, con plantas y dos camélidos²⁸. Si se ha mantenido el sol, la nube y la cortina de nieve —para Ziółkowski (2000: 135, 138, notas 12 y 23) lluvia o quizá estrellas que indicarían el amanecer—, pero no el lago situado entre las dos sierras, por lo que los dos cursos de agua acostumbrados no tienen un

²⁸ Ziółkowski (2000: 10) opina que uno de ellos es una llama.

origen común. Así, el de la derecha del espectador sale del pie de la sierra, y el otro brota sin aparente relación con ella; esas dos corrientes de agua se introducen en la escena de «Entronque con los antepasados».

A cada lado de la sierra se ha dispuesto un grupo humano formado por varios varones que miran hacia ella y por una fémina que le da la espalda; las dos mujeres forman como un conjunto aparte y brindan entre sí separadas por un aríbalo, identificándolas Ziółkowski (2000: 136) con *acllas* que habrían preparado la chicha con la que rellenaban los vasos que se bebían en la celebración pintada en la escena. Pero no sería ésta la única función de estas personas, ya que también opina que serían quienes habrían realizado los bollos que dice Garcilaso de la Vega que se consumían en el *Inti Raymi*²⁹, y que son los objetos que en una de las manos tienen los varones que se sientan sobre una alta tiana³⁰, mientras que con la otra sujetan un vaso con un plato en lo alto sobre el que reposa ese alimento.

Además de las dos mujeres y de los dos personajes que están sentados, se ha pintado a otros varones que, salvo uno, ya hemos visto en algunas de las escenas analizadas; al respecto debe advertirse que ninguno de ellos tiene su par en el otro bloque. Así, en el grupo de la izquierda hay un guerrero y en el de la derecha un hombre que porta dos vasos, otro que sopla un *pututu*³¹ y, por último, la novedad de la escena: un hombre que trabaja con una *taclla* o arado de mano junto al curso de agua, y que creemos que reemplaza a la habitual figura del varón con una azadilla.

A partir de la obra de Gisbert (1980), la casi totalidad de los investigadores que se han ocupado de las escenas que venimos comentando han defendido la presencia de dos etnias concretas, la de los incas y la de los collas. Sin embargo Ziółkowski cree que en esta ocasión sólo hay incas, ya que no admite como propio de los collas el tocado del grupo de la izquierda del espectador, y describe el del varón que está sentado como un casco o *chucu* que «encima de la frente tiene un objeto blanco que recuerda a una pluma» (Ziółkowski 2000: 130), ornato que también tiene el casco del personaje que está detrás.

Ciertamente en las fotografías que publica Ziółkowski se puede apreciar que quien pintó el vaso no dibujó correctamente la clásica media luna horizontal de los collas, ya que la dividió en dos, por lo que cabe la duda de cuál es el motivo representado, pues podría ser una pluma emparentada con la que Guaman Poma incluyó en el tocado de algunos collas (Figura 1B). Pero la duda se disipa si vemos lo que se ha plasmado en otras piezas, en particular en el vaso Ricardo Luna, donde figuran los dos personajes y se aprecia claramente el tocado que llevan (Figura 4B)³², y también porque una de las dos mujeres que aparecen en la escena del Museo de Praga se toca con la caperuza colla³³. En relación con esta última figura podría plantearse

²⁹ Al respecto Ziółkowski cita un párrafo del libro VI, capítulo XX de la primera parte de los *Comentarios reales de los Incas* de Garcilaso de la Vega (1609)

³⁰ El de la izquierda sostiene «un pequeño objeto redondo de color marrón claro» y el de la derecha «unos objetos rojos redondos» (Ziółkowski 2000: 130, 131).

³¹ Identificamos este objeto con dudas, ya que Ziółkowski (2000: 132) dice que «a causa del deterioro, no se puede identificar».

³² Mayor detalle se aprecia en los dibujos parciales que publica Chávez (1984: 105 y ss.).

³³ El tocado lo describe Ziółkowski (2000: 132) como «una *ñañaca* marrón con un objeto blanco que parece una pluma».

la posibilidad de que la atribución fuese errónea porque esa fémina está situada en el espacio correspondiente a los incas, pero al respecto debemos recordar que estamos ante un caso similar al del vaso Ricardo Luna (Figura 4B, flecha inferior): las mujeres tienen sus posiciones invertidas con respecto al grupo étnico al que pertenecen. Con respecto al otro bloque de personas, es evidente que se trata de los incas, pues los varones llevan sus clásicos cascos, las capillas de plumas o *phullu*, las *sac-sas* o flecaduras en las pantorrillas y el personaje sedente la *maskapaycha*³⁴; la mujer, por su parte, se toca con la *ñañaca*.

Para Ziółkowski, todos los individuos de las dos escenas plasmadas en el vaso son personas de alto rango de una misma etnia, en concreto de la inca. En su opinión, esta homogeneidad no implica que se anule la característica de la oposición y complementariedad defendida por Flores (1995) y Cummins (2004), ya que continuaría vigente aunque «no estaría basada en la diferencia de pertenencia étnico/cultural, sino más bien en la funcional/jerárquica» (Ziółkowski 2000: 135).

Con respecto a la identidad de los individuos representados, Ziółkowski defiende que quien está sentado a la izquierda del espectador es un posible «jefe militar de alto rango, o hasta el mismo sapa inca durante una campaña militar», lo que explica el guerrero situado tras él. Si en este caso la persona de mayor rango es la que está sentada, no ocurre lo mismo con la del lado derecho, a la que ve como «un aristócrata de sangre inca, como parece confirmarlo su *acorasi*³⁵ dorado», considerándolo como «un sacerdote» (Ziółkowski 2000: 135). A lo dicho añade que el individuo de mayor rango de ese lateral es el que está de pie a la derecha de la montaña con un vaso en cada mano, a quien identifica como el sapa inca por el tocado de cabeza³⁶ y el atuendo, que señala que son parecidos a los del sapa inca representado en la escena de «Entronque con los antepasados» sita en la misma pieza. También fundamenta esta identificación en que ese personaje lleva dos *akillas* o vasos de metal, «dorados», en las manos, con los que realiza «un brindis ritual con el Sol» ajustándose a las pautas que describe Garcilaso de la Vega para este acto³⁷.

Una consideración que se hace el investigador polaco es el momento en el que se realizan las diversas actividades representadas en la escena central, que son «[la] ofrenda al Sol» realizada por el sapa inca que está de pie junto a la sierra; el «banquete», protagonizado por los dos personajes sedentes y por las mujeres que escancian del aríballo, y, por último, «[la] labranza ritual y/o limpieza de canales», que efectúa la persona que maneja la *taclla* (Ziółkowski 2000: 136). Ciertamente, y como él plantea, puede tratarse de varios momentos de una celebración, o bien de distintas ceremonias realizadas «a lo largo del año ritual, unidas por un <tema clave>» (Ziółkowski 2000: 136), inclinándose por la primera posibilidad.

³⁴ Para Ziółkowski (2000: 131) se trata de un *acorasi*.

³⁵ Nosotros interpretamos ese elemento como una *maskapaycha*.

³⁶ La *maskapaycha* que debería llevar, como el resto del tocado de cabeza, «desgraciadamente quedó destruida por el deterioro del esmalte, aunque se ha conservado un fragmento del huinay huayna verde, así como una cinta dorada, lo que permite suponer que toda la ornamentación era idéntica» (Ziółkowski 2000: 135). Tiene razón el investigador polaco, como puede apreciarse en el vaso Ricardo Luna.

³⁷ Ziółkowski se basa en un párrafo sobre el tema extraído del libro VI, capítulo XXI, de la primera parte de los *Comentarios reales de los Incas* de Garcilaso de la Vega (1609).

Así, las distintas escenas de la decoración de la pieza tienen lugar en la estación seca y hacen «referencia, al menos en parte, a las festividades del Inti Raymi, la festividad solar de junio, celebrada muy probablemente a la vez que la festividad de las estrellas, el Oncoymita» (Ziółkowski 2000: 136); en esa celebración, el sapa inca brindaba con el sol naciente, se ofrecía chicha a parientes y aliados, y se comían unos bollos redondos, que «son los pequeños objetos redondos que los dos comensales de la escena [...] tienen en la mano» (Ziółkowski 2000: 136). Además de especificar el momento y la ceremonia pintada en el vaso, Ziółkowski (2000: 139, nota 22) arriesga una posible identidad de las personas representadas, que serían «Tupa Inka Yupanqui y su hermano Amaru Inca, el primero asociado a actividades bélicas, el segundo a una función administrativo/sacerdotal», funciones que estarían simbólicamente representadas por los varones situadas detrás de las dos figuras sedentes.

3.9. Recapitulación

El recorrido que hemos efectuado por los distintos trabajos analizados nos ha mostrado la amplia variedad de interpretaciones que ha tenido la imagen que tradicionalmente se ha venido denominando «Brindis con el Sol», la cual para unos es una escena de culto al Sol, mientras que para otros lo es a todos los elementos no humanos del paisaje representado. También se ha dicho que la escena recoge la rivalidad entre incas y collas, que muestra las ceremonias de una fiesta inca, que alude a la fertilidad, refleja un *tinku*, la limpieza de canales, o la idiosincrasia andina de los contrarios complementarios. Además, los personajes principales han sido identificados como el inca hanan y el inca hurin, el sapa inca y el sacerdote solar, Túpac Inca Yupanqui y Amaru Inca, o quizás Viracocha o Huayna Cápac y Ccuhchhi Capac u otro señor colla. Así mismo se ha intentado fijar el tiempo en el que tuvo lugar la escena o alguna de sus partes, y también el espacio en el que ocurrió, siendo La Raya el más aceptado, sin olvidarnos de Cuzco.

Esta serie de interpretaciones se debe en parte a que no estamos ante una escena única, sino ante una variedad de imágenes de las que la más fiel a la que creemos inicial es la pintada en el vaso Ricardo Luna (Figuras 2A/4B), y la más transformada la del vaso del Museo de Berlín que reproducimos en la Figura 3B.

4. Nuestra hipótesis

4.1. Algunas consideraciones sobre el marco geográfico y las dos etnias representadas

Es evidente que las distintas variantes de la imagen analizada comparten unos elementos que las relacionan iconográficamente. De ellos, los primeros de los que nos vamos a ocupar son los que aluden al paisaje.

En varias de las piezas se ha pintado un espacio geográfico concreto y real, que fue identificado por Larrea (1960), y que iconográficamente se caracteriza por dos

sierras de nevados con fauna salvaje³⁸ entre las cuales hay una laguna de la que nacen dos cursos de agua divergentes. Este espacio está perfectamente descrito por Lizárraga hacia 1607 cuando dice:

«[la] laguna Vilcanota [...] será tan grande como seis cuadras [...] Este asiento es muy alto y muy frío; la laguna [está] y [el] camino real [va] entre dos cordilleras nevadas. [La laguna] vierte a dos partes; un desaguadero al Mar del Norte, que es el principio de este río grande de Quiquejana [...]; la otra vertiente o desaguadero hace el río que llamamos de Chungará y Ayaviri, que entra en la laguna de Chucuito» (Lizárraga [1607, Libro I, capítulo LXXXII] 1968: 65).

Si este espacio está perfectamente reproducido en algunas piezas, en otras no ocurre así, ya que se ha omitido una de las dos sierras y la laguna, como es el caso de uno de los vasos de Berlín (Figura 3B) y del de Varsovia (Figura 4A). Otro es el caso de un vaso del Museo Inka (Figura 3A), en el que aunque las dos sierras están presentes, han sido pintadas de tal forma que sólo se pueden identificar como tales si conocemos la escena; además, en este vaso aparentemente falta la laguna y —caso único— los dos cursos de agua divergentes, pues sólo hay un río continuo. Si para explicar el primer motivo de este último vaso no tenemos ningún argumento, para el segundo sí, ya que pensamos que el pintor de la pieza malinterpretó el modelo e incorporó la laguna a los dos ríos que de ella salían, dándole a ésta la misma altura que a los cursos de agua, con lo que creó un río continuo. Evidentemente, quien produjo estas tres variantes no conocía el espacio geográfico pintado en el modelo, o no creyó necesario plasmarlo con fidelidad.

Otro conjunto de motivos que relaciona a unos vasos con otros son los relativos a los dos grupos humanos que intervienen en la escena; éstos están formados por mujeres y hombres representados en diversas actitudes —de pie, sentados o caminando— y que realizan acciones diversas —comen, beben, ofrecen vasos, cavan, vigilan o combaten—. En las escenas, estas gentes se distribuyen en dos bloques en torno al eje formado por el sol, la laguna y las sierras —cuando las hay—, estando cada uno de ellos caracterizado por la vestimenta y el ornato. Para nosotros es evidente que cada grupo es una etnia distinta, y que una es la de los incas y la otra la de los collas; excepto en una pieza (Figura 3B), las dos etnias son identificables, si bien es palpable en algún vaso la falta de detalles en los tocados (Figura 2C). Los varones incas son fácilmente reconocibles porque pueden portar la *maskapaycha* o borla, los clásicos cascos, los *phullu* o capillas de plumas, las flecaduras en las pantorrillas o *sacsas*, y las mujeres porque se cubren con la *ñañaca*. Por su parte, los varones collas llevan un bonete con medias lunas en posición horizontal y en ocasiones una pluma no compacta, y las mujeres una caperuza.

Si tenemos en cuenta la etnia que dominó finalmente a la otra y lo que nos señalan quienes han visto en la colocación de las personas o grupos una forma de indicar la posición de los unos con respecto a los otros, los incas deberían aparecer siempre situados a la izquierda del espectador. Sin embargo no siempre ocurre así, lo que

³⁸ La suposición de que haya llamas entre los animales representados no nos parece acertada, ya que creemos que sólo se han pintado animales salvajes para indicar que ese espacio es ajeno al hombre tanto directa como indirectamente, y que pertenece a los *apus* representados.

podemos achacar a que esa regla no era general, o a que algún artesano cometió un error, o también a que algunos vasos fueron pintados por gente de un grupo que no quería aparecer como dominada o secundaria.

4.2. En enfrentamiento de los grupos representados

De la escena se desprende el total aislamiento —excepto en dos casos— de un grupo con respecto al otro, y su colocación a uno u otro lado del espacio formado por las sierras y la laguna; todo ello indica la existencia de una frontera natural que no ha sido superada. Pero a ello hemos de añadir que en el vaso Ricardo Luna se nos da el dato de que esa frontera natural se ha prolongado artificialmente, pues las dos etnias están también separadas por un muro que señalamos con una flecha en la Figura 2A; a pesar de su importancia, este motivo no figura en otras piezas, aunque creemos que está presente de forma subliminal en las escenas en las que los dos guerreros se encaran (Figura 3A) o incluso en las que se dan la espalda (Figura 2A).

Esta muralla no es fruto de la imaginación del artesano que creó la pieza, pues a ella se refiere Lizárraga cuando dice que yendo hacia el Collao,

«un poco más adelante [de la laguna de Vilcanota] como media legua, vemos una pared de piedra de mampuesto que corre desde la nieve de un cerro a otro, atravesando el camino real. Esta pared dicen los viejos se hizo por orden y concierto de paz entre los ingas y los indios del Collao, los cuales trayendo guerras muy reñidas entre sí, vinieron en este medio: que se hiciese esta pared en el lugar dicho, de un estado de un hombre, no muy ancha, la cual sirviese como de muralla para que ni los ingas pasasen a conquistar el Collao ni los collas al Cuzco. Rompieron por su mal los collas las paces y quisieron conquistar a los ingas, mas los ingas, revolviendo sobre ellos, los conquistaron y no pararon hasta Chile. Esta pared se ve el día de hoy descender desde la nieve de un cerro, y atravesando el valle y camino real sube hasta la nieve del otro» (Lizárraga [1607, Libro I, capítulo LXXXII] 1968: 65-66).

Pero no hace falta recurrir a la existencia del muro para entender que las relaciones entre los dos grupos no eran precisamente pacíficas, pues en las piezas se nos muestran otros datos mucho más directos. Así, en algunas decoraciones podemos ver cómo los varones que conforman los bloques se representan armados, incluso sus dirigentes en una ocasión (Figura 2B), o cómo se encara el guerrero de una etnia con el de la contraria (Figuras 2A/4B y 3A), o cómo combaten entre sí (Figuras 2C y 3B). Y aunque hay veces que faltan las armas, no podemos olvidar que queda una huella de ellas en la presencia de los cascos de guerra, los cuales incluso pueden ser utilizados por los varones que cultivan con la *raucana* o escardillo, o con la *taclla* o arado de mano (Figuras 1A y C y 4A). De esta militarización de las relaciones creemos que también es una huella el tambor que se ha pintado en el vaso de Madrid y en uno de los de Berlín, y que quizá fuese tocado por un guerrero cuya imagen no se ha plasmado (Figuras 1A y C).

En relación con este tema bélico resulta particularmente interesante la escena pintada en el vaso Ricardo Luna, para nosotros el más fiel a la imagen inicial, ya que creemos que en ella se narra un episodio concreto de la tensión existente en la fron-

tera, y que dio origen a la escena primigenia. Efectivamente, la imagen recoge el momento en el que durante una ceremonia, parte de los incas que participaban en ella se dan la vuelta con la intención de iniciar un ataque por sorpresa contra los collas; pero éstos no habían descuidado la vigilancia, porque en la frontera —al igual que los incas— habían situado un vigía que tenía la misión de advertirles de cualquier movimiento hostil de los contrarios mientras ellos participaban en la ceremonia central, lo que por cierto hacían con las armas en las manos.

Utilizando como fuente las imágenes que comentamos, y visto el estado de tensión bélica existente, podemos preguntarnos si se buscó alguna forma de paliarla o de terminar con ella. Así lo creemos, y bajo esa óptica pensamos que debe verse la participación de los miembros de las dos etnias en ceremonias de alianza o de amistad en las que se brindaba con los componentes del otro grupo. Así, para nosotros, los varones que están de pie y llevan vasos se dirigen a entregarlos a una persona del otro bloque, y los varones sentados brindan entre sí con los vasos campaniformes generalmente conocidos como *queros*. Pero además de estos datos debemos manejar otro más sutil, y que se refiere a las mujeres pintadas en dos vasos.

La presencia de féminas podría tomarse inicialmente como un elemento secundario si entendemos que ellas son sólo las encargadas de rellenar los vasos con la chicha que quizá ellas mismas habían preparado. Pero esta opción creemos que debe rechazarse porque, a nuestro juicio, las mujeres participan de forma activa en las ceremonias que se representan, puesto que en ocasiones brindan, parecen brindar o tienen intención de hacerlo (Figuras 2A/4B, 2B y C, 3A y 4A).

Si este hecho ya es de por sí importante, lo es mucho más el sentido que tiene la escena protagonizada por las féminas representadas en las Figuras 2A/4B y 4A, conjunto que, como otros motivos de las dos piezas, copian un mismo modelo, como ya apuntamos en el apartado 3.8. En ese cuadro se nos muestra a dos mujeres que son las únicas personas que han roto la clara separación existente entre el grupo de los incas y el de los collas, pero además se las ha representado juntas y brindando entre sí, clara demostración de que eso es lo que están haciendo los varones, aunque en la escena los de un grupo estén separados y aislados de los del otro. Pero también debemos valorar otra circunstancia, como es la de que cada una de las dos mujeres esté situada en el espacio correspondiente a la etnia contraria, es decir, la mujer colla está en el territorio inca y la inca en el de los collas. ¿Cómo interpretar este hecho? Al respecto creemos que estas féminas están realmente donde les corresponde, es decir, en el grupo contrario al suyo porque a él han pasado tras casarse con una persona que es de la otra etnia, posiblemente su dirigente; están situadas, pues, entre las gentes del grupo receptor, aunque guardan sus identidades, como nos demuestran los tocados. ¿Por qué brindan y se relacionan la una con la otra mientras los varones brindan entre sí? Posiblemente porque antes del cambio de etnia ambas han coincidido en un espacio común, donde están a la espera del cierre de la operación.

Esta teoría quizá podríamos extenderla también a las mujeres de las piezas en las que se las ha plasmado formando parte de su grupo, ya que en este caso pudiera ser que se estén representando los prolegómenos del compromiso, tras lo cual pasarían a insertarse en la otra etnia. Sin embargo creemos que no es así, como más adelante

veremos, porque su ubicación responde a que realmente y no momentáneamente forman parte del grupo en el que figuran.

Ciertamente las fricciones entre incas y collas fueron muy intensas y repetidas en el Tahuantinsuyu, pues éstos atacaron y resistieron como pudieron y cuanto pudieron el dominio inca, rebelándose en varias ocasiones. Y esa rivalidad en general, quizá particularizada en algún episodio concreto, es la que subyace en la escena que venimos analizando, y también la que se refleja en los mitos actuales de la serie *Incari/Collari*. Posiblemente el tiempo en el que se produjo esta fricción sea la razón que explique el por qué todas las personas que figuran en la escena se representan al modo prehispánico aunque con elementos coloniales soterrados, como es el pelo largo de los incas, la ausencia de orejeras, las altas *tianas* sobre las que se sientan los dirigentes de los dos grupos, una de las cuales incluso se ha convertido en taburete (Figura 2D), o incluso la posible hoja de metal de alguna de las *rucanas*.

¿Es ésa la única razón de que los personajes que forman la escena estén vestidos al modo prehispánico? Ciertamente no, como veremos en el siguiente apartado.

4.3. La transformación de la escena y su nuevo significado

Es evidente que para algunos andinos el espacio geográfico representado en la escena matriz tenía sentido por reflejar un paisaje que conocían y en el cual se habían desarrollado diversos episodios vividos por sus antepasados, de los cuales en cierta forma también participaban. Pero el paisaje representado podía tener una lectura más cultural, porque los nevados podían verse como generadores del agua y como espacios donde residían los dueños, entre otras cosas, de ese líquido vital para la agricultura, y lo mismo sucedía con la laguna y los ríos, que podían entenderse también como la representación del agua que corre por la tierra. Y no variaba este enfoque si las dos sierras se refundían en una o si la laguna se transformaba en un torrente, o incluso si no figuraba y sí los ríos.

Esta segunda lectura de la escena, la de ver en ella una temática relacionada con el agua necesaria para la producción agrícola, era ciertamente mucho más importante para la vida cotidiana de las gentes que la originaria, y en consecuencia la imagen varió para incrementar ese significado. Así, no sólo perdieron presencia las armas y cayó la precisión de lo narrado, sino que se incorporó a la escena un motivo que nada tenía que ver con el enfrentamiento entre los incas y los collas; además, también se transformaron dos motivos: el cuadro de las dos mujeres que tienen la posición cambiada, y los ríos que salen de la laguna. Sin embargo, la estructura de la escena permaneció porque se ajustaba perfectamente al nuevo sentido que adquiría.

Como es fácil suponer, el motivo que creemos que se incorporó fue el de un varón que maneja la *raurana* o la *taclla*, al cual no se le colocó en cualquier sitio, sino junto a los dos cursos de agua que en la imagen matriz brotan de la laguna de Vilcanota y son continuos. Pero estos ríos sufrieron una transformación radical, que no está presente en todas las piezas posiblemente porque esa variante fue más tardía que la otra mencionada. Efectivamente, mientras en algunas escenas esos cursos de agua siguen siendo continuos y pueden verse como dos ríos junto a los que están los

agricultores (Figuras 2B, 3A y 4A), en otras piezas se interrumpen precisamente tras sobrepasar los pies de estas personas (Figuras 1A y C, 2C y 3B). Esa variante nos indica que los cursos de agua no son constantes y que su fluir está en relación con el agricultor que aprovecha su agua, lo que nos permite identificarles con canales de riego.

Como vimos cuando extractamos los diversos análisis de las piezas presentadas, algunos investigadores habían identificado esos cursos de agua como canales, e interpretado esa parte de la escena como la de su limpieza, a lo que podríamos añadir la de su construcción o reparación. Pero al respecto debemos recordar que estas operaciones se realizan cuando las acequias están en seco, y en el caso de las últimas imágenes citadas resulta evidente que el agua fluye hasta los pies del agricultor, cuadro que debe interpretarse como que éste está regando la tierra que pisa. Y esto sólo puede ocurrir porque se ha abierto el correspondiente canal, operación que se realiza en época de secas o de falta de agua, a la cual alude la imagen de ese sol rutilante con algunas esporádicas nubes que dejan caer nieve. Este astro, pues, no tiene nada que ver con la deidad solar incaica, aunque sí con una de sus facetas: la de marcador temporal de la época de secas.

Vista la escena de esta forma, podríamos pensar que estamos ante la representación del *yakutinkay* o primer riego, ya que las tierras que se están humedeciendo carecen de vegetación, la cual sí se ha pintado en las faldas de los nevados (Figuras 1A y C, 2B, 3B y 4A). A pesar de ello, nos inclinamos por ver la imagen como un reconocimiento de la importancia del riego en las labores agrícolas y, en consecuencia, de la trascendencia de los canales, de los ríos, de los lagos, de los manantes y del lugar de acumulación del agua sólida: los nevados. Lo que queremos transmitir es un perfecto ejemplo el siguiente párrafo de 1586, del corregidor de la provincia de los collaguas Juan de Ulloa Mogollón, quien dijo:

«las adoraciones que tenían [estas gentes] eran las *guacas*, que las principales que había en esta provincia se llamaban Collaguata y Suquilpa, Apoquico, Omascota, Gualcagualca. Todos éstos eran y son cerros altos nevados que por algún beneficio que les venía dellos, como es de que de la nieve que cae en algunos dellos riegan algunas tierras, o se funda algún río, o otro cualquier porque les viene, les adoraban» (Ulloa Mogollón 1965: 330)³⁹.

Y ese reconocimiento y culto a los nevados del que habla Ulloa, seguramente ampliado a la laguna o manantes de los que proceden los canales, y a las nubes de las que cae la nieve, es el que están realizando las personas de los dos grupos representados. A esta acción no se ajustaba el cuadro de las dos mujeres que estaban situadas en el espacio del grupo contrario al suyo y que brindaban entre sí (Figuras 2A/4B), por lo que se modificó su ubicación para que formasen parte de su correspondiente grupo como participantes de las ceremonias. Ciertamente no en todos los casos fue así (Figura 4A), porque algunos artesanos incluyeron el motivo de la escena original aunque incorporaron el agricultor y prescindieron de una de las sierras.

³⁹ Sobre la importancia y sentido de los *apus*, *wamani*, *awki*, etc. vid la síntesis de Rivera 2006: 144 y ss.

Ciertamente el ceremonial o culto que transmite la pieza podía haberse plasmado más claramente pero, dado el período histórico en el que se realizaron los vasos, si así se hacía no hubiera sino nada difícil acusar de idólatras a quienes manejasen estos recipientes. Esta misma razón creemos que es la que explica que quienes protagonizan la acción no vayan vestidos como los naturales de la época colonial, sino como incas y collas prehispánicos, ya que mediante ese recurso lo representado transcurría en el fenecido Tahuantinsuyu, y no en el momento en el que se utilizaban los vasos. Aunque también la razón podía ser otra: que se tuviese interés en apelar a la tradición para realizar esas ceremonias, lo que se conseguía haciendo figurar a los antepasados en la escena.

Estamos, pues, ante la presencia de dos etnias que realizan una ceremonia de culto o de *pago* a los nevados, «al hielo, al aire, al agua y al sol y a todo aquello que les parecía a ellos que tenía poder de criar y ofender a los sembrados» (Cobo [1653, Libro XIII, capítulo XXVIII] 1964: 216-217 del tomo II), chacras que están siendo regadas por el agua de los canales.

5. Epílogo

De todo lo dicho puede concluirse que bajo la denominación de «Brindis con el Sol» se agrupan una serie de escenas emparentadas entre sí iconográficamente, aunque con dos lecturas muy distintas, pero no por ello excluyentes. La que creemos inicial es la que figura en el vaso Ricardo Luna, donde se han pintado dos sierras, una laguna y dos ríos divergentes que corresponden a un espacio geográfico determinado, y también unos sucesos concretos de la época prehispánica, que protagonizan los incas y los collas.

Desde su inicio, la lectura de la escena en sí no fue única, pues los motivos del paisaje podían entenderse también como representaciones de elementos clave para la producción agrícola, a los que se rendía culto, lo que daba un sentido distinto a las acciones de las personas de los dos grupos. Este fue a la postre el sentido que triunfó, siendo además reforzado con la incorporación de un agricultor, con la variación de la ubicación de las mujeres y con la transformación de los ríos en canales. Sin embargo no se varió el tiempo de los protagonistas de la escena, porque eso permitió situar lo representado en el pasado prehispánico, con lo que quienes manejaban esos vasos evitaban ser acusados de idolatría.

Estamos, pues, ante una muestra más de la habilidad de los andinos para solventar las presiones externas; ante un inteligente procedimiento de representar lo cotidiano camuflándolo bajo la capa de la historia prehispánica.

6. Referencias bibliográficas

ADORNO, Rolena

1989 *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARTE PERUANO

1935 *Arte peruano. (Colección Juan Larrea)*. Madrid: Tipografía de Archivos.

CHÁVEZ BALLÓN, Manuel

1984 «Qeros cusqueños. Un ensayo de interpretación descriptiva de la iconografía inca contenida en los qeros o vasos de madera del Cusco». *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 23. Cusco.

COBO, Bernabé

1964 *Historia del Nuevo Mundo* [1653], en *Obras del P. Bernabé Cobo*, 2. vols., F. Mateos, ed. Biblioteca de Autores Españoles, 91-92. Madrid: Ediciones Atlas.

CUMMINS, Thomas B. F.

2004 *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los qeros*. Lima: Universidad Mayor de San Andrés, Fondo Editorial de la UNMSM y Embajada de los Estados Unidos de América.

FLORES OCHOA, Jorge

1995 «Tres temas pintados en qeros incas de los siglos XVII-XVIII». *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 25: 127-146. Cusco.

FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON ARCE y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO

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

GISBERT, Teresa

1980 *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y Cia. Libreros Editores.

ITIER, César

1993 «Estudio y comentario lingüístico», en *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*, de Joan de Santa Cruz Pachacuti, P. Duviols y C. Itier, eds., pp. 127-178. Cusco: Institut Français d'Études Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas».

LARREA, Juan

1960 *Corona Incaica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba

LIEBSCHER, Verena

1986 *La iconografía de los qeros*. Lima: GH. Herrera Editores.

LIZÁRRAGA, Reginaldo de

1968 *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile [¿1607?]*. Biblioteca de Autores Españoles, 216. Madrid: Ediciones Atlas.

MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz y Paz CABELLO CARRO

1988 «El arte inca epigonal», en *Piedras y oro. El arte en el Imperio de los Incas*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz

1993 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* [1613], P. Duviols y C. Itier, eds. Cusco: Institut Français d'Études Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas».

RAMOS GÓMEZ, Luis

2006a «Las vasijas de madera ornamentadas con laca utilizadas por los dirigentes andinos de la época colonial: función y tipología de sus formas». *Revista Española de*

- Antropología Americana* 36 (1): 83-117. Madrid.
- 2006b «Aproximación a las escenas del ‘Inca y la Coya bajo el arco iris’ de las vasijas andinas de madera de la época colonial», en *Escrituras silenciadas en la época de Cervantes*, Manuel Casado Arboniés, coord., pp. 315-331. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- RIVERA ANDÍA, Juan Javier
2006 «Mitología en los Andes», en *Mitologías Amerindias*, A. Ortiz Rescaniere, ed., pp. 129-176. Madrid: Editorial Trotta.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA. *Vid* PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA
- ULLOA MOGOLLÓN, Juan de
1965 «Relación de la provincia de los collaguas» [1586], en *Relaciones geográficas de Indias. Perú*, vol. 1, M. Jiménez de la Espada, rec., y J. U. Martínez Carreras, ed., pp. 326-333. Biblioteca de Autores Españoles, 183. Madrid: Ediciones Atlas.
- TRIMBORN, H[ermann] y P[ilar] F[ÉRNANDEZ] VEGA
1935 *Catálogo de la exposición ‘Arte Inca’ (Colección J[uan] L[arrea])*. Madrid: Biblioteca Nacional y Real Academia de la Historia.
- WICHROWSKA, Oriana
2000 «Catálogo de los keros del Museum für Völkerkunde de Berlín», en «Iconografía de los keros», O. Wichrowska y M. S. Ziółkowski, eds. *Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina* 5. Varsovia.
- ZIÓLKOWSKI, Mariusz S.
2000 «Los keros varsovianos», en «Iconografía de los keros», O. Wichrowska y M. S. Ziółkowski, eds. *Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina* 5. Varsovia.