

COLECCIÓN ESTUDIOS ANDINOS

El Inca y la huaca

La religión del poder y el poder de la religión
en el mundo andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński
Editores



Capítulo 6



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

985.019 I2 El Inca y la huaca : la religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo / Marco Curatola Petrocchi, Jan Szemiński, editores.-- 1a ed.-- Lima : The Hebrew University of Jerusalem : Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2016 (Lima : Tarea Asociación Gráfica Educativa).
395 p. : il. (algunas col.) ; 24 cm.--(Estudios andinos / dir. Marco Curatola Petrocchi ; 18)

Incluye bibliografías.

D.L. 2016-12278
ISBN 978-612-317-199-5

1. Incas - Religión - Ensayos, conferencias, etc. 2. Incas - Reyes y soberanos 3. Indígenas del Perú - Época Prehispánica - Religión y mitología 4. Mitología indígena - América Latina - Época Prehispánica 5. Iconografía - Perú - Época Prehispánica 6. Arquitectura religiosa - Perú - Época Prehispánica 7. Perú - Historia - Época Prehispánica - Aspectos religiosos I. Curatola Petrocchi, Marco, 1951-, editor II. Szemiński, Jan, editor III. The Hebrew University of Jerusalem IV. Pontificia Universidad Católica del Perú V. Serie

BNP: 2016-1188

El Inca y la huaca.

La religión del poder y el poder de la religión en el mundo andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński (editores)

© Marco Curatola Petrocchi y Jan Szemiński, 2016

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Imagen de cubierta: Martín de Murúa, *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú*, Manuscrito Galvin (1590), f. 96v.

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2016

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2016-12278

ISBN: 978-612-317-199-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361601148

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

La participación de las mujeres en el culto

Un estudio iconográfico de la cerámica inca

Bat-ami Artzi

Este artículo resume una investigación relativa a dos vasos cerámicos que formaban parte de la colección Centeno en el Cuzco. Esta colección fue reunida a principios del siglo XIX por Ana Centeno de Romainville, quien tuvo la iniciativa de crear un museo de antigüedades. En el año 1888 estas piezas, junto con otras, fueron adquiridas por el Etnologisches Museum, Berlín. Se trata de un aríbalo (fig. 1) y una jarra (fig. 2) en las que se representó las imágenes de mujeres y otras figuras. A través de un estudio profundizado de estas imágenes femeninas trataremos de mostrar el papel que tenían las mujeres en el culto imperial inca.

Un aríbalo con la imagen de seis mujeres [VA 7896]

El aríbalo es de estilo inca imperial, llamado por John Rowe (1944, p. 48) Cuzco Policromo Figurado (*Cuzco Polychrome Figured*), tiene la forma típica de base cónica cortada, asas en forma vertical en la parte inferior del cuerpo y una cabeza de animal modelada en el centro de la parte superior del cuerpo. Esta cara tiene puntos negros, por lo que pueden ser un indicador de que se trata de una cabeza de felino. La parte superior de la pieza está rota, por lo tanto no podemos ver el cuello ni el borde de la vasija (fig. 1). Usando los datos de la investigación de Tamara Bray, por el diámetro máximo de la pieza (40 cm.), podemos suponer que se trata de un aríbalo de una altura promedio de 70 centímetros, por lo que pertenecería a lo que Bray (2008b, p. 118-119) llamó el grupo «Grande» (*Large*).

La decoración del aríbalo se encuentra en un panel frontal que llega hasta el ángulo ubicado entre el cuerpo y la base cónica, y en los dos laterales hasta las asas. Al otro lado, en la parte superior del cuerpo, se puede ver otra franja de decoración (fig. 3).

Según las características de las decoraciones de los aríbalos, es probable que en el cuello también haya habido algún tipo de decoración.

En el centro del panel frontal hay una franja vertical con una cadena de rombos concéntricos, rodeada de líneas horizontales con triángulos, y dos franjas con representaciones de seis mujeres. La decoración geométrica fue clasificada por Rowe como «diseño del grupo B» —que contiene rombos concéntricos ordenados verticalmente u horizontalmente— (Rowe, 1944, p. 47). En muchos casos este tipo de diseño está vinculado a la decoración de líneas horizontales llenas de triángulos alrededor de los rombos y en el cuello de los aríbalos; por lo tanto, podemos asumir que en nuestro caso el cuello tenía la misma decoración, a pesar de que el aríbalo tiene el cuello roto. En la muestra de la investigación de Bray, esta decoración es la tercera más común en los aríbalos incaicos y es más frecuente en la zona de Cuzco (Bray, 2008b, p. 124).



Figura 1. Aríbalo VA 7896, 46 cm. de alto y 123 cm. de circunferencia, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.



Figura 2. Jarra «cara gollete» VA 7985, 17 cm. de alto y 46.5 cm. de circunferencia máxima, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.



Figura 3. Parte trasera del aríbalo VA 7896, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.

La banda vertical tiene rombos concéntricos en un fondo de red negra. Está bordeada en dos de sus lados por dos parejas de franjas blancas decoradas con una red roja y entre las dos, una franja negra. Bray interpretó al rombo como una simbología del lugar de aparición del primer inca basándose en el dibujo de Pachacuti Yamqui Salcamaygua de la cueva de Pacaritambo (Bray, 2000, pp. 175-176), pero a su vez propone equivalentes etnográficos que relacionan este motivo con el *inti* (el sol), *cocha* (*q'ocha*, el lago o laguna), luz, agua, energía, sapo, los ojos de la papa, brote o semilla, regeneración del útero, fertilidad y seres primigenios. La misma autora destaca que la simbología geométrica tiene varios niveles de significado que conviven al mismo tiempo (Bray, 2008a, p. 131).

No obstante, si buscamos otras analogías de la cadena de rombos, veremos que este símbolo tiene una fuerte conexión con el flujo de líquido. Así, por ejemplo, aparece con asiduidad en las *paqchas* coloniales de madera y *paqchas* esculpidas en piedra. De hecho, en una *paqcha* del Museo Inka podemos ver que entre los rombos hay peces; lo que refuerza la conexión entre la cadena de rombos y el fluir del agua (Flores Ochoa, Kuon Arce & Samané Argumedo 1998, p. 52). La parte superior de la piedra tallada de Samaipata tiene la misma formación que nuestra pieza: cadena de rombos dentro de dos franjas y a cada lado, otras cadenas de rombos (Hyslop, 1990, pp. 123-124).

En el arte andino antiguo la línea zigzag está asociada a la serpiente y al flujo del agua, puesto que los dos se mueven de la misma manera. El mejor ejemplo para ver dicha conexión es una *paqcha* que está en el Metropolitan Museum de Nueva York (pieza 1995.481.3), la que tiene la forma de una serpiente¹. Si tomamos dos líneas de zigzag y las unimos se forma una cadena de rombos, los dos ángulos de cada rombo, el de arriba y el de abajo, son de hecho un *tinkuy* (fig. 4). Si seguimos con esta interpretación, la cadena de rombos es el flujo de agua, es decir, un canal, y las cuatro franjas blancas con la red roja pueden ser canales secundarios. De hecho la red misma forma muchas cadenas de rombos que simbolizan el agua, como se señaló anteriormente. No es necesario insistir el significado de la división cuadripartida en el mundo incaico, pero vale la pena mencionar que la fuente de agua en Tipón está dividida en cuatro corrientes.

¹ Véase: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/50010420?rpp=20&pg=9&ft=inca&pos=164>

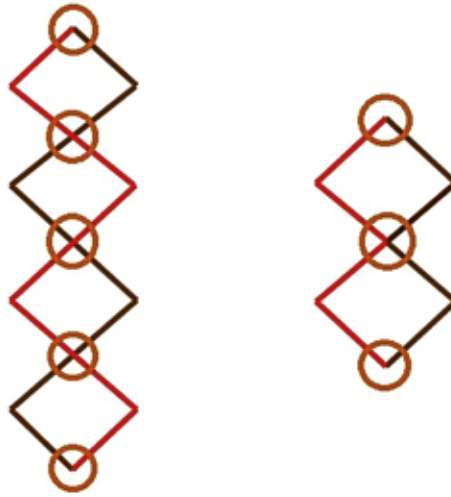


Figura 4. Líneas en zigzag que forman una cadena de rombos. Dibujo: Arturo F. Rivera Infante.

Alrededor de la franja en la que se encuentra la cadena de rombos hay 28 líneas horizontales, 10 en la parte superior de la banda en la que están dibujadas las mujeres y 18 debajo. Dentro de estas líneas hay una serie de triángulos negros, un diseño muy común en el arte incaico. Si buscamos una analogía a líneas horizontales como estas en el mundo incaico, serían los famosos andenes. Santillana menciona un tipo de construcción de escalones en los muros de los andenes, como por ejemplo, en el sector Qosqa en Pisac, que era más estético que funcional: «todos los andenes de este sector tienen escalones que forman conjuntos de triángulos a lo largo de los inmensos muros, sin dejar espacio alguno» (Santillana 1999, p. 96).

Si juntamos los dos componentes geométricos es posible interpretarlos como andenes y canales de tipo vertical que pasan agua de un nivel a otro. Si esta interpretación es correcta, el diseño geométrico sería una abstracción del paisaje, algo que no es sorprendente si tenemos en cuenta el diseño del paisaje realizado durante el Imperio inca. En este caso el aríbalo mismo forma parte de la escena, así que las curvas del cuerpo son equivalentes a las laderas, y todo el conjunto sirve como un escenario del suceso representado.

Bray propone que hay un cierto paralelo entre el aríbalo incaico y el cuerpo humano, tomando en cuenta las representaciones de órganos humanos como caras en el cuello del aríbalo y raramente el órgano masculino en la parte inferior de este (Bray 2000, p. 173). A la luz de esta interpretación la decoración geométrica del aríbalo tiene mucho en común con los textiles incas, especialmente los *unkus*. Según esta interpretación el cuerpo humano representado en el aríbalo sería

el de los gobernantes supremos. La interpretación que proponemos aquí no niega el planteamiento de Bray, puesto que los incas establecían un paralelo entre el cuerpo humano y la tierra; según eso la carne sería equivalente a la tierra y los huesos a las piedras (Dean, 2010, pp. 74-75). Classen también planteó que el cuerpo humano era la metáfora básica para la cosmología incaica, inclusive una metáfora para el universo y la tierra (Classen, 1993, p. 3).

Las dos franjas con tres figuras femeninas cada una, colocadas en los dos lados de lo que posiblemente serían los canales, tienen un fondo blanco y en cada una se encuentran tres figuras femeninas. Es decir, hay seis figuras, que están separadas en dos grupos de tres. Estas figuras están vestidas de la misma manera y tienen la misma postura, como si fuera un diseño geométrico (fig. 5). Esta característica se repite en la mayoría de las piezas de cerámica incaica que contienen figuras humanas.



Figura 5. Las figuras femeninas representadas en el aríbalo VA 7896, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.

Las seis mujeres están paradas con el brazo derecho doblado y la mano sobre el pecho. El brazo izquierdo está extendido al lado izquierdo, un poco doblado y la palma de la mano toca una hoja de una rama con dos flores. Este tipo de postura semeja un baile.

En el libro de Fernández Baca² (1989) hay otros ejemplos con la misma iconografía, donde las mujeres tocan las hojas del mismo tipo de planta y parecen estar bailando (Fernández Baca 1989, pp. 202-206, véase figs. 310, 313-316 y 318). En el mismo libro hay ejemplos en los que los brazos de las mujeres no están representados y estas están de pie alrededor de la misma planta antes mencionada, sin ningún tipo de movimiento (Fernández Baca, 1989, pp. 202-203, 206-207, véase figs. 309, 311- 312, 317 y 319-320).

En la pieza que describimos cada mujer está vestida con el *'aqsu* negro con franjas horizontales situadas en la parte inferior de colores rojo y blanco. Esta última característica es bien conocida en otras representaciones de mujeres en la cerámica inca como en los dibujos de Guaman Poma (2001[1615], 122, 130,132 y 138). Ann Rowe clasificó dos tipos de *'aqsu* según el testimonio arqueológico, uno cuadrado, el que fue mencionado por Bernabé Cobo y otro rectangular (Rowe 1995-1996, p. 12). Para vestirse con el *'aqsu* rectangular el tejido había tenido que ser doblado antes de ponerlo y el doblado debía de ser colocado a la altura de los hombros. Ann Rowe propone que el *'aqsu* rectangular fue menos común y sirvió como atuendo de ocasiones especiales, como en las ceremonias que incluían el sacrificio humano (Rowe 1995-1996, p. 16). La estudiosa cree que los *'aqsus* que fueron dibujados en las figuras femeninas de la cerámica incaica son del tipo cuadrado que se caracteriza por una banda ancha en la parte inferior del vestido (Rowe, 1995-1996, p. 16). En nuestra pieza se trata de rayas en tres colores y no de una banda ancha. Sin embargo, si seguimos el testimonio arqueológico de los ejemplares encontrados del *'aqsu* rectangular, comprobamos que tienen tiras más complejas de acuerdo con lo que señala Rowe. Por eso es posible que en nuestro caso se trate del *'aqsu* de tipo rectangular, ya que hay que considerar las limitaciones del artista, que dibujó las mujeres dentro de una banda estrecha de siete centímetros y, por lo tanto, es difícil describir todos los detalles del *'aqsu* hasta la decoración de las tiras en la parte inferior.

En la cintura cada mujer lleva un cinturón, un *chumpi* naranja con diseño geométrico pintado en rojo, conformado por cuadritos pequeños con un punto en el medio. Los *chumpis* de las miniaturas incas tienen las mismas características con diseños geométricos con puntos dentro (Rowe, 1995-1996, p. 23).

² Los dibujos que aparecen en esta publicación son interpretaciones del autor en base a los fragmentos de cerámica inca. Al revisar la fragmentaria en la cual se basó Fernández Baca se puede observar que en algunos casos la interpretación de la imagen podría ser diferente. Este comentario hace referencia a todas las citas que hace este artículo a la publicación de Fernández Baca.

Otra parte del atuendo es el chal que cubre los hombros y cae hasta la cintura. Este tipo de vestido se llama *lliklla*. De esta ropa también se conoce dos tipos: uno doblado y otro que no está doblado. Por el testimonio arqueológico, las *llikllas* que no llevaban doblado son más simples y no están teñidas. En los ejemplares de las *llikllas* no dobladas se encuentran tres franjas de dos colores, dos franjas del mismo color cerca de los dos extremos y otra franja en otro color en el medio. La *lliklla* del tipo doblado, conocida también como miniatura de las figurinas, muchas veces tiene dos franjas rojas en los extremos y en el medio una franja blanca. Cuando la tela está doblada sale un rectángulo blanco con un margen rojo (Rowe, 1995-1996, pp. 16-21). Este tipo de *lliklla* aparece en nuestra pieza al igual que en otras representaciones femeninas de la cerámica incaica. En el libro de Fernández Baca Cosio hay 34 representaciones de mujeres, 18 de ellas tienen este tipo de *lliklla* (Fernández Baca 1989, pp. 194-218).

Parece que tanto el *'aqsu* como la *lliklla* son del tipo doblado que está fabricado con más tejido. Es decir, se trata de una vestimenta más lujosa que exige más inversión. Además, los dos son teñidos y requieren mayor esfuerzo de elaboración.

Cada mujer lleva encima de la cabeza una tela que se llama *ñañaqa* o *p'ampakuna*, Bernabé Cobo lo describe así: «Por tocado se ponen una pieza de rico cumbi, llamada pampacona, y no la traen tendida, sino dados tres o cuatro dobleces» (Cobo 1964[1653], I, p. 239).

De acuerdo a Bernabé Cobo y los dibujos de Guaman Poma de Ayala (2001 [1615], 126, 130 y 132), se puede afirmar que este tocado fue usado solo por las mujeres de la nobleza, especialmente las *coyas* (*quyas*) (Rowe, 1995-1996, p. 24). En el libro de Fernández Baca (1989, p. 203, véase fig. 311) podemos ver una descripción detallada de la manera que la *ñañaqa* fue colocada en la cabeza.

En la pieza en cuestión parece que hay una gran similitud en el diseño de la *ñañaqa* y el *'aqsu*, el cual consta de líneas horizontales y sus colores. Ann Rowe menciona que a veces el *'aqsu* y la *lliklla* forman un conjunto, en nuestro caso podemos proponer que el *'aqsu* y la *ñañaqa* conforman un conjunto (Rowe 1995-1996, p. 19).

Si resumimos toda la información acerca del atuendo de las seis mujeres, podemos afirmar que se trata o de mujeres nobles y/o mujeres en un acto especial que requieren un atuendo lujoso.

En cuanto a la planta que aparece al lado de las mujeres en el dibujo, en la muestra de Fernández Baca (1989, pp. 202-208) este tipo de planta aparece vinculada a las mujeres 13 veces, y en 5 ejemplares están dibujadas dos plantas diferentes

(Fernández Baca, 1989, pp. 208, 210 y 214-215, véase figs. 321, 326, 332-334). Parece que hay una fuerte conexión entre esta flor y estas mujeres. Para entenderlo mejor empezaremos con la identificación de la flor. Fernández Baca llama a la escena de las mujeres con la flor «floricultoras» y propone que las flores son *Bomareas*, llamadas en quechua *willk'u* o *machup t'ikan* (Fernández Baca 1989, p. 30).

La planta aparece también en la cerámica inca como un motivo único (Fernández Baca 1989, pp. 56-59, véase figs. 41-46, entre otras). En todos los ejemplares de Fernández Baca esta planta siempre tiene una rama con hojas y dos o tres flores de color rojo con una parte negra al inicio y al término de la flor, también tienen estambres negros que salen del pétalo.

Este tipo de flor aparece también en los *querus* (*qiru*) coloniales siempre en relación con la *coya* o dentro de una franja de decoración (Cummins, 2002, pp. 233, 261-262). Cummins ha postulado que las flores que aparecen en los *querus* se vinculan al ritual, a la chicha, a la fertilidad y a la fecundidad de la agricultura (Cummins 2002, p. 233).

Como bien ha señalado Cummins (1988, p. 353), la cerámica inca servía como origen de influencia a los artistas coloniales. En su tesis doctoral menciona este mismo aríbalo como un posible origen de influencia en general (Cummins 1988, fig. 96). Parece que en la época colonial adoptaron la imagen femenina de la cerámica incaica como una convención para representar a la *coya*, incluyendo la misma flor.

Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo proponen que la flor que aparece frecuentemente en los queros coloniales es el *qantu* (*Cantua buxifolia*) (1998, pp. 78-80). Esta identificación no nos sirve, ya que el *qantu* no tiene una parte oscura en el extremo distal de la flor.

Vargas (1981) estudió la flora que decora a los queros coloniales. Al igual que Fernández Baca, propone que la *coya* sujeta una *Bomarea*, pero menciona otro nombre en quechua de este tipo de flor, llamándola *sullu sullu* (Vargas, 1981, p. 318). Hay alrededor de 100 especies de *Bomarea* y Vargas no da una especie en particular.

Sullu en los diccionarios quechua viene de la raíz «abortar», en el diccionario de González Holguín aparece: *Sulluni* = abortar, *Sullu* o *sulluscca* = abortar una criatura muerta (González Holguín 1952[1608], p. 332). En el diccionario de Lira aparece: *Súllu* o *Súllun* = abortar, cosa abortada, muévedo, feto abortivo (Lira 1970, p. 934).

Louis Girault, en su libro sobre plantas medicinales de los kallawayas, menciona cinco tipos de plantas que contienen la palabra *sullu*, todas estas plantas son abortivas (Girault 1984, pp. 147, 148, 269 y 425). Entre estos tipos aparecen dos *bomareas*, una se llama *Sullu sullu chujchu* y la otra *Waka sullu sullu*. La última es la *Bomarea dulcis*, que tiene las mismas características de nuestra pieza, una flor roja con una parte oscura al inicio y al término de la flor, así como hilos de estambres que salen del pétalo que terminan en un punto negro (fig. 6). Cuando visité el norte del Cuzco noté que aún se puede encontrar esta planta y los habitantes de la zona la llaman *sullu sullu*.



Figura 6. La *Bomarea dulcis*, *Waka sullu sullu*. Fotos: Arturo F. Rivera Infante.

Según Girault para usar esta planta como abortivo hay que usar el bulbo fresco o seco, molerlo o hervirlo y tomar una dosis muy alta en los dos primeros meses de gestación, lo más probable es que la usasen en el segundo mes (Girault, 1984, p. 148).

El aborto es conocido también en el registro etnográfico, así por ejemplo en la comunidad de Tupe, donde las mujeres que estaban embarazadas de alguien ya casado, usan varias plantas para abortar, pero en este contexto el *sullu sullu* no está mencionado (Ávalos, 1952, p. 114). La identificación de esta planta nos permite entender mejor la relación entre las mujeres y esta planta.

En cuanto a la iconografía que se ubica en la parte posterior de la ya descrita (figs. 3 y 7), sobre un fondo blanco podemos observar otras tres plantas de *Bomarea dulcis*, esta vez cada rama tiene tres flores. A los dos lados de las plantas hay dos bolsas, es decir, *ch'uspas* o *istallas*³. La del lado izquierdo está casi completa, mientras que la del lado derecho se malogró. Las bolsas tienen la misma decoración que conocemos en la cerámica incaica, como es sabido, los diseños que aparecen en los textiles se aprecian también en la cerámica. La muestra de Fernández Baca contiene algunas piezas de cerámica con el mismo diseño (1971, pp. 259, 261, véase figs. 723-724, 726, 733). Otra cerámica que presenta un motivo análogo es la que Hiram Bingham adquirió en Cuzco y publicó en el libro *Machu Picchu, a Citadel of the Incas* (1930), y que más recientemente ha sido publicada por Richard Burger y Lucy Salazar (2004, p. 139). Dicha vasija tiene el mismo diseño que aparece en las bolsas del aríbalo. Fernández Baca (1971, p. 56) propuso que este diseño representa a una tortuga.



Figura 7. Iconografía de la parte trasera del aríbalo VA 7896, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.

En la colección del British Museum se encuentra una bolsa muy parecida a las que están pintadas sobre la pieza, fechada entre 1430 y 1660 (Inv. Am1921, 0321.12). En la página web del museo proponen que este motivo es una abstracción de una serpiente⁴. Esto coincidiría con la pieza de cerámica adquirida por Bingham,

³ *Ystalla* -bolsa de indias, a diferencia de la *chuspa*- bolsa de indios (González Holguín, 1952[1608], p. 434).

⁴ Véase: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=479676&partid=1&searchText=inca&fromADBC=ad&toADBC=ad&nu mpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=39

que acabamos de mencionar, puesto que las asas de esta pieza están modeladas como serpientes. Otras dos bolsas parecidas se encuentran en la colección del Textile Museum de Washington (Rowe, 1995-1996, pp. 7-8, véase figs. 4-5, Inv. 91.326 y 1975.1.6). Estas bolsas tienen el mismo diseño, salvando una diferencia, en nuestro caso cada hexágono contiene un cuadrado y en estas bolsas hay dos. En este caso también debemos tomar en cuenta las limitaciones del artista que dibujó las bolsas dentro de una banda estrecha y, por lo tanto, es difícil describir cada detalle de la decoración de estas. Los márgenes de las bolsas del Textile Museum y del British Museum están decorados con líneas horizontales cortas al igual que las del aríbalo. En las bolsas que se encuentran en estos museos estas líneas son los hilos de diferentes colores que a su vez sirven como costura para unir los lados de la tela.

En resumen, podemos afirmar que se trata de mujeres de alto nivel que tienen una relación con una flor abortiva, que al parecer las simboliza. En el mundo incaico el grupo de mujeres que tenía que evitar tener hijos eran las *acllas* (*akllas*). Eso no quiere decir que cada *aclla* haya abortado, pero parece que la flor fue usada por ellas y de ahí que se haya convertido en un atributo de las mismas. A la luz de esta interpretación, es muy posible que los comentarios de los cronistas acerca de la virginidad de las *acllas* respondan a un trasfondo ideológico europeo, ya que el equivalente del *acllahuasi* (*aklla wasi*) para ellos era el convento cristiano, donde la virginidad juega un rol importante. Además, hay que tomar en cuenta que en los diccionarios coloniales de la lengua quechua no existe la palabra virginidad o virgen. En el diccionario de González Holguín, por ejemplo, aparecen las palabras: *Pachan llumpac*, o *llumpac pachallan huarmi*, o *ccari* = varón, o hembra vírgenes (González Holguín 1952[1608], p. 270). Un término compuesto de *Llumpa* = estar limpio puro (González Holguín, 1952[1608], p. 218) y *pachan* o *pachallan* = lo entero, intacto, sano, no quebrado, ni dañado (González Holguín, 1952[1608], p. 269).

En el diccionario de Domingo de Santo Tomás (2006[1560]) el equivalente de virgen es *purum huarmi* (*warmi*) = doncella, virgen (2006[1560], p. 426) o *purum guarme* o *tazqui* = doncella, virgen, (2006[1560], p. 561). La palabra *purum* significa despoblado, y bestia fiera, entre otras traducciones (2006[1560], p. 426-427) y la palabra *tazqui*, «muchachos de seys a treze años» (González Holguín 1952[1608], p. 339).

Guaman Poma de Ayala menciona el nombre *purun uarme acllacona* en unas de las casas de las *acllas* (Guaman Poma 2001[1615], p. 302[300]). Otro ejemplo de estos términos podemos encontrar en Juan Pérez Bocanegra (1631, pp. 658, 701),

que usa el término *purum taçque* (*thazki*) como equivalente de la Virgen María. Parece que estos diccionarios y cronistas usaban un conjunto de palabras para decir una cosa que no existía en el concepto quechua antes de la conquista.

Otro apoyo para esta interpretación se encuentra en la tradición que menciona Martín de Murúa sobre la *aclla* Chuquillanto y el pastor Acoytapia (Murúa 1987[1611-1613], p. 331). En esta tradición la *aclla* tiene una relación con el pastor y al final se convierten los dos en piedras, es decir, en dos *huacas* (*wak'as*). En esta tradición también se menciona que las *acllas* traían a sus amantes: «A la entrada, los porteros y guardas las cataron y miraron con diligencia si llevan alguna cosa consigo, porque refieren que, algunas veces, sucedió a algunas ñustas de aquéllas llevar sus galanes metidos en los chumpis [...] y otras en las cuentas de las gargantillas [...] y recelosos de esto los porteros las miraban con mucho cuidado».

Es posible que esta tradición refleje que en realidad fue difícil evitar las relaciones entre las *acllas* y los hombres. Con respecto a la virginidad de las *acllas*, esta interpretación es distinta de la de Silverblatt, quien propone que la institución de las *acllas* fue una herramienta para controlar las provincias, y dentro de eso, la virginidad permitió modificar la natalidad en las sociedades dominadas (Silverblatt 1990, p. 63). Además, señala: «El modo incaico de institucionalizar la virginidad fue una dimensión crucial del proceso mediante el cual los gobernantes cusqueños forjaron su control de las restantes culturas andinas». A la luz de todo lo anterior, parece más adecuado proponer que el Imperio estaba interesado en controlar la reproducción de las *acllas* y no su virginidad.

Revisando la información que nos proveen los cronistas Guaman Poma ((2001[1615], 298[300]-301[303]), Murúa (1946[1590], pp. 139-152), Cobo (1964[1653], I, pp. 231-233), Cieza (1985[1553], p. 98), Garcilaso (1976[1609], pp. 175-183) y Pachacuti Yamqui (1993[1613], pp. 205 [f. 12], 231 [f. 25]), llegamos a una lista de obligaciones que tenían las *acllas*. Estas estaban dedicadas al Sol, tanto como sacerdotisas como víctimas sacrificiales. También estaban dedicadas a otros dioses. Eran concubinas del Inca o un tipo de premio que este daba a quien lo merecía. Sirvientas de la *Coya*, expertas en textiles, cocineras del Inca y su gente y en los tambos. Preparaban chicha, como también el pan llamado *zankhu*. Eran cantantes y músicos para el Inca y su gente. Pastoras de su ganado y labradoras de sus chacras.

La obligación de hilar y tejer textiles es mencionada por casi todos estos cronistas, según ellos los textiles eran para el Inca, para los ídolos, para dar como ofrendas,

para la *coya* y también para ellas mismas. Algunos mencionan que eran textiles muy finos, es decir, *cumbi* (*qumpi*). En el dibujo de un *acllahuasi*, de Guaman Poma, se representan muchas mujeres que hilan en un patio debajo de una señora más grande, posiblemente una *mamacona* (*mamakuna*) (Guaman Poma 2001[1615], 298 [300]). En dos ejemplares de la muestra de Fernández Baca, vemos mujeres que presentan textiles, en un caso una *chuspa* o *ystalla* y en el otro tejido (Fernández Baca, 1989, p. 209, véase figs. 323-324). Al revisar la fragmentaria estudiada por Fernández Baca se observa que en último caso también se trata de una *chuspa* o *ystalla*, ya que se puede ver una figura que se asemeja a un tipo de asa. A esto podemos añadir nuestra pieza con las *chuspas* o las *ystallas* que está en la parte de atrás de la pieza.

Guaman Poma (2001[1615], 299 [301]) y Garcilaso son más específicos acerca de los textiles que tejían las *acllas*. Mencionan las *chuspas* (*ch'uspas*) y las *istallas*. Garcilaso de la Vega señala que «Hacían asimismo estas monjas para el Inca unas bolsas que son cuadradas, de una cuarta en cuadro [...] A estas bolsas llaman chuspa: servían solamente de traer la yerba llamada cuca [...]» (Garcilaso 1976[1609], p. 178).

En la muestra de Fernández Baca hay otros dibujos de la cerámica inca que insinúan la producción textil por las figuras femeninas identificadas como *acllas*. En estos dibujos aparecen mujeres con otras dos plantas, una que agarran en la mano y otra a sus pies (Fernández Baca, 1989, p. 214, véase la fig. 332 en la p. 215, véase las figs. 333-334). Según las características de la planta que sujetan estas mujeres, podemos proponer que esta es la *chillka* (*Baccharis salicifolia* o *Baccharis latifolia*), que sirve hasta hoy en día para teñir los hilos en los colores amarillo y verde (Brack, 1999, p. 58). La planta que está a los pies de las mujeres es sin duda un cactus, esta tiene puntos blancos que probablemente se refieren a la cochinilla, un insecto que crece en la superficie de esta planta y que hasta hoy sirve para teñir los hilos en rojo. Estos dibujos entonces representan una de las fases iniciales del trabajo de tejido.

Otra obligación fue la preparación de la chicha, que es mencionada por cuatro de estos cronistas, así por ejemplo Martín de Murúa: «[...] hacían chicha de muchos géneros para los sacrificios que el Inga en persona hacía y bebía con sus comidas» (Murúa, 1946[1590], p. 144). Un ejemplo de una ceremonia donde se consumía la chicha hecha por las *acllas* la podemos encontrar en la descripción del rito de pasaje de los mozos que pertenecían a la nobleza incaica. Sobre eso señala Bernabé Cobo: «se partían para el cerro de Guanacauri [...] y

con él dos *mamaconas*⁵ disputadas para esto con dos cántaros de chicha a cuestras [...]» (Cobo 1956[1653], p. 209).

En la muestra de Fernández Baca hay tres representaciones de mujeres con un vestido parecido a los de nuestra pieza, con *urpus* dibujados de una manera muy realista (Fernández Baca, 1989, pp. 210-211, figs. 325-327). En dos de estos casos el *urpu* tiene un diseño que se conoce en el testimonio arqueológico (véase por ejemplo, Bray, 2008b, p. 109, fig. 5.1), en la tercera representación el *urpu* tiene el diseño *misa*, pintado en dos colores.

Una herramienta importante para producir la chicha son los dientes. En la muestra de Fernández Baca (1989) doce ejemplares contienen mujeres con descripción de los dientes (véase, por ejemplo, Fernández Baca, 1989, p. 204, figs. 313-314). A esto tenemos que añadir a nuestra pieza donde cada mujer muestra dos filas de dientes. Es sabido que en el arte andino antiguo las representaciones de los dientes simbolizan el masticado de coca. Esta representación dental está prácticamente restringida a mujeres, ya que tan solo en dos casos en la muestra de Fernández Baca (1989, p. 198, véase figs. 301-302), los hombres aparecen con su dentadura y se trata de guerreros o cazadores, donde los dientes refuerzan la expresión agresiva.

Otra obligación mencionada solo por Guaman Poma y Murúa (1946[1590], p. 145) es la de cantantes y músicos. Guaman Poma nos las describe así: «Las úrgenes *acllas* que sacan las cantoras y *múlicas* y *múlicos* y flauteros, *tanboreleros*. Que le cantan al *Ynga* y a la señora *coya* y a los señores *capac apoconas* y a sus mugeres y para fiestas [...]» (Guaman Poma, 2001[1615], 300 [302]).

En la muestra de Fernández Baca (1989) hay ocho representaciones de mujeres con la boca abierta sin descripción de los dientes (véase, por ejemplo, Fernández Baca, 1989, p. 211, fig. 327). Como hemos visto en el caso de los dientes mencionado con anterioridad, esta característica no aparece en las representaciones de los hombres, salvo en un caso. Puede ser que esta sea una manera de encarnar las cantoras.

Garcilaso de la Vega (1976[1609], p. 179) y Martín de Murúa mencionan que las *acllas* tenían jardines con muchos tipos de plantas, incluso plantas hechas de oro y plata. Martín de Murúa lo describe así: «[...] tenían frescos jardines

⁵ Cobo (1964[1653], pp. 231-232) diferencia a las *mamaconas* de las *acllas*, las *mamaconas* estaban dedicadas al culto, mientras que las *acllas* eran niñas en proceso de aprendizaje, el cual era impartido por las *mamaconas*. Véase Garcilaso (1976[1609], pp. 176-177).

de árboles y flores olorosas, con muchos andenes de red de cañas, cubiertas de rosas y yerbecitas y con estanques de agua dulce; tenían una huerta muy hermosa de frutales y hortalizas» (Murúa, 1946[1590], p. 149).

Apoyándose en esta cita podemos entender por qué en nuestra pieza las seis mujeres están dentro de un paisaje de andenes y canales. Además, Martín de Murúa (1946[1590], pp. 147-149) y Guaman Poma de Ayala (2001[1615], 300 [302]) mencionan que las *acllas* tenían sus chacras. Santillana propone que en Pisac existe un tipo de andenes asociados con edificios de tamaño y forma estandarizados, de acceso limitado, que eventualmente formaban parte de un *acllahuasi* (Santillana 1999, p. 93).

Según Martín de Murúa en estos jardines había también animales, especialmente pájaros (1946[1590], p. 142). Menciona quince tipos de aves. Estos comentarios pueden explicar las representaciones en la cerámica inca de las mujeres con aves y con otra planta al margen del *sullu sullu*, la *chillka* y el cactus (véase Fernández Baca, 1989, p. 212, figs. 328-329, y p. 208, fig. 321).

En su investigación, Sergio Barraza compiló 39 ejemplares de cerámica inca de estilo Cuzco Policromo Figurado, que contienen «personajes femeninos con toca cefálica» (entre las piezas incluidas en la muestra está el aríbalo que estamos analizando) (Barraza, 2012, p. 27). En dicha investigación se llegó a la conclusión que estas figuras femeninas representan a las *acllas*. De acuerdo al testimonio de las crónicas propone dos modelos de clasificación de las clases de *acllas*. En el primer modelo se clasifican según las tareas que estas cumplían, religiosas o laicas. El segundo modelo se basa en la información que proveen las crónicas de Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, de Alonso Ramos Gavilán y del vocabulario del padre Ludovico Bertonio. Según este modelo la clasificación de cuatro clases de *acllas* era según su belleza. Cada clase tenía el nombre de un color: *Wayrur* o *wayruru aklla*, *yuraq aklla*, *paqu aklla* y *yana aklla*⁶. Barraza propone que el color asociado a cada clase de *acllas* refleja el color de su vestimenta, lo que corresponde con la vestimenta representada en las imágenes incluidas en su muestra (Barraza, 2012, pp. 88-93). En estas imágenes aparecen mujeres con *aqsu* rojo, rojo y negro y marrón castaño. Si seguimos esta interpretación las *acllas* representadas en la pieza que analizamos pertenecerían a la clase de las *yana acllas*. Es decir, las *acllas* con vestimenta negra, que al parecer tenían menos belleza, cumplían tareas religiosas y laicas, y estaban dedicadas al Inca, a los curacas locales,

⁶ *Guayrur* o *guairuro* alude al color rojo y negro, *yurac* al color blanco, *paco* al color buriel y rojizo, y *yana* al color negro.

a los soldados y a los *yanaconas* (*yanakuna*) (Barraza, 2012, p. 92). Sin embargo, hay que tomar en cuenta que los colores que aparecen en los dibujos realizados por Fernández Baca Cosío no son exactos y la mayoría de las mujeres representadas en estos fragmentos tienen un *'aqsu* negro.

Más aun, Barraza (2012, pp. 122-123) relaciona el tipo de diseño del aríbalo con una clase específica de *acllas*, el diseño de los *urpus* representados en la cerámica que aparece en la muestra de Fernández Baca (1989, p. 210, figs. 325-326), se relaciona con las *yana acllas*, y el diseño bicolor que aparece en la misma muestra (Fernández Baca, 1989, p. 211, fig. 327) se vincula con las *wayrur acllas*. A esta propuesta podemos añadir la pieza que analizamos con el «diseño del grupo B» según Rowe, que se asocia con las *yana acllas* que están dibujadas en la misma pieza con tal diseño (Rowe 1944, p. 47).

Resumiendo todo lo antes mencionado, podemos proponer que este mismo aríbalo servía como otros aríbalos grandes para ser usado en especiales ocasiones ceremoniales del Estado. El aríbalo probablemente contenía la chicha que era producida por las *acllas*. Es decir, la iconografía que aparece en la parte exterior del aríbalo quizá servía como una etiqueta que quería decir «hecho en el acllahuasi». En el caso de este aríbalo las *acllas* participaron en el culto, preparando la chicha, una obligación que hasta hoy en día está en manos de las mujeres. Otras maneras de participar en el culto —que se insinúa en los dibujos de la cerámica inca— es la de cantar bailar y tejer.

Una jarra cara gollete con imágenes femenina y masculina a cada lado (VA 7985)

La segunda pieza que analizaremos es una jarra con cuello estrecho (fig. 2). Según la clasificación tipológica de Meyers (1975, p. 12), se trata de una vasija tipo B-3, «Vasija de Cuello Estrecho». En la literatura se conoce también como «Jarra con cara gollete». Si bien es cierto que aunque esta pieza pertenezca a la forma del tipo B-3, supone una variación, puesto que tiene un cuerpo oviforme, que es muy particular. El cuello está un poco inclinado hacia el frente como si la cara representada en el cuello impulsara al consumidor a servirse del líquido que contiene.

Este tipo de vasija no es tan común como el aríbalo u otras formas de cerámica. Bray (2009, p. 13) propone que estas vasijas se usaban para guardar y servir líquidos. El labio de la vasija es muy ancho, lo que sugiere preocupación por el acceso fácil del contenido. La base plana sugiere una superficie específica para colocar la vasija.

Meyers (1975, p. 12) ha postulado que por la forma poco común de este tipo de vasija, esta serviría para ocasiones especiales, probablemente en el culto.

La vasija tiene el color natural de la pasta y la decoración aparece en cuatro de sus partes: el labio que está pintado, el cuello que tiene una cara modelada y pintada, y el cuerpo que está decorado con dos figuras humanas una a cada lado. En el cuello aparece una cara hecha en relieve (fig. 8), con ojos, nariz y boca sobre un fondo marrón con un marco negro. En medio de la cara una línea doble cruza en sentido horizontal y en los extremos se dobla hacia abajo, formando un ángulo. Este tipo de decoración es común en la cerámica inca imperial.

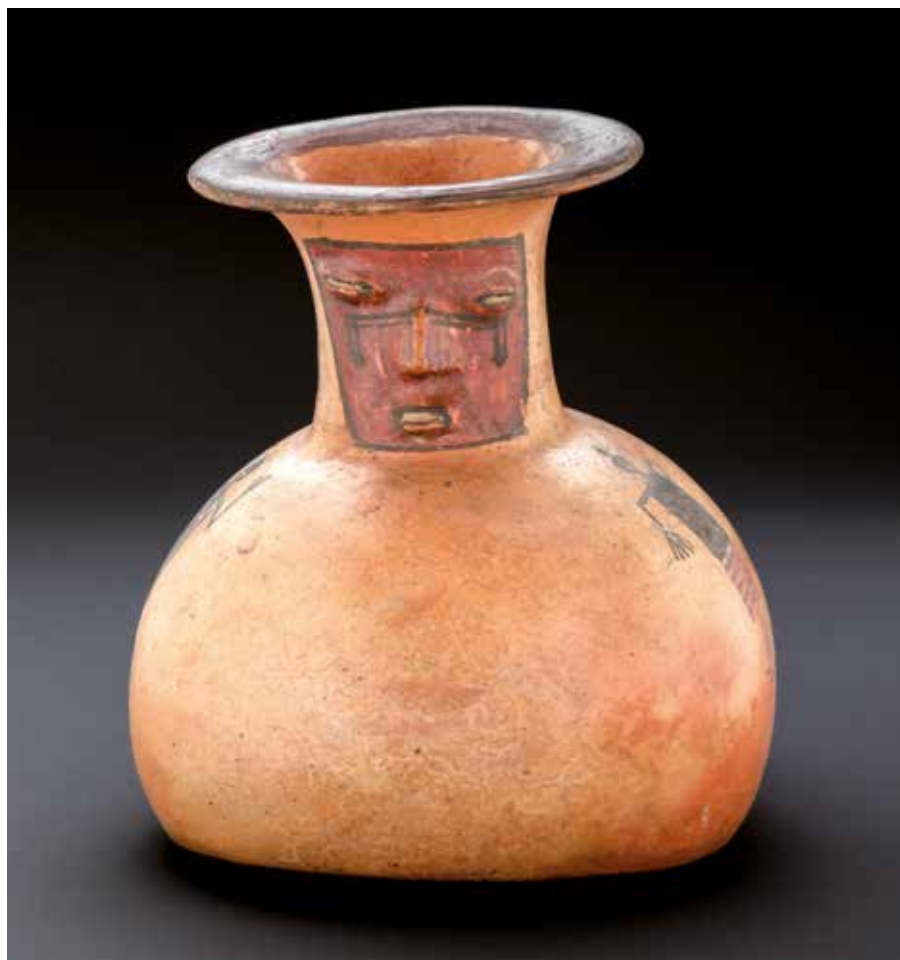


Figura 8. El cuello de la jarra cara gollote VA 7985, con una cara hecha en relieve, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.

Las dos representaciones de las figuras humanas están dibujadas de una manera muy estilizada (figs. 9 y 10). Se trata de dos personajes, uno masculino y el otro femenino. La representación femenina está descrita con pocos detalles, lleva el *'aqsu* que le llega hasta los pies, pero no tiene la *lliklla*, el *chumpi* ni la *ñañaqa*. El *'aqsu* está compuesto de dos partes, la parte superior de color negro y la inferior blanco. Es posible que se trate de un *'aqsu* del tipo cuadrado no doblado. Los ejemplares que se han encontrado en excavaciones muestran que el *'aqsu* cuadrado, no doblado fue fabricado con dos telas separadas y cosidas (Rowe 1995-1996, p. 130). Este hecho puede explicar porque las dos partes del *'aqsu* tienen un color diferente cada una. Existe una imagen equivalente en el libro de Fernández Baca de una figura femenina con el *'aqsu* de los mismos colores, pero en este caso el *'aqsu* tiene las rayas en su parte inferior (Fernández Baca 1989, p. 195; véase fig. 296).

En la parte superior del *'aqsu*, encima del pecho, hay restos de una línea blanca en forma de arco (fig. 9). Bernabé Cobo menciona una cuerda que pasaba de lado a lado por los hombros entre los *tupus* que sujetaban el *'aqsu*, enhebrados en esta cuerda habían colgantes hechos de hueso y conchas, posiblemente *Spondylus*



Figura 9. La imagen femenina representada en la jarra cara gollete VA 7985, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.



Figura 10. La imagen masculina representada en la jarra cara gollete VA 7985, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.

(Cobo 1956[1653], p. 239). Este tipo de adorno se conoce por un dibujo de Guaman Poma (2001[1615], 120) y por una otra pieza que se encuentra en el Etnologisches Museum de Berlín (VA 11997) (fig. 11), así también en la vestimenta de las figurinas inca (Dransart, 1995, p. 6).

Las manos de la mujer parecen estar en movimiento: una está levantada hacia arriba y la otra hacia abajo con la palma en el pecho. En la parte de atrás de la cabeza hay líneas que parecen representar trenzas, que terminan en un bulto rojo. Las trenzas eran un peinado común de las mujeres en las culturas antiguas de los Andes por lo menos desde el periodo Horizonte Medio. Bernabé Cobo menciona que las mujeres andaban con el pelo suelto o trenzado (Cobo 1956[1653], p. 239). Ann Rowe propone que el peinado de las trenzas era propio de las mujeres de las provincias (Rowe 1995-1996, p. 24). Además, para trabajar el pelo tranzado es lo más adecuado.



Figura 11. Pieza VA 11997, 16 cm. de alto, 16 cm de ancho, Etnologisches Museum, Berlín. Foto: cortesía del Etnologisches Museum, Berlín.

La cabeza tiene dos extensiones que parecen dos cuernos. Pueden ser parte de una decoración que la mujer lleva sobre su cabeza, sin embargo, en la literatura no se ha encontrado ninguna referencia a este detalle.

Por la posición de las manos y de las trenzas es muy probable que se trate de una figura en movimiento, participando de algún tipo de baile. Al otro lado está la figura de un hombre con el vestido masculino incaico, es decir, un *unku* que le llega hasta las rodillas (fig. 10). En este caso el vestido también está dividido en dos colores, la parte superior es negra y la parte inferior es roja con rayas horizontales blancas. Fernández Baca presenta en su libro otras imágenes de hombres con la misma división en la vestimenta (Fernández Baca, 1989, pp. 197, 199, 201, figs. 300, 304, 308).

Alrededor de su cabeza, la figura tiene una línea blanca con una extensión negra hacia arriba. En el libro de Fernández Baca hay algunas imágenes de hombres que tienen el mismo tipo de línea blanca, lo que el autor propone es que se trata de un casco (Fernández Baca, 1989, pp. 198, 200, 221, figs. 301, 302, 305, 344). No se conoce un casco en el registro arqueológico, pero los dibujos de las crónicas de Guaman Poma (2001[1615], 149, 252[254] y 398 [400]) y de Murúa (2004[1590], pp. 61, 69, 75) nos ofrecen una forma posible de esta prenda, que era de cuero y fue usada por los militares (Rowe, 1995-1996, p. 29). En estas representaciones podemos ver que el casco tenía la forma de medio círculo y al rededor había una decoración, posiblemente plumas. En la parte frontal del casco se encuentra el *kanipu*. En algunos casos, en la parte superior del casco están adjuntas tres plumas. Se supone que en la imagen en cuestión, la extensión en la parte superior de la cabeza puede ser una representación de estas tres plumas, otra posibilidad es que sea una representación de la *mascapaycha* (*mazkha paycha*) o del *kanipu* en forma trapezoidal que ha sido un poco alargado. En este caso, quizá el artista quería enfatizar el *kanipu* y por eso está un poco prominente del casco.

Según Horta (2008, p. 85), el *kanipu* de tipo forma trapezoidal está representando más que los otros dos tipos en los dibujos de los cronistas y también es más frecuente en el registro arqueológico. Ella propone que era una insignia de la nobleza de sangre real que pertenecía a la mitad *hanan* de la sociedad (Horta, 2008, p. 87).

Las manos del hombre también parecen estar en movimiento como la mujer, una mano está hacia abajo con la palma en el pecho y la otra con el brazo recto y la palma hacia abajo. En el movimiento de las manos podemos ver cómo se complementan las dos representaciones, la masculina y la femenina. Si se trata de un baile podemos asumir que era parte de una ceremonia.

Anteriormente se ha mencionado la forma poco común de la jarra, tal forma puede estar representando una montaña, cerro o piedra que en el sistema de creencias incaica podría ser una *huaca* (*wak'a*). En este caso, como en el caso del aríbalo mencionado anteriormente, la forma de la pieza sirve como escenario. Si se trata de una *huaca* ¿a qué tipo de ceremonia se referirá?

En los Andes existía, y aún existe, una ceremonia que se llama *pirac* (*piraq*). En esta ceremonia sacrifican animales y con la sangre dibujan una línea que va de oreja a oreja de la *huaca*, al igual que sobre la cara de los participantes. En la crónica de Cristóbal de Molina hay una referencia a esta ceremonia: «Y a otros sacavan los coraçones, vivos, y así con ellos palpitando los ofrecían a las guacas, a quien se hacía el sacrificio, y con la sangre untavan, casi de oreja a oreja el rostro de la guaca, a lo cual llamavan pirac» (Molina, 1989[1573], p. 123).

En el diccionario del González Holguín se define la palabra *pirani* como: «Era vna cerimonia que del carnero, o cordero que auian de sacrificar con la sangre nueua y fresca se embijauan con rayas en la cara o cuerpo para tener parte en aquel sacrificio» (González Holguín, 1952[1608], p. 287).

Classen (1993, p. 64) propuso que esta línea simboliza la división del Imperio en cuatro partes, la nariz sirve como una línea vertical. La línea horizontal de la cara que aparece en la vasija puede ser una representación de la costumbre del *pirac*, lo que supone que esta cara es de la *huaca*. Las líneas verticales que salen de los dos extremos de la línea horizontal podrían ser derrames de la línea de sangre que cruza la cara.

Sabine McCormack muestra que la costumbre del *pirac* tuvo lugar en varias ocasiones, como en la inauguración del templo del sol, en la ceremonia de la *capacocha*, también en la coronación del Inca y en el rito de pasaje de los jóvenes, el *huarachicoy* (*warachiku* o *warachikuy*)⁷ (McCormack, 1991, pp. 112-113). Los cronistas Juan de Betanzos (1987[1551], pp. 65-70) y Bernabé Cobo (1964[1653], II, pp. 207-212) describen con mucho detalle este último rito, y por lo tanto, analizaremos la pieza a la luz de estos testimonios. Las dos versiones de estos cronistas son parecidas, pero tienen también algunas diferencias. Según Betanzos (1987[1551], p. 65), el Inca Yupanqui (Pachacuti) estableció el orden de esa ceremonia; por lo tanto podemos asumir que antes del reinado de Pachacuti la

⁷ Esta ceremonia, aparece en la crónica de Cristóbal de Molina (1989[1573], p. 98). En el diccionario de González Holguín (1952[1608], p. 182) aparece «*Huarachicuy*: La junta, o borrachera para celebrar el día primero en que ponian çarahuelles sus muchachos».

ceremonia tenía un orden distinto eso puede explicar las diferencias entre las dos versiones mencionadas.

La ceremonia se lleva a cabo durante la fiesta de Capac Raymi y fue restringida a la nobleza incaica, los parientes de los jóvenes tenían un rol activo en ella y según los dos cronistas duraba varios días, e incluía, sacrificios, bailes y la recepción de las orejeras. Cobo menciona también una carrera, la entrega de taparrabos (*huara*), de armas y del *kanipu*. Betanzos añade ayunos. En las dos descripciones las diferentes etapas de la ceremonia incluyen doncellas, cuyo papel era servir la chicha, hilar o tejer.

Betanzos afirma que mujeres parientes de los jóvenes iniciados tejían una camiseta con una lana negra que traían los padres de los mismos (Betanzos, 1987[1551], pp. 66-69). Esto puede explicar el color de la parte superior de la vestimenta del hombre representado en la pieza. Mientras las mujeres tejían, los mozos debían ayunar. Otro rol que llevaban a cabo las mujeres era preparar la chicha para toda la fiesta. Después de un mes de comenzado el ayuno, los parientes traían a una doncella que, según el cronista no había, «conocido a varón». La joven ayunaba también, acompañaba al mozo mientras duraba la fiesta, hacía chicha y la guardaba en lo que Betanzos ha llamado «cantarillo cáliz». Luego llevaban al mozo a Huanacauri, donde lo bañaban, le cortaban el pelo y le daban el *unku* que le habían tejido las mujeres. Le ponían en la cabeza una cinta negra y encima de esta una honda blanca. Esto puede relacionarse con la línea blanca alrededor de la cabeza de la figura masculina de la pieza. La moza, según Betanzos, es quien carga el «cantarillo cáliz» a la *huaca*, en la *huaca* misma la moza vierte la chicha del cantarillo cáliz en dos vasos pequeños y se los da al mozo, quien bebe uno y el otro se lo ofrece al ídolo. Luego, el mozo era vestido con un *unku* rojo que lleva una raya blanca. Es posible proponer que el vestido de la figura masculina en nuestra pieza refleja las dos etapas de la ceremonia, con una parte negra y otra roja con rayas blancas —en la descripción de Betanzos el mozo cambia su ropa varias veces—.

Más tarde, el mozo y sus parientes van a otra huaca llamada Yavira, donde hacen el sacrificio y la costumbre del *pirac*. Betanzos lo describe así: «[...] ofrezcan a esta guaca e al Sol estas ovejas e corderos, degollándolos primero, con la sangre de los cuales les sea hecha una raya con mucha reverencia por los rostros, que les tome de oreja a oreja [...]» (Betanzos, 1987[1551], p. 67).

Finalmente, los jóvenes son juramentados ante el ídolo a servir y reverenciar al Sol, labrar sus tierras y ser obedientes al Inca. Posteriormente, reciben las orejeras, vestimenta roja, el *llautu* (*llawtu*) y el *kanipu*⁸, entre otras cosas.

En la versión de Cobo, son doncellas que hilan y tejen un vestido al mozo y no son mujeres, además no tejen una túnica (*unku*), como en la descripción de Betanzos, sino un taparrabos (*wara*) (Cobo 1956[1653], pp. 208-210). Otra diferencia es en la vestimenta de los mozos. Cobo describe el atuendo en los primeros días del rito, según él, se ponían una túnica corta color pardo con flecos negros, una manta blanca y un *llautu* negro.

En estos primeros días de la ceremonia, según Cobo, acostumbraban realizar el *pirac*. Cobo no usa este nombre pero describe en detalle la ceremonia y menciona que los mozos untaban sus rostros, uno al otro con la sangre de los camélidos (Cobo 1964[1653], I, p. 209). Esta parte de la ceremonia se llevaba a cabo en Huanacauri y no en la *huaca* llamada Yavira, como lo describe Betanzos.

A mediados del mes, en la plaza de Cuzco, los mozos recibían del sacerdote del sol la vestimenta, la que incluía «camiseta bandeada de colorado y blanco», así como una manta blanca. En esta descripción, como la de Betanzos, otra vez encontramos una camiseta roja, pero en la descripción de Cobo esta camiseta lleva rayas blancas y no solo una raya como lo menciona Betanzos, lo que concuerda más con lo que vemos en la pieza en cuestión. Otro detalle interesante que Cobo menciona es que el sacerdote regala a las mozas un vestido blanco y rojo, en este caso no menciona rayas. En nuestra pieza la figura femenina lleva un vestido mitad negro y mitad blanco, el que podemos relacionarlo con el tipo de vestimenta que recibían las mozas del sacerdote, con la excepción que el color rojo aparece solo en los extremos de las trenzas y no en el vestido.

Después de recibir las vestimentas, los mozos, sus parientes y las mozas iban a una *huaca* llamada Anaguarque, que no está lejos de Huanacauri. Según Cobo, en el camino a esta *huaca*: «[...] iban las doncellas que habían recibido los vestidos, cargadas de unos cantarillos pequeños de chicha, para dar de beber a la gente dél [...]» (Cobo 1964[1653], I, p. 210).

En esta *huaca* los sacerdotes realizan el mismo sacrificio que en Huanacauri, lo que puede insinuar el *pirac*. Después de algunas otras etapas de la ceremonia todos bailan el baile que según Cobo se llama *huari* (*wari*). Una vez que los bailes

⁸ En el texto mismo se usa la palabra patena, pero como lo bien demostró Horta (2008, p. 73), se trata de un *kanipu*.

terminaban, las mozas corrían hasta el pie del cerro y esperan allí con chicha para servir a los mozos, a quienes gritaban «Venid presto, valiente mancebos, que aquí estamos esperando» (Cobo, 1964[1653], II, p. 211).

Escuchando eso los mozos empiezan a correr en hilera hacia abajo. Esta descripción puede explicar el movimiento de las manos de las figuras en la pieza. Podemos interpretar el gesto de la figura femenina como una llamada al mozo a bajar y el gesto de la figura masculina contestando esta llamada. Sin embargo, el movimiento de las trenzas de la mujer y de la mano que está doblado hacia el pecho de las dos figuras, refuerza la interpretación que podría tratarse de un baile, según Cobo el *huari*.

Después de la carrera había otra ceremonia en Cuzco y otro sacrificio en la *huaca* Yavira, como los que hacían en las otras *huacas*, que una vez más podría ser el *pirac*. En esta *huaca* los mozos recibían el taparrabos (*huara*) «y del parte del Inca les daban unas orejeras de oro, que se ataban a las orejas, diadema de plumas y patenas de plata y de oro, que se colgaban del cuello» (Cobo, 1964[1653], II, p. 211).

La última descripción puede explicar la línea blanca que tiene la figura masculina alrededor de la cabeza como la diadema de plumas. Las «patenas de plata» pueden ser el *kanipu* que se representa por medio de la extensión hacia arriba. Al final de la ceremonia bailaban otra vez el *huari* y regresaban al Cuzco.

Tratando de entender la forma del «cantarillo cáliz» del texto de Betanzos o el «cantarillo pequeño» mencionado por Cobo, podemos interpretarlo como una vasija relativamente cerrada, por el hecho de que la chicha era transportada de un lugar a otro sin perder el líquido. Además, el uso del cantarillo como contenedor en el que la moza vierte la chicha a dos vasos pequeños, refuerza la interpretación de que se trata de un tipo de vasija. Además, el uso de la palabra «cántaro» en diminutivo también permite suponer que es un recipiente pequeño.

Por todo lo antes mencionado, se puede proponer que la pieza que nos ocupa servía como «cantarillo cáliz» o «cantarillo pequeño», usado en el rito de pasaje de los jóvenes incas, el *huarachicoy* (*warachikuy*). Otra explicación posible al nombre de este cáliz es una fuente que está en el tercer *ceque* (*ziq'i*) del Chinchaysuyu en el sistema de *ceques* del Cuzco, la cual se llamaba Calispuquio. Según Cobo (1964[1653], II, p. 211) y Betanzos (1987[1551], p. 69) los jóvenes al final del rito de pasaje se bañaban allí. Por lo tanto, podemos proponer que el nombre «cantarillo cáliz» está relacionado con este sitio.

La iconografía de la jarra cara gollete puede ser que esté mostrando parte de este ritual. Como vemos, la vestimenta de las figuras está relacionada con la vestimenta descrita por los cronistas. La extensión que lleva la figura masculina en su cabeza puede ser el *kanipu*, y la línea blanca alrededor de su cabeza puede ser la diadema de plumas (según Cobo) o una honda blanca (según Betanzos).

Garcilaso de la Vega menciona también el rito de pasaje de los jóvenes incas y enfatiza la importancia del *kanipu*: «Este nombre huaracu es de la lengua general del Perú: suena tanto como en castellano armar caballero, porque era dar insignia de varón a los mozos de la sangre real y habilitarlos, así para ir a la guerra como para tomar estado. Sin las cuales insignias no eran capaces ni para lo uno ni para el otro, que, como dicen los libros de caballería, eran donceles que no podían vestir armas» (Garcilaso, 1976[1609], p. 54).

Esta descripción muestra que el *kanipu* era la insignia que marca la transformación de un joven a un hombre. Lo que puede reforzar la interpretación de la extensión que vimos en la parte superior de la cabeza de la figura masculina, como un *kanipu*. También hay que tomar en cuenta que el nombre del rito de pasaje, *huarachicoy*, proviene de la palabra *huara* (*wara*), que significa taparrabos, lo que muestra la importancia de esta indumentaria y su simbología en la transformación de un mozo a un hombre. Como lo hemos mencionado anteriormente, Cobo (1964[1653], II, p. 211) describe la entrega de esta indumentaria a los mozos.

Respecto al movimiento de las figuras se ha propuesto dos interpretaciones: un baile (probablemente el *huari* mencionado por Cobo) y un gesto de llamar desde abajo y contestar desde arriba. El testimonio de Pablo José de Arriaga sobre las ceremonias de las tres fiestas importantes puede ofrecernos otro tipo de actividad ritual: «Cuando cantan estos cantares... invocan el nombre de la huaca, alzando la voz, diciendo un verso solo o levantan las manos, o dan una vuelta alderredor, conforme el uso de la tierra, y el modo ordinario es no pronunciar de una vez el nombre de la huaca, sino entre sílaba y sílaba interpolar la voz sin articular sílaba ninguna» (Arriaga, 1968 [1621], p. 213).

Vale la pena mencionar que la muestra de Fernández Baca contiene una representación de figuras masculinas que parecen estar participando de un baile (Fernández Baca, 1989, p. 196, fig. 298). Estos personajes visten túnica negra, al igual que la mencionada aquí como parte del rito de pasaje; además, tienen tres flores en sus tocados. Garcilaso de la Vega menciona este tipo de decoración en la cabeza de los mozos en su rito de pasaje:

Sin las insignias dichas, ponían en las cabezas a los noveles ramilletes de dos maneras de flores: unas que llaman cántut [...] La otra manera de flor llaman chihuaihua [...] Estas dos maneras de flores no las podían traer la gente común ni los curacas por grandes señores que fuesen, sino solamente los de la sangre real. También les ponían en la cabeza una hoja de yerba que llaman uíñay huaina, que quiere decir «siempre mozo» (Garcilaso, 1991[1609], pp. 385-386).

En el dibujo que aparece en libro de Fernández Baca cada personaje lleva una orejera muy marcada, lo que refuerza más la interpretación de que se trate del mismo rito (Fernández Baca, 1989, p. 196, fig. 298). Al interpretar esta imagen podemos proponer que el rito de pasaje de la nobleza incaica, el *huarachicoy*, era un tema que fue representado en la cerámica inca, al menos en los dos casos que hemos visto ahora.

La iconografía de la jarra cara gollete nos muestra claramente la cosmovisión incaica y la idealización del *cari (qhari)-huarmi*. En el diccionario de González Holguín, el *cari-huarmiti* aparece como una palabra cuyo significado es ‘marido y mujer’ y no ‘hombre y mujer’, lo que implica que la palabra hace referencia al hombre y la mujer después de la unión de los dos (González Holguín, 1952[1608], p. 136). En su sentido amplio el *cari-huarmiti* se refiere a una cosa compuesta por elementos complementarios unidos (Classen, 1993, p. 256). En aymara este concepto es conocido con el nombre o *chachawarmi* (Harris, 1978). En la pieza podemos ver cómo se complementan las dos figuras por el movimiento de las manos. En el rito de los jóvenes descrito por los dos cronistas podemos ver que cada género tenía su parte en el culto y, aunque se tratara de un rito enfocado en lo masculino, la mujer tenía un rol activo.

Para resumir, en los dos casos vemos una participación importante de las mujeres en el culto. El sistema de creencias refleja claramente la ideología de una sociedad: la mitología y el culto son las banderas de esta. En el caso de los incas, como ha sido demostrado aquí, la mujer formaba parte de la ceremonia, quizá no siempre es una parte del todo simétrica a la del hombre, pero el hecho de que tenga un rol le da una presencia importante en la sociedad y en las actividades públicas. En los rituales que están relacionados a las dos piezas en cuestión se mencionan dos maneras importantes de participación femenina: la preparación de la chicha y el tejido de los textiles. La chicha, así como los textiles, estaban en la base de la economía, la política y la religión inca, por lo tanto la mayoría de los productos hechos por las mujeres eran el combustible del mecanismo imperial. Más allá de estos dos roles importantes vimos la participación femenina en el culto también por medio del baile y el canto como otras prácticas rituales.

Todo lo anterior sugiere que el estatus de la mujer en el incanato fue alto, aunque no en todo equivalente al del hombre. Este estatus es el resultado del pensamiento andino, que se basa en la dualidad, y que se manifestaba en el concepto *cari-huarmiti*. Este dualismo da forma al género andino y se usa para la interpretación cultural de las diferencias biológicas entre los dos sexos, diferencias que completan uno al otro y que mantienen una reciprocidad constante entre las dos partes. Por esa razón en la sociedad, como en el culto, la mujer fue imprescindible para complementar al hombre, pero al mismo tiempo el hombre fue necesario para complementar a la mujer.

Agradecimientos

Esta investigación fue realizada con el apoyo de la Beca Presidente de la Facultad de Humanidades de la Universidad Hebrea de Jerusalén, de la Fundación Minerva y de la Fundación de Patrimonio Cultural Prusiano de Alemania.

Quiero agradecer a mi asesor, el profesor Jan Szemiński, por su paciencia, conversaciones, comentarios e ideas acerca del tema de las *acllas*; y a Alfredo Rosenzweig, ex director de la Colección Maiman y mi mentor: este trabajo es también el resultado de sus continuas enseñanzas. Asimismo, agradezco a Arturo F. Rivera Infante, quien me apoyó en la realización de la investigación y tuvo la amabilidad de revisar más de una vez el texto, y también a Liliana Lara, Eva María Fernández y Claudia Stern por su ayuda con la gramática de la lengua española. Finalmente, tengo una deuda de gratitud con Manuela Fischer y Jacob Peter del Etnologisches Museum, Berlín, quienes me abrieron con la mayor amabilidad las puertas de su institución y me brindaron todo tipo de facilidad para la investigación.

Bibliografía

- ARRIAGA, Pablo José de
1968 [1621] Extirpación de la idolatría del Pirú. En Francisco Esteve Barba (ed.), *Crónicas peruanas de interés indígena*. Madrid: Atlas, pp. 191-277.
- ÁVALOS DE MATOS, Rosalía
1952 El ciclo vital en la comunidad de Tupe. *Revista del Museo Nacional*, 21, 107-196.

- BARRAZA LESCANO, Sergio Alfredo
2012 *Acilas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: Una aproximación a la ritualidad prehispánica andina*. Tesis de maestría en Arqueología, Programa de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BETANZOS, Juan de
1987[1551] *Suma y narración de los incas*. María del Carmen Martín Rubio (ed.). Madrid: Atlas Ediciones.
- BRACK EGG, Antonio
1999 *Diccionario enciclopédico de plantas útiles del Perú*. Cuzco: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y el Centro de Estudios Regionales Andino Bartolomé de Las Casas.
- BRAY, Tamara
2000 Inca Iconography: The Art of Empire in the Andes. *RES Anthropology and Aesthetics*, 38, 168-178.
2008a Exploring Inca State Religion Through Material Metaphor. En Lars Fogelin (ed.). *Religion, Archaeology, and the Material World*. Carbondale: Center for Archaeological Investigations, Southern Illinois University, pp. 118-138.
2008b The Role of Chicha in Inca State Expansion a Distributional Study of Inca Aríbalos. En Justin Jennings & Brenda J. Bowser (eds.). *Drink, Power, and Society in the Andes*. Gainesville: University Press of Florida, pp. 108-132.
2009 Inka Pottery as Culinary Equipment: Food, Feasting, and Gender in Imperial State Design. *Society for American Archaeology*, 14(1), pp. 3-28.
- BURGER, Richard L. & Lucy C. SALAZAR
2004 *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*. New Haven: Yale University Press.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1985[1553] *El señorío de los incas*. Manuel Ballesteros (ed.). Madrid: Historia 16.
- CLASSEN, Constance
1993 *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- COBO, Bernabé
1964[1653] Historia del Nuevo Mundo. En Francisco Mateos (ed.). *Obras del P. Bernabé Cobo*. Vol I y II (pp. 1-275). Biblioteca de Autores Españoles. Tomos LXXXXI y LXXXXII. Madrid: Atlas.

CUMMINS, Thomas B. F.

1988 *Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*. Ph.D. dissertation University of California.

2002 *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

DRANSART, Penny

1995 *Elemental Meanings: Symbolic Expression in Inka Miniature Figurines*. London: Institute of Latin American Studies, University of London.

DEAN, Carolyn

2010 *A Culture of Stone. Inka Perspectives on Rock*. Durham: Duke University Press.

DOMINGO DE SANTO TOMÁS

2006[1560] *Léxico quechua de Fray Domingo de Santo Thomas*. Jan Szemiński (ed.). Lima: Convento de Santo Domingo-Qorikancha, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos y Universidad Hebrea de Jerusalén.

FLORES OCHOA, Jorge A., Elizabeth KUON ARCE & Roberto SAMANÉZ ARGUMEDO

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

FERNÁNDEZ BACA COSIO, Jenaro

1971 *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca-Cusco*, tomo I. Lima: Studium.

1989 *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca-Cusco*, tomo II. Lima: Editorial Navarrete.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

1976[1609] *Comentarios reales de los incas*. Aurelio Miro Quesada (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

1991[1609] *Comentarios reales de los incas*, Tomo 1. Carlos Aranibar (ed.). Lima: Fondo de Cultura Económica.

GIRAULT, Louis

1984 *Kallawayá guérisseurs itinérants des Andes-Recherche sur les pratiques médicinales et magiques*. Paris: Institut Français de Recherche Scientifique pour le développement en coopération.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua qquichua o del Inca*. R. Porras Barrenechea (ed.). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
2001[1615] *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhagen: The Royal Library.
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>
- HARRIS, Olivia
1978 Complementarity and Conflict: An Andean View of Women and Men.
En J. S. La Fontaine (ed). *Sex and Ages as Principles of Social Differentiation*.
London: Academic Press, pp. 21-40.
- HORTA TRICALLOTIS, Helena
2008 Insignias para la frente de los nobles incas. Una aproximación
etnohistórica-arqueológica al principio de la dualidad. En Paola González
Carvajal & Tamara L. Bray (eds.). *Lenguajes visuales de los incas*. Oxford:
BAR International Series 1848, pp. 71-89.
- HYSLOP, John
1990 *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas Press.
- LIRA, Jorge A.
1970 *Breve diccionario kkechuwa-español*. Cusco: Edición Popular.
- MACCORMACK, Sabine
1991 *Religion in the Andes, Vision and Imagination in Early Colonial Peru*.
Princeton: Princeton University Press.
- MEYERS, Albert
1975 Algunos problemas en la clasificación del estilo incaico. *Pumapunku*, 8,
7-25.
- MOLINA, Cristóbal de
1989[1573] *Fabulas y mitos de los incas*. Henrique Urbano & Pierre Duviols (eds.).
Crónicas de América 48. Madrid: Historia 16.
- MURÚA, Martín de
1946 [1590] *Los orígenes de los inkas, Crónica sobre el antiguo Perú, escrita en el año
de 1590 por el padre mercedario Fray Martín de Morua*. Raúl Porras
Barrenchea (ed). Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana,
Serie I, Tomo XI. Lima: Librería y Ed. D. Miranda.
- 1987[1611-1613] *Historia general del Perú*. Manuel Ballesteros Gaibrois (ed). Crónicas de
América 35. Madrid: Historia 16.
- 2004[1590] *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú*. Juan Ossio
(ed.). Madrid: Testimonio.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan de Santa Cruz
1993[1613] *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. Pierre Duviols & César Itier (eds.). Lima: Institut Français d'Etudes Andines y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

PÉREZ BOCANEGRA, Juan
1631 *Ritual formulario*. John Carter Brown Library, Brown University.
http://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/peru/peru/ch_bocanegra.php.

ROWE, John H.
1944 *An Introduction to the Archaeology of Cuzco*. Paper of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. 27, n° 2. Cambridge, Massachusetts: Museum of American Archaeology and Ethnology.

ROWE POLLARD, Ann
1995-1996 Inca Weaving and Costume. *The Textile Museum Journal*, 34-35, 4-53.

SANTILLANA, Julián
1999 Andenes, canales y paisaje. En Franklin Pease G.Y. y otros. *Los Incas. Arte y símbolos*, pp. , 61-107. Lima: Banco de Crédito del Perú.

SILVERBLATT, Irene
1990 *Luna, Sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

VARGAS, César F.
1981 Plant Motifs on Inca Ceremonial Vases from Peru. *Botanical Journal of the Linnean Society*, 82, 313-325.

The British Museum, Collection database search

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx.

The Metropolitan Museum of Art, Collection database search

<http://www.metmuseum.org/visit/hours-and-admission>.