

Representación de aves y arte plumario en *kerus* de madera y otros recipientes libatorios coloniales¹

Andrea Goytía Sanabria²

Resumen

Los *kerus* formaron parte de la cultura andina desde mucho antes del contacto con los europeos. Su relevancia en tanto medio simbólico que vinculaba a los gobernantes con el resto del pueblo, así como a comunidades en alianza voluntaria o forzada, se mantuvo en el tiempo. Durante la Colonia este vaso libatorio fue soporte de una serie de elementos relativos al imaginario andino, a través de la iconografía de carácter figurativo y naturalista que se plasmó en su superficie. El análisis de las representaciones de aves y arte plumario en un determinado número de *kerus* y otros recipientes de madera —seleccionados por su potencial para permitir una comparación entre los motivos decorativos de interés— devela una connotación simbólica que remite a la dualidad y al encuentro de opuestos como un tema que permanece constante.

Palabras clave: Recipientes libatorios, iconografía, aves, arte plumario y *kerus*.

Introducción

El presente artículo intenta realizar una aproximación al uso y significado de artefactos confeccionados a base de plumas, y de las aves de donde provenían estas últimas, a partir de sus representaciones en la superficie de *kerus* y otros recipientes de data colonial y republicana: uno procedente del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y cuatro en custodia del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ)³. El criterio de selección tomó en cuenta los siguientes aspectos: accesibilidad de las piezas en cuestión, potencial iconográfico (presencia de imágenes que interesan a los objetivos de esta

1 Investigación que forma del proyecto “Arte Plumario visto a través de los *kerus* de madera coloniales” auspiciado por la Unidad de Investigación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

2 Licenciada en Arqueología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Consultora independiente. Áreas de interés: iconografía, culturas prehispánicas y etnohistoria. Correo electrónico: andreagoytiasanabria@gmail.com

3 1. *Keru* del siglo XVIII hallado en la isla del Sol (MUNARQ).

2. Copa de madera con aves estilizadas (MUNARQ).

3. Vaso con guacamayos (MUNARQ).

4. *Keru* una escena que incluye a las ñustas del templo de las Vírgenes del Sol, guacamayos, suches, entre otros (MUNARQ).

5. Recipiente semicónico que presenta una escena de encuentro entre inkas y antis (MUSEF).

investigación), estado de conservación, y posible relación o coincidencia entre los motivos iconográficos presentes en distintos vasos libatorios.

En primer lugar, se hará una breve síntesis de la presencia del *keru* y su relevancia simbólica en los Andes; circunstancia que se mantuvo durante el régimen colonial con una serie de particularidades. En segundo término, se examinarán los recipientes seleccionados, detallándose sus motivos iconográficos con especial énfasis en las representaciones de aves y arte plumario. Y, finalmente, se planteará una interpretación relativa al posible significado de las escenas descritas.

Uso y significado de los recipientes libatorios durante la Colonia

En el área andina, desde épocas anteriores a los inkas, los *kerus* —recipientes trococónicos o con forma de campana invertida— mantuvieron un uso ritual y conservaron un prestigio que prevaleció en el tiempo, ejerciendo como elemento mediador —dado su valor simbólico— entre distintas comunidades que establecían alianzas. Sus funciones continuaron al interior de la sociedad cusqueña y durante la Colonia gracias a la amplia difusión de ceremonias que incluían libaciones rituales.

El *keru* pervivió como objeto suntuario en manos del Inka, las élites y el pueblo, que realizaban ofrendas en bebida a los dioses y a los muertos, además de libar con los amigos y aliados. El hecho de que estas libaciones fueran un acontecimiento colectivo que involucraba a dos partes que afianzaban sus vínculos a través de la libación, explica porque este recipiente venía en pares iguales en forma, iconografía y materia prima. Así por ejemplo, en el Tahuantinsuyo el Inka brindaba con el Sol o con algún jefe regional aliado, mientras que estos últimos bebían con divinidades locales o con sus propios aliados.

Estas manifestaciones prosiguieron después de la instauración del régimen colonial. Las celebraciones que los primeros evangelizadores describieron como “borracheras” eran parte de los rituales dedicados al culto a los antepasados y a una serie de deidades tutelares. Sin embargo, el *keru* en tanto objeto sufrió cambios con el tiempo, sobre todo en lo que respecta a su materia prima, morfología y decoración, si bien no perdió su esencia como elemento transcendental para la religiosidad andina y medio que permitía generar un nexo entre estamentos sociales y pueblos de diverso origen.

Los diseños geométricos incisos que caracterizaron a los *kerus* anteriores al contacto con los europeos, fueron paulatinamente remplazados por vasos libatorios que muestran escenas de la vida cotidiana, míticas, ceremoniales y/o inspiradas en episodios de la histórica inkaica, junto con diseños florales y heráldicos, además de objetos elaborados con plumas y representaciones de aves de gran importancia simbólica.

Por otro lado, los recipientes libatorios adoptaron formas de estilo europeo, la mayoría similares a copas con un pie triangular, pero manteniendo un uso equivalente a los vasos libatorios o *kerus* antes y después de la época colonial, compartiendo motivos iconográficos que hacen posible su comparación, como se verá más adelante. Al respecto, cabe resaltar que Jorge Flores Ochoa (1998) incluye estos recipientes como parte de un análisis abocado a la función y manufactura de los *kerus* coloniales. Perspectiva compartida

por Luis Ramos Gómez (2005), quien propone agrupar todo estos receptáculos en un mismo conjunto bajo el denominativo de “vasijas de madera ornamentadas con laca”, basándose en análisis funcionales.

Una escena figurativa compleja en un *keru* del siglo XVIII hallado en la Isla del Sol

El recipiente en forma de campana invertida y con paredes cóncavas descrito por Arthur Posnansky en el volumen III de *La Cuna del Hombre Americano* (1946), presenta en su franja superior una escena bélica ritual y compleja que incluye aves y arte plumario como parte de su corpus simbólico (Fig. 1).

A la izquierda —siguiendo el orden establecido por el dibujo a color de la pieza en el texto de Posnansky (Plancha XLV a, *Keru 4* de la Isla del Sol) — aparece un guerrero inka que porta en una mano un estandarte adornado con flores de cantuta blanca (*Cantua buxifolia*) y plumas de *tunqui* o gallito de las rocas (*Rupicola peruviana*), y en la otra una honda. Este personaje lleva un *uma chucu* o casco de guerrero sobre la cabeza, adornado con plumas de *corequenque* (*Phalco boenus megalopterus*) a los lados y probablemente de *tunqui* al centro; es imposible identificar estas últimas con seguridad dado el grado de estilización de la imagen.

Hacia la derecha, aparecen dos aves *corequenque* en posición heráldica. Una de ellas sostiene una honda y una *chuspa* (bolsa para piedras) —prenda que se identifica con el poder del Inka— en el pico, y la otra empuña una vara de mando de madera con lo que parecen ser plumas de *tunqui* en la parte superior. Esta interpretación, dadas las comparaciones con ilustraciones procedentes de las crónicas de Guamán Poma y Fray Martín de Murúa, discrepa de las afirmaciones de Posnansky, para quien esta vara se trataría de una “macana estrellada”, es decir, un arma cuya parte superior consiste en una estrella de metal.



Figura 1. *Keru 4* de la Isla del Sol. Fuente: Posnansky, 1943, Plancha XLV a.

Entre ambas aves se encuentran un casco guerrero con características similares al anterior y una insignia ajedrezada con escaques negros y amarillos que lo adscribe a la nobleza inka, además de un escudo con un banderín por encima. Aparentemente, ambos objetos forman parte de un mismo conjunto al que se añaden la *chuspa* y la vara de poder.

En seguida, viene un personaje identificado como un noble inka que lleva puestos un casco guerrero (parecido a los precedentes) y el escudo con un emblema diferente al

descrito líneas más arriba. Sostiene en la mano izquierda un bastón de mando de madera con tres plumas de *tunqui* en la parte superior, además de una *chuspa*, un par de serpientes o *amarus*, y la cabeza de un enemigo vencido; a la vez que pisotea el cuerpo del decapitado.

Por último, se aprecian nuevamente dos *corequenques*, también en actitud heráldica y que portan un emblema, posiblemente una corona imperial inka o *mascapaicha*, que consiste en ajedrezados multicolores con un penacho elaborado con las plumas de esta ave.

De acuerdo a Bouysson-Cassagne (1997), el *corequenque* se identificaba con el Inka y sus mitos de origen, convirtiéndose en símbolo de toda una casta, mientras que el cóndor representaba a los jefes de rango menor. Al respecto, vale la pena apuntar que el *mascapaicha* presenta lo que parecen ser plumas de *corequenque*, mismas que –según diversas fuentes– formaban parte del tocado Inka.

A estas imágenes se añade una franja decorativa en la parte media del recipiente, que incluye una serie de “elementos geométricos y/o simbólicos” (Liebscher, 1986: 67), identificados como *tocapus* de apariencia romboidal, cuadrangular y escalonada con espirales rectilíneas. Por debajo se aprecia una franja con motivos fitomorfos: dos pares de cantutas (*Cantua buxifolia*) inclinadas hacia la izquierda y que cuelgan de un mismo ramillete, intercaladas con la representación de un segundo tipo de flor conocida como *chinchircoma* (*Mutisia acuminata*).

Copa de madera con aves estilizadas

La pieza es un recipiente cónico con un pie a manera de pedestal. Según Flores Ochoa habría sido manufacturada en el siglo XVIII (1998: 131) y corresponde a la tradición altioplánica, que identifica aquellos recipientes de madera elaborados en esa región, cuyos motivos decorativos están inspirados en la flora y fauna del lago Titicaca y caracterizados por la policromía e intensidad de sus colores.



Leo Pucher de Kroll (1950) realizó un dibujo parcial de los motivos iconográficos de la pieza que nos ocupa, eludiendo los personajes antropomorfos. La escena, desarrollada a lo largo de toda la superficie externa, inicia con un hombre que porta un sombrero troncocónico de copa alta y ala corta, con un *aribalo* colgado de la espalda (Fig. 2). Sostiene un *keru* con una mano mientras que con la otra aferra lo que parece ser una honda. Le sigue un personaje vestido de la misma forma, salvo que en este caso es posible distinguir los pantalones que lleva, además del sombrero y el capote. También sujeta un vaso libatorio, quizás el par del anterior, con la mano derecha, además de una vara de autoridad que empuña con la izquierda.

Figura 2. Fotografía que muestra la escena de libación presente en la copa de madera. Foto: Andrea Goytia, 2014.

Por delante se encuentra un dragón o *amaru* de origen andino, que recuerda a un ícono presente en recipientes de cerámica de origen o influencia Tiwanaku. La imagen en sí evoca una especie de ave con dientes, posiblemente inspirada en la *parihuana* o flamenco (*Phoenicopterus andinus*). A continuación aparece una pareja de llamas con sus respectivas cargas sobre el lomo y acompañadas por un par de aves en pleno vuelo (Fig. 3).

Estas últimas, de acuerdo a Pucher de Kroll (1950), son *huallatas* o gansos andinos (*Chloephaga melanoptera*). Se ha respaldado esta interpretación pese a que los colores de los animales reales, negro y blanco casi en su totalidad, no concuerdan con los de sus representaciones iconográficas: naranja y amarillo; salvo por las patas y el pico que sí coinciden. Por un lado, es posible que los motivos iconográficos sufrieran una paulatina degradación que tornó el color blanco en amarillo. Y, por otro, las aves, pese a su alto grado de estilización, guardan un parecido con las *huallatas* volando sobre el cielo, permitiendo la inferencia.

Figura 3. Desplegado parcial de los motivos iconográficos presentes en la superficie de la copa de madera. Fuente: Pucher de Kroll (1950: 243)

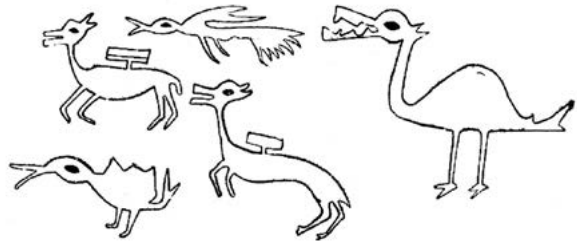


Figura 4. *Huallatas* en vuelo. Fuente: Revista Caretas (2015)



Vaso con guacamayos

El recipiente, probablemente del siglo XIX, tiene forma cilíndrica y corresponde a la tradición altiplánica (Flores Ochoa, 1998). La parte superior de la pieza luce una línea amarilla que la circunda y de la que se desprenden semicírculos del mismo color, dirigidos hacia el borde de la boca. Por debajo se encuentra una franja con diseños ornitomorfos repetidos: cuatro guacamayos rojos (*Ara chloroptera*) en actitud de vuelo, con el pico abierto y rodeados de pequeños círculos de color amarillo (Fig. 5). En el imaginario



andino estas aves eran consideradas portadoras de poderes sobrenaturales dada su capacidad para hablar (Gisbert, 1995).

Figura 5. Vaso que exhibe un guacamayo rojo. Foto: Andrea Goytia, 2014.

***Keru* con una escena que incluye ñustas del templo de las Vírgenes del Sol, guacamayos, *suches*, entre otros personajes**

La pieza es un *keru* en forma de campana invertida y con paredes cóncavas. Un desplegado parcial de sus motivos iconográficos (Fig. 6) se encuentra en *kerus* de Flores Ochoa y otros (1998: 326), donde se la adscribe a la tradición altiplánica, afirmando que habría sido manufacturada durante el siglo XVIII.

La escena figurativa compleja, ubicada en la franja decorativa del medio, representa una palmera que recuerda a un árbol de *chonta* (*Bactris gasipaes*) con frutos de tonalidad anaranjada, sobre los que se ciernen dos guacamayos rojos (*Ara chloroptera*); uno de ellos de cabeza. A la diestra se encuentra un personaje masculino que lleva de la mano a una ñusta o *ajlla*, vestida con una túnica o *acsu* de color negro y una mantilla blanca. Un guacamayo, que se dirige hacia el árbol de *chonta*, vuela por encima de ambos personajes.

Tanto en la franja superior como en la inferior, se observan los mismos motivos zoomorfos: una sucesión de *suches* (*Trichomyterus dispar*); pez oriundo del lago Titicaca.

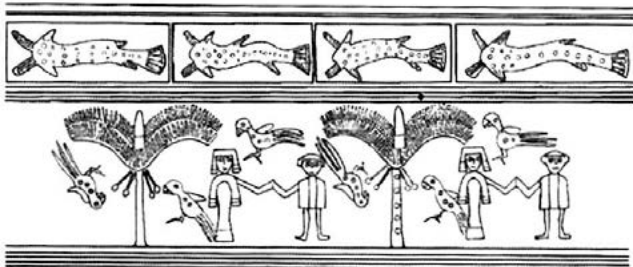


Figura 6. Desplegado de los motivos iconográficos del *keru* del MUNARQ.

Fuente: Flores Ochoa (1998: 326)

Recipiente semicónico que presenta una escena de encuentro entre inkas y antis

El receptáculo se halla situado sobre un pie geométrico o pedestal central que ocupa toda la base a manera de planta circular; manufacturada posiblemente a mediados o finales del siglo XIX. La iconografía en su superficie se encuentra organizada en tres franjas.

En la parte superior destaca un sol con rostro humano, rodeado por una corona solar que presenta motivos decorativos geométricos, algunos de los cuales recuerdan *tocapus*. A la derecha aparece un personaje que porta un escudo y viste pantalones, un *unku* y un capote, además de lo que parece ser un sombrero adornado con plumas de guacamayo rojo y un escudo. Le siguen dos *ch'unchus* o antis con penachos de plumas de la misma ave y armados con lanzas, y un pájaro de cara amarilla, posiblemente un loro guaro o loro beniano (*Amazona amazónica*) se aproxima a uno de estos personajes. A continuación, se observa un árbol de *chonta* junto a otro *ch'unchu* que carga un arco y una flecha, además

de un carcaj colgado en la espalda. A su lado vuela un segundo loro guaro, al que le sigue un personaje que viste, una vez más, pantalones, *unku* y capote, y que lleva consigo un escudo similar a las adargas cusqueñas que se ha observado en el *keru* 4.



Figura 7. Despliegado de los motivos iconográficos del recipiente semicónico. Fuente: Andrea Goytia, 2014.

Las aves y el arte plumario en los recipientes libatorios: signo de dualidad y encuentro de contrarios

Según Thérèse Bouysson-Cassagne:

Al ser animales comunes a todas las regiones de los Andes (...), las aves fueron (...) el soporte del lenguaje simbólico que se desarrolló con el primer gran imperio de América del Sur y luego con los incas, haciéndose así comprensible para la mayoría independientemente de las diferencias lingüísticas regionales (1997: 548).

En efecto, el arte plumario y las aves en la iconografía del *keru* 4 están inspirados, por un lado, en objetos y seres vivos concretos, pero por otro adquieren una carga simbólica particular que complementa, acentúa y complejiza la escena bélica de la franja superior de este recipiente de madera.

El uso del plumaje y la presencia de determinadas aves involucraban la adquisición de ciertas virtudes relacionadas con estos animales (Bouysse-Cassagne, 1997). Así por ejemplo, las plumas de *tunqui* que adornan el estandarte y posiblemente el casco del guerrero cusqueño ubicado a la izquierda del desplegado de Posnansky, otorgaban a este último coraje, invulnerabilidad y la capacidad de sosegar la ira de cualquier oponente; tales eran las cualidades que —de acuerdo a Bernabé Cobo (1956 [1653]: 330)— se consideraban intrínsecas a esta ave, pudiéndose traspasar a un ser humano mediante la posesión de parte del cuerpo del animal en cuestión.

En este punto, vale la pena señalar la idea de que tanto el cuerpo del Inka como sus partes detentaban atributos de su dueño, aún después de separarse de este último o de la muerte misma, al igual que sucedía con las plumas o los restos corporales de ciertas aves. Las cualidades conferidas tanto a seres humanos como a animales se encuentran íntimamente vinculadas a una corporalidad eminentemente material, misma que no solo tiene valor simbólico, sino que ejerce una influencia directa en el mundo. En el caso del guerrero cusqueño tratado líneas más arriba, las plumas de *tunqui* que porta, además de significar todo lo que ya se dijo, traen consigo una superioridad efectiva sobre los enemigos.

Respecto a los *corequenques*, su identificación como tales se ve respaldada siguiendo, una vez más, los razonamientos de Bouysse-Cassagne: “El halcón (...) es tenido por rey de los pájaros (...) y obviamente el Inca era el Rey por excelencia” (1997: 555). Existe un vínculo de los líderes cusqueños con esta ave rapaz, como respaldan diversas fuentes etnohistóricas e iconográficas.

En el imaginario andino anterior y posterior a la colonia, la división en dos mitades es una constante que se manifiesta de múltiples formas: a nivel político, social, simbólico, etc. El *corequenque* —al igual que la *huallata* que aparece en otro recipiente de madera tratado aquí— presenta dos colores: blanco y negro, además de un casi imperceptible dimorfismo sexual, que lo hace un soporte idóneo para el concepto de dualidad. No es de extrañar entonces que un par de estas aves lleven consigo la *chuspa* y el bastón de mando, complementando los símbolos de poder del Inka, junto con el casco (posiblemente adornado con plumas provenientes de esta ave) y el escudo.

La presencia de los dos *corequenques* como parte de un mismo conjunto decorativo sugiere la unión de los pares separados o *yanantin*. Idea acentuada con la segunda aparición de las mismas aves —nuevamente dos—, portando una corona imperial Inka o *mascapaicha* que ostenta un penacho de plumas procedentes de este mismo pájaro:

Adornándose con las plumas nuevas que acababa de arrancar de las dos alas del ave totémica viva (...) el Inca reproducía con su acto la unión metafórica, en un cuerpo único, de dos alas separadas y *yanantin* (hermana la una de un ala, la otra de la otra). (Bouysse-Cassagne, 1997:558)

Aquí cabe decir que los cascos que portan tanto el guerrero con el escudo, como el que sostiene un bastón de mando y una cabeza decapitada, carecen del penacho de *corequenque*, observándose en su lugar lo que parece ser una cimera de plumas de *tunqui* que —como se mencionó— tienen una connotación bélica.

Lo anterior permite formular una interpretación global de la escena de la franja superior del *keru* 4. Efectivamente, como afirmara Posnansky (1946: 69), se trata de la representación de un acontecimiento de orden bélico que, a juzgar por la indumentaria y características de los involucrados, tomó parte entre guerreros y/o señores cusqueños. Sin embargo, los motivos iconográficos difieren de los plasmados en otros recipientes de madera, que describen acontecimientos históricos reconocibles como la guerra entre inkas y chancas, u otros pueblos, resaltándose en este caso lo simbólico/abstracto por encima de lo documental/concreto.

El conflicto concluye con la decapitación del adversario y la presencia de los emblemas de poder del Inka junto con los *corequenques*, que expresan. En especial el penacho con plumas de esta ave sugiere la unificación o si se prefiere “la alianza forzada” entre las partes en disputa, que quedan bajo el mandato de un único señor cusqueño: el *corequenque*, que implica dualidad y encuentro de pares, desplaza las plumas de *tunqui* que encarnan el enfrentamiento bélico.

Más aún, la unión de las partes en conflicto es posible porque tanto plumas como armas pueden considerarse fronteras del cuerpo humano y en particular del Inka a quien identifican (Bouysse-Cassagne, 1997). Cabe recalcar que los plumajes forman parte corporal de quien los posee, junto con las virtudes que portan. En cuanto a la noción de frontera, esta última implica dos cosas: definición de la identidad frente a un otro, y posibilidad de contacto con este último. Las armas (cascos y escudos) definen la casta inkaica, lo mismo que las plumas de *corequenque* que representan al propio Inka. Asimismo, estos objetos constituyen una suerte de zona liminal que permite el contacto con “otros” ya sea de forma agresiva (plumas de *tunqui*) o pacífica (plumas de *corequenque*).

En cuanto a la copa de madera, se postula que la decoración pintada sobre su superficie evoca el *señalaska* o *señalakuy*. La escena desarrolla de forma más simbólica que narrativa un momento de este ritual que corresponde a la unión de hatos de llamas con fines reproductivos; evento que tiene lugar durante los meses de febrero y agosto.

Observaciones del *señalakuy* efectuadas por Leo Pucher de Kroll (1950) y Patrice Lecoq (2003), apuntan algunos elementos que coinciden con la iconografía de la pieza analizada. En primer lugar, un personaje con un *aribalo* en la espalda, que además sostiene un *keru* y lo que semeja ser una honda, se encuentra junto a otro hombre que porta un bastón de mando y una vasija de madera similar a la de su compañero. La presencia de ambos individuos hace referencia a las libaciones de *chicha* y alcohol destinadas a solicitar el favor de la *Pachamama* y otras deidades tutelares, dando pie a una fiesta que se circunscribe como parte del ritual aquí tratado.

La honda tendría como finalidad ayudar a la conducción de los camélidos de ambos sexos al lugar de encuentro, mientras que la vara de mando representa un nivel de autoridad que de forma análoga implica ejercer la tarea de pastor de hombres liderando

a estos últimos, así como el llamero domina a los animales⁴. Al respecto resulta sugerente el hecho de que el personaje que carga este emblema de poder camina por delante del otro que lo sigue.

En este punto, la interpretación se complica al aparecer un ser mítico que no se parece a ningún animal conocido: una especie de ave con dientes, un *amaru* según Flores Ochoa, y cuyo cuerpo recuerda al de un flamenco andino. Sobre este particular se propone lo siguiente: quizá se trató de la imagen estilizada y cargada de sentido de una *parihuana*, vinculada a la lluvia y la fertilidad en el imaginario andino. Dicho esto es posible que en el contexto de la escena que nos interesa, este ser mítico ejerza el papel de mediador entre seres humanos y animales (naturaleza en un sentido más amplio), propiciando la reproducción de estos últimos.

Un par de llamas parecen correr azuzadas por esta ave con dientes. Ambos camélidos llevan cargas y los acompañan dos *huallatas* en vuelo que, al igual que sucede con los *corequenques*, soportan una noción de dualidad a causa de ciertas características físicas, especialmente su color: cuerpo blanco con alas y cola de color negro. Asimismo, cabe señalar que las *huallatas* viven en pareja durante la época de reproducción.

La relación entre pájaros que representan duplicidad y camélidos en período de reproducción no solo se advierte en este caso. La iconografía de un *keru* dibujado por Pucher de Kroll (1950: 85) muestra un hato de camélidos en tiempo de celo y sobre los cuales vuela un ave identificada como *alkamari* (nombre con que también se conoce al *corequenque*), que se caracteriza por la preponderancia de los colores blanco y negro al igual que la *huallata*. Ambas aves evocan un sistema de oposición que se resuelve con el *yanantin* o alianza de contrarios, expresado en este caso en los camélidos que vienen en par y en la libación con *kerus* (posiblemente dobles) que portan los dos personajes ya comentados.

Por otro lado, los cuatro guacamayos en la superficie del vaso de madera presentan los picos abiertos, como si estuvieran graznando o hablando. Según Teresa Gisbert (2001: 152-153) —una de las cualidades que en el imaginario indígena concedía a estas aves un estatus de ser sobrenatural— era su capacidad de hablar: un don vinculado a la adivinación y conocimiento de ciertas verdades; circunstancia que resalta la disposición de las imágenes de esta ave en la pieza que nos ocupa.

Los guacamayos también están asociados con el Antisuyo, al ser este emplazamiento selvático su lugar de origen, como se verá más claramente en los motivos iconográficos del recipiente que sigue a continuación. Por lo demás, las plumas de estas aves se usaron en ciertas ceremonias en la sociedad inka, donde sirvieron para confeccionar indumentaria y penachos similares a flores que se consideraban un símbolo de prestigio en la zona del altiplano dada su escasez (Capriles y Flores, 1999).

El segundo *keru* en este análisis también presenta imágenes de guacamayos que, según Capriles y Flores (1998), pueden considerarse como representantes del *hanan pacha* o

⁴ Cabe resaltar, a propósito de esta alusión bíblica, que el bastón de mando en comunidades andinas de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX tiene su origen —por sincretismo— en las varas de poder de la nobleza Inka del Cusco y en la vara española, portadora de una serie de elementos cristianos que incluía la noción de “pastor de hombres” (Ramírez, 2012).

mundo de arriba debido a que pueden volar. No obstante, es importante resaltar que algunas de estas aves se hallan de cabeza, lo que hace posible su asociación al *uka pacha* o mundo de abajo. Aquí aparece nuevamente una división dual complementaria expresada, en esta ocasión, por los guacamayos que vuelan hacia el cielo, o bien en dirección a la tierra, y que tienen como punto de encuentro un árbol de *chonta* y sus frutos.

Este último, como parte de la escena ya descrita, constituye un elemento unificador y/o mediador entre los guacamayos que representan mundos divergentes. El encuentro de opuestos se enfatiza en los motivos iconográficos con la aparición de cuatro elementos susceptibles a comprenderse en pares de dos: las ñustas andinas en tanto presencia femenina y una serie de personajes masculinos, probablemente *antis*, que permanecen tomados de la mano; y los peces *suches* que proceden del lago Titicaca (Collasuyo) junto a los guacamayos que pertenecen a las Tierras Bajas (Antisuyo).

La *chonta* tuvo y tiene gran importancia en los Andes y en las Tierras Bajas, tal como lo demuestran las celebraciones en torno al calendario agrícola que todavía tienen lugar en la Amazonía, congregando a los miembros de las comunidades participantes alrededor de esta palmera selvática. Además resulta interesante notar que la madera de este árbol fue materia prima para la confección de objetos suntuarios de gran valor simbólico por varios siglos, incluyendo los propios recipientes libatorios usados para consumir relaciones sociales y alianzas.

Por último, la iconografía del recipiente cónico con pedestal triangular parece ilustrar uno de los numerosos intentos de los inkas por dominar a los pobladores del Antisuyo. Cada uno de los personajes de la franja superior lleva puesto un tocado elaborado con plumas de guacamayo rojo o, en su defecto, sombreros adornados con el plumaje de esta ave.

Un par de estos personajes, con toda seguridad soldados cusqueños, flanquean un ícono del Sol evocando la relación entre el Inka y esta divinidad que legitima el poder del primero. Sobre este particular cabe recordar que el vínculo entre el astro solar y los gobernantes del Estado Inka aparece también en ilustraciones de las crónicas de Guamán Poma y Martín de Murúa, y en otras representaciones visuales plasmadas en *kerus* ya documentados. La escena, como una totalidad, retrata un encuentro de carácter bélico entre *antis* e inkas en los alrededores del árbol de *chonta* al cual se dirigen estos personajes, recordando la actitud de los guacamayos del *keru* tratado en párrafos precedentes.

Conclusiones

Las representaciones de arte plumario y aves atañen a una temática recurrente en cada una de las escenas figurativas analizadas: la dualidad expresada en el encuentro y oposición de elementos contrarios que entran en conflicto y/o comunión. Tópico que va desde acontecimientos relativos al Tahuantinsuyo: disputas entre señores o guerreros cusqueños que concluyen de manera violenta en torno a la figura del Inka o encuentros que involucran ñustas y *antis* en torno al árbol de *chonta*, hasta escenarios de índole ritual como el *señalakuy* o que incluyen la presencia de aves, particularmente guacamayos, que detentan el papel de oráculos ligados a otros mundos.

Los motivos iconográficos descritos resaltan el rol de mediadores que detentaron los *kerus* y otros recipientes de madera entre entidades, seres y colectividades divergentes. En cada uno de estos contactos se advierte la relevancia simbólica de aves cuya conducta y características físicas, especialmente el color de sus plumas, las convirtieron en soporte idóneo para nociones de dualidad, conflicto y complementariedad, además de demarcar la presencia del Inka, que cohesiona fuerzas en oposición, y representar distintos planos de realidad que colindan entre sí.

Bibliografía

- ALONSO, Alicia. 1990. "El kero: vaso ritual de los incas". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte t. 3*, páginas 11-30. Madrid, España.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse. 1997. "Plumas: signos de identidad, signos de poder entre los incas". En: *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, editado por R. Varón y J. Flores. Instituto de Estudios Peruanos, Banco Central de Reserva del Perú, páginas 545-565. Lima, Perú.
- CAPRILES, José y Eliana FLORES. 1999. "Representación Iconográfica de Flora y Fauna en Keru Incas". En: *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, Año 3, N°6, páginas 7-19. La Paz, Bolivia.
- CUMMINS, Thomas. 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queeros*. Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- FLORES, Eliana y José CAPRILES. 2007. *Aves de la Amazonía boliviana*. Artes Gráficas Sagitario, Srl. La Paz, Bolivia.
- FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON y Roberto SAMANEZ. 1998. *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- GISBERT, Teresa. 1990. *Los pájaros parlantes en el imaginario colonial*. Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, páginas 337-335. La Paz, Bolivia.
- GISBERT, Teresa. 2008. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*. En *La imagen del otro en la Cultura andina*. Plural Editores. La Paz, Bolivia.
- GUAMAN POMA de Ayala, Felipe. 1993 (1613-15?). *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, editado por Franklin Pease. Fondo de Cultura Económica, México.
- KEMPF MERCADO, Noel. 1985. *Aves de Bolivia*. Editorial Gisbert. La Paz, Bolivia.
- LECOQ, Patrice y Sergio FIDEL. 2003. *Prendas simbólicas de camélidos y ritos agropastorales en el sur de Bolivia*. En: *Textos antropológicos*, Vol. 14, No. 1, páginas 1-54. La Paz, Bolivia.
- LIEBSCHER, Verena. 1986. *Los Quereros. Una introducción a su estudio*. G. Herrera Editores. Lima, Perú.
- MARTÍNEZ, José Luis. 2007. *Voces e imágenes: las sociedades andinas en los siglos XVI y XVII y sus lecturas de lo colonial*. Ponencia presentada en las Actas del VI Congreso de Antropología Chilena. Valdivia, Chile.
- MARTÍNEZ, José Luis, Carla DÍAZ, Constanza TOCORNAL y Verónica ARÉVALO. 2014. Comparando las

crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 46, Nº 1, páginas 91-113. Chile.

MULVANY, Eleonora. 2004. *Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado*. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 36, Nº 2, páginas 407- 419. Chile.

PUCHER DE KROLL, Leo. 1950. *El auquérido y Cosmogonía Amerasiana*. Editorial Universitaria. Potosí, Bolivia.

POSNANSKY, Arthur. (1943). *La Cuna del Hombre Americano. Vol. III*. Ministerio de Educación. La Paz, Bolivia.

RAMÍREZ, Luis César. 2012. *La vara de mando popular y tradicional en el Perú*. Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en arte peruano y latinoamericano. Lima, Perú.