

Los imaginarios sobre los ch'unchos en urphus del siglo XVIII

NOGUEIRA Patricia / UBA, FFyL – patriciagnogueira@yahoo.com.ar

Eje: Arte, teoría y acción política

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Selva – Renacimiento inca – Antis – Achiwas – Kumillos.

Resumen

La relación constante pero siempre conflictiva e inestable entre los incas y los habitantes de la selva terminó configurando una divisoria de orden étnico y cultural entre ambos grupos. El carácter refractario de los selváticos a los intentos de dominación quechua y las dificultades de orden biológico y cultural que a los incas les entrañó el adentramiento y asentamiento al Este del imperio contribuyeron a esta separación. El espacio selvático, inconquistable pero necesario para los andinos por ser repositorio de mucha de la parafernalia mágica y ritual, era un ámbito opaco, desconocido y hostil. La población que allí habitaba compartía el carácter inasible de su entorno, se ubicaba en un límite difuso entre lo humano, lo animal y lo demoníaco. En los *urphus*, al igual que en otras manifestaciones artísticas que se dieron en el contexto del llamado renacimiento inca, se plasmaron los imaginarios que la elite andina tenía sobre los habitantes de la selva. A partir de las imágenes de los pobladores selváticos o antis presentes en los *q'eros*, documentos y obras literarias del renacimiento inca proponemos una lectura posible sobre uno de los elementos presentes en un *urphu* del siglo XVIII.

Los urphus

Los *urphus* o *makas* eran las piezas más comunes de la alfarería incaica¹. Se caracterizaban por la vertedera evertida con cuello largo con relación al tamaño de la pieza,

¹ Hay menciones de *urphus* de oro y plata que el Inca usaba para honrar a las huacas en el manuscrito de Huarochirí y Thomas Cummins menciona que en los primeros envíos a España de plata y oro aparece recurrentemente la descripción de *urphus*. (2004, pp. 62-63). No han quedado ejemplos de vasijas de estos materiales, seguramente debido al saqueo del que fueron objeto los elementos de metal precioso por parte de los españoles.

especialmente los fabricados en época imperial; por la presencia de un ángulo pronunciado entre el cuerpo y la base a partir del cual se perfilaba una base cónica que terminaba en punta para ser semienterrada en el suelo y dos asas cintadas que se ubicaban cerca del ángulo de base (Matos, 2000, p.118). Había una gran variedad de tamaños, perfiles, acabados y decoraciones. Las versiones provinciales eran menos regulares y podían presentar mayores variantes en el volumen, forma y proporción de los cuellos y en la base, habiéndose ubicado varios ejemplos globulares. Eran piezas fuertemente relacionadas con funciones ceremoniales e íntimamente vinculadas con los *q'eros* por cuanto se usaban para transportar y almacenar la chicha que se bebería en los vasos. Su presencia en gran escala en yacimientos arqueológicos es indicativa de contextos festivos y rituales de reciprocidad (Giovannetti, 2015, p. 165).

Con la invasión española y el desplome del Tahuantinsuyu se perdieron los estilos decorativos asociados al imperio, no obstante éstas y otras piezas rituales se siguieron fabricando. Sufrieron las transformaciones tecnológicas² que afectaron a toda la producción cerámica al incorporarse el torno, la rueda de alfarero, el horno de mayor temperatura que la cocción al aire libre y el vidriado con plomo y estaño. En cuanto a las innovaciones formales, éstas se dieron especialmente en sus bases. Se abandonó la forma cónica para adquirir una curva amplia y amable que posibilitaba su asentamiento en el piso, ya sin el semienterramiento. Tanto en el Incario como en la colonia generalmente la decoración se concentraba en el frente de la pieza.

Urphus coloniales

Hay pocas piezas cerámicas del inicio de la colonización que mantienen las formas del período anterior, pero acabadas con la técnica del vidriado. La mayoría de las que conocemos son del siglo XVIII construidas en el marco del renacimiento inca, momento en que se retoman los elementos simbólicos del incario (Flores, Kuon y Samanez, 1998, p. 47). Francisco Stastny considera que la elite que las encargaba no apelaba a obradores cusqueños, controlados por criollos y mestizos sino a los obrajes de comunidad mantenidos por los ayllus (2004, pp. 192-193).

El renacimiento inca se caracterizó entre otras cosas por fabricar una imagen mítica e idealizada del Incario (Rowe, 1955). Los nobles incas descendientes de los antiguos reyes

² Stastny considera que el tránsito del incanato a la colonia en cerámica se caracteriza primero por la existencia paralela de ambas técnicas y luego por la sustitución progresiva de unas formas y técnicas por otras sin que haya habido contaminación o combinación entre ellas, lo que sí sucedió en la costa Norte, donde se encuentran vasijas de estilo Chimú decoradas con superficies vidriadas en color verde (2004, p. 192). Sara Acevedo amplía el espectro incorporando el melado o amarillo y rojizo (2004, p.19 y p.36).

tuvieron en la construcción, difusión y visualización de este movimiento un rol importante, pero también involucró a autoridades españolas, criollos encumbrados y a la jerarquía eclesiástica y de algunas órdenes religiosas (Wuffarden, 2005, p. 176). Tuvo manifestaciones literarias, teatrales, pictóricas, políticas, pero fundamentalmente mentales. Alberto Flores Galindo expresó que este movimiento de reedificación del pasado se generó en «el encuentro entre la memoria y lo imaginario» (Flores Galindo, 1994, p.17).

Con posterioridad a la derrota de la rebelión tupacamarista se desató una feroz represión sobre todo lo que recordara al Incario, siendo quizá las piezas de cerámica las que llevaron la peor parte debido a la fragilidad del material. Esto ayudaría a explicar los pocos ejemplos que conocemos; en su decoración repiten varios de los temas presentes en los *q'eros* como el enfrentamiento con los *ch'unchos*, los indios de la selva.

Este es el caso de un ejemplar de mayólica en colores verde y amarillo, perteneciente a colección Liébana (Acevedo, 2004, p. 114) [figura 1]. Aparece el Inca portando el *sunturpawqar*,³ la insignia imperial similar a la artesana europea, amenazado por dos indios selváticos desnudos, con penachos de plumas en la cabeza y armados con arcos y flechas. Se alude seguramente al carácter conflictivo y siempre inestable que tuvieron históricamente las relaciones comerciales y sociales entre la sierra y la selva (Murra, 1975), condición que se mantuvo durante el virreinato. La frase recurrente usada en los documentos y crónicas para aludir a los selváticos da cuenta de esa particularidad: indios *ch'unchos* de guerra. Así los señalan, entre otros los cronistas Murúa (1616, p. 280) y Cobo (1964, p. 67) y así aparecen en varias de las memorias de los virreyes. En el mismo sentido se los consigna en la obra quechua anónima del siglo XVIII, *Ollantay*.⁴ El general del Inca



Figura 1. Urphu con escena de *ch'unchos* e inca, Cusco, siglo XVIII (fuente: Acevedo, 2004, p. 114)

³ Karine Perissat la llama así (2000, p. 643), lo mismo hace Imbelloni (1946, p. 212), Guaman Poma lo dibuja en la mano derecha de Guayna Capac. El *sunturpawqar* para John Rowe formaba parte del adorno cefálico real (1984, p. 111) y lo mismo indica Luis Wuffarden cuando señala que el *sunturpawqar* y la *mascapaycha* conformaban la corona incaica colonial (2005, p. 203). Habría habido dos tipos de insignias imperiales: el *sunturpawqar* que estamos relacionando, consistente en un cetro similar a la artesana con su asta decorada con plumas y cintas y el *waman-champi*, una derivación decorativa y ceremonial del *champi* guerrero (Imbelloni, 1946, p. 207). Cristóbal de Molina identifica claramente el *sunturpawqar* como una insignia real: «Traía asimismo un yndio el *suntur pawcar*, que era insignia del Señor» (2010, p. 72). Sería, junto con la *mascapaycha* y el *champi* parte del conjunto de objetos que marcan la presencia del Inca (Arze y Medinaceli, 1991, p. 37) ya que fueron recibidos por Manco Capac de manos del Hacedor: «les dio por insinias y armas el *sumtur pawcar*, y el *champi* y otras insinias de que ellos usaban, que es a manera de cetro, que todos ellos por insinias y armas tuvieron» (Molina, 2010, p. 38).

⁴ Publicado por primera vez en 1837. Según John Rowe estaría basada en tradiciones orales que se remontan al siglo XVI y cuya expresión teatral se debería a Antonio Valdez (Rowe, 1955, p. 30), cura de Sicuani.



Figura 2. Urphu cusqueño del siglo XVIII con escena de «Ofrecimiento al Inca» (gentileza de Sara Acevedo)

que se rebela contra el soberano no casualmente es el capitán del Antisuyo que asola el Cusco durante diez años liderando a miles de guerreros antis (Lara, 2012).

En otro *urphu* del siglo XVIII analizado por Francisco Stastny (2004) volvemos a encontrar al Inca. La pieza perteneció a la colección Lorca, luego a la de Enrico Poli y a su fallecimiento fue vendida a otro coleccionista.⁵ Construida en el mismo material y colores que la anterior, decorada en parte con aplicaciones en relieve e ilustrada con una escena que el autor llama «Ofrenda al Inca» [figura 2] que se presenta también en los *q'eros*. Una ñusta le ofrece al Inca una rama florida, ésta está pintada mientras que los personajes están en relieve protegidos por sendas *achiwas*. El Inca porta detalles en sus ropas que nos remiten a los que llevaban los nobles retratados que vemos en el Museo Inka o en la serie de la procesión del Corpus Christi: el *uncu*, el *sipe*, el sol en el pecho. Stastny sostiene que porta *llauto* y *mascapaycha* (2004, p. 196), circunstancias que son difíciles de visualizar por el deterioro de la pieza. El autor considera probable que el acto representado aluda a alguno de los ritos de fertilidad agrícola atento la cantidad de elementos vegetales que acompañan la escena principal. (2004, p. 194).

En la pieza aparecen varios animales, siendo los más fáciles de identificar los leones de las asas. Para el autor cumplirían una función similar a la de los pumas en los *q'eros*, señalando un límite entre los mundos y ubicando la escena en el *Uku pacha* (Stastny, 2004, p. 194). Es posible también la identificación que establecen Flores, Kuon y Samanez (1998) con los pumas y el acceso al Paititi, mientras que los personajes que aparecen representados remiten a los descendientes de los antiguos reyes que aguardan su regreso (p.189). El Paititi era un ámbito de feracidad situado en la selva con fuerte presencia en el

⁵ Sara Acevedo, comunicación personal.

imaginario colonial a partir del siglo XVI, que adquiere «completa verosimilitud» (Flores Galindo, 1994, p. 44) al promediar el siglo XVIII. En ese lugar residía un Inca que habría escapado de la invasión española o un caudillo cusqueño que en tiempos de Pachacutec huyó de los chancas. Funcionaba como un doble de Cusco no subordinado al poder español donde el Inca seguía gobernando (Flores Galindo, 1994, pp. 44-48).

El anhelo por el regreso del Inca también está presente en la literatura de la época. La elegía quechua anónima⁶ «*Apu Inka Atawallpaman*» da cuenta de la exhortación al Inca para que retorne y reconstruya el imperio:

Regidos por una mano que nos hacina en el dolor,
disgregados,
Atolondrados, enajenados, sin juicio,
aislados,
Contemplando nuestro cuerpo sin sombra
sollozamos
Sin recurrir a nadie
entre nosotros, desvariamos.
Permitirá tu corazón,
gran patriarca,
que deambulemos sin norte
dispersos
Separados; en manos ajenas,
humillados?
Condesciende a abrir tus ojos
que irradian claridad Extiéndenos
tus manos generosas Y con esa buena seña alentados /
dinos: ¡regresen!» (González, 2014, p. 33).⁷

En la escena hay otros animales, algunos de difícil identificación. Stastny menciona delfines, vicuñas, sirenas con charangos, un mono sosteniendo las *achiwas* y señala que, si bien el contenido general de la escena es inteligible, los significados específicos se escapan (2004, p. 194).

⁶ Hay varios intentos de asignarle autoría, Odi González considera que pudo ser obra de Blas Valera (2014, p. 59 y ss.). Mercedes López Baralt propone que lo realizó un nativo aculturado de fines del siglo XVIII o XIX vinculado, aunque sea ideológicamente a la rebelión de Tupac Amaru II o a los movimientos independentistas de inicios del siglo XIX (2004, p.19).

⁷ La traducción de Arguedas difiere, pero también es poderosa en sus imágenes: «Bajo extraño imperio, aglomerados, los martirios, / y destruidos; / Perplejos, extraviados, negada la memoria, / Solos, / Muerta la sombra que protege / Lloramos, / Sin tener a quién o a dónde volver, / Estamos delirando. / ¿Soportará tu corazón / Inca, / Nuestra errabunda vida / Dispersada, / Por el peligro sin cuento cercada, en / manos ajenas, / Pisoteada? / Tus ojos que como flechas de ventura / herían, / Abrelos; / Tus magnánimas manos / Extiéndelas; / Y con esta visión fortalecidos / Despídenos (Arguedas, 1955 en González, 2014, p. 165).

Los imaginarios sobre los ch'unchos y la selva

Queremos detenernos en la presencia del mono que porta las *achiwas* y proponer una lectura posible atendiendo a los imaginarios en danza en el marco del nacionalismo inca peruano y sus utilizaciones ideológicas. El mono es un animal que remite a la selva y por tanto al Antisuyo, nominalmente parte del imperio pero en los hechos una zona desconocida o conocida malamente y sólo en sus partes fronterizas. Recordemos que los pueblos selváticos resistieron férreamente los intentos de anexión del Tahuantinsuyu y tampoco les fue fácil a los españoles avanzar sobre esta zona. Cieza de León (2005) da cuenta de lo amarga que le resultó a Guayna Capac la lucha con ellos —en este caso los bracamoros— que guerreando casi desnudos lo hicieron retroceder, «huyendo a su reino afirmando que se había de vengar de los rabudos» (p. 441).

Para los andinos la selva era un ámbito opaco, de vegetación impenetrable, hostil por el clima, la humedad y la fauna y, a fin de cuentas, fuera del mundo controlado y conocido, por lo tanto, peligroso, indeterminado e ignoto. Si bien los contactos entre la selva y la sierra ocurrían de hecho y desde mucho antes de la existencia del Tahuantinsuyu, Santos Granero (2005, p. 110) y Renard-Casevitz, Saignes y Taylor (1988, p. 33) consideran que es a partir de la expansión imperial inca, hacia la mitad del siglo XV, que se configura esta idea de separación tajante entre la selva y la sierra. Frontera de orden social y político, pero especialmente cultural, construida por los incas en el momento en que erigen una sociedad estatal hegemónica y redefinen sus relaciones con los otros pueblos. La mayoría de los habitantes del Antisuyu fueron más refractarios y resistieron mejor las nuevas reglas que el estado imperial intentó imponerles, por lo que pudieron mantener su autonomía. Así, la relación fue más inestable y oscilante que con las otras regiones. Para Thierry Saignes, a medida que el espacio amazónico escapaba al control imperial, «iba cobrando una dimensión mítica mayor en la visión andina» (1985, p. 206).

La relación históricamente conflictiva entre incas y antis no sólo es recogida por los andinos, sino que también aparece en algunos mitos selváticos que dan cuenta de que entre las gentes de plumas y de metal siempre hay guerra. En varios de ellos, los antis restituyen el orden perdido matando al Inca.

Los incas oscilaban entre el desprecio, el interés y la frustración por dominar la selva y a sus habitantes. De allí provenían recursos muy importantes para la vida andina: alimentos como ajíes, frijoles y maníes, madera dura de chonta usada para las armas, puntas de lanzas y de flechas o jabalinas. También muchos de los elementos usados en la parafernalia mágica, medicinal y religiosa provenían de la selva. La coca y el tabaco, plantas sagradas que se usaban con fines medicinales y de prestigio; la *willca* o *villca*,

semilla que una vez machacada se administraba por aspiración nasal para conseguir estados de conciencia acrecentada. Asimismo, las semillas del *huairuro*, muy usadas con fines ceremoniales. La procedencia de estos recursos explica también la idea que se tenía de los *antis* como poseedores de poderes chamánicos (Renard-Casevitz, Saignes y Taylor, 1988, p. 35) y de la selva como un lugar investido de magia y sobrenaturalidad. Así, a esta humanidad se la rechazaba por su carácter bárbaro y bestial, pero a la vez se le temía por sus saberes de magia y su carácter indómito.

Se los denominaba *antis* o *ch'unchos*, ambos términos son de origen quechua y especialmente el segundo, *ch'uncho*, poseía un fuerte sentido despectivo y se usó para designar a todos los habitantes selváticos sin distinguir en particularidades. Para Renard-Casevitz, Saignes y Taylor (1988), el término *anti* originalmente designaba las regiones Norte, Noroeste y Este del Cusco y la cordillera de Carabaya-Vilcanota y Vilcabamba. Luego se usó para designar las selvas amazónicas de estas cordilleras, a sus pobladores y posteriormente se utilizó para toda la vertiente oriental y sus pueblos (p. 30).

Con respecto al carácter de estos pobladores, Garcilaso le hace decir a Blas Valera:

Los que viven en los Antis comen carne humana, son más fieros que tigres, no tienen dios ni ley, ni saben qué cosa es virtud; tampoco tienen ídolos ni semejanza de ellos; adoran al demonio cuando se les representa en figura de algún animal o de alguna serpiente y les habla (Garcilaso de la Vega, 1609, p.41).

De Cieza de León hace el siguiente semblanteo:

Bien adentro de estas montañas y espesuras afirman que hay gente tan rústica, que *ni tienen casa ni ropa, antes andan como animales, matando con flechas aves y bestias las que pueden comer*. Y que no tienen señores ni capitanes, salvo que por las cuevas y huecos de árboles se allegan, uno en unas partes y otros en otras. En las más de las cuales dicen también (que yo no las he visto) que *hay unas monas muy grandes que andan por los árboles con las cuales por tentación del demonio (que siempre busca cómo y por dónde los hombres cometerán mayores pecados y más graves) estos usan con ellas como mujeres*. Y afirman que *algunas parían monstruos que tenían las cabezas y miembros deshonestos como hombres, y las manos y pies como mona*. Son según dicen de *pequeños cuerpos y de talle monstruoso y vellosos*. En fin parecerán (si es verdad que los hay) *al demonio su padre* (Cieza, 2005, p. 246, resaltado nuestro).

La descripción de Cieza se corresponde con el modo en que van a ser representados los *ch'unchos*: semidesnudos y armados con arcos y flechas. Además, se los adorna con un tocado de plumas puesto que de la selva procedía este importante elemento, usado con fines ornamentales y de prestigio durante el Incario.

El espacio selvático estaba fuera del efectivo control tanto incaico como virreinal; se ubicaba por fuera de la civilización y el tiempo ordinario y adquirió múltiples significados. Aparece vinculado con el ámbito de los muertos en la literatura de José María Arguedas quien narra en «Los colonos» que la peste que asolaba la región sería llevada por el río a la Gran Selva, país de los muertos. Al igual que al Lleras, un personaje asimismo vinculado con la animalidad (Arguedas, 1958). Otra relación con un tiempo y espacio no ordinarios la sugieren Flores, Kuon y Samanez cuando consideran que los antis eran los feroces custodios de ricas ciudades legendarias, siempre ubicadas en la selva (1998, p. 184).

Asimismo, en varias obras del teatro quechua colonial⁸ la figura del demonio (simio de Dios)⁹ se emparenta con la del selvático, especialmente en las comedias marianas (Martin, 2014, p. 4). En estas obras los protagonistas se introducen en la selva siguiendo al demonio a sus dominios, tentados por éste. Insistimos con la necesidad de enmarcar esto dentro de la *renovatio* incaica según la cual Cusco sería un centro ordenado y civilizador, un símil de Roma (Vega, 1609, p. 16) frente al cual la selva funcionaba como un otro desordenado, pagano y salvaje que resaltaba aún más las bondades del Incario.

El portador de las achiwas en el urphu

En una serie de *q'eros* vemos al Inca en su *tiana*, la Coya ofreciendo una vara florida y un *ch'uncho* portando la *achiwa*. Rosella Martin analiza un ejemplar cefalomorfo obrante en el Museo de América en Madrid individualizado con el número de inventario 07502 [figura 3]. Encontramos otro en el Museo Inka del Cusco [figura 4]

Para la autora, son antis capturados y llevados al Cusco que se han integrado a la sociedad inca y la idea subyacente sería mostrar cómo los enemigos del Inca, perdonados por éste en tanto soberano poderoso pero conciliador y magnánimo, son integrados al imperio beneficiándose de la *pax* incaica (Martin, 2014, p. 9). Martin estima que la secuencia aludiría a la misión de la pareja mítica fundadora de la dinastía que por mandato divino civilizó a las antiguas poblaciones del Perú que se hallaban en estado semisalvaje, según narra Garcilaso (2014, p. 10).

Es probable, sin embargo, que simplemente se quiera aludir a la extensión del imperio. Los antis se presentan como subordinados al Inca luego de las campañas de anexión hechas

⁸ Rosella Martin analiza varias obras en las que el demonio, la selva y el anti aparecen amalgamados. Así se ve en los autos sacramentales del siglo XVII «El robo de Proserpina y el sueño de Endimión» y «El hijo pródigo», escritas por Juan de Espinosa Medrano; en las comedias marianas «El pobre más rico», de Gabriel Centeno de Osma (finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII), el anónimo *Uska Pawqar*, «El milagro del Rosario» y la pieza *Ollantay*, que datan de mediados del siglo XVIII (2014, p. 3).

⁹ En la literatura de la época el diablo es frecuentemente nombrado así ya que se lo consideraba un imitador de Dios, astuto y excepcionalmente dotado (Estenssoro, 2001, p. 459).



Figura 3. Q'ero cefalomorfo, siglo XVIII y detalle del anti con la achiwa, Museo de América en Madrid (n° inv. 7502) [\[link\]](#)



Figura 4. Q'ero del siglo XVII, con Inca y anti, Museo Inka del Cusco (fuente: Flores, Kuon y Samanez, 1998, p. 103)

hechas por algunos de ellos como Topa Inca, que habría sujetado a manaríes, opataríes a través de uno de sus jefes, Otorongo Achachi, casado con una *ch'uncha*, con quien tuvo hijos que quedaron en la selva. Fue quien llevó la coca a los Andes, según Guaman Poma de Ayala (1615, p. 154 [156]). Esta obediencia, que no necesariamente tenía su correlato en la realidad, aparece en la obra *Ollantay*. El general, antes de rebelarse, le reclama al Inca: «Me erigiste en jefe guerrero, capitán del Antisuyo, con cincuenta mil hombres que me entregaste. Así los antis me siguen, puesto que estoy a tu servicio; y yo *logré ponerlos a tus pies, humillados*» (Lara, 2012, p. 89).

Conclusiones

Si volvemos a nuestro *urphu* encontramos la misma estructura que aparece en los *q'eros*: el Inca recibiendo la vara florida de manos de la coya bajo las *achiwas*. La diferencia radica en quien sostiene el parasol. En los *q'eros* un *ch'uncho* sustituye al *kumillo* y en el *urphu* encontramos la figura simiesca, por lo que entendemos que hay una utilización metonímica entre ambas figuras que habitan en el espacio selvático: el mono y el anti. Así, los *ch'unchos*, mitad humanos mitad bestias que se apareaban con monas según Cieza, dando como resultado seres híbridos como el que aparece en el *urphu*. También debemos tener presente que el mono es un animal que siempre acompaña a los antis en los *q'eros* por lo cual la equivalencia está dada. Pero debemos agregar también la relación entre la

selva, hábitat del demonio, simio de Dios que aparece en la literatura de la época. Así, tiene mayor densidad de significados la relación entre los *ch'unchos* y los monos.

A través de estas piezas se plasmaban los imaginarios. Según Garcilaso los incas «Hicieron tan grandes cosas y tuvieron tan buena gobernación, que pocos en el mundo les hicieron ventaja» (Garcilaso de la Vega, 160, p. 90). Tengamos presente también que el nacionalismo inca era un programa unificador de todas las poblaciones bajo el mando de un Inca cristiano; en ese sentido también la idea de los selváticos dominados implicaba su contracción al cristianismo y que durante la colonia las palabras cristianizado y civilizado se utilizaban como sinónimos (Martin, 2014, p. 5). No es casual que en los documentos junto a la mención de los antis aparezca frecuentemente la adjetivación de infieles y a veces ambos términos son usados como sinónimos. El contrapunto entre los incas y los selváticos serviría para resaltar la representación idealizada que los descendientes de los primeros construyeron en el marco del renacimiento inca.

El 29 de agosto de 1781 Diego Cristóbal Tupac Amaru, descendiente de los antiguos gobernantes y continuador de la rebelión cuando ya José Gabriel había sido asesinado, reclama que los territorios del Virreinato siguen siendo los que consiguieron los incas:

y no se ha oydo que estos dichos señores de Audiencias aigan conquistado algun pueblo o lugares de ynfieles o chunchos que en el reino se hallan para mas aumento de los haveres reales y solo se esta el reino en el ser que compusieron mis antepasados reyes yngas nobles y no han acreditado en nada el reino (Huerto Vizcarra, 2017, 5, p. 304).

El renacimiento inca implicaba, a la par de una idealización del pasado, una crítica al sistema colonial. Las imágenes donde los antis fungen como *kumillos* podría estar aludiendo a la eficacia expansiva inca frente a la imposibilidad colonial para extenderse hacia el Este conquistando e incorporando territorios y poblaciones selváticas en contraposición a lo hecho por los incas (ya mencionamos que es una refundación mítica y no necesariamente cierta). De eso se trataría el reclamo del Inca cuando expresa que los españoles no avanzaron más allá de los límites del imperio y no conquistaron lugares de infieles o *ch'unchos*.

Referencias

- Acevedo, S. (2004). *La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Arze, S. y Medinaceli, X. (1991). *Imágenes y presagios. El escudo de los Ayaviri, Mallkus de Charcas*. La Paz, Bolivia: Hisbol.
- Arguedas, J. M. (1958). Los colonos. En *Los ríos profundos*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Cobo, B. (1964). *Historia del Nuevo Mundo* (t.91). Madrid, España: Atlas.
- Cummins, T. (2004). *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cieza De Leon, P. (2005). *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Molina, Cristóbal de (2010). *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Madrid, España; Frankfurt am Main, Germany: Iberoamericana/ Vervuert.
- Flores Ochoa, J., Kuon Arce, E., y Samanez Argumedo, R. (1998). *Queros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú.
- Estenssoro, J. C. (2001). El simio de dios. Los Indígenas y la Iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII. *Bulletin de l' Institut Français d' Études Andines*, 30 (3), 455-474. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/bifea/6956>
- Flores Galindo, A. (1994). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes* (4ª ed.). Lima, Perú: Horizonte.
- Garcilaso de la Vega, I. (1609). *Primera parte de los Comentarios reales, que tratan del origen de los Incas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes y gobierno, en paz y en guerra; de sus vidas y conquistas y de todo lo que fue aquel Imperio y su República, antes que los españoles pasaran a él. Escritos por el Inca Garcilaso de la Vega, natural del Cuzco y capitán de S. M.* Lisboa, Portugal: Pedro Crasbeeck impresor.
- Giovannetti, M. (2015). *Fiestas y ritos inka en El Shincal de Quimivil. La presencia del Tawantinsuyu en la provincia de Catamarca*. Buenos Aires, Argentina: Punto de encuentro.
- González, O. (2014). *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inca (siglo XVI)*. Lima, Perú: Grupo Pakarina.
- Huerto Vizcarra, H. (Ed.) (2017). *La rebelión de Tupac Amaru II*, vol. 5. Lima, Perú: ACUEDI Ediciones, UPC, Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente y Red de Investigadores Indigenistas.
- Lara, J. (2012). *Ollantay. Drama quechua del incario*. Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Imbelloni, J. (1946). *Pachakuti IX (El Inkario crítico)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Humanior.
- Lopez-Baralt, M. (2004). El retorno del Inca rey en la memoria colectiva andina: del ciclo del Inkari a la poesía quechua urbana de hoy. *América. Cahiers du CRICCAL*, 31 (1), 19-26. Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/ameri_0982-9237_2004_num_31_1_1639.pdf
- Martin, R. (2014). L'image du sauvage dans le théâtre quechua et l'iconographie des queros (Pérou, XVII-XVIII). *Corpus, Archivos Virtuales de la Alteridad Americana*, 4 (2), 1-18.
- Matos, R. (2000). La cerámica inca. En *Los incas. Arte y símbolos* (pp. 109-166). Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú.
- Murúa, M. de (1614). *Historia General del Perú*. Disponible en <http://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2018/03/MURUA-Historia-General-del-Per%C3%BA.pdf>
- Murra, J. V. (1975). El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la Economía de las sociedades andinas. En J. Murra, (ed.). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino* (pp. 59-116). Lima, Perú: IEP
- Perissat, K. (2000). Los incas representados (Lima-Siglo XVIII): ¿Supervivencia o Renacimiento? *Revista de Indias*, 60 (220), 623-649.
- Poma De Ayala, G. (1615). *Nueva Crónica y Buen Gobierno* [en línea], Recuperado de: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>
- Renard-Casevitz, F. M., Saignes, T. y Taylor, A. C. (1988). *Al Este de los Andes. Tomo I: Relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII. Los piedemontes orientales de los Andes centrales y meridionales: desde los Panatagua hasta los Chiriguano*. Lima, Perú: Institut français d'études andines, Abya-Yala. Recuperado de: <http://books.openedition.org/ifea/1631>
- Rowe, J. H. (1955). El movimiento nacional Inca del siglo XVIII. *Revista Universitaria*, 43 (107), 17-46.
- _____ (1984). Retratos coloniales de los incas nobles. *Revista del Museo e Instituto Arqueológico*, (23), 109-128.
- Saignes, T. (1985). *Los Andes Orientales: historia de un olvido*. Lima, Perú: Institut français d'études andines, CERES. Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social. Doi: 10.4000/books.ifea.1569
- Santos Granero, F. (2005). Las fronteras son creadas para ser transgredidas: magia, historia y política de la antigua divisoria entre Andes y Amazonia en el Perú. *Histórica*, 29 (1) 107-148. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/58>
- Stastny, F. (2004). Iconografía inca en mayólicas coloniales. En S. Acevedo. *La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú* (pp.190-199). Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Wuffarden, L. E. (2005). La descendencia real y el 'renacimiento inca' en el virreinato. En *Los incas reyes del Perú* (pp. 175-251). Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú.