



PLACAS ZUMBADORAS Y SOGAS SIBILANTES ASOCIADAS A LAS CAPACOCACHUNA DEL VOLCÁN LLULLAILLACO

*Bullroarers and Sibilant Ropes Associated to the
Capacochacuna of the Volcano Llullaillaco*

Margarita E. Gentile

margagentile@yahoo.com.ar

Académico correspondiente, Academia Nacional de la Historia. Perú

Fecha de recepción: 17/11/2017

Fecha de aceptación: 05/03/2018

RESUMEN: El tema de este ensayo son las placas zumbadoras y las sogas sibilantes que acompañaron la ceremonia de fundación de la alianza y oráculo *capacocha* hacia y en la cima del volcán Llullaillaco (6739 msnm, provincia de Salta, República Argentina).

Cruzando datos de arqueología incaica, documentación colonial y registro etnográfico, regreso al tema del amaru como uno de los emblemas incaicos porque una prenda del vestuario de las mujeres de la comitiva –el tejido tubular al que están sujetas las placas– representa otro ofidio de la familia de las boas: el machacuay. Sus silbos los reproducían los hombres haciendo girar rápidamente las sogas que llevaban consigo y con las que ya habían participado de otra ceremonia en el Cusco. La voz humana debió agregar los relatos pautados por estos sonidos.

Con placas, tejido tubular, sogas y relatos se actualizaban, sonora y visualmente, la Historia de los medios empleados por el Inca para poner bajo el gobierno del Cusco al otro no-cusqueño sin confrontar bélicamente.

Palabras clave: Incas; *capacocha*; *machacuay*; instrumentos musicales.

ABSTRACT: The theme of this essay is the bullroarers and the sibilant ropes that accompanied the ceremony of founding the *capacocha* alliance and oracle to and on the top of the Llullaillaco volcano (6739 masl, province of Salta, Argentina).

Crossing data of Inca archaeology, colonial documentation and ethnographic record, I return to the theme of boas as one of the Inca emblems because a garment of the women's dress of the

entourage – the tubular tissue to which the bullroarers are attached – represents another ophidian from the same family: the *machacuay*.

Their whistles were reproduced by the men, making the ropes that they carried with them and with which they had already participated in another ceremony in Cusco. The human voice had to add the stories guided by these sounds. With plates, tubular fabric, ropes and stories updated, sound and visually, the History of the means used by the Inca to put under the Cusco government the other non-Cusqueño without confronting war.

Keywords: Incas; *capacocha*; *machacuay*; musical instruments.

Sumario: 1. El tema y su interés. 2. Datos y comentarios. 3. Los sonidos de un hecho histórico y su proyección jurídica. 4. Consideraciones finales. 5. Agradecimientos. 6. Referencias bibliográficas.

1. EL TEMA Y SU INTERÉS

En la cima del volcán Lulluillaco¹ se hallaron enterradas tres personas (*capacochacuna*) –una muchacha, una niña y un niño– mediante quienes sus comunidades habían avalado una alianza con el Inca del Cusco. Tras pasar los ritos de la *capacocha* quedaron transfiguradas en un tipo de divinidad andina (*huaca, auqui*) cuyos oráculos, interpretados a partir de los dibujos en las caras de una especie de dado (*pichca*), dirían acerca de la continuidad, o no, en la fidelidad de sus parientes al soberano cusqueño (Gentile, 1996; 1998; 2017a; 2017b).

Estaban rodeadas de los objetos que las acompañaron durante la ceremonia iniciada en el Cusco probablemente un año antes (Gentile, 1996, p. 84; 1999, p. 114).

Por fuera de cada paquete funerario, pero muy cerca de él, había miniaturas de hombres, mujeres y camélidos a modo de comitiva participante. En un trabajo previo me referí al grupo de hombres porque éste es un punto común con el niño hallado en similar circunstancia en el cerro Aconcagua (Gentile, 2017a, pp. 56 ss.).

*

Al revisar el material procedente de Lulluillaco en el laboratorio del MAAM noté que no había restos de instrumentos musicales entre los objetos recuperados en excavación. Es decir, no había tambores ni flautas de ningún tipo, tampoco campanas ni siquiera un fragmento de calabaza o de listón de madera que sugiriese la presencia de una sonaja o arco musical. No obstante, la falta debiera ser notable² ya que se acepta que estos más vajilla, comestibles y ropa, entre varias otras cosas, fueron puestos en los entierros andinos para uso del difunto en su otra vida;

¹ El sitio <<http://www.maam.gob.ar/>> tiene fotografías del descubrimiento y una selección de las piezas en exposición.

² M.C.Ceruti no incluyó instrumentos musicales en su lista de «Elementos ausentes» (2003, pp. 126-127).

también se acepta que no hubo celebración andina que no fuese acompañada de música, canto y baile³.

Contar con este dato, positivo o negativo, era importante por lo que aportaría al conocimiento de la ceremonia y sus participantes.

Por ejemplo, Ynga Yupangue / Cusi Yupanqui / Pachacutec dejó organizados sus funerales que, en gran parte, consistieron en representaciones de sus conquistas y victorias donde los relatos y la coreografía parece primaron sobre el acompañamiento musical, que Juan de Betanzos no citó tal vez por ser evidente para él (cap. 31, f.70 v). Pero cuando otro de sus parientes murió durante la conquista de Collasuyu, parte de las exequias consistieron en que

... salieronle a rebçebir todos los de la çiudad todos hechos un esquadron ansi hombres como mugeres todos los quales venian puestos de luto vntados los rostros de la manera ya dicha y llorando en alta boz y tocando sus atambores bien ansi como el ynga yba y la demas su gente y como llegasen do el ynga venia açaron su llanto muy mayor que el que hasta alli trayan y cantaron vn cantar en el qual se contenia todos los hechos que aquel señor hauia fecho mientras hauia viuido ... (Betanzos cap.36, f. 81 v).

En este caso, tambores (*huancar*) y voz humana (llantos y cantares) formaron el acompañamiento de esta procesión fúnebre. En otras circunstancias, relacionadas con los trabajos del campo, en San Pedro de Hacas, a mediados del siglo XVII, capturaban cierto pájaro, lo vestían con camiseta (*uncu*) y lo llevaban en procesión en un anda cantando repetidamente las mujeres mayores (*pallas*) acompañándose con tamborsillos (*tinya*) «A [h!] señor pajaro yuyuc que tiene los pies y pico amarillo y nos trujiste los conopas⁴ de las comidas de Caina y se los quitaste a la madre Raiguana» (Duviols, 1986, p. 162)⁵.

En la misma región de la sierra norte peruana, en ciertas ocasiones, los guari agricultores y habitantes de los valles tañían «vnos instrumentos de cañutos de caña de castilla a modo de organillos que llaman *succhas*»⁶; en cambio, los llacuases cazadores y habitantes de las punas usaban «*tamborcillos*», en tanto que andar con ciertos pasos y «*chiflar en las calaberas y cabesas de venados*» era particular de los «*echiseros*» (Duviols, 1986, pp. 161, 164, 177).

³ Entre muchos otros, Cobo, [1653] 1964, Libro 14, cap. 18.

⁴ Miniaturas talladas en piedra de productos agropecuarios guardados a modo de amuletos en los depósitos de comida deshidratada (*colca*).

⁵ Mama Raiguana caminaba de la selva a la costa llevando semillas de todas las plantas, pero negándose a darlas a los habitantes de los valles intermedios. Yucyuc le arrojó al rostro unos piojos que la hicieron soltar a su hijo Conopa para rascarse; los pájaros capturaron al niño y solo se lo devolvieron cuando Raiguana accedió a darles las semillas de las plantas comestibles (Cardich, 1981).

⁶ Actualmente llamados siku, siringa o flauta de Pan (Pérez Bugallo, 1993, p. 82).

Aunque escasas y localizadas, estas citas sugieren que los instrumentos musicales usados en Lullailaco podrían permitir una aproximación ¿a las formas de manifestación de su música?, ¿a la procedencia de las tres *capacochacuna*? ¿o de la comitiva, o de parte de ella?, ¿al conjuro? ¿a la escenificación de un hecho histórico?, etcétera.

Las generalizaciones acerca de las celebraciones andinas dispersas en crónicas coloniales no tomaron en cuenta la posibilidad de alguna excepción; en este caso ¿la comitiva habría regresado llevándose los instrumentos musicales consigo, sea porque no correspondía dejarlos allí, o para acompañar la vuelta?

Por otra parte, esta carencia de música, baile y canto respaldaba mi conjetura de que los niños vivían en el interior de la montaña, como todas las divinidades andinas que las habitan (*auqui*), en un ambiente en el que no les faltaría nada, aunque debieron llegar allí llevando regalos al dueño del cerro (*apu*) ya que entre los objetos excavados se encontraron bolsas conteniendo hojas de la selecta *tupa coca*, carne seca (*charqui*), papa seca (*chuño*), maní crudo (*inchic*), granos de maíz (*sara*)⁷. Algunas de estas bolsas fueron tejidas con diseños de rayas alternando colores, otras estaban recubiertas de plumas (Ceruti, 2003, pp. 250-255; MG obs. pers.). Junto a cada uno había también platos (*ppucu*), vasos de madera (*qqero*), un tipo de taza (*qocha*), pequeños aríbalos (*mackas*), también otro tipo de recipientes para llevar líquidos (*aysana*), ollas (*manka*)⁸, etcétera. Es decir, había elementos para un convite y una celebración.

*

El análisis del vestuario femenino me permite complementar aquella hipótesis agregando que sí hubo instrumentos musicales cuyos sonidos, acompañados con cantos o recitados, acompasaron la caminata hacia el volcán y, muy posiblemente, la ceremonia realizada en la cima.

Estos fueron las placas zumbadoras como parte de dicho vestuario, y las sogas (*huasca*) que los hombres llevaban arrolladas sobre el gorro (*chucu*); a éstas últimas las califico de «sibilantes» porque su sonido agudo e intenso corresponde con el silbo del *machacuay*.

*

Los estudios modernos sobre música e instrumentos musicales prehispánicos se concentraron en el área andina tal vez porque allí se encontraron vigentes idiófo-

⁷ Obs. pers. en el laboratorio del MAAM.

⁸ Sigo las definiciones de Luis A. Pardo (1934, 1957). Hay alguna diferencia con las de J. Fernández-Baca (1971).

nos (sonajeros), membranófonos (tambores) y aerófonos (flautas) que, aún en sus variantes, no contradecían los catálogos de instrumentos musicales europeos del siglo XVI, además de ser usados en ambientes y con propósitos similares.

Tal vez por eso, los aerófonos de los que trata este ensayo, sogas sibilantes y placas zumbadoras⁹, no fueron considerados por los investigadores como «instrumento musical» ya que las crónicas coloniales –hasta donde sé– no los citan, en tanto que los datos etnográficos señalaban su empleo entre pastores para arrear el ganado o alejar a los depredadores al mismo tiempo que, en otros ámbitos, era un juguete de niños¹⁰.

Sin embargo, Guaman Poma ilustró la ceremonia de la *citua* en el folio 252, en el que se ve a los *orejones* pobladores del Cusco revoleando las sogas que, en ese caso, tenían la punta encendida, con la finalidad de alejar las enfermedades (1987, p. 245).



Fig. 1. «Setiembre Coia Raimi. La fiesta solene de la coya la rayna», según Guaman Poma f. 252, ed. Pease.

⁹ Para las placas sigo la clasificación del musicólogo Rubén Pérez Bugallo, 1993, pp. 129-130. Su dispersión es muy amplia; otros nombres: churinga, bulloarar, bramadera, rombo.

¹⁰ En la ciudad de Buenos Aires, algunos niños jugaban hasta hace muy pocos años con la placa zumbadora; y sus padres la llamaron «instrumento [musical]» cuando pregunté por ella sin definirla.

11057

TRAVAXA CHACRAMANTAPISCO



Fig. 2. «Travaxa chacramanta pisco carcoy pacha tiempo de oxear de la sementera en este Reyno . Oma raymi quilla. Parian arariua pachaca ojeador utubre oma Raymi», Guaman Poma, f. 1059, ed. Pease. El oxeador, cubierto con una piel de zorro (?), está revolviendo una bola perdida y lleva una vara con cascabeles.

En una pintura mural del Alero de los Jinetes –que fechó relativamente entre los siglos XVI y XVII– se ve a indígenas que revolean placas zumbadoras o bolas perdidas, según se entienda que arrean el ganado robado en el pueblo, o como los pobladores defendiéndose de los ladrones, respectivamente (Gentile, 2011, fig. 25 a, 49).



Fig. 3. Cuatro indígenas de a pie revolean bolas perdidas o placas zumbadoras. Pintura rupestre en el Alero de los Jinetes, Cerro Colorado, provincia de Córdoba. Detalle de un dibujo de A. Pedersen en el Museo de Sitio. Foto Hugo A. Pérez Campos.

Y, en el otro extremo de la línea del tiempo, Rubén Pérez Bugallo alcanzó a registrar el uso de la placa zumbadora entre los shamanes toba (*piogonak*) en sus rituales terapéuticos para convocar mediante su zumbido a los espíritus auxiliares (*nowet*) y, por su vinculación con lo sagrado-potente, no se permitía usar este instrumento a los niños (1993, p. 129).

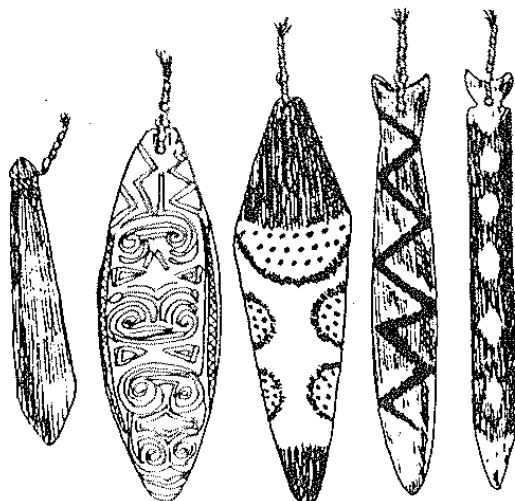


Fig. 4. Placas zumbadoras toba; son de madera; largo aproximado de las mayores 40cm, ancho aproximado 10 cm; van sujetas a un cordón de fibra de chaguar (bromelia) de 1,50 m de largo. Según Pérez Bugallo 1993: 129.

2. DATOS Y COMENTARIOS

§1. Las sogas que llevan los hombres de la comitiva que acompañaron las *capacochacuna* de Lulllaillaco son un instrumento musical de apariencia tan sencilla que su función solamente se discierne y comprende a partir de la ilustración de Guaman Poma, en relación con la placa zumbadora y con la historia a la que ambos instrumentos van ligados.

Su parte en la evocación de la presencia de un ofidio durante la escenificación del hecho histórico que veremos a continuación no es menor. Sin embargo, no todos los hombres llevan esta sogá arrollada a su cabeza; es decir, ¿no todos podían dar lugar a dicha evocación con eficacia?



Fig. 5. Estatuilla masculina de oro repujado. LL-99-089. Tiene un gorro sobre el que se arrolló la sogá, color azul con ojalillo rojo; sujeta a la misma está el penacho de plumas amarillas. Las prendas desplegadas son manta, camiseta, bolsa para hojas de coca, la sogá a la que está sujeta la placa de oro con mostacilla de *Spondylus* y las plumas, y la estatuilla. Propiedad del MAAM. Foto M. E. Gentile.



Fig. 6. Soga (huasca) que sujetaba por fuera la manta (yacolla) de la estatuilla masculina tallada en *Spondylus*. LL-99-116. La soga es un cordón rojo rematado en un extremo por un ojalillo verde oscuro, en tanto que el otro extremo muestra flecos ¿flamígeros? Foto Matías Argüello. Propiedad del MAAM.

§2. En Llullaillaco, las placas zumbadoras solamente las llevan las mujeres de la comitiva. Este grupo está formado por seis estatuillas de *Spondylus*¹¹ (*mullu*), tres de oro (*cori*) y tres de plata (*collque*), es decir, doce en total.

De entre ellas, cuatro de *Spondylus*, dos de oro y dos de plata acompañaron a la Doncella; en tanto que dos de *Spondylus*, una de oro y otra de plata estaban junto a la Niña del Rayo¹² (Ceruti, 2003, pp. 224-235; Catálogo MAAM, ed. 2006). Según venimos de ver (Gentile, 2017a), el Niño solo fue acompañado por una comitiva masculina de estatuillas antropomorfas de oro y *Spondylus*.

¹¹ Molusco de aguas cálidas, cuyas valvas son de color rojo intenso a blanco, según la profundidad donde fue recolectado. Los «Argonautas del Pacífico Occidental» lo intercambiaban en forma de collares y pulseras mediante una compleja red de relaciones (*kula*) (Malinowski [1922] 1973). A la región llegaron las balsas de Chimor y Chíncha luego de la conquista de estos grupos costeros por Topa Inca Yupanqui (Cabello Valboa, [1586] 1951, p. 322). Una de las islas se llamaba Nina Chumbi = círculo de fuego (p.323).

¹² El Llullaillaco erupcionó en 1854, 1868 y 1877 (Sigurdsson *et al.*, 2002, p. 1381); es probable que ese rayo haya caído durante alguno de dichos eventos.



Fig. 7. Estatuilla femenina de plata repujada. LL-99-015. Su rostro fue atravesado por una descarga eléctrica cuyos rastros también se notan en la manta (originalmente doblada en dos partes por la línea media de la franja amarilla), y el vestido, cuyos alfileres de plata resultaron fundidos. La diadema tiene dos colores por delante, pero el reverso y la ínfula son de plumas rojas. El tejido tubular tiene atadas las dos placas de *Spondylus*, pero los amarres a los alfileres se quemaron al volatilizarse los mismos. Propiedad MAAM. Foto M. E. Gentile.



Fig. 8. Estatuilla femenina de oro macizo con alfileres del mismo metal. LL-99-058. Una de las dos que no lleva diadema ni ínfula con plumas, y una de las tres que estaban situadas al mismo nivel en que se asentó la muchacha. Tiene los pies en posición de saltar. Se observan, desdoblados, vestido y manta. También la faja que ceñía el vestido y los alfileres de oro con el tejido tubular y las placas de *Spondylus* sujetas a él. Propiedad MAAM. Foto M. E. Gentile.



Fig. 9. Estatuilla femenina tallada directamente en *Spondylus*. Los alfileres son de plata. LL-99-060. Una de las dos que no lleva diadema ni ínfula con plumas, y una de las tres que estaban situadas al mismo nivel que se asentó la muchacha. Propiedad del MAAM. Foto M. E. Gentile.

Como parte del Proyecto «*Estudio de las miniaturas ...*», se desarroparon en laboratorio tres estatuillas femeninas y otras tres fueron observadas hasta donde el estado de telas y plumas lo permitió¹³. Tres estaban próximas a la muchacha y otras tres a la niña¹⁴. De su estudio y análisis se espera, como en el caso de la comitiva masculina que acompañó al niño¹⁵, plantear una microsecuencia de la fundación y función del oráculo *capacocha* durante el Tahuantinsuyu a partir de datos originados en las participantes.

¹³ Participaron de este registro en el Laboratorio de Conservación del MAAM: Pedro O. Santillán, Claudia Macoritto Torcivia, Fernanda V. López, Micaela C. Durán y Matías Argüello.

¹⁴ El entorno donde se encontraban estas estatuillas soportó la descarga de un rayo, por lo que para su estudio total se requieren especiales condiciones medioambientales.

¹⁵ Dos de los componentes de la comitiva masculina parece que estuvieron relacionados con la interpretación del oráculo *capacocha* (Gentile, 2017a, p. 58).

§3. Antes de seguir adelante, conviene recordar que, en todos los casos, ropa y elementos de vestuario no guardan exacta proporción entre sí ni con las estatuillas. En mi opinión, todos los componentes del «objeto estatuilla» fueron realizados por personas distintas, en lugares diferentes, como parte de un trabajo rotativo (*mita*) impuesto por el Tahuantinsuyu. Es decir, nadie realizó una estatuilla completa sino alguna de sus partes: talla de la figurita, recorte de láminas de metal, tejidos, juntar las plumas pasada la temporada de pelear las aves de la selva, etcétera. En cambio, la reunión de las partes para formar un «objeto estatuilla» podría haberla llevado a cabo una persona por cada uno de dichos «objetos».

Hay distintas calidades en los componentes de estos «objetos»; no es coincidencia que la misma sea alta en diadema e ínfula, y estatuillas de metal repujado, ya que estas manufacturas tienen antecedentes preincaicos en la costa norte peruana, región conquistada para el Tahuantinsuyu por Topa Inca Yupanqui; esta observación, entre otras, me permitió fechar relativamente las *capacochacuna* de Aconcagua y Lulllaillaco durante su gobierno (Gentile, 1996; 2010; 2017a).

§4. De las doce estatuillas femeninas, diez llevan diadema e ínfula recubiertas de plumas en tanto que dos de ellas no lucen tocado; a su vez, éstas son laderas de la estatuilla de plata de mayor tamaño de entre todas; y ambas visten manta y vestido con colores y dibujos similares entre sí y en algo distintos a los del resto de las mujeres.

El vestuario de las diez que llevan tocado de plumas es similar en las formas mas no lo es tanto en sus colores y las combinaciones de ellos.



Fig. 10. Vista posterior de la diadema e ínfula de la estatuilla femenina LL-99-013, tallada directamente en *Spondylus*. La ínfula termina en flecos azul oscuro y por debajo se ve la borla blanca con flecos que forman el remate de la faja. Propiedad del MAAM. Foto M. E. Gentile.

§5. También, según los datos obtenidos en laboratorio, la composición de los atuendos y el orden seguido para vestir cada una de las estatuillas fue: vestido (*acsu*) sujeto por dos alfileres de metal (*tupu*), uno a cada lado de la cabeza; por los huecos realizados en las placas semicirculares en que rematan los alfileres pasan y se anudan las extensiones de un tejido tubular¹⁶ que cae por delante del vestido y que en el punto medio de la curva tiene amarrado un cordel¹⁷ del que penden dos placas de *Spondylus*; sujetando el vestido pero por debajo del tejido tubular está la faja (*chumpi*) que da varias vueltas antes de quedar anudada, dejando ver su terminación en dos borlas blancas y flecos del color de los cordones que forman los extremos de dicha faja. Por encima del vestido va la manta (*lliclla*), sujeta con otro alfiler y, en el caso de las estatuillas que llevan diadema e ínfula, este tocado fue el último elemento de vestuario colocado sobre la cabeza, pero sus amarres laterales de lana, a modo de tensores, quedaron sujetos por debajo de la faja que rodea el vestido. Es decir, la estatuilla fue arropada de manera que los elementos de su vestuario fueron interactuando entre sí durante esta tarea.

§6. Como vengo de decir, más o menos al medio del tejido tubular hay un cordel¹⁸ enrollado sobre sí mismo; a cada uno de sus extremos va sujeta una placa pulida de *Spondylus*, de forma entre trapezoidal y rectangular que en unos casos termina en punta redondeada o aguzada. Es decir, cada estatuilla lleva dos de estas placas las cuales cuelgan por delante del vestido y que también se pueden observar a simple vista¹⁹.

¹⁶ Esta prenda de vestuario también la llevan algunas estatuillas femeninas procedentes de hallazgos ocasionales. Michieli las llama «cordón» y «cordón cilíndrico» (1990, pp. 19, 27); a las de Llullaillaco, Ceruti las denomina «faja acordelada» (2003, pp. 224 ss.), en tanto que para Abal son «cordón para sujetar las [sic] alfileres» (2010, pp. 376 ss.).

¹⁷ En algún caso este cordel fue recubierto por una trenza dando lugar a un cordón; el todo fue atado, individualmente, al tejido tubular mediante el «alma» de fibra de chaguar, para expresarlo de algún modo. Es decir, en algunos casos las placas se encuentran sujetas en los extremos de un cordel de chaguar el cual, a su vez, está atado al tejido tubular en tanto que en otros casos cada una de las dos placas fueron sujetas a un cordón y éste, a su vez, atado por sí al tejido tubular.

¹⁸ Este cordel puede estar recubierto de una trenza y tomar el aspecto de un cordón.

¹⁹ Según com. pers. de P. O. Santillán, a cargo del Laboratorio de Conservación del MAAM, durante uno de los trasposos del Niño entre su ubicación cotidiana y la vitrina de exposición, se pudo apreciar que el mismo llevaba a la altura de las últimas costillas del lado izquierdo, una valva de molusco sin determinar, que tenía dos huecos junto a la charnela por los que pasaba una sogá blanca que, a su vez, le rodeaba el torso. Es probable que se trate de una placa zumbadora; pero antes de avanzar alguna conjetura estimo que habría que determinar el rol del niño en la ceremonia.

El tejido tubular lo visten las doce estatuillas femeninas. Por su ubicación parcial al frente del vestido y a la abertura de la manta, es posible observarlo en todos los casos.

Consta de tres partes: los dos extremos y el tubo de sección circular²⁰. Los primeros son cordeles retorcidos de fibra vegetal, sin teñir, color claro²¹; tienen un corto tramo en tejido similar al del tubo antes de tomar su propia forma.

Los extremos de los cordeles se anudan, cada uno, en el agujero pasante de la cabeza de los alfileres que sujetan el vestido.

El tubo es un tejido multicolor, posiblemente de algodón²², cuyo diseño está dividido en tres, cinco u ocho bloques a lo largo, alternando el color de fondo con el de los dibujos que, en todos los casos, son rombos concéntricos.



Fig. 11. Detalle de la estatuilla femenina LL-99-058. El tejido tubular envuelve, en este caso, a la figura; y a él están sujetas las dos placas de *Spondylus*. Foto Lisardo F. Maggipinto. Propiedad del MAAM.

²⁰ Según Michieli (1990: 45) el tejido tubular es chato; a lo que llamo «tejido tubular» ella lo llama «cordón» (1990, p. 75).

²¹ Es más que probable que se trate de chaguar, una bromeliácea.

²² Éste y otros estudios técnicos están en vías de realización.

Dicho tipo de tejido también cubre, mediante costuras laterales ocultas, el borde de dos pequeñas bolsas (*chuspa*), una que acompañaba a la muchacha y otra al niño. A diferencia de las otras bolsas asociadas a estas *capacochacuna*, éstas están tejidas con rayas transversales a la abertura o boca. Ambas piezas merecen otra atención.



Fig. 12. Exposición permanente del MAAM. Bolsa que acompañaba al niño. Foto Miguel Xamena. Propiedad del MAAM.

Tomando en cuenta un trabajo previo (Gentile 2017 b), propongo que el tejido tubular y sus dibujos representan el cuerpo de un ofidio; y los rombos indican que podría tratarse de uno de la familia de las boas, como *Corallus Cropanii*, *C. Ruschenbergerii*, *C. Blombergi* o similares, según <www.reptile-database.org>.



Fig. 13. *Corallus cropanii* (HOGE, 1953) recuperado el 26-9-2017 de <<http://reptile-database.reptarium.cz/species?genus=Corallus&species=cropanii>>. No hay registro de su dispersión en el siglo XVI; hoy está limitada al estado de San Pablo, Brasil y en alerta roja de extinción.

Excepto los alfileres, de uso diario por la elite cusqueña, de las otras prendas (tejido tubular y sus extensiones, cordel/cordón y placas) solo se conocen dos piezas a escala 1:1 que podrían haber sido el *machacuay* usado en el *juego de los ayllus*²³ y las placas catalogadas como «pulidores».

En Lulllaillaco, la comitiva femenina en miniatura las vistió en ocasión de una ceremonia, la *capacocha*; es decir, se trata de ropa litúrgica y como tal guarda significado al que la historia incaica prehispánica podría respaldar.

En «*El juego de los ayllus y el amaru*» (1967) R. Tom Zuidema interpretó algunos de los temas del presente ensayo; si bien a pesar de sus arduas manipulaciones no alcanzó a determinar la «importancia estructural» de los mismos, sin embargo, su trabajo me llamó la atención sobre otras posibilidades de estudio de los mismos asuntos.

Veamos todo esto más de cerca.

²³ Registro de Patrimonio Cultural de la Nación, Perú. Cordón, cultura Inca, procedencia Costa Sur, Nros. 136787 y 136788, de 1,60 m y 2,24 m de largo respectivamente. El dibujo de rombos concéntricos es, en uno, rojo, azul, negro y amarillo; en el otro es celeste, blanco, rojo y marrón.

3. LOS SONIDOS DE UN HECHO HISTÓRICO Y SU PROYECCIÓN JURÍDICA

Hasta ahora se sabe que la *capacocha* fue la ceremonia que garantizaba la alianza entre el Inca y los jefes regionales (*curacacuna*) que ingresaban a la órbita del Tahuantinsuyu, quedando su fidelidad avalada, o no, por el oráculo. En el caso del volcán Lulluillaco, las prendas que vengo de citar se vistieron durante dicha fundación.

Respecto de las sogas que llevaban los hombres, su uso quedó claro durante la *citua* celebrada en el Cusco. Las miniaturas de Lulluillaco las reproducen con un ojalillo de color contrastante para sujetarla al dedo pulgar en un extremo, y en el otro extremo tienen flecos ¿flamígeros?; no se trató de una honda (*huaraca*) porque carece del ojal para sujetar la piedra, el que debiera estar ubicado en el medio mismo de la soga.

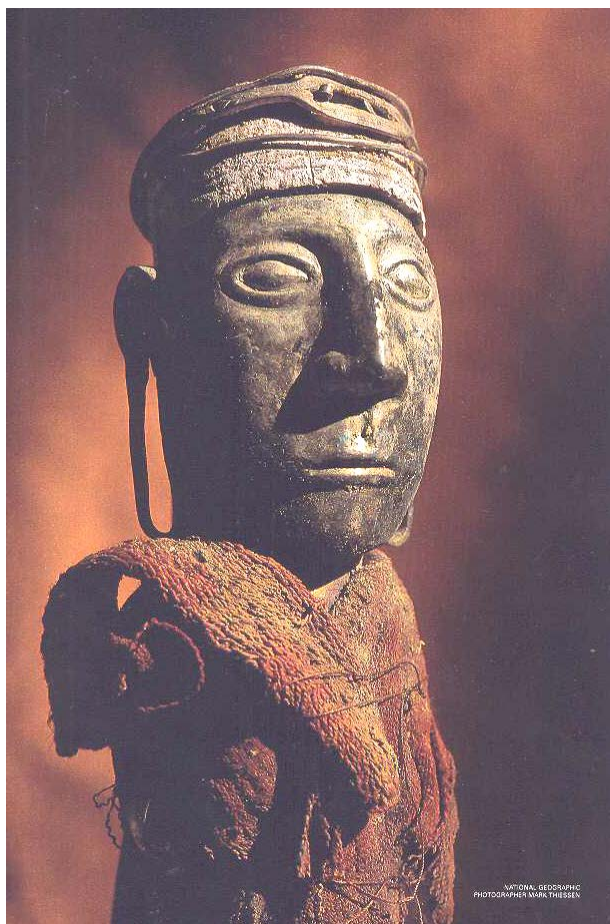


Fig. 14. Estatuilla de metal de un *orejón* con honda (*huaraca*), también de metal, arrollada en la cabeza. Según Reinhard 1998.

En cuanto al atuendo femenino, para indagar acerca del significado de formas, colores y dibujos de esa ropa consideraré relatos incaicos en los que destaquen el accionar de una mujer y la presencia de un ofidio.

Además de Mama Oclo, esposa de Manco Capac, otra mujer importante en la historia incaica fue Guayro, la preferida de Topa Inca Yupanqui. Esta *aclla* protagonizó episodios en los que se reafirmó diplomáticamente la autoridad del Inca mediante lo que los cronistas del quinientos interpretaron como juegos (Gentile, 1998; 2007).

En cuanto al ofidio, hay dos relatos que cuadran y son complementarios entre sí: uno es del extirpador de idolatrías Cristóbal de Albornoz (1583-1585?)²⁴ y el otro del cronista Bernabé Cobo (1653). A ambos jesuitas los guiaron propósitos diversos y transcurrieron más de cincuenta años entre sus textos. El primero de ellos, dos veces visitador de la diócesis del Cusco (Guibovich, 1990), escribió un informe para acumular méritos y tratar de lograr una prebenda, en tanto que el segundo escribió una larga crónica basada en los archivos de su orden (Mateos 1964, pp. xxxvi ss.). Se entiende, entonces, que ambos relatos deban ser leídos teniendo uno a la vista del otro.

*

Decía Albornoz que *machacuay* y *amaro* eran nombres de divinidades andinas (*huaca*) con forma de culebras, a las cuales se las guardaba vivas en grandes tinajas²⁵; formaban parte de sus divisas y por eso algunos Incas se llamaban Amaro. Respecto del *machacuay* agregó que:

Usan el día de hoy en sus fiestas y taquis²⁶, haziendo un juego de ayllar que, antiguamente jugava el ynga, echando en alto esta figura de culebra y hecha de lana; y los que apostavan echavan sus ayillos, que son tres ramales de sogas hechas de nervios de animales o de cueros dellos, a los cavos unas pelotas de plomo. A este juego ganó el ynga muchas provincias a las guacas que ya se las avia dado. Y los camayos de las

²⁴ Este documento, del que parece que hubo copias de época, lo publicó Pierre Duviols (1967; 1984).

²⁵ Juan de Betanzos decía que Pachacutec, padre de Topa Inca Yupanqui, regresó de la conquista de los Andes trayendo «... *muchos tigueros e culebras gruesas aquellos llaman amaro las quales heran algunas dellas del gordor de una pantorrilla de un hombre de razonable cuerpo y dellas heran de a quatro braças y dellas de a quatro las quales trayan en vnas literas enroscadas dandoles de comer sienpre carne las quales ansi auian hallado que las tenían los señores andes en sus casas criadas mansas y ansimesmo los tigueros ...*» (FBM 77-3, capítulo XIX, f.46r). En esta línea, es probable que las vasijas de alfarería que muestran dibujos o relieves de ofidios tuviesen algo que ver con la conservación de algún tipo de culebra en su interior, o al resguardo de algo dedicado al servicio de dicho animal. También es interesante la elección de «*tigueros e culebras*» como trofeos representativos de una región.

²⁶ Canto, o canción.

guacas, permitía el ynga que jugasen las tales provincias con él por otras y se hazían perdedizos. Y después de ganados por el ynga con este medio de juego, le satisfacía el ynga a las guacas y camayos con dalles tierras y ganados y otros servicios. Son muchas las tierras que ganó a este juego de el ayllar el machacuay²⁷. (Duviols, 1984, p. 201).

El relato del padre Cobo se refería también al *juego de los ayillos*, pero realizado durante la ceremonia de iniciación de los jóvenes de la elite cusqueña (*guarachico*), en este caso del hijo de Guayro. La mecánica fue similar: Topa Inca Yupanqui fingió perder para que el muchacho ganase el curacazgo de los cinco pueblos de Urcosuyo (costa oeste del lago Titicaca), los cuales de allí en más fueron apodados *aylluscas* (Cobo, [1653] 1964, II, pp. 86-87)²⁸.

Volviendo al tema de las prendas de vestuario de las miniaturas femeninas de Llullaillaco, si la *capacocha* fue una ceremonia realizada con la finalidad de sellar una alianza que incluía el traspaso de tierras y gentes, propongo que el tejido tubular fue el *machacuay* del *juego del ayllar*, es decir, la culebra tejida atrapada en el aire por los cordeles revoleados por el Inca durante un juego con ganadores y perdedores establecidos de antemano.

Dichos cordeles y las placas sujetas a sus extremos son arreos que, al girar con rapidez, producen zumbidos agudos y graves, además de intensos, con los que se podría haber acompañado la ceremonia en cuanto a evocar la presencia de un ofidio.



Fig. 15. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Catálogo en línea. Probables placas zumbadoras de piedra, de izquierda a derecha:

Nro.87886, diám. máx. 78,50 mm, peso 88 grs. Vicús.

Nro.87882, 78 mm alto, 50 mm ancho, peso 60 grs. Vicús.

Nro.87884, 78 mm alto, 64 mm ancho, peso 51 grs. Vicús.

²⁷ «*Machachuay, culebra*» (Anónimo, 1586, p. 56). «*Machacuay. Culebra*» (Santo Tomás, 1560, p. 312). «*Machhakuay culebra boua. Canik machhakuay. Culebra ponçoñosa*» (González Holguin, 1608, p. 221).

²⁸ Estos *aylluscas*, protagonistas de la romántica historia relatada por Cobo, no fueron legendarios. Edmundo Guillén Guillén dedicó un documentado trabajo a sus reclamos de tierras durante la Colonia (1984) donde se trató nada menos que de la propiedad inmueble privada de los Incas prehispánicos.

Las adscripciones culturales vienen dadas desde las colecciones originarias.

Si bien estas piezas están catalogadas como «pulidores», la gran mayoría de los así llamados carece del agujero pasante para sujetarlas a la sogá que sí caracteriza a las placas zumbadoras.

En trabajos previos señalé que las miniaturas masculinas llevaban prendas que, asimismo, fueron realizados a escala humana: las camisetas (*uncu*), la placa traapezoidal de metal sujeta a la sogá (*huasca*) arrollada a la cabeza, el gorro (*chucu*), las bolsas para hoja de coca (*chuspa*) (Gentile, 2010; 2017a).

El tejido tubular sujeto a los alfileres de las prendas femeninas, el cordel y las placas sujetas a él serían réplicas miniatura de, por ejemplo, placas zumbadoras²⁹ y las culebras tejidas prácticamente a escala 1:1.

En el Registro Nacional, que comprende varios miles de piezas no encontré, por ahora, ni diadema e ínfula, ni vestidos o mantas con dibujos similares a las que visten las acompañantes miniatura.

Esta escasez es probable que tenga que ver con la recomendación del visitador Albornoz quien, entre otros, ordenaba que:

Son muchos los géneros de bailes que usan para la celebración de sus guacas. En especial se a de advertir dónde tienen los gualparicos, con qué los hazen, que son unos géneros de bestidos y plumerías y atadijos de piernas muy galanos con conchas del mar que llaman mollos y figuras de músicas con caveças de animales y bestiduras de los pellejos de los animales de tigueros, de leones, ozcollos, venados y culebras y otros animales de montañas³⁰. Procurar destruir estos gualparicos aunque sean de valor³¹ porque, en biéndolos, les viene a la memoria los ritos pasados. ... E sacan a estos bailes en muchas provincias las divisas de los vencimientos de las naciones que han debelado, en especial de las armas del ynga y sus dibisas, así en bestidos como en armas, y de los capitanes valerosos que a avido entre ellos, como son sus bestidos³² axedrezados o con culebras pintadas que llaman amaros, o alguna porra de guerra que llaman chambi, o algún caracol que suena como trompeta o alguna lanza o adarga o otros géneros de armas y bestiduras que hayan sido del ynga o de algunos capitanes porque las reverencia y mochan ... (Albornoz en Duviols, 1984, pp. 199-200)³³.

²⁹ González y Baldini (1999) publicaron hallazgos casuales en el Noroeste argentino, de unas placas de andesita pulidas y grabadas. En opinión del primero eran cetros o insignias para llevar en la mano dado que casi (sic) no hay *churingas* o placas zumbadoras de piedra. Además de no compartir la opinión de estos autores, noto que los dibujos grabados en ellas no son incaicos.

³⁰ Es decir, de las tierras bajas y selva.

³¹ Notable: Albornoz valorando estéticamente objetos andinos prehispánicos, ya que los de oro y plata se transformaban, crisol mediante, en otros objetos.

³² Camiseta de indios, *uncu*.

³³ Algunos objetos ceremoniales prehispánicos fueron traspasados en testamentos de indios a principios del siglo xvii (Gentile, 2008, 2012).

Dichos elementos de vestuario, realizados a escala humana y puestos en plan de escenificar un hecho histórico con consecuencias jurídicas importantes, redundarían en que, al sostener juntos y en una mano los cordeles que forman los extremos del tejido tubular, éste podría ser revoleado por encima de la cabeza, o al costado, por la mujer que lo llevase; de mantenerse las placas sujetas a este textil, primero chocarían entre sí; luego, al ganar velocidad y separarse, producirían zumbidos más o menos intensos según se la aumentara o disminuyera.

Lo dicho vale aun para el caso en que cada extremo del tejido tubular fuese sostenido en una mano, e incluso si se revoleara el tejido tubular con una mano y las placas con la otra.

También es posible que el tejido tubular quedara prendido a los alfileres, cruzado sobre el vestido, y la mujer solamente revoleara las placas.

Cualquiera de estos movimientos excluye el uso de diadema e ínfula, de manera que las dos mujeres escoltas de la estatuilla de plata (una de *Spondylus* y otra de oro macizo con sus pies en posición de saltar) podrían haber sido las que produjeron estos sonidos, tal vez en contrapunto variando las velocidades, y también sintonizando con los silbos producidos por las sogas revoleadas por los hombres de la comitiva.

Este terceto femenino se ubicó en el mismo nivel donde estaba sentada la muchacha, hacia su izquierda; sobre ella se depositó una camiseta masculina (*uncu*) con los dibujos que significan «alianza entre *suyus*» y una diadema de su talla recubierta de plumas blancas, pero sin ínfula (Gentile, 2010; 2017a; Catálogo MAAM).



Fig. 16. Significados de los diseños de las camisetas (*uncu*) tejidas a escala humana y replicadas en miniatura en el atuendo masculino de las comitivas que acompañaron las *capacochacuna* de Aconcagua y Llullaillaco. A la izquierda, «territorialidad discontinua, o territorios ganados para chacras de maíz»; a la derecha, «alianza entre *suyus*». Según Gentile 2010: fig.8.



Fig. 17. Exposición permanente del MAAM. Diadema recubierta de plumas; a los lados cuelgan los cordeles para sujetarla a la faja. No tiene ínfula. Fue hallada junto a la muchacha y la estatuilla de plata que se ve a la derecha.
Foto Lisardo F. Maggipinto. Propiedad del MAAM.

Los sonidos producidos por el giro de las sogas sibilantes que llevaban los hombres y el revoleo del tejido tubular y placas zumbadoras que llevaban las mujeres, en mi opinión pautaron coreografía, cantos (*taqui*) y recitados durante la caminata hacia el volcán y la ceremonia realizada en la cima.

Propongo, entonces, que, como evocación de un hecho primordial, durante la celebración de una nueva alianza entre partes (*suyu*) del Tahuantinsuyu, estos elementos de los vestuarios femenino y masculino dieron lugar a metáforas sonora y visual del *juego de los ayillos* como aquel medio usado por el Inca para dirimir y luego justificar el dominio de un territorio, sean las provincias ganadas y cedidas a los sacerdotes de las *huacas*, sean los pueblos de Urcosuyo, u otros.

Ganar territorios mediante un juego fue una ingeniosa operación de las complejas normas de reciprocidad andina prehispánica. La escenificación que vengo de describir tuvo consecuencias importantes ya que de esa manera se evitaron contiendas armadas. Tal vez el Inca Garcilaso se refería a estas negociaciones y sus representaciones cuando insistía en que cada etapa de la expansión cusqueña había sido iniciada con una invitación pacífica hacia los otros no-cusqueños a formar parte del país de los Incas.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Luego de la refundación del Cusco por Cusi Yupanqui / Pachacutec, y durante los gobiernos de Topa Inca Yupanqui y Guaina Capac, el Inca ganaba mañosamente un territorio al *juego de los ayillos*; pero luego otorgaba su usufructo a los sacerdotes de las *huacas* o algún *curaca yanacona*, a quienes controlaba administrativamente mediante el registro duplicado en cordeles anudados multicolores (*quipu*), y sobrenaturalmente mediante el oráculo de la *capacocha*.

En el caso de las *capacochacuna* de Llullaillaco, los territorios incorporados parecen haber sido los ubicados en la ronda de dicho volcán, de los cuales se extraía oro abasteciendo a los mineros con la producción agropecuaria de los valles (entre otros, Gentile 2013, 2017 a), actividades que continuaron en la Colonia.

Se sabe, entonces, un poco más acerca de las boas, *amaru* y *machacuay*, como metáfora: geopolítica, en el caso del *amaru* convertido en piedra, en Huarochirí (Albornoz en Duviols, 1984, pp. 201-202) y San Pedro de Hacas (Duviols, 1986, p. 164); o aguardando el momento de conmover toda una región al surgir en sitios como el cerro Pachatusan, junto al Cusco (Gentile, 2017b).

Y como metáfora social, la culebra de lana, alegoría del otro salvaje al que el Inca capturaba y reformaba *ayllando el machacuay*.

La evocación de estos hechos históricos se trasladó en el tiempo bajo la cobertura de relatos como los recogidos por Albornoz y Cobo.

Y, en el caso del *machacuay*, el hecho primordial de la conquista de las tierras bajas por un Inca se actualizaba durante una compleja liturgia cada vez que se efectuaba una nueva alianza. En esa oportunidad, un elemento del vestuario de hombres (remembranza del Inca) y mujeres (remembranza de Guayro) incluyó aerófonos que reproducían la forma y el sonido de la boa que el Inca enlazaba; con ese sonido se fueron pautando coreografía, recitados y cantos durante el recorrido entre el Cusco y la cima del volcán Llullaillaco.

En otras palabras, *machacuay* y *amaro*, ofidios emblemáticos cusqueños, al decir de Albornoz «*divisas de los vencimientos de las naciones que [los Incas] han debelado*».

*

Igual que sucedió con el oráculo interpretado mediante la *pichca* (Gentile 1998), *ayllar el machacuay* se proyectó en el tiempo como juego de fortuna. En 1657, en San Pedro de Hacas, durante la época de ofrendar a los

malquis yungas³⁴ de la guertas ... jugaron vn juego que llaman aina que es tirar vn ribe que son dos balas de plomo atadas a unos ylos largos y tiran vnas baras de palo al aire y se enrreda el dho ribi en el palo o bara que tiran y el ribe que da mas bueltas en el palo ese ganaba y es juego superstisioso para saber quando a de ser bueno el suseso o malo ... (Duviols, 1986, p. 192).

5. AGRADECIMIENTOS

Institucionales: Museo de Arqueología de Alta Montaña, Salta; Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Dirección General de Museos, Lima, Perú; Dirección General de Investigación y Planificación Museológica, Lima; Dirección de Gestión, Registro y Catalogación, Lima.

Personales: Matías Argüello, Johnny Berríos M., Francisco J. Campos O., Carlos R. Del Águila Ch., Ariel Dottori, Micaela C. Durán, Walter L. Floxo, Ma. Gabriela González L., Pilar Guevara, Bertha M. Herrera M., Nélida Liparoti, Fernanda V. López, Claudia Macoritto Torcivia, Lisardo F. Maggipinto, Sonia Molina G., Gabriela Recagno Browning, Pedro O. Santillán.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos en archivos

FBM. Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca, España

Códice 77-3, 1551? 1557?

Betanços, Juan de, *Suma y narracion. De los Yngas que los yndios nombraron ...*

Publicaciones

Abal de Russo, C. M. (2010). *Arte textil Incaico en ofrendatorios de la alta cordillera andina. Aconcagua, Lullailaco, Chuscha*. Buenos Aires: Fundación Ceppa.

³⁴ Cuerpos desecados de los antepasados resguardados en cuevas cuya abertura daba al pueblo de sus parientes; *yungas*, quiere decir que procedían de territorios al este o al oeste de la cordillera de los Andes, pero situados a una altitud con clima cálido.

- Anónimo (¿Alonso de Barzana?). ([1586] 1951). *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú llamada quichua y en la lengua española*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Cabello de Valboa, M. (1951 [1586]). *Miscelánea Antártica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cardich, A. (1981). *Dos divinidades relevantes del antiguo panteón centro-andino: Yana Raman o Libiac Cancharco y Rayguana*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <<http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/6847/6058>>.
- Ceruti, M. C. (2003). *Llullaillaco. Sacrificios y ofrendas en un santuario inca de alta montaña*. Salta: Universidad Católica de Salta.
- Duviols, P. (1984). Albornoz y el espacio ritual andino prehispánico. *Revista Andina*, 2(1), pp. 169-222.
- Duviols, P. (1986). *Cultura Andina y Represión - Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías - Cajatambo, siglo XVII*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de las Casas» - Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Catálogo de la exposición permanente del Museo de Arqueología de Alta Montaña (2006). Salta.
- Cobo, B. ([1653] 1964). *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Garcilaso de la Vega, Inca. (1985 [1609]). *Comentarios Reales de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gentile, M. E. (1996). Dimensión sociopolítica y religiosa de la capacocha del cerro Aconcagua. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 25(1), pp. 43-90. Recuperado el 4 de octubre de 2017 de <[http://www.almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25\(1\)/43.pdf](http://www.almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25(1)/43.pdf)>.
- Gentile, M. E. (1998). La pichca: oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempo andinos). *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 27(1), pp. 75-131. Recuperado el 4 de octubre de 2017 de <[http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/27\(1\)/75.pdf](http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/27(1)/75.pdf)>.

- Gentile, M. E. (2007). Notas sobre algunas mujeres del Collasuyu (siglos xv al xviii). *Arqueología y Sociedad*, 18, pp. 229-248. Recuperado el 4 de octubre de 2017 de <<http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/view/13158/11692>>.
- Gentile, M. E. (2008). *Testamentos de indios de la gobernación de Tucumán. 1579-1704*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Gentile, M. E. (2010). Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino. *Revista Espéculo*, 45, pp. 1-25. Recuperado el 4 de octubre de 2017 de <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/tocapu.html>>.
- Gentile, M. E. (2011). El Alero de los Jinetes: Iconografía e Historia de sus representaciones rupestres (Cerro Colorado, Córdoba, República Argentina). *Revista Rupestreweb*, pp. 1-62. Recuperado el 4 de octubre de 2017 de <<http://www.rupestreweb.info/alero.html>>.
- Gentile, M. E. (2012). Objetos prehispánicos legados en testamentos de indios (gobernación de Tucumán, 1608 y 1619). *Revista Æquitas*, 2, pp. 9-43. Recuperado el 4 de octubre de 2017 de <<http://revistaaequitas.files.wordpress.com/2012/08/margarita-gentile1.pdf>>.
- Gentile Lafaille, M. E. (2013). Nombres de lugares y personas con F en la «provincia de los diaguitas» (gobernación de Tucumán, siglos xvi-xviii). *Bibliographica Americana*, 9, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, pp. 86-109. Recuperado el 4 de octubre de 2017 de <<http://www.bn.gov.ar/revistabibliographicaamericana/?safe=revistabibliographicaamericana>>.
- Gentile Lafaille, M. E. (2017a). La fundación incaica del oráculo *capacocha* en el Collasuyu: secuelas de una nota a pie de página. *Revista Cruz del Sur*, 22, pp. 11-83. Recuperado el 5 de octubre de 2017 de www.revistacruzdelosur.com.ar
- Gentile, M. E. (2017b). El Amaru como emblema de los Incas del Cusco (siglos xvi-xviii). *El Futuro del Pasado*, 8, pp. 297-327. Salamanca. doi: <<http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2017.008.001.010>>.
- Guillén Guillén, E. (1984). Tres documentos inéditos para la historia de la guerra de reconquista inca. Las declaraciones de Lorenzo Manko y Diego Yuqra Tikona, servidores de Manko Inka Yupanki y de Francisco Waman Rimachi, testigos presenciales de los sucesos de 1533 a 1558. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 13(1-2), pp. 17-46.

- González, A. R. y Baldini, M. I. (1999). Un nuevo estilo arqueológico del noroeste argentino. Descripción: ¿etapa perimida o necesidad en arqueología? *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 24, pp. 29-58.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe ([1613] 1987). *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. México: Historia 16.
- Guibovich Pérez, P. M. (1990). Nota preliminar al personaje histórico y los documentos. En Luis Millones (compilador), *El retorno de las huacas - Estudios y documentos sobre el taki onqoy - Siglo XVI* (pp. 23-40). Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis.
- Malinowski, B. ([1922] 1986). *Los argonautas del Pacífico occidental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mateos, F. (1964). Estudio preliminar. En *Obras del p. Bernabé Cobo* (pp. I-XLVII). Madrid: Atlas.
- Michieli, C. T. (1990). *Textilería incaica en la provincia de San Juan: los ajuares de los cerros Mercedario, Toro y Tambillos*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Pardo, L. A. (1939). *Clasificación de la cerámica cuzqueña (Época Incaica)*. Cuzco: Rozas sucesores.
- Pérez Bugallo, R. (1993). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Reinhard, J. (1998). Research update: New Inca Mummies. *National Geographic*, 194(1): pp. 128-135. Washington.
- Santo Tomás, D. de ([1560] 1951). *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <<https://ia800804.us.archive.org/18/items/lexiconovocabula00domi/lexiconovocabula00domi.pdf>>.
- Sigurdsson, H. et al. (2002) *Encyclopedia of Volcanoes*. San Diego: Academic Press. Recuperado el 1-5-2016 de <http://www.geo.auth.gr/yliko/useful/books/books_geology/E/Encyclopedia%20of%20Volcanoes.pdf>.

Uhle, F. M. ([1903] 2003). *Pachacamac. Informe de la expedición peruana William Pepper de 1896*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Corporación Financiera de Desarrollo.

Zuidema, R. T. (1967). El juego de los ayllus y el amaru. *Journal de la Société des Américanistes*, 56(1), pp. 41-51. doi: <<http://dx.doi.org/10.3406/jsa.1967.2270>>.

Webgrafía

<www.maam.gob.ar>.

<www.reptile-database.org>.