

El kero: vaso ritual de los incas

ALICIA ALONSO SAGASETA *

Cuando en los museos de todo el mundo encontramos colecciones de arqueología americana, es bastante habitual que nos llame la atención, la presencia de un tipo de recipiente de madera, de forma tronco-cónica y decoración en laca que relata de manera ingénua acontecimientos de distinta índole; nos referimos a los llamados «Keros» de la cultura Inca.

Nuestros trabajos en los fondos del Museo de América de Madrid, del Museo del Hombre en París y del Museo Arqueológico de Lima, nos dieron la oportunidad de conocer estos recipientes mucho más de cerca, y a partir de este momento plantearnos una serie de interrogantes respecto a ellos.

En este primer estudio sobre el tema, hemos intentado revalorizar el significado de esta pieza, que a nuestro juicio encierra un contenido arqueológico mucho mayor de lo que en un principio pudiera parecer. Considerados como arte de transición, entre lo prehispánico y lo colonial, han quedado siempre entre estas dos grandes áreas de estudio, siendo investigados únicamente, aspectos parciales de ellos. Nuestra intención, es pues efectuar un análisis exhaustivo de los mismos, empezando por una propuesta de sus antecedentes, tanto formales como arqueológicos, tema que planteamos en este ensayo de forma preliminar.

En tiempos tan remotos que ni sus leyendas pueden precisar, un pueblo andino, agricultor y guerrero, comienza su largo viaje hasta lograr establecerse en el valle del Cuzco. Sus «curacas» (jefes), pronto dejan de ser solo expertos guerreros para buscar sus orígenes en lo divino —el sol— y así la centralización del poder político y religioso queda pronto

* Profesora del Dpto. de Antropología de América de la Univ. Complutense de Madrid.

unificado en una sola persona. Este grupo tan fuertemente cohesionado por su sistema de trabajo y de parentesco, por sus creencias y por sus mitos pasará a la historia con el nombre de los Incas.

En un corto periodo de tiempo, (1438-1532), utilizando las fechas constatadas para lo que se conoce como periodo histórico de su evolución¹, los Incas consiguieron pasar de ser un señorío andino a convertirse en el gran estado que los españoles encontraron a su llegada. La figura del Inca como señor indiscutible e «hijo del Sol», estaba totalmente consolidada y el boato y la riqueza que rodeaba a su persona, parecía no tener límites. Las *acllas* o «vírgenes del Sol», tejían sus ropas con finos hilos de oro, alpaca o vicuña, vestimentas que solamente eran utilizadas una vez durante la vida del monarca. Todos los objetos que lo rodeaban se realizaban en los más valiosos materiales, oro y plata, que además encerraban un simbolismo religioso, al estar el primero relacionado con el Sol (*Inti*) y el segundo con la Luna (*Killa*).

A medida que la conquista de nuevos territorios enriquece y se afianza el estado, el sentido práctico que caracteriza a los incas, va a hacer que tras un minucioso conocimiento y estudio de las nuevas gentes incorporen a su «modus vivendi» todo lo que de alguna manera les podía ser útil o agradable. Así las construcciones en piedra de Tiahuanaco, con sus grandes sillares y dinteles monolíticos o la planificación de recintos en la capital de los Chimús, (ChanChan), fueron incorporadas a las formas y soluciones arquitectónicas incas. Los cultos y fiestas locales se respetaron en la mayoría de los casos con independencia de los estatales, y los sistemas de regadío costero, se mantuvieron y prolongaron, así como las vías de comunicación. Del mismo modo las industrias metalúrgicas, textiles o alfareras de estas gentes fueron adaptadas a las necesidades del nuevo estado. Los orfebres de la costa norte, los chimús, se trasladaron a Cuzco, al igual que los más expertos canteros de la zona Lupaca.

Es a través de sus conquistas, que los incas conocen un tipo de vaso ceremonial, utilizado por culturas anteriores en las zonas del Titi-caca, Ayacucho y Costa Norte del Perú actual, y por gentes como los Tiahuanacos, Huaris y Chimús, respectivamente.

El «Kero» quedó así incorporado a la tradición cultural inca, pasando a ser uno de sus elementos más representativos. Reconocido como un

¹ Los primeros Incas corresponden a un periodo considerado como mítico o legendario, para el periodo histórico, tomamos como referencia la cronología propuesta por J. H. ROWE (1945).

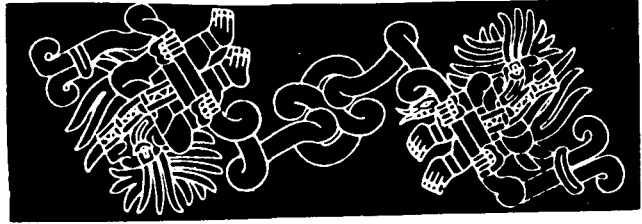
objeto suntuario fue utilizado por el Inca, las élites y el pueblo, y conteniendo el estimado licor de las ofrendas, «la chicha», fue elegido como el recipiente más apreciado para agradar a los dioses, sin olvidar su utilización por las momias de los antepasados, las cuales «bebían» de estos vasos participando así del ritual o la fiesta con la misma intensidad que los vivos, tal como veremos más adelante.

Si nos remontamos en el tiempo y observamos el desarrollo de las culturas andinas, nos daremos cuenta, de que la importancia de este vaso ceremonial proviene de un prestigio adquirido ya en culturas anteriores que de una forma u otra, lo fueron incorporando a sus rituales.

Buscando así sus antecedentes, nos remontamos al llamado Período Formativo. Entre el 1800 al 500 a.C. un desarrollo cultural complejo y fuerte localizado en el callejón de Huaylas y que empieza a tomar forma hasta dominar casi totalmente el horizonte andino, hace su aparición: nos referimos al «centro ceremonial» de *Chavin de Huantar*. Sus complejos recintos mandados edificar por una «casta» de «sacerdotes-guerreros» con funciones y privilegios muy distintos a los del hombre común, nos hablan de un orden establecido basado en el culto al «felino» y en la intimidación. El análisis iconográfico de sus manifestaciones artísticas muestra los atributos de poder y prestigio con que se cubrían estas gentes, identificados en la mayoría de los casos con elementos felínicos (garras, colmillos, manchas, ojos...) ². El radio de acción de Chavín, se extiende por la costa norte donde en Chongoyape, Chiclayo (Lambayeque) y Cupisnique (Trujillo), se encontraron tres ejemplares de vasos que a nuestro juicio bien podrían constituir los antecedentes de la forma troncocónica del kero ³. El primero realizado en oro y los dos siguientes en piedra, presentan formas cilíndricas en las que la altura es superior a la anchura en más del doble (Lámina I; a, b, c). Toda la superficie externa está decorada con una clara iconografía chavinoide, que ocupa prácticamente la totalidad del espacio en un claro ejemplo de «horror vacui»; únicamente el vaso repujado en oro (Lámina I, c) encontrado en Chongoyape, delimita el espacio pictórico a las dos terceras partes del mismo, sometiendo toda la composición a la «ley del marco», mientras que la banda inferior queda libre. La iconografía de los vasos se encarga de recordarnos que el «dios jaguar» de Chavín sigue estando en poder de la fuerza exigiendo muy posiblemente ceremonias donde se utilizarían

² Los últimos datos sobre Chavin de Huantar, los encontramos en el estudio de L. G. LUMBRERAS: *Chavin de Huantar en el nacimiento de la civilización* (1989).

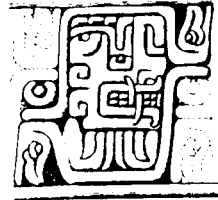
³ Aunque estos tres objetos aparecen en la obra de F. KAUFFMANN DOIG (1980), la propuesta de antecedentes del kero, es exclusivamente nuestra.



(a)



(b)



(c)

Lámina I: (a) Vaso de piedra Cupisnique con desarrollo de su decoración Chavinoide. (b) Vaso de piedra encontrado en Chiclayo. (c) Vaso de oro encontrado en Chongoyape con desarrollo de su decoración.

como recipiente rituales. Es probable que estos vasos cilíndricos evolucionasen hacia la forma troncocónica por lo que los consideramos los primeros antecedentes de los vasos incas. Lo que sí queda patente en ellos es su vinculación al poder.

Continuando con nuestro estudio cronológico encontramos situada en la zona sureste del lago Titicaca (actual Bolivia), la cultura Tiahuanaco que se desarrolla como un claro ejemplo del altiplano andino. Las primeras evidencias (Tiahuanaco I y II), aparecen hacia el 200 a.C. a finales del Período Formativo, desarrollándose y madurando hasta el 1000 d.C. aproximadamente (Tiahuanaco III, IV y V). A pesar de que en la actualidad aún quedan muchas dudas sobre ella, sus restos arqueológicos constatan que su estructura socio-económica le permitió alcanzar un grado de desarrollo suficiente como para entender su repercusión posterior. Organizada en función de un gran «centro ceremonial», el culto y las actividades rituales jugarían un gran papel en el orden establecido por este grupo, tal como lo demuestran numerosas evidencias arqueológicas (telas, cerámica, lítica...)

El estado en que se encontraron las ruinas de Tiahuanaco ha dificultado mucho la interpretación de sus recintos y estructuras, pero no ocurrió lo mismo con los materiales cerámicos que a pesar del tiempo transcurrido han logrado transmitirnos suficiente información sobre estas gentes y su mundo de mitos y creencias.

Dentro de las numerosas formas cerámicas que componen las vajillas rituales tiahuanacoideas: saumerios, platos, cuencos... encontramos de forma habitual los vasos troncocónicos (Lámina II, a). De boca amplia y superficie exterior pulida, pueden variar en la amplitud de su base circular hasta convertirla en un apéndice cilíndrico donde se apoya (Lámina II, b). Decorados con pintura en la superficie exterior, muestran el tipo de decoración pictórica esquemática y geométrica característica de todo el arte del Tiahuanaco. Sometidas a la «ley del marco», las formas lineales aparecen como motivos fundamentales que se repiten y cubren toda la superficie.

Estos motivos que a primera vista pudieran parecer meramente abstractos, corresponden en la mayoría de los casos a formas figurativas estilizadas o sintetizadas: estrellas, felinos, aves, símbolos escalonados..., distribuyéndose ordenadamente según bandas horizontales, o en torno a un motivo central generalmente antropomórfico⁴. Conviene detenernos

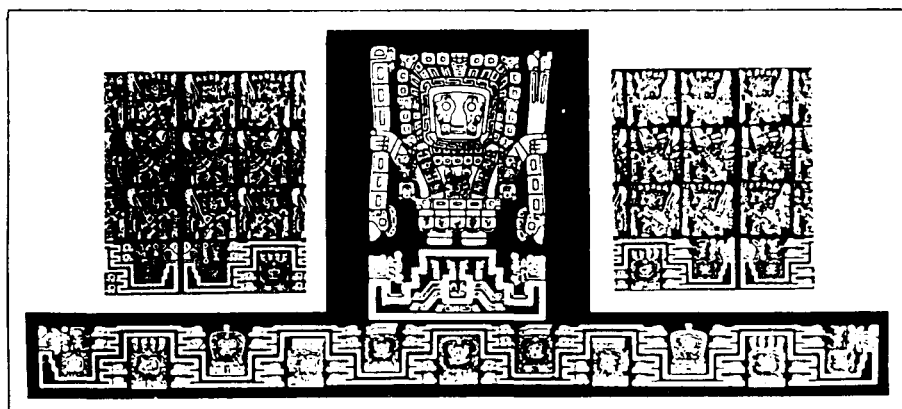
⁴ De especial importancia a este respecto es la obra de C. PONCE SANGINES: *Cerámica Tiawanacota. vasos con decoración prosopomorfa* (s.a.).



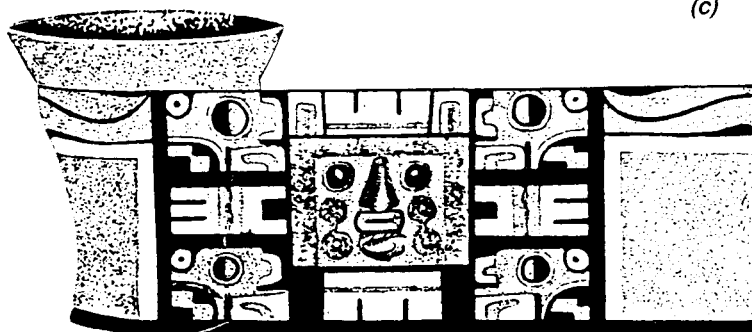
(a)



(b)



(c)



(d)

Lámina II. (a, b) Vasos de la Cultura Tiahuanaco del Museo Nacional de Arqueología y Antropología de Lima. (c) Portada del Sol de Tiahuanaco. (d) Desarrollo según Ponce Sanginés (s.a.) de un kero prosopomorfo.

en la importancia de esta representación ya que parece estar ligada directamente con una de las iconografías más interesantes que aparecen también en el centro ceremonial, nos referimos al «dios llorón» de la Portada del Sol de Tiahuanaco (Lámina II, c).

Destacado de forma singular en el lugar central de la composición, (Lámina II, d) a veces incluso ayudado por el modelado que forma un relieve en la superficie del vaso, este personaje aparece con un dibujo facial sobre los pómulos que se asemeja a las lágrimas derramadas, motivo por el cual ha recibido este nombre de llorón. Pero junto a este atributo este dios se caracteriza por su faceta de guerrero, si volvemos a observar la «Portada del Sol» lo vemos en posesión del cetro y colocado sobre el «símbolo escalonado», custodiado por sus guerrero, mitad hombres mitad pájaros en perfecta alineación. No es nuestra intención hacer un análisis exhaustivo de la iconografía, lo que nos interesa rescatar es la simbología en sí de este personaje que fue repetido de forma continuada no solo en los vasos cerámicos y en otros elementos de esta cultura sino que se transmite con igual fuerza a culturas posteriores.

El carácter expansionista y guerrero de los tiahuanacos se identifica plenamente con la representación del «dios llorón» y este patrón cultural que encierra además una fuerte jerarquía religiosa encontrará en los *huaris* los transmisores idóneos de sus sistemas de valores.

Estas nuevas gentes que alcanzan su periodo de expansión entre el 600 y 1000 d.C., desarrollan también un sistema económico que les permite afianzarse y extenderse por todo el territorio peruano hasta el punto de conocerse este período cultural con el nombre de «Imperio Huari». Las atractivas formas de la cerámica tiahuanacota fueron asimiladas y diseminadas por toda la geografía andina y con ello la ideología subyacente (Lámina III, a). De este modo forma y contenido fueron catapultados hasta la Costa Central donde en Pachacamac, sur de Lima, encontramos vasos del tipo kero que difícilmente se diferencian de los Tiahuanaco—Huari, (Lámina III, b), al igual que ocurre en Nazca en la Costa Sur (Lámina III, c).

Otro elemento que no debemos pasar por alto en las iconografías de los keros, es el «felino», animal mítico para la mayoría de los pueblos de América y cuyo culto en los Andes entronca directamente con el Período Formativo, anteriormente visto. La cultura Chavín parece transmitir su influencia a Tiahuanaco y esta a su vez a Huari que lo propaga, de forma que el culto al felino vuelve a resurgir durante este período aún con mayor ahinco. La fuerza, el poder, la jerarquía que simboliza este animal, se trasmite a través del tiempo y del espacio mediante la iconografía de las cerámicas. Esta transmisión se facilitó merced al desarrollo de las



(a)



(b)



(c)

Lámina III. Vaso de cerámica Huari. Museo de Arqueología y Antropología de Lima. (b) Vaso Huari-Pachacamac. (c) Vaso Huari-Naca.

redes comerciales lo que explica su hallazgo en distintos puntos de la costa centro y sur.

Debido a lo anteriormente expuesto, así como a los hallazgos arqueológicos que lo confirman, es en este período cuando se asienta el carácter ritual y simbólico del vaso troncocónico.

Durante el período de Los Estados Regionales entre el 1000 y el 1430, en la costa norte⁵, el *Reino de Chimor*, adquiere poco a poco la hegemonía de la zona. Se trata esta vez de una cultura costera con tradiciones diferentes a las del altiplano, con un territorio distinto, y con una metrópoli, *ChanChan*, planificada y consolidada como tal mediante el pago de tributos o las relaciones comerciales. A medida que sus territorios se ampliaban, el boato y la riqueza de sus reyes aumentaba con ello, siendo necesaria la utilización cada vez más de objetos de todo tipo destinados al culto y ceremonial. Y es en esta cultura precisamente donde encontramos de nuevo los vasos tronco-cónicos. Hasta el momento la materia prima dominante era la cerámica, sin embargo para la costa norte situada tan cerca de los Andes Septentrionales, era fácil conocer el trabajo metalúrgico de pueblos tan especializados en ello como los que ocupaban los actuales territorios de Colombia y Ecuador. Los expertos orfebres Chimús, emplearon el oro y la plata para conseguir estos vasos ceremoniales, conservando en algunos su forma clásica (Lámina IV, a) y estilizándola en otros hasta conseguir una auténtica adaptación local esmeradamente elegante (Lámina IV, b). Pero si bien procedente de Tiahuanaco—Huari, se mantiene la idea de prestigio que la forma de estos recipientes encierra, la fuerza del dios local protector además de la dinastía reinante, sustituye la iconografía del antiguo «dios felino» y «dios llorón de Tiahuanaco», por la suya propia. «Naymlap» como se le conoce según las crónicas⁶ reconocido por sus ojos de ave, tomó el protagonismo en la decoración de muchos de los vasos reafirmando así el origen costero y no serrano de esta cultura. Pero en pleno esplendor chimú, el pueblo inca forjaba su señorío y comenzaba su camino hacia la expansión, por lo que hacia la segunda mitad del siglo xv y después de varias tentativas el Inca Tupac Yupanqui consiguió someter a su rey y dominar los territorios costeros.

Sería muy aventurado precisar cuándo exactamente los incas conocen y adoptan estos vasos cerámicos, ya que si bien todo parece indicar

⁵ Departamentos de Lambayeque y Trujillo actualmente.

⁶ En CABELLO VALVOA. *Miscelanea Antartica* (1951), (1586).

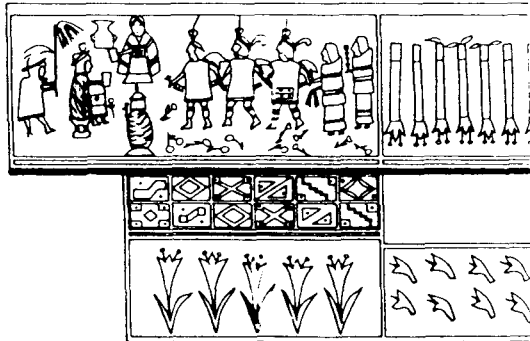
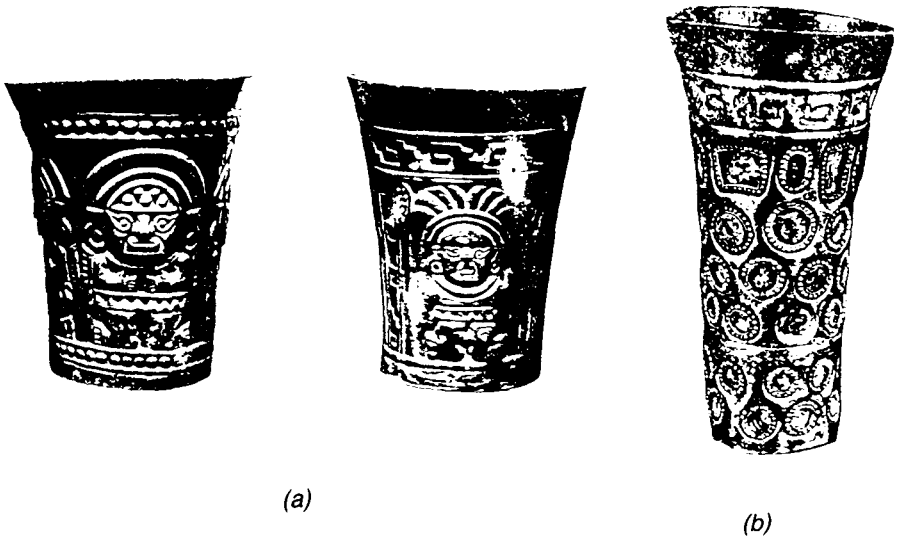


Lámina IV. (a) Keros del Museo Nacional de Arqueología y Antropología de Lima. (b) Kero Cimú procedente de Batán Grande (Lambayeque). (c) Desarrollo de un kero Incaico. Ritual con el Inca difunto en la Plaza Grande de Cuzco (Alons, 1988).

que el contacto con los chimús y la valoración de sus trabajos en metral (entre ellos los keros) sería el momento propicio, no podemos olvidar que los orígenes míticos de los primeros incas, los sitúan en el lago Titicaca⁷ donde muy fácilmente pudieron conocer la tradición cerámica de Tiahuanaco, con lo que por el momento dejamos planteada esta doble posibilidad.

Las primeras fuentes etnohistóricas consultadas hasta el momento, confirman no sólo la presencia del kero entre las élites y el Inca, sino la adaptación del mismo para su utilización habitual entre los «hatun-runá» (el pueblo). En la obra de Guaman Poma de Ayala⁸ encontramos plasmados en los grabados, la figura del Inca y de uno de los capitanes del grupo de élite (Lámina V, b, c), portando sendos vasos en una ceremonia de «brindis con el Sol». En el caso del Inca Capac Yupanqui, un pequeño «genio alado»⁹ acerca al Sol su vaso. Aunque la ofrenda es la *chicha*, el kero queda como la vasija sagrada elegida para su transporte, confirmando así nuevamente, lo elevado de su prestigio.

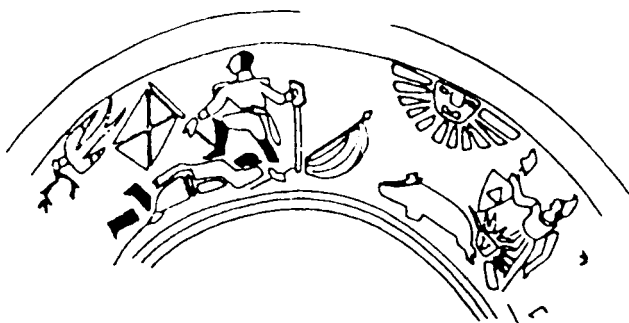
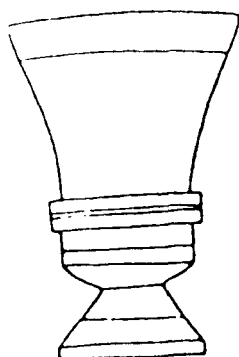
En el ciclo calendárico impuesto por el estado inca, cada mes oficialmente se vinculaba a una fiesta, en junio (Cuzqui Quilla), el «Inti Raymi» era la celebración solar por excelencia donde las ofrendas de alimentos, oro, plata o sacrificios humanos, ayudaban a ensalzar la divinidad del Sol. En la Lámina VI, Guaman Poma vuelve a representar al Inca en esta fiesta en la misma ceremonia de «brindis con el Sol» que anteriormente habíamos comentado, mientras que una mujer va suministrando *chicha* en los nuevos vasos. En el mes de agosto (Chacra Tapui Quilla), «la fiesta de la Labranza» (Lámina VI, b) supone una nueva celebración en la que tanto el Inca como el pueblo, tienen una presencia activa, ya que son las tierras del Inca y las del culto las que se roturan por sistema de *mita*¹⁰, encontrando de nuevo la representación del kero en las manos de una mujer jorobada que camina detrás del grupo presidido por el Inca. La bebida y la comida estaban a cargo del Inca y con

⁷ El mito de Manco Capac y Mama Ocllo, habla de una pareja de «héroes civilizados» con origen en esta zona, encontrando referencias a ello en las crónicas de CIEZA DE LEÓN (1973) (1522) y en Sarmiento DE GAMBOA (1965) (1572).

⁸ *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1980), (1613).

⁹ Hay que tener en cuenta que a partir de la introducción de la Iglesia Católica en América, cualquier «objeto, suceso o representación» religiosa inca, que no fuera claramente comprendida, era identificada con la figura del «demonio», lo que ha dado lugar en muchos casos a falsas interpretaciones.

¹⁰ Palabra de origen quechua que significa turno o tiempo y que según C. BRAVO (1986) «define el carácter que tuvieron las obligaciones tributarias que recaían sobre el *purej* o jefe de familia... Los turnos de la *mita* se aplicaron porcentualmente a todas las actividades necesarias para el desarrollo de la economía» (pág. 124).



(a)



(b)



(c)

Lámina V. (a) Representación de un kero colonial según Rowe (1982). (b) Grabado de GuamanPoma que presenta un capitán del cuerpo de élite. (c) Grabado de Guaman Poma. El Inca brindando con el sol.



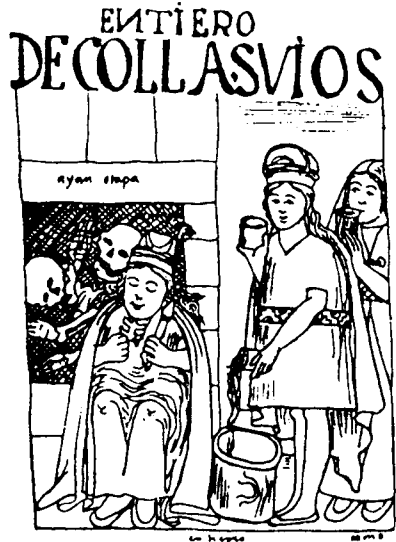
(a)



(b)



(c)



(d)

Lámina VI. Grabados de Guaman Poma. (a) Bebida ritual del Inca (b) Fiesta de la labranza. (c) Ritual con las momias de los Incas. (d) Entierro de los Collasuyos.

él y con la tierra se brindaba y festejaba, poniendo de manifiesto el respeto que hacia ella sentían.

Pero de singular interés son los ritos funerarios, donde se incluye la obligación de proporcionar al muerto, comida, bebida, ropa... En la representación de Guaman Poma que recoge el entierro de los Colla-Suyos (Lámina VI, d), encontramos un claro ejemplo de la participación activa del difunto, que momificado ¹¹ interviene en la ceremonia bebiendo en un kero que se vacía en el recipiente del suelo. Esta participación de los muertos «bebiendo con los vivos» tendrá su máximo exponente en el ritual funerario del Inca y su esposa la Coya, los cuales siendo momificados eran atendidos por su grupo de parentesco (*Panaca*), indefinidamente. En la Lámina VI, c, podemos apreciar este ritual y reconocer los cuerpos momificados por los ojos cerrados y su posición sedente.

Todos los días, las momias de los Incas desaparecidos, salían a la Gran Plaza del Cuzco, donde el Inca vivo y la Coya, bebían y celebraban con ellos, al igual que lo habían hecho con el funeral. Esta escena familiar para los incas, quedó plasmada precisamente en la decoración pictórica de un kero, que tuvimos la suerte de encontrar en el Museo de América, de Madrid, en 1987 ¹² (Lámina IV, c). Los vasos que aparecen en la escena, son de color gris claro, lo que muy posiblemente indicaría su material de origen, la plata. Este mismo grabado nos sirve para una observación en lo relativo a la «bebida ritual» y a la utilización del kero, ya que tanto más se bebía más se agradaba a los muertos, y en esto no había distinción de sexo alguna, pues la mujeres participaban de la «bebida ritual» en la misma medida que los hombres (Lámina VI, c y d).

Consultando las obras del Padre Bernabé Cobo ¹³, encontramos la utilidad de estos vasos:

«... los más comunes son de madera de hechura de nuestros cubiletes de vidrio, más anchos de arriba que de abajo, que hacen un cuartillo de vino. Píntanlos por de fuera con cierto barniz muy reluciente de varios colores con diferentes labores y pinturas y a estos vasos de palo llaman *quero*. La gente de caudal los usan de plata y los llaman «quilla» y hacenlos de la misma forma que los de palo...» ¹⁴.

¹¹ Los procesos de momificación, solamente se aplicaba al Inca y a las élites, el pueblo no participaba de este privilegio funerario. ALONSO SAGASETA (1988).

¹² En *El espacio funerario en las cultura andinas* (1988) y *Las momias de los Incas: su función y realidad social* (1989).

¹³ *Historia del Nuevo Mundo* (1956), (1653).

¹⁴ COBO, 1956, tomo XCII, pág. 243.

Según este testimonio los vasos se utilizaban como elementos habituales por las élites y grandes señores, lo que confirmaban los grabados anteriormente vistos de Guaman Poma, pero parece ser que su empleo se generaliza entre el pueblo el cual lo emplea comúnmente, limitando eso sí el material en que se fabrica a la madera o la cerámica, quedando muy claro en este caso que la materia es el indicativo de poder. Nos inclinamos a pensar que su difusión se hizo de arriba a abajo, o lo que es lo mismo, su utilización en el culto por el Inca y por las élites fue copiada por el pueblo dado lo práctico de su forma y la importancia social del acto de beber.

El mayor número de evidencias arqueológicas de keros, pertenecen principalmente al siglo xvi, donde la distinción entre vasos anteriores y posteriores a la conquista es verdaderamente difícil. J. Rowe ¹⁵ hace un breve intento cronológico basándose en las técnicas decorativas de los mismos y confirmando sin lugar a dudas su pervivencia hasta 1821 o 1822, ya que encontró un pequeño kero de madera en el Museo de la Cultura Peruana en Lima, en el que aparece mediante la técnica de incrustación de laca, como motivo iconográfico la figura de un soldado con la bandera de San Martín, que únicamente fue utilizada mediante decreto durante esas fechas (lámina V; a).

El resto de los materiales utilizados por Rowe procede de los ajuares funerarios, asociados la mayoría de ellos a tumbas incaicas del siglo xvi, que presentan en la mayoría de los casos dificultades para su datación exacta.

Otro elemento que podría habernos acercado a una cronología relativa, es el constituido por las «marcas manuales» que aparecen en las bases de los keros. Estudiadas por L. López y Sebastián ¹⁶, constituyen verdaderas señas de identidad de los artesanos que los realizaron, pero no son sin embargo símbolos que puedan ayudar a un ordenamiento cronológico de los mismos.

A nuestro juicio un estudio detallado de la composición pictórica, podría ser el método más interesante en la búsqueda de cronologías. El propio Rowe ¹⁷, habla de la dificultad que encierra la identificación de las vestimentas españolas en las decoraciones de los keros coloniales debido principalmente a su esquematización. ¿No sería precisamente esa «esquematización» un rasgo o norma pictórica inca que pervive a pesar

¹⁵ ROWE, J. H. en, *La cronología de los vasos de madera inca* (1982).

¹⁶ LÓPEZ Y SEBASTIAN en, *El kero peruano: valor arqueológico* (1975).

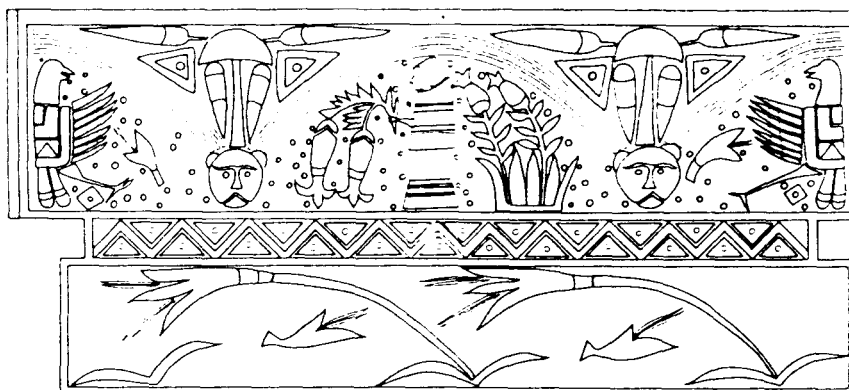
¹⁷ Obra citada, pág. 113.

de las nuevas influencias? Si observamos los desarrollos de los keros de las láminas IV; c y VII; a y b, es suficiente analizar algunas de las figuras femeninas que forman parte de la escena, para darnos cuenta de que el grado de «esquematación» alcanzado por ellas estaba muy lejos de las normas pictóricas del arte del siglo XVI español.

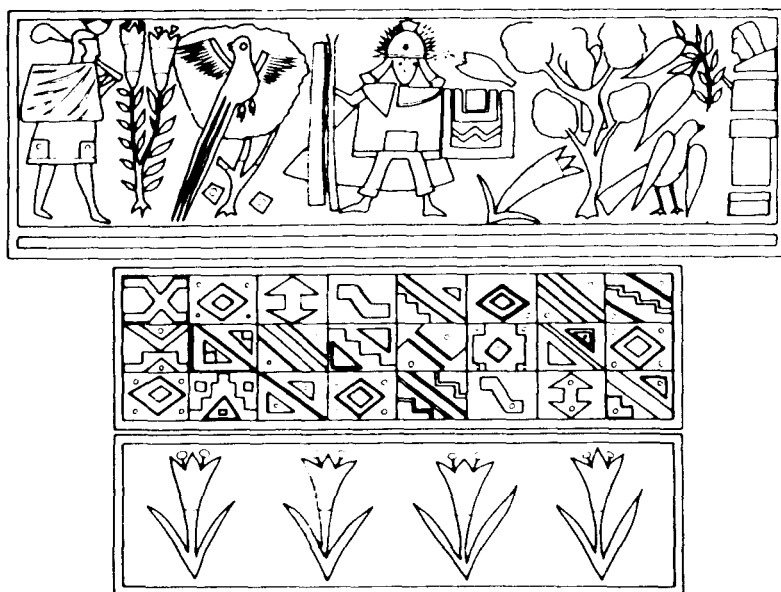
Si por el contrario lo que analizamos es el «espacio pictórico», encontramos que el artista ocupa la superficie exterior del vaso dividiéndola en fajas o bandas paralelas, el tamaño y las subdivisiones verticales varían, quedando convertidas en cuadrados o rectángulos, donde se incluirán los motivos decorativos. El grosor de estas bandas dejan siempre prioridad a la más cercana al borde, donde se coloca el tema principal en una «escena corrida». Todos los elementos decorativos se colocan en su espacio delimitado, sometidos a una «ley del marco» que aparece como otra posible norma pictórica inca heredada de las culturas anteriores. Pero si observamos los keros de la lámina VIII; a, b, y c; encontramos lo que podríamos considerar como «licencias», recursos que emplea el artista para situar las figuras de una forma más cómoda; así el marco superior queda roto por los tocados o las cabezas de los personajes, y el inferior por los pies o los cuerpos de los animales situados en la parte baja de la composición. Este comportamiento pictórico pudo muy bien provenir del conocimiento de un nuevo arte como el de occidente, donde este tipo de «licencias» habían empezado a producirse.

Como los dos ejemplos de composición pictórica que hemos utilizado hay muchos otros, y posiblemente este pueda ser un camino que nos lleve no solo a una ordenación cronológica de estos vasos, sino a un conocimiento más real del arte y la cultura inca.

El kero, además independientemente de su significado ritual, ha sido el portador en su iconografía de los distintos elementos de poder destacados en cada momento y cultura andina: el dios Felino de Chavín, el dios «Llorón» de Tiahuanaco, Naymlap para los chimús, el Inca y el Sol son un buen ejemplo de ello, confirmándose esta función hasta el siglo XIX por lo que su valor como elemento cultural de análisis, plantea sin duda estudios posteriores más amplios.

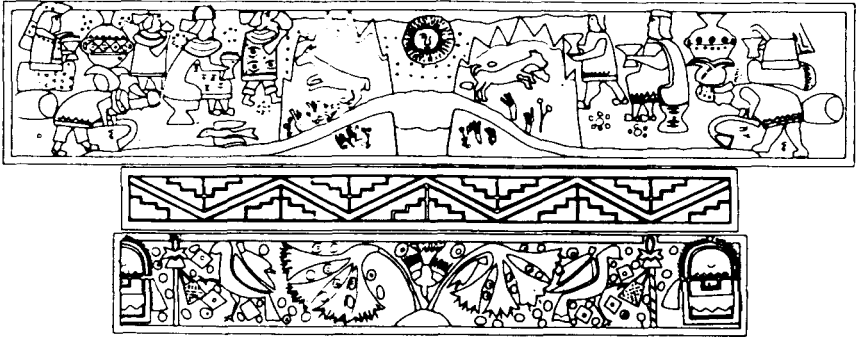


(a)

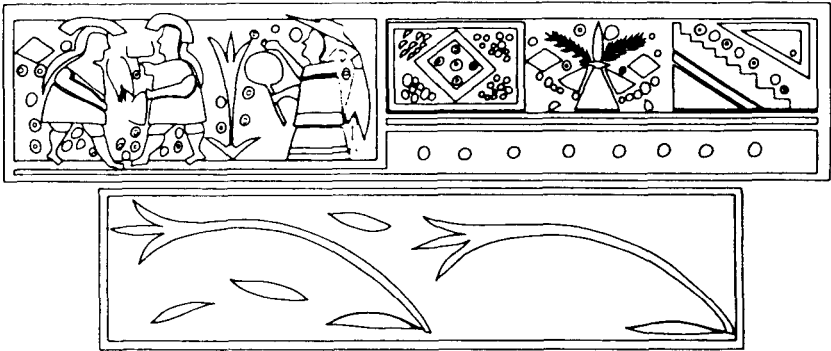


(b)

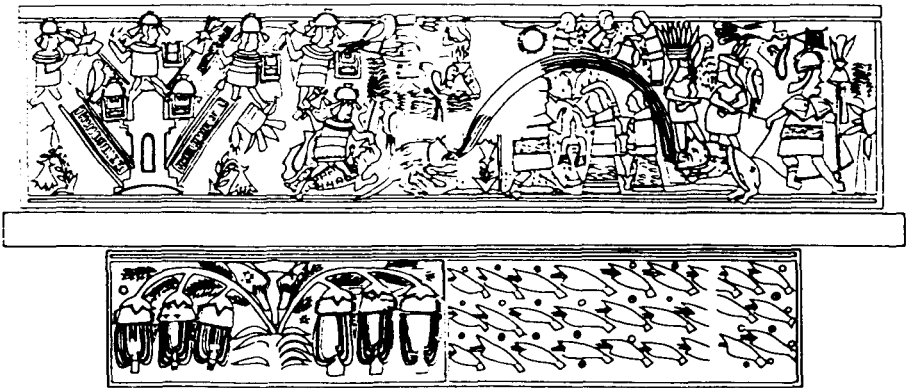
Lámina VII: (a,b) Desarrollo de la decoración pictórica de dos keros del Museo de América de Madrid.



(a)



(b)



(c)

Lámina VIII: Desarrollos de tres keros del Museo de América de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO SAGASETA, Alicia, 1988: *El espacio funerario en las culturas andinas*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 641 páginas con figuras y láminas.
- 1989: «Las momias de los Incas: su función y realidad social». *Revista Española de Antropología Americana*, núm. XIX, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, págs. 109-135, 5 láminas.
- BRAVO GUERREIRA, Concepción, 1986: *El tiempo de los Incas*. Madrid, Editorial Alhambra, 181 páginas figuras y láminas.
- CABELLO VALBOA, Miguel, 1951 (1586): *Miscelánea Antártica*. Lima, Instituto de Etnología de la Universidad Mayor de San Marcos, 561 páginas, sin láminas.
- COBO, Bernabé, 1956 (1653): *Historia del nuevo Mundo*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI, XCII, sin láminas.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de, 1973 (1552): *El Señorío de los Incas*. Lima, Editorial Universo, sin láminas.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, 1980 (1613?): *El primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, México, Siglo XXI, América Nuestra, 3 vol. con láminas.
- KAUFFMANN DOIG, Federico, 1980: *Manual de Arqueología Peruana*. Lima, Ediciones, Peisa, 796 páginas con figuras y láminas.
- LEICH, Hermann, 1963: *Arte y cultura prehispánicos*. Madrid, Editorial Aguilar, 232 páginas con figuras y láminas.
- LÓPEZ y SEBASTIÁN, Lorenzo, 1975: *El kero peruano: valor arqueológico*. Madrid, Memoria de Licenciatura, Universidad Complutense, con figuras y láminas.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo, 1989: *Chavín de Huantar en el Nacimiento de la Civilización*. Lima, Ediciones del Instituto de Estudios Arqueológicos, 245 páginas, con figuras y láminas.

- PIEDRA y ORO, 1988: *El Arte en el Imperio de los Incas*. Madrid, Museo de América, Ministerio de Cultura y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 159 páginas, con láminas.
- PONCE SANGINES, Carlos, s.a.: *Cerámica Tiwanacota*. Buenos Aires, EMECE Editores, 52 páginas, con figuras.
- ROWE, John H., 1945: «Absolute chronology in the Andean Area», *American Antiquity*, X, Menasha, Wisconsin, 277 páginas.
- 1982: «La cronología de los vasos de Madera inca», *Arqueología de Cuzco*, Cuzco, Edición del Instituto Nacional de Cultura de Cuzco, págs. 97-136, con figuras y láminas.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro, 1965 (1572): *Historia Índica*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXXXV, sin láminas.