

Cuando el concepto de poder se codifica rítmicamente en el espacio iconográfico. Estudio de la decoración de dos textiles ceremoniales Huari*

*When the concept of power is rhythmically decoded in the iconographic space.
Study of the decoration of two Huari ceremonial textiles*

Mónica Gudemos**

RESUMEN

En este artículo analizamos las características iconográficas de la decoración de dos textiles ceremoniales huari, específicamente dos uncus del Horizonte Medio (650-1000 d. C.). Tales características estuvieron estrechamente vinculadas a la expresión visual del concepto andino de poder. En este análisis observamos particularmente la dinámica rítmica presente en la organización espacial de un plano decorativo con fuertes connotaciones simbólicas.

Palabras clave

Textiles andinos. Cultura Huari.

ABSTRACT

In the present article, we analyze the iconographic characteristics of the decoration of two Huari ceremonial textiles, specifically two uncus of the Middle Horizon (650-1000 A.D.). Such characteristics were closely related to the visual expression of the Andean concept of power. In this analysis, we particularly observe the rhythmical dynamics of the spatial organization of a decorative plane with strong symbolic connotations.

Key words

Andean textiles. Huari culture.

Recibido: diciembre de 2009

Aceptado: abril de 2010

* Este artículo es una reseña del estudio iconográfico llevado a cabo sobre la decoración de los uncus seleccionados. Por cuestiones de espacio, presentamos aquí sólo los datos y las imágenes imprescindibles para la comprensión de dicho estudio.

** Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). mgudemos@gmail.com

Introducción

La concepción andina prehispánica del espacio y la complejidad con que dicha concepción se proyectó materialmente a través de las observaciones astronómicas de posición, de las administraciones territoriales, de los emplazamientos arquitectónicos e incluso de las proyecciones simbólicas plástico-iconográficas es una temática amplia y profundamente tratada desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el presente. Asimismo, ha cobrado particular importancia el estudio de las categorías del espacio aborígen (consúltese, entre otros, Nastri 2001), como así también de la socialización del entorno a través de la administración de los recursos naturales y las articulaciones ceremoniales de participación comunitaria, en las que se actualizaban los fundamentos de autorización de las estructuras de poder (Zuidema 1983 y 1986; Sherbondy 1987; McEwan y Van de Guchte 1992; Callegari *et al.* 1999; Bauer 2000 y Gil García 2001). No obstante, desde nuestra perspectiva analítica echamos en falta el tratamiento del espacio desde su comprensión acústica, de fundamental importancia para el estudio tanto de las macroestructuras ceremoniales andinas (Gudemos 2003, 2005, 2006a y 2008), como del simbolismo mágico del ritmo plástico, codificado en secuencias de figuras y color (Gudemos 2004 y 2006b), por lo que llevamos a cabo detallados trabajos al respecto. Precisamente sobre este último punto, analizamos aquí la dinámica rítmica presente en la organización espacial de la decoración de dos textiles ceremoniales huari, específicamente dos *uncus* del Horizonte Medio (650-1000 d. C.), identificados NM 245 del Museum für Völkerkunde München [MVM] (Figura 1) y CE1991-11-001 del Museo de América de Madrid [MAM] (Figura 4), respectivamente. Dicha decoración definiría iconográficamente un espacio ceremonial mediante la dinámica relación de los opuestos, propia del concepto andino de poder (Martínez 1986, Berenguer 1998 y Gudemos 2003).

Interpretando el espacio andino

Básicamente, partimos de una concepción social del espacio andino, esto es, del espacio asimilado conforme a una serie de consensos culturalmente incorporados durante generaciones. El espacio es para los andinos un entorno cultural definido, interpretado, representado y autorizado socialmente. Somos conscientes de la dificultad conceptual que implica interpretar la complejidad cultural codificada en una organización espacial andina prehispánica; no obstante, resulta imposible no interpretarla implícitamente en el mismo intento de la descripción. En términos generales, y sin entrar en discusiones hermenéuticas, lo cierto es que aún rehuyendo la problemática de la interpretación del hecho arqueológico, es decir, de la comprensión de sus determinantes sociales de producción, queda manifiesta la "*adopción implícita de una posición respecto del problema*" (Nastri 2001: 33), que ya expone una forma primaria de interpretación.

Enfrentando la problemática planteada y antes de tratar en detalle el objeto de este estudio, definimos las pautas conceptuales de nuestro análisis.

Consideramos inherentes al concepto de espacio:

- 1) la coexistencia de diferentes planos expresivos, articulados conforme a una lógica de contenidos de sentido,
- 2) la dinámica estructural dada por el significado a cada significante o plano expresivo,
- 3) la presencia de unidades simbólicas, que actualizan cadenas discursivas codificadas iconográficamente, y
- 4) los ritmos y equilibrios dinámicos de los elementos plásticos, que permiten *espacializar* iconográficamente el concepto que la cultura maneja del tiempo.

Lo arriba enumerado nos aleja conceptualmente de los determinismos acotados que promueven las relaciones mecánicas y unívocas

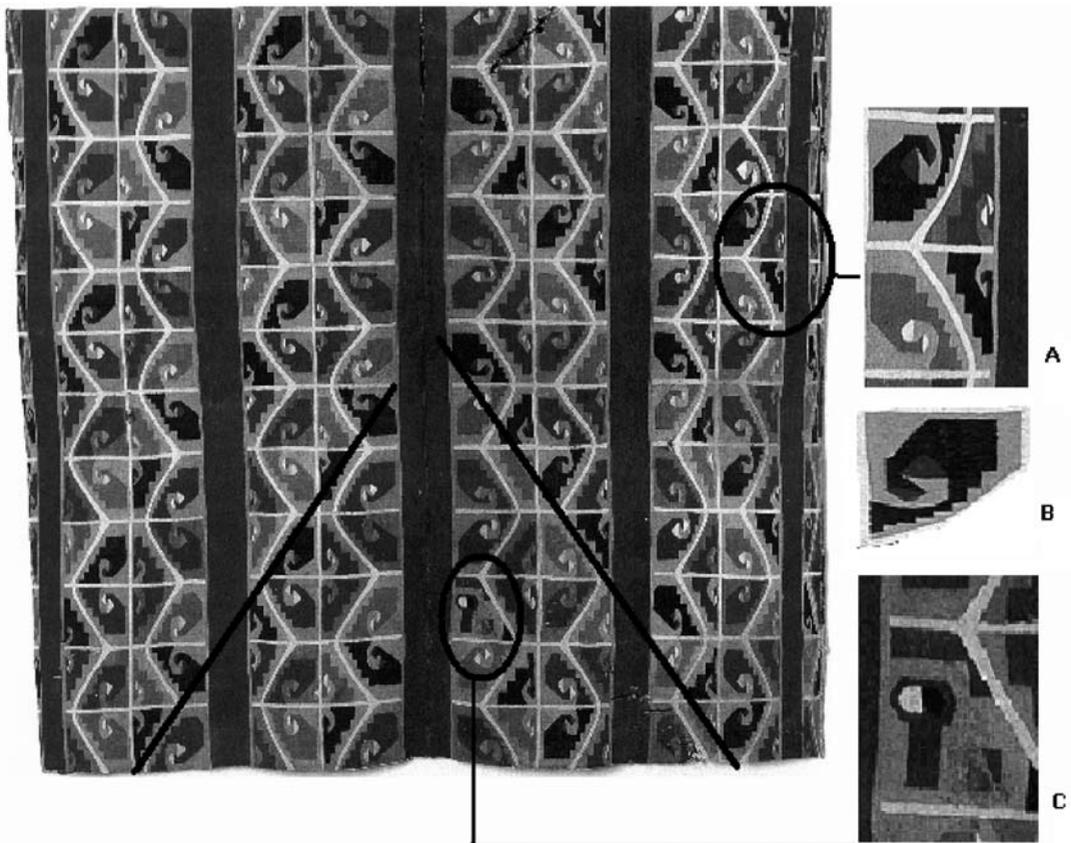


Figura 1. *Unqu* NM 245 [MVM]: detalles iconográficos.

(Gil García 2001: 61), tanto para interpretar las macroestructuras espaciales, tal es el caso de los emplazamientos arquitectónicos en su relación con las articulaciones sociopolíticas y económicas de las sociedades productoras, como las microestructuras iconográficas en su relación con la expresión codificada de la percepción ideológica y del pensamiento simbólico de los agentes sociales.

El concepto de sonido en la iconografía huari

Cuando hablamos de ritmo iconográfico, hablamos en cierto modo de la codificación del tiempo en organizaciones espaciales de figura y color. Esto habría permitido a los andinos diseñar espacialmente campos o planos de contención de flujos dinámicos, cuyas frecuencias y amplitudes generaban emergentes simbólicos de tensión iconográfica

con significados específicos. Según nuestros estudios, esto último determinaría un interesante umbral iconográfico en el que el sonido podría participar *plásticamente* como componente simbólico necesario. Prueba suficiente de lo dicho es el manejo simbólico del sonido que los huari resolvieron plásticamente en la decoración textil. Músicos, danzantes, instrumentos musicales activos (esto es, representados en el momento de la emisión de sonido) participan iconográficamente de una dinámica espacial, que excede muchas veces la dimensión planimétrica representativa de la superficie textil. Como veremos, lo interesante es que el pensamiento plástico-compositivo huari¹, alcanzó niveles de abstracción simbólica en los que el

¹ Como en el pensamiento estrictamente musical (Gudemos 1998 y 2001b).

sonido habría sido asimilado e incorporado iconográficamente en las dinámicas de flujo tan propias del estilo, determinantes de la expansión y la compresión de los campos decorativos.

Análisis

El *uncu* peruano perteneciente a la colección Norbert Mayrock del Musuem für Völkerkunde München, identificado NM245 (Figura 1), posee 196 cm de longitud (articulada en dos) y 105 cm de ancho. Su decoración, como dijimos, definiría iconográficamente un espacio ceremonial mediante la dinámica relación de los opuestos, propia del concepto andino de poder.

En acuerdo con Jiménez (2006a: 111), pensamos que en el tejido los andinos codificaron una multiplicidad de conceptos, que sirvieron iconográficamente para expresar de manera visual contenidos específicos de rango social, sistemas de creencias e incluso filiación étnica. Por otra parte, como ya tratamos oportunamente (Gudemos 2003, 2004, 2005, 2006a y 2008), el ceremonial andino ponía en evidencia, esto es, dejaba expuesto socialmente el concepto de poder a través de aquellos atributos que permitían visualizar la autoridad conforme al consenso andino. En ese modo en el que los andinos visualizaban la autoridad (Martínez 1986), los textiles que aquí analizamos habrían sido atributos definidos. En efecto, como Anita Cook (1996) argumenta en su estudio acerca de la simbología de poder en la vestimenta andina prehispánica, este tipo de *uncus* era utilizado como emblema del importante estatus social de su portador en el contexto cultural huari.

Por otro lado, analizando las vasijas cerámicas huari representativas de personajes de alto rango², Cook individualiza dos tipos de *uncus* o camisas propios de la parafernalia representativa de la autoridad de estos personajes: 1) los de tapiz con diseños geométricos abstractos, como los que aquí analizamos,

y 2) los de “urdimbre y trama discontinuas con diseños de técnica de ‘atado y teñido’ o tie-dyed” (Jiménez 2006b: 209).

Por nuestra parte, consideramos asimismo que no sólo la extraordinaria calidad de este tipo de textiles y su materia prima eran factores suficientes para identificarlos como emblemas de poder. Lo que determinaba *visualmente* su función social como atributo de alto rango era precisamente la interacción conceptual que se establecía iconográficamente en su espacio expresivo. Un espacio que consideramos ceremonial tanto por la función social de la prenda, en cuya amplitud se hallaba inscripto, como por la función emblemática que, en su carácter de campo expresivo, cumplía en la organización social del espacio que su portador definía con su presencia.

En el modo en que los andinos visualizaban el concepto de poder era fundamental la tensión definida por lo que hemos llamado los *atributos estables* y los *atributos inestables*. En efecto, el espacio ceremonial político-religioso quedaba definido con la sola presencia del sujeto de mayor estabilidad social. Éste se presentaba en su estabilidad, sentado. Lo que no implicaba que no pudiera desplazarse, lo que hacía generalmente en andas, pero sentado. No es necesario tratar aquí la importancia del personaje sentado entre los andinos como elemento de orden³. Sí el hecho de que el concepto de poder se activaba socialmente, por así decirlo, cuando se contraponía representativamente dicha estabilidad a la inestabilidad de otros atributos como las marchas militares, las danzas, los toques instrumentales...el sonido⁴. Este modo de representar el concepto de poder en la parafernalia emblemática andina trascendió en el tiempo, insertándose en el contexto cultural de la Colonia, haciéndose visible iconográficamente, por ejemplo,

³ Ampliamente tratada por Martínez en 1986.

⁴ Tratamos en detalle el sentido de esta tensión iconográfica cuando analizamos la danza de las pinturas rupestres de la cueva CC2 (NO Argentina, cultura La Aguada, primer milenio d. C.) y la decoración de los queros coloniales del Museo de América (Gudemos 2003 y 2004, respectivamente).

² ‘Huacos efígie’. Véase al respecto Jiménez 2006b: 209.

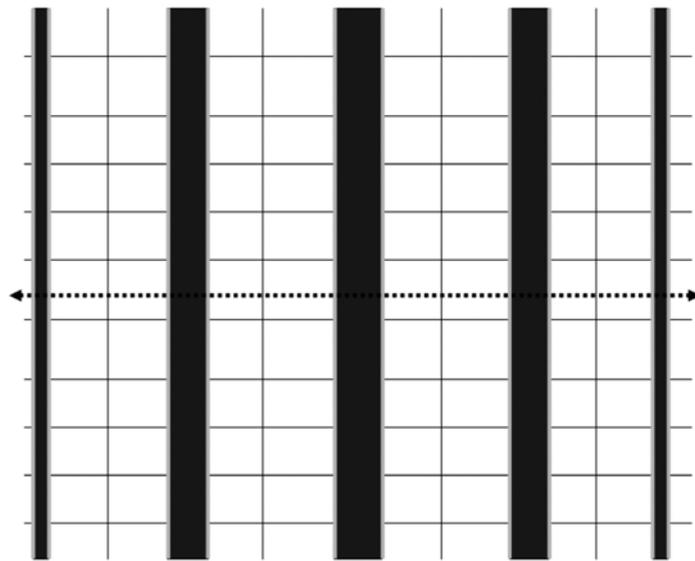


Figura 2. Organización estructural iconográfica básica del *uncu* NM245 [MVM]

en la decoración de los vasos de madera ceremoniales⁵.

En el textil de Munich, el plano de contención iconográfica ha sido articulado como un damero estable subyacente, afirmado aún más en su estabilidad por gruesas franjas verticales rojas que atraviesan todo el plano (Figura 2), franjas que se imponen plásticamente por el impacto visual que provocan. No debemos olvidar la importancia del color rojo y sus variantes cromáticas en la simbología emblemática andina⁶.

Asimismo, la estabilidad de estas franjas se ve acrecentada en su significación por el contorno de color amarillo que poseen. Dicho contorno opera como medio de *aislamiento* en la dinámica contextual iconográfica del plano.

Estas franjas así *expuestas* constituyen el *atributo estable* que impera en el espacio textil ceremonial. Ahora bien, no obstante

dicha estabilidad, en el ancho de las franjas se observa el efecto de una tensión que, a manera de presión, articula binariamente el plano representativo. En efecto, dicha tensión *comprime* las franjas hacia la derecha y hacia la izquierda, respectivamente, determinando la típica dinámica huari de compresión y expansión de los campos decorativos, a la que antes nos referíamos.

Al continuar con el análisis de los elementos primarios, observamos que la *presión* iconográfica que tratamos está ocasionada por un flujo continuo que, a manera de ondas, se propaga desde el centro hacia los costados del plano de representación (Figura 1). Este sentido de propagación define el espacio ocupado por la franja central como un espacio expansivo, cuyo efecto surcará todo el plano de representación en dirección axial. Este hecho iconográfico es considerado por nosotros como la base simbólica en la determinación de este plano plástico como un espacio ceremonial (Gudemos 2004, 2005 y 2008). En un sentido más estricto, la tensión de orden primario generada entre la estabilidad de las franjas y el dinamismo (entiéndase inestabilidad) de las ondas, es la codificación simbólica primaria del concepto andino de poder (Martínez 1986

⁵ Martínez 1986 y Gudemos 2004.

⁶ Estudio llevado a cabo en detalle por nosotros en el análisis de la macroestructura ceremonial del Capac Raymi (Gudemos 2001a y 2005).

y Gudemos 2003). Esta expansión, a manera de propagación de ondas, recibe a su vez el efecto de propagaciones menores proyectadas a partir de cada una de las otras franjas, que en la dinámica iconográfica funcionan como ordenadores menores del espacio ceremonial. Estas propagaciones tienen una amplitud directamente proporcional a su presencia iconográfica. Se da así una dinámica de flujo continuo de *ida y vuelta* (obsérvese la orientación direccional de los motivos de curva escalonada), que otorga al plano de representación un sentido de *espacialización circular*.

Esta dinámica de flujo se observa *enmascarada*, por así decirlo, por la amplitud de las ondas propagadas axialmente desde el centro, que son plásticamente más *visibles*, y la dinámica dada por las combinaciones de color, cuyo ritmo se *escapa* o fuga en direcciones oblicuas hacia ambos lados de la franja central, tal como marcamos con líneas en la Figura 1. En efecto, los flujos secundarios no se visualizan a través de ondas, sino a través de su efecto de *presión*, que comprime o condensa el contenido de los microplanos iconográficos. A simple vista y a distancia prudencial, los motivos de curva escalonada no se perciben en su variedad de tamaño, por la excelente combinación cromática en la distribución de los colores en el espacio plástico. Pero si observamos en detalle con el objetivo de determinar la lógica compositiva de esta decoración, notaremos la existencia de campos de *condensación iconográfica*, que ponen de manifiesto una fluctuación en sentido opuesto al principal. Sin duda, esta equilibrada irregularidad brinda una dinámica al campo iconográfico realmente notable y simbólicamente específica. Este juego compositivo, tal como lo hemos individualizado, es básicamente binario y se itera rítmicamente estable hasta cubrir el total del espacio plástico.

Si profundizamos, observaremos a su vez que en el interior de cada uno de los microplanos plásticos (como el que vemos en Figura 1, B) se produce una interesante relación dinámica de combinatorias cromáticas, incorporada a la trama de orientaciones direccionales

determinada por los motivos de curva escalonada (Figura 3). De ese modo, se van sucediendo las correspondencias de color en forma alternada y en diferentes sentidos, generando otro flujo interno que *despega* los microplanos, dando una sensación de espacialidad dinámica, de profundidad muy interesante. A esto se suman las correspondencias cromáticas lineales oblicuas ya señaladas, marcando aún más las tensiones.

La codificación de lo simbólico

Como vemos, estamos frente a un complejo juego de oposiciones que, simbólicamente, codifica el significado ceremonial de este textil. Un textil, en cuyo campo cada uno de los elementos describe circuitos de correspondencias, como si de una gran coreografía danzada se tratara, *despegando* del plano general otros planos con dinámicas específicas, generando así una interesante profundidad espacial. Cada microplano es un microcosmos con dinámica independiente e interconectada, como si fuera un engranaje en una maquinaria sincronizada o un danzante *socializando* el espacio con su participación comunitaria. Otro detalle a considerar es que cada curva escalonada no conforma *un* diseño, sino *dos* en su complementariedad positivo-negativo (véase detalle en Figura 1, B), algo presente con frecuencia en los textiles tiahuanaco-huari (Uhle 1913: 350). Todo responde al mismo principio de oposición complementaria característico de los espacios ceremoniales.

Pero aún falta algo importante. Cuando estudiamos los espacios determinados por los circuitos ceremoniales comunitarios (Gudemos 2001a, 2005, 2006 y 2008), observamos que el espacio ocupado por los personajes de alto rango era una parte del escenario ceremonial aislada de las dinámicas ceremoniales descritas por los otros estamentos. En el textil que analizamos, cada microplano, cada espacio dinámicamente constituido se halla acotado, al tiempo que aislado por el color blanco. El principio de aislamiento es válido también para las franjas verticales, como vimos anteriormente. Ese aislamiento responde a un

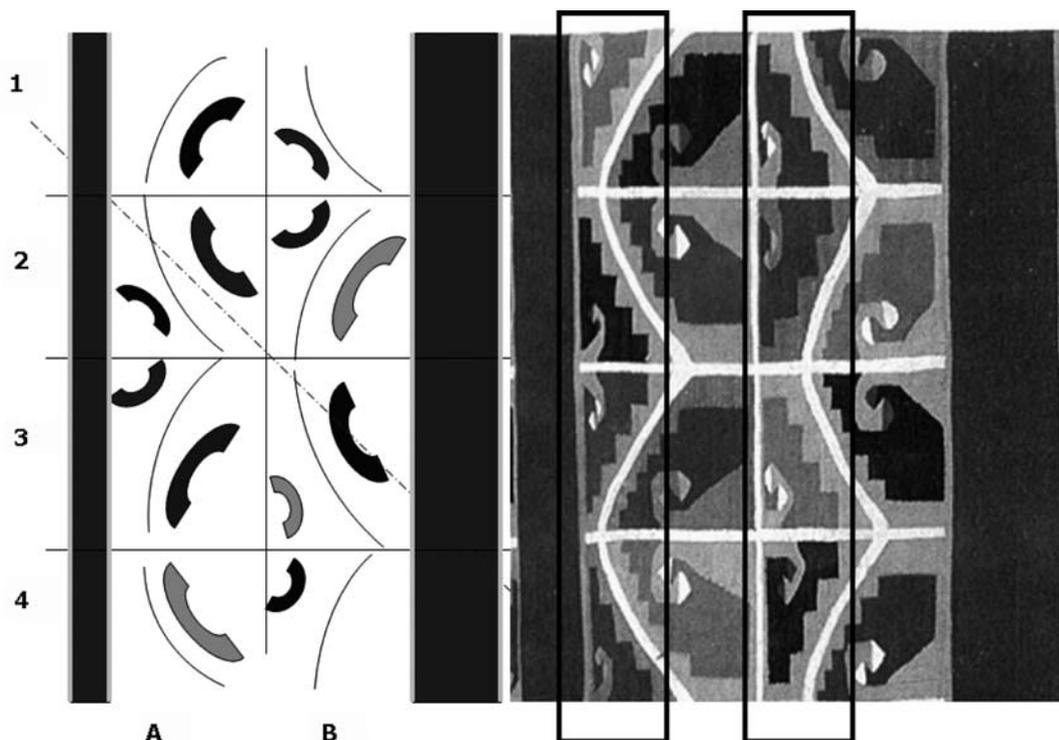


Figura 3. Izquierda: esquematización de la relación dinámica en el interior de cada microplano del *uncu* NM245 [MVM]. Derecha: indicación de los planos comprimidos.

orden que, reticularmente, articula el espacio y sus dinámicas primarias. Una articulación que a simple vista se percibe como rombos irregulares cuatripartitos, cuando en realidad son flujos continuos de ondas propagadas a partir del orden establecido por las anchas franjas verticales. En el *uncu* que analizamos, la irregularidad dada por las diferentes tensiones iconográficas se observa con mayor evidencia. No obstante, en otros textiles de este tipo, posiblemente pertenecientes a un estadio más tardío de la cultura, como el *uncu* N° 532-22 (Antigua Colección Josef Mueller) del Museo Barbier-Mueller de Barcelona, que Solanilla (2002) estudió oportunamente, ese flujo de ondas se fue esquematizando, regularizando, geometrizando en una organización romboidal. Esta esquematización romboidal y las franjas verticales rojas presentes en el atuendo de personajes de alto rango trascendieron culturalmente, incorporándose en la iconografía emblemática incaica (véase Jiménez 2006b: 209).

Interpretaciones finales

No queremos hablar de materiales estandarizados, pero sí de elementos plásticos sistemáticamente utilizados como símbolos específicos. Como Cereceda (1990: 81) indica, “existe una memoria visual que fija relaciones entre formas, colores, espacios, contornos, etc., cuando ellos han logrado la expresión perfecta de un contenido”. La expresión de un contenido de poder que, en el caso que estudiamos, es evidente. Conforme a lo dicho, no es desafortunado utilizar como constatación analítica de esta lógica significativa la decoración del textil del Museo de América de Madrid, identificado CE1991-11-001 (Figura 4), cuyas proporciones y organización plástico-iconográfica son semejantes al textil de Munich. Su dinámica de color varía, pero no en los diseños representativos de clase, como las franjas coloradas, verdaderos campos iconográficos *estables*. Asimismo, se mantiene la lógica organizativa ceremonial del espacio

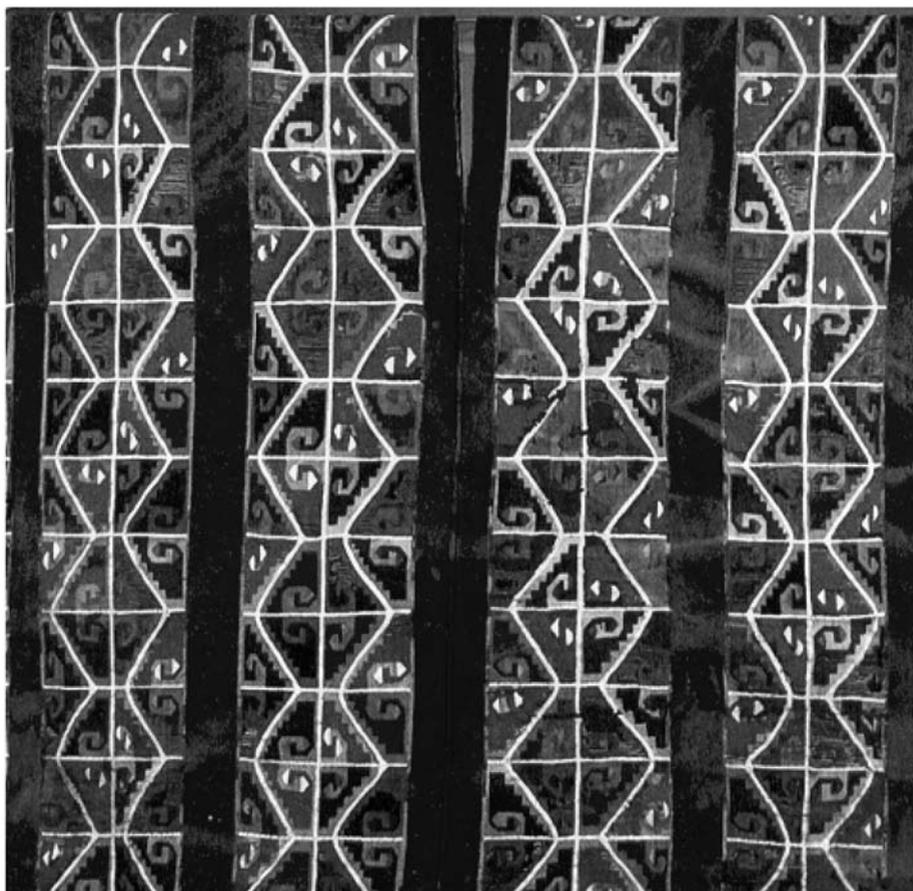


Figura 4. *Unco* CE1991-11-001 [MAM].

representativo. Es posible que la diferencia cromática entre estos textiles se deba a patrones regionales. Lamentablemente, no tenemos datos de sus procedencias como para justificar lo dicho, sí el detallado análisis técnico que Jiménez (2006b: 209) hizo del ejemplar de Madrid, en el que afirma que habría sido fabricado en “tierras altas”.

Para concluir, nos detendremos en dos detalles significativos del textil de Munich. Uno menos *enmascarado* en la dinámica iconográfica que el otro, pero ambos, como observa Schindler (2000: 120), intencionales: una cabeza esquemática (Figura 1, C), cuyo ojo se distingue claramente, y una composición plástica con distinta combinación cromática (Figura 1, A). La definición iconográfica del ojo en medio de la dinámica abstracta de los flujos continuos establece sin dudas un campo de estabilidad

simbólica. Si consideramos lo dicho tanto por Joice (1912) como por Yacovleff (1932), este diseño estaría estrechamente relacionado con lo religioso y habría sido utilizado como distintivo de supremacía. En el caso que estudiamos, ¿se trataría del ojo de un personaje con *llauto*, como interpreta Solanilla (2002) al analizar un diseño similar en el textil de Barcelona? Si así fuera en nuestro diseño, la boca del personaje, ¿acusaría la participación de una naturaleza dual simbólica, humana y animal? La naturaleza animal, ¿sería la del felino o la del halcón, como refiere Yacovleff (1932: 74)? Cualquiera sea la respuesta, creemos que estaría en el marco de lo emblemático.

Respecto al otro detalle, éste es más difícil de individualizar a simple vista, puesto que se encuentra en un microplano comprimido y, seguramente, cuando el *unco* era utilizado,

quedaba oculto entre los pliegues del tejido, más aún si el punto de observación era frontal. Pero, allí está: la variante cromática inscrita en el microplano señalado con círculo (Figura 1, A).

Ambos detalles se oponen en cierto modo. Uno *surge*, por así decirlo, del campo de mayor fuerza representativa y expansiva (la franja central), el otro colinda con el plano de mayor compresión iconográfica, liminal, y parece *sumergirse* en él. ¿Se tratará de la imagen simbólica de la lucha de los opuestos, propia de la función emblemática de esta prenda?. ¿Será el espacio de representación de este textil el campo ceremonial en el que los diseños describen la coreografía iconográfica propia de la emblemática de poder?

Agradecimientos

Por su colaboración y atención a mis consultas, mi sincero agradecimiento a Ana Verde Casanova, Helmut Schindler y María J. Jiménez.

Referencias bibliográficas

BAUER, B. (2000) *El espacio sagrado de los Incas*, Centro de Estudios Regionales Andinos 'Bartolomé de Las Casas', Cusco, Perú.

BERENGUER, J. (1998) *La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera*, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 7: 19-37, Santiago de Chile.

CALLEGARI, A., F. CAMPOS, M. GONALDI y M. RAVIÑA (1999) *Materialización de la ideología, ceremonialismo y complejidad social. Un caso de estudio: La Cuestecilla (Famatina, La Rioja)*. Publicaciones 50: 27-50. Arqueología. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

CERECEDA, V. (1990) *A partir de los colores de un pájaro....* Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino N° 4: 57-104. Santiago de Chile.

COOK, A. (1996) *The Emperor's new clothes: symbols of royalty, hierarchy and identity*, Journal of the Steward Anthropological Society, 24 (1, 2): 85-120.

GIL GARCÍA, F. (2001) *Ideología, poder, territorio. Por un análisis del fenómeno chullpario desde la arqueología de la percepción*, Revista Española de Antropología Americana 31: 59-96. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América II, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, España.

GUDEMOS, M. (1998) *Flautas óseas precolombinas de la Costa Central de Perú, ¿organizaciones formales y sonoras preestablecidas?*, Baessler-Archiv Neue Folge 46: 107-134, Museum für Völkerkunde, Berlín, Alemania.

_____ (2001a) *La música como emblema de poder en los Andes Centro-Meridionales. Estudios en Arqueomusicología para América Andina*, Tesis de Doctora en Geografía e Historia, mención en Antropología de América, especialidad Arqueomusicología, Universidad Complutense de Madrid, España.

_____ (2001b) *Módulos de afinación prehispanos*, Baessler-Archiv Neue Folge 48: 43-105. Museum für Völkerkunde (Ethnologisches Museum), Berlín, Alemania.

_____ (2003) *¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca?*, Revista Española de Antropología Americana 33: 83-119, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América II, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, España.

_____ (2004) *Canto, Danza y Libación en los Andes. La música en los queros del Museo de América*, Ministerio de Cultura de España, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, Madrid, España.

_____ (2005) *Capac, Camac, Yacana. El Capac Raymi y la música como emblema de poder*, Anales del Museo de América 13: 9-53. Museo de América, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, España.

_____ (2006a) *Escenarios ceremoniales del Citua y la función de la música como elemento de control social*. Actas del Simposio Historia 42: Espacio y Sociedad en América. Hacia una historia de sus relaciones 52° Congreso Internacional de Americanistas. Sevilla, Julio de 2006. En prensa.

_____ (2006b) *Mujer, música y sociedad en el simbolismo iconográfico andino*, Actas del Simposio Arqueología 24: Las imágenes precolombinas, reflejo de saberes. 52° Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, Julio de 2006. En prensa.

_____ (2008) *Taqui Qosqo Sayhua. Espacio, sonido y ritmo astronómico en la concepción simbólica del Cusco incaico*, Revista Española de Antropología Americana 38, N° 1: 115-138. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América II, Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, España.

JIMÉNEZ, M. J. (2006a) *Textiles prehispanicos andinos*, en *Y llegaron los Incas*, Catálogo de exposición (A. Verde y M. J. Jiménez editoras), Museo de América, Ministerio de Cultura, Madrid, España, 105-115.

_____ (2006b) *Catalogación de pieza CE1991-11-01 en Y llegaron los Incas* Catálogo de exposición (A. Verde y M. J. Jiménez editoras), Museo de América, Ministerio de Cultura, Madrid, España, 209.

JOICE, T. A. (1912) *The weeping God*, South American Archaeology, London.

MARTÍNEZ, J. L. (1986) *El Personaje Sentado en los Keru: hacia una identificación de los kuraca andinos*, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 1: 101-124, Santiago de Chile.

McEWAN, C. y M. VAN DE GUCHTE (1992) *Ancestral time and sacred space in Inca state ritual*, en *The ancient Americas: Art from sacred landscapes* (Richard F. Townsend editor), The Art Institute of Chicago, 359-371.

NASTRI, J. (2001) *Interpretando al describir: la arqueología y las categorías del espacio aborigen en el*

valle de Santa María (Noroeste argentino), Revista Española de Antropología Americana 31: 31-58, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América II, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, España.

SCHINDLER, H. (2000) *La colección Norbert Mayrock del Perú Antiguo*, Staatliches Museum für Völkerkunde München, Alemania.

SHERBONDY, J. E. (1987) *Organización hidráulica y poder en el Cuzco de los incas*, Revista Española de Antropología Americana 17: 117-153, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América II, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, España.

SOLANILLA, V. (2002) *La colección de textiles del Museo Barbier-Mueller de Barcelona*, en *Actas de las II Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos* (V. Solanilla editora), Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art. Institut Català de Cooperación Iberoamericana, Barcelona, España, 375-390.

UHLE, M. (1913) *Zur Chronologie der Alten Culturen von Ica*, Journal de la Société des Américanistes de Paris, nouvelle série 2: 341-367, Paris.

YACOVLEFF, E (1932) *Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos*, Revista del Museo Nacional I, 1: 35-111, Lima, Perú.

ZUIDEMA, T. (1983) *Hierarchy and space in Incaic social organization*, Ethnohistory 30 (2): 49-75.

_____ (1986) *Inka dynasty and irrigation: Another look at Andean concepts of history*, en *Anthropological history of Andean polities* (J. Murra, N. Wachtel y J. Revel editores), Cambridge University Press, Cambridge, 177-200.