



Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino

Margarita E. Gentile

Investigador CONICET - Museo de La Plata

Resumen: A principios del siglo XXI, los estudios acerca de los grandes estados territoriales andinos (Chavín, Tiwanaku, Inca) y sus epígonos (Huari, La Aguada, entre otros), todavía se preguntan cómo fue posible su surgimiento y sustento sin un registro escrito en caracteres fonéticos sobre soportes duraderos; pero se acepta que la tradición oral pudo alcanzar profundidades cronológicas superiores a las admitidas para otros tiempos y lugares. En trabajos previos nos referimos a la importancia que tenían forma y color como parte de un sistema de registro, almacenamiento y comunicación durante el Tahuantinsuyu. En este ensayo incorporamos datos al tema, revisamos nuestras indagaciones previas y ampliamos las posibilidades que esta línea de investigación ofrece, siempre en complementariedad con otros estudios andinos.

Palabras clave: tocapu, tradiciones andinas, escritura, lenguajes gráficos

Abstract: At the beginning of the 21st century, the studies about the great Andean territorial states (Chavín, Tiwanaku, Inca) and their followers (Huari, La Aguada, &), still are wondered how it was possible his sprouting and sustenance without a registry written in phonetic characters on lasting supports; but it is accepted that the oral tradition could reach chronological depths superiors to admitted after other times and places. In previous works we talked about the importance that had form and color like part of a registry system, storage and communication during the Tahuantinsuyu. In this study we incorporated data to the subject, we reviewed our previous investigations and we extended the possibilities this line of investigation offers, always in complementariness with other Andean studies.

El tema y su interés

En las crónicas y diccionarios tempranos *tocapu* nombraba un tipo de trabajo textil de alta calidad “inventado” por el Inca Viracocha, de quien también se contaba que entre él y sus ministros se comunicaban mediante figuras; sus significados parece que se perdieron luego que el Inca murió (Murúa [1613] 1986: 72). Es decir, tocapu fue una calidad de tejido, no un dibujo; y no sabemos cómo eran aquellas figuras ni sus soportes. Pero, en la literatura científica moderna se llama así a unos pequeños dibujos cuadrados, multicolores, que forman hileras y columnas en *quero*, *llauto*, *chumpi* y *uncu de cumbi* incaicos. Aunque también los hay en algunos llauto Moche y Paracas, gorros Tiwanaku y ropa Chancay, entre otras prendas andinas, la relación directa con lo incaico tuvo lugar en el siglo

XX; en 1936 se publicó la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala con dibujos de cada uno de los gobernantes cusqueños, cuya ropa fue descrita en sus colores, incluidas las hileras o “betas de tocapo”.

A comienzos del siglo XVII se sabía que tocapu era una calidad de tela, y así pasó a los diccionarios de época y alguna crónica (Anónimo [1586] 1951: 84; Gonçalez Holguin [1608] 1952: 344; Bertonio [1612] 1879: 357; Sarmiento [1572] 1943: 161); y que las “betas de tocapo” eran la parte del uncu tejida con primor, no los cuadritos mismos.

El paso siguiente fue dado en dirección a la creencia de que los tocapu conformaban un sistema de escritura; y esto lo facilitó el cronista Martín de Murúa, quien había dicho que en tiempo de Guaina Capac “... entre sus muchos ídolos tenían un aspa y un signo como de escribir cuadrado y atravesado como cruz ...” (Murúa [1613] 1946: 78). La descripción de este ídolo y su comparación hacía referencia a los llamados *signos de escribano* que eran los dibujos con los que los escribanos de la época acompañaban sus rúbricas. Murúa no dijo que esos cuadrados en los textiles formaran parte de un sistema de escritura, sino que supuso que los dibujos en la ropa, de los que recordaba mejor al que tenía forma de aspa, eran ídolos. Su afirmación fue resultado de una confusión, otra entre las muchas que padecían los españoles de la época dispuestos a percibir idolatrías doquier; notemos que lo mismo sucedió con las *apachitas*, un montón de materiales de construcción que también fueron consideradas “ídolos” y cristianizadas transformándolas en peñas de cruces de camino (Gentile 2005).

Victoria de la Jara leyó de otra manera los datos de Murúa: para ella, esos dibujos eran “*signo como de escribir cuadrado*”, es decir, una forma de escritura incaica y el arranque de sus trabajos (de la Jara 1967: 241; 1972; 1975: 12, 49), aunque no se pudiera deducir de aquel párrafo que el aspa fuese el atributo de Atahualpa, ni que dentro de las figuras cuadradas incaicas hubiese signos de una escritura logográfica, ni que tomando en cuenta la mayor frecuencia de ciertos signos se pudieran leer los nombres de dioses y monarcas, como se hizo cuando se descifraron las escrituras prelatinas.

Trabajando sobre los datos de de la Jara, Thomas Barthel notó que los signos inscritos en cuadrados se encontraban tejidos en los uncu de cumbi, que solo usaban el Inca y algún curaca autorizado por él, de manera que este autor popularizó el nombre, llamando tocapu a los que se encontraban sobre este soporte (Barthel 1970: 91), continuando lo dicho por John Rowe respecto de que “*This type of design was called toqapu in Classic Inca; it was used most commonly on tapestry garments, and it served as a badge of rank. Toqapu designs are both more varied and more common on cups of later date.*” (Rowe 1961: 327).

En este y otros trabajos previos, nosotros también llamamos *tocapu* a estos cuadritos multicolores puestos en hileras y columnas porque no sabemos si tuvieron un nombre prehispánico por sí, y porque el que tienen quedó establecido desde que fueron renombrados por uno de los investigadores de temas andinos más conocido (J.H.Rowe), dando lugar a un caso similar al del *aribalo* incaico, así llamado desde Leon Lejeal (1902) y Max Uhle ([1903] 2003: 357), aunque esa vasija tenía nombre en quechua: urpu.

Aquí consideramos a los tocapu como unidades de sentido porque hemos notado que algunos de ellos significan en sintonía con datos de etnohistoria, área interdisciplinaria que incluye los estudios de arqueología andina tardía + historia colonial + lingüística + folklore (Valcárcel 1958).

*

El interés por hallar la forma de escritura andina es tan antiguo como la Conquista, y tenía un fundamento jurídico, además de interés histórico. Por una parte, cronistas y funcionarios repetían “*los indios carecen de letras*” pero reconocían que el *quipu* estaba relacionado con el registro de datos y por ende con la escritura, aunque no supieran explicar exactamente cómo. Durante el siglo XVI los quipu fueron aceptados como pruebas en juicio ante la audiencia de Lima (Espinoza Soriano 1971: 20, entre otros) y para recordar los pecados que se debían confesar (Acosta [1590] 1954: 190; Arriaga [1621] 1968: 246, 251); a fines de ese siglo era indiscutible que los quipu andinos eran archivos, entre otros, de datos de contabilidad que se calculaban previamente cambiando de sitio montoncitos de semillas de quinoa (*Chenopodium*), claras y oscuras, sobre los cuadros de una cierta tabla (Gentile 1992, *inter alia*).

Con el tiempo, hablar de escritura incaica era hablar de quipu, y de ahí la novedad de la propuesta de de la Jara. Partiendo de su afirmación, que esos signos inscritos en cuadrados eran una forma de escritura incaica, de la Jara relevó colecciones públicas y privadas de uncu y quero, hizo una tabla con los 294 tocapu registrados y los numeró (1967: fig.2 y 3). A su estudio aplicó métodos de desciframiento usados para decodificar escrituras egipcias, hititas y boras; en conferencias y trabajos

publicados en los años 70 mostró algunos tocapu descifrados, pero nunca explicó cómo había llegado a esas conclusiones, siendo su mayor aporte la discriminación de dichos signos, ya que tampoco publicó las correspondencias entre cada signo y su soporte, es decir, su contexto mínimo.

Durante unos años el interés en el tema “escritura de los incas” pasó del quipu a los tocapu; finalmente, para la comunidad científica, el asunto cayó en el descrédito; tampoco prosperaron intentos posteriores de desciframiento y lectura, siendo de notar que todos ellos tenían en común, entre sí y con el método seguido por de la Jara, el no haberle dado al contexto andino la debida importancia, y haber aplicado mecánicamente sistemas de desciframiento alóctonos (de Rojas 1981: 119, 123, 127; Burns Glynn 1981, *inter alia*). Aún a partir de la “base de datos” que es la Nueva Cronica, quienes trabajaron con ella (Zuidema 1991; Eeckhout & Denis 2002, entre otros) no tomaron en cuenta que los dibujos de Guaman Poma son relativamente exactos, como se aprecia en sus quipus sin nudos, y las colas de armiño que lucen algunos uncu prehispánicos.

De todos modos, se habían reconocido 294 diseños caracterizados por: ser cuadrados, polícromos, que algunos de ellos estaban rodeados de un marco, que formaban hileras y columnas, y que sus soportes podían ser tela, madera o metal, aunque eran diseños recurrentes en uncu y quero.

Faltaban asociaciones y correlaciones que hubieran permitido decir si dichos diseños significaban algo, cada uno por sí o al interior de determinados conjuntos, si era posible ubicarlos siguiendo una cronología relativa, etcétera. Por recurrencia, forma y colorido merecían atención, más allá de lo que pudiera resultar de su estudio, es decir, si fueron parte, o no, de una forma de escritura andina prehispánica. Pero, si bien tenemos para las antiguas telas y prendas de vestir europeas y asiáticas, información acerca del significado de sus colores y diseños, para las andinas, no; de ahí que uno de los recursos usados por los publicistas de piezas prehispánicas era, por ejemplo, color blanco = pureza, rojo = amor, la capa la usan solamente los jefes, etcétera. Este tipo de afirmaciones fueron convincentes en un primer momento porque se trataba de piezas huaqueadas, y no se admitía la posible originalidad de las culturas andinas; luego, las excavaciones científicas fueron mostrando que contexto, asociaciones, continuidades y cambios, eran parte en la interpretación de los datos obtenidos en el terreno, interpretación que, a partir de mediados del siglo XX, comenzó a perder en facilidad mientras ganaba, rápidamente, en complejidad y originalidad diferenciada.

*

Además de la apreciación estética de la ropa prehispánica, sus diseños geométricos provocan curiosidad; y con relación a los tocapu, siempre fuimos de la opinión que para aproximarse a su comprensión había que dar con una asociación tal que permitiera considerarla como punto de partida para luego confrontarla con otros hallazgos; en esa línea de trabajo era posible que, en algún momento, se interrelacionaran entre ellos, de alguna manera.

Además de su forma característica, algunos tocapu están inscriptos en un marco cuadrangular, simple y normatizado, el cual, tanto desde el arte como desde la semiótica, indica que lo que se encuentra dentro de dicho límite gráfico tiene estatuto semiótico (Groupe MU 1993, *inter alia*). Notemos, asimismo que, como forma de señalamiento, es un rasgo que se puede ver también en muchos objetos no-andinos con la intención de comunicar un relato mediante gráfica y texto, por ejemplo, en los “*cuadros de santuario*”, y en algunos exvotos pictóricos, todos ellos productos del siglo XVI en adelante, característicos de la cultura europea y presentes en iglesias andinas. Una de las diferencias entre los exvotos pictóricos y los tocapu era que los que conocíamos no contenían escenas; pero, tomando en cuenta su forma (cuadrada, rectangular) partimos del supuesto de que en los tocapu el marco limitaba gráficamente un dibujo que decía algo.

*

Los uncu son agrupaciones interesantes de tocapu, y entre ellos, el Uncu Bliss reúne la mayor cantidad posible de figuras tejidas con maestría; sin embargo, al igual que la mayoría de los uncu conocidos, es un objeto descontextuado; éste muestra cuarenta y ocho dibujos diferentes, asociados a una prenda masculina. Los queros, de origen generalmente ignoto, suelen tener una cenefa con tocapu aunque, según John Rowe (1961), este tipo de vasos fueron manufacturados durante el período colonial.

*

El atisbo de que era posible aproximarse a la comprensión de los dibujos andinos geométricos y de los tocapu en particular, se presentó tras la publicación de los componentes de la capacocha del cerro Aconcagua (Schobinger *et al.* 1984-1985; Bárcena 1988). Este entierro, en la cercana de la máxima cumbre andina, había sido cuidadosamente excavado en 1985 por Juan Schobinger quien, además, nos permitió observar y fotografiar sus componentes en 1993; luego, los estudiamos en conjunto y por separado con el mayor detalle posible (Gentile 1994, 1996, 1999). Uno de los resultados de este trabajo fue que dos de los tocapu ya reconocidos como tales eran prendas de vestir entre la ropa miniatura de las figuritas de Aconcagua; con este registro, otra de nuestras hipótesis de trabajo, -forma y color eran importantes en la aproximación al significado-, halló un anclaje.

Estos dos tocapu estaban también en la capacocha del cerro Lullaillaco, excavada cuidadosamente en 1999 por un equipo dirigido por Johan Reinhard y María Costanza Ceruti (Ceruti 2003; Museo de Arqueología de Alta Montaña 2006; MG obs.pers. 2006). Las correspondencias eran las mismas, en ambas capacocha: figurita de oro con tocapu 49, 50, 51 y 52, y figurita de mullo con tocapu 1; se reproducían también en miniatura prendas que se hallaron tejidas en escala humana. Como de la Jara había realizado una lista numerada de los que ella llamaba “*signos*”, en nuestros estudios y análisis seguimos dicha numeración para no multiplicar este tipo de referencias.

Capacocha	Tocapu nros. 49, 50, 51 y 52 	Tocapu nro. 1 
Cerro Aconcagua	La figurita de oro viste uncu con este tocapu.	La figurita de mullo viste un uncu con este tocapu.
Cerro Lullaillaco	La jóven tiene, doblado y colocado sobre el hombro izquierdo, un uncu con este tocapu.	La figurita de mullo viste un uncu con este tocapu.

Recapitulando, los datos más conspícuos se presentaban en el siguiente orden cronológico:

—Pequeños cuadros, formando hileras y columnas eran parte de un diseño preincaico en ropa de la elite andina (Paracas, Moche, Tiwanaku, etcétera).

—En tiempo de Viracocha Inca, este gobernante “inventó” una tela de alta calidad llamada tocapu.

—Viracocha Inca se comunicaba con sus ministros mediante figuras cuyas interpretaciones se perdieron tras su muerte.

—Su hijo Pachacutec ordenó que cada grupo andino se destacara por vestir ropa de colores y dibujos específicos; la orden alcanzó a la forma del peinado, los tocados y, parece, los tipos de calzado.

—Guaman Poma llamó “betas de tocapu” a las hileras de cuadritos que, en los uncu de cada Inca, estaban figurados a la altura de la cintura, pero sin ceñirla como las fajas. Esta expresión relacionó directamente la voz tocapu con los pequeños cuadrados y con los incas gobernantes; Viracocha, Topa Inga y Guaina Capac vestían uncu cubiertos de tocapu, el máximo posible de hileras y columnas.

—Martín de Murúa, que tenía un obraje textil en el altiplano, comparó estos cuadritos con los signos de escribano, punto de partida de la propuesta de Victoria de la Jara sobre que esos signos eran una escritura incaica; antes Rowe y luego Barthel llamaron tocapu a los cuadritos.

—Veamos, en lo que sigue, cada uno de los tocapu que, hasta ahora, nos permitieron una aproximación a su sentido; también algunas continuidades a partir de diseños preincaicos

cuyos contextos, a su vez, amplificaron el alcance de los posibles significados individuales. Finalmente, resumimos en un cuadro ilustrado la cronología relativa de cada uno de dichos tocapu.

Tocapu 1

El niño de la capacocha del cerro Aconcagua estaba acompañado de tres figuritas humanas (de entre 5,9 y 4,7 cm de alto), masculinas, cada una de ellas realizadas en un solo material: oro, plata o mullu, vestidas con varias prendas tejidas a escala. Tanto las técnicas empleadas (lámina recortada, moldeada y soldada, vaciado y talla directa, respectivamente), como la ropa y las actitudes, eran distintas en las tres (Schobinger *et al.* 1984-1985; Gentile 1996; Bárcena 2001).

La figurita de mullo estaba vestida con un uncu que era el Tocapu 1; esta prenda tiene una pechera roja cuyos bordes escalonados ensamblan con el resto del diseño, que son cuadros blancos y negros. Los bordes inferior, el del cuello y de las mangas están entorchados por tramos de un solo color: negro, amarillo y rojo, sin orden aparente; el ruedo tiene bordado en paralelo un zig-zag amarillo y rojo. Lo dicho vale tanto para los uncu a escala miniatura como humana. Además, esta prenda es un tocapu por sí en el Uncu Bliss. En nuestro trabajo de 1996 explicamos por que adjudicamos al personaje tallado en mullo el rol de guerrero al frente de la conquista de tierras para cultivo de maíz.

La capacocha del cerro Lullailloco la constituían tres personas: una niña, un niño y una joven. El niño estaba acompañado, entre otras, de una figurita masculina de mullo vestida con este uncu (Ceruti 2003: 222; MG, obs.pers., 30-5-2006, expo.permanente). Este uncu devenido en tocapu tenía antecedentes preincaicos en prendas similares en Moche y Nasca; en éste último caso, propia de guerreros.

Tocapu 7

En 1925, don Toribio Mexía Xesspe llevó al Museo de Arqueología (Lima) un lote de diez quero provenientes de una comunidad de pastores y agricultores del sur de Perú. Hasta poco antes de su adquisición, estos vasos eran usados en ceremonias agropecuarias, de ahí el interés que revestían sus dibujos (Gentile 2007c). El estudio de una escena (*sensu* Panofsky 1921-1953, 1932-1962, 1998) nos permitió decir que uno de los dibujos que formaba parte de la cenefa central era un tocapu y correspondía al “*escudo*” o “*emblema*” de Amaro Topa Inca; este hijo de Pachacutec fue quien delineó los *ceque*, estableció las ceremonias que se llevarían a cabo durante el año siguiendo su trazado y perfeccionó la tecnología agropecuaria en cuanto a andenes de cultivo, *colcas*, canales de riego, etcétera

El dibujo de este escudo corresponde al Tocapu 7 del registro de de la Jara, pero no está en el Uncu Bliss; es notable que dibujos parecidos al Tocapu 7 se encuentren en otros queros y hasta en un uncu, en éste último dispersos con otros tocapu en el cuerpo de dicha prenda que, además tiene dos *otorongos* enfrentados en la pechera, y plantas también dispersas en el cuerpo y en la cenefa que bordea el ruedo (de Rojas 1981: 125); todos estos elementos formaban parte de la historia de Amaro Topa Inca, y se encontraban en la escena grabada y pintada en el quero al que nos referimos antes. Recordemos que se trataba de una microsecuencia de la narración del nacimiento de Amaro Topa Inca en Pomacocha, (en territorio huari, de donde Guaman Poma decía que eran los primeros agricultores andinos, los huari runa), durante una erupción en cadena de todos los volcanes de la sierra sur peruana y la aparición del monstruo dibujado en el quero.

El relato fue graficado en dos versiones; una de ellas es la del quero de Mexía Xesspe, donde se ve a Asarpay, parienta de Pachacutec, a cargo del oráculo de Apurímac, haciendo un gesto como de ofrecer flores al monstruo que avanza bajo el arco iris y entremedio de la ceniza volcánica; como dijimos antes, la cenefa central de este quero tiene dos tocapu alternados: uno es el escudo que Amaro Topa Inca lleva en la segunda versión, en tanto que el otro tocapu está formado por cuadriláteros concéntricos con restos de pintura blanca. La otra versión del relato sobre Amaro Topa Inca lo muestra como inca triunfante, portando el escudo dibujado en la cenefa de la versión anterior, y al que una mujer también ofrece flores.

Recapitulando, consideramos a este tocapu como metáfora gráfica de este Inca en particular, cuyo aporte al quehacer agropecuario fue decisivo en la expansión del Tahuantinsuyu durante el gobierno de su padre, Pachacutec, y el de su hermano Topa Inca Yupanqui; es decir, hubo razones más que suficientes para recordarlo bien.

Tocapu 49, 50, 51 y 52

La figurita de oro que acompañaba la capacocha de Aconcagua tenía un uncu dividido en cuatro cuadros alternando colores claros (amarillo y rojo) y oscuros (negro y verde). El dibujo interior de cada uno de ellos consistía en cuatro cuadrados cerca de las esquinas que tenían, a su vez, otro cuadrado inscrito; dos de ellos estaban unidos con una barra que cruzaba el cuadrado principal en diagonal; este dibujo, según se lo proyecte en espejo, vertical u horizontalmente, y se alternen los colores claros y oscuros, permite variantes siempre simétricas (Wolf & Kuhn 1960).

También en este caso, tomando en cuenta el contexto en que se halló, además de otras consideraciones, le adjudicamos al personaje de oro que lo vestía el rol de mediador en la realización de una alianza (Gentile 1996, 1999).

Este tocapu, en sus combinaciones, formó parte de prendas que se hallaron también a escala humana, una de ellas acompañando a la jóven de la capacocha del cerro Lullaillaco, que por ser ropa de uso masculino llamó la atención hallarla doblada y colocada sobre el hombro izquierdo de la muchacha (Ceruti 2003: 125).

Antes de pasar al siguiente tocapu interesa notar que la popularización de ciertos términos inducen a confusión; el primero de ellos fue definir al “tocapu” como un “cartucho”, voz ésta última que en la literatura científica en español indica, por tradición, los nombres egipcios inscritos en un rectángulo cuyos lados menores son curvos; en todo caso, tocapu ya tiene carácter referencial. Otro es la expresión “*llave inca*” empleada, por lo menos desde 1982, para referirse al tocapu 49 a 51, comparándolo con el perfil de una llave inglesa, simplificación descontextuada que también sería bueno dejar de usar en beneficio de la precisión a nivel científico.

Tocapu 119

Su dibujo es el más simple de todos los conocidos, no obstante que la concatenación de datos que provoca es de una complejidad mayor que la de los otros tocapu que estudiamos. Éste está formado por dos líneas rectas que atraviesan el cuadrado uniendo los vértices, cruzándose en el centro; es un aspa de color claro sobre fondo oscuro. Otros dibujos de aspas tienen rasgos que los diferencian de ésta: ganchos, color, marco romboidal, por ejemplo y no los incluimos aquí, por ahora y hasta saber si sus significados están relacionados; tampoco incluimos las aspas que Guamán Poma puso en algunos de sus uncu porque, como dijimos antes, sus dibujos son solamente indicativos.

El registro preincaico más antiguo que conocemos de este dibujo consiste en una marca comunitaria, en uno de los lotes de adobes que sellaron recintos de la pirámide de la Luna, en el valle de Moche; allí, el aspa cruzó la superficie del ladrillo crudo, tocando sus extremos los vértices del rectángulo; esos adobes tienen diversas marcas.

También esta aspa estuvo recurrentemente grabada en la base menor de la pichca, -la pequeña pirámide cuyos dibujos ayudaban a interpretar los oráculos de las huacas-, en el formato cusqueño, y en otras pichcas que no son piramidales, como las de Machu Picchu. En algunas, este diseño se reproducía sobre sí mismo, como en Pachacamac, cuyo dibujo correspondía con otra de las marcas en los adobes de la Huaca de la Luna, trazando un guión entre ambos sitios que comparten, además, la forma arquitectónica piramidal y los oráculos (Gentile 1998, 2008a).

Por otra parte, la pichca de Averías (Santiago del Estero) tenía una segunda aspa, subyacente, cuyos extremos -en vez de tocar los vértices del cuadrado de la base- tocaban el medio de los lados, luego la línea sobrepasaba ese borde y terminaba en una de las caras de esta gran pirámide trunca. En cambio, las pequeñas pichca de piedra de aldea Talikuna (norte de Chile) tienen una sola aspa, y ésta también apoyaba sus extremos en el medio de los lados del cuadrado que forma la base menor (Castro & Uribe 2004); hay pocos registros de estas variantes. Si bien la pichca como instrumento para interpretar la voluntad de la huaca se encontraba ya cumpliendo esa función en Moche, las que tenían un aspa en la base menor se hallaron en contextos incaicos.

También un aspa enmarcada se encontró en los petroglifos que Hans Niemeyer llamó “*signo escudo*”, que son rectángulos con ángulos redondeados (Mostny & Niemeyer 1983). En el actual territorio chileno, los hay en los valles de los ríos Aconcagua y Putaendo (Troncoso 2002); y en la puna de Jujuy (República Argentina), en las Peñas Coloradas de Yavi (Fernández Distel 1975). En el primer caso, se trata de sitios incaicos en una de las dos rutas entre la costa del océano y las capacochas de los cerros El Plomo y Aconcagua. Asimismo, en esa ruta hay petroglifos que

representan cabezas con grandes tocados de plumas (similares a los acompañaban la capacocha de Llullaillaco). La procesión que llevaba la capacocha también se encontró representada varias veces en mates pirograbados, procedentes de ambos lados de la cordillera (Ambrosetti 1902: 70; Rydén 1944: 80, *inter alia*); se trataba de los “*Capac hocha camayoc que eran yndios que estan señalados para llevar los sacrificios a donde se lo mandauan.*” (Falcón 1571 en Rostworowski 1975: 335).

El sitio de Peñas Coloradas de Yavi está cerca de las Salinas Grandes de Guayatayoc, de donde procedía un niño envuelto en un poncho rojo que, en nuestra opinión, es una capacocha poshispánica; este niño llevaba dos anillos de cobre cuyo relieve era una estilización de las fauces del gran felino del Tocapu 285 (Gentile 2007b, 2008b).

Volviendo a los “signos escudo”, proponemos que el que tiene un diseño de aspa en su interior sirvió para contabilizar las consultas al oráculo de la capacocha, o tal vez fue una señal que indicaba que se estaba en la ruta correcta hacia el oráculo. Y en el caso de Peñas Coloradas, donde también se observaron estos petroglifos, nos preguntamos si acaso hubo una capacocha más cercana que la de Salinas Grandes de Guayatayoc, es decir, en las mismas peñas, y que aún no se halló, o se halló y fue destruída, etcétera.

Por otra parte, los mates pirograbados con esta escena de procesión, tanto podrían haber formado parte de éste como de otro tipo de capacocha, es decir, la que combinaba la ofrenda contenida en el mate que iba a ser dejada en determinado lugar, con la actualización de límites entre grupos andinos ya que el portador del mate con la ofrenda solo debía llegar hasta dicha frontera, y en caso de sobrepasarla ampliaba los límites de su grupo (Rostworowski 1988). Si bien para el área andina argentina, fuera de los fragmentos de mates, no hay documentación colonial acerca de esta ceremonia en particular ni del oráculo subsiguiente, sí tenemos noticia de una visita de extirpación de idolatrías a la provincia de Tucumán, con castigos incluídos, realizada alrededor de 1586 (Barzana [1594] 1970: 573), y un topónimo, Llullaillaco, en nuestra opinión surgido cuando los evangelizadores supieron que en ese inhóspito nevado había un oráculo indígena y se lo tildó, ¡que menos!, de mentiroso. Recordemos también que el uncu que acompañaba a la jóven de la capacocha hallada en ese nevado tiene el tocapu correspondiente a la alianza, es decir, poblaciones de la región aliados con el Inca del Cusco y el oráculo de la capacocha diciendo si le continuaban siendo fieles, o no; históricamente mantuvieron aquella alianza, si tomamos en cuenta que la guerra en el cercano valle Calchaquí y la región diaguita duró hasta 1665, y que fue liderada por un falso inca tras quien se alinearon los indígenas en contra del gobernador español.

Regresando un poco en el tiempo, el registro de un dibujo tan simple como un aspa monocroma continuó en contextos sacros. A principios del siglo XVII, Joan de Santa Cruz Pachacuti ([1613?] 1993: f.13v) dibujó, arriba y al pie de la plancha de oro que representaba al dios Viracocha en el altar de Coricancha, sendas constelaciones con forma de cruz; la superior, “*orcoara quiere dezir tres estrellas todos yguales*”; y la inferior, ubicada en diagonal, “*chacana en general*” (la cruz del sur), dos de cuyas estrellas fueron señaladas en particular: *saramanca* (olla de maíz, Crux) y *cocamanca* (olla con hoja de coca, Crux); ésta última, en términos modernos, una gigante roja. No sabemos si antiguamente era posible reconocer a simple vista este color, en un cielo más límpido que el actual. Pero notemos la coincidencia, dada la importancia que ese color tenía en las representaciones incaicas. Tal vez esa constelación signifique algo más en el dibujo de este cronista.

Al siglo XX llegaron los tejedores de Isla Taquile (lago Titicaca) quienes tenían, entre los muchos diseños usados para registrar en sus telas historias familiares, un aspa, que ellos llamaban *tejeral* o *chacana*, que indicaba que se había hecho una ofrenda a Pachamama; algunos agregados precisaban el motivo (para la casa, para las chacras), y la persistencia del diseño en la tela indicaba que la ofrenda no había sido aceptada y debía reiterarse (Solarí 1983). Taquile se encuentra en territorio colla, de donde, según los quipucamayos informantes del virrey Francisco de Toledo (Levillier 1921-1926 IX: 268 y *stes.*), era originaria la costumbre de transformar a una persona en capacocha para sellar alianzas políticas, ya que mediante su oráculo podía decir si los aliados del Inca continuaban siéndolo, o no.

Nuestra propuesta acerca de este tocapu, que llamamos “consulta oracular a la huaca”, es que el mismo formó parte de un contexto político y religioso. Si su origen estuvo en Moche, es, entonces, otro rasgo retomado por los cusqueños y potenciado bajo su gobierno, asociándolo (entre otras formas y figuras) a la pichca, que en el Tahuantinsuyu se tallaba en madera, piedra o se modelaba en alfarería como una pirámide cuadrilátera trunca.

Respecto de otros contextos, el dibujo del tocapu 119 no se encuentra en el uncu Bliss, ni en otros uncu que pudimos ver; tampoco en los quero que pudimos observar. Pero, por otro camino, y como en el caso del tocapu 285, éste dibujo también atravesó una buena parte de la geografía y la cronología

aportando al estudio de los estilos andinos una metáfora gráfica que, en cada uno de ellos, fue redibujada hasta el siglo XX.

Tocapu 285

En un trabajo previo mostramos la amplitud geográfica y cronológica que alcanzó este tocapu en el ámbito andino; se trata de un dibujo estilizado, esquemático, de las fauces de un gran felino, *puma* u *otorongo*. Éste último habría sido uno de los animales emblemáticos de los incas, según el escudo de Guaman Poma y los escudos solicitados por algunos curacas que colaboraron con la Conquista (Espinoza Soriano [1969] 2003; Arze & Medinaceli 1991, entre otros autores); además, Inga Roca y sus hijos, nacidos de una mujer de la selva, tenían la facultad de transformarse en otorongo a voluntad (Guaman Poma [1613]1987: folio 102; Gentile 2007b).

Esta creencia, humanos que podían transformarse en grandes felinos, es preincaica; la gráfica más antigua que conocemos, hasta ahora, proviene de la costa norte peruana; es una vasija globular con asa estribo, Cupisnique, que representa en su totalidad un rostro verticalmente bipartito, con rasgos felinos y humanos (Burger 2008: fig.10); en otra pieza Moche está dibujado el nacimiento de un tigre de una mujer (Gentile 2007b) y algunas piezas de piedra tallada del área andina argentina muestran esa posibilidad (Gentile 1999, cap.1). Lo notable es la continuidad de esta creencia en los Andes hasta el siglo XX, por lo menos (Sempé & Gentile 2006; Gentile 2007b), y la dispersión del dibujo también en otro tipo de soporte: la roca, ya que se lo encuentra en petroglifos de la puna de Jujuy. Y en el siglo XX, en las mantas de tejido industrial usadas para cargar desde un bebé hasta un televisor, sin olvidar las compras realizadas en el mercado, aunque no sabemos si sus usuarios conocen el significado antiguo de este dibujo.

La creencia graficada en este tocapu es diversa de la del Lobisón europeo, ser condenado a transformarse en lobo durante el plenilunio, es decir, sin voluntad, como sí la tiene el *runa uturunco* andino.

Resumiendo lo dicho acerca de este tocapu, el paralelo entre creencia y diseño alcanzó extremos geográficos y cronológicos que se respaldan, unos a otros, y sostienen su significado.

Tocapu cuatripartito

Hay tocapu divididos en cuatro partes iguales, y éstos son, a su vez, de dos tipos: los que tienen colores alternados, sin otra clase de separación entre ellos; y los tocapu que tienen divisiones señaladas con marcos similares a los que lo rodean, y del mismo color. Estos marcos unen los lados por sus mediatrices; el diseño que se encuentra en cada una de estas cuatro partes, es el mismo pero puede haber rotado, espejarse o alternar el color dos a dos, combinando simetrías (Wolf & Kuhn 1960).

Si la división en cuatro partes del futuro Tahuantinsuyu fue obra de Pachacutec (Castro & Ortega Morejón [1558] 1974; Santillán [1572] 1968, entre otros), es verosímil suponer que los tocapu cuatripartitos se originaran durante su gobierno, y que tanto Topa Inca como Guaina Capac podrían haber agregado diseños similares más tarde.

En cuanto al significado particular, se podría considerar como uno de ellos al uncu de la figurita de oro que acompaña la capacocha del cerro Aconcagua, es decir, todo ese uncu sería un solo tocapu. Esta es una de las unidades de sentido mínimo que puede rotar y espejarse con referencia al sentido de la barra que une las diagonales, y esta flexibilidad en la reformulación del diseño va bien con la característica del personaje representado por la figurita de oro que, además, es un *orejón*: máxima autoridad para hacer las alianzas que convengan al Tahuantinsuyu.

Tocapu heráldico

Llamamos así a los que tienen figuras reconocibles de la heráldica europea; estos tocapu tienen un marco en color contrastante que no comparten con los tocapu vecinos, es decir, cada uno reafirma su característica de unidad de sentido *per se* pero todos los tocapu de un uncu o un quero, en nuestra opinión, forman un conjunto. Victoria de la Jara dedicó un capítulo, *Signos para Títulos y Jerarcas*, (1972: 69) en el que siguió de cerca las reglas de la heráldica europea, pero no tomó en cuenta a los tocapu que incluían este tipo de figuras. También David de Rojas y Silva decía que todos los tocapu eran poshispánicos y representaban genealogías e insignias personales (de Rojas 1981), asunto que retomó en un libro reciente.

Los tocapu que veremos a continuación se caracterizan por ser naturalistas, algo que no sucedía desde Huari (cabezas, calaveras) y las telas pintadas tardías de la costa peruana. En lo que sigue veremos una prenda poshispánica cuyo estudio es del mayor interés porque puede compararse con otras prendas, de forma similar pero prehispánicas.

Se trata de un uncu adquirido por Adolph Bandelier, a fines del siglo XIX en Murokata, cerca del lago Titicaca (Morris & Thompson 1985: 85, fig. VI); los topónimos que encontramos, hasta ahora, más parecidos a Murokata son el nevado Mururata, y una población Murorata cerca de Coroico, también en Bolivia.

El cuerpo del uncu comprende tres partes tejidas de corrido que, de arriba abajo son: una pechera en V de color rojo, bordeada con cuatro hileras de pequeños cuadritos vacíos en blanco, rojo, amarillo y azul. El cuerpo del uncu, a su vez, comprende las dos partes restantes; del borde superior hacia abajo, los tocapu están enmarcados y distribuidos en diez columnas por diez hileras en cuyo cálculo se tuvo en cuenta a los tocapu subsumidos “bajo” la pechera. Los dibujos que nos interesan están distribuidos en las dos hileras que siguen a éstas diez, y que anteceden al borde inferior del uncu. Excepto éstos, los tocapu del cuerpo del uncu están en la lista de Victoria de la Jara; en comparación con el Uncu Bliss, en éste se encuentran solamente el tocapu 49 (fondo claro, barra de izquierda a derecha) y el 50 (fondo claro, barra de derecha a izquierda). Si bien las dos hileras junto al borde inferior son las que llaman la atención, en el cuerpo de este uncu se encuentra otro tocapu, repetido 16 veces; está dividido en diagonal por una línea imaginaria quedando uno de los triángulos lleno por cinco hileras de pequeños cuadros, de colores graduados en sus tonos, que forman como una escalera sobre la que se encuentran, ya en la otra mitad pero sin apoyarse, dos pájaros que no pudimos identificar con claridad (Tocapu 2, 3, 4 y 5 de la Jara); en nuestra opinión, este dibujo no es ajeno al diseño general del uncu, pero de momento excede nuestras posibilidades de estudio, de manera que lo reservamos.

El Uncu Bandelier tiene dos características que podrían servir como indicadores cronológicos alternativos; una de ellas es que las dos hileras inferiores tienen once tocapu en el ancho contra diez que tiene el resto del cuerpo de esta prenda; además, casi no se ha cambiado el alto de dichas hileras, que es un poco más que el alto del resto de los tocapu. El resultado fue que el espacio en el que se distribuyeron los dibujos es rectangular pero no cuadrado; este no es un caso similar al de los queo porque en esos vasos el artista artesano fue forzado, por el estrechamiento medio del objeto, a convertir en rectángulos los cuadrados de los tocapu; el uncu, en cambio, tiene el mismo ancho en toda la prenda. En este caso, los dibujos debieron tener un significado tan estricto que hubo que modificar el número de tocapu para contenerlos.

La otra característica es que el borde inferior carece de entorchado, pero el deshilachado del borde de las mangas y del cuello indican que esta prenda fue muy usada, que no quedó inconclusa. Morris & Thompson (1985: 85) decían que este uncu tenía hilos de oro entretejidos en el ruedo; como éstos no se aprecian a simple vista tal vez se tejieron como los otros hilos, sin formar borde. A modo de comparación, un uncu de un entierro de Pachacamac tenía un borde de hilo metálico entorchado sobre un alma de seda (Jiménez 2002: 11). Para facilitar los comentarios de los tocapu de las dos hileras que nos interesan, los numeramos en un orden adecuado solo para nosotros:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22

Las figuras son: dos grandes felinos, otorongo y león; Incas y guerreros; y un objeto, que es una panela atravesada con una saeta.

El otorongo, reconocible por el color de la piel y las manchas, parece su cuero extendido; la cabeza está de perfil, y sobre la frente caen dos plumas o la *mascapaicha*, insignia de los incas gobernantes. Comparte el espacio con: el león (1), un Inca (7) y la panela (15).

El león está representado de perfil, derecho e izquierdo; parado sobre sus cuatro visibles patas, la roja lengua fuera y la cola doblada sobre el lomo. Es la figura más grande y, tal vez por falta de espacio a lo ancho está “de pie” aunque no es rampante. Comparte tocapu con el otorongo (1), con la panela (6), con un Inca con escudo (11), con un soldado con lanza (14) y con un flechero que lo apunta con su arco (20).

Tanto Incas como guerreros visten uncu, cascos y armas (arcos y flechas, hachas, lanzas); uno de ellos viste el uncu correspondiente al Tocapu 1 (*sensu* de la Jara); en 2 está asociado con la panela y en 17 está junto a un flechero que lo apunta con su arco, dando apariencia de una escena. El resto de los hombres se encuentran de a dos en cada tocapu, vestidos de igual manera cada vez, dando la impresión de formar parte de un grupo de soldados, uno de los cuales (13) parece llevar, sujeta por los cabellos, colgando una cabeza de la punta de la lanza. Pero estos grupos se distinguen, a su vez, por el color de la ropa y los cascos. La forma de representarlos es similar a la que se aprecia en algunas pinturas rupestres y petroglifos de la puna de Jujuy, entre otros lugares del noroeste argentino (Boman 1908).

La panela atravesada con una saeta parece que es una figura poco común en escudos españoles; su presencia en estos tocapu podría explicarse por su similitud con un corazón flechado que, tal vez, indique victoria sobre un enemigo. En comparación, un uncu de Niño Jesús inca, de fines del siglo XVII, tiene guardas de tocapu y en medio de la prenda hay un corazón de formato muy similar a la panela (Numhauser 2006: fig.1); en este punto cabe preguntarse qué veían los indígenas y mestizos andinos en esta clase de figuras, y la aproximación a la respuesta la tenemos en casos como el del aspa con significado andino resignificada en la cruz de San Andrés para hacer coincidir la rogativa por agua para las chacras con la fiesta a este santo (Gentile 1994), o las alas del Diablo pintadas de colores porque no es el Diablo cristiano sino un monstruo andino diverso (Gentile 2007c).

En conjunto, estos tocapu semejan microsecuencias de un relato protagonizado por dos grupos de indígenas (Inca y selváticos) y españoles; los primeros representados personalmente y por su emblema, el otorongo, en tanto que los segundos por el león; la panela la consideramos resignificada como un corazón atravesado y posible metáfora gráfica de victoria, de unos u otros.

Comentarios

A partir de 1998, en nuestras publicaciones sobre diseños andinos señalamos la importancia de forma y color como parte de un sistema de registro, almacenamiento y comunicación durante el Tahuantinsuyu. En este ensayo incorporamos datos al tema y revisamos nuestras indagaciones previas; otro propósito era ampliar las posibilidades que esta línea de trabajo ofrecía desde la Etnohistoria.

*

Las asociaciones en las capacochas fueron importantes, pero no permitieron ir más allá del significado de dos tocapu, que podrían ser muchos más si contáramos cada una de las variantes de "alianza" pero, por ahora, hacerlo no parece que mejoraría la comprensión de dicho dibujo. Ambas figuras tienen la particularidad de ser, también, prendas por sí mismas, tanto en miniatura como a escala humana, y las personas que las vistieron estuvieron relacionadas con la expansión del Tahuantinsuyu, de manera que, desde un punto de vista cronológico, estos uncu datarían de la época de Pachacutec y Topa Inca Yupanqui, aunque su diseño básico sea preincaico como es el del Tocapu 1, que es un uncu también en Moche y Nasca.

Los Tocapu 119 y 285 tienen un registro preincaico muy amplio, que abarca casi todo el espacio y tiempo andinos, en tanto que el Tocapu 7 es una metáfora gráfica de Amaro Topa Inca muy precisa. El nacimiento de este Inca había sido predicho por el oráculo de Apurímac y tal vez por eso su escudo se intercala con cuadrados concéntricos que estuvieron pintados de blanco, el mismo dibujo que se encuentra en la alfarería de Nasca asociado con arañas, las cuales, a su vez, fueron parte de una manera de oráculo (Arriaga [1621] 1968: 226); entonces ¿el Apu Rimac se expresaba mediante arañas?. Las correspondencias entre Nasca e Inca las tratamos en otro trabajo (Gentile 1996), pero notemos la continuidad hacia atrás en el tiempo, ya que entre los geoglifos de la pampa de San José hay una araña, y se hallaron collares representando arañas en sus telas, en la tumba del Señor de Sipán (Alva 1994).

En cuanto a los tocapu cuatripartitos, podrían datar de la época de la organización del Tahuantinsuyu, pero las precisiones solamente se alcanzarán con más estudios comparativos.

*

Como venimos de ver, solamente dos tocapu fueron tejidos como uncu, en escala miniatura y humana; los otros, no. En las piezas prehispánicas que tienen diseños geométricos éstos son más simples; vale preguntarse, entonces, acerca del origen de tal cantidad y variedad de tocapu tan complejos, especialmente en uncu y quero, dos objetos de prestigio que el Inca solía regalar a los curaca aliados para que se mostraran con ellos; y si son pre o poshispánicos.

Durante el Tahuantinsuyu, la alfarería y las telas (pintadas o tejidas con dibujos), correspondientes a las culturas coetáneas andinas tenían dos colores, a lo sumo, tres; la policromía era patrimonio cusqueño, controlado porque el color significaba. Además, Viracocha Inca usaba “figuras” para comunicarse con sus ministros, las cuales podrían haber sido reformuladas en sus significados por Pachacutec pero, en todo caso, la destrucción de las momias de los incas nos privó de conocer la ropa que los acompañaba y la cronología relativa de sus diseños. La intensa persecución de las idolatrías lleva a pensar que otra gran parte de estos uncu y quero se perdieron; así, el resguardo de los dibujos quedó confiado a la memoria de quienes los tejieron.

Expresado de otra manera, forma y color eran patrimonio de la elite, no estaban a disposición de todos. No, hasta que la posibilidad de ascenso social de los segundones, (curacas asalariados, como los llamaba Guaman Poma), hizo emerger de la memoria de quienes tejían unos dibujos no demasiado conocidos. Los cronistas admitieron, en general, que las acllas tejían las prendas de cumbi para el Inca, pero ¿comprendían el significado de sus dibujos?.

*

Luego tenemos los tocapu heráldicos. En el Uncu Bandelier las figuras son muy pequeñas, como se puede ver por la escala, están representadas con detalle y en cada tocapu hay dos; si había gente capaz de tejer según normas prehispánicas, y disponían de tiempo para hacerlo, es muy probable que estuviesen exceptuados de otro tributo; notemos que este oficio alcanzó a registrarlo, para la costa y la sierra, el licenciado Francisco Falcón en 1571: “... *Llano pachac compic que hazian ropa rica para el Ynga. Haua compic camayo, que hazian ropa basta.*” (Rostworowski 1975: 335).

Las figuras de este uncu son naturalistas al punto de sugerir la posibilidad de que se trate de microsecuencias de un relato cuya dirección no conocemos. A modo de comparación, notemos que Pablo Macera había detectado una lectura de derecha a izquierda en *La victoria de Sangarara*, una escena pintada en el siglo XIX; en ella, el maestro Tadeo Escalante dislocó el orden del relato histórico porque reservó la zona central, visualmente privilegiada, para ubicar el retrato de Túpac Amaru (Macera, 1975 a: 16-17). Si se aplicara esta forma de lectura a los tocapu junto al borde inferior del Uncu Bandelier, habría que decidir por dónde comenzar, si por el número 11 o por el 22; y como continuarla, si por el 1 o por el 12; el recorrido de cualquiera de estos circuitos da un relato verosímil sobre algún punto de la historia hispano-indígena. Pero los tocapu 6 y 17 son centrales; sus temas, el león y la panela-corazón atravesado, ¿indican una derrota española?; en tanto que el Inca que viste el uncu-Tocapu 1 y es amenazado por un flechero, si se trata de un selvático, ¿remite a alguna de las varias sublevaciones que hubo en esa región durante los gobiernos de Pachacutec y Topa Inca?; y el león del número 20 también parece atacado, de manera que la historia trasciende la Conquista donde también hubo *guaçabaras* con los chunchos. El otorongo, vivo o muerto, coronado con las plumas blanquinegras del coriquenque o con la mascapaicha ¿es el emblema de los Incas prehispánicos? ¿o el de los curacas asalariados en pleno ascenso social?. Otra: si el uncu fue comprado cerca de Coroico, la presencia de selváticos en estos tocapu encontraría un respaldo. No obstante lo sugestivo de estas acotaciones, para perfilar una lectura se necesita analizar muchas más prendas.

Pero, sin duda, los tocapu de este uncu están referidos a asuntos de la elite del momento, alguno de cuyos miembros lo vistió y otros los miraron, pero en un ámbito restringido; esto porque, alrededor de 1568, Cristóbal de Albornoz aún insistía en que había que destruir estos *bestidos axedrezados* que les recordaban a los incas sus victorias, etcétera (Duviols 1967: 22). Que ésta, las anteriores y las sucesivas prohibiciones fueron ineficaces lo prueba el hecho de que, en 1658, el farsante Pedro Bohorquez se pudo vestir de inca para cierta ceremonia ante el gobernador de Tucumán (Torreblanca 1696 f.19v).

Si estas prendas eran prehispánicas, debieron ser bien resguardadas de las campañas de extirpación de idolatrías; y si hubo tejedores poshispánicos capaces de realizarlas, debieron ser protegidos por los curacas.

*

El estudio precedente permite, también, discriminar algunos indicadores cronológicos alternativos. Los dos uncu-tocapu que acompañaban a las capacochas, y otros iguales que se hallaron descontextuados, se caracterizan porque sus dibujos no están enmarcados; entonces, si los tocapu de un uncu están rodeados, cada uno, por un marco a falta de otro indicio dicho uncu podría ser considerado poshispánico; así se presentan en el Uncu Bandelier, que es una prenda seguramente tejida después de la Conquista.

Otro indicador es el hilo de metal; en el Uncu Bandelier no se aprecia a simple vista si se trata de un alambre tejido como un hilo más, (que podría ser prehispánico) o del hilo de seda entorchado con oro (que podría ser poshispánico), como en el uncu de Pachacamac. Esto dicho sin perder de vista que la costura con hilo dorado podría ser poshispánica sobre un uncu prehispánico.

Si el tema de los dibujos son figuras heráldicas, éstas son, ampliamente, un indicador cronológico; pero decir cuánto se acercan esas representaciones a un punto histórico determinado necesita más estudio. Otro indicador cronológico que surge de este ensayo es el uso del espacio; en el Uncu Bandelier se tejieron las dos hileras de tocapu junto al borde inferior con más cuadros en el ancho que el resto del uncu, rompiendo la simetría del conjunto pero respetando, a nuestro entender, la gráfica del relato.

*

Amaro Topa Inca, especialista en temas astronómicos y agropecuarios, representado por el Tocapu 7, no se encuentra en el Uncu Bliss; como aproximación a la comprensión del significado de los cuarenta y ocho dibujos geométricos que lo componen, decimos que tal vez ese uncu narre guerras y sus acuerdos (Tocapu 1 y Tocapu 49 a 52). De esta manera, quedarían provisoriamente asociados a ese tema todos esos dibujos, pero con cargo a confrontarlos en otros contextos.

*

Aunque ya no parezca inverosímil plantear que las hileras y columnas de tocapu puedan haber sido parte de aquella manera de comunicación que compartían el Inca Viracocha y sus ministros, no se debe perder de vista el comentario de Pablo Macera respecto de lo bien que el estilo mudéjar, colorido y geométrico, se asentó en algunos puntos de la sierra peruana (Macera 1975b).

Tendríamos, por una parte, en la región donde Viracocha Inca se retiró luego de la victoria de Pachacutec sobre los chancas, un reservorio del conocimiento de las claves para comprender aquellas figuras; y aunque no se pueda asegurar que sus significados no se hayan perdido tras la muerte de este Inca, teniendo en cuenta los métodos tan drásticos de Pachacutec, notemos que la costumbre de graficar la Historia sí perduró, como se puede apreciar en la cantidad de capillas y edificios particulares con murales y tallas que retrotraen a temas caros a los dueños de casa; la mayoría de estas representaciones fueron documentadas en la región de mayor influencia incaica, en la que tanto se encuentran la imágenes naturalistas, renacentistas como las geométricas, mudéjares (Macera 2009: 48, *inter alia*), éstas últimas aunando geometría y número, dos rasgos que en su momento fueron imprescindibles para construir, sostener y expandir el Tahuantinsuyu, tocapu y quipu, respectivamente.

*

Los tocapu que hasta ahora permiten una aproximación a su significado son los que presentamos en el siguiente cuadro, ordenado según una cronología relativa:

Bibliografía

Manuscritos

Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, I-29-2-7

TORREBLANCA, Hernando de, 1696 - *Relación histórica de los sucesos que tuvieron lugar en la misión y valle de Calchaquí, el año de 1656, en tiempo de rebelión de los indios, promovida por don Pedro Bohorques, con el título de Inga. Escrita por el padre Hernando de Torreblanca, de la Compañía de Jesús y remitida al Padre Rector Lauro Núñez, en 1696.* Transcripción M.E.G.

Publicaciones

ACOSTA, José de, [1590] 1954 - *Obras completas*. Biblioteca de Autores Españoles LXXIII. Madrid: Ediciones Atlas.

ALBORNOZ, Cristóbal de, [1568?] 1967 - *Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas*. Edición de P. Duviols. Journal de la Société des Américanistes, LVI-1:17-39; Paris.

ALVA, Walter, 1994 - *Sipán*. Lima: Cervecería Backus & Johnston S.A.

AMBROSETTI, Juan B, 1902 - *Antigüedades calchaquíes. Datos arqueológicos sobre la provincia de Jujuy*. Anales de la Sociedad Científica Argentina LIII-LIV: 1-97. Buenos Aires.

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.

ARZE, Silvia & MEDINACELI, Ximena, 1991 - *Imágenes y Presagios - El escudo de los Ayaviri, Mallkus de Charcas*. La Paz: Hisbol.

ARRIAGA, Pablo José de, [1621] 1968 - *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Biblioteca de Autores Españoles, CCIX:191-277. Madrid: Editorial Atlas.

BÁRCENA, J. Roberto, 1988 - *Pigmentos en el ritual funerario de la momia del Cerro Aconcagua (Provincia de Mendoza, República Argentina)*. Xama, 2: 61-116. CRICYT: Mendoza.

BÁRCENA, J. Roberto, 2001 - *Los objetos metálicos de la ofrenda ritual del Cerro Aconcagua*. En: El santuario incaico del cerro Aconcagua, Juan Schobinger (compilador): 281-301. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

BARTHEL, Thomas S., 1970 - *Erste Schritte zur Entzifferung der Inkaschrift*. Tribus 19: 91-96. (citado por Verena Liebscher, 1986, La iconografía de los quecos. Lima: Herrera Editores).

BARZANA, Alonso de, [1594] 1970 - *Carta del padre Alonso de Barzana al padre Juan Sebastian, provincial*. Antonio de Egaña, compilador, Monumenta Peruana, documento N°152. Roma.

BERTONIO, Ludovico, [1612] 1879 - *Vocabulario de la lengua aymara compuesta por el padre...* (Publicado de nuevo por Julio Platzman). Leipzig.

BOMAN, Eric, 1908 - *Antiquités de la region andine de la République Argentine*. 2 tomos; Paris: Imprimerie Nationale.

BURGER, Richard, 2008 - *Los señores de los templos*. En: Krzysztof Makowski, compilador, Señores de los Reinos de la Luna: 13-37. Lima: Banco de Crédito del Perú.

BURNS GLYNN, William, 1981 - *Introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas*. Boletín de Lima 12: 6-15; 13: 25-34; 14: 11-23. Lima.

CARDICH, Augusto, 1971 - *Un esquema de la prehistoria andina en la crónica de Guamán Poma de Ayala*. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología V (n.s.): 35-47. Buenos Aires.

CASTRO, Victoria & URIBE, Mauricio, 2004 - *Dos "pirámides" de Caspana. El juego de la pichica y el dominio inka en el Loa superior*. Chungará 36: 879-891. Arica: Universidad de Tarapacá.

CASTRO, Cristóbal de, & ORTEGA MOREJÓN, Diego de, [1558] 1974 - *Relación y declaración del modo que este valle de Chíncha...* . Historia y Cultura 8: 91-104. Lima.

CERUTI, María Constanza, 2003 - *Llullaillaco. Sacrificios y ofrendas en un santuario inca de alta montaña*. Salta: Universidad Católica de Salta, Instituto de Investigaciones de Alta Montaña.

DE LA JARA, Victoria, 1967 - *Vers le déchiffrement des écritures anciennes du Pérou*. La Nature, 3387: 241-247; Paris.

DE LA JARA, Victoria, 1972 - *El desciframiento de la escritura de los Inkas*. Arqueología y Sociedad: 60-76. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

DE LA JARA, Victoria, 1975 - *Introducción al estudio de la escritura de los Inkas*. Lima: Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación.

DE ROJAS Y SILVA, David, 1981 - *Los tocapu: un programa de reinterpretación*. Arte y Arqueología 7: 119-132. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

DUVIOLS, Pierre, 1967 - *Un inédit de Cristóbal de Albornoz: La Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas*. Journal de la Société des Américanistes, LVI (I): 7-39; Paris.

ECKHOUT, Peter & DANIS, Nathalie, 2004 - *Los tocapus reales en Guamán Poma: ¿una heráldica incaica?*. Boletín de Arqueología PUCP 8: 305-323. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar, [1969] 2003 - *El Memorial de Charcas, "crónica" inédita de 1582*. Temas de Etnohistoria Boliviana: 287-331. La Paz: Producciones Cima.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar, 1971 - *Los huancas, aliados de la conquista. Tres informaciones inéditas sobre la participación indígena en la conquista del Perú. 1558-1560 - 1561*. Anales de la Universidad del Centro 1: 1-407. Huancayo.

FERNÁNDEZ DISTEL, Alicia, 1975 - *Arte rupestre en Peñas Coloradas, departamento de Yavi, provincia de Jujuy*. Separata.

GENTILE, Margarita E., 1992 - *Las investigaciones en torno al sistema de contabilidad incaico - Estado actual y perspectivas*. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos 21(1): 161-175. Lima.

[http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/21\(1\)/161.pdf](http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/21(1)/161.pdf)

GENTILE, Margarita E., 1994 - *Supervivencia colonial de una ceremonia prehispánica*. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos, 23 (1): 69-103; Lima.

[http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/23\(1\)/69.pdf](http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/23(1)/69.pdf)

GENTILE, Margarita E., 1996 - *Dimensión sociopolítica y religiosa de la capacocha del cerro Aconacagua*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines 25 (1): 43-90. Lima. [http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25\(1\)/43.pdf](http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/25(1)/43.pdf)

GENTILE, Margarita E., 1998a - *La pichca: oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempo andinos)*. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos 27 (1): 75-131. Lima. [http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/27\(1\)75.pdf](http://almacen2.ifeanet.org/publicaciones/boletines/27(1)75.pdf)

GENTILE, Margarita E., 1998b - *Rimani, quellcani, yuyani, Notas sobre las formas de registro, conservación y uso de datos durante el Tahuantinsuyu*. Sequilao 12: 43-63. Lima.

GENTILE, Margarita E., 1999 - *Huacca Muchay - Religión Indígena. Religión, creencias, juegos. Área andina argentina, prehispánica, colonial, actual*. Buenos Aires: Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore.

GENTILE, Margarita E., 2007a - *Gráfica de los discursos andinos entre fines del siglo XVI y principios del XVII*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/dandino.html>

GENTILE, Margarita E., 2007b - *La madre de todos los tigres*.

<http://revistas.pucp.edu.pe/arkeos/content/view/149/68>

GENTILE, Margarita E., [2001] 2007c - *Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html>

GENTILE, Margarita E., 2008a - *Espacio y tiempo de un oráculo andino relacionado con el agro y la pesca*. En: *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* (M. Curatola / M. Ziolkowski, editores): 221-249. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos - Pontificia Universidad Católica del Perú

GENTILE, Margarita E., 2008b - *El tocapu 285: consideraciones acerca de la llamada "escritura incaica"*. *Revista Arkeos*, vol.3, nro.2. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. <http://www.revista.pucp.edu.pe/arkeos>

GENTILE, Margarita E., 2008c - *El espacio andino bidimensional. Un caso de forma y contexto del registro prehispánico de datos*. *Actas del VI Congreso Argentino de Americanistas II*: 181-197. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Americanistas.

GENTILE, Margarita E., 2009a - *Iconología del tocapu 119*. Ponencia leída en las IV Jornadas de Arqueología Cuyana en homenaje al Dr. Juan Schobinger. Universidad Nacional de Cuyo.

GENTILE, Margarita E., 2009b - *Tocapu como unidad de sentido en el diseño andino*. Conferencia dada en el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

GONÇALEZ HOLGUÍN, Diego, [1608] 1952 - *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca*. Lima: Instituto de Etnología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GROUPE MU, 1993 - *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Editorial Cátedra Signo e Imagen.

GUAMAN POMA DE AYALA, Phelipe, [1613] 1936 - *Nueva Coronica y Buen Gobierno...* (Codex péruvien ilustrée). Paris: Travaux et Memoires de l'Institut d'Ethnologie XXIII.

GUAMAN POMA DE AYALA, Phelipe, [1613] 1987 - *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Madrid: Historia 16. <http://www.kb.dk/elib/mss/poma>

JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús, 2002 - *Una "Reliquia" inca de los inicios de la Colonia: El uncu del Museo de América de Madrid*. *Anales del Museo de América* 10: 9-42. Madrid

LEVILLIER, Roberto, [1582] 1921-1926 - *Información hecha en el Cuzco ... acerca de las costumbres que tenían los incas del Perú antes de la conquista española...* En: *Gobernantes del Perú. Cartas y Papeles del siglo XVI* (R. Levillier, compilador): Tomo IX: 268-288, Madrid.

MACERA, Pablo, [1975a] 2009 - *Retrato de Túpac Amaru*. *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, Miguel Pinto, compilador: 15-22. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MACERA, Pablo, [1975b] 2009 - *El arte mural cusqueño, siglos XVI - XX*. *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, Miguel Pinto, compilador: 23-96. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MORRIS, Craig & THOMPSON, Donald E., 1985 - *Huanuco Pampa. An Inca city and its hinterland*. London: Thames&Hudson.

MOSTNY, Grete & NIEMEYER, Hans, 1983 - *Arte rupestre chileno*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación.

- MURUA, Martin, [1613] 1986. *Historia General del Perú*. Madrid: Historia 16.
- MUSEO DE ARQUEOLOGÍA DE ALTA MONTAÑA, 2006 - *Catálogo de la exposición permanente*. Salta: Gobierno de la Provincia de Salta.
- NUMHAUSER, Paulina, 2006 - *De laberintos y minotauros. Francisco de Chaves y los documentos Miccinelli: su proyección historiográfica*. Escrituras silenciadas en la época de Cervantes (M.Casado, A.Castillo, P.Numhauser y E.Sola, editores): 219-247. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- PANOFSKY, Erwin, [1921-1953] 1998 - *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- PANOFSKY, Erwin, [1932-1962] 1998 - *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María, 1975 - *Pescadores, artesanos y mercaderes costeros en el Perú prehispánico*. Revista del Museo Nacional XLI: 311-349. Lima.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María, 1988 - *Conflicts over coca fields in XVIth-Century Perú*. University of Michigan: Ann Arbor.
- ROWE, John H., 1961 - *The chronology of Inca wooden cups*. En: Samuel Lothrop et al., eds. *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*: 317-341. Boston, Harvard University Press.
- RYDÉN, Stig, 1944 - *Contributions to the archaeology of the Rio Loa region*. Göteborg.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro, [1572] 1943 - *Historia de los Incas (2da.parte de la Historia General llamada Indica)*. Buenos Aires: Emecé.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de, [1613?] 1993 - *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". Lima - Cusco.
- SANTILLÁN, Hernando de, [1572] 1968 - *Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los incas*. Biblioteca de Autores Españoles 209: 97-149. Madrid: Ediciones Atlas.
- SCHOBINGER, Juan, AMPUERO, Mónica & GUERCIO, Eduardo, 1984-1985 - *Descripción de las estatuillas que conformaban el ajuar acompañante del fardo funerario hallado en el cerro Aconcagua (Provincia de Mendoza)*. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XVI n.s.: 175-189. Buenos Aires.
- SEMPÉ, Carlota & GENTILE, Margarita E., 2006 - *Análisis de microsecuencias narrativas en la alfarería de La Aguada, área andina argentina*.
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/microsec.html>
- SOLARI, Gertrude B.de, 1983 - *Una manta de Taquile - Interpretación de sus signos*. Boletín de Lima 29: 57-73. Lima.
- TRONCOSO MELÉNDEZ, Andrés, 2002 - *Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile*. *Cumplutum* 13: 135-153. Madrid: Universidad Complutense.
- UHLE, Max, [1903] 2003 - *Pachacamac. Informe de la expedición peruana William Pepper de 1896*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Corporación Financiera de Desarrollo.
- VALCÁRCEL, Luis Edgar, 1958 - *La etnohistoria del Perú antiguo*. Revista del Museo Nacional XXVII: 3-10. Lima.

WOLF, K.L., & KUHN, D., [1952] 1960 - *Forma y simetría. Una sistemática de los cuerpos simétricos*. Buenos Aires: EUDEBA.

ZUIDEMA, R. Tom, 1991 - *Guaman Poma and the art of Empire: toward an iconography of Inca royal dress*. En: K.Andrien & R.Adorno (editores), *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in Sixteenth Century: 151-202*. Berkeley: University of California Press.

Glosario

Aquilla: vaso de oro, plata o plata dorada, de boca más ancha que la base, más pequeña que el quero.

Capacocha: conjunto de objetos ofrecidos por el Inca o la Coya en circunstancias especiales; podía incluir una o varias personas jóvenes, cuyo oráculo se consultaba periódicamente.

Ceque: caminos ceremoniales que irradiaban del Coricancha; unían puntos donde se realizaban ofrendas periódicas; su límite geográfico eran las alturas que rodean la ciudad del Cusco.

Colca: depósito de paredes, techo y piso de piedra, con sistema de ventilación regulado; su forma exterior indicaba el producto almacenado.

Cumbi: tejido de lana de vicuña o alpaca, de hilados y teñidos muy finos y multicolores.

Chacra: terreno cultivado.

Chumpi: faja, cinturón sin hebilla; prenda de uso femenino.

Huaca: ancestro andino divinizado; origen del grupo familiar o aillu.

Llauto: cinta tejida, con dibujos, que se llevaba dando varias vueltas alrededor de la cabeza.

Mascapaicha: cinta y borla tejidas con determinados colores y dibujos, que solo podía usar el Inca.

Mullo: *Spondylus*, valva de un molusco de aguas cálidas cercanas al Ecuador; su color exterior va del rojo al blanco, según la profundidad donde se cria.

Otorongo o uturunco: tigre americano, *Pantera onza*.

Pichca: pequeña pirámide cuadrilátera truncada, de madera, cerámica, piedra o hueso; sus caras tenían grabados o dibujos; servía para consultar a un oráculo andino ya que, tras haber realizado la ofrenda a la huaca y la pregunta correspondiente, el oficiante la arrojaba al aire y según caía dejando ver cierto dibujo, esa era la respuesta de la huaca.

Puma: león americano, *Felis concolor*.

Quero: vaso de madera cuya boca es más ancha que la base.

Quipucamay: especialista incaico en anudar y leer los quipu.

Runa uturunco: hombre andino que puede transformarse en otorongo a voluntad; capiango.

Uncu o cushma: tipo de poncho cosido a los lados dejando aberturas para pasar la cabeza y los brazos; prenda de uso masculino.



Figura 1. Vasija de alfarería estilo Chancay. El personaje viste prendas con dibujos como tocapu. Museo de Arqueología, Lima. Foto MG, 2002.

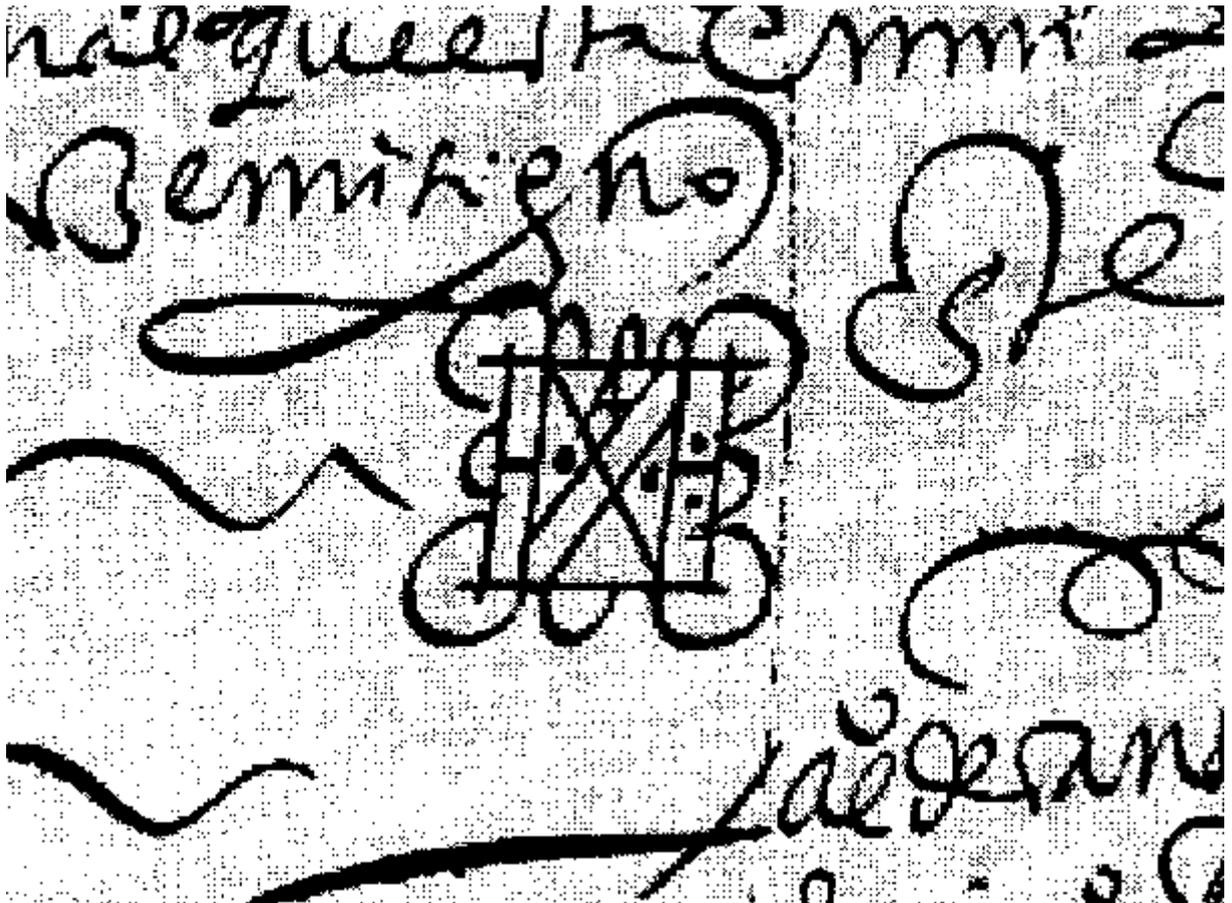


Figura 2. Signos de escribanos en escrituras limeñas, siglos XVI-XVII. Cortesía Ada Arrieta, Archivo Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

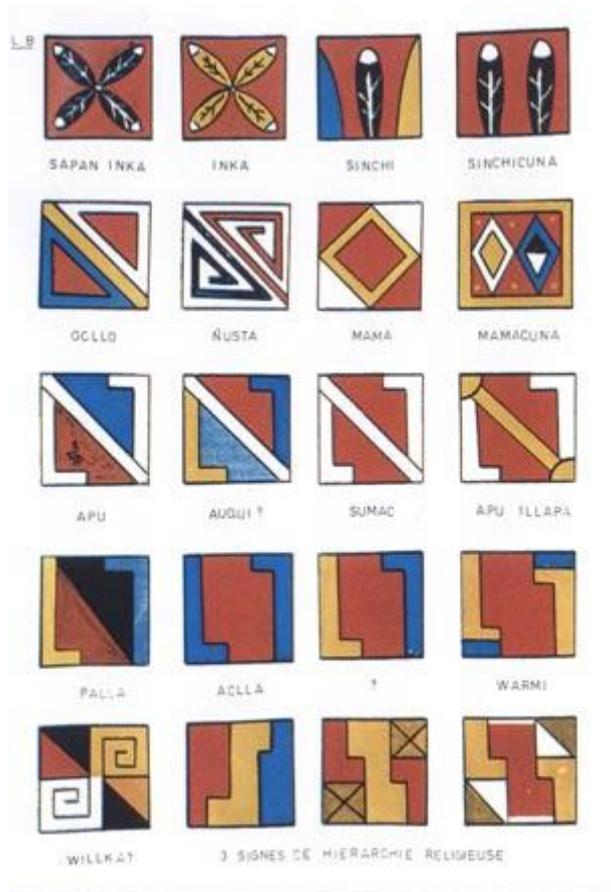


Figura 3. Algunos tocapu en la interpretación de Victoria de la Jara, 1972.

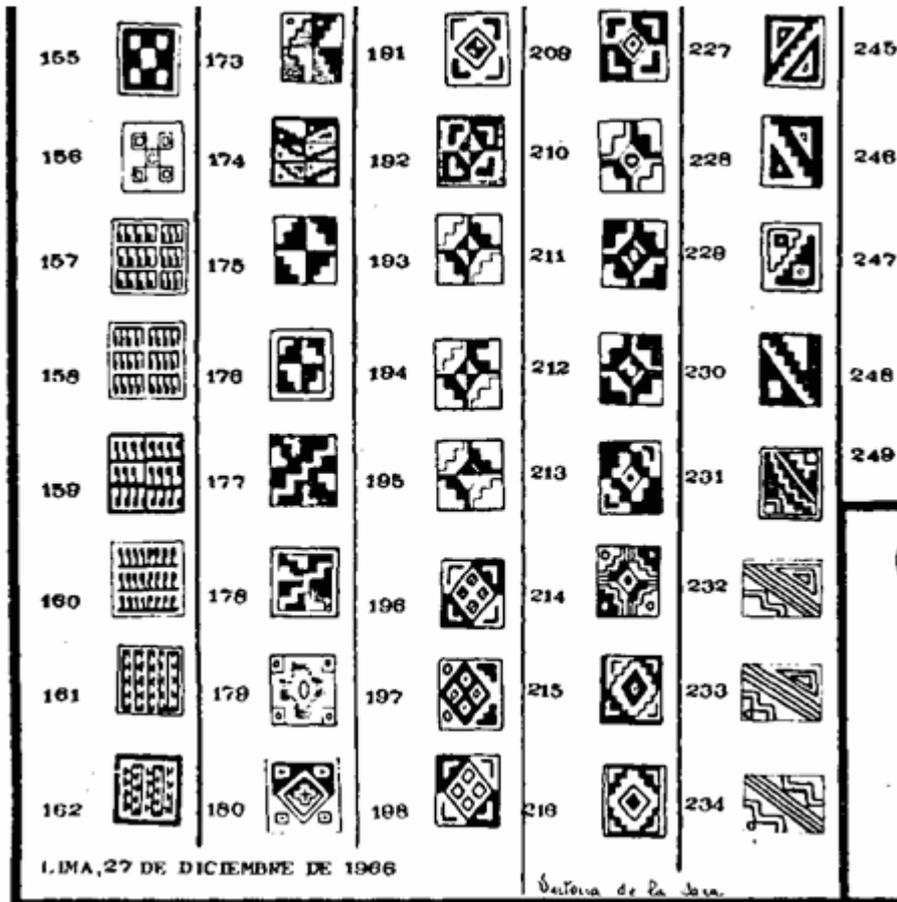


Fig. 2 et 3. — Tableaux des signes incas.

« 1

Figura 4. Parte de los tocapu identificados y numerados, según de la Jara, 1967.



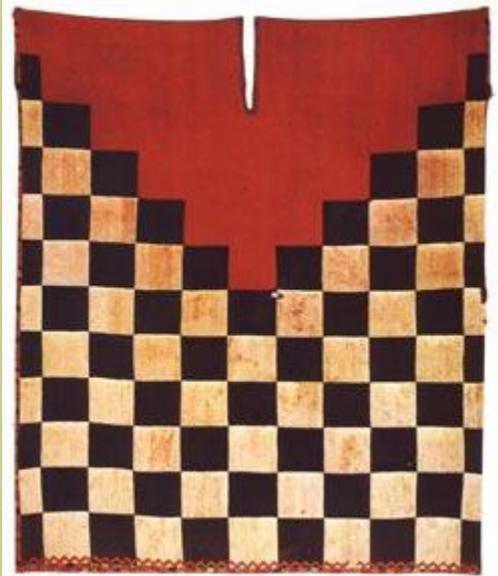
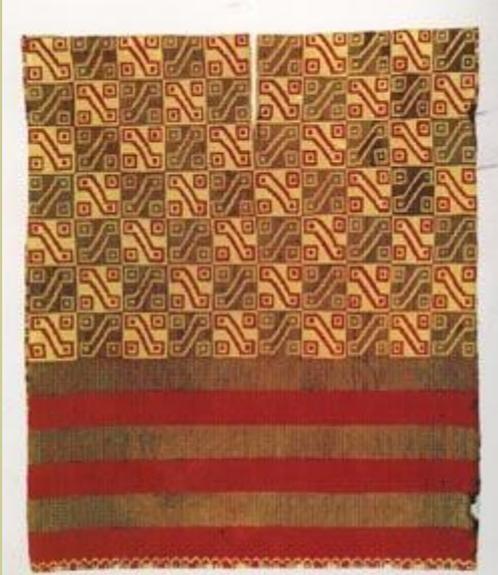
Figura 5. Adobes con marcas comunitarias en la Huaca de la Luna, valle de Moche. Foto Hugo A. Pérez Campos, 2002 (ARGRA).



Figura 6. Un lado de uncu adquirido por Adolphe Bandelier en Murokata, cerca del lago Titicaca. Catalogue number B/1500. Foto cortesía de la Division of Anthropology, American Museum of Natural History, New York.



Figura 7. Dos hileras de tocapu junto al borde inferior del Uncu Bandelier. Foto cortesía de la Division of Anthropology, American Museum of Natural History, New York. Catalogue number B/1500.

Interpretación	Cronología relativa	Diseños
<p>Territorialidad discontinua, o territorios ganados para chacras de maíz</p>	<p>época de Guaina Capac</p>	
<p>Alianza entre suyu</p>	<p>época de Topa Inca Yupanqui</p>	
<p>Escudo de Amaro Topa Inca</p>	<p>época de Pachacutec</p>	

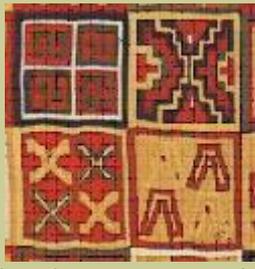
<p>Cuatriparticiones, en general</p>	<p>Corresponden ampliamente a la época de Pachacutec</p>	 <p>Ejemplos de tocapu cuatripartitos</p>
<p>Fauces del gran felino</p>	<p>En diseños andinos, desde Chavín hasta el siglo XX</p>	 <p>Tocapu 267, 268, 284 y 285</p>
<p>Consulta de huaca oracular</p>	<p>En diseños andinos, desde Moche hasta el siglo XX</p>	 <p>Tocapu 119</p>
<p>Tocapu heráldico</p>	<p>En uncu andino poshispánicos</p>	

Figura 8. Cuadro resumen de la interpretación y cronología relativa de algunos tocapu.

© Margarita E. Gentile 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/tocapu.html>