

# LOS TOCAPUS REALES EN GUAMÁN POMA: ¿UNA HERÁLDICA INCAICA?

*Peter Eeckhout\** y *Nathalie Danis\*\**

## **Resumen**

*Los tocapus son cuadrángulos con signos geométricos o figurativos estilizados que aparecen en forma de series en los tejidos y vasos ceremoniales del periodo inca y de los inicios del periodo colonial. Varias interpretaciones han sido propuestas para explicar su posible significado, pero ninguna convincente a la fecha. En este estudio preliminar se propone un análisis de los tocapus representados en los retratos de emperadores incas en la famosa Nueva crónica. El método sistemático que los autores han usado abre una vía innovadora para un cierto número de tocapus, los que estarían asociados a Sapa Incas específicos. Además, se ha podido relacionar algunos de esos tocapus «heráldicos» con piezas arqueológicas en las que figuran. Aunque la muestra es bastante reducida, el contexto de dichos hallazgos concuerda a nivel cronológico con las propuestas de atribución, lo que fortalece la hipótesis. Si esta se verifica con una muestra más amplia, podría constituir una herramienta bastante útil para el fechado de los artefactos con tocapus.*

## **Abstract**

### **ROYAL TOCAPU IN GUAMAN POMA: AN INCA HERALDIC?**

*Tocapus are small quadrangles filled with geometric or stylized figurative motives that appear in series on textiles and ceremonial goblets of the Inca and Early Colonial Periods. Various interpretations have been proposed in order to explain their possible significance and meaning, but none to date has been convincing. This preliminary study is based on an analysis of the tocapus represented in the portraits of the Inca Emperors in the famous «Nueva crónica...», by Guaman Poma de Ayala. The systematic method the authors have used opens an innovative way of interpreting a certain number of tocapus, suggesting that they could be associated with specific Sapa Incas. Furthermore, some of those «heraldic» tocapus may be linked to archaeological artifacts on which they figure. Although the sample is small, the context of those objects on which the tocapu-like images are found fits with the suggested attributions, which strenghtens the hypothesis. If this hypothesis is supported when applied to a larger sample, it would become a useful tool for the dating of artifacts bearing tocapus.*

## **1. Introducción**

Más allá de su función práctica y utilitaria, el textil tenía en el imperio inca un papel económico y simbólico primordial del que dan testimonio tanto las fuentes etnohistóricas como los hallazgos arqueológicos. La materia usada —algodón, lana de camélidos,<sup>1</sup> adornos de plumas, metal, concha labrada, etc.— así como las técnicas empleadas para realizar los unkus, llicllas, chumpis y otros elementos de la vestimenta, permiten clasificarla según su grado de elaboración y fineza. Esas clases no estuvieron al alcance de todos sino, más bien, reservadas a ciertas categorías sociales en el imperio (Montell 1929: 182; Cobo 1956 [1653]: libro 14, cap. IX; Murra 1962: 218; J. Rowe 1979: 239;

---

\* *Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles.*  
E-mail: pceckhou@ulb.ac.be

\*\* *Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles.*  
E-mail: nathaliedanis@hotmail.com

A. P. Rowe 1995-1996: 9; Roussakis y Salazar-Burger 2000: 270). Por ejemplo, el uso de vestimenta en lana de vicuña, sumamente fina, se consideraba un privilegio exclusivo del Sapa Inca, con castigo mortal para el que no respetaba esa regla (Garcilaso 1991 [1609]: libro 6, cap. VI). El intercambio de ropa era parte integrante de las negociaciones políticas y militares, y muchas ceremonias constaban de ofrendas de tejidos enterrados, voluntariamente desgarrados y hasta quemados (J. Rowe 1946: 259, 307; Eeckhout 1998). El traje servía también de marcador regional pues cada comunidad tenía su propio estilo de indumentaria (Pachacuti 1993 [1613]: fol. 8, vol. 198) y bajo el dominio inca estuvo prohibido cambiarlo (Garcilaso 1991 [1609]: libro 7, cap. IX). A la inversa, la humillación suprema tras la derrota consistía en desnudar a los prisioneros, lo que equivalía a quitarles su identidad (Murra 1962: 227). Los textiles tenían también una importancia extrema en los ritos funerarios. Su presencia en las tumbas es una tradición milenaria en el Perú y aunque las costumbres variaban adentro del Tahuantinsuyo, la mayoría de los muertos eran vestidos y luego se les envolvía en varias capas de tejidos hasta formar los famosos bultos que luego se enterraban en fosas o cámaras funerarias (Uhle 1903: 12; Cobo 1956 [1653]: 274; De la Calancha 1976 [1638]: LIV: cap. XIX; Ravines y Stothert 1976; Flemming 1983: 64-65; Narváez 1995: 93-97, entre otros).

Entre las diferentes categorías de tejidos incaicos se destaca un tipo particular, caracterizado por diseños específicos que se conocen bajo el nombre de «tocapus». Volveremos más abajo sobre la definición y la descripción de los tocapus, pero lo que ya se puede anotar es que dichos motivos constituyen un tema de investigación *per se*, pues su recurrencia, ordenamiento, grado de estandarización y complejidad han hecho sospechar que tenían no solo una función de ornamentos, sino también significados propios. En el marco de este ensayo, los autores se interesarán en ciertos tocapus representados en los dibujos del cronista indígena Guamán Poma de Ayala (1989 [1613]) y sus correspondientes en piezas arqueológicas.

## 2. Los tocapus

Los tocapus son cuadrángulos rellenos con motivos de varios colores, geométricos o figurativos estilizados, que aparecen en forma de series en los tejidos y vasos ceremoniales del periodo inca y de los inicios del periodo colonial (Fig. 1). Un mismo motivo puede ser representado en diferentes combinaciones de colores y con orientaciones variables. Varía o cambia igualmente el ordenamiento de los tocapus en los textiles, pues a veces forman hileras horizontales o se encuentran alrededor del cuello del *unku*. También existen túnicas enteramente cubiertas por dichos motivos y otros cuya superficie está salpicada con ellos. La geometrización característica de los tocapus no resulta de ninguna obligación técnica del tejer, pues se trata sistemáticamente de tapicerías, lo que permite representar cualquier clase de motivos (*cf.* Conklin 1996) y constituye, más bien, una elección cultural por parte de los incas. Es interesante señalar que los textiles con tocapus siguieron siendo realizados y vestidos por los descendientes de la nobleza inca hasta el siglo XVIII, como se puede ver en la pintura de la Escuela Cuzqueña de dicho periodo (J. Rowe 1979: 243; Roussakis y Salazar 2000: 296). En los diccionarios de quechua antiguos se definen los tocapus como «vestimentas con hermosos bordados o paños con bordados entretejidos» (González Holguín 1989 [1608]) y se precisa que se trata de «vestido o ropa del Inga hechas a las mil marauilas» (Bertonio 1984 [1612]: 357). Se encuentra el término en algunas crónicas, pero ninguna menciona ni el posible significado, ni la función exacta de estos. Según Cieza de León (1995 [1551]: vol. II, cap. VI, 14), por ejemplo, se trata de «unas mantas largas y otras a manera de camisas sin collar ni mangas, de lana, riquísimas, con muchas pinturas de diferentes maneras, que ellos llaman “tocabo”, que en nuestra lengua quiere decir “vestido de reyes”». Existen dos fuentes coloniales en las cuales se representan las túnicas con tocapus: la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, terminada en 1615, y la *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*, escrita por el fraile Martín de Murúa en los alrededores de 1600 (Murúa 1946 [1590?]). La semejanza entre las ilustraciones de ambas obras sugiere la existencia de una fuente común (perdida) o de un mismo dibujante (Murra 1992: 63). No se entrará aquí en ese debate, ni en la cuestión de saber en qué fuentes se inspiraron



*Fig. 1. Túnica 9. MNAHP, Lima (de Roussakis y Salazar 2000: 279).*

dichos autores, y se enfatizará, especialmente, la obra de Guamán Poma, que es la más completa, pues consta de 400 ilustraciones, de las que 116 muestran tocapus. Dicha fuente es en realidad una referencia obligada para los que se dedican al estudio de los tocapus, como lo vamos a ver más adelante.

### 3. La interpretación de los tocapus

Varios autores opinan que los tocapus constituyen un sistema de transmisión de información comparable con la escritura. Victoria de la Jara (1967, 1970, 1972, 1975), por ejemplo, afirma que se trata de una escritura logográfica en la que cada motivo representa una palabra completa. Existieron alrededor de 350 signos diferentes (De la Jara 1970: 29) cuya pronunciación no importaba, pues podían ser entendidos por individuos que no tenían el mismo idioma (*ibid.* 1975: 12, 35). Se trata de una especie de representación gráfica del lenguaje, similar a los ideogramas chinos (*ibid.*: 44). Colores, líneas y puntos adicionales a partir de formas básicas de tocapus formarían una especie de gramática que permite escribir palabras compuestas (De la Jara 1967: 243; 1972: 69; 1975: 12, 45-49). Asimismo, identifica diversos logogramas como nombres de ciudades, de divinidades, estaciones, títulos de estatus, rangos jerárquicos o edificios (De la Jara 1972: 69). Desafortunadamente, la autora no explica en qué basa sus asociaciones, es decir, cómo llega a identificar los logogramas con palabras o conceptos específicos, lo que, a nuestro modo de ver, desacredita su metodología y resultados.

Otro partidario de la escritura logográfica es Thomas Barthel (1970, 1971), cuyos ensayos, bastante complejos, intentan demostrar que existen dos niveles de interpretación de los tocapus. En un primer nivel se refiere a representaciones calendáricas y estelares en cuyo detalle no vamos a entrar aquí. A un segundo nivel considera los tocapus como grafemas con valor logográfico y con correspondencia vocálica en aymara y quechua, es decir, que las palabras no significan la misma cosa pero se pronuncian de manera semejante. Sería largo describir cada etapa de su razonamiento, que Rowe resume de la manera siguiente: «El “desciframiento” de Barthel fue pura conjetura y no sabía lo suficiente respecto a la cultura o el lenguaje de los incas como para hacer conjeturas plausibles» (J. Rowe y A. P. Rowe 1996: 464).

La obsesión por ver en los tocapus una forma de escritura prehispánica que hubiera permanecido desconocida para los conquistadores llega a un nivel extremo, casi surrealista, con los trabajos de William Burns Glynn (1981a, b, c, 1990, 1992), quien afirma, tranquilamente, que los tocapus constituyen un alfabeto del *Runa Simi* (la lengua común en el imperio) compuesto de 10 consonantes cuyo sonido se parece al de las cifras del sistema decimal inca. Existiría, entonces, una correspondencia entre letras y estas cifras (Burns 1981b: 26). Deduce que los quipus podían servir para registrar el lenguaje escrito (*ibid.*) y que, por otro lado, se pueden «leer» los tocapus representados en las túnicas dibujadas en la *Nueva crónica*. Otra vez, la propuesta no se comprueba en los datos, ni en la obra de Guamán Poma, ni en los tocapus arqueológicos (Burns 1981c; cf. Danis 2001: 84-90).

En la misma corriente, los trabajos de Laurencich-Minelli (1996, 1999, 2000) y Sandron (1999) se basan en un documento de fines del siglo XVII (*Historia Rudimenta Linguae Piruanum*) para defender la idea de que los tocapus conformaban una escritura pictográfica, ideográfica e ideográfica-silábica que servía, no a la comunicación entre los hombres, sino, más bien, para comunicarse con los dioses o conservar la memoria de hechos históricos y relatos míticos. Aunque no se discute la antigüedad de dicho documento, su autenticidad y credibilidad permanecen inciertas a la fecha (Arellano 1999: 247, 260), así que no nos parece suficiente como para darle crédito a las propuestas de los autores mencionados.

Mucho más sustancial es el aporte de Tom Zuidema (1991), que ha intentado ver las relaciones entre las túnicas de los emperadores incas en el manuscrito de Guamán Poma y los personajes

que los llevan. Observa, por ejemplo, que las túnicas están reservadas a cierta elite y que están relacionadas con los linajes de los incas del Cuzco, pues los gobernadores de los cuatro suyus tienen túnicas diferentes (cf. Guamán Poma 1989 [1613]: 167, 169, 171, 173). Las túnicas de los incas de Hanan Cuzco están más cargadas de tocapus que los de Hurin Cuzco, que tienen solo de una a tres hileras de motivos (Zuidema 1991: 157). Dicha indumentaria quizás también posee información calendárica, pues las túnicas ilustradas para las fiestas rituales son específicas. En suma, los tocapus son parte de un sistema de comunicación gráfica que transmite diversos tipos de información y pueden identificar a una persona y, tal vez, un periodo del año, pero no son una forma de escritura en el sentido estricto del término (*ibid.*: 151). Compartimos esa opinión y veremos que su análisis confirma y precisa la hipótesis de Zuidema.

La etnografía llega al mismo tipo de conclusión, tal y como lo muestran los trabajos de Gail Silverman (1994, 1999) entre los *q'ero* del departamento del Cuzco, que se consideran descendientes de los incas. Usan el textil como soporte para fijar, a través de la iconografía, conceptos relacionados con la cosmología, los mitos y la ideología. Los motivos *q'ero* contemporáneos son formalmente similares a los tocapus incaicos y los artesanos actuales afirman que aprendieron los diseños básicos de los incas mismos (Silverman 1994: 27). Silverman (1994: 47) opina que es cierto, aunque obviamente el sistema evolucionó y se modificó a lo largo de las generaciones. Cada motivo *q'ero* funciona como un signo-palabra y cada conjunto de motivos se puede asimilar a una especie de texto (*ibid.*). Silverman (1999: 71 y ss.) desarrolla una explicación de cada motivo *q'ero* y sus variaciones, y propone comparaciones con los tocapus incas. Aunque los resultados son interesantes, la gama de motivos *q'ero*, basados principalmente en el rombo, es mucho más reducida que la de los tocapus, de modo que las comparaciones son limitadas. Sin embargo, dicha tradición parece confirmar que la función de este tipo de motivos no es tanto decorativa sino, más bien, informativa.

Esa revisión rápida de las fuentes que tratan el tema nos enseña que hasta ahora no sabemos mucho respecto a los tocapus. A nosotros nos parece que la falla en la que han caído la mayoría de los autores, sobre todo los que se apasionaron por la búsqueda de una forma de escritura, es la falta de sistematización en la metodología que emplearon. Por esa razón, y aunque no somos aficionados en describir metodologías, nos parece, en este caso, indispensable.

#### 4. Metodología

Con la notable excepción de Zuidema, todos los autores que se interesaron en los tocapus dibujados por Guamán Poma buscaron en esa fuente las pruebas de las hipótesis que ya tenían por ciertas. Por eso seleccionaron los elementos que les convenían y rechazaron o «acondicionaron» los demás. En consecuencia, sus demostraciones tienen muchas debilidades y no convencen al lector atento. Nosotros no quisimos caer en la misma trampa, sino simplemente dar cuenta de lo que se podía observar a partir del corpus disponible. No teníamos ninguna hipótesis que comprobar, solo se quería averiguar si alguna recurrencia significativa podría proporcionar sugerencias respecto a la función de los tocapus. Por más sorprendente que pueda parecer, no existe a la fecha un corpus completo de los tocapus. Eso se puede entender para las piezas arqueológicas, diseminadas entre museos y colecciones privadas a través del mundo, pero resulta increíble que tampoco exista para los tocapus dibujados en la *Nueva crónica*. La primera etapa fue, pues, establecer un catálogo exhaustivo de estos últimos, con el fin de identificarlos y contabilizarlos.

La segunda etapa fue aquella de cruzar la información en varias tablas, según el contexto de las representaciones (Danis 2001: anexo 2, tablas 1 a 10). Por ejemplo, se realizaron tablas según el sexo de los personajes o su clase social (emperadores, coyas y otros), y también entre esas diferentes clases. Este proceso puso en evidencia una serie de recurrencias y de no recurrencias que permitieron formular varias hipótesis, de las que algunas serán detalladas más abajo. Dichas hipótesis tenían que ser contrastadas con los datos arqueológicos, pues en caso contrario no hubieran

demostrado nada sino la propia lógica interna del manuscrito. Por esa razón, en una tercera etapa, se estableció un catálogo de tocapus tejidos y pintados sobre la base de unas 24 piezas publicadas (Danis 2001: 51-69, anexo 2, tablas 11 a 26). Por supuesto, solo se trata de una muestra, pero que consideramos lo suficientemente representativa como para constatar nuestras hipótesis. La cuarta etapa consistió en comparar ambos catálogos, el corpus de Guamán Poma y el corpus arqueológico (Danis 2001: 74-77, anexo 2: tabla 27). En el marco de un ensayo como este, es obviamente imposible detallar todos los resultados logrados, así que nos centraremos en un tema específico: los tocapus reales.

## 5. Los tocapus en la *Nueva crónica*

En los 116 dibujos considerados se registraron 36 tocapus diferentes (identificados como 1 GP hasta 36 GP, cf. Fig. 2). El análisis de contexto revela que hay 31 motivos diferentes en el conjunto de las túnicas de los Sapa Incas (1 GP hasta 31 GP), mientras que en los trajes de las coyas solo hay 11 motivos diferentes, de los que tres (32 GP hasta 34 GP) son específicos de los individuos de sexo femenino.

Las túnicas masculinas que no pertenecen a la realeza comparten la mayoría de sus motivos con las de los incas, con solo dos motivos específicos (35 GP y 36 GP). Todos los diseños figurados en los trajes femeninos no asociados a las *coyas* son idénticos a los que se encuentran en los trajes de las coyas. Cuando se cruzan esos datos en cuadros resulta que de los 36 tocapus, 21 son específicos de los reyes incas, uno para las reinas y los demás compartidos entre las diferentes clases y sexos.

En las ilustraciones de Guamán Poma destacan seis túnicas (Ta, Tb, Tc, Td, Te, Tf) y dos motivos decorativos (M1, M2), formalmente diferentes de los tocapus pero recurrentes y, pues, potencialmente significativos a nivel de la función (Fig. 3). El análisis de los contextos (Danis 2001: 42-45) revela que los personajes que llevan esas camisas son reyes incas, personas de su linaje o que se benefician de privilegios especiales. Están relacionados con el poder, el ejército o rituales diversos. En cuanto al motivo M1 y sus variaciones, han sido estudiados por J. Rowe (1979: 260-61), quien lo compara con un ejemplo arqueológico y concluye que podría tratarse de un motivo estandarizado para ciertas clases sociales. Es muy importante resaltar el hecho de que la misma existencia del motivo M1 brinda la prueba de que Guamán Poma se inspiró, por lo menos en ese caso, en objetos y motivos arqueológicos. Nos permite entonces pensar que los otros motivos y tocapus en la *Nueva crónica*, por más simplificados que puedan parecer, también ilustran motivos existentes en la indumentaria prehispánica.

La Tabla 1 reúne los 34 tocapus observados en las túnicas de los Sapa Incas y de las coyas con su frecuencia de aparición. En la columna de la izquierda figura el nombre de cada soberano, con un número romano que indica su posición en la genealogía y el número de página al que corresponde el dibujo en el manuscrito. Otras dos representaciones han sido agregadas a esta lista: el Inca Xb261, identificado como Tupa Yupanqui, cuya túnica está decorada con un motivo peculiar; el Inca 364, que representa a un rey (no identificado por Guamán Poma) en el Consejo Real. La hilera horizontal de la tabla es la de los tocapus numerados. El total de cada columna vertical permite ver la frecuencia de un *tocapu* en el conjunto de las piezas y el rótulo CT (cantidad de túnicas) indica en cuántas túnicas se observó el *tocapu*.

En términos de asociaciones, sobresale una conclusión innegable: existen recurrencias exclusivas entre ciertos tocapus y Sapa Incas particulares: 15 de los 34 tocapus están asociados a personajes específicos. Más de la mitad de los gobernantes (incas I, II, V, VIII, IX, X, XI, 364), así como la Coya VI, tienen tocapus propios, diríamos personales, pues no aparecen en ningún otro

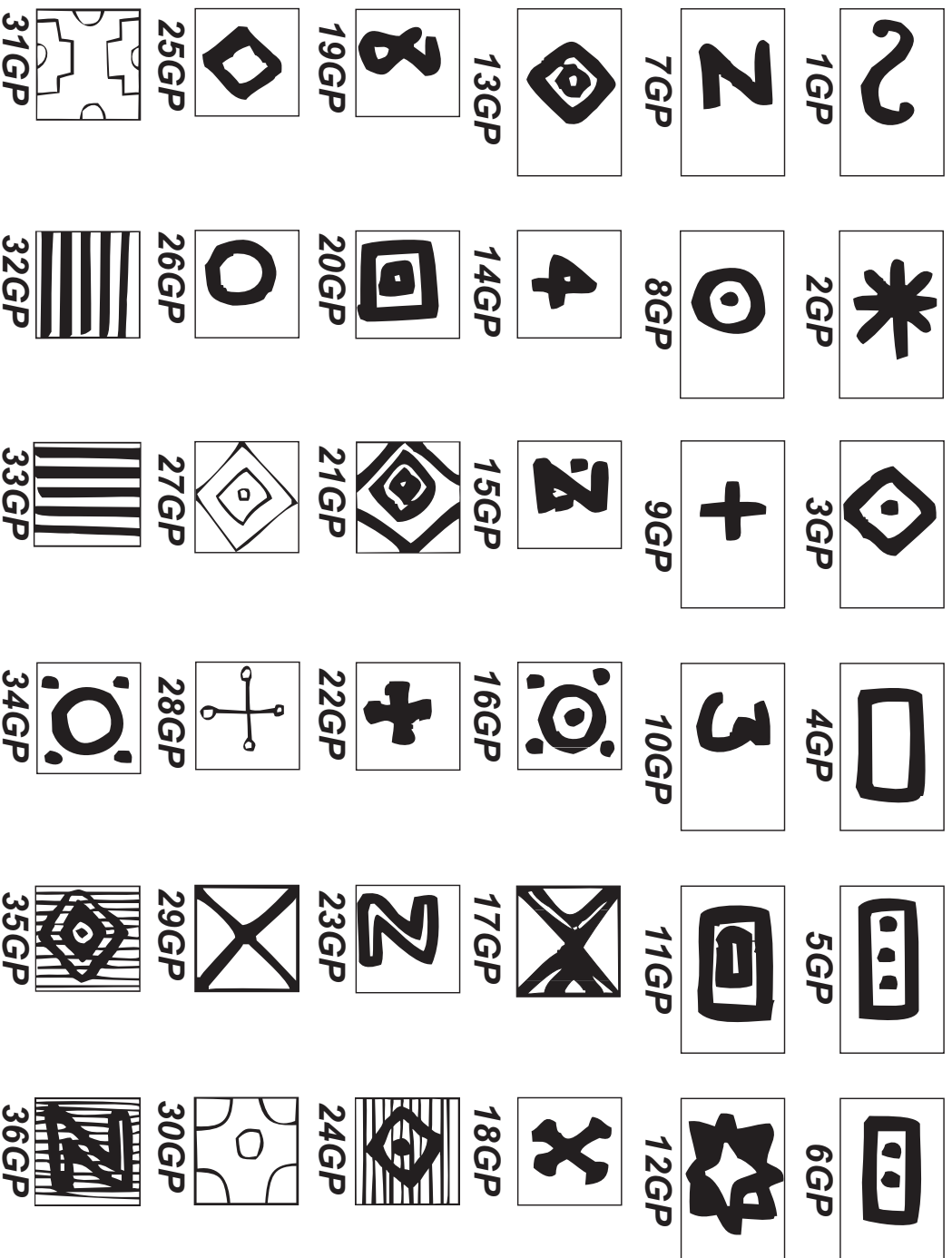


Fig. 2. Tocapus en Guamán Poma.

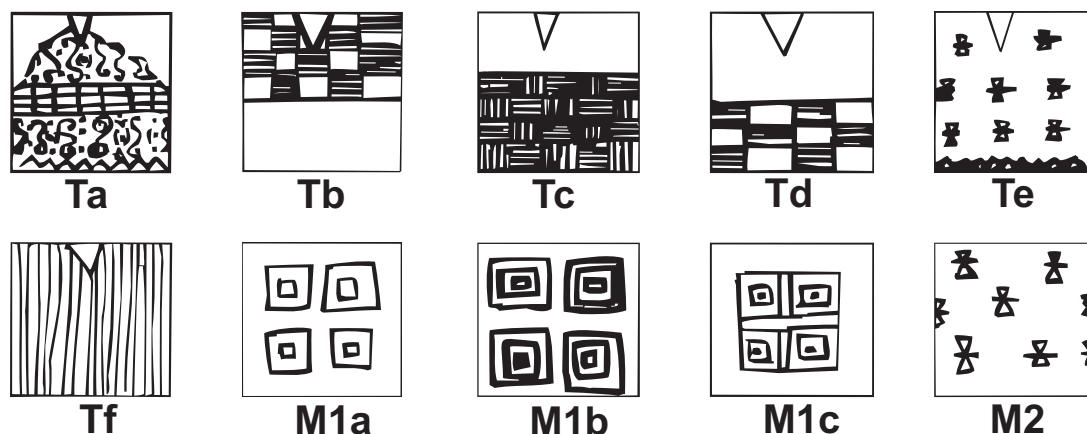


Fig. 3. *Túnicas especiales y motivos decorativos en Guamán Poma.*

dibujo del manuscrito. Proponemos, pues, que se trata de sus emblemas y que dichos tocapus podrían tener un valor heráldico (Fig. 4). Es interesante notar que el décimo Inca (Tupa Ynga Yupanqui) está representado dos veces (pp. 110 y 261) con tocapus diferentes. En el primer caso (Fig. 5) se trata de una especie de «retrato oficial» en el que lleva las insignias de su función imperial y tiene sus tocapus personales (21 y 22 GP). En el segundo caso (Fig. 6), es representado conversando «con todas la huacas», es decir, en el marco de una ceremonia de carácter religioso y no tiene ese *tocapu*, sino otros que comparte hasta con los individuos de rango inferior. El Inca de la página 364 (Fig. 7) no aparece identificado en el texto, pero tiene tres tocapus «personales» (27 GP, 28 GP, 31 GP). El contexto es sumamente informativo, pues se trata de la reunión del Consejo Real, en el que, como menciona explícitamente Guamán Poma (1989 [1613]: 365), se juntan los señores principales de las cuatro partes del Tahuantinsuyu. Tal vez en ese caso podemos arriesgarnos a sugerir una relación entre forma y función de los tocapus, pues los tres tocapus mencionados evocan la cuatripartición y el centro en que se encuentran las cuatro partes, como fue el Cuzco. Si seguimos esta hipótesis, podemos pensar que el Inca llevaba trajes con tocapus específicos para ciertos tipos de eventos, tal como lo había sugerido Zuidema (1991: 151).

## 6. Los tocapus reales en Guamán Poma y en las piezas arqueológicas

El corpus de piezas arqueológicas que nos sirvió de muestra consta de 12 túnicas enteras (T1-T12), nueve fragmentos de tejidos (F1-F9) y tres keros (K1-K3) (Tabla 2). Se tiene que remarcar que, en general, se publicó un solo lado de las camisas, así que no se puede apreciar el otro lado, por más que, por lo general, está también decorado. Eso no nos parece un obstáculo muy importante para nuestros fines, pues la única túnica de la que tenemos ambas caras (T1) tiene los mismos tocapus adelante y atrás, aunque se combinan de manera diferente. Los números y cálculos, pues, son puramente indicativos pero bastante representativos en términos estadísticos. Además, el mismo problema ocurre en los dibujos de Guamán Poma, donde, de manera obvia, solo aparece la parte delantera de la vestimenta.

Todas esas piezas han sido descritas (Danis 2001: 49-69) y se registraron 230 tocapus diferentes para el conjunto de la muestra (*ibid.*: tablas 11 a 26). Es probable que el estudio de otros textiles y keros revele más tocapus que complementarían dicha lista. Hay 16 tocapus recurrentes (es decir, que se encuentran en más de una pieza), con un 7% del total de motivos. Por tanto, lo que caracteriza a las piezas arqueológicas es su diversidad. A nivel de ordenamiento, vemos que las



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34							
Inca I 85	6	6	3	6																																					
Inca II 88	6	3	6		3	3																																			
Inca III 96	3	6	6				3																																		
Inca IV 98							3	3	3																																
Inca V 100			1				1			1	1	1	1																												
Inca VI 102							3																																		
Inca VII 104				14	10		4	4		10																															
Inca VIII 106				10				1					1																												
Inca IX 108				5	3								2	1	4					2	2	2																			
Inca X 110				10	4								10	4	8																										
Inca X 261							4							2																											
Inca XI 112																	17																								
Inca XII 115				6	6		4			5																															
Inca 364				3							9																														
Coya I 120				4	4			2		2																															
Coya II 122								2	1																																
Coya III 124									10																																
Coya IV 126				5	3			12		6																															
Coya V 100																																									
Coya VI 130				3																																					
Coya VII 132																																									
Coya VIII 134				17	8			14																																	
Coya IX 136									1																																
Coya X 138																																									
Coya XI 140																																									
Coya XII 142																																									
<b>TOTAL</b>	15	92	56	6	3	3	40	10	18	24	1	10	11	40	40	14	7	8	14	2	4	2	13	21	11	55	8	7	6	3	5	27	14	1							
<b>C. T.</b>	3	13	12	1	1	1	10	4	5	5	1	2	3	8	4	2	1	2	2	1	1	2	1	3	4	1	1	1	1	1	1	4	3	1							

Tabla 1. Tocapus reales en Guamán Poma.


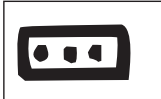










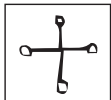


<b><i>Inca I: Manco Capac (p.86)</i></b>		
	<b>4GP</b>	
<b><i>Inca II: Sinchi Roca (p.88)</i></b>		
	<b>5GP</b>	<b>6GP</b>
<b><i>Inca V: Capac Yupanqui (p.100)</i></b>		
	<b>11GP</b>	
<b><i>Inca VIII: Viracocha Inca (p.106)</i></b>		
	<b>17GP</b>	
<b><i>Inca IX: Pachacuti Inca (p.108)</i></b>		
	<b>20GP</b>	
<b><i>Inca X: Topa Yupanqui (p.110)</i></b>		
	<b>21GP</b>	<b>22GP</b>
<b><i>Inca X: Topa Yupanqui (p.261)</i></b>		
	<b>29GP</b>	<b>30GP</b>
<b><i>Inca XI: Huayna Capac (p.12)</i></b>		
	<b>24GP</b>	
<b><i>Inca no identificado (p.364)</i></b>		
	<b>27GP</b>	<b>28GP</b>
<b><i>Coya VI: Cusi Chimbo (p.130)</i></b>		
	<b>34GP</b>	<b>31GP</b>

Fig. 4. Tocapus-emblema imperiales.



Fig. 5. El Inca Topa Inga Yupanqui (Guamán Poma 1989 [1613]: 110).



Fig. 6. Topa Inga Yupanqui conversando con las huacas (Guamán Poma 1989 [1613]: 261).



Fig. 7. El emperador en el Consejo Real (Guamán Poma 1989 [1613]: 364).

Piezas	Colección	Fuente bibliográfica
Túnica 1	Dumbarton Oaks, Washington	Rowe y Rowe 1996: 458
Túnica 2	Textile Museum, Washington	Arellano 2000: 256
Túnica 3	MNAAHP, Lima	De Lavalley y Lang 1980: 169
Túnica 4	AMNH, New York	Lothrop 1964 : 231
Túnica 5	Museo Regional de Ica	Arellano 2000: 254
Túnica 6	Museum für Völkerkunde, Berlin	Arellano 2000: 259
Túnica 7	Museum für Völkerkunde, Berlin	Arellano 2000: 258
Túnica 8	Museum für Völkerkunde, Berlin	Arellano 2000: 258
Túnica 9	MNAAHP, Lima	Roussakis y Salazar 2000: 279
Túnica 10	Colección E. Poli Bianchi, Lima	Bonavia 1994: 259
Túnica 11	Museum of Fine Arts, Boston	Stone-Miller 1992: 181
Túnica 12	MNAAHP, Lima	De Lavalley 1980: 172
Fragmento 1	Museo de América, Madrid	Ramos y Blasco 1980: 187
Fragmento 2	Museo de América, Madrid	Ramos y Blasco 1980: 188
Fragmento 3	Museo de América, Madrid	Ramos y Blasco 1980: 188
Fragmento 4	MNAAHP, Lima	De Lavalley 1980: 173
Fragmento 5	MNAAHP, Lima	Roussakis y Salazar 2000: 269
Fragmento 6	Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas	Inédito
Fragmento 7	MNAAHP, Lima	De Lavalley 1980: 171
Fragmento 8	Museum of Fine Arts, Boston	Stone-Miller 1992: 175
Fragmento 9	Museo e Instituto de Arqueología del Cusco	Silverman 1994: 75
Kero 1	Museo de América, Madrid	Sandron 1999: 145
Kero 2	Museo de América, Madrid	Sandron 1999: 152-153
Kero 3	Museum für Völkerkunde, München	Arellano 2000: 261

Tabla 2. *Corpus de piezas arqueológicas.*

túnicas que están enteramente cubiertas por tocapus (T1, T4) no presentan, a priori, un esquema organizativo. Los tocapus no aparecen ordenados de manera simétrica ni tampoco en ejes diagonales, al contrario de lo que se observa en los dibujos de Guamán Poma. Sin embargo, nunca hay dos tocapus iguales colocados de manera consecutiva, lo que significa que su disposición es pensada y determinada por el artesano, tal vez con intenciones estéticas (por ejemplo T9, *cf.* Fig. 1). En las otras túnicas, las bandas de tocapus se organizan en secuencias repetitivas y ordenadas, lo que corresponde a los criterios visuales incas, es decir, privilegiando la simetría y el rigor.

En cuanto a las semejanzas con los tocapus de Guamán Poma, se observa lo siguiente:

a) Los tocapus en las piezas arqueológicas y los de Guamán Poma tienen una forma cuadrangular estandarizada.

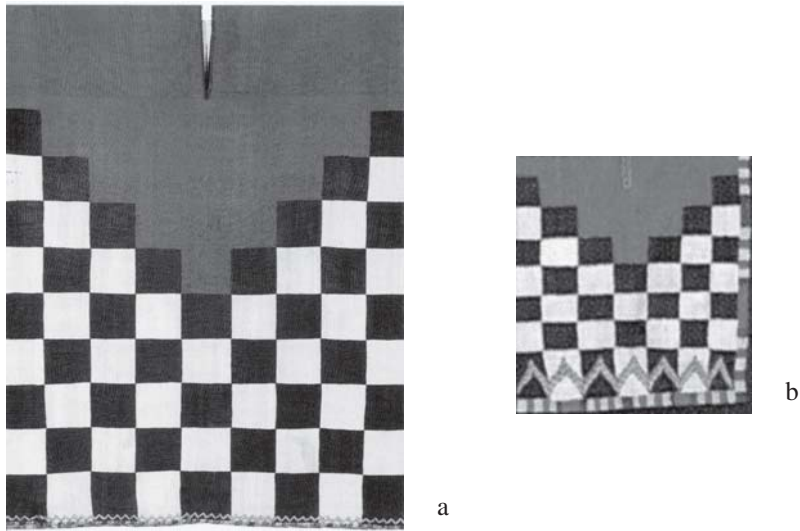


Fig. 8. a. *Túnica 5*. Museo Regional de Ica (de Arellano 1999: 254); b. *Motivo tocapu n.º 5* (detalle de la *Túnica 1*, Dumbarton Oaks, Washington; Rowe y Rowe 1996: plate 133).

b) Los tocapus de las piezas arqueológicas aparecen en túnicas masculinas, al igual que en Guamán Poma.<sup>2</sup>

c) La túnica 5 se asemeja a las túnicas con motivos «en damero» Tb, Tc y Td de Guamán Poma, relacionadas con el poder militar. Esa camisa aparece en miniatura, formando un *tocapu* (n.º 5, ver Figs. 8 a, b) en la túnica T1, lo que, tal vez, señala el mismo tipo de relación.

d) Hay formas decorativas comunes en ambos registros —bandas de tocapus alrededor de la cintura, ornamentos en triángulos en el cuello, túnicas cubiertas de tocapus—, lo que refuerza la idea de que el dibujante se inspiró en ejemplos arqueológicos.

Por otro lado, existen numerosas diferencias entre los tocapus arqueológicos y los dibujados, pero sobre todo en el número —230 arqueológicos y solo 36 dibujados— y la complejidad de los motivos. Otra diferencia destacable es el hecho de que los tocapus tejidos o pintados son polícromos, mientras que los dibujos son en blanco y negro. Sin embargo, ciertos tocapus arqueológicos parecen corresponder a los dibujados por Guamán Poma (Fig. 9). Hemos encontrado 11 ejemplos de tales correspondencias en 12 piezas, es decir, la mitad de la muestra (Tabla 3).

El *tocapu* 17 GP se encuentra en la *Túnica 9* (Fig. 1). Dicho *tocapu* está asociado a Viracocha Inca. El *tocapu* 30 GP se encuentra en el *Kero 1* (Fig. 10). Dicho *tocapu* está asociado a Topa Inga Yupanqui. Los tocapus 21 GP y 29 GP se asocian al mismo soberano y se encuentran, respectivamente, en la *Túnica 11* y en la *Túnica 6* (Figs. 11, 12). Más interesante todavía, esta última túnica también muestra otro *tocapu* de Guamán Poma: el 31 GP, que corresponde a un rey no identificado (Fig. 7), el que podría ser, entonces, el mismo Topa Inga Yupanqui. La *Túnica 11* también lleva un *tocapu* (23GP) que está asociado a este soberano y al mismo rey de la página 364, lo que fortalece la hipótesis. Si se observa el contexto, la *Túnica 11* es idéntica a la que lleva el soberano en los dibujos de las páginas 110 y 364 de la *Nueva crónica*, es decir, cuando él aparece representado en su función imperial (Figs. 5, 7), mientras que la *Túnica 6* es idéntica a la que lleva Topa Yupanqui cuando se le representa cumpliendo alguna función religiosa (Fig. 6). Se trata de dos tipos bien diferentes y característicos, pues el primero está lleno de tocapus, mientras que el segundo solo consta de cuatro hileras de tocapus a nivel de la cintura. Ese «caso de escuela» permite deducir que la *Túnica*

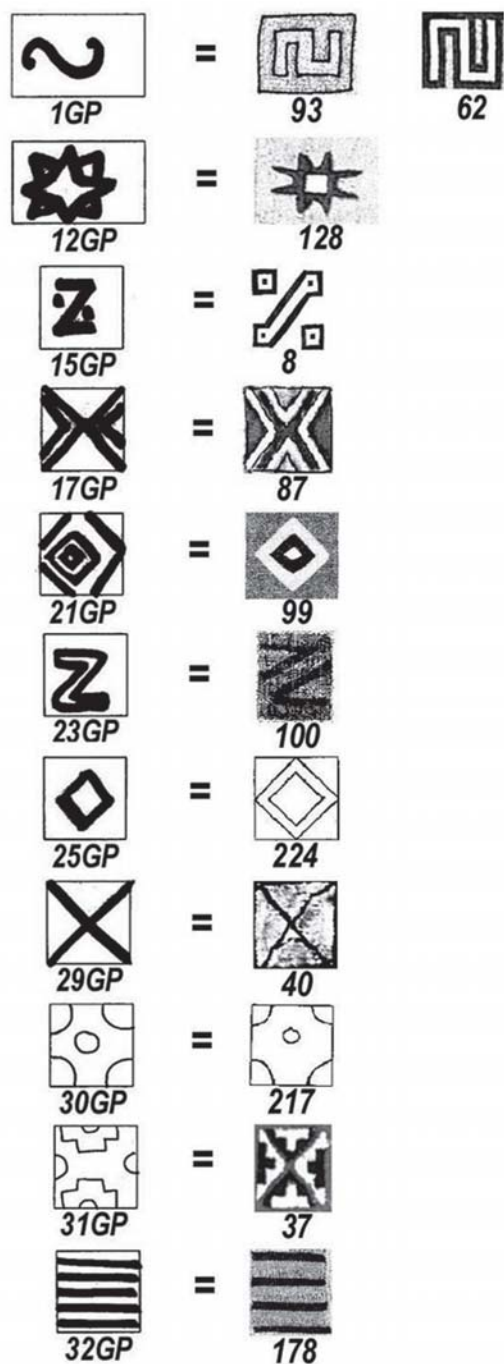


Fig. 9. Correspondencias entre tocapus en Guamán Poma y tocapus arqueológicos.

11 es del tipo llevado por el emperador Topa Inga Yupanqui durante algún evento relacionado con el poder (por ejemplo, el Consejo Real), y que la Túnica 6 corresponde a las llevadas por el mismo durante alguna ceremonia religiosa (por ejemplo, la consulta a las huacas).

Los otros ejemplos de correspondencias entre tocapus imperiales y piezas arqueológicas son menos espectaculares, pues no permiten asociar los objetos con reinados particulares, pero, sin

<i>Tocapu</i> Guaman Poma	Referencia en Guaman Poma	Asociación en Guaman Poma	<i>Tocapu</i> arqueológico	Pieza
17 GP	p. 106	Viracocha Inca	87	T9
30 GP	p. 110	Topa Inga Yupanqui	217	K1
21 GP	p. 110	Topa Inga Yupanqui	99	T11
29 GP	p. 261	Topa Inga Yupanqui	40	T6
23 GP	pp. 110, 364	Varios soberanos	100	T11
31 GP	p. 364	Soberano no identificado	37	T6
12 GP	pp. 100, 364	Varios soberanos	128	T12, F1, F2
15 GP	pp. 104, 106, 108, 112	Varios soberanos	8	T1
1 GP	pp. 85, 88, 96	Varios soberanos	62, 93	T9, T10
25 GP	Varios	Incas, coyas y hombres	224	K2
32 GP	Varios	Coyas y mujeres	178	F5

Tabla 3. *Tocapus reales en piezas arqueológicas.*

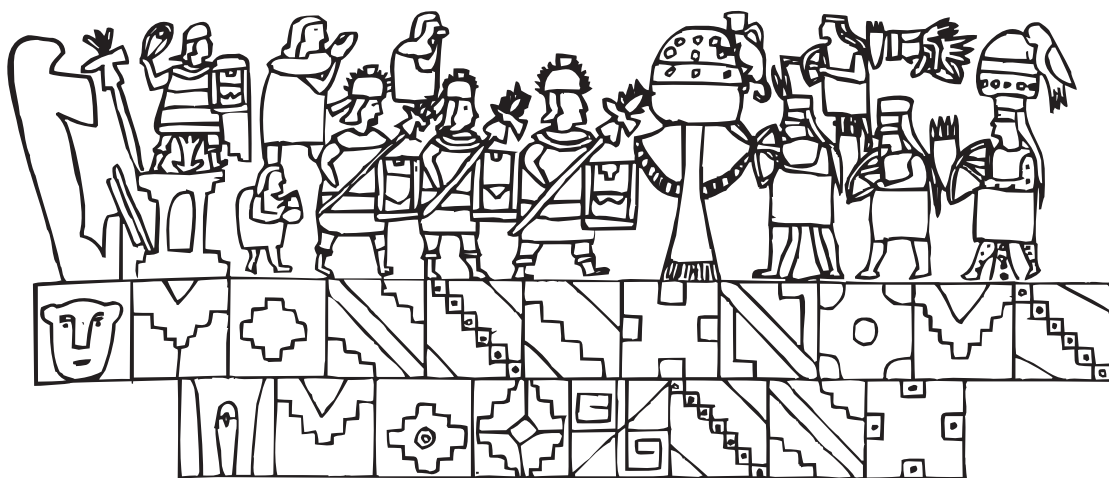


Fig. 10. Kero 1. Museo de América, Madrid (dibujado por Sandron 1999: 145).

embargo, confirman que los *tocapus* de Guamán Poma no constituyen el fruto de la imaginación del autor, quien más bien se inspiró en ejemplos auténticos. Volveremos sobre este punto en las conclusiones. El Fragmento 5 muestra un *tocapu* asociado con las mujeres (32 GP). Sería interesante llevar a cabo un análisis de dicha pieza con el fin de determinar si se trata, tal vez, de una prenda de la indumentaria femenina.

## 7. Conclusiones

Los *tocapus* dibujados en la *Nueva crónica* de Felipe Guamán Poma de Ayala representan un corpus de 36 unidades, de las que la mayoría se asocia a individuos particulares: emperadores o

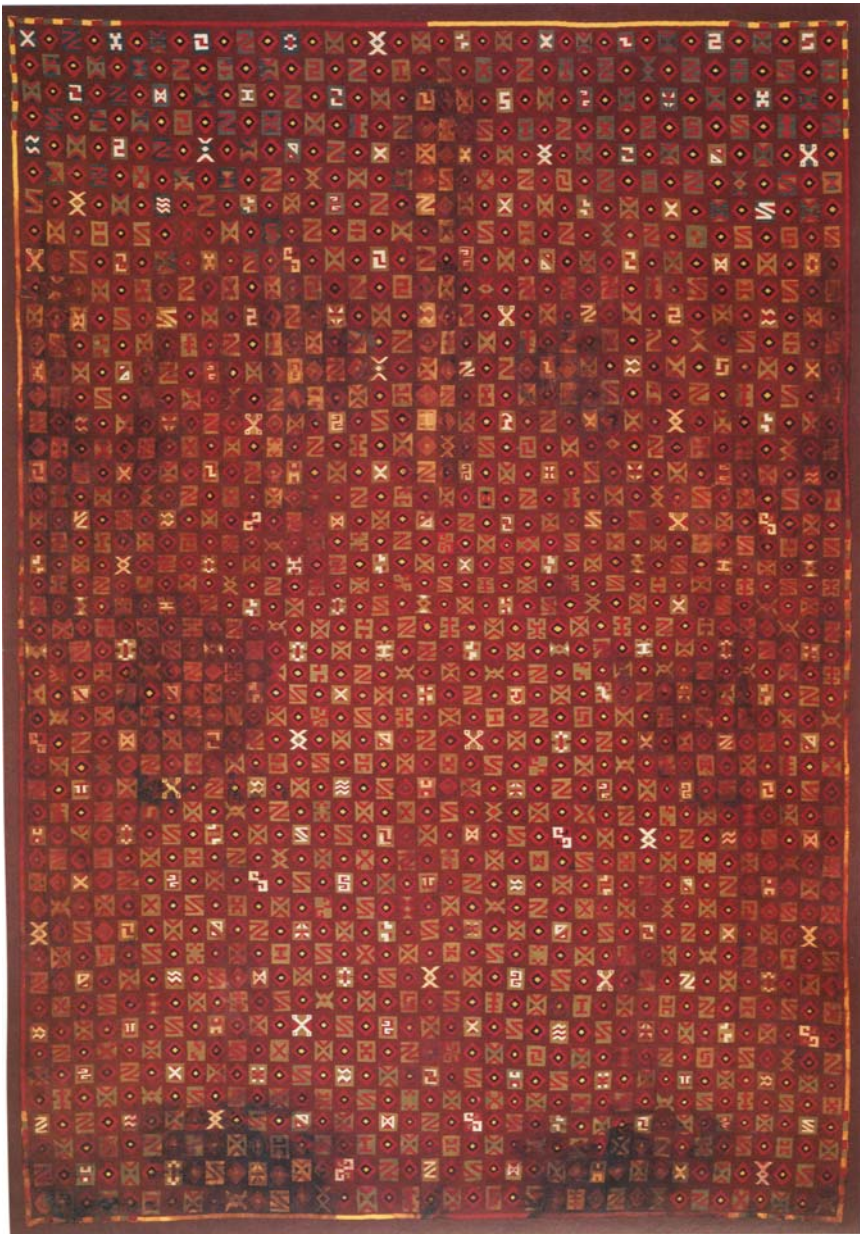


Fig. 11. *Túnica 11*. Museum of Fine Arts, Boston (Stone-Miller 1992: 181).





*Fig. 12. Túnica 6. Museum für Völkerkunde, Berlin (Arellano 1999: 259).*

coyas. Los tocapus imperiales pueden, entonces, considerarse como una especie de heráldica incaica, teniendo cada emperador sus propios emblemas. La muestra de piezas arqueológicas estudiada reveló que parte de dichos tocapus aparecen representados en los unkus y keros incaicos, lo que permite relacionar ciertas piezas con reinados y contextos específicos, es decir, si nos fijamos en su valor heráldico, con los lineajes reales asociados, tanto en tiempos pre- como post-Conquista. Más allá de la demostración formal, el corpus y el método usados pueden, pues, servir para el fechado relativo de artefactos prehispánicos o para relacionarlos con panacas específicas.

El análisis llevado a cabo sobre la base del manuscrito de Guamán Poma muestra que ciertos incas tienen tocapus personales y otros no. Tal vez las asociaciones faltantes, si existen, aparecerán a la luz de análisis más completos. También es posible que otros aspectos de la sociedad inca deban tomarse en cuenta, como la división en linajes (¿unos con tocapus, otros no?), la bipartición y la cuatripartición, etc. Tampoco podemos rechazar la posibilidad de que Guamán Poma tenía conocimiento solo de ciertos tocapus y no de todos. Al respecto, se sabe que las momias de varios emperadores se conservaron hasta inicios de 1559 en el Cuzco (D'Altroy 2002: 96-99, tabla 5.1), por lo que es posible que Guamán Poma las viera y tomara notas para su obra.<sup>3</sup>

Quedan todavía muchas interrogantes por esclarecer respecto a los tocapus. Considerando el número reducido de motivos dibujados por Guamán Poma (unos 36) y el número mucho más grande representado en las piezas arqueológicas (230 en la muestra de 24 objetos que se estudiaron para este ensayo), es obvio que la *Nueva crónica* no podrá proporcionar una explicación para toda la problemática de los tocapus. Al respecto, nos parecería interesante seguir el método que hemos empleado aquí aplicándolo al estudio de la pintura colonial, en la que figuran descendientes de ciertos linajes cuzqueños llevando indumentaria decorada de tocapus. Si se pudiera llegar a establecer las genealogías, estas representaciones proporcionarían una fuente suplementaria de datos para la identificación de otros tocapus reales, pero también de otros tipos de tocapus. En efecto, es más probable que los tocapus, si constituyen una forma de comunicación gráfica como pensamos, abarquen otros campos además de la heráldica: la toponimia, las marcas de rango social y militar, los símbolos para eventos y periodos del año, para el culto a divinidades, etc. Aunque no se puede esperar la recuperación de todo el significado de estos símbolos, se espera que el presente ensayo haya contribuido a rescatar por lo menos una parte.

### Agradecimientos

Este artículo se inspiró en el trabajo llevado a cabo por Nathalie Danis (2001) bajo el asesoramiento de Michel Graulich y Peter Eeckhout. Quisiéramos agradecer especialmente a nuestra amiga y colega María Jesús Jiménez Díaz por haber revisado la traducción del manuscrito, así como por sus observaciones y comentarios. Asumimos la total responsabilidad del contenido, así como de los errores que pudieran subsistir.

## Notas

<sup>1</sup> En principio se considera que la fibra usada para la fabricación de tejidos en los Andes prehispánicos no fue la de llama, demasiado gruesa, sino la de alpaca o vicuña (María Jesús Jiménez Díaz, comunicación personal 2002). Incluso en opinión de autores como Jane Wheeler no es posible diferenciar el tipo de camélido del que procede la lana, debido al alto grado de hibridación existente entre ellos ya en época precolombina (cf. Wheeler 1995, 1996; Wheeler *et al.* 1995).

<sup>2</sup> A la fecha no se conocen chumpis (fajas para mujeres) con tocapu, tales como los dibujados en la *Nueva crónica*.

<sup>3</sup> Según Pietschmann (1989 [1908]: XIV), Guamán Poma empezó la redacción de su obra en los años 1560 (cf. también Pease 1995: 292).

## REFERENCIAS

### Arellano, C.

1999 Quipu y tocapu. Sistemas de comunicación inca, en: F. Pease G.-Y., C. Morris, J. I. Santillana, R. Matos, P. Carcedo, L. Vetter, V. Roussakis y L. Salazar (eds.), *Los incas. Arte y símbolos*, 215-262, Colección y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

### Barthel, T.

1970 Erste Schritte zur Entzifferung der Inkaschrift, *Tribus* 19, 91-96, Stuttgart.

1971 Virakochas Prunkgewand (*Tocapu-Studien* 1), *Tribus* 20, 63-124, Stuttgart.

### Bertonio, L.

1984 *Vocabulario de la lengua aymara*, edición facsimilar, CERES/IFEA/MUSEF, Cochabamba. [1612]

### Burns Glynn, W.

1981a Introducción a la clave de la escritura secreta de los incas, *Boletín de Lima* 12, 6-15, Lima.

1981b Introducción a la clave de la escritura secreta de los incas, *Boletín de Lima* 13, 25-9, Lima.

1981c Introducción a la clave de la escritura secreta de los incas, *Boletín de Lima* 14, 11-23, Lima.

1990 *Legado de los amautas*, CONCYTEC, Lima.

1992 La escritura perdida de los incas, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, Nueva serie, 105 (1), 31-48, Lima.

### Calancha, A. de la

1976- *Crónica moralizada del Orden de San Agustín, con sucesos ejemplares vistos en esta monarquía* (edición de I. Prado Pastor), Crónicas del Perú, tomos 4-9, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. [1638]

### Cieza de León, P.

1995 *La crónica del Perú*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. [1551]

### Cobo, B.

1956 *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, tomos XLI-XLII, Atlas, Madrid. [1653]

### Conklin, W. J.

1996 Structure as Meaning in Ancient Andean Textiles, en: E. Boone (ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. II, 321-328, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washinton, D.C.

**D'Altroy, T. N.**

2002 *The Incas, The Peoples of America*, Blackwell, Malden, Mass.

**Danis, N.**

2001 Les textiles Incas. Les Tocapus, tesis de doctorado, 2 vols., Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y Arqueología, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles.

**Eeckhout, P.**

1998 Offrandes Funéraires à Pachacamac et Pampa de las Flores. Exemples des relations entre les côtes nord et centrale du Pérou à l'époque pré-Inca, *Baessler Archiv*, Neue Folge 46, 165-229, Berlin.

**Flemming, S.**

1983 Infant Sacrifice at Pachacamac, Peru: Dignity in Death, *Archaeology* 40 (2), 64-65, 74, 77, New York.

**Garcilaso de la Vega, I.**

1991 *Comentarios reales de los incas* (edición, prólogo, índice analítico y glosario de C. Aranibar), 2 vols., [1609] Fondo de Cultura Económica, Lima.

**González Holguín, D.**

1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*, edición facsimilar, [1608] Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

**Guamán Poma de Ayala, F.**

1989 *Nueva coronica y buen gobierno* (avant-propos par P. Rivet; renseignements sommaires par R. Pietschmann), [1613] Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie 23, segunda reimpression, Paris.

**Jara, V. de la**

1967 Vers le déchiffrement des écritures anciennes du Pérou, *Science et Progrès* 3387, 241-247, Paris.

1970 La solución del problema de la escritura peruana, *Arqueología y Sociedad* 2, 27-35, Lima.

1972 El desciframiento de la escritura de los incas, *Arqueología y Sociedad* 7/8, 60-76, Lima.

1975 *Introducción al estudio de la escritura de los inkas*, Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación, Lima.

**Laurencich-Minelli, L.**

1996 *La scrittura dell'antico Perù: un mondo de scoprire*, Lexis I, Biblioteca di Scienze Umane 5, Bologna.

1999 La «culpa» del cronista peruano P. Blas Valera, *Anales del Museo de Américas* 7, 95-110, Madrid.

2000 The Inca «Quipu», en: L. Laurencich-Minelli (ed.), *The Inca World. The Development of Pre-Columbian Peru, AD 1000-1534*, 189-192, University of Oklahoma Press, Norman.

**Lavalle, A. de y W. Lang (eds.)**

1980 *Arte precolombino. Primera parte: arte textil y adornos*, 2.ª ed., Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

**Lothrop, S. K.**

1964 *Les Trésors de l'Amérique Précolombienne* [traducción de Y. Rivière], Skira, Genève.

**Montell, G.**

1929 *Dress and Ornaments in Ancient Peru. Archaeological and Historical Studies*, Elanders Boktryckerei Aktiebolag, Göteborg.

**Murra, J.**

1962 La función del tejido en varios contextos sociales en el Estado inca en: *Actas y Trabajos del II Congreso de Historia del Perú. Epoca prehispánica*, vol. II, 215-240, Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, Lima.

1992 Guaman Poma's Sources, en: A. Folliot (ed.), *Guaman Poma de Ayala, The Colonial Art of an Andean Author*, 60-74, Americas Society/Art Gallery, New York.

**Murúa, M. de**

1946 *Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú* (introducción y arreglo de C. Bayle, S.J.), [1590?] Biblioteca Misionaria Hispanica, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

**Narváez, A.**

1995 The Pyramids of Tucume. The Monumental Sector, en: T. Heyerdahl, D. H. Sandweiss y A. Narváez (eds.), *Pyramids of Tucume. The Quest for Peru's Forgotten City*, 79-130, Thames and Hudson, London/New York.

**Pachacuti Yamqui Salcamayhua, J. de Santa Cruz**

1993 *Relación de antigüedades deste Reyno del Piru* (estudio etnohistórico lingüístico de P. Duviols y C. Itier), [1613] Institut Français d'Études Andines/Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.

**Pease G.-Y., F.**

1995 *Las crónicas y los Andes*, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo de Cultura Económica, Lima/México, D.F.

**Pietschmann, R.**

1989 Nueva corónica y buen gobierno de don Felipe Guaman Poma de Ayala, Codex péruvien illustré. Renseignements sommaires [traducción de M. A. Monges], en: *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 23, segunda reimpresión, VII-XXVIII, Paris.

**Ramos, L. y C. Blasco**

1980 *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América de Madrid*, Publicaciones del Ministerio de Cultura, Madrid.

**Ravines, R. y K. Stothert**

1976 Un entierro común del Horizonte Tardío en la costa central del Perú, *Revista del Museo Nacional* 17, 153-206, Lima.

**Roussakis, V. y L. Salazar-Burger**

2000 Tejidos y tejedores del Tahuantinsuyo, en: F. Pease G.-Y., C. Morris, J. I. Santillana, R. Matos, P. Carcedo, L. Vetter, V. Roussakis y L. Salazar (eds.), *Los incas. Arte y símbolos*, 263-298, Colección y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

**Rowe, A. P.**

1995-1996 Inca Weaving and Costume, *Textile Museum Journal* 34-35, 4-53, Washington, D.C.

**Rowe, J. H.**

1946 Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest, en: J. H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians*. Vol. II, The Andean Civilisations, *Bureau of American Ethnology, Bulletin* 143, 183-330, Washington, D.C.

1979 Standardization in Inca Tapestry Tunics, en: A. P. Rowe, E. P. Benson y A.-L. Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, 239-264, The Textile Museum, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

**Rowe, J. H. y A. P. Rowe**

1996 Inca Tunics, All Togapu Tunic, en: E. Boone (ed.), *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. II, 453-465, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

**Sandron, M.**

1999 Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de Américas, *Anales del Museo de Américas* 7, 141-55, Madrid.

**Silverman, G.**

1994 *El tejido andino: un libro de sabiduría* [traducción de J. Flores y M. Mould de Pease], Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

- 1999 Iconografía textil de Cusco y su relación con los tocapus inca, en: J. A. de Lavalle y R. de Lavalle de Cardenas (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*, 803-31, Ausonia, Lima.

**Stone-Miller, R.**

- 1992 *To Weave for the Sun: Andean Textiles in Museum of Fine Arts, Boston*, Thames and Hudson, Boston.

**Uhle, M.**

- 1903 *Pachacamac: Report of the William Pepper, M.D., LL. D., Peruvian Expedition of 1896*, Department of Archaeology, University of Pennsylvania, Philadelphia.

**Wheeler, J.**

- 1995 Evolution and Present Situation of the South American *Camelidae*, *Biological Journal of the Linnean Society* 54, 271-295, London.

- 1996 El estudio de restos momificados de alpacas y llamas precolombinas, en: D. C. Elkin, C. Madero, G. L. Mengoni Goñalons, D. E. Olivera, M. C. Reigadas y H. D. Yacobaccio (eds.), *Zoarqueología de camélidos: perspectivas teóricas y metodológicas 2*, 75-84, Grupo de Zoarqueología de Camélidos, Buenos Aires.

**Wheeler, J., A. J. F. Russel y H. Reddens**

- 1995 Llamas and Alpacas: Pre-Conquest Breeds and Post-Conquest Hybrids, *Journal of Archaeological Science* 22, 822-840, London.

**Zuidema, R. T.**

- 1991 Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress, en: K. Andrien y R. Adorno (eds.), *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in Sixteenth Century*, 151-202, University of California Press, Berkeley.