

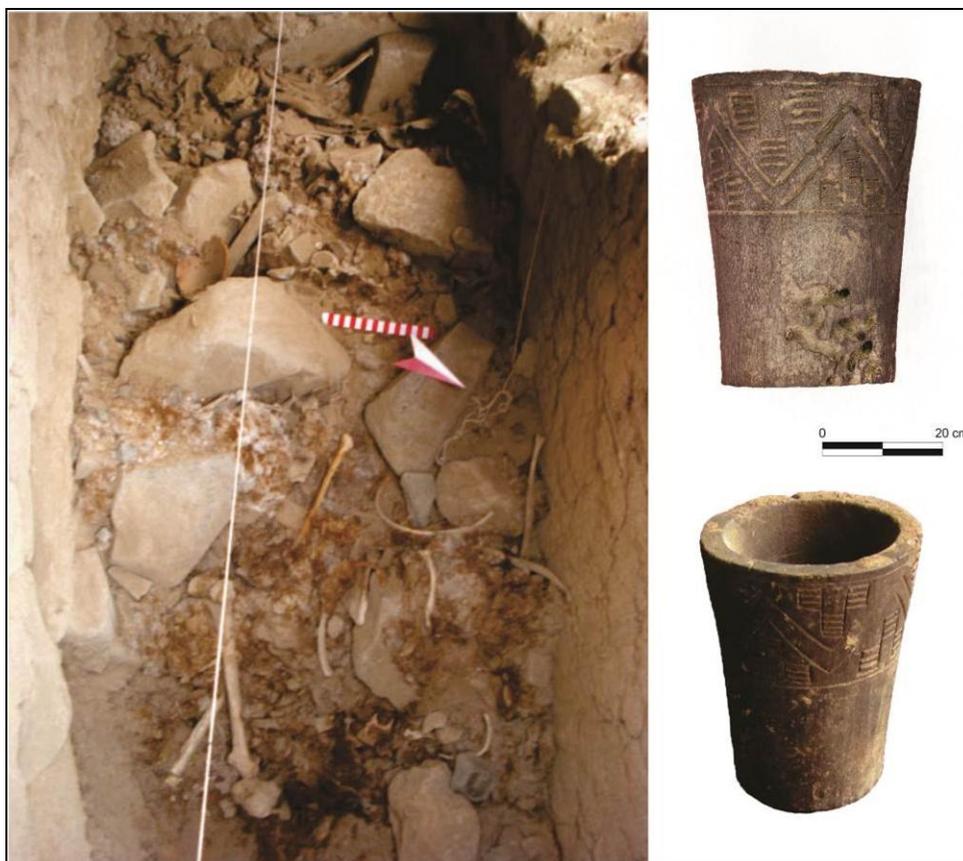
UN *KERO* INCA EN HUAYCÁN DE CIENEGUILLA, OBJETO SIMBÓLICO DE PRESTIGIO Y RECIPROCIDAD EN UN CONTEXTO FUNERARIO

Lic. Mario A. Ramos Vargas
Responsable del Componente de Investigación
Proyecto Integral Huaycán de Cieneguilla
Proyecto Qhapaq Ñan – Sede Nacional
Ministerio de Cultura

Los vasos tipo *kero* en el tiempo de los incas fueron objetos simbólicos para libación, usados en contextos de banquetes estatales y eventos rituales, distinguiéndose en todos los casos de aquellos vasos que fueron usados en la vida cotidiana (Wichrowska y Ziólkowski 2000); estos llegaron a ser símbolos de la reciprocidad inca, acto por medio del cual se comprometía a la otra parte mediante el brindis a una relación de interdependencia (Cummins 2002), como formas explícitas o implícitas del control estatal de las poblaciones locales (Dillehay 2003; McEwan 2006).

El *kero* motivo de esta nota, procede de un contexto funerario Inca parcialmente saqueado que contenía también un conjunto de *quipus* inca, los que fueron reportados con anterioridad (Ramos 2015); este contexto funerario fue intervenido durante la temporada de excavaciones del año 2011 (Bardales 2014) y formaba parte de una serie de tres tumbas contenidas en el fondo del denominado “recinto necrológico” (Negro 1977), perteneciente al Conjunto H (conocido anteriormente como Conjunto de las Hornacinas), del Sector II, correspondiente al área nuclear del sitio tardío de Huaycán de Cieneguilla. El conjunto de donde procede el contexto funerario del hallazgo corresponde a uno de los dos edificios caracterizados como Inca, sea por su distinta traza arquitectónica, como por mostrar otros atributos de este tipo considerados Inca.

Las tres tumbas se encontraban saqueadas, resaltando entre ellas la intervenida porque mostraba en superficie la mayor cantidad de material cultural recuperable, siendo este el motivo de su elección; posteriormente pudo constatarse de manera inesperada que parte de su contenido aún se mantenía intacto. Se excavó todo el interior de la tumba, diferenciándose tres niveles de deposición y recuperándose restos de diverso contenido cultural, correspondiente originalmente al fardo y al ajuar funerario. Fue en el primer nivel de deposición que se encontró el *Kero* de filiación Inca aquí analizado.



Izquierda: Superficie del primer nivel de deposición. Derecha: *Kero* Inca de madera recuperado.

El *kero* recuperado se trata de un vaso de madera en miniatura (altura: 5 cm.; diámetro de boca: 3.9 cm.; diámetro de base: 3 cm.; espesor de pared: 0.3-0.4 cm.), decorado a través de la incisión en base a diseños lineales de figuras geométricas. Estilísticamente pertenece al tipo inciso según la tipología inicial dada por Rowe (1961) o al tipo D3 según Espouey (1974), cronológicamente ubicable al periodo incaico temprano; a diferencia de los *keros* policromados correspondientes al periodo colonial. Para ser más específicos, los *keros* pre-coloniales incaicos (Liebscher 1986) o del período Inca (ca. 1425-1532 d.C.), siguiendo la propuesta cronológica de Cummins (2002) basada en estilo e iconografía, son aquellos que presentan como decoración la repetición de elementos geométricos abstractos lineales incisos, además de figuras toscas de llamas y aves (Flores *et al.* 1997), pero sin ninguna presencia de policromía. Por su parte, los *keros* del periodo Colonial Temprano (1600-1650 d.C.) corresponden a ejemplares de madera decorados con significantes abstractos incisos, pero acompañados de pequeñas zonas con figuras en policromía; es decir, estos ejemplares del 'Estilo Transición' combinan dos técnicas decorativas diferentes: las incisiones y la pintura bajo relieve rellena (Lizárraga 2009: 38).

De esta manera, los *keros* incas incisos pueden ser datados tanto para el período del dominio incaico, como para los primeros años del período colonial (Rowe 1961: 319). La

gran mayoría de estos han sido encontrados en asociaciones arqueológicas que provienen de tumbas (Rowe 1961; Espouey 1974; Lizárraga 2009; Horta 2013) y de contextos de *Capacocha* (Ceruti 2003; Reinhard 1996, 1997, 2005), mientras que la fabricación de los *keros* polícromos ha quedado probada que se remonta al periodo colonial, por no haber sido encontrados en asociación con hallazgos arqueológicos; afirmación que es reforzada por el hecho que faltan referencias sobre ellos en las fuentes del tiempo de la conquista y del tiempo colonial temprano (Liebscher 1986:26).

Hasta las primeras décadas del siglo XVI, los vasos tipo *kero* eran hechos de madera, cerámica, metal (oro y plata) e incluso piedra. El material con que estaban hechos determinaba el status o rango social del usuario bebedor en el Tawantinsuyu (Rowe 1961; Ziolkowski 1979; Liebscher 1986; Dillehay 2003; Cummins 2007); el significado social de la gradación de categorías específicas de artefactos por materia prima, según Tamara Bray (2008), podía ser extendido a todos los objetos simbólicos y emblemáticos del imperio inca: Oro para el *Sapan Inka*, plata para los nobles y madera para los señores menores (Lizárraga 2009: 40). Pero esta tradición se remonta a varios milenios atrás, donde el status además estaba indicado por el tipo de recipiente que utilizaba el individuo para beber: la gente común utilizaban tazones de calabaza, los de mejor posición social bebían en recipientes elegantes, mientras que el oro y la plata se reservaban para los escalafones más altos. Asimismo, los vasos usuales de la población, que se denominaban “upiana” (Liebscher 1986:16) en el tiempo prehispánico, eran en su mayoría de arcilla (cerámica), material que en tiempos de los incas estaba destinado a las “capas inferiores” de la sociedad, al gozar de menor prestigio¹; no así los vasos de madera que eran usados por la “capas medias”, mientras que los de oro y plata (estos últimos conocidos como *aquillas*) eran utilizados únicamente por la aristocracia (Rowe 1961:317).

¹ Pienso que esta aseveración estaría más dirigida hacia los vasos de cerámica sin decoración, que no sería lo mismo que los *keros* lisos de madera (*cara quero*) que sí fueron más apreciados por la élite, al presentarse en los contextos funerarios (Horta 2013), muchas veces acompañando a los *keros* incisos junto a otros marcadores de prestigio como la cerámica del estilo Saxamar o Inca-Pacajes, muy valorada por los incas.



El kero y sus diferentes materiales con que se elaboraban. Izquierda: *Kero de madera* (*Museo Chileno de Arte Precolombino, Archivo C. Aldunate*); Centro: *Kero de cerámica* (*Metropolitan Museum of Art, Nueva York*); *Kero de plata o aquilla* (*Museo Völkerkunde, Munich*).

De otro lado, los *keros* casi siempre se fabricaban en pares o duplicados², primero siguiendo el principio de la cosmovisión andina que dividía el mundo en dos mitades, y en donde todo lo que existe animado e inanimado, incluyendo al ser humano, está formado por mitades que deben complementarse para formar unidad; el origen de esta división dual se simboliza y concreta en la pareja humana³ (Flores *et al.* 1998; McEwan 2006). Así también, la elaboración de los *keros* en pares obedecía a un concepto de igualdad en los actos de reciprocidad, esto relacionado con la costumbre de beber con un huésped, al que se le invitaba entregándole uno de los vasos, bebiendo el anfitrión en el otro (Ziółkowski 1979).

² Para los contextos arqueológicos de *keros* duplicados inca, tenemos los encontrados en contextos de *Capacocha* (Ceruti 2003) como los más conocidos, además de otro procedente de un cementerio de la zona sur de Arica (Chaca 5) con dos *keros* incisos precisamente gemelos que fueron contenidos simultáneamente en una tumba atribuida al Horizonte Tardío (Horta 2013).

³ El origen de esta división dual simbolizada en la pareja humana (varón y mujer) parece expresarse en los *keros* pares de las distintas colecciones observadas, donde uno de ellos suele ser ligeramente más grande que el otro.



Dualidad de keros. Arriba: Par de keros (Colección MNAAHP, tomado de Lizárraga 2009) como posible símbolo de la pareja humana (izquierda-varón y derecha-mujer). Abajo: Keros duplicados procedentes de contextos de Capacocha del nevado Ampato en Arequipa (Fuente: Privada – Museo Santuarios Andinos UCSM).

Otro aspecto a tomar en consideración es el relacionado al tamaño de los *keros*, que varía de acuerdo a su destino ceremonial y la importancia ritual que se les asigne, sin que esto esté relacionado a una posible gradación de valores como lo sugiere también Tamara Bray (2008). Si bien los *keros* de mayor dimensión generalmente son los más elaborados, eran las miniaturas destinadas al uso del Inca y sus ofrendas (Flores *et al.* 1998).

De lo mencionado se entiende que los *Keros* incisos de madera y las *aquillas*, fueron vasijas que tuvieron un elevado prestigio, esto porque combinaban materias primas exclusivas con decoraciones de un alto valor expresivo, como la predominancia abstracta

de diseños lineales con figuras geométricas, que algunos han definido como *tocapus*⁴ (Lizárraga 2009) o *proto-tocapus* (Horta 2013). Uno de los ejemplos más conocidos de decoración en *keros* de madera es un diseño modular con cuadrados o rectángulos concéntricos (Lizárraga 2009: 40; Horta 2013:106), identificado por algunos como el símbolo del *ushnu* (Zuidema 2010: comunicación personal). El patrón de diseño en el *kero*, particularmente en el tipo inciso, divide generalmente en dos campos horizontales el cuerpo del vaso, cuya recurrencia viene a ubicar en su borde superior los ‘*proto-tocapus*’; lugar que ocuparía el tema principal o “escena corrida” (Alonso 1990: 26) dentro del nuevo patrón de reparto de motivos en los *keros* policromos de la época colonial, cambio sucedido en la organización del espacio pictórico a través de campos horizontales. Es precisamente que uno de los patrones más repetitivos, suele dividir el vaso en tres campos temáticos, dando prioridad para los grandes temas en la parte superior del vaso que es más ancha, la central ocupada por los motivos geométricos continuos o *tocapus*, y finalmente un registro inferior que usualmente exhibe un dibujo continuo de flores simbólicas. A partir de esto, se puede ver entonces que los *keros* policromos transmiten su mensaje a través de motivos pintados con realismo simbólico y códigos abstractos (Kuon, 2011: 216).

Independientemente de su significado ritual, el *kero* ha sido portador en su iconografía de los distintos elementos de poder, y la importancia de estos vasos en el Imperio Inca radicaba en la ideología que representaban (Cummins 2002, 2007, 2014). Los *proto-tocapus* o *tocapus* representaban la expresión simbólica del Imperio, que en el caso de los tejidos se encuentran solamente en los pertenecientes a personalidades de alto rango social, quedando esto demostrado en los dibujos de las crónicas de Murúa y Guamán Poma, como signos con un significado heráldico (Liebscher 1986); señalando la categoría del destinatario (Frame *et al.* 2004), identificando a la persona en relación directa con un gobernante o su representante, funcionando estos *tocapus* como emblemas portables⁵ (Arellano 1999; Eeckhout y Danis 2004; Ziółkowski *et al.* 2008; Ziółkowski 2009), además de servir como un signo-identificador del grupo social/étnico al que pertenece (Frame 2007; Ziółkowski 2009; González 2014). También, podrían comportarse como símbolos mnemotécnicos que al parecer permitían recordar hechos/hazañas y lugares específicos e

⁴ Según “el diccionario quechua del siglo XVII de González Holguín (1989 [1608]: 304) se menciona los *tocapus* en relación a textiles: *vestimentas con hermosos bordados entretejidos*. Hoy en día se define la palabra *tocapu* como rectángulos provistos de figuras geométricas que se resaltan por medio de colores contrastantes y que se hallan también en diversas vasijas, especialmente en vasos de cerámica, metal o madera, denominados *kero*” (Arellano 1999: 258), pertenecientes al período Inca y a los inicios del período Colonial.

⁵ El estudio de *tocapus* realizado Peter Eeckhout y Nathalie Danis en un grupo de *keros* y *uncus* incaicos, permitió relacionar ciertas piezas con reinados y contextos específicos, tanto en tiempo pre-Conquista como post-Conquista, lo que demuestra que ciertos *tocapus* pueden servir para el fechado relativo de artefactos prehispánicos o para relacionarlos con panacas específicas (Eeckhout y Danis 2004: 319).

incluso la alianza entre el Inca y los jefes locales (Cummins 2002, 2007, 2014)⁶. En efecto, el valor ritual de estas piezas se desprende de la entrega que el Inca hacía de *keros* y *aquillas*, junto con textiles tipo *toccapuccombí*⁷, como parte de los regalos más preciados (“regalos diplomáticos”, Frame *et al.* 2004), a aquellos curacas obedientes que aceptasen pacíficamente la supremacía del poder del Cuzco⁸ (Ziółkowski 1979; Cummins 2007), así como cuando el imperio deseaba incorporar nuevos territorios. Sin embargo, también era posible recibirlos como reconocimiento por algún servicio prestado al soberano.

Finalmente, para el caso del *Kero* recuperado en Huaycán de Cieneguilla, indudablemente se trata de una pieza diplomática de prestigio y su presencia en los contextos funerarios, acompañando al difunto, indicaría el rango y la posición que habría tenido el individuo en vida (Ziółkowski 1979). Si bien en este caso viene a ser una miniatura⁹, pensamos que su tamaño no indica cierta gradación de valores como la expresada por los materiales diferentes (Bray 2008), brindándole más bien un carácter especial al personaje, debido a que vasos de similar tamaño parecen provenir de contextos de *Capacocha* (Ceruti 2003)¹⁰. Por otro lado, en relación a la iconografía portable de los *keros* incisos, lejos de que pudieran permitir recordar hechos sociales o diplomáticos específicos, más parece posible que se hayan identificado con la categoría de la persona o que hayan sido emblemas relacionados a un determinado gobierno; si no cómo se explicaría que piezas muy similares y con la misma carga ideológica puedan estar presentes en lugares (lejanamente) distintos. Así, inclinándome más por la segunda posibilidad, pongo como ejemplo el *kero* de Pachacamac (Pozzi-Escot y Bernuy 2011) recuperado también de un contexto funerario saqueado. Este ejemplar es casi idéntico al par de *keros* depositados en el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAHP), al igual que otras piezas depositadas en el Museo Chileno de Arte Precolombino y Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que si bien el campo superior (personajes sintetizados de manera geométrica¹¹ o motivos esquemáticos de brazos y

⁶ Los *tocapus* al aparecer en uncus y *keros* incas, ya sea en forma aislada o en combinación con otros, formarían parte de un sistema de comunicación, pero no representarían textos sino conceptos aislados (Arellano 1999; Eeckhout y Danis *op cit.*).

⁷ Los tejidos *toccapuccombí* eran camisetas o túnicas tipo *cumbi* (*uncu*) decoradas con múltiples diseños tipo *tocapu*. Estas prendas con estos diseños eran importantes símbolos de poder y estatus social durante el Horizonte Tardío, reservadas a cierta élite.

⁸ Siguiendo el sentido mnemotécnico los *tocapus* aquí significaban señal de presencia y sumisión al incario (Cummins 2007).

⁹ Aunque se haya recuperado solamente un ejemplar de *kero*, cabe la posibilidad de que originalmente debieron ser dos.

¹⁰ Cabe mencionar que el *kero* recuperado por Denise Pozzi-Escot y Katiusha Bernuy (2011) en Pachacamac también es de dimensiones pequeñas.

¹¹ Pozzi-Escot y Bernuy 2011: 22.

cabezas¹²) puede variar ligeramente, el campo inferior prácticamente es el mismo (bandas verticales de chevrones alternados por espacios sin diseño). Estos chevrones fueron repetitivos en otros materiales del contexto funerario recuperado de Pachacamac, viéndose como posible símbolo relacionado a la identidad y linaje del personaje 'propietario' del *kero* (Pozzi-Escot y Bernuy 2011: 23). Si embargo, no sabemos qué tan cierta sea esta posibilidad, ya que en Huaycán de Cieneguilla también se pudo recuperar un objeto con chevrones considerado como parte de una honda simbólica hecha en metal laminado (aleación de plata), recuperado durante las excavaciones de la Temporada 2007 (Ruales y Las Casas 2008) en un recinto perteneciente al Conjunto G, el edificio Inca más significativo del asentamiento. Por este motivo, consideramos más bien que este diseño pareciera formar parte del estandarizado corpus de motivos decorativos inca, donde el significado de su representación quizás nunca pueda ser alcanzado.



Motivos de chevrones. Izquierda: Kero de Pachacamac (Tomado de Pozzi-Escot y Bernuy 2011). Derecha: Parte central de honda simbólica de metal, recuperada durante las excavaciones de la Temporada 2007, Huaycán de Cieneguilla.

¹² Lizárraga 2009: 42.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Alonso Sagaseta, Alicia

1990 “El kero: vaso ritual de los incas”. En: *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del Arte [Madrid], 3, pp. 11-30.

Arellano, Carmen

1999 “Quipu y Tocapu: sistemas de comunicación inca”. En: Franklin Pease et al. (editores), *Los Incas: Arte y Símbolos*. (Colección Arte y Tesoros del Perú). Lima: Banco de Crédito del Perú; pp. 215-267.

Bardales, Giannina

2014 “Excavación de las Unidades: H1-05-01, H1-05-02, H1-05-03, H1-11-02, H1-21-01, H1-23A-01 y Ca-02-01”. En: Mario Ruales, Jorge G. de las Casas y Edgar Centeno, *Proyecto de Investigación y Puesta en Uso Social Huaycán de Cieneguilla – Temporada 2011*. Lima: Informe final presentado al Ministerio de Cultura, pp. 26-58.

Bray, Tamara

2008 “Las dimensiones simbólicas del poder dentro del imperio Inca”. En: P. González y Tamara Bray (editores), *Lenguajes Visuales de los Incas*. Oxford: BAR International Series 1848, pp. 13-19.

Ceruti, María Constanza

2003 *Lullaillaco: Sacrificios y ofrendas en un santuario inca de alta montaña*. Instituto de Investigaciones de Alta Montaña, Universidad Católica de Salta, Salta.

Cummins, Thomas

2002 *Toasts with the Inca*. University of Michigan Press, Ann Arbor.

2007 “Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power”. En: R. Burger, C. Morris y R. Matos (editores), *Variations in the expression of Inka Power*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks, pp. 267-311.

2014 “El *tocapu*: El nudo gordiano en los Andes”. En: C. Arellano (ed.), *Sistemas de notación inca: Quipu y Tocapu* (Actas del Simposio Internacional Lima 15-17 de enero de 2009). Lima: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Proyecto Qhapaq Ñan, pp. 225-245.

Dillehay, Tom

2003 “El Colonialismo Inka, el consumo de chicha y los festines desde una perspectiva de banquetes políticos”. *Boletín de Arqueología PUCP* [Lima], 7, pp. 355-363 [Número temático: *Identidad y transformación en el Tawantinsuyu y en los Andes coloniales. Perspectivas arqueológicas y etnohistóricas (Segunda parte)*], editado por Peter Kaulicke, Gary Urton e Ian Farrington].

Eeckhout, Peter y Nathalie Danis

2004 “Los Tocapus Reales en Guamán Poma: ¿Una heráldica incaica?”. *Boletín de Arqueología PUCP* [Lima], 8, pp. 305-323 [Número temático: *Identidad y transformación en el Tawantinsuyu y en los Andes coloniales. Perspectivas arqueológicas y etnohistóricas (Tercera parte)*], editado por Peter Kaulicke, Gary Urton e Ian Farrington].

Espoueys, Oscar

1974 “Tipificación de keros de madera de Arica”. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* [Arica], 4, pp. 39-54.

Flores Ochoa, Jorge; Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samané Argumedo

1997 “Vasos de Madera. Región del Lago Titicaca”. *Arkinka* [Lima], 25, pp. 102-111.

1998 *Queros, Arte inca en vasos ceremoniales*. Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima.

Frame, Mary; Daniel Guerrero; María del Carmen Vega y Patricia Landa

2004 “Un fardo funerario del Horizonte Tardío del sitio Rinconada Alta, valle del Rímac”. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* [Lima], 33(3), pp. 815-860 [Número temático: *Arqueología de la Costa Central del Perú en los Periodos Tardíos*], editado por Peter Eeckhout].

2007 “Lo que Guaman Poma nos muestra, pero no nos dice sobre *Tukapu*”. *Revista Andina* [Cuzco], 44, pp. 9-48.

González, Paola

2014 “Conexiones estructurales entre los diseños *tocapu* y los diseños cerámicos diaguita-incas del Norte Semiárido Chileno”. En: C. Arellano (ed.), *Sistemas de notación inca: Quipu y Tocapu* (Actas del Simposio Internacional Lima 15-17 de enero de 2009). Lima: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Proyecto Qhapaq Ñan, pp. 225-245.

Horta, Helena

2013 “Queros de madera del Qollasuyo: Nuevos datos arqueológicos para definir tradiciones (S. XIV-XVI)”. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* [san Pedro de Atacama], 45, pp. 95-116.

Kuon Arce, Elizabeth

2011 "Los Qeros en el marco del Barroco Andino". En: *Barroco Andino. Memoria del I encuentro internacional*. Pamplona: Fundación Visión Cultural / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra; pp. 211-220.

Liebscher, Verena

1986 *La Iconografía de los Quereros*. Herrera Editores, Lima.

Lizárraga, Manuel

2009 "Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los 'Quereros de la Transición' (vasos de madera del siglo XVI)". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* [Santiago de Chile], 14 (1), pp. 37-53.

McEwan, Gordon

2006 *The Incas: new perspectives*. Santa Barbara: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data [Series: *Understanding ancient civilizations*]

Negro, Sandra

1977 *Patrones de asentamiento prehispánico en el valle de Lurín*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma, Lima.

Pozzi-Escot, Denise y Katiusha Bernuy

2011 *Proyecto de Investigación Arqueológica Calle Norte-Sur y Segunda Muralla del Santuario de Pachacamac*. Informe final de la Temporada II – Año 2010, presentado al Ministerio de Cultura, Lima.

Ramos, Mario A.

2015 *Un hallazgo singular de un grupo de quipus inca en Huaycán de Cieneguilla* [en línea], Lima. Disponible en: <http://www.qhapaqnan.gob.pe/wordpress/wp-content/uploads/2015/01/Art-1-Hallazgo-de-quipus-en-Huayc%C3%A1n.pdf> [09 de enero de 2015].

Reinhard, Johan

1996 "El eterno regreso de las momias". *Geo* [España], 118, pp. 106-117.

1997 "Mummies of Peru". *National Geographic* [Washington D.C.], 191(1), pp. 36-43.

2005 *The Ice Maiden*. Washington D.C.: National Geographic Society.

Rowe, John

1961 "The chronology of Inca wooden cups". En: S. Lothrop y J. Kislak (Eds.). *Essays in precolumbian art and archaeology*. Boston: Harvard University Press, pp. 317-341.

Ruales, Mario y Jorge Gino De Las Casas

2008 *Proyecto de Investigación y Puesta en Uso Social Huaycán de Cieneguilla*. Informe final presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Ruales, Mario; Gino De Las Casas y Edgar Centeno

2014 *Proyecto de Investigación Arqueológica y Puesta en uso Social Huaycán de Cieneguilla – Temporada 2011*. Informe final presentado al Proyecto Qhapaq Ñan, del Ministerio de Cultura, Lima.

Ziółkowski, Mariusz

1979 “Acerca de algunas funciones de los keros y los akillas en el Tawantinsuyu incaico y en el Perú colonial”. *Estudios Latinoamericanos* [Wrocław], 5, pp.11-24.

2009 “Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) ‘figurativos’”. *Estudios Latinoamericanos* [Wrocław], 29, pp.307-334.

Ziółkowski, Mariusz; Jarosław Arabas y Jan Szeminski

2008 “La historia en los queros: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos ‘tocapus’”. En: P. González y Tamara Bray (editores), *Lenguajes Visuales de los Incas*. Oxford: BAR International Series 1848, pp. 163-176.

Wichrowska, Oriana y Mariusz Ziółkowski (Editores)

2000 “Iconografía de los Keros”, *Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina* [Varsovia], 5. Universidad de Varsovia.