

EL BRILLO DEL SEÑOR SONRIENTE. MIRADAS ALTERNATIVAS SOBRE LAS PLACAS METÁLICAS SURANDINAS

Pablo J. Cruz *

Resumen

Una treintena de placas metálicas finamente decoradas, halladas en el Noroeste Argentino y en otras regiones de los Andes Meridionales (Chile, Bolivia), fueron consideradas como unas de las máximas expresiones de la metalurgia del cobre en los Andes prehispánicos y asignadas a la cultura Aguada (siglos V-XII). Partiendo de su iconografía y área de dispersión, en este trabajo se desarrolla una interpretación alternativa sobre estos objetos, adscribiéndolos a los períodos de Desarrollos Regionales (siglos XII-XV) e, incluso, Inka (siglos XV-XVI). Asimismo rescatamos, entre las representaciones más recurrentes en la iconografía de estas placas, la figura de un personaje sonriente, el cual puede ser relacionado con algunas descripciones brindadas por las fuentes coloniales tempranas.

Palabras clave

placas metálicas - Noroeste Argentino - Andes Meridionales - períodos de Desarrollos Regionales - inkas.

Abstract

Some thirty metal plaques, with exquisite designs, have been found in the North-West of Argentina and in other regions of the Southern Andes (Chile, Bolivia), They are considered among the finest

* CONICET, FUNDANDES. Parque Nacional Calilegua, San Lorenzo s/n, Calilegua, Jujuy, Argentina. Correo electrónico: saxrapablo@gmail.com

expressions in copper of pre-Hispanic Andean metallurgy, and are assigned to the Aguada culture (5th-12th centuries AD). On the basis of their iconography and distribution, this article develops an alternative interpretation of these objects, assigning them to the period of Regional Development (12th-15th centuries AD), and even Inka (15th-16th centuries AD). Among the repeated figures in the iconography of these plaques, I emphasize the figure of a smiling personage, which can be glossed with descriptions found in Colonial sources.

Keywords

metal plaques - North West Argentina - Southern Andes - Regional Developments - inkas

Ya fuera por su rareza, su belleza, o por su singular iconografía, una treintena de placas metálicas, circulares y rectangulares, profusamente decoradas y provenientes de distintas regiones del espacio surandino –en particular el Noroeste Argentino–, cautivaron la atención de los investigadores desde finales del siglo XIX. Sin contar con mayores indicadores cronológicos que ciertas analogías iconográficas, y dada su dispersión geográfica, estas placas metálicas fueron progresivamente consideradas como el producto de diferentes “culturas” de los Andes prehispánicos tales que: Diaguitas o Calchaquíes,¹ Tiwanaku (siglos IV-XII), Mojocoya (siglos III-IX) y, finalmente, Aguada (siglos V-XII).

Así, en 1890, Samuel Lafone Quevedo publicó un artículo acerca de la placa que sería más tarde famosa y reconocida portando su propio nombre (Figura 1:1). Según consta en sus escritos, esta placa fue hallada entre las paredes de unas antiguas ruinas en la localidad de Potrero de Santa Lucía, a media legua al norte de la “Villa del Fuerte de Andalgalá” en Catamarca (Lafone Quevedo 1890: 3-7). Para este filólogo erudito, quien poseía un gran conocimiento de las fuentes coloniales y sobre la mitología andina, no cabían dudas de que este objeto, que consideraba como “maravilloso, perfecto y hermoso”,² representaba la imagen de la divinidad andina Viracocha. Sin embargo, Lafone Quevedo no lo consideró como una producción inkaica, sino más bien como “[...] una reproducción en bronce de los que, en oro y plata, se reservarían para los incas y otros señores del imperio [...]” (1890: 7). Tal afirmación relacionaba subyacentemente este objeto con las culturas locales, identificadas por entonces con el nombre “calchaquí”. Asimismo, el vínculo que estableció entre esta placa proveniente de Santa Lucía y aquella otra que había sido hallada pocos años antes en Loma Rica (Andalhuala, Catamarca) (Lafone Quevedo 1890: 7), publicada por Liberani y Hernández (1951), vino a reforzar su adscripción cronológica dentro de las culturas tardías que poblaron el Noroeste Argentino. Sin embargo, con el correr de los años nuevas interpretaciones ubicaron estos objetos dentro de la órbita Tiwanaku, polarizando así el debate entre dos “áreas culturales”: la región circumlacustre del Titicaca por un lado, el Noroeste

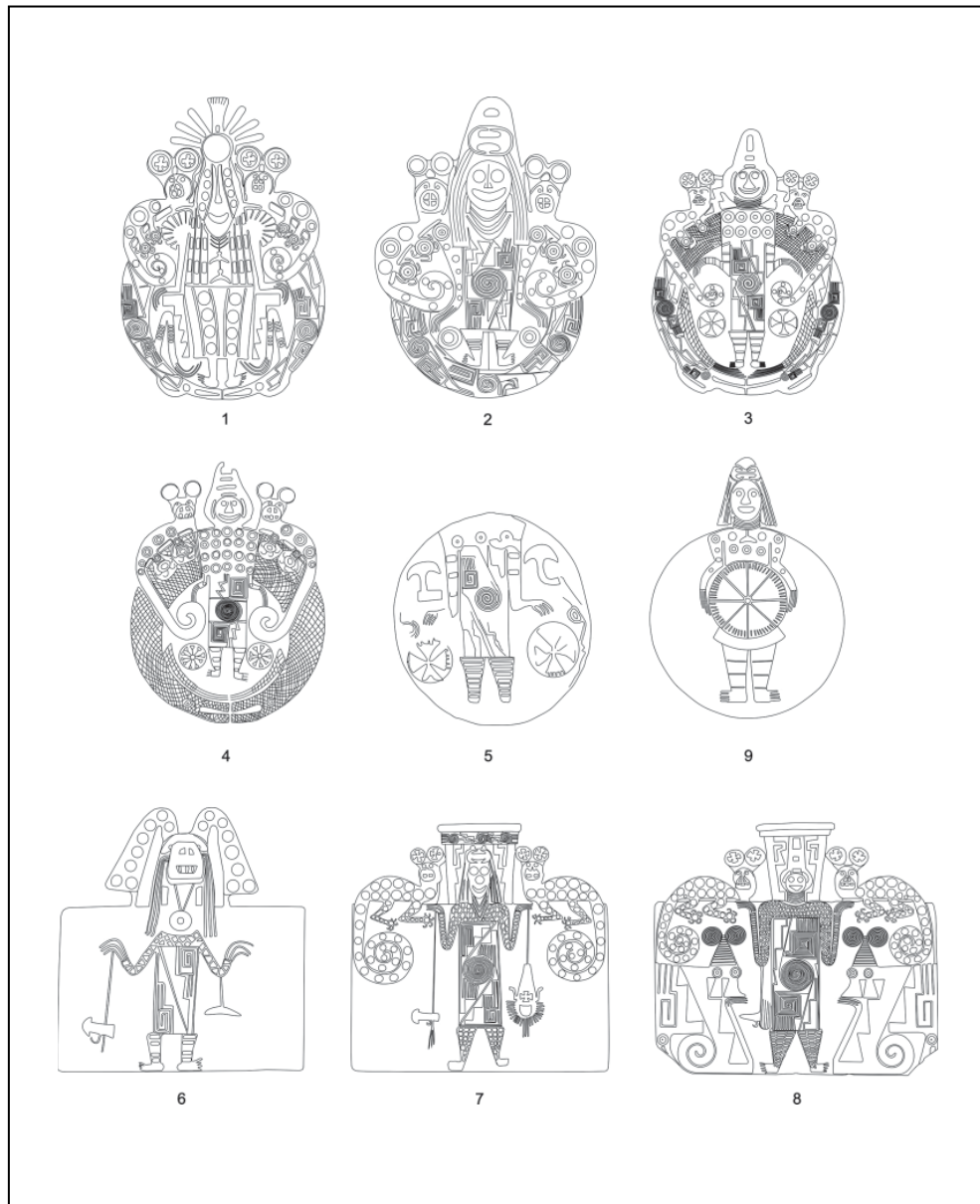
¹ Hasta las primeras décadas del siglo xx, estos etnónimos fueron utilizados indistintamente, sin mayores precisiones cronológicas y geográficas, para referirse al conjunto de las culturas agro-alfareras prehispánicas del Noroeste Argentino.

² “[...] Another well know example of this god Viracocha is the wonderfully, perfect and beautiful bronce disc found in Andalgalá and reproduced in the Annals of the La Plata Museum [...]” (Lafone Quevedo 1899: 471).

Argentino por el otro. Mientras que para los defensores del origen tiwanacota como Uhle (1912), Posnansky (1913) y Levillier (1926), estas placas constituyeron la prueba tangible de la expansión ideológica directa de esta cultura sobre regiones consideradas como periféricas al "área nuclear circumlacustre", su origen en el Noroeste Argentino, sostenido entre otros por Lafone Quevedo (1890, 1899), Moreno (1891), Latcham (1936) y, más tarde, A. González (1959, 1992) y Pérez Gollán (1986), resaltaba la participación de esta región dentro de las dinámicas culturales surandinas. Al margen de estas dos interpretaciones, Latcham (*Ibid*) observó en estas placas un ascendiente de la costa norte de Chile, mientras que Ibarra Grasso y Querejazu Lewis (1984) afirmaron, sin mayores fundamentos, la filiación Mojocoya (siglos III-IX) de un ejemplar hallado en las serranías de Cochabamba (*cf.* Tres Tetillas). De hecho, el interés por estos objetos preciosos trascendió el debate académico convirtiéndose por momentos en una pugna de escuelas, modelos y países. Tal encantamiento –que en ocasiones llegó al nivel de la obsesión–, llevaría a Arthur Posnansky a decorar la fachada de su propia vivienda en la ciudad de La Paz con la reproducción de varias de las placas más conocidas, entre ellas el disco "Lafone Quevedo". Una semejante fascinación se reflejaría también en los investigadores argentinos, por ejemplo, cuando años más tarde, Alberto Rex González (1992: 4) se refería al disco Lafone Quevedo "como el objeto arqueológico más ilustrado de la arqueología argentina y sin duda uno de los más importantes". Es precisamente en este último autor que encontramos los estudios más sistemáticos y detallados, particularmente en *Las placas metálicas de los Andes del sur*, obra (re)fundadora y referencia mayor sobre estos objetos (A. González 1992). En este trabajo, donde todavía se sostiene una cierta influencia ejercida por Tiwanaku, A. González reafirma al Noroeste Argentino como lugar de producción de estos objetos, asignándolos formalmente a la cultura Aguada. Tal adscripción se fundamentó en la recurrencia de las imágenes de felinos y de ciertos personajes que identificó como el de "las manos vacías" y el "sacrificador", representaciones consideradas como emblemáticas del repertorio iconográfico Aguada. Desde entonces, la filiación "Aguada" otorgada a estas placas metálicas fue reproducida en la gran mayoría de los estudios que, por una u otra razón, se refirieron a ellas. No obstante, e independientemente de las diferentes filiaciones cronológicas y culturales, todos los estudios se inspiraron de las mismas fuentes coloniales para interpretar su iconografía. Entre ellos se destaca el ensayo de Pérez Gollán (1986), quien relacionó la iconografía "Aguada" de estas placas con el culto al *Punchao*, el joven sol de la mañana en tiempos del Inka.

Partiendo de los trabajos de A. González y Pérez Gollán, y retomando algunas opiniones de Lafone Quevedo, de Ambrosetti y de Latcham, consideramos que existen hoy suficientes argumentos para plantear una cronología más tardía a la que se viene sosteniendo para estos objetos, adscribiéndolos, mas bien, dentro del período de los Desarrollos Regionales. Al mismo tiempo, resaltamos en estas placas la representación de un "personaje sonriente", figura curiosamente pasada por alto cuando no evadida.

Figura 1: Algunos ejemplos de placas complejas. 1. Disco Lafone Quevedo (Andalgalá); 2. Disco de Pucarilla (Salta); 3. Disco Hirsch (Noroeste Argentino); 4. Disco de Tres Tetillas (Cochabamba); 5. Disco MChAP 2588 (Noroeste Argentino); 6. Placa N° 2 (Noroeste Argentino); 7. MFVB N° R-A-12783 (Tiwanku); 8. Placa de Cambridge (Noroeste Argentino); 9. Disco de Ovale (Coquimbo).



Análisis de las placas metálicas decoradas

En su citado trabajo, A. González (1992) presenta un extenso repertorio de 409 placas metálicas, de diferentes formas, tamaños y materia, procedentes de distintas regiones surandinas. Para este autor tales objetos conformaron, en su conjunto, una gran familia en la cual se distinguen los discos ovales, las placas circulares y las placas rectangulares, destacándose por su diseño y elaboración las placas que denominó como “complejas”. De su exhaustivo análisis surgió una primera secuenciación tipológica y cronológica que se extiende desde el período Formativo hasta el contacto Hispano-Indígena. En este trabajo nos focalizaremos sobre un total de 27 placas circulares y rectangulares decoradas –probablemente las más conocidas–, cuyo programa iconográfico permite, tal como lo propuso A. González, individualizarlas como “complejas” (Figura 1). Se trata de 10 discos, 16 placas rectangulares y una de contorno especial, halladas en su mayoría en el norte argentino, pero también en diferentes regiones de Bolivia (Tiwanaku, Cochabamba y Beni) y Chile (Ovalle). Las mismas se encuentran hoy en día desperdigadas en distintos depósitos museográficos (Argentina, Chile, USA, Inglaterra y Francia) y colecciones particulares. Presentaremos aquí de manera resumida sus principales características, remitiendo al lector a las obras de A. González (1992) y L. González (2002a, 2002b), principales referentes usados en este trabajo, para descripciones más detalladas de estos objetos.

Cotejando primero 56, y luego 30 variables morfológicas e iconográficas dentro de una matriz de presencia-ausencia podemos apreciar que los discos y placas que analizamos son todos ellos diferentes –lo cual es evidente a simple vista–, a la vez todos guardan elementos comunes (Tabla 1 y 2). Los discos metálicos tienen un diámetro variable entre 83 mm y 150 mm, y una altura comprendida entre 90 mm y 210 mm; en un caso se presenta un disco con doble apéndice superior. En nueve casos, ellos exponen un personaje antropomorfo central,

Figura 2: Placa procedente del Noroeste Argentino depositada en el Cambridge Museum.

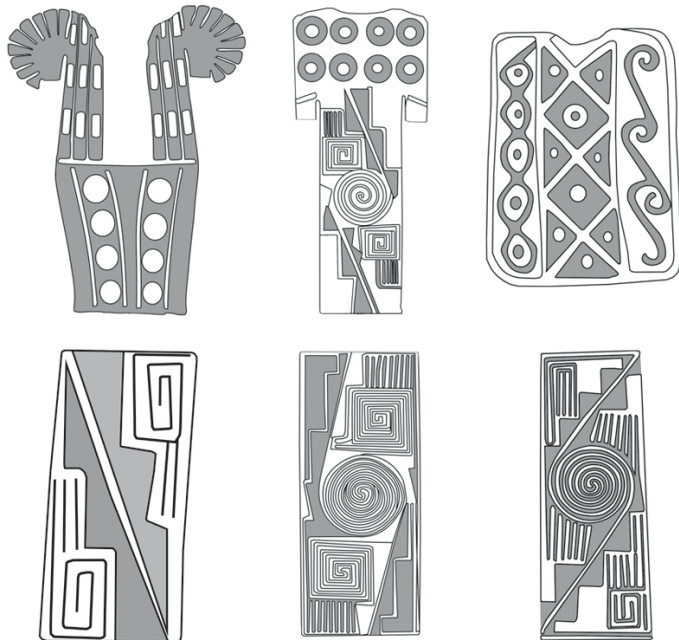


y en uno solo dos personajes antropomorfos. En cinco casos, estos personajes se encuentran acompañados por las representaciones de un par de felinos en la parte superior (en un caso sólo se observan los pies) y por representaciones de dos saurios en la parte inferior. Por su parte, las placas rectangulares tienen medidas variables entre 150 mm de ancho y 90 mm de alto. Del total de ellas, 13 exponen un solo personaje central, en dos casos dos personajes y en uno tres personajes. Como en los discos, en nueve placas rectangulares, los personajes centrales se encuentran acompañados de felinos, pero sólo en tres casos hallamos representaciones de saurios o seres serpentiformes. Asimismo, en dos casos, los personajes centrales portan una máscara de felino (Figura 1: 6). Por otro lado, solamente la placa conocida como de Riberalta o Ross presenta un contorno particular, el cual es definido por la silueta del único personaje representado.

En cuanto a los personajes centrales, todos ellos fueron figurados de pie, a excepción de aquel del disco Lafone Quevedo que muy probablemente se encuentra sentado en una tiana. De la misma manera, la gran mayoría de ellos muestran brazos abiertos y semi-flexionados, salvo en dos casos: los personajes del disco Lafone Quevedo y de la placa de Riberalta. En cuanto a la representación de algunos atributos que pueden considerarse como característicos de estos personajes, todos ellos portan un atuendo decorado (Figura 3), en 20 casos se trata de una túnica larga; 20 de estos personajes muestran manos con tres dedos largos y curvos y cinco con cuatro dedos;

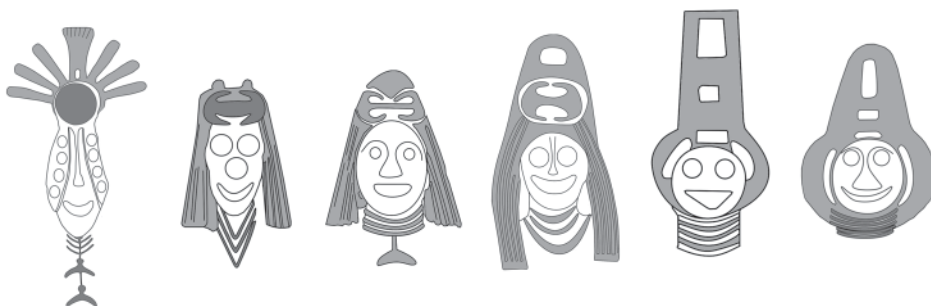
13 portan algún tipo de arma (hachas y cuchillos), y 17 exponen collares ajustados, en siete casos un conjunto de tres collares. Asimismo, salvo en dos casos, todos los

Figura 3: Diferentes tipos de atuendos de los personajes centrales.



personajes portan algún tipo de tocado u ornamento sobre sus cabeza: diademas en forma de hacha doble horizontal, diadema circular, penachos, gorros y mascarar de felino. Finalmente, en 13 casos, los personajes centrales se muestran “sonrientes” (Figura 4).

Figura 4: Ejemplos de representaciones de rostros sonrientes.



En lo que concierne los motivos geométricos, se destaca el diseño de espiral compuesta, presente tanto en los atuendos (9 casos) como en el interior de las figuras de saurios (4 casos) (Figura 5). Éste se compone de una espiral circular central en la cual sus líneas exteriores dan origen, en sentido diagonalmente opuesto, a grecas escalonadas que culminan en otras dos espirales más simples, generalmente cuadradas o rectangulares. Es importante señalar que cuando se presenta en los atuendos, este diseño ocupa el centro del campo visual del objeto. Otros motivos geométricos son las cruces de tipo paté o patada, los círculos, las grecas triangulares y distintos tipos de grecas.

Figura 5: Ejemplos de diseños de espiral complejas.

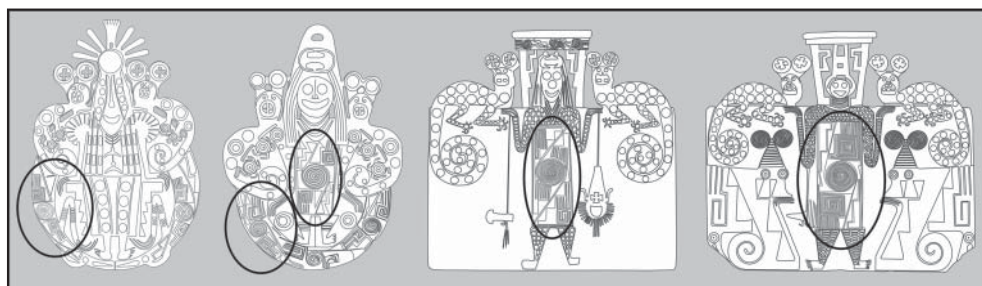


Tabla 1: Listado de placas metálicas contempladas en el estudio

ID	Nombre	Procedencia	Depósito/Colección	Referencias
1	Disco Lafone Quevedo	Santa Lucía, Andalgalá, Catamarca, NOA	Museo de La Plata N° 4555	Lafone Quevedo (1890), A. González (1975: 163, 1992: L. 14 N°185), Pérez Gollán (1986: 63), L. González (2002b:25)
2	Disco de Cochabamba	Tres Tetillas, Cochabamba, Bolivia	Sin referencia	Ibarra Grasso (1964: 220-221), Pérez Gollán (1986: 65), A. González (1992: L.14 N° 188)
3	Disco Hirsch	NOA	Colección Hirsch N°22	A. González (1975: 163, 1992: L.14 N°186) Pérez Gollán (1986: 66), L. González (2002b:25, 2007: 36)
4	Disco Dávalos	Pucarilla, Salta, NOA	Sin referencias	A. González (1975: 163, 1992: L.14 N° 187), Pérez Gollán (1986: 65)
5	Placa del Beni	Riberalta, Beni, Bolivia	Colección Ross	Posnansky (1957: 127 y plancha LXXX), Pérez Gollán (1986: 66), A. González (1992: L.15 N° 191, 1998: 97), Gentile (2001: 38), L. González (2002b: 25)
6	Disco del Museo del Hombre	Sin referencias	Ex Museo del Hombre, N° 32-02	González (1975: 141, 1992: L.15 N° 190), Pérez Gollán (1986: 67) L. González (2002b: 25)
7	Placa de Denver	NOA	Museo de Denver	L. González (2002b: 25)
8	Scott 1998	Sin referencias	Sin referencias	L. González (2002b: 25)
9	Placa Bercheni	Rio Levallén, Salta, NOA.	Colección particular	A. González (1998: 96), L. González (2002: 27)
10	L. González Placa 2	Sin referencias	Colección particular	L. González (2002b:29)
11	L. González Placa 3	Sin referencias	Colección particular	L. González (2002b: 31)
12	Placa de Tolombón	Tolombón, Salta, NOA	Museo Nacional Buenos Aires s/ref	Ambrosetti (1904: fig. 79), A. González (1992: L. 40 N° 342), Gentile (2001: 37), L. González (2007: 44)
13	Placa de Tiwanaku	Tiwanaku, Bolivia	Museo de Berlín N° R-A- 12783	A. González (1992: L. 40 N° 339)
14	Disco MChAP	NOA	Museo Chileno de Arte Precolombino N°2588	Sin referencias
15	Disco de Ovalle	Ovalle, Coquimbo, Chile	Sin referencias	A. González (1998: 95)
16	Disco Loma Rica	Andalhuala, Catamarca, NOA	Colección Hirsch N° 25	Liberani y Hernández (1950 apéndice: 120). González (1992: L.15 N° 192), L. González (2007: 36)

Tabla 1: Listado de placas metálicas contempladas en el estudio (cont.).

17	Placa de Cambridge	Sin procedencia	Museo de Cambridge N° Z-2540	Posnanski (1945-58 L. LXXXI); Pérez Gollán (1986: 67), A. González (1991: 38; 1992: L.40 N°337)
18	Placa de La Rioja	La Rioja, NOA	Museo de La Plata N° 3741	A. González (1992: L.40 N°341), Fernández Distel (2007: 273).
19	Placa de Sequía Vieja	Sequía Vieja, Santiago del Estero, NOA	Museo Prov. Santiago del Estero N° 1823	A. González (1992: L.40 N° 343)
20	Disco de Santiago del estero	Santiago del Estero, NOA	Museo Prov. Santiago del Estero N° 1865	A. González (1992: L.14 N° 189)
21	A. González Placa 340	NOA	Colección Hirsch II	A. González (1991: 40, 1992: L.40 N° 340)
22	Placa Los Castillos	Los Castillos, Catamarca, NOA	Museo Adán Quiroga N°7, Catamarca	A. González (1992: L.40 N° 344)
23	Placa de Cachi	Cachi, Salta, NOA	Museo Etnográfico N° Z-803-A	A. González (1992: L.41 N° 345)
24	A. González Placa 346	Catamarca, NOA	Museo de La Plata N° 4175	A. González (1992: L.41 N° 346)
25	A. González 348	Sin procedencia	Museo de Cambridge N° Z-2541	A. González (1992: L.41 N° 348)
26	Placa de Arbolito Solo	Arbolito Solo, Jujuy, NOA	Colección privada s/r	A. González (1992: L.41 N° 349)
27	Placa de Atacama	Atacama, Salta, NOA	Museum of American Indian N° 20-8192	A. González (1992: L.40 N° 338)

Tabla 2: Atributos morfológicos e iconográficos de las placas estudiadas.

Forma: 1. Disco, 2. Placa. Figura central: F1. 1 Personaje antropomorfo central, F2. 2 Personajes antropomorfos centrales. Cabeza: P1. Diadema disco, P2. Diadema hacha doble horizontal, P3. Penachos. P4. Penachos rígidos descendientes, P5. Gorro, P6. Gorro troquelado, P7. Máscara felino, P8. Portal. E: Personaje sonriente. Adornos: A1. Collares (3 o más), A2. Pendientes medialuna, A3. Pectorales. U: Atuendo diseño espiral compuesta. Manos: 3D. Tres dedos largos y curvos, 4D. Cuatro dedos largos y curvos. Gesto: G1. No sostiene ningún objeto, G2. Sostiene un arma o varias armas, G3. Sostiene otro objeto. RF: Representación de felinos, J1. Felinos orejas horadadas en cruz, J2. Orejas rellenas, J3. Felino estilizado. RS: Representación de saurio, S1. Saurio con diseño espiral compuesta, S2. Saurio relleno cuadrilado, S3. Otro estilo.

ID	Forma		FC		Cabeza								Adornos			U	M		Gesto			RF	Felinos			Saurio		
	1	2	F1	F2	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	E	A1	A2		A3	3D	4D	G1	G2		G3	J1	J2	J3	RS	S1
1	x		x		x		x						x	x	x		x	x				x	x		x	x		
2	x		x			x			x				x	x	x		x	x				x	x		x	x		
3	x		x				x		x				x	x	x		x	x				x	x		x	x		
4	x		x					x	x				x	x	x		x	x				x	x		x	x		
5			x						x				?				x	x							?			
6	x		x							x			x				x	x				x	x					
7	x		x								x		x				x	x				x	x					
8	x		x								x		x				x	x				x	x					
9	x		x								x		x				x	x										
10	x		x									x					x	x										
11	x		x														x	x										
12	x		x														x	x										
13	x		x										x	x	x		x	x				x	x					
14	x		x														x	x				x	x					
15	x		x														x	x				x	x					
16	x																x	x										
17	x		x														x	x										
18	x		x										x	x	x		x	x				x	x					
19	x		x										x	x	x		x	x				x	x					
20	x		x										?	?	?	?	x	x				x	?	?	x			
21	x		x														x	x										
22	x		x																									
23	x		x																									
24	x		x														x	x										
25	x		x														x	x										
26	x		x														x	x										
27	x		x														x	x										

Símbolos compartidos, ambigüedades cronológicas

Desde los estudios de A. González existe un cierto consenso en la comunidad académica en otorgar una filiación Aguada a las placas metálicas complejas que tratamos aquí. A nuestros ojos, como hemos anunciado en la introducción, consideramos que estos objetos, si bien pueden guardar algunas semejanzas temáticas con Aguada, se adscriben más bien al posterior período de Desarrollos Regionales, incluso al período Inka. Para el desarrollo de esta propuesta, es necesario primeramente plantear por qué consideramos que estas placas son Tardías y no Aguada. Presentaremos tales argumentos de manera resumida remitiéndonos, sobre todo en lo que refiere a la iconografía Aguada, a la extensa literatura existente sobre el tema. Dada la proximidad espacial y temporal, encontramos que muchos de los argumentos que objetan una filiación Aguada son los mismos que señalan su adscripción Tardía.

Las diferencias entre las iconografías de las placas metálicas complejas y la iconografía Aguada se presentan por un lado a nivel compositivo y estilístico, y por otro lado, en el propio contenido iconográfico. Es necesario primero tener en cuenta que bajo el término Aguada se engloba un conjunto de estilos regionales, todos ellos guardando en común, como temática central las representaciones naturalistas, estilizadas y esquemáticas de felinos, personajes felinizados y/o con atributos felinos (A. González y Baldini 1991; A. González 1998). Más allá de las particularidades formales de estos estilos, en ninguno de ellos encontramos una composición que nos remita a las placas metálicas complejas. Esto no quiere decir que no existan algunas similitudes icónicas, e incluso, estilísticas (felinos, hombres con armas y/o cabezas trofeo); presentes de hecho en otras configuraciones culturales anteriores a Aguada (*cf.* Ciénaga, Condorhuasi), como posteriores (*cf.* Belén, Santa María, Inka), así como, de manera general, en un gran número de iconografías de otras regiones andinas (*cf.* Recuay, Tiwanaku, Chimú, etc.). De hecho, representaciones de felinos con estilos semejantes a los hallados en "Aguada" aparecen particularmente en iconografías regionales tardías tales como Santa María (Reynoso y Pratolongo 2008). Sin embargo, es muy significativo que ninguna de las placas conocidas muestre felinos estilizados, ni aquellas representaciones de felinos, o felinizados, con múltiples cabezas y extremidades, tan comunes en el repertorio iconográfico Aguada. La presencia de este tema se limita en las placas a la representación de dos felinos ubicados a los lados del personaje central, y en dos casos conocidos, a personajes antropomorfos portando una máscara de felino. Tampoco existen dentro de la iconografía Aguada representaciones de saurios semejantes en sus diseños a los presentes en las placas metálicas. No obstante, estas distancias se acentúan si consideramos la recurrencia de ciertos motivos en las composiciones de las placas complejas y que están ausentes en la iconográfica Aguada: los tocados y diademas, las formas y los diseños de los atuendos, ciertos motivos geométricos como las espirales compuestas, y, principalmente, un repertorio de hachas y cuchillos desconocidos durante el período en el cual se desarrolló Aguada. Recordemos aquí que las armas mayormente representadas en la iconografía Aguada son los

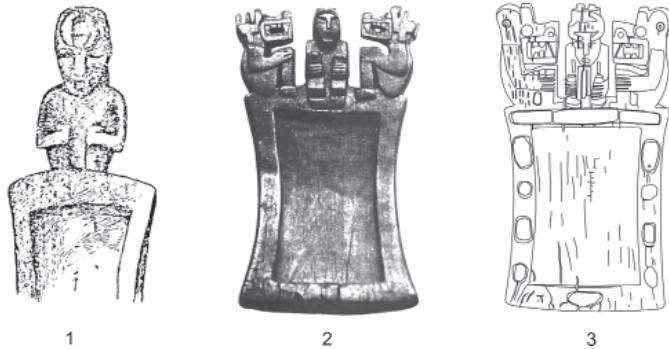
proyectiles, los dardos tipo banderín y los propulsores, que por su lado, son inexistentes en las placas complejas.

Por el contrario, varios son los correlatos iconográficos entre estas placas y las iconografías de varias configuraciones culturales de los períodos de Desarrollos Regionales e Inka. Estos correlatos se muestran en tres registros diferentes: en las propias iconografías regionales, en la cultura material, y, como lo trataremos al final, en las fuentes coloniales tempranas.

Comenzando por las correspondencias iconográficas, observamos que personajes portando una diadema en forma de doble hacha horizontal, en algunos casos con gorros con dos apéndices y flanqueados por dos felinos, tal como se presentan en algunas placas complejas, se identifican igualmente en varias tabletas inhalatorias halladas en sitios tardíos del norte argentino, como

Doncellas, Tilcara, La Paya y Tolombón (Ambrosetti 1907; Montenegro y Ruiz 2007 y Torres 1986) y del norte de Chile, tal es el caso de Calama (cf. Col. MAGL 9160) (Figura 6). Esta recurrencia fue señalada por Montenegro y Ruiz (2007) en referencia a las tabletas inhalatorias halladas en la puna jujeña. Aparte de las tabletas, este mismo

Figura 6: Tabletillas inhalatorias. 1. Doncellas (Jujuy), Museo Etnográfico (Krapovickas, 1958:59 F.12); 2. Tolombón (Salta), Museum of American Indian 15/1489. 3. Calama (Atacama) Col. MAGL-9160.



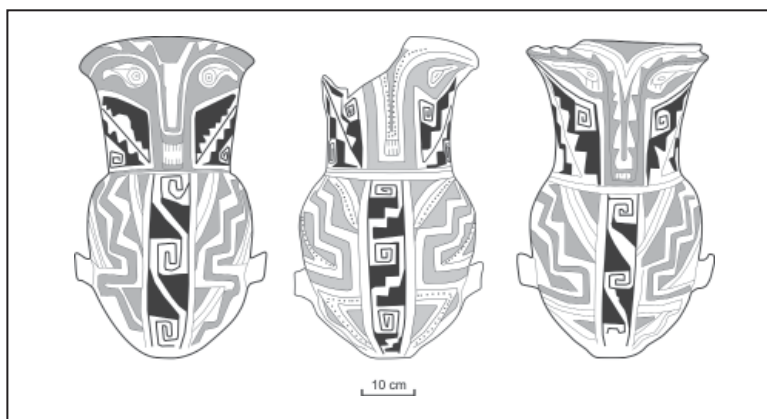
diseño de diadema, citado por algunos autores como “ancoriforme”, y que podríamos identificar como una “unidad significativa”, es frecuente en el arte rupestre Tardío del extremo norte argentino: p.e. entre otros: Río Doncellas (Alfaro 1978), Peñas Coloradas (Fernández Distel 1975), Sapagua (Fernández Distel 1974) (Figura 7) e Inca Cueva (Hernández Llosa 2006). En lo que respecta al diseño de espirales compuestas, como hemos visto un diseño recurrente en las placas tanto en los atuendos de los personajes centrales como al interior de las representaciones de los saurios, encontramos igualmente semejanzas estructurales en varias iconografías tardías de los Andes meridionales. Nos referimos entre otros a las calabazas pirograbadas del norte de Chile y puna jujeña (Berenguer 1999; Hernández Llosa 1984), al arte rupestre de esta última región, a la iconografía de tradiciones cerámicas tales que Chicha, Chicha-Yavi, Gentilar, La Paya, Santa María (Figura 8) y Famabalasto, y a algunas hachas con mango fundido de estilo Santa María (L. González y Buono 2007). Un

diseño semejante aparece incluso en piezas textiles Tardías-Inka halladas en la región de San Juan (Michieli 2000). Sobre todos estos registros, destacamos el sitio con arte rupestre de Peña Colorada en la región de Yavi, el cual expone diseños de espirales compuestas análogas a las observadas en las placas junto a un corpus de motivos y unidades significantes igualmente recurrentes en estos objetos: representaciones antropomorfas, hachas dobles horizontales, cruces de tipo "paté" y hachas ancla (Figura 9).

Figura 7: Diseños rupestres de hacha doble horizontal, petroglifos de Sapagua (Jujuy).



Figura 8: Urnas Santamariana (dibujos realizados a partir de Nastri 2008).



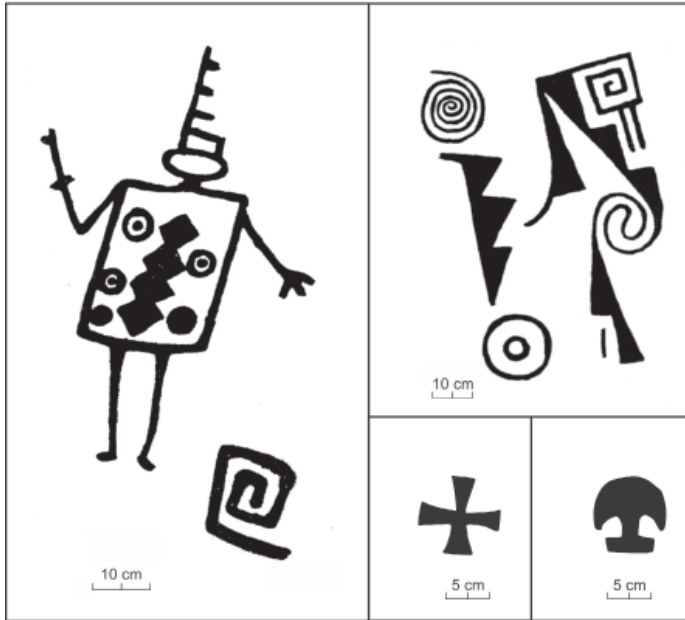
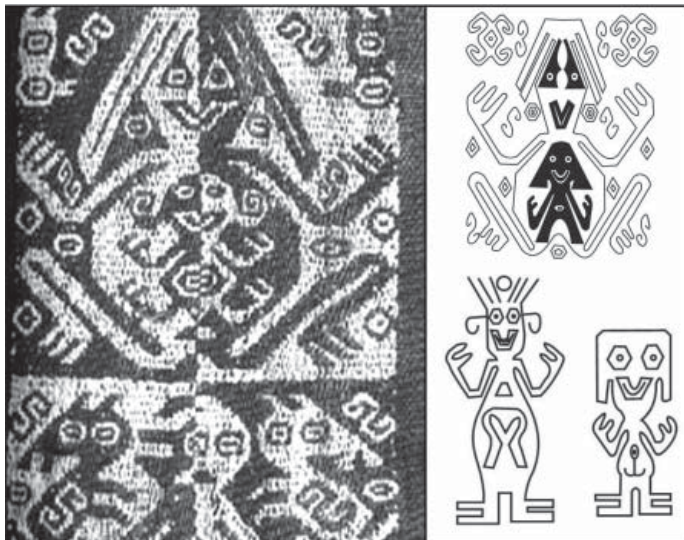


Figura 9: Pinturas rupestres de Peñas Coloradas (tomado de Fernández Distel 1975).

Figura 10: Iconografía textil Gentilar, Norte de Chile (tomado de Horta y Agüero 2000 y Santoro et al. 2004).



En cuanto a los personajes “sonrientes”, representaciones semejantes aparecen en la iconografía textil expresada en chuspas y fajas de estilo San Miguel, San Miguel-Pocoma y chuspa costera (Horta y Agüero 2000) y en cerámicas de estilo Gentilar del valle de Azapa en el norte de Chile (Santoro et al. 2004) (Figura 10). Estos diseños, que muestran personajes en posición genuflexa o extendida, comparten ade-

más de una marcada sonrisa, la posición de los brazos semi-extendida y con frecuencia una rígida cabellera y manos con tres dedos. Significativamente, las chuspas Gentilar, destinadas a contener hojas de coca, fueron asociadas con un contexto ritual (Horta y Agüero 2000), de la misma manera que es el caso de las tabletas inhalatorias y, *a priori*, del arte rupestre.

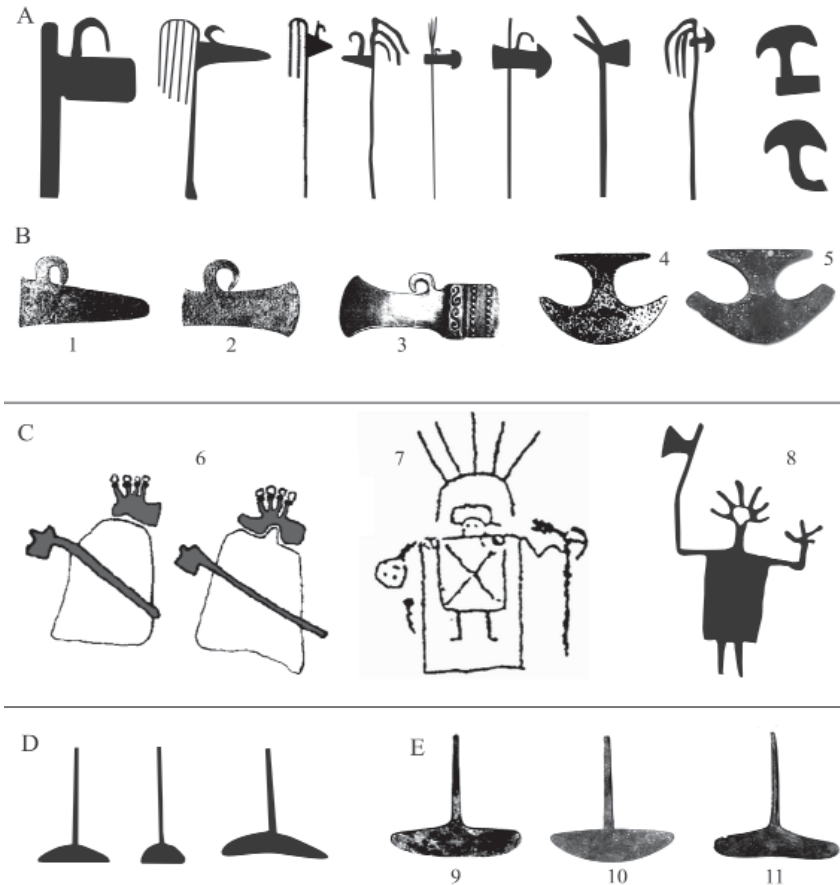
Finalmente, los correlatos se muestran más tangibles en lo que respecta a las representaciones de armas, situación que planteó incluso “un problema” para el propio A. González (1992: 170). Hachas con gancho, hachas anclas, y cuchillos con mango fino perpendicular, análogos a los representados en las placas fueron hallados en numerosos sitios Tardíos y Tardíos-Inka del Noroeste Argentino, así como en el norte de Chile y en diferentes regiones de Bolivia.³ Asimismo, representaciones de armas semejantes a las presentadas en las placas se muestran en sitios con arte rupestre tardíos tales que Kollpayoc en Jujuy (Nielsen *et al.* 2001), Santa Bárbara en el río Loa en Chile (Berenguer *et al.* 1985; Berenguer 1999) y San Juan del Oro en el sur de Bolivia (Methfessel y Methfessel 1997), por sólo citar algunos ejemplos entre muchos otros (Figura 11).

Más allá de las correspondencias iconográficas señaladas, otros argumentos refuerzan la filiación tardía de estas placas. Desde la tecnología, estudios composicionales realizados sobre cinco placas complejas muestran que se trata de bronce estañíferos, moldeados por medio de la técnica de cera perdida. Los porcentajes de estaño de estas placas oscilan entre 1,31% (Lechtman 1991: 78), 2,59% (Biloni *et al.* 1992: 306), 8% (Scott 1998: 101-102, citado por L. González 2002b), y 14,48%, 3,8% y 5,8% (L. González 2002b). Esta variación en los porcentajes de estaño, probablemente relacionada con la naturaleza de las menas de origen, podría estar señalando diferentes procedencias y/o lugares de producción. En este sentido, tal como lo señala L. González (2002b: 34), el registro de fosfato de calcio, elemento utilizado para mejorar el desprendimiento del molde, en una placa procedente de Llevallén (Salta, *cf.* Placa Bercheni), sugiere una fabricación local. Si bien se reportan bronce estañíferos durante el Período Medio, se trataría de una aleación que se habría desarrollado sobre todo durante los Desarrollos Regionales (L. González *ibid*). En este mismo sentido, a pesar de tratarse de una muy pequeña muestra, los cuatro cinceles de cobre arsenical hallados en un sitio del Valle de Ambato (*cf.* Martínez I) (Espósito 2006: 13) sugieren que la producción de bronce estañíferos no se encontraba aun del todo generalizada durante el período de

³ Algunas localidades donde fueron hallados hachas y cuchillos metálicos tardíos. 1. Hachas con gancho con hojas triangulares y con filo en media luna: de La Paya (Salta), Tilcara (Jujuy), Sequía Vieja y Chilca (Santiago del Estero), Caldera (Atacama) y Cobija (Antofagasta) en Chile. 2. Hachas con agujero para mango de madera: Las Mansas (Catamarca), La Paya, Pampa Grande, Tastil y Cafayate (Salta), Real Sayana y Averías del Bracho (Santiago del Estero). Hachas anclas (Inka): Huanchín (Catamarca), Sequía Vieja (Santiago del Estero) y numerosas localidades de Bolivia. 3. Cuchillos con mango perpendicular fino: Humahuaca (Jujuy), La Paya, Tastil, Tacuil y Tolombón (Salta), Quilmes (Tucumán), Averías del Bracho (Santiago del Estero), Ovalle (Coquimbo) en Chile y numerosas localidades de Bolivia.

Aguada. En cuanto a la técnica de la cera perdida, A. González (1992: 228) propuso que la misma desaparecería durante el período de Desarrollos Regionales cuando sería reemplazada por el uso del molde de dos valvas. Sin embargo, las investigaciones llevadas a cabo en el sitio Tardío-Inka Rincón Chico en el valle de Yocavil (Catamarca) permitieron registrar más de una veintena de moldes de cera perdida, utilizados según L. González (2002a:62) en la producción de objetos complejos.

Figura 11: A. Diferentes tipos de hachas y tumiformes representados en las placas metálicas. B. Hachas Tardías del NOA: 1, 2 y 4 (L. González y Buono 2007: 183); 3 (Ibib:187); 5 (L. González 2007: 41). C. Representaciones rupestres tardías: 6: Kollpayoc (Jujuy, Argentina) ; 7: Santa Bárbara (Loa, Chile), 8: San Juan del Oro (Tarija, Bolivia). D. Cuchillos representados en las placas. E. Cuchillos Tardíos-Inka: 9: Saguara, Camarones (Chile), (Schiacappasse y Niemeyer 2002:76), 10 y 11: Cuzco (Perú), Colección Peabody Museum.



Finalmente, a pesar de que no se cuentan con datos precisos de los contextos de hallazgo, existen, sin embargo, algunas referencias sobre las localidades de procedencia de estas placas. De manera muy significativa, todas ellas, a excepción de una sola, provienen de localidades donde se registraron ocupaciones Tardías, Tardías-Inka e Inka (Figura 12). Sólo en un caso, en Tiwanaku, se trata de un sitio multicomponente con una ocupación durante el Horizonte Medio considerablemente más intensa y relevante que las posteriores, en este caso, la inkaica.⁴ Asimismo, salvo dos placas, todas ellas fueron halladas en regiones que se encuentran fuera de la órbita territorial de Aguada, una discordancia igualmente remarcada por A. González (1998: 236) y luego por L. González (2002b: 24). Resulta asimismo muy significativo que, en tres casos, las placas provienen de localidades tardías en las cuales no se reportan ocupaciones anteriores relevantes. Nos referimos a Tres Tetillas en Cochabamba, Riberalta en el Beni y Sequía Vieja en Santiago del Estero. El primero se refiere a un importante, mítico –y aun no estudiado–, centro minero Inka vinculado con la región del Altomachi.⁵ El segundo se encuentra vinculado con el sitio inkaico Las Piedras, si es que no se trata de este mismo sitio, un importante establecimiento imperial ubicado en la amazonía Boliviana (Siiriänen et al. 2002; Siiriänen, 2003). Finalmente Sequía Vieja, localizado en la margen del río Salado en Santiago del Estero, se trata de un sitio multicomponente donde se resaltan sus ocupaciones tardía y colonial. Es importante, tal como lo señalan Angiorama y Taboada (2008), que en este último sitio fueron hallados 60 objetos metálicos correspondientes a los Periodos Tardío, Inka y Colonial y sólo una “placa compleja”, afiliada *de facto* al período Medio. Las ausencias de minas y de evidencias sustanciales de actividades metalúrgicas en esta región del Chaco austral, conjugadas con otros indicadores materiales (cerámica, textiles) y datos etnohistóricos, condujeron a estos mismos autores (Taboada y Angiorama 2010) a plantear que los objetos metálicos hallados en éste y otros sitios vecinos serían procedentes de la región andina del Noroeste Argentino, aspecto que señalaría la existencia de una dinámica de interacciones entre estas regiones durante los períodos de Desarrollos Regionales e Inka. Por último, no es un dato menor que las dos placas depositadas en el Cambridge Museum hayan sido halladas, tal como se precisa en las fichas museográficas,⁶ junto a otros cinco objetos de bronce tardíos: dos lauraques, dos tupus y un hacha pequeña (Figura 13).

⁴ No obstante, los Inkas no sólo se instalaron en Tiwanaku, sino que lo consideraron como un importante centro ceremonial. Estructuras y objetos rituales incaicos fueron hallados durante excavaciones de templos tiwanakotas como ser Kalasasaya (Ponce Sanjinés 1969: 44).

⁵ David Pereyra comunicación personal 2010. Al respecto ver carta del Fray Alfonso de Peñaforti de 1775.

⁶ En efecto, las fichas destacan que estos objetos fueron hallados junto a las dos placas metálicas en cuestión; por ejemplo, los lauraques son señalados como: “[...] Bronze pendants, said to have been found with de two plaques [...]”, mientras que el hacha metálica: “[...] this celt was found with Nos. 1891.61 (2-5) (los lauraques) 1892. 44 and 1895.186 (las dos placas) [...]” Esta pequeña colección de siete objetos, sobre cual se desconoce su procedencia exacta en el noroeste argentino, fue donada por Walter Foster a finales del siglo XIX.

Figura 12: Localización geográfica de algunas placas complejas con referencias del lugar de hallazgo.

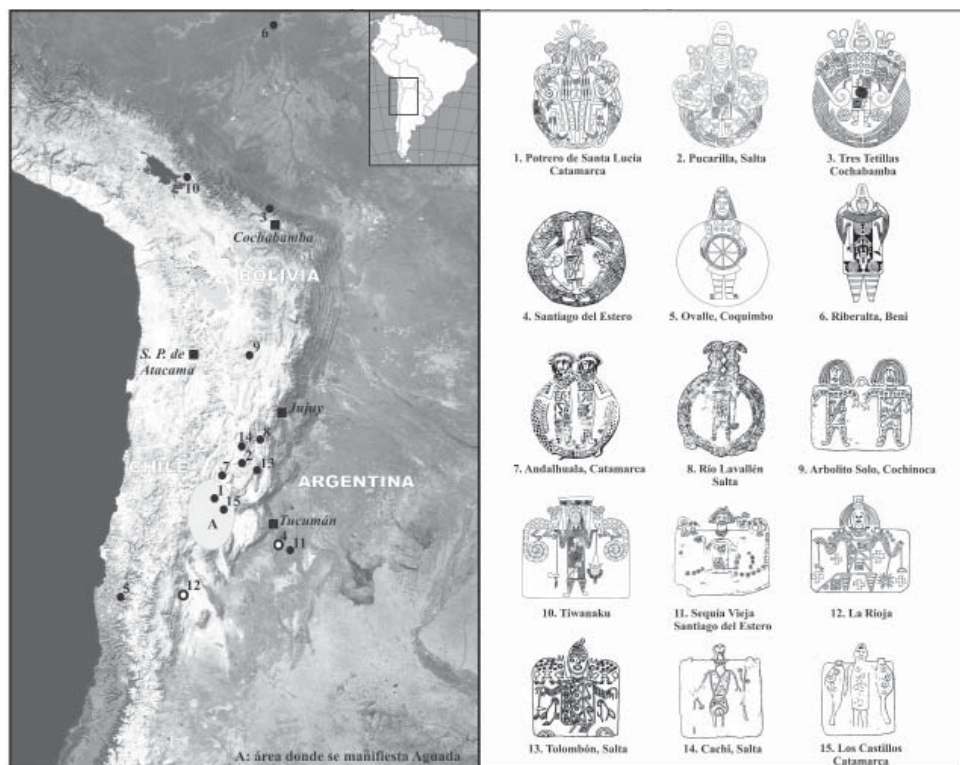


Figura 13: Placa, lauraques y hacha halladas junto con la placa presentada en la Figura 2, Cambridge Museum.



En síntesis, a nuestros ojos, tanto la iconografía, como la tecnología, la procedencia y la distribución de estas placas complejas las ubican dentro del período de Desarrollos Regionales. Esta propuesta supone que estas placas complejas serían, en cierta medida, contemporáneas de aquellas identificadas como Santa María, las cuales tienen un contenido iconográfico y un estilo diferente. Si bien no descartamos la posibilidad de estrechos desfases temporales entre un tipo y otro de placa, creemos que esta distinción opera principalmente en el contenido iconográfico, y por ende en las funciones y contexto de uso. Las placas metálicas complejas, con diseños ciertamente más sofisticados, podrían restringirse en tanto que bienes de prestigio con alto contenido simbólico a miembros de la élite e intervenir en prácticas socialmente restringidas. Un caso particular constituye la placa de Tolombón, cuyos diseños muestran semejanzas estilísticas con las placas Santa María. Consideramos esta singularidad como un nexo entre ambos tipos de placas –no como una transición temporal–, aspecto que a nuestros ojos constituye otro indicador de la cronología tardía de estos objetos. También, es importante recordar que diseños de espirales compuestas, análogas y similares a las observadas en las placas complejas, se presentan igualmente en la metalurgia Santa María, por ejemplo en algunas de las hachas con mango fundido conocidas.⁷ Finalmente, es relevante que, de la misma manera que las placas complejas, algunas placas de estilo Santa María fueron halladas en regiones alejadas del área de producción, como ser Cartarpe en Chile (Lynch y Núñez 1994) y Sacsahuamán en el Cuzco,⁸ ambas asociadas con un contexto Inka (Figura 14).

Figura 14: Placa Santamariana hallada en Sacsahuaman (Cuzco). Museo Inca Garcilazo



⁷ Entre otros los ejemplares provenientes de: Calingasta (San Juan) y con diseños en espiral semejantes Sanogasta (La Rioja) y Tinogasta (Catamarca).

⁸ Excavada por Torres Montesinos en 1988, esta placa se encuentra expuesta en el Museo Casa de Garcilazo en el Cusco.

Aislando la figura del señor sonriente

Además de su cronología y procedencia, en este trabajo hemos individualizado y resaltado la figura de un "personaje sonriente", como representación central de 13 placas complejas. Las comisuras bucales hacia arriba que muestra este personaje sugieren directamente la presencia de una risa o sonrisa, de aquí que califiquemos a este personaje como "sonriente". En este sentido, no existe formalmente ningún elemento que permita considerar que esta postura de la boca corresponda a "narigueras" tal como fue sostenido por A. González (1992: 199 y ss.). En efecto, es de notar que las sonrisas fueron realizadas en bajo-relieve –igual que los ojos–, y separadas de las narices; incluso en un caso la boca entreabierta parece figurar algunos dientes (*cf.* Sequía Vieja). Alegoría del cotidiano, creemos que este pequeño y recurrente detalle iconográfico, la sonrisa, es susceptible de cambiar nuestra mirada interpretativa sobre estos personajes, los cuales, como lo hemos señalado antes, parecen manifestarse en otras iconografías regionales. Asimismo, el hecho de que algunos de estos personajes sonrientes porten armas y cabezas pendientes sugieren un vínculo con prácticas guerreras y rituales difíciles de interpretar.⁹ Sin embargo, más allá de sus fines prácticos que desconocemos, consideramos a estas placas en tanto que sistemas narrativos estructurados por representaciones, símbolos y unidades de significación que se expresan tanto individualmente como en un conjunto narrativo. Las recurrencias morfológicas y compositivas de estos personajes sonrientes nos conducen a pensar que se trata de una misma entidad con características a la vez humanas y no-humanas. Sus variaciones formales, así como la presencia y ausencia de determinados diseños y símbolos, podrían bien estar señalando diferentes narraciones o episodios vinculados con la misma. En este sentido, creemos relevante que al margen de las placas metálicas, personajes semejantes, así como algunos de los símbolos y unidades significantes asociados con éstos, aparezcan igualmente en otros soportes vinculados, de una u otra manera, con prácticas rituales: chuspas de coca, tabletas de rapé, hachas cetros y arte rupestre.

En relación con la antigüedad de este personaje, hemos hallado algunas representaciones estructuralmente semejantes, así como de las espirales complejas que lo acompañan a menudo, en iconografías del Horizonte Medio de los valles centrales de Bolivia tales que Mojocoya-Tupuraya y Omereque. Con menos semejanzas formales, encontramos igualmente personajes sonrientes tanto en las estelas Chiripa como en la iconografía Tiwanaku, donde

⁹ Es necesario tener en cuenta aquí que nos encontramos frente a representaciones complejas y polisémicas; una cabeza pendiente puede estar figurando tanto los restos de un sacrificado, la de un enemigo, la de un ancestro, como cualquier otra práctica de manipulación corporal. Y el sentido de estas cabezas pendientes yace tanto en las prácticas de donde resultan como en el hecho mismo de conservarlas y exponerlas, probablemente como trofeo. La relación entre las armas y las cabezas pendientes representadas en estas placas con prácticas sacrificiales sería más el resultado de una construcción historiográfica que una alusión evidente.

de hecho se comparten igualmente otros elementos con la iconografía de las placas metálicas (hachas, cruces, círculos). Sin embargo, si bien se sugiere una continuidad simbólica en el tiempo largo, no existen aun datos suficientes como para establecerla formalmente. Más bien, e independientemente de su profundidad temporal, todo parece indicar que sería durante los períodos Tardío e Inka que las representaciones de este personaje risueño –y sus símbolos–, se volvieron más recurrentes y se expandieron sobre un espacio geográfico más amplio. Dada su asociación con un cuerpo de símbolos y unidades significantes (diadema hacha doble horizontal, espiral compuesta, cruces paté) recurrentes en las placas metálicas, y a pesar de que no se observan detalles de su rostro, creemos que el personaje de Peña Colorada en Yavi se integra dentro de esta misma categoría iconográfica. Los diseños y motivos que acompañan este personaje en las placas, en particular las espirales compuestas, se presentan en un espacio más vasto que incluye las iconografías Santa María, Famabalasto, Chicha, Chicha-Yavi, y en la costa norte de Chile. Aunque adscribimos a las placas en los Desarrollos Regionales, ciertas correlaciones iconográficas, así como los lugares donde fueron halladas algunas de ellas, nos remiten igualmente a los inkas, quienes, a nuestros ojos, pudieron intervenir en su distribución a lo menos en cinco casos: Tres Tetillas, Riberalta y Tiwanaku en Bolivia, Ovalle en Chile y Sequía Vieja en Santiago del Estero.

Y tal como fue señalado por varios investigadores que analizaron la iconografía de estos objetos, es posible hallar algunas analogías en las fuentes tempranas que describen aspectos de la religiosidad de los inkas, particularmente en lo que refiere a las divinidades Punchao y Viracocha. Estas correspondencias con las fuentes nos presentan un interesante problema en torno a las temporalidades de estos objetos independientemente de su cronología de origen. Entre todas las descripciones, es quizás la del ídolo del Punchao de la Crónica Anónima –de la que transcribimos un extracto nuevamente abajo–,¹⁰ la que guarda mayores correspondencias con la iconografía de las placas, sobre todo con el disco Lafone Quevedo. Con menos concordancias formales, pero con igual relevancia, otros documentos, como la visión de Susurpuquico recogida por Cristóbal de Molina (1916[1575]), sugiere alguna relación iconográfica entre las placas complejas y las representaciones de las principales divinidades del panteón inkaico. Sin embargo, es importante señalar aquí un detalle menor pero relevante, los personajes de las placas metálicas complejas, sonrientes o no, no portan aros ni orejeras, ornamentos por demás significantes entre los inkas y en las representaciones de

¹⁰ “[...] era de oro finísimo, fabricado en figura humana en forma de Ynga, estaba sentado en una silla o sitial, que los indios llaman tiana, toda de oro sólido y finísimo, horadadas las orejas y en ellas los orejones o sarcillos que hasta hoy día vemos que traen los indios principales y descendientes de los Yngas. Tenía su corona y borla al modo que usaban los reyes de acá, y a la forma que ahora usan los indios, los cuales llaman llautos, quitada la borla colorada, porque era insignia real. Por las espaldas y ombros le salían unos rayos de oro macizo [...] [Tenía a los lados] dos sierpes de oro, que son las insignias y armas, fuera de la borla, que tomaron los reyes Yngas, y dos leones bien formados también de oro [...]” Anónimo (1944: 8-10 [1600]).

sus divinidades. A nuestros ojos, esta ausencia viene a resaltar el carácter regional de estos objetos y sus representaciones. De la misma manera, es posible establecer una relación iconográfica entre aquellas placas que muestran un personaje central con máscara felina,¹¹ con la festividad ritual del solsticio de verano, llamada *Capaq Raymi*, o la fiesta solar de Viracocha: *Capacraymi Viracochanpachayachachai* en palabras de Santa Cruz Pachacuti (en Zuidema 1974: 205), la cual fue referida por cronistas como Cieza, Betanzos, Molina y Cobo. En esta ceremonia donde se celebraba al *Ticsi Viracocha* al mismo tiempo que se glorificaba al Inka, algunos hombres realizaban sus "*taquis*" (danzas rituales) portando pieles de felino sobre sus cabezas así como largos atuendos vivamente decorados.¹² Significativamente, las fuentes señalan que las orejas de estos felinos desollados fueron ornadas con unas "orejeras" de oro y los dientes remplazados por otros de este mismo metal, detalle que nos conduce nuevamente a la manera estilizada en que fueron figuradas estas partes anatómicas, sobre todo las orejas, en los felinos de las placas metálicas (Figura 15).

Figura 15: Placa con personaje portando máscara de felino. Colección Hirsch.



Ahora bien, líneas atrás expresamos que las representaciones de las placas metálicas podrían estar refiriéndose a una misma entidad, con características humanas y no humanas, bajo diferentes manifestaciones.

¹¹ Al respecto, en una de estas placas el personaje central con máscara de felino (cf. L. González 2002: 29) porta un pectoral circular con agujero central, objeto adscrito a períodos tardíos (A. González 1992, lam. 44).

¹² "[...] tenían ya aparejados unos leones desollados, y las cabezas vacías, tenían las puestas en las orejas unas orejeras de oro, y en las cabezas unas patenas de oro, y en lugar de los dientes, que los habían sacado, les ponían dientes de oro, y en las manos unas ajorcas de oro que llaman chipana. Llamaban a estos leones huilla cunga, chuqui cunga; poníanselos en las cabezas de suerte que todo el pescuezo y cabeza sobrepujaba sobre lo que el vestía, y el cuerpo del león le quedaba en las espaldas; y vestíanse los que habían de entrar en el taqui unas camisetas coloradas hasta en pies, con unos rapacejos blancos y colorados [...]" (Cobo 1964 [1653] XIII. Cap. 25, tomado de Zuidema, 1974: 206)

Dos aspectos son importantes de tener en cuenta en este punto. Por un lado, que las analogías y semejanzas entre la iconografía de las placas y las descripciones de ídolos y divinidades incaicas no significa necesariamente que se trate de objetos producidos en tiempos del Inka. Sabemos por las fuentes que muchos aspectos de la religiosidad de los inkas tienen su origen en épocas anteriores, principalmente en referencia a Tiwanaku. Sin embargo, si bien el vínculo entre los Inkas y Tiwanaku es algo hoy en día incuestionable, no se trató de la única fuente que intervino en la formación y desarrollo de la religión y los cultos del Imperio del Sol. Por el contrario, al ritmo de su avance territorial, los inkas retomaron, adoptaron, y en ocasiones re-significaron numerosos elementos simbólicos de otras configuraciones culturales preexistentes, tal es el caso de Chimú, y podría serlo, porqué no, también del Noroeste Argentino. No obstante, varios elementos sugieren la expansión de una ideología "panandina" durante el Horizonte Medio y que se continuó durante el Tardío y, posteriormente, con los inkas. Alejándonos de los modelos difusionistas y de las órbitas de influencia, observamos durante estos períodos una intensa dinámica de interacciones, multidireccionales y, en cierta medida, recíprocas, en la cual un gran número de ideas y conceptos, cristalizados en expresiones visuales de gran eficacia simbólica, se expandieron en gran parte de los Andes centrales y meridionales. Desde esta mirada, en su avanzada territorial, los inkas habrían reconocido y/o compartido, más allá de las diferencias estilísticas regionales, numerosos elementos simbólicos en las distintas configuraciones culturales que sometieron o en aquellas con que interactuaron. Al mismo tiempo, esto presupone que la conquista simbólica que acompañó la expansión del Tawantinsuyu se fundó en la existencia de un cuerpo de ideas, conceptos y códigos compartidos pre-existentes.

Por otro lado, tal como lo propuso Demarest (1981) uno de los rasgos que identifican a las divinidades andinas es su plurivocalidad, situación que ciertamente dificulta la identificación y la individualización de una determinada entidad, como podría serlo el personaje sonriente. Dentro de un universo ambiguo, cambiante, y a la vez tautológico, la mayoría de los cronistas que se refieren a este tema nos muestran un panteón incaico coronado por tres entidades, que juntos conformaban una totalidad:¹³ Viracocha el Hacedor o el Creador, el Sol y el Rayo, o bien Viracocha, Punchao y el Rayo, o bien una sola entidad compuesta.¹⁴ Prueba de la fluidez de estas categorías, desde la época de los cronistas no se ha llegado aún a un consenso sobre la antigüedad de estas divinidades –y sus cultos–, ni sobre la relación jerárquica que pudo existir entre ellas. Al mismo tiempo que el Sol, en tanto que principal di-

¹³ Definido por Demarest (1981) como *Complex aggregate sky god*.

¹⁴ No concordamos con Urbano quien considera estas deidades tripartitas como una reproducción de la Santa Trinidad resultante de la acción evangelizadora (1988). Por el contrario, el correlato hierofánico entre los panteones religiosos prehispánico y cristiano, en particular con las representaciones de la Trinidad bajo la imagen de un Cristo con rostro tripartito trajo muchos problemas a los evangelizadores. Al respecto ver las resoluciones del Concilio de Lima de 1582-83.

vinidad, fue considerado una emanación del Creador,¹⁵ es decir del *Ticsi Viracocha*, éste fue igualmente tomado como un aspecto del Sol (Demarest 1981). La situación se vuelve más compleja si consideramos que pudieron tratarse de divinidades a su vez compuestas, cada una replicada o reproducida en tres entidades que podrían manifestarse de manera vinculada o independiente. Repitiendo la fórmula colonial usada para resaltar la identidad tripartita de algunas divinidades andinas “tres en uno y uno en tres”,¹⁶ el Sol podía manifestarse, e invocarse, bajo el nombre de *Inti*, *Apu Inti* (el Sol, Señor Sol), *Punchao*, *Huayna Punchao* (el Joven Sol, el Sol de la mañana) e *Inti Guaquui* (Hermano Sol, el Sol maduro) mientras que a su vez el Rayo tomaba los nombre de *Illapa* (rayo), *Chuquylla* (relámpago) y *Catuylla* (trueno). Por su parte Molina cuenta que *Ticsi Viracocha* podía manifestarse en las figuras de *Ymaimana Viracocha* (el mayor) y *Tocapu Viracocha* (el menor), considerados también como el Sol de la mañana el primero, y el de la tarde el segundo (Urbano 1988). Como lo trataremos más adelante, se trata de un aspecto, a nuestros ojos, muy relevante.

Por otro lado, varias fuentes señalan que estas divinidades, Viracocha, Punchao y el Rayo, estuvieron representados de manera abstracta y en estatuas de apariencia humana. Mientras que la estatua del Punchao, que “con el nombre de Punchao Inga comparaban con el rey mismo” guardaba los atributos del Inka, el rayo era representado como un personaje que no se le veía el rostro¹⁷ y Viracocha como un hombre alto y barbado, con cabellos largos y vistiendo una larga túnica¹⁸ a imagen y semejanza de un sacerdote. Esta representación de Viracocha es análoga a las descripciones que Santa Cruz Pachacuti (1958[1613]) hizo del Tunupa altiplánico.

Sin embargo, sobre todas las analogías que podamos encontrar entre los retratos hierofánicos de las deidades andinas y la iconografía de las placas metálicas, hay un aspecto relacionado con Viracocha que nos resulta muy insinuante: la burla. Tal como lo trató Urbano, *Taguapaca Viracocha* o *Taguapica*, una de las manifestaciones resultante o asociada con Viracocha, en ocasiones un hijo rebelde, en otras un siervo, fue descrita por Sarmiento de Gamboa y Las Casas como

[...] rebelde, desobediente, mañoso, embustero, hace todo al revés, se burla del padre y sus hermanos o compañeros [...] hace lo que se le da la gana. Y en medio de todo ello, el público lo reconoce, le encuentra gracia y se burla de él [...] (Urbano 1988: 141).

¹⁵ “Hacedor del verdadero Sol” por Pachacuti (1958: 228 [1613]) fue relacionado por Zuidema como “verdadero” sol (1974: 209).

¹⁶ Por ejemplos las divinidades de Tanga Tanga y Porco (Calancha 1978: 297 [1638-1653]; Platt et al. 2006: 150)

¹⁷ Cristóbal de Molina: 26

¹⁸ Betanzos (1968 [1551]) y Sarmiento de Gamboa (1966 [1572]).

Tan sugerente como esta descripción, Urbano rescata de Cieza de León (1988[1553]) uno de los nombres con el cual era llamado *Ticci Viracocha*: Ecaco. Relacionado igualmente con Tunupa (Urbano *Ibid*; Ponce Sanjinés 1969), y portando un nombre que según González de Holguín¹⁹ suscitaba la risa, esta divinidad, Equeco, es representado hoy en día como un personaje de amplia sonrisa y brazos entre-abiertos.

Resumiendo, si bien la iconografía del disco Lafone Quevedo muestra estrechas semejanzas con la descripción del ídolo Punchao celebrado por los inkas en el templo del Coricancha, tal como lo resaltó Pérez Gollán (1986), la complejidad y multivocalidad de las divinidades del panteón inkaico vuelven peligroso cualquier intento de identificación solamente a partir de imágenes. El disco Lafone Quevedo, como el resto de las representaciones del "personaje sonriente", podría bien estar representando al Punchao, como a Viracocha, o al Rayo, incluso a estos tres al mismo tiempo. En este sentido, resulta muy significativo que uno de los nombres dados a Viracocha fuera "*Caylla Viracocha*", un nombre cercano al término de "*caylle*" rescatado de las crónicas por Ambrosetti (1904), Quiroga (1929) y A. González (1992) y que habría sido utilizado en el norte argentino para identificar ciertas placas metálicas grabadas.²⁰ Sabemos que Viracocha fue descrito por autores como Betanzos (1968 [1551]) y Sarmiento de Gamboa (1966 [1572]), como lo hemos mencionado, como un sacerdote con pelo largo, vestido con una túnica larga y portando algunos objetos rituales: "[...] traía en las manos ciertas cosas que a ellos les parece el día de hoy como estos breviaríos traen en sus manos..." (Betanzos 1968 [1551]).^{21, 22} Asimismo, otras fuentes subrayan las relaciones entre el culto a Viracocha y la "hechicería". Incluso Viracocha Inka, quien devoto de ésta divinidad adoptó su nombre como propio, no sólo fue un adepto a estas prácticas, sino que habría instruido que los sacerdotes del culto a los *wak'as* e ídolos fueran reconocidos por el cabello largo y por el porte de una camiseta fina y larga (Murúa Cap. 17). Estos

¹⁹ González de Holguín, 1608; citado por Urbano, *Ibid*: 150.

²⁰ Según el Padre P. Lozano en el valle de *Calchaquí* "[...] rendían culto también [...] á otros ídolos, que llamaban Caylles, cuyas imágenes labradas en laminas de cobre traían consigo, y eran las joyas de su mayor aprecio, y assi dichas laminas, como las varitas emplumadas, las ponían con grandes supersticiones en sus casas, en sus sementeras, y en sus pueblos [...]" Lozano (1754-1755, T.I, L. III, Cap. XVIII: 1125). En: Quiroga (1901: 242).

²¹ El término breviarío (*breviarium*) se refiere a un compendio resumido de las obligaciones eclesiásticas, un elemento que señala subyacentemente la asociación entre esta divinidad andina y la figura cristiana de Santo Tomás, a quien se le atribuyó una primera evangelización de los Andes antes de la llegada de los españoles. Sin embargo, resulta significativo que Betanzos se refiriera a "ciertos objetos o cosas", asimilables con un breviarío cristiano, es decir objetos que transmitían un mensaje religioso. Creemos posible relacionar estos objetos litúrgicos, sin dudas paganos a los ojos del cronista, con los *caylles* del norte argentino, como también con las tabletas de rapé y chuspas de coca.

²² No obstante, es importante tener en cuenta que Viracocha fue una de las figuras del panteón andino que resultó más impregnada por el cristianismo. Por esta razón, prudencia y suspicacia se imponen en el análisis de sus representaciones. Agradezco a A. Molinié por haberme alertado sobre este punto.

sacerdotes y hechiceros “[...] que hacían diversos sacrificios y ceremonias al Típsi Viracocha a quien tenía por sumo señor [...]” estaban supeditados a un pontífice mayor: *Willak Umu*. Este gran sacerdote del Sol, quien “era como el Papa o San Pedro en Roma”²³ fue representado en los dibujos de Murúa y Guamán Poma de manera análoga a las descripciones dadas del Viracocha Dios. Volviendo a las placas, encontramos significativo que la mayoría de sus personajes centrales hayan sido representados portando largas túnicas, y que varios de ellos, a semejanza de las representaciones de Viracocha y de *Willak Umu*, muestren una larga cabellera. De la misma manera, no podemos obviar las semejanzas compositivas entre el tocado y diademas del personaje sonriente del disco Lafone Quevedo y el dibujo del tocado de *Willak Umu* presentado en una de las *Crónicas Anónimas* (1968: 162) y que fue calcado por Jiménez de la Espada. Finalizando, más allá de la/s divinidad/es que hayan podido estar representadas en lo que denominamos aquí como “personaje sonriente”, notamos que con frecuencia éste evoca redundantemente una idea de trinidad: tres dedos,²⁴ tres collares, atuendos en tres segmentos, pero sobre todo, un recurrente diseño de espiral compuesta por dos espirales enlazadas a otra central. Este diseño que ocupa en la mayoría de los casos el centro del espacio visual, nos remite nuevamente a la fórmula con la cual se identificaron varias principales divinidades andinas: “tres en uno y uno en tres”.

En cuanto a la relación entre estas divinidades y las placas de estilo Santa María, o entre estas últimas y las placas complejas, en la visión del Inka Yupanki narrada por Sarmiento de Gamboa (1960 [1572]) se señala una culebra con dos cabezas en tanto que amuleto para la protección y buena suerte. Significativamente ausente en las placas complejas, el motivo de la serpiente con dos cabezas, o anfisbena, es uno de los más recurrentes en los discos y placas rectangulares de estilo Santa María. Y si bien no podemos afirmar que estas placas hayan sido utilizadas como amuletos o talismanes, ni relacionar este motivo con el rayo y, subyacentemente con Viracocha, es probable que la placa Santa María hallada en Sacsahuamán, que muestra en uno de sus caras una serpiente bicéfala, haya sido considerada como tal al menos por algunos oficiantes rituales y sacerdotes inkas.

Comentarios

En este trabajo hemos dado una mira alternativa sobre las placas complejas del espacio surandino proponiendo una cronología tardía para las mismas e individualizando en algunas de ellas la figura central de un personaje sonriente. Se trata de propuestas que deben ser profundizadas, debatidas y analizadas críticamente. Desde esta perspectiva, las placas metálicas complejas, junto a sus pares de estilo Santa María, debieron conformar un corpus de

²³ Alonso Enríquez de Guzmán (1960), tomado de E. Guillén Guillén (1991: 2).

²⁴ El número anormal de dedos de estos personajes, presente también en otras iconografías como sucede en Tiwanaku, pudiera corresponder a un código de no-natural o no humano que define a los personajes, a pesar de su aspecto antropomórfico (Verónica Cereceda comunicación personal 2010).

objetos de fuerte contenido y eficacia simbólica y religiosa, participando activamente en la integración regional, y aún más allá de ésta. Y en efecto, de la misma manera que las placas Santa María halladas en Catarpe y Sacsahuamán, hay fuertes indicios de que al menos las placas complejas halladas en Sequía Vieja (Santiago del Estero), Tres Tetillas (Cochabamba), Riberalta (Beni) y Ovalle (Coquimbo) –a las cuales podríamos sumar las señaladas como provenientes de Tiwanaku–, hayan sido difundidas en tiempos del Inka. En este sentido, consideramos como muy relevante el reciente trabajo de Taboada y Angiorama (2010) donde se plantea que los objetos metálicos prehispánicos hallados en sitios de la cuenca del Río Salado, en Santiago del Estero, serían originarios de la región andina del Noroeste Argentino y transportados durante los períodos de Desarrollos Regionales e Inka. Así, de la misma manera que sus pares Santa María, la difusión de algunas de estas placas en tiempos del Inka sugiere que muchos de los símbolos y conceptos expresados hayan sido compartidos, o al menos conocidos. Y en efecto, no sería azaroso pensar que los Inkas pudieran correlacionar la iconografía de estas placas con las representaciones de sus divinidades de la misma manera que lo hemos hecho aquí. Sin embargo, muchos elementos, como las manifestaciones del “señor sonriente”, sugieren que gran parte de los Andes centrales y meridionales –inkas incluidos–, se encontraban ideológicamente articulados durante este período tardío, muy probablemente en continuidad con los períodos precedentes. Tal articulación no resultaría de las influencias de las áreas nucleares sobre las periferias, sino más bien de una fluida dinámica de interacción y de intercambios ideológicos. Esta propuesta nos lleva a cuestionar las interacciones que pudo tener el Noroeste Argentino y norte de Chile con los inkas antes de 1475, es decir con anterioridad a la expansión meridional del Tawantinsuyu. Es evidente que los inkas no avanzaron a ciegas sobre estas áreas meridionales, al menos un período de encuentros e interacciones habría sido necesario para evaluar el interés práctico y económico de llevar adelante una conquista territorial. En este sentido, los fechados tempranos de contextos Inka obtenidos por Parsinnen (2005) en la región de Pacajes se muestran por demás sugestivos y abren una pista que merece ser explorada.

Concluyendo, en nuestra búsqueda de información sobre el personaje sonriente hemos revisado numerosas fuentes coloniales, y hemos molestado a otro tanto de colegas preguntándoles sistemáticamente si tenían referencias sobre alguna divinidad andina que fuera descrita “sonriendo”. La evidencia se mostró por sí sola, en este muy conocido personaje providencial que además de la sonrisa se muestra con los brazos entreabiertos como el señor sonriente de las placas metálicas: ¡El Ekeko! Más allá del origen prehispánico de este alegre personaje y de sus posibles relaciones con divinidades tales que Tunupa y Viracocha que exploramos muy superficialmente aquí, vemos en Ekeko una prueba tangible de que aparte de ser entidades sedientas de sacrificios, feroces, celosas y vengativas, las divinidades andinas también sabían sonreír, proteger y apaciguar las malas fortunas.

Agradecimientos

Mis agradecimientos a Roxana Abrill, Carlos Angiorama, Daniel Delfino, Heather Lechtman, Paula Martínez, Axel Nielsen, Heiko Prümmers y Rosario Jara por la colaboración en el envío de documentos e imágenes. Agradezco igualmente a Verónica Cereceda, Antoinette Molinié, Tristan Platt e Isabelle Daillant por sus observaciones y comentarios. La visita de museos y colecciones en el exterior fue parcialmente solventada por el proyecto PICS "People Inbetween. Andean-Amazonian Relations in the Bolivian Piedemonte and their Contemporary Transformations" (CNRS-Univ. St. Andrews). Finalmente, agradecemos al Cambridge Museum por permitir el acceso irrestricto a sus colecciones. Ninguno de ellos es responsable de las opiniones aquí vertidas.

Bibliografía

Ambrosetti, J.

1904 El bronce en la región Calchaquí. *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires* 11 (Serie III): 163-314.

1907 *Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de "La Paya" (Valle Calchaquí, Prov. de Salta)*. Publicaciones de la Sección de Antropología N° 3, Facultad de Filosofía y Letras, Imprenta Biedma, Buenos Aires.

Angiorama, C. y C. Taboada

2008 Metales andinos en la llanura santiagueña (Argentina). *Revista Andina* 47: 117-151, Centro Bartolomé de Las Casas, Cuzco.

Anónimo (Crónica anónima del 1600).

1944 *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú*, editado por F. Mateos, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid.

Anónimo

1968 *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú, Crónicas peruanas de interés indígenas*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

Alfaro, L.

1978 Arte rupestre en la cuenca del Río Doncellas (Provincia de Jujuy, República Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Vol. XII: 123-146.

Berenguer, J.

1999 El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes Atacameños. En: *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 9-56. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

- Berenguer, J. V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair y L. Cornejo
1985 Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En: *Estudios en Arte Rupestre, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 87-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Betanzos, J. de.
1968 [1551] *Suma y narración de los Incas*. Crónicas peruanas indígenas, Biblioteca de Autores Españoles 209, Madrid.
- Biloni, H., F. Kiss, T. Palacios y D. Vasallo
1990 *Análisis metalográfico de la placa de Lafone Quevedo*. Serie Difusión 7, CIC, Buenos Aires.
- Calancha, A. de la.
1978 [1638] *Corónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Transcripción y notas de Ignacio Prado Pastor. Universidad de San Marcos, Lima.
- Cieza de León, P.
1988 [1553] *Crónica del Perú*. Editorial Peisa, Lima.
- Cobo, B.
1964 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Obras del P. Bernabé Cobo, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- Demarest, A.
1981 *Viracocha*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- Duviols, P.
1976 Punchao, ídolo mayor del Coricancha. Historia y tipología. *Antropología Andina* 1 y 2: 156-183, Centro de Estudios Andinos, Cuzco.
- Enríquez de Guzmán, A.
1960 *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán* (Trans. H. Keniston). Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid.
- Espósito, G.
2006 Ni utilitarios ni suntuarios. Los cinceles de metal del sitio Martínez 1, Valle de Ambato, Catamarca, siglos VI al XI DC. *La Zaranda de Ideas Revista de Jóvenes Investigadores en Arqueología*: 9-18, Buenos Aires.
- Fernández Distel, A.
1975 *Arte Rupestre en el Cerro Peña Colorada, Dpto. Yavi, Prov. de Jujuy*, Separata.

- 1974 Los petroglifos de Sapagua. *Publicaciones de la Dirección Provincial de Cultura de Jujuy*, Jujuy.
- González, A. R.
 1959 A note on the antiquity of bronze in N. W. Argentina. *Actas CIA* 33, T II: 384-397, San José.
 1972 The Felinic Complex in Northwestern Argentina. En *The Cult of the Feline*, editado por E.P. Benson, pp. 117-138. Dumbarton Oaks Research Library, Washington.
 1992 *Las placas metálicas de los Andes del Sur. Contribución al estudio de las religiones precolombinas*. Materializen zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz Am Rhein.
 1998 *Cultura La Aguada; arqueología y diseños*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.
- González, A. R. y M. Baldini
 1991 Función y significado de un ceramio de la cultura de La Aguada. Ensayo de interpretación. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 23-52.
- González, L.
 2007 Tradición tecnológica y tradición expresiva en la metalurgia prehispánica del Noroeste Argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (2): 33-48.
 2002a Heredarás el bronce. Incas y metalurgia en el valle de Yocavil. *Intersecciones en Antropología* 3: 55-68.
 2002b A sangre y fuego. Nuevos datos sobre la metalurgia Aguada. *Estudios Atacameños* 24: 21-37.
- González, L. y H. Buono
 2007 Hachas y cetros de metal del Noroeste Argentino prehispánico. *Revista Andina* 44: 175-198.
- González de Holguín, D. de
 1952 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua*. Edición del Instituto de Historia, Lima.
- Guaman poma de Ayala, F.
 1989 [1615] *Nueva coronica y buen gobierno*. Institut d'Ethnologie, Edición facsimilar, París.
- Hernández Llosa, M. I.
 1984 Las calabazas prehispánicas de la puna centro oriental (Jujuy, Argentina). Análisis de sus representaciones. *Anales de Arqueología y Etnología* 38-40: 77-159, UNCu, Mendoza.
 2006 Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 9-34.

Horta, H. y C. Agüero

2000 Definición de Chuspa: Textil de uso ritual durante el Período Intermedio Tardío, en la zona arqueológica de Arica. *Contribución Arqueológica* 5 (2): 45-82, Museo Regional de Atacama, Copiapó.

Ibarra Grasso, D. E. y R. Querejazu-Lewis

1984 *30.000 años de prehistoria en Bolivia*. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz.

Lafone Quevedo, S.

1890 Notas arqueológicas. A propósito de un objeto de arte indígena. *Anales del Museo de La Plata*: 1-13. Taller de Publicaciones del Museo, La Plata.

1899 Los ojos de Imaymana y el señor de la ventana. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* XX: 446-471, Imprenta La Buenos Aires, Buenos Aires.

Latcham, R.

1936 Metalurgia de la región Atacameña. *Boletín del Museo Nacional* 15: 107-151, Santiago.

Lechtman, H.

1991 La metalurgia precolombina: Tecnología y valores. Análisis técnicos. En *Los Orfebres olvidados de América*, pp. 71-95. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Levillier, R.

1926 *Nueva crónica de la conquista del Tucumán*. Publicaciones de la Biblioteca del Congreso Argentino, Madrid.

Liberani, I. y R. Hernández

1951 [1877] *Excursión arqueológica en los Valles de Santa María, Catamarca*. Instituto de Antropología, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Lynch, T. y L. Núñez Atencio

1994 Nuevas evidencias incas entre Collahuasi y Río Frío (I y II regiones del norte de Chile). *Estudios Atacameños* 11:145-164.

Methfessel C. y L. Methfessel

1997 Arte rupestre en la "Ruta de la Sal" a lo largo del Río San Juan del Oro. *Boletín SIARB* 11: 76-84, La Paz.

Michieli, C.

2000 Telas rectangulares decoradas: piezas de vestimenta del período Tardío preincaico (San Juan, Argentina). *Estudios Atacameños* 20: 77-90.

Molina, C. de

1916 [1575] *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, Serie I, Vol. I, Lima.

Molinié Fioravanti, A.

1987 El regreso de Viracocha. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* XVI (3-4): 71-83.

Montenegro, M. y M. Ruiz

2007 Tránsito y paisaje en la puna de Jujuy durante los Desarrollos Regionales: una aproximación iconográfica. *Cuadernos FHyCS* 32: 167-178.

Moreno, F.

1891 Exploración arqueológica de la Pcia. de Catamarca. Primeros datos sobre su importancia y resultados. *Revista del Museo de La Plata* 1: 21.

Murúa, M. de.

2004 [1590] Juan Ossio. *Códice Murúa: Historia y Genealogía de los Reyes Incas del Perú del Padre Mercenario Fray Martín de Murúa: Códice Galvin*. Testimonio Compañía Editorial, Madrid, facsímil.

Nielsen, A., M. Vásquez, V. Seldes y P. Mercolli

2001 Las pictografías de Kollpayoc (Dpto. Humahuaca, Jujuy, Argentina). En *Arte rupestre y región. Arte rupestre y menhires en el Sur de Bolivia, NO de Argentina y Norte de Chile*, compilado por Fernández Distel A., pp. 91-109. Anuario del CEIC N° 2, Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy.

Pärssinen, M.

2005 *Caquiaviri y la provincia Pacasa: Desde el Alto-Formativo hasta la Conquista Española*. UMSA - Colegio Nacional de Historiadores de Bolivia, Cima Editorial, La Paz.

Pérez Gollán, J.

1986 Iconografía religiosa andina en el Noroeste Argentino. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* XV (3-4): 61-72.

Ponce Sanginés, C.

1969 *Tunupa y Ekako. Estudio arqueológico de las efigies precolombinas de dorso adunco*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicaciones N° 19, La Paz.

Platt, T., T. Bouysse-Cassagne y O. Harris

2006 *Qaraqara-Charka. Mallku, Inka y Rey en la provincia de Charcas (Siglos XV-XVII)*. *Historia antropológica de una confederación aymara*. IFEA, Plural, University of St. Andrews, University of London, Inter American Foundation y FCBCB, La Paz.

Posnansky, A.

1913 El signo escalonado en las iconografías americanas con especial referencia a Tihuanacu. *Proceedings of the XVIII International Congress of Americanists*: 280-292, Londres.

Quiroga, A.

1901 *La Cruz en América*. Imprenta y litografía La Buenos Aires, Buenos Aires.

1929 Folklore Calchaquí. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2^{da} serie A.27, Sec. VI, T V: 1-319.

Reynoso, A. y G. Pralongo

2008 Jaguares de nuevo. Consideraciones sobre la temática felina en la iconografía cerámica del Período Tardío en Yocavil (Noroeste Argentino). *Estudios Atacameños* 35: 75-96.

Santa Cruz Pachacuti Yamqui, J. de

1958 [1613] *Antigüedades deste reyno del Perú*. Crónicas peruanas de interés general, Biblioteca de Autores Españoles 209, Madrid.

Santoro, C., Á. Romero Guevara, V. Standen y A. Torres

2004 Continuidad y cambio en las comunidades locales, Períodos Intermedio Tardío y Tardío, Valles Occidentales del Área Centro Sur Andina. *Chungara* 36 (1): 235-247.

Sarmiento de Gamboa, P.

1960 [1572] *Historia de los Incas*. Obras completas del Inca Garcilazo de la Vega IV, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

Schiacappasse, V. y H. Niemeyer

2002 Ceremonial Inca Provincial: el asentamiento de Saguara (cuenca de Camarones). *Chungara* 34 (1): 53-84.

Scott, D.

1998 Technical examination of South American metals: Some examples from Colombia, Perú and Argentina. *Boletín del Museo del Oro* 44-45: 78-105.

Siiriäinen, A.

2003 Towards the Chronology of the Las Piedras in the Bolivian Amazon: Four Radiocarbon Datings. *Reports of the Finnish-Bolivian Archaeological Project in the Bolivian Amazon II*: 1-6, University of Helsinki-UNAR, Helsinki.

Siiriäinen, A., J. Faldín, M. Jalkanen, A. Korpisaari y S. Saunaluoma

2002 The Fortress of Las Piedras in the Bolivian Amazon. A report of the field investigation in 2001. *Reports of the Finnish-Bolivian Archaeological Project in the Bolivian Amazon*: 1-31, University of Helsinki-UNAR, Helsinki.

Taboada, C. y C. Angiorama

2010 Metales, textilera y cerámica. Tres líneas de análisis para pensar una vinculación entre los habitantes de la llanura santiagueña y el Tawantinsuyu. *Memoria Americana* 18 (1): 11-41.

Torres, C.

1986 Tabletas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 37-53.

Uhle, M.

1912 Las Relaciones Prehispánicas entre el Perú y la Argentina. *Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas* 1: 509-540, Buenos Aires.

Urbano, E.

1988 Thunupa, Taguapaca.Cachi. Introducción a un espacio simbólico andino. *Revista Andina*, Año 6, I: 201-219.

Zuidema, T.

1974 La imagen del Sol y la huaca de Susurpuquio en el sistema astronómico de los Incas en el Cuzco. *Journal de la Société des Américanistes* 63: 199-230.

