

COLECCIÓN ESTUDIOS ANDINOS

El arte antes de la historia

Para una historia del arte andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud,
Joanne Pillsbury y Lisa Trever, eds.



El arte antes de la historia
Para una historia del arte andino antiguo

Colección Estudios Andinos 29

Dirigida por Marco Curatola Petrocchi

El arte antes de la historia
Para una historia del arte andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud,
Joanne Pillsbury y Lisa Trever, eds.



UNIVERSITY OF CALIFORNIA
HUMANITIES RESEARCH
INSTITUTE



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever (eds.)

© Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever

De esta edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2020

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

© University of California Humanities Research Institute (UCHRI)

Imagen de cubierta: Túnica masculina, en fibra de camélido y algodón. Costa central del Perú, Período Intermedio Tardío (siglos XI-XV d.C.). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, # 2015. 291 (foto: The Metropolitan Museum of Art)

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:
Fondo Editorial PUCP

Primera edición: noviembre de 2020

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°

ISBN:

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

*Dedicado a todas aquellas grandes y pequeñas artistas y maestras artesanas
y a todos aquellos grandes y pequeños artistas y maestros artesanos anónimos del Ande,
cuyas hábiles y sabias manos han ido creando, individual y colectivamente, a lo largo
del tiempo las extraordinarias y originales obras de las cuales se ocupa este libro*

Índice

Agradecimientos 13

Capítulo 1

Para una historia del arte andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever 19

EL ARTE ANTES DE LA «HISTORIA»

Capítulo 2

La investigación y la interpretación de los objetos precolombinos desde el punto de vista de la historia del arte

Tom Cummins 47

Capítulo 3

Escribir la historia del arte sin leer: Chan Chan como caso de estudio

Joanne Pillsbury 69

Capítulo 4

Cómo escribir una historia del arte para el «Nuevo Mundo antiguo»: Perspectivas desde una superficie pintada

Lisa Trever 101

HISTORIOGRAFÍA

Capítulo 5

Cómo leer ruinas: Sir Clements Markham, la arquitectura y la prehistoria andina

Janet G. Stephens 133

Capítulo 6
La sierra de Ancash y los inicios del estudio del arte precolombino
George F. Lau 155

Capítulo 7
Forjando una historia del arte popular: El Indigenismo y el arte colonial peruano
Ananda Cohen-Aponte 189

Capítulo 8
Objeto ritual, ofrenda funeraria, obra de arte: El lugar del pasado precolombino en la historia del arte en el Perú
Cecilia Pardo Grau 213

DESAFÍOS METODOLÓGICOS

Capítulo 9
Destituir a los sacerdotes: La iconografía moche, la falsa ubicuidad y la creación de un canon
Sarahh Scher 237

Capítulo 10
Los otros, los «no-moche»: Reflexiones en torno a la formación y representación de identidades colectivas
Julio Rucabado Yong 259

Capítulo 11
Los desafíos que enfrentan los historiadores de la arquitectura inca
Jean-Pierre Protzen 291

Capítulo 12
«Salones de vino», conventos y otros espacios inca imaginarios
Stella Nair 311

Capítulo 13
Paisaje/sueño
Adam Herring 331

**APROXIMACIONES ICONOGRÁFICAS A LA ORGANIZACIÓN
DE LA SOCIEDAD Y LA COSMOVISIÓN**

Capítulo 14

La narrativa de las Pléyades: Análisis de los murales moche
«Temas Míticos» y «Temas Complejos» de la Huaca de la Luna
y la Huaca Cao Viejo

Margaret A. Jackson

353

Capítulo 15

Dando vida, tomando vida: Género, sangre y fertilidad en
el arte andino antiguo

Bat-ami Artzi

387

Capítulo 16

La convergencia entre la etnoarqueomusicología y la semiótica:
Una aproximación interdisciplinaria para el análisis iconográfico
de las representaciones musicales en la cerámica del Perú antiguo

Daniela La Chioma

419

Capítulo 17

Hacia una identificación de la tradición cultural andina a través
del análisis iconográfico

Edward K. de Bock

443

LA PERSISTENCIA DEL PASADO

Capítulo 18

La creatividad en el arte andino: Una aproximación desde
los tapices estandarizados

Maya Stanfield-Mazzi

463

Capítulo 19

El tapiz andino y la nobleza inca del siglo XVIII

Mónica Solórzano Gonzales

489

Capítulo 20

**Paredes ingravidas de efecto teatral: La persistencia del pasado
en la arquitectura virreinal**

Lisa DeLeonardis

509

Los autores

543

Agradecimientos

Este libro es resultado de un largo proceso iniciado con la organización del simposio *Arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo / Art before History. Towards a History of Ancient Andean Art*, que reunió por tres días, del 22 al 24 de junio 2016, en el auditorio del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a algunos entre los mayores especialistas —historiadores del arte y arqueólogos— de arte andino a nivel internacional. Además de los autores cuyos aportes han sido recogidos en esta obra, participaron en el simposio, como ponentes, Sergio Barraza, Susan Bergh, Luis Jaime Castillo, Andrew Hamilton, Aaron M. Hyman, Kimberly Jones, Krzysztof Makowski y Andrea Vázquez de Arthur; como moderadores de mesa, Jalh Dulanto, Jeffrey Quilter, Charles Stanish y Rafael Vega-Centeno; y como comentaristas Luis Andrade, José Luis Martínez, Frank Salomon, Jan Szemiński y Luisa Vetter. Todos ellos, con sus presentaciones, intervenciones y observaciones críticas dieron un invaluable aporte a ese caleidoscópico *brainstorming* que en última instancia representó el evento y al conjunto de planteamientos y perspectivas que finalmente se han plasmado en las páginas de este libro.

El simposio, institucionalmente, fue organizado por el Programa de Estudios Andinos y la Maestría en Historia del Arte y Curaduría, de la Escuela de Posgrado de la PUCP, conjuntamente con el Departamento de Historia del Arte en la Universidad de California, en Berkeley, y el Instituto de Investigación de Humanidades de la Universidad de California (UCHRI). Además, pudo contar con la colaboración del Center for Advanced Study in the Visual Arts, de la National Gallery of Art de Washington.

El Departamento de Humanidades de la PUCP ha apoyado constantemente y en múltiples formas el proyecto, desde la puesta a disposición de su auditorio, que resultó absolutamente perfecto para el evento, hasta la concesión a Marco Curatola de una reducción de su carga lectiva que le ha permitido dedicarse a la labor de edición del presente tomo. Específicamente, fueron Carlos Garatea y Francisco Hernández, sucesivos jefes del departamento, así como Jesús Cosamalón e Iván Hinojosa, sucesivos coordinadores de la sección Historia, a conceder todas esas facilidades que posibilitaron, primero, la realización del simposio y, luego, la preparación de este libro.

Asimismo, en todo momento resultó esencial el respaldo de *Ciro Alegría* (1961-2020), decano de la Escuela de Posgrado y filósofo dotado de un profundo espíritu humanístico, cuya generosa confianza y entusiasmo para el proyecto nos brindó el estímulo y la seguridad necesarios para poderlo llevar a cabo. Lamentamos desde lo más hondo la reciente desaparición, súbita y prematura, de este eminente y muy querido colega.

En las diferentes fases de organización y desarrollo del simposio brindaron un valioso y eficiente apoyo de secretaría *Andrea Guzmán* (entonces gestora del Programa de Estudios Andinos), *Cristina Almeida* (entonces gestora de la Maestría en Historia de Arte y Curadoría), y *Verónica Muñoz-Nájar* y *Yessica Porras* (entonces estudiantes de doctorado de la Universidad de California, en Berkeley).

Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington, D.C.), en la persona del curador de sus colecciones precolombinas y antiguo profesor de arqueología de la PUCP, *Juan Antonio Murro*, nos proporcionó la imagen de un estupendo manto wari, conservado en sus colecciones, que nos sirvió como emblema del evento (fig. 1). Y el Museo Larco, gracias a su directora *Ulla Holmquist*, nos abrió sus puertas, para que pudiéramos recibir allí —en los jardines de ese lugar cargado de la materialidad y el arte de una de las culturas más significativas del mundo andino antiguo— a los numerosos y destacados investigadores participantes en el simposio y celebrar todos juntos el inicio de los trabajos del mismo.

En relación directa con la preparación del presente libro, agradecemos a *Sergio Barraza*, arqueólogo e historiador, por la valiosa colaboración brindada en la primera revisión editorial de los textos; a *Ximena Fernández*, por su continua asesoría y asistencia durante la fase de revisión final de los mismos; a *Giovanna Pignano*, gestora del Programa de Estudios Andinos, por su siempre tan solícita ayuda

en diferentes quehaceres del proceso de edición; y a Juan Carlos García por la cuidadosa labor de diagramación de una obra extremadamente compleja y demandante desde el punto de vista gráfico como la presente.

Agradecemos también a los anónimos evaluadores de la obra por cuenta del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, así como, de manera particular, a la directora del Fondo Editorial, Patricia Arévalo, sin cuyo decidido interés para su publicación, desde el momento mismo en que se la propusimos, este libro no habría podido llegar a tener existencia y difusión.



Figura 1. Manto wari, ca. VIII d.C. Fibra de camélido y algodón, 201 x 259.5 cm. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., # B-516. Foto cortesía de Dumbarton Oaks.

Hemos terminado la edición de *El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo* en condiciones del todo inesperadas y anómalas, confinados en nuestras respectivas casas, en Lima y New York, dos lugares particularmente golpeados por la peor epidemia del último siglo a nivel mundial, y posiblemente la primera verdadera pandemia global de la historia humana. De hecho, no hay rincón de la tierra que no haya sido afectado en mayor o menor medida por esta peste que nos rodea y que ha obligado gran parte de la humanidad a meses de confinamiento y aislamiento social: un método de protección/prevención en realidad bastante arcaico, que se ha vuelto lamentablemente necesario por la culpable impreparación de los Estados y los gobiernos para hacer frente a una zoonosis del todo previsible y prevista desde hace tiempo por los científicos, y cuya causa primera se tiene que hallar en la ruptura de todo equilibrio ambiental y en la invasión/destrucción de los hábitats de otras especies vivientes, por obra de un sistema cultural-económico depredador y devastador, que, de no ser controlado y corregido, llevará a la destrucción de la vida en el planeta, por lo menos en las formas como hoy la conocemos.

Así que estamos entregando este libro al Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica para su publicación en el contexto de una realidad de algún modo totalmente opuesta a la del mundo andino antiguo y tradicional, uno de cuyos postulados básicos ha sido a lo largo de su milenaria historia la búsqueda de una relación armoniosa, equilibrada y respetuosa entre los seres humanos y el mundo que los rodea y del cual son parte. Y, de hecho, todas las creaciones artísticas andinas, desde la antigüedad hasta hoy, responden directa o indirectamente a este principio: todas y cada una de ellas han sido, en cada momento histórico y cultural, concebidas como elementos sustanciales para el mantenimiento de la armonía del cosmos así como del orden y el bienestar de la sociedad. Sin querer caer en un exceso de idealismo, si nos detenemos a observarlas con humildad y atención, estaremos en condición de vislumbrar las formas de pensamiento que las han generado y de captar los ideales de equilibrio, armonía y belleza que expresan. Se trata de conceptos y visiones plasmados en la materia y el paisaje, que sería hoy más que nunca importante recuperar y tener presentes. Un motivo más para que nuestro último y más general agradecimiento esté dirigido a todas aquellas grandes y pequeñas artistas y maestras artesanas y a todos aquellos grandes y pequeños artistas y maestros artesanos anónimos, cuyas hábiles y sabias manos han ido creando, individual y colectivamente, a lo largo del tiempo las extraordinarias y originales obras de las cuales se ocupa este libro,

y cuya «historia» todavía no ha sido escrita. Una historia, por lo demás, que se vio, si no propiamente interrumpida, sin lugar a duda profundamente afectada y mermada por la llegada a los Andes de los conquistadores españoles, junto con una serie de terribles enfermedades epidémicas del Viejo Mundo que tuvieron efectos apocalípticos entre las poblaciones autóctonas. Pero, esa ya es otra historia.

Capítulo 1

Para una historia del arte andino antiguo

Marco Curatola Petrocchi

Pontificia Universidad Católica del Perú

Cécile Michaud

Pontificia Universidad Católica del Perú

Joanne Pillsbury

The Metropolitan Museum of Art

Lisa Trever

Columbia University

El arte andino antiguo ha sido reconocido tanto por historiadores del arte como por artistas plásticos como una de las tradiciones artísticas más importantes, logradas y originales del mundo premoderno. El valor estético, cultural e intelectual de la pintura, la escultura y la arquitectura, así como del arte textil y plumario y la orfebrería de las sociedades que se desarrollaron en los Andes Centrales, desde Chavín (y antes) hasta los incas ha sido celebrado dentro y fuera de América del Sur, en particular a partir de la segunda mitad del siglo XX. En el ámbito de las Bellas Artes, las formas visuales de los Andes antiguos no solo se manifestaron en los temas desarrollados por los pintores indigenistas peruanos, como José Sabogal y Julia Codesido, durante los años entre 1920 y 1930, sino que también han inspirado a varios artistas modernos, desde Joaquín Torres García, cuyo «constructivismo abstracto» hizo escuela en la Montevideo de las décadas de 1930 y 1940, hasta el limeño Fernando de Szyszlo, uno de los principales exponentes del así llamado «ancestralismo abstracto», de las últimas décadas del siglo pasado.

Además, el arte y la cultura visual de las sociedades de Mesoamérica y los Andes antiguos influenciaron profundamente la labor de George Kubler, historiador

del arte de la Universidad de Yale, cuyo pequeño gran libro, *The Shape of Time*, motivó e inspiró a generaciones de historiadores del arte y artistas visuales desde su publicación en 1962.¹ Es el mismo año en que apareció también *Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples*,² otra obra fundamental de Kubler, quien —no hay que olvidarlo— en los inicios de su carrera, en los años de 1940, realizó importantes investigaciones etnohistóricas sobre los últimos incas refugiados en la región de Vilcabamba,³ la historia y la cultura de los quechuas durante el período colonial,⁴ y los procesos demográficos de las poblaciones indígenas del Perú en la época republicana.⁵ Esa fase de sus estudios se concluyó con un brillante y muy original, aunque poco conocido, artículo de carácter arqueológico y etnohistórico relativo a los artefactos hallados en los depósitos guaneros de las islas de Chincha y a su cronología.⁶ Con toda probabilidad, fueron precisamente estos trabajos sobre el mundo andino que volvieron a Kubler particularmente atento y sensible a la noción del tiempo, en cuanto escenario de continuidades y rupturas de formas y significados, y partidario de una mayor injerencia de la perspectiva histórica y humanística en el campo de la arqueología y la historia del arte norteamericana, en ese entonces fuertemente condicionada por la perspectiva antropológica (culturalista).⁷ Una sugestión, esta última, asumida a cabalidad por Tom Cummins, eminente especialista de arte precolombino de la Universidad de Harvard, cuya contribución a este libro (cap. 2) se abre justo con la afirmación de la pertenencia de la historia del arte al campo de las humanidades.

¹ G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1962 [*La configuración del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988].

² Ídem., *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples*. The Pelican History of Art Series. Baltimore, MD: Penguin Books, 1962.

³ Ídem, A Peruvian Chief of State: Manco Inca (1515-1545). *The Hispanic American Historical Review*, 24 (2) [1944], 253-276; The Behavior of Atahualpa, 1531-1533. *The Hispanic American Historical Review*, 25(4) [1945], 413-427; The Neo-Inca State (1537-1572). *The Hispanic American Historical Review*, 27(2) [1947], 189-203.

⁴ Ídem, The Quechua in the Colonial World. En Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians. Vol. 2: The Andean Civilizations*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 143. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1946, pp. 331-410.

⁵ Ídem, *The Indian Caste of Peru, 1795-1940, A Population Study Based upon Tax Records and Census Reports*. Institute of Social Anthropology, Publication 14. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1952.

⁶ Ídem, Towards Absolute Time: Guano Archaeology. En Wendell Clark Bennett (ed.), *A Reappraisal of Peruvian Archaeology*. Memoirs of the Society for American Archaeology 4, Menasha, WI: Society for American Archaeology, 1948, pp. 29-50.

⁷ Ídem, History -or Anthropology- of Art? *Critical Inquiry*, 1 (4) [1975], 757-767.

De hecho, a partir de 1960, la producción artística de las civilizaciones de las Américas antiguas ha sido objeto de específicos cursos y enseñanzas en programas de historia del arte universitarios en los Estados Unidos,⁸ México e incluso en Europa, donde, por lo demás, tradicionalmente la historia del arte antiguo se ha desarrollado en estrecha (y paritaria) asociación con la arqueología. Y, por lo que concierne específicamente la antigüedad en el Viejo Mundo de la relación entre el arte andino prehispánico y la arqueología, hay que recordar aquella «escuela» de andinistas alemanes, curadores de museo y al mismo tiempo docentes universitarios, que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX. Promovida por Walter Lehmann (1878-1939) con un sucinto, pero pionero trabajo sobre el arte del antiguo Perú,⁹ esta escuela tuvo una de sus figuras más destacadas en Heinrich Ubbelohde-Döering (1889-1972),¹⁰ para el cual —en las palabras de Gerdt Kutscher (1913-1976), otro eminente representante de esta tradición de estudios— «la historia del arte, fundamentada sobre una sólida base arqueológica, constituyó [...] una preocupación constante durante su vida entera».¹¹ En cambio, en la región andina el estudio del arte de las antiguas civilizaciones autóctonas ha terminado por lo general confinado en el ámbito museal, por lo demás enfocado prioritariamente en la conservación, catalogación y exposición (en salas permanentes) de los materiales.

De todas maneras, entre los museos que junto a labores conservativas y didácticas han desarrollado actividades de investigación, merecen ser recordados el Museo Chileno de Arte Precolombino, en cuyo *Boletín*, desde 1985, se vienen publicando relevantes trabajos sobre el arte y la iconografía de las culturas autóctonas, y el Museo de Arte de Lima (MALI), que en la última década —como bien ilustra Cecilia Pardo en el capítulo 8 de este libro— ha realizado toda una serie de exposiciones temáticas relativas a las culturas del antiguo Perú. Así haciendo, el MALI se ha insertado en una tradición de grandes muestras, a menudo producto

⁸ Actualmente, entre los principales centros de estudios estadounidenses en que se imparten cursos de historia del arte andina precolombina figuran las universidades de California (Los Ángeles, Santa Cruz, Santa Bárbara), Columbia, Cornell, Florida, Harvard, Johns Hopkins, Metodista del Sur y Nuevo México.

⁹ *The Art of Old Peru*, editado por W. Lehmann, con la colaboración de H. [Ubbelohde-]Döering. Ethnological Institute of the Ethnographical Museum, Berlín. Nueva York: E. Weyhe, 1924.

¹⁰ H. Ubbelohde-Döering, *Altperuanische Gefäßmalereien*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 2 y 6. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtl. Seminars, 1926-1931; *The Art of Ancient Peru*. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1952.

¹¹ G. Kutscher, Heinrich Ubbelohde-Döering (1889-1972). *Indiana*, 2 [1974], 259. Véase también, del mismo autor, *Berlín como centro de estudios americanistas. Ensayo bio-bibliográfico*. Indiana, Suplemento 7. Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1976.

de largas y cuidadosas investigaciones histórico-artísticas y arqueológicas, cristalizadas de forma permanente en libros/catálogos que representan aportes científicos y documentales de primaria relevancia y, en el conjunto, constituyen los sólidos —además de hermosos— bloques de cimiento de la historia del arte andino antiguo *in fieri*. En los Estados Unidos, esta «tradición» de grandes muestras sobre las artes de las civilizaciones andinas se inauguró en Nueva York, con la exposición *Ancient Arts of the Andes*, de 1954, en el Museum of Modern Art, el texto de cuyo libro-catálogo fue el último legado del destacado arqueólogo andinista Wendell C. Bennett,¹² y prosiguió en la misma ciudad con *Art of Empire: The Inca of Peru*, curada por Julie Jones,¹³ en 1963, en el hoy extinto Museum of Primitive Art,¹⁴ y con *Mastercraftsmen of Ancient Peru*, organizada por Alan Sawyer en el Guggenheim Museum en 1968.¹⁵ Entre las sucesivas y más significativas exposiciones sobre las artes visuales y la cultura material del mundo andino antiguo, muchas de las cuales de carácter especializado, pueden recordarse *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*, realizada por Christopher B. Donnan, en 1978, en el Fowler Museum de la UCLA,¹⁶ y *To Weave for the Sun: Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*, de 1992, curada por

¹² W.C. Bennett, *Ancient Art of the Andes*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1954. Bennett (1905-1953), curador en el American Museum of Natural History, Nueva York, y sucesivamente profesor de la Yale University, realizó excavaciones en los sitios de Tiwanaku, Wari, Chavín de Huántar y varios otros en la costa septentrional del Perú.

¹³ J. Jones, *Art of Empire: The Inca of Peru*. Nueva York: The Museum of Primitive Art, 1964.

¹⁴ Otra pequeña pero importante exposición organizada por esos años en este museo fue *Gods with Fangs: The Chavín Civilization of Peru*. Junto con el folleto/catálogo de la muestra salió, como publicación independiente, un fascinante estudio iconográfico sobre el arte chavín (*Chavín Art: An Inquiry into its Form and Meaning*, Nueva York: The Museum of Primitive Art, 1962) de John H. Rowe (1918-2004), arqueólogo e historiador, uno de los padres fundadores de los modernos estudios andinos.

El Museo de Arte Primitivo estuvo operante desde 1957 hasta 1974. Después de su clausura, sus colecciones pasaron al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

Por la calidad y la cantidad de las piezas presentadas, también merece ser recordada la exposición *Art and Life in Old Peru*, organizada en 1961 en el American Museum of Natural History por el curador de arqueología sudamericana de dicha institución, Junius B. Bird (1907-1982), quien realizó pioneras y fundamentales investigaciones en el sitio precerámico de Huaca Prieta, en el valle de Chicama, costa norte del Perú, y fue precursor de los estudios de tecnología andina prehispánica, sobre todo textil. Aunque la exposición no fue acompañada por un catálogo, Bird publicó al año siguiente una amplia y bien documentada presentación de la misma en *Curator: The Museum Journal*, 2 [1962], 147-210.

¹⁵ A. R. Sawyer, *Mastercraftsmen of Ancient Peru*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1968.

¹⁶ C. Donnan, *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Ángeles: Museum of Cultural History [hoy Fowler Museum], University of California, 1978.

Rebecca Stone,¹⁷ ex alumna de Kubler en Yale; así como la más reciente *Golden Kingdoms: Luxury and Legacy in the Ancient Americas*, una muestra con amplia perspectiva comparativa organizada por Joanne Pillsbury, Timothy Potts y Kim N. Richter en el Getty Center de Los Ángeles y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 2017 y 2018.¹⁸

A pesar del desarrollo de esta rica historia de exposiciones y catálogos museográficos, esto es, de la constitución de un considerable acervo de documentación y estudios propiamente historico-artísticos, y de la creación en varias universidades norteamericanas de cátedras dedicadas al arte prehispánico y regentadas por especialistas de arte andino antiguo, paradójicamente justo en el Perú, el área nuclear de las antiguas civilizaciones andinas, hasta la fecha no se ha dado un desarrollo académico institucional correspondiente. Y esto posiblemente por una cierta rigidez y unidimensionalidad de las investigaciones locales sobre la prehistoria de la región, cuya metodología arqueológica, cada día más técnica y relacionada a las ciencias exactas, ha sido a menudo percibida como opuesta y hasta incompatible con toda perspectiva y acercamiento históricos/humanísticos. En particular, el recelo y el desdén hacia las potencialidades heurísticas de una historia del arte andino antiguo ha venido de una identificación, somera y reductiva, de la historia del arte con los modos tradicionales de apreciación estética y *connoisseurship* de Bellas Artes, de algún modo desconociendo el hecho que esta —tanto en Estados Unidos como en Europa— se ha ido desarrollando y expandiendo en múltiples

¹⁷ R. Stone-Miller, *To Weave for the Sun: Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, 1992. La misma estudiosa, tres años más tarde, publicaría *Art of the Andes, from Chavín to Inca* (Londres: Thames and Hudson, 1995), obra que posiblemente representa la primera reseña de las artes de las principales culturas antiguas de los Andes Centrales escrita por una historiadora del arte.

¹⁸ J. Pillsbury, T. Potts, y K. N. Richter (eds.), *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum y Getty Research Institute, 2017. Otros libros/catálogos de importantes exposiciones sobre diferentes aspectos y momentos de las expresiones artísticas de las culturas antiguas de los Andes, realizadas en Norteamérica y Europa en los últimos años, que pueden ser sacados a colación, aunque sea tan solo a título indicativo y sin pretensión de exhaustividad, son: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*. Denver: Denver Art Museum, 2004; Susan Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*. Nueva York y Cleveland: Thames y Hudson y Cleveland Museum of Art, 2012; Andrés Gutiérrez, *El eje del universo: Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador prehispánico*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2012; Peter Fux y Walter Alva, *Chavín: Peru's Enigmatic Temple in the Andes*. Zurich: Museum Rietberg, 2013; Victor Pimentel (ed.), *Peru: Kingdoms of the Sun and Moon*. Montreal: Montreal Museum of Fine Art, 2013; Steve Bourget, *Les rois mochica: Divinité et pouvoir dans le Pérou ancien*. Ginebra: Musée d' Ethnographie de Genève, 2014; y Luis Jaime Castillo y Santiago Uceda (eds.), *Le Pérou avant les Incas*. París: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac y Flammarion, 2017.

direcciones cada vez más interdisciplinarias, tras abarcar el área expansiva de los «estudios visuales» y la «cultura visual» e incorporar aportes teóricos y elementos de las más diferentes ramas del saber, desde la historia social y de las mentalidades, la antropología, la economía, la geografía y ciencia del paisaje hasta los estudios culturales y literarios. Definitivamente, lo que significa practicar la historia del arte ha cambiado y sigue cambiando rápidamente. Los giros históricos y de perspectiva en el estudio del arte se dirigen hoy también hacia la antropología social y la sociología de la ciencia como enfocadas por autores como Alfred Gell¹⁹ y Bruno Latour.²⁰ De hecho, los planteamientos de estos últimos sobre la agencia de los objetos y las ontologías anticartesianas (como todo indica fueron y son las cosmologías amerindias) parecen particularmente apropiados para el estudio del arte antiguo y la cultura visual de los pueblos originarios de Sudamérica, desarrollados en un contexto ideológico y creativo que, por la naturaleza fundamentalmente oral de esas culturas, está ahora perdido o de todas maneras resulta ampliamente mixtificado en la información parcial y parcializada recogida y transmitida por los textos de los siglos XVI y XVII. No cabe duda de que nos encontramos en una verdadera encrucijada académico-científica caracterizada, por un lado, por una práctica internacional de la historia del arte cada vez más abierta, dinámica y dialogante con las más diversas disciplinas y, por el otro, por un número creciente de acreditados historiadores del arte y arqueólogos que se vienen interesando y especializando en el estudio del arte y la cultura visual de las culturas antiguas y originarias del Nuevo Mundo. Es justo en esta especial y favorable intersección entre una historia del arte fuertemente interdisciplinaria y un incremento a nivel internacional del interés y la investigación científica sobre el arte precolombino,²¹

¹⁹ De A. Gell véase en particular: *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*. En Jeremy Coote y Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon, 1992; y *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

²⁰ De B. Latour véase en particular: *Drawing Things Together*. En Michael Lynch y Steve Woolgar (eds.), *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990; y *How to Be Iconophilic in Art, Science, and Religion?* En Caroline A. Jones y Peter Galison (eds.), *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge, 1998, pp. 418–440.

²¹ Solo sobre el arte inca, por ejemplo, en los últimos años ha aparecido toda una serie de trabajos muy diferentes entre sí por perspectiva y alcance, pero que en el conjunto permiten un primer acercamiento propiamente histórico-artístico a la cultura visual y a la estética de la sociedad que forjó el Tahuantinsuyu, el Imperio universal de «las cuatro partes del mundo juntas». Entre ellos figuran: Tamara Bray, *Inca Iconography. The Art of Empire in the Andes*. *Res. Anthropology and Aesthetics*, 38 [Autumn 2000], 168-178; Thomas Cummins, Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En Richard L. Burger, Craig Morris & Ramiro Matos Mendieta (eds.), *Variations in the Expression of Inka Power*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 267-311; Carolyn Dean, *A Culture*

que se sitúa este volumen sobre el arte andino antiguo y su influencia y reverberos en el arte colonial.

Definiciones y retos

La famosa y eterna pregunta «¿qué podemos considerar arte?» no concierne solamente a las a veces perturbadoras creaciones conceptuales contemporáneas, incomprendidas por un público deseoso de conectarse intelectual y emocionalmente con ellas y que, frustrado, termina a menudo preguntándose si realmente «esto es arte». Una interrogante que también ronda, si bien en un contexto muy diferente, entre muchos académicos acerca de las pinturas murales, los ceramios, los textiles, la orfebrería, el dibujo arquitectónico y las demás manifestaciones creativas de la América antigua, llamada también «precolombina» o «prehispánica», términos —creemos impropios— enraizados en la literatura científica y en muchos casos prácticamente ineludibles, pero que sin duda intrínsecamente expresan una valoración histórica y cultural propia de la cultura colonial y neocolonial y una dependencia semántica de ella. Con referencia a la interrogante sobre lo que es arte, por lógica esta sigue dando vueltas también si pensamos en las pinturas rupestres o en los relieves esculpidos de los templos de Grecia, así como en la orfebrería celta o los tímpanos de las iglesias románicas. De hecho, ¿se puede legítimamente atribuir la categoría de arte a objetos que fueron creados en momentos en que no se hablaba y ni siquiera se tenía una noción de «arte», por lo menos en el sentido que le damos a este concepto desde el Renacimiento, y que en muchos casos están exhibidos en museos, despojados por completo de su función social, ritual, religiosa o sencillamente utilitaria originaria? Aquí resulta oportuno puntualizar que la demasiadas veces repetida aserción que esculturas, cerámicas y otros objetos ornamentales de la antigua América no pueden ser considerados «arte», expresa una

of Stone. Inka Perspectives on Rock, Durham y Londres: Duke University Press, 2010; Esther Pasztor, *Inka Cubism. Reflections on Andean Art*. Nueva York: Columbia University, 2010 (publicado solo en línea: <http://www.columbia.edu/~ep9/Inka-Cubism.pdf>); Adam Herring, *Art and Vision in the Inca Empire. Andeans and Europeans at Cajamarca*, New York: Cambridge University Press, 2015 (*Arte y visión en el Imperio inca. Andinos y españoles en Cajamarca*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020); Stella Nair, *At Home with the Sapa Inca. Architecture, Space, and Legacy at Chinchero*. Austin: University of Texas Press, 2015; Jessica Joyce Christie, *Memory Landscapes of the Inka Carved Outcrops*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016; Andrew James Hamilton, *Scale and the Incas*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2018; T. Cummins, Arte incaico. En Izumi Shimada (ed.), *El Imperio inka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018, pp. 279-328; y A. Herring, *Inca Aesthetics and Scholarly Inquiry*. En Sonia Alconini & R. Alan Covey (eds.), *The Oxford Handbook of the Incas*. New York: Oxford University Press, 2018, pp. 585-600.

concepción fundamentalmente equivocada de la misma historia del arte. En efecto, la idea de *l'art pour l'art*, esto es, la noción de la obra de arte como algo desligado de toda función utilitaria y con ninguna otra que su propia excelencia estética, su verdadera y única razón de ser, es en realidad bastante tardía, decimonónica, siendo avanzada por primera vez por el escritor y crítico francés posromántico Théophile Gautier en 1835.²² De hecho, anteriormente, y por largo tiempo, el arte había sido visto de manera no tan disímil de cómo hoy miramos al arte andino antiguo, es decir, como algo volcado a instruir, entretener, y enriquecer y forjar la experiencia. Y, por el otro lado, ¿es realmente posible ignorar la trascendencia artística de muchos objetos arqueológicos y —según la feliz expresión del gran historiador del arte de la Columbia University, Meyer (Meir) Schapiro²³— la «actitud estética» de los maestros que los realizaron? Y ¿no es acaso cada creación de estos antiguos artesanos/artistas andinos un momento particular de un flujo variable y dinámico de formas estructurales que constituyen la expresión más concreta y directa de los procesos perceptivo-cognitivos y de concepción/representación del mundo culturalmente determinados de los antiguos pueblos del Ande? Y, ¿las realizaciones arquitectónicas, cerámicas, textiles y toda otra manifestación creativa de las sociedades andinas a lo largo del tiempo deben ser estudiadas solamente desde la arqueología, o pueden y deben serlo también desde la perspectiva histórico-artística? Y, si sí, ¿por qué y cómo? Estas preguntas, y muchas otras relacionadas, constituyen el telón de fondo de los diferentes capítulos/estudios que conforman este volumen.

En su núcleo, la presente obra enfrenta la realidad de una seria ausencia de fondo —esto es, como ya lo señaló hace tiempo John Rowe,²⁴ la ausencia de textos escritos, una herramienta de estudio habitual para los historiadores del arte— y a la vez de una presencia fuerte, la de un rico corpus de materiales. En otras palabras, tenemos la presencia física, material, del objeto prehispánico, frente a la ausencia de identidad, de rostro, y hasta de los rasgos más genéricos de sus autores. La lectura de las diferentes secciones y capítulos de este libro muestra claramente cuánto el objeto artístico andino antiguo —sea arquitectónico, textil, cerámico, pictórico o de otra naturaleza— constituye un verdadero reto para el historiador

²² En la novela *Mademoiselle de Maupin, double amour*, 2 vols. París: E. Renduel, 1835-1836.

²³ M. Schapiro, Sobre la actitud estética en el arte románico [1947]. En *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, pp. 13-36.

²⁴ J. H. Rowe, La posibilidad de una historia del arte del antiguo Perú. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 13 [1984-1985], 310.

del arte que se interesa en él, sobre todo por lo que concierne el conocimiento y la comprensión del contexto de su creación.

Esto, sin embargo, tiene una implicación muy interesante, de la más alta relevancia epistemológica y metodológica: a saber, estas ausencias obligan a regresar, más que nunca, al núcleo mismo del estudio, es decir el objeto en sí, en la plenitud de su materialidad, para examinarlo en los mínimos detalles, de algún modo diseccionándolo idealmente como sobre una mesa anatómica, con el fin de comprender cómo exactamente fue construido, pintado, tejido o esculpido, como paso previo y necesario para poder proceder hacia su cabal apreciación e interpretación. En este sentido, la ausencia de fuentes escritas puede ser un refrescante tónico en el campo de la historia del arte hacia la ola de «teoría crítica», que en muchos casos ha terminado ensombreciendo y relegando en segundo plano el mismo objeto artístico. Por lo demás —y en perfecta asonancia con el acercamiento denso a la materialidad y al proceso de realización de la pieza o la estructura— al ser toda obra de arte prehispánica siempre y de todas maneras un producto cultural, esta necesita invariablemente ser considerada y analizada, de la manera más amplia y exhaustiva posible, con relación a su contexto de origen.

Definitivamente, los autores de este volumen han demostrado que, pese a ciertos roces disciplinarios casi inevitables, quienes estudian, tanto desde las humanidades como desde las ciencias sociales, las creaciones artísticas de las antiguas civilizaciones andinas, pertenecen de hecho a una única gran familia, cada miembro de la cual está visceralmente comprometido en profundizar y ampliar nuestra comprensión y conocimiento de ellas y de las específicas coyunturas históricas y culturales en que se originaron y tuvieron agencia. Y, a menudo, cada miembro de esta familia, sea arqueólogo o historiador del arte, en su vehemente y apasionada indagación del pasado y sus expresiones artísticas, tiende a considerar que sus modos de investigación y sus perspectivas interpretativas son las más indicadas, cuando no las únicas posibles para expandir el conocimiento. Un poco como dos padres con diferente formación y sensibilidad diligentemente empeñados en la crianza de un niño, cada uno con su propia visión de lo que sería mejor para su desarrollo. Y, siguiendo con la metáfora de la familia, la historia del arte y la arqueología son justo esta pareja, a la vez jóvenes enamorados y viejos esposos: jóvenes enamorados porque son curiosos el uno del otro, pero no se conocen bien, y por lo tanto reina una cierta desconfianza; y viejos esposos porque, si bien no se aguantan mucho, en el fondo no pueden vivir el uno sin el otro. En realidad, es quizás mejor decir «no deberían vivir el uno sin el otro». Este «no deber vivir el uno sin el otro» se extiende, por supuesto, a muchas otras disciplinas que, explícita o

implícitamente, están presentes en las epistemologías de los estudios reunidos en este libro, en donde conviven en una feliz familia alargada, junto con la historia del arte y la arqueología, la etnohistoria, la antropología, la sociología, la semiótica y la lingüística.

De hecho, ante las obras andinas antiguas sin autor conocido, sin fuentes documentales a las cuales acudir, y a menudo con denominaciones originarias en quechua, aimara o mochica que no tienen ninguna correspondencia conceptual directa en los idiomas europeos, resulta evidente que la única forma de llegar a una comprensión la más profunda y exhaustiva posible de ellas es a través de un acercamiento multi e interdisciplinario: una pesadilla y objeto de fobia, sin duda, para algunos; el paraíso académico para otros. Como sea, este volumen permite vislumbrar cuánto el diálogo y la sinergia entre disciplinas pueda ser fructífero, y de cómo el estudio del arte andino antiguo y su historia pueda contribuir a un conocimiento desde adentro y «denso», en el sentido geertziano de la palabra,²⁵ del mundo andino antiguo.

Organización

Este libro, que tiene su origen en los trabajos presentados y debatidos en el simposio *Arte antes de la historia: Para una historia del arte andino / Art before History: Towards a History of Ancient Andean Art* (Campus PUCP, Lima, 22-24 de junio 2016), está diseñado para ofrecer una panorámica crítica, aún si necesariamente siempre limitada y parcial, sobre el estado del estudio del arte y la cultura visual andina antigua. Es con este propósito que, en la convocatoria al simposio dirigida a los autores de los trabajos reunidos ahora en el presente libro, se les invitó a explicitar, allí donde posible, las coordenadas disciplinarias de sus enfoques teóricos y métodos de interpretación. En cuanto al marco temporal, en línea con el título del simposio, la gran mayoría de los artículos/capítulos del volumen versan sobre manifestaciones artísticas, realizaciones arquitectónicas y artes visuales en general de épocas anteriores a 1532, pero también se han incluido una serie de trabajos que aportan elementos y reflexiones esclarecedoras para el estudio del arte ancestral andino desde perspectivas coloniales, modernas y contemporáneas.

Hay varias maneras de organizar un grupo de contribuciones de historia del arte. La más común y obvia —y es la forma de organización canónica en el campo de la arqueología— es siguiendo un orden cronológico, esto es, empezando

²⁵ Véase Clifford Geertz, *Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture*. En *The Interpretation of Culture: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books, 1973, pp. 3-30.

desde los períodos más antiguos para progresivamente llegar a los más recientes. Un escenario, este, detrás del cual se esconde generalmente una idea evolutiva, de progreso hacia una siempre mayor complejidad social y cultural, o por lo menos la idea que a la sucesión de las formas históricas corresponde una evolución formal. Con el propósito explícito de alejarnos de esta narrativa convencional de desarrollo histórico y artístico, que no necesariamente es siempre epistemológica y heurísticamente la más apropiada para el estudio de la historia del arte, en la organización del simposio nos inclinamos más bien hacia un esquema de —usando la expresión acuñada por Nathan Wachtel,²⁶ siguiendo una sugestión metodológica de Marc Bloch²⁷— «historia regresiva», es decir, procediendo hacia atrás en el tiempo, desde las manifestaciones artísticas y de fases históricas más recientes y, por lo tanto, más conocidas, hasta las más antiguas. Otra manera posible de distribuir los capítulos hubiese sido por categorías de materiales o técnicas, como cerámica, tejido, arquitectura, etc. Sin embargo, este ordenamiento, más común en los trabajos de historia del arte y de las artes, en muchos casos hace perder relaciones profundas y sustanciales entre las distintas categorías, así como los elementos y los temas que las cruzan y las entrelazan.

Tomando en cuenta que la historia del arte andino «antes de la historia» constituye en realidad un campo de investigación bastante joven y todavía en plena y magmática fase de desarrollo y configuración, así como en consideración de la misma naturaleza heterogénea de las contribuciones, pensamos que la organización más apropiada y sugerente podía ser por temáticas y enfoques teóricos. En este sentido, el volumen ofrece una visión del campo de investigación que no se propone como una introducción sistemática a la materia, sino como una exploración libre y problemática de la historiografía, los desafíos metodológicos, los enfoques interdisciplinarios y las múltiples posibilidades heurísticas de esa específica, fascinante y hasta la fecha poco transitada rama de la historia del arte que es la historia del arte andino antiguo.

El arte antes de la «historia»

El volumen se abre con una sección compuesta por los trabajos de tres académicos, que representan a tres diferentes generaciones de historiadores del arte andino

²⁶ N. Wachtel, *Le retour des ancêtres. Les indiens Urus de Bolivie, XXe-XVIIe siècle. Essai d'histoire régressive*. París: Gallimard, 1990.

²⁷ M. Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*. Oslo: H. Aschehoug y Les Belles-Lettres, 1931, p. 49.

antiguo. Comenzamos con Tom Cummins, una de las figuras pioneras y más emblemáticas en el campo de la historia del arte precolombino, y del arte andino en particular, cuyos aportes y docencia carismática han atraído a la disciplina nuevos valiosos investigadores. En el ensayo *La investigación y la interpretación de los objetos precolombinos desde el punto de vista de la historia del arte*, el autor ofrece una visión del arte andino y su relación con la historia del arte en general y las humanidades. Y, al subrayar la significación y originalidad de las expresiones artísticas del mundo andino en el marco de la historia del arte universal, evidencia la necesidad de que su estudio esté específicamente contemplado en todo programa académico de la materia. A través de un rápido recorrido historiográfico, Cummins arroja nuevas luces sobre el antiguo debate relativo a la naturaleza artística del objeto prehispánico, y muestra la importancia —o mejor dicho la necesidad— de estudiarlo desde la historia del arte, además que de la arqueología. Asimismo, remarca cómo este mismo objeto producido «antes de la historia» —al presentar su estudio importantes desafíos metodológicos tales como *in primis* la ausencia de textos escritos que faciliten su interpretación y comprensión— obliga al historiador del arte a concentrarse fundamental y directamente en él, en búsqueda de respuestas a los problemas que plantea desde lo formal, lo iconográfico o lo material, así como desde el contexto de creación y recepción consustancial a su misma existencia. Además, el texto ofrece valiosos detalles sobre el recorrido científico del autor, cuyas investigaciones partieron, por su expresa elección —y por los motivos que acabamos de mencionar— de la historia del arte, pero que luego fueron incluyendo también varias otras disciplinas, como la antropología, la etnohistoria y la lingüística: una diversidad/complementariedad disciplinaria que a menudo, según el propio Cummins, resulta muy provechosa para desentrañar la complejidad histórica, expresiva y cultural de las manifestaciones artísticas andinas, sobre todo del período tardoantiguo.

Las problemáticas epistemológicas y metodológicas levantadas por Cummins e inherentes a la investigación y la configuración de una historia del arte relativa a las creaciones de sociedades de tradición esencialmente oral, o de todas maneras sin una escritura fonética, como es el caso de las antiguas civilizaciones andinas, constituyen la cuestión de fondo que paradigmáticamente encara Joanne Pillsbury a través del análisis histórico-artístico de la ornamentación arquitectónica de un único sitio arqueológico, el de Chan Chan, un suntuoso complejo palaciego en valle de Moche, en la costa septentrional del Perú. En *Escribir historia del arte sin leer: Chan Chan como caso de estudio*, la autora, lejos de ver en la ausencia de textos una dificultad o un impedimento, plantea que esta puede de algún modo representar una ventaja, en la medida en que impele a los historiadores del arte a

volver a su quehacer primordial, esto es, el de observadores atentos de las imágenes y las formas en su contexto visual. En esta perspectiva, Pillsbury «observa» los frisos en adobe que recubrían grandes extensiones de los muros interiores de Chan Chan, capital del Imperio chimú, y que se caracterizan por pequeños motivos geométricos y zoomorfos repetidos prácticamente *ad infinitum* a lo largo de toda la superficie: lo que le permite a la estudiosa reparar en el patrón textil de los mismos, con toda probabilidad derivado de la práctica andina de colgar tejidos en las paredes de espacios ceremoniales, así como en la experiencia visual/mensaje apaciguador de abundancia, armonía, orden y continuidad cultural que los señores chimú quisieron a sabiendas propalar en una época en realidad de dramáticos y acelerados cambios políticos.

El ensayo siguiente, *Cómo escribir una historia del arte para el «Nuevo Mundo antiguo»: Perspectivas desde una superficie pintada*, también está dedicado a una ornamentación arquitectónica, pero en este caso la atención está dirigida a los procesos de construcción y de progresiva acumulación y sedimentación de la acción creativa humana en el tiempo. En su exploración de los murales figurativos de Pañamarca, un complejo arquitectónico del valle de Nepeña, al extremo sur de los territorios moche, Lisa Trever, mediante un meticuloso y refinado análisis de «una superficie pintada» y de las sucesivas añadiduras y modificaciones de las cuales fue objeto, revela las posibilidades heurísticas que este tipo de acercamiento ofrece para el entendimiento tanto de los pormenores del proceso de elaboración de una obra, como de la «vida» de esta en el tiempo y el espacio. Definitivamente, se trata de un enfoque muy novedoso en el campo de la historia del arte, sobre todo precolombino, que la autora denomina «arqueohistoria del arte», por el sistemático recurso a la documentación arqueológica y la específica orientación historicista empleada: una perspectiva metodológica e interpretativa que entreabre nuevas e insospechadas sendas para la reconstrucción del pasado, al mismo tiempo que permite penetrar en profundidad en la extraordinaria riqueza y complejidad de toda creación humana.

Historiografía

La segunda sección es de carácter historiográfico, esto es, está dedicada a la historia del campo de investigación que nos convoca, porque para entender dónde estamos en el estudio del arte andino antiguo es importante, e incluso necesario, entender los primeros pasos, los antecedentes de esta rama disciplinaria, que por muchos aspectos está aún hoy *in fieri*. La segunda mitad del siglo XIX fue clave para la formación de colecciones arqueológicas en museos en el extranjero, y esta se fue

desarrollando paralela y conjuntamente con la publicación, en la todavía joven República del Perú, de libros sobre «ruinas». Los cuatro artículos de esta sección abordan temas de carácter historiográfico, pero de distintas maneras: a través del análisis de la figura intelectual y los aportes de un cultivado y sagaz «viajero» decimonónico; de la reconstrucción de los avances que se dieron en el estudio del arte andino antiguo a partir del interés por el patrimonio arqueológico de una determinada región; y de dos temáticas de largo alcance, con proyección al presente, como el gran impulso que dieron a la reapropiación y difusión del arte precolombino los artistas indigenistas, y la evolución de una importante institución museal de simple palacio de «bellas artes» a espacio privilegiado de encuentro entre arte y arqueología y de recuperación del pasado, en su real dimensión material, estética y semiótica.

El artículo de Janet Stephens, *Como leer ruinas: Sir Clements Markham, la arquitectura y la prehistoria andina*, ilustra la carrera de este eminente geógrafo e historiador inglés de la época victoriana, quien se propuso esbozar una historia de las civilizaciones andinas. Stephens ubica a Markham, una figura subestimada y casi olvidada en la historia de los estudios andinos, dentro de las tradiciones intelectuales del siglo XIX, y subraya su particular interés por la arquitectura, vista como un medio a través del cual reconstruir la historia del desarrollo cultural. El texto ofrece una visión penetrante sobre este erudito británico impregnado de las teorías de su tiempo, cuyos aportes, pese a haber sido posteriormente desestimados por ser muchos de ellos considerados erróneos, resultan, si relacionados al contexto histórico en el que fueron formulados, dignos de la mayor atención. Como lo muestra la autora, la cronología de la arquitectura andina establecida por Markham, al considerar las ruinas como un texto por descifrar, tuvo gran influencia entre sus contemporáneos pues dejaba atrás las tradicionales descripciones neutras de viajeros y se proponía como un análisis científico de la arquitectura del antiguo Perú. Stephens vincula el afán de Markham de conectar estilo arquitectónico y desarrollo cultural con ciertas teorías evolucionistas del siglo XIX, que, a diferencia de otras, le ofrecían un marco teórico adecuado para equiparar las antiguas civilizaciones del Nuevo Mundo con las del Viejo, y mostrar así la existencia también en el continente americano de sociedades cada vez más complejas e «ilustradas». En particular, la autora establece sugerentes vínculos entre los planteamientos de Markham y los de algunos de los teóricos más influyentes de la época, como Hegel y su *Zeitgeist*, y Winckelmann y su visión de un arte griego clásico condicionado por factores sociales y políticos.

Por su parte, George Lau, en su exploración de las ideas que acompañaron los primeros desarrollos en Perú de la arqueología y los estudios sobre el arte andino

antiguo, focaliza su atención y análisis historiográfico sobre una bien precisa área de los Andes norperuanos, que por el primor de las manifestaciones artísticas de sus antiguas culturas atrajo tempranamente la mirada de varios eruditos. En el artículo *La sierra de Ancash y los inicios del estudio del arte precolombino*, el autor, a través de un pormenorizado recuento historiográfico de las primeras aproximaciones e investigaciones sobre el pasado prehispánico de la región, enfatiza la apreciación estética de las piezas arqueológicas que se gestó en el siglo XIX, propiciada y sostenida por la mirada postilustrada de un Perú milenario considerado «otro», por el desarrollo del coleccionismo privado e institucional, y por una serie de publicaciones producto tanto de dicho coleccionismo, como de expediciones científicas y de observaciones de viajeros. La reseña crítica de Lau de los desarrollos que se dieron en la concepción y valoración del arte precolombino entre el siglo XIX y los inicios del XX, culmina con el análisis de los aportes y las propuestas de la gran figura emblemática de la arqueología peruana, Julio C. Tello, con quien a partir de los años de 1920 las piezas de arte prehispánico pasarían de ser simples artefactos finamente elaborados a una clase de objetos dotados de valor estético, significación cultural, simbólica y religiosa, de coherencia formal y lógica interna, en cuanto expresión «densa» de la civilización que los produjo, según una visión multidimensional que paulatinamente se volvería de algún modo axiomática para los estudiosos de la materia.

Con el ensayo *Forjando una historia del arte popular: El indigenismo y el arte colonial peruano*, Ananda Cohen-Aponte nos lleva un poco más adelante en el siglo XX, para enseñarnos los aportes de miembros de los movimientos indigenista y neindianista del Perú de los años entre 1920 y 1950, que determinaron una mayor apreciación del arte andino colonial. Cohen-Aponte reseña las diferentes investigaciones e intervenciones de artistas e intelectuales de la época consagradas a echar las bases de una incipiente historia del arte andino, una historia en la que se veían al fin consideradas y reconocidas las notables y originales contribuciones de los artistas indígenas, tanto del pasado como modernos. De hecho, al delinear el comprometido trabajo de Sabogal, Blas, Codesido, Chambí y otros, la autora muestra cómo el interés de estos no se circunscribió a las solas manifestaciones artísticas prehispánicas, sino que abarcó el arte y la arquitectura colonial, en la búsqueda de todas aquellas expresiones propiamente autóctonas y locales que pudieran contribuir a forjar una identidad artística nacional. Con y a través de ellos, la misma Cohen-Aponte reúne ambas épocas y expresiones visuales de la historia del Perú bajo un mismo lente: el de la recuperación, reapropiación y difusión de un pasado andino, liberado en buena cuenta de la periodización europea y

conectado con el presente. Presente al cual llegamos en el capítulo *Objeto ritual, ofrenda funeraria, obra de arte: El lugar que ocupa el pasado precolombino en la historia del arte en el Perú*, en el que Cecilia Pardo retoma el largo debate entre el arte y el artefacto y, específicamente, si la cultura material de los antiguos Andes debe considerarse dentro del dominio de la arqueología o de la historia del arte. Pardo ofrece una respuesta a esta álgida cuestión a través de la presentación de una serie de proyectos expositivos sobre las culturas antiguas del Perú realizados en los últimos años por el Museo de Arte de Lima, cuyo proceso de ideación y preparación implicó un estrecho e intenso diálogo entre historia del arte y arqueología, abierto además a los aportes de otras disciplinas. Asimismo, la autora recuerda cómo estas muestras llevaron a la individuación de lazos de los objetos del museo con piezas de otras colecciones, así como de la conexión de estos con manifestaciones artísticas y culturales de épocas posteriores. A través de la reseña de las exposiciones temporales, así como de la sala permanente del museo dedicada a las artes de las antiguas civilizaciones andinas, el ensayo resalta la vital importancia del vínculo entre investigación científica y trabajo curatorial para poder llegar a una lectura la más cabal y exhaustiva posible del objeto prehispánico, en sus múltiples e interconectadas dimensiones: lo formal y lo contextual, lo iconográfico y lo cultural, la narrativa y la estética.

Desafíos metodológicos

En la tercera sección se han reunido una serie de trabajos que directa o indirectamente evidencian algunos de los principales problemas y retos metodológicos inherentes al estudio del arte de las civilizaciones antiguas, en general, y de las andinas en lo específico. Sarahh Scher, por ejemplo, en el ensayo *Destituir a los sacerdotes: La iconografía moche, la falsa ubicuidad y la creación de un canon*, pone magistralmente en discusión muchos de los conocimientos adquiridos con relación a la iconografía moche y las formas tradicionales de acercamiento a ella. Scher retoma el famoso tema de la «Ceremonia del Sacrificio» y pone de manifiesto, de forma muy precisa y documentada, cómo este ha sido elevado por los mochicólogos al rango de expresión emblemática y narrativa maestra, válida para el entero mundo moche, fundamentalmente sobre la endeble base documentaria de la escena representada por completo solo en dos vasos, por añadidura de procedencia desconocida. Efectivamente, dicha representación, al ser constantemente reproducida y analizada en los trabajos sobre arte e ideología moche, ha terminado volviéndose «canónica», contribuyendo así a crear esa idea, posiblemente equivocada y de todas maneras no suficientemente comprobada, de la existencia de un sistema

de creencias y prácticas rituales monolítico, común a toda una serie de realidades sociopolíticas que más bien la evidencia arqueológica indica fueron heterogéneas y diferenciadas. A nivel teórico-metodológico, las observaciones críticas de Scher de hecho trascienden el caso específico de la iconografía e iconología moche, y tienen validez para el estudio de cualquier corpus visual.

El ensayo *Los otros, los «no-moche»: Reflexiones en torno a la formación y representación de identidades colectivas*, de Julio Rucabado, también se enfoca en la iconografía moche, e igualmente plantea una serie de cuestiones heurísticas más generales. Pero, en este caso, el interés está dirigido al tema de la alteridad y el foráneo, como resulta expresado (y se refleja) en los discursos narrativos visuales de los moche a través del tiempo. Así el autor, mediante un análisis iconológico de larga duración, contrastado con y soportado por la información arqueológica, muestra cómo de representaciones tempranas que traslucen sentimientos de miedo y rechazo hacia el «otro», asociados a un *ethos* guerrero violento y agresivo, se pasó a representaciones más tardías, de escenarios mítico-rituales de sentido más relacional e inclusivo, expresión de las relaciones interétnicas y políticas negociales, orientadas hacia la coexistencia, que se fueron con el tiempo instaurando entre los moche y sus vecinos. La problemática de «cómo» identificar al otro y de la transfiguración y visión del otro en el arte moche, evidentemente trasciende los meros intereses históricos artísticos y tiene implicancias histórico-culturales y antropológicas más amplias.

Siguen dos artículos que evidencian algunos de los problemas heurísticos y retos metodológicos a que se enfrentan los investigadores de la arquitectura inca. Los historiadores del arte y de la arquitectura a menudo se sienten atraídos por el estudio de las construcciones y espacios inca no solo por la excepcional pureza y fuerza de sus tradiciones formales, sino también porque la proximidad de la civilización inca al período histórico hace pensar que, gracias a las informaciones brindadas por las fuentes escritas, se pueda alcanzar una comprensión más firme, precisa y profunda de sus imponentes realizaciones. Y esto es de algún modo cierto. De hecho, los relatos y observaciones de conquistadores y colonizadores españoles sobre las sociedades que hallaron en los Andes a inicios del siglo XVI y los testimonios/memoriales escritos y figurativos de los primeros indígenas letrados, así como los informes y tratados sobre las prácticas «idolátricas» nativas elaborados por misioneros y evangelizadores y otros documentos del período colonial temprano, contienen información valiosa, aún si dispersa y fragmentaria, sobre las tradiciones visuales de las culturas protohistóricas autóctonas. Los tres tomos

de las *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900*,²⁸ publicados en esta misma Colección Estudios Andinos, presentan una visión amplia y al mismo tiempo analítica de todos estos documentos, tanto a través de ensayos temáticos sobre los diferentes tipos de fuentes y su marco contextual, como de entradas monográficas sobre autores y textos específicos y, por ende, pueden representar un utilísimo instrumento de orientación y guía en la búsqueda crítica de informaciones escritas sobre la cultura material y las diferentes manifestaciones artísticas y creativas del mundo andino antiguo. Con todo, incluso estos valiosos documentos históricos resultan en muchos casos demasiado vagos, ambiguos y elusivos, para ofrecer respuestas realmente satisfactorias a los interrogantes que se ponen los investigadores. Es lo que evidencia con mucha puntualidad Jean-Pierre Protzen en el artículo *Los desafíos que enfrentan los historiadores de la arquitectura inca*, enfocado en el sitio de Tambo Colorado. Estratégicamente ubicado en el tramo en que el valle de Pisco se ensancha en una fértil llanura costera, este centro administrativo inca se caracteriza por sus muros en adobe enteramente pintados de blanco, rojo y amarillo, en diversas combinaciones. A pesar de ser uno de los asentamientos inca de la costa andina con mayor envergadura y mejor conservados, y de haber sido objeto de largas y cuidadosas investigaciones de parte de arqueólogos e historiadores de la arquitectura desde inicios del siglo XX, Tambo Colorado continúa siendo un sitio altamente enigmático. De hecho, Protzen desvela de forma puntual todos los límites de las fuentes documentales al recordarnos que hasta la fecha se desconoce el nombre original del sitio, cuándo exactamente fue construido y cuál fue su específica función, así como tampoco se tiene información mínimamente consistente con relación al código simbólico y estético inca subyacente a la fascinante policromía de sus paredes. Por su parte, Stella Nair, arquitecta e historiadora del arte, en «*Salones de vino, conventos y otros espacios inca imaginarios*» evidencia cuán poco sabemos sobre la arquitectura inca y cómo la admiración por la poderosa monumentalidad y la perfección constructiva de sus estructuras, y ciertas observaciones someras y confusas de los cronistas españoles, han llevado a menudo a interpretaciones muy áulicas de los espacios, sin tomar en cuenta que en ellos vivían seres de carne y hueso, con toda su corporeidad y sus necesidades fisiológicas básicas. A través de una lectura heterodoxa y crítica de diferentes fuentes, Nair nos recuerda que no todas las estructuras inca de complejos palacios debieron tener siempre y de todas maneras un carácter ceremonial y

²⁸ Ed. por Joanne Pillsbury. Lima: Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, U.S.A., y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016 [ed. orig. ingl. 2008].

sagrado y que, por lo menos algunas de ellas, debieron cumplir funciones mucho más prosaicas y pragmáticas, volcadas a asegurar buenas condiciones higiénico-sanitarias o a la realización de determinadas prácticas sexuales violentas.

De índole muy diferente, podríamos decir opuesta, es el ensayo, sugerente y experimental, *Paisaje/sueño*, de Adam Herring. En él, el autor muestra cómo las fuentes históricas pueden ser cruciales para comprobar los aspectos epistemológicos del arte andino y explorar determinadas configuraciones estéticas profundas de los incas. Específicamente, Herring escruta dos formas fundamentales, opuestas y complementarias, de la experiencia visual y conceptual y de la práctica cultural incaica: la esfera etérea de la luz del día y el espacio oscuro, esquivo de la noche y la sombra. La primera, relacionada al Sol y a la realeza sagrada de los Incas, hijos del Sol; el segundo, al mundo de lo oculto y lo incógnito, que, sin embargo, puede ser percibido, desvelado y culturalmente controlado a través del sueño. Siguiendo al antropólogo cultural Marshall Sahlins, Herring trata en última instancia de entender cómo los señores incas fueron de algún modo forjando de manera sistemática la realidad misma del hecho perceptivo, configurándola cultural, política y estéticamente.

Aproximaciones iconográficas a la organización de la sociedad y a la cosmovisión

De orientación más tradicional, e inspirado por el clásico método interpretativo panofskyano,²⁹ es el primer artículo de esta sección dedicada a estudios de carácter fundamentalmente iconográfico. En *La narrativa de las Pléyades: Análisis de los murales moche «Temas Míticos» y «Temas Complejos» de la Huaca de la Luna y la Huaca Cao Viejo*, Margaret Jackson examina dos conjuntos de murales en adobe policromos, con escenas míticas excepcionalmente ricas y complejas, de dos importantes centros político-religiosos moche. La estrecha analogía de composición, temas, elementos individuales, estilo, principios organizativos, y hasta emplazamiento espacial en el contexto arquitectónico, entre estos murales patentiza la existencia en los valles de Moche y Chicama, hacia la mitad del I milenio d.C., de un canon religioso y artístico compartido. Con finura de análisis y rigor argumentativo, respaldados por puntuales referencias a datos etnohistóricos y etnográficos, Jackson nos muestra, con todo el cuidado del caso, cómo en ellos está representada una cosmovisión en acción, caracterizada por una intensa sinergia

²⁹ Véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1972 [ed. orig. ingl. 1939], y *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1979 [ed. orig. ingl. 1955].

entre el mundo del cielo y el de la tierra, con la constelación de las Pléyades que juega un rol particularmente relevante en relación con la medición del tiempo y el ciclo de la producción agrícola y la explotación de los recursos marinos.

Por su parte, Bat-ami Artzi, en *Dando vida, tomando vida: Género, sangre y fertilidad en el arte andino antiguo*, también recurre a las fuentes históricas para interpretar la evidencia iconográfica, pero siguiendo un procedimiento algo diferente. De hecho, en su honda y novedosa exploración de las concepciones andinas sobre la sangre y la fertilidad, con específica relación al género, la estudiosa de algún modo aplica el clásico «enfoque histórico directo» (*direct historical approach*) de la arqueología³⁰ a la historia del arte andino antiguo: esto es, parte de la recopilación de una serie de informaciones etnográficas y etnohistóricas sobre las concepciones andinas relativas a la sangre de la menstruación, asociada a la fertilidad femenina, y a la del sacrificio humano, relacionada con la fertilidad masculina, para —a la luz de ellas— analizar diferentes motivos figurativos de las culturas del surandino del I milenio d.C. (Wari, Tiwanaku, Pucará y Nasca). Lo que le permite a Artzi de comprobar la importancia medular de la sangre en el sistema de creencias y representaciones colectivas andino a lo largo del tiempo, como la sustancia que —en su doble, contrapuesta y complementaria asociación de género— aseguraba la continuidad del flujo de la vida.

En el siguiente artículo, Daniela La Chioma se focaliza en otro aspecto de extraordinaria relevancia en las sociedades andinas del pasado y del presente para el mantenimiento del flujo de la vida social, aun si hasta la fecha arqueológicamente relativamente poco estudiado: nos referimos al sonido. De hecho, en *La convergencia entre la etnoarqueomusicología y la semiótica: Una aproximación interdisciplinaria para el análisis iconográfico de las representaciones musicales en la cerámica del Perú antiguo*, la estudiosa nos presenta una serie de escenas y figuras de la iconografía moche y nasca, con personajes tocando, o de todas maneras asociados a instrumentos musicales, de las cuales se desprende la centralidad, tanto a nivel de la vida sociopolítica como a nivel ontológico, de la producción de sonido en estas emblemáticas sociedades del Período Intermedio Temprano.

³⁰ «Metodología arqueológica preconizada en 1913 por Ronald B. Dixon y formalizada y aplicada con notables resultados en la década de 1930 por William Duncan Strong y Waldo R. Wedel en el estudio del área de las Grandes Llanuras norteamericanas. El método preveía que en el estudio de las antiguas culturas nativas se partiera de realidades etnográficas e históricas conocidas, para luego remontar, a través de la estratigrafía y/o la seriación, progresivamente hacia atrás en el tiempo hasta las épocas más antiguas» (Marco Curatola Petrocchi, Los cinco sentidos de la etnohistoria. *Memoria Americana* 20 (1 y 2) [2012], 64-65).

Asimismo, a través del análisis iconológico, La Chioma llega a colegir que los que han sido tradicionalmente vistos como simples «músicos», debieron ser en realidad dignatarios con un estatus y un rol particularmente importantes en el contexto del culto oficial, en cuanto dotados del poder de mediación y articulación entre los diferentes planos de la experiencia.

El último ensayo de esta sección también está fundamentalmente centrado en el análisis de expresiones iconográficas moche y nasca y análogamente incide en la organización del universo que rodea a los seres humanos, pero su objetivo es mucho más amplio y ambicioso. En *Hacia una identificación de la Tradición Cultural Andina a través del análisis iconográfico*, Edward de Bock, a partir de los patrones estructurales de la civilización inca evidenciados por Tom Zuidema,³¹ a través del estudio de las fuentes etnohistóricas y siguiendo los lineamientos interpretativos esbozados por este último en un breve artículo de 1972 sobre el arte nasca, llega a plantear la existencia de unos parámetros básicos subyacentes a las representaciones iconográficas de todas las sociedades que se sucedieron en los Andes, desde Chavín, o quizás antes, hasta los incas. Como corolario, de Bock alega que estos mismos parámetros, que por lo demás se hallarían reflejados también en la arquitectura, en última instancia guardan plena coherencia con las mismas formas elementales de organización de las sociedades andinas antiguas, que se habrían mantenido fundamentalmente inalteradas a lo largo del tiempo.

La persistencia del pasado

Uno de los avances más significativos en el estudio de las artes nativas de las Américas en los últimos treinta años se ha dado con el traspase y la superación de ciertas fronteras tradicionales, tanto a nivel geográfico como cronológico. En sus inicios, el estudio del arte americano antiguo estuvo estrictamente limitado al período anterior a la llegada de los europeos, teniendo como límite temporal superior, prácticamente infranqueable, 1519, para México, y 1532, para los Andes. Sin embargo, poco a la vez, y particularmente en las últimas décadas, los estudiosos se han dado cuenta que, a pesar de los profundos trastornos sociales y culturales que se produjeron en el siglo XVI, hubo importantes fenómenos de supervivencia y continuidad de toda una serie de tradiciones indígenas, aun dentro de los mismos procesos de transformación y aculturación, y que estas tradiciones no solo

³¹ Eminente etnohistoriador de origen holandés, quien -no hay que olvidarlo- inició su carrera como curador (1956-1964) de las colecciones americanas del Rijksmuseum voor Volkenkunde, en Leiden.

son dignas de ser estudiadas por sí mismas, sino que también pueden ser, y son, ilustrativas tanto de las artes visuales existentes antes de la llegada de los europeos como de las que se fueron desarrollando en períodos posteriores. Por ejemplo, como muestra Maya Stanfield-Mazzi en su ensayo *La creatividad en el arte andino: Una aproximación desde los tapices estandarizados*, las técnicas tradicionales de tejido de tapices continuaron a lo largo del siglo XVII. Su contribución retoma, renueva y complejiza un tema abordado por John Rowe en su pionero artículo de 1969 sobre la «estandarización en las túnicas de tapiz inca». El trabajo de Stanfield-Mazzi busca explorar —en el contexto de los procesos de tipificación estatal inca así como de la producción de época colonial— la creatividad individual existente en estas y estos artistas de identidad desconocida, al analizar varias facetas de su labor, como los procesos cognitivos y decisionales correspondientes, que condujeron a determinados diseños; las múltiples posibles elecciones en el manejo del telar; el trabajo en equipo en talleres; y el complejo juego de imitación, adaptación y variación que el minucioso análisis de cada obra en una perspectiva comparativa puede revelarnos. Todas estas aproximaciones, propias —como lo recalca la autora— de la historia del arte, permiten ampliar y profundizar la comprensión de un objeto artístico multidimensional cual es el tapiz, que por lo general hasta la fecha ha sido estudiado prioritariamente desde el punto de vista técnico o iconográfico. Que es lo que hace precisamente Mónica Solórzano en el capítulo *El tapiz andino y la nobleza inca del siglo XVIII*, en el cual, a partir del análisis de la manufactura y de la iconografía, llega a atribuir una serie de finas piezas textiles coloniales a un período histórico bien preciso, contraseñado por el cambio dinástico de los Habsburgo a los Borbones y radicales reformas en el sistema de gobierno colonial, así como por el auge de lo que John Rowe denominó el «movimiento nacional inca», culminado en la gran rebelión anticolonial de José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Túpac Amaru II. En este marco, Solórzano plantea una serie de importantes cuestiones, como la identificación de los posibles comitentes de esos tapices y su uso, en cuanto artefactos que sustentaban el reconocimiento y la (re)afirmación social y cultural de los nobles andinos descendientes de los incas en el contexto del Estado colonial. Asimismo, la autora establece muy interesantes puentes entre tapices y pinturas. La contribución de Solórzano, así como la de Stanfield-Mazzi, nos recuerda el complejo juego de continuidades, interrupciones e interpenetraciones que se dieron entre el mundo andino antiguo y el mundo colonial.

En el capítulo final del volumen, Lisa DeLeonardis escudriña la «persistencia del pasado» en la arquitectura vernácula colonial peruana, tal cual puede ser todavía

observada en los vestigios de antiguas haciendas de Pisco. Su estudio de los materiales de unas elegantes estructuras en adobe y quincha —una técnica de construcción utilizada en la región durante miles de años— profundiza nuestra comprensión y apreciación de lo que con demasiada frecuencia se ha considerado *sic et simpliciter* como un estilo totalmente «foráneo», impuesto sin alteraciones en un paisaje indígena. *Paredes ingravidas de efecto teatral: La persistencia del pasado en la arquitectura virreinal* nos deja con una intrigante sensación de memoria y lugar, al explorar las formas en que las personas, tanto individual como colectivamente, responden a los avatares de la historia y expresan y literalmente «infiltran» sus creencias más profundas en el entorno construido. El ensayo también nos recuerda que estas técnicas milenarias no solo estuvieron bien presentes, aunque invisibles, debajo de las fachadas coloniales de modelo cristiano, sino que conocieron una segunda vida al ser trasladadas a países europeos. Una prueba más de los vaivenes culturales incesantes, en época colonial, entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

Hacia una historia del arte andino antiguo

Los estudios reunidos en este volumen nos recuerdan la importancia de comprender nuestros mundos visuales: cómo se crean, cómo expresan ideas, y cómo afectan y transforman a los individuos y las comunidades. Este recordatorio es especialmente pertinente para los estudios relativos a las civilizaciones antiguas de los Andes, en que la historia del arte y la arqueología se encuentran íntimamente entrelazadas, quizás más que en las tradiciones de estudio de las culturas de cualquier otra área del mundo. Aunque la «historia» andina antigua es, técnicamente, «prehistoria», en el sentido más literal del vocablo, el empleo de este término puede resultar engañoso: de hecho, estamos en presencia de una historia cultural extraordinariamente compleja en términos de logros en el campo de la organización social y política, la innovación tecnológica, el manejo del medioambiente, y la expresión estética. En ausencia de formas de escrituras fonéticas, las imágenes, los objetos y los monumentos sirvieron como formidables medios de comunicación mediante los cuales se materializó, transmitió e hizo permanente la palabra hablada. Al mismo tiempo, las obras de arte —de los Andes antiguos así como de otros lugares— no pueden reducirse exclusivamente al lenguaje visual, sino que también estas tienen y han tenido presencia material, agencia social y una influencia profunda y directa sobre la configuración de las mismas estructuras perceptivas, mnemónicas, lógicas y afectivas de los individuos y los grupos. Las imágenes no solo reflejan mundos, sino que también les dan forma. Es simplemente imposible imaginar la historia andina antigua desprovista de arte. Formas visuales y materiales de la creatividad

humana (esto es, las artes), y en particular la cerámica decorada y sus seriaciones y clasificaciones estilísticas, se han utilizado desde los inicios del campo de estudio del cual nos estamos ocupando como marcadores del paso del tiempo, como testimonio del surgimiento de sociedades complejas y del desarrollo de variedades regionales, y como documentos del proceso de formación de horizontes histórico-culturales de carácter religioso o imperial. Definitivamente, no es para nada desdeñable la cantidad de «iconofilia» presente en los ejes mismos de la historia de la arqueología andina. De hecho, las tradiciones que recibieron mayor atención de parte de los arqueólogos en el siglo pasado, como las Chavín, Moche, Tiwanaku-Wari e Inca, entre otras, son justo las que desarrollaron las culturas visuales más llamativas y poderosas. Y no cabe duda de que nuestra comprensión del mundo andino antiguo sería infinitamente más pobre sin las obras de arte y arquitectura que crearon estas y otras sociedades. Todo nuestro conocimiento de las antiguas tradiciones, costumbres y creencias andinas se vería enormemente disminuido sin las perspectivas que ofrecen las artes visuales.

Sin embargo, las imágenes no son ventanas transparentes hacia el pasado. Como Kubler escribió, con demasiada frecuencia en la arqueología antropológica «la obra de arte es tratada más como una ventana que como un símbolo; es tratada como una transparencia más que como una membrana dotada de sus peculiares propiedades y cualidades».³² Es tarea de la historia del arte llamar la atención sobre esta «membrana»: hacer que las imágenes parezcan menos transparentes, menos naturales. Como Roland Barthes escribió sobre el mito y Sarahh Scher saca a colación con referencia al estudio del arte andino antiguo, las imágenes dan «una intencionalidad histórica, una justificación natural y [hacen] que la contingencia parezca eterna».³³ En otras palabras, «ningún arte puede asentar algo si no está realmente programado para registrarlo».³⁴ El trabajo de la historia del arte, entonces, es abordar imágenes, objetos y monumentos de manera crítica, para historizar y contextualizar su creación, su materialidad, los mensajes ínsitos y la recepción tenida en su propia época, en momentos históricos posteriores y en nuestro propio tiempo.

A pesar de la reivindicación territorial de la arqueología antropológica de posesión exclusiva del campo de la antigüedad andina, y de su «tendencia a utilizar la historia

³² Kubler, cit. [1975], 766.

³³ R. Barthes, *Mythologies*. Nueva York: Hill and Wang, 2012, p. 254; como citado y discutido en Sarahh E.M. Scher, Malleable Victims and Discourses of Dominance at Huaca de la Luna. *World Art*, 8 (2) [2018], 125.

³⁴ Kubler, cit. [1975], 766.

del arte como su contraste disciplinario (*disciplinary foil*),³⁵ reiteramos una de las principales tesis que se encuentra en el núcleo de este volumen: la historia del arte andino antiguo y la arqueología no deberían vivir la una sin la otra. La arqueología es indispensable para la historia del arte, y viceversa. El historiador del arte necesita de la arqueología para recuperar y examinar los contextos sociales, políticos y económicos, así como los procesos dinámicos de los antiguos mundos en que se produjeron determinadas manifestaciones artísticas. Y el arqueólogo necesita de la historia del arte para proporcionar literacidad visual y aportar perspectivas críticas a las imágenes y sus efectos que, de lo contrario, podrían darse por sentados o sencillamente pasar desapercibidos. Los intereses sociales de la perspectiva antropológica de la arqueología andina y el giro de la historia del arte hacia una «historia social del arte» desde los años 70 y 80³⁶ han de hecho llevado a una convergencia de temas y problemas que se adapta perfectamente a objetivos compartidos, en especial allá donde colectividades y estados hicieron un uso efectivo de imágenes, objetos y cultura visual (y, a veces, de su destrucción) para establecer relaciones y promover sus objetivos, agendas y aspiraciones. Como lo demuestra este volumen, existe en el campo de los estudios andinos un gran potencial para múltiples formas de fecunda colaboración entre las ciencias sociales y las humanidades, entre la arqueología y la historia del arte, en términos de preguntas, métodos y aportes de investigación, más allá de los diferentes subcampos cada vez más especializados. No cabe duda de que nos encontramos en una coyuntura particularmente propicia para perseguir estas intersecciones de objeto, métodos y perspectivas con renovado rigor y espíritu de misión académica compartida.

El estudio riguroso y analítico del arte andino antiguo tiene el poder de iluminar el pasado —y el presente— de muchas e importantes maneras. Entre sus múltiples aportes, este volumen demuestra cuanto sea equivocada y engañosa la inveterada creencia, todavía demasiado difundida entre los mismos estudiosos, que una historia del arte en los Andes puede escribirse —y por lo tanto existir— solo a partir del momento en que llegaron los europeos con su sistema de notación alfabético. La «historia del arte» no es una disciplina que se asenta solo ni precipuamente sobre la información escrita relativa a la creación y comercialización de los «objetos

³⁵ Severin Fowles, Absorption, Theatricality and the Image in Deep Time. *Cambridge Archaeological Journal*, 27 (4) [2017], 680.

³⁶ Véase, por ejemplo, Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press, 1972; y T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

de arte» (en el sentido moderno del término) para el consumo de una élite. Más bien, la práctica contemporánea de la historia del arte contempla e incluye consustancialmente un conjunto mucho más amplio de enfoques interpretativos relativos a la creación, recepción, percepción y circulación de imágenes y objetos en su propia época, así como a su vida e «historias» posteriores, a lo largo del tiempo, hasta su colocación y fruición en el mismo contexto actual. Esa diversidad metodológica que se exhibe en la colección de ensayos de este volumen, es la expresión de la creciente literatura histórico-artística que se viene produciendo en el campo de los estudios andinos.

El estudio del arte andino antiguo no solo enriquece enormemente nuestra comprensión de las culturas que prosperaron en la región antes del siglo XVI, sino también expande y contribuye a innovar la misma disciplina de la historia del arte universal. De hecho, esta subdisciplina relativamente joven de la historia del arte tiene mucho que aportar, en términos teóricos y prácticos, a la disciplina general. El desafío de cómo interpretar el arte y escribir una historia del arte antiguo de los Andes en ausencia de toda información escrita es el mismo que enfrentan los estudiosos de arte «prehistórico» de cualquier otra área del mundo, incluidas Europa y Asia. Sin embargo, más allá de este carácter común al estudio de toda otra producción artística de contexto ágrafo, la historia del arte andino ofrece más a la disciplina general por la intensidad de la atención probatoria puesta en los materiales, en la fisicidad y en los escenarios culturales y espaciales mismos de las obras de arte. Por lo demás, al origen de esta «intensidad» está la naturaleza misma de los objetos, producto de una sofisticada capacidad técnica, que en muchos casos se resuelve en una extraordinaria y original simpleza y pureza de formas y expresión de cánones singulares madurados en el flujo de un complejo de tradiciones culturales y artísticas interrelacionadas de larguísima duración, así como manifestación de una ontología que los relaciona inextricablemente con el mundo que los rodea y les atribuye vida y agencia. Por su originalidad, calidad y también cantidad, las manifestaciones expresivas, estéticas y visuales de los antiguos artistas y creadores de los Andes merecen, necesitan, «su» historia del arte, como condición previa e indispensable para poder ser incluidas de manera plena en una visión más amplia y completa del arte mundial, en una perspectiva poscolonial y realmente global. Y, en su proceso de constitución y afirmación, la historia del arte andino antiguo precisa —como (de)muestra claramente este libro— nutrirse de las perspectivas y los aportes complementarios de las más variadas disciplinas, para poder alcanzar esa complejidad, finura y profundidad interpretativa que las obras de una de las civilizaciones antiguas más creativas y duraderas de la historia ameritan y requieren.

El arte antes de la «historia»

Capítulo 2

La investigación y la interpretación de los objetos precolombinos desde el punto de vista de la historia del arte

Tom Cummins
Harvard University

La historia del arte, como disciplina de las humanidades, es tal vez una de las más inclusivas tanto en términos de su método y teoría como de las historias y culturas que aborda. Sus investigaciones sobre el arte precolombino son solamente una pequeña parte de su campo de estudio, pero son importantes porque traen a la mesa intelectual un conjunto de problemas, preguntas y, a veces, materiales, distintos a los que se encuentran en los estudios arqueológicos o en otros campos de la historia del arte o de la historia. Mas, no estoy interesado en polemizar con los arqueólogos sobre cuál de estas disciplinas tiene el derecho, por sus métodos y aproximaciones, de estudiar el arte precolombino. Esto por varias razones.

En primer lugar, el estudio y la enseñanza del arte precolombino requieren de la comprensión de los objetivos generales de la disciplina y de las restricciones que el material precolombino coloca inherentemente al investigador. La principal restricción es la ausencia de textos escritos; por lo tanto, por definición, es la ausencia de la historia en términos del concepto de historia occidental. Por eso, casi todos los investigadores que estudian temáticas precolombinas son arqueólogos o antropólogos/entohistoriadores. Esta situación académica implica una separación epistemológica, por lo menos, y quizás ontológica. Este no es el caso del estudio del arte precolombino desde el punto de vista de la historia del arte. Hay muchas facultades de historia del arte en las que está presente un historiador de arte precolombino. O sea, el arte precolombino no está separado del estudio de las artes de otras culturas y tiempos. Pero el estudio requiere de un historiador del arte,

de una mayor atención a otros modos de estudiar e interpretar, distintos a los que plantea la relación entre el texto y la imagen.

Para comenzar, ante todo, requiere de una mirada muy detallada y un análisis físico de piezas individuales y grupos de objetos, a partir de estas observaciones se desarrollarán preguntas de investigación, algo a lo que volveré. O sea, es el propio objeto el que plantea los problemas por resolver. No se trata, sin embargo, de cualquier objeto arqueológico. Es un objeto o grupo de objetos que llaman la atención por su forma, iconografía, manera de producción, uso, contextos, material u otros criterios que evidencian que tuvo una notable valoración en su uso político o económico. Sin embargo, para algunos historiadores del arte, el concepto de arte precolombino es en sí mismo un problema (Dean, 2006). Nos dicen que las cosas que hoy reconocemos o identificamos como arte fueron producidas antes del siglo XVIII, tiempo en que se desarrolló en Europa el concepto moderno de arte. En el caso andino, esta posición intelectual implica que antes de aquella época no existiría arte, tampoco conceptos como la danza o la música.¹

Parte del problema de esta posición es que su énfasis se focaliza completamente en la palabra «arte» como si fuera exclusiva. Pero desde el punto de vista de la historia del arte, está presente el concepto de historia. Este implica una relación dialéctica entre estasis y cambio, entre el pasado y el presente. Y no estoy hablando simplemente del presente en el que los artistas están inspirados por las obras de sus antepasados. Hay que conceder que fueron objetos antiguos tan reconocidos por el valor de su apariencia y material que fueron venerados y copiados por otras generaciones y culturas precolombinas, como la imitación de la cerámica cupisnique y chavín por los moche (Rowe, 1971, pp. 101-117) o la veneración de los mayas y aztecas por las obras de los olmecas y las copias de las formas e iconografías de Tula en Tenochtitlán (Umberger, 1987). Más allá de cualquier otra cosa que se pudiera argumentar, estos son actos artísticos de emulación e imitación en tanto quede consolidado el reconocimiento del objeto como algo visual muy significativo, tanto en términos de su conexión con el pasado como de su valor estético.² Y por estética me refiero simplemente a un sentido de belleza

¹ Existen muchas palabras en quechuas y aimaras que denotan el acto de cantar y bailar. Algunas especifican su género (por ejemplo, *ayamatha*: «bailar al modo antiguo especialmente cuando van a las chacaras de sus principales», en Bertonio 2006[1612], p. 456) y otras su estilo musical (*apal apalatha*: «bailar muchos pisando el suelo, y temblar los ramos y otras cosas; también la tierra por terremotos», en Bertonio, 2006[1612], p. 452).

² Siguiendo el «perspectivismo ontológico» de Viveiros de Castro (1998, 2004), si bien es cierto que en muchos pueblos indígenas no existe una categoría fija que remita al concepto occidental de «arte», sí establecen distinciones reales. Los yekuana de Venezuela que habitan en las cercanías

que, por supuesto, puede variar de una cultura a otra. Pero, de todos modos, el concepto de belleza en un objeto no se encuentra restringido a la obras de las culturas occidentales y orientales, también está presente en los objetos de África y América. La manifestación de belleza en un artefacto depende de, por lo menos, tres factores: el material del objeto, la capacidad del artista³ y su posición social, esta última incluye tanto su género como su valoración dentro de la cultura.⁴ Esta individualización de los artistas podía verse manifestada, por ejemplo, precisándose el papel e identidad de un pintor o un escultor de la corte de los mayas, o de un tejedor *cumpicamayoc* o *ahuaycamayoc* (González Holguín, 1952[1608], p. 18) de la corte de los incas, wari o moche.⁵

En segundo lugar, el estudio histórico del arte precolombino lo coloca en diálogo con el estudio de otros tiempos y culturas. Este sentido compartido del estudio y los valores disminuye diferencias artificiales y permite amplios enfoques comparativos sobre las diferencias y similitudes reales. Por ejemplo, el análisis del uso de moldes para la producción de figurinas durante el Desarrollo Regional del Ecuador, en comparación con el uso de moldes para los bronce de China, muestra una diferencia profunda. Los moldes desarrollados alrededor del año 1500 a.C. por la dinastía Shang (ca. 1600 a 1046 a.C.) fueron distintos ya que eran elaborados en varias partes, o sea, hacían un modelo del objeto y un molde de arcilla tomado del modelo (fig. 1). El molde se cortaba en secciones para liberar el modelo,

del Orinoco, por ejemplo, «distinguen entre objetos fabricados dentro de las pautas del diseño tradicional y aquellos que simplemente llegan sin ninguna transformación o intención cultural. *Tidi'uma* del verbo *tidi*, «hacer», son los artefactos colectivos de la cultura, la suma total de todo lo que uno debe aprender a hacer para ser considerado Yekuana ... A través de la compleja disposición de los elementos simbólicos incorporados en la fabricación, el diseño y el uso de cada uno de estos objetos, *los Tidi'uma son capaces de asumir un significado metafórico que supera con creces su valor funcional*» (Guss, 1989, pp. 69-70; traducción y cursiva nuestras).

³ Uso las palabras «artista» y «artesano» como intercambiables en el mismo sentido que Stephen Houston las usa (Houston, 2016, p. 424, nota 1).

⁴ Para una discusión sobre el valor de lo andino antes y después de la conquista, y sobre su vinculación con las obras de arte, véase Salomon, 2004.

⁵ Algunas de las estelas mayas llevan el nombre del escultor y muestran el concepto de autor de la obra; asimismo, algunas vasijas pintadas llevan el nombre del pintor (Houston, 2016; Stuart, 1989). A pesar de los esfuerzos de varios estudiosos en los últimos 25 años para descifrar los objetos y símbolos andinos, tanto en *quipus* como en *tocapus*, nadie ha podido interpretarlos y no contamos con algo similar a la firma individual de un artista como en las obras mayas. Esto no quiere decir que un individuo no pudiera haber sido reconocido como un maestro en su arte, pero su formación social no incluyó el uso de su nombre como autor en la obra misma. Se puede reconocer un artista por su calidad y su estilo, pero hasta ahora no se ha encontrado la forma de identificar la identidad social de un artista por su nombre y su producto (escultura, tejido, etc.) a partir de la propia obra.



Figura 1. Recipiente ritual para vino con tapa (*Guang*), en bronce, hecho a molde, con representaciones de tigre y búho (25 cm de altura x 31.5 cm de ancho x 10.6 cm de diámetro). Dinastía Shang, siglo XIII a.C. Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, # 1943.52.103.

y las secciones se volvían a montar después de la cocción formando el molde para la fundición de la obra de bronce. Esta técnica permitió que los artistas pudieran lograr un alto grado de nitidez y definición de los diseños más complejos y la capacidad de producir objetos singulares (Rawson, 1987). En el caso de los moldes de Ecuador, se utilizaron por dos razones distintas desde aproximadamente el año 1500 a.C. (fig. 2). La primera de ellas era la búsqueda de mantener por generaciones la original absenta que quizás existió al momento de su creación. O sea, existen múltiples figurinas que son casi idénticas con muy pocas variaciones y todas remiten, a través del molde, a la original. En este sentido el molde es quizás el indicador de la presencia de ausencia en el sentido de San Agustín (1995[397-426]) y Peirce (1955). Al mismo tiempo, la complejidad de los moldes demuestra la capacidad técnica del artesano dentro de la tradición ecuatoriana, resaltando la perfección de esta técnica (Cummins, 1994, 2019).

Por supuesto, a veces, los objetivos y métodos de la historia del arte precolombino y la arqueología son estrechamente compartidos. Por ejemplo, tanto George Kubler



Figura 2. Molde y positivo (10 x 16 cm). Cultura Jama-Coaque, Ecuador, ca. 420-1260 d.C. Museo Antropológico de Arte Contemporáneo, Guayaquil.

como John Rowe vieron a la cronología como un tema sumamente importante en el estudio del arte andino precolombino. En su ensayo titulado «La posibilidad de una historia del arte del antiguo Perú», escrito en 1984, John Rowe señaló que «el primer requisito para escribir una verdadera historia del arte es una cronología relativa que no solamente establece la secuencia de los estilos sino también permite su división en fases de una duración mínima de menos de medio siglo» (Rowe, 1984-1985, p. 309). George Kubler ya había resaltado este punto en 1938, al considerar como una de sus tareas esenciales la aplicación de los métodos de la historia del arte a los artefactos arqueológicos.⁶ Kubler también se dedicó a diseñar una cronología de la cerámica moche. El método de Kubler era original y sencillo. Se embarcó en un nuevo proyecto de investigación con Wendell Bennett y el bioquímico G. Evelyn Hutchinson, que por aquel entonces trabajaba en un estudio biológico sobre las islas guaneras. La investigación de Kubler y Hutchinson fue presentada en julio de 1947 en una conferencia organizada por Bennett y publicada como una reevaluación de la arqueología peruana con el memorable título *Towards Absolute Time: Guano Archaeology* (Kubler, 1948).

⁶ Mi lectura de Kubler y sus apreciaciones sobre el problema de la cronología está basada en el estudio inédito de Thomas Reese titulado *George A. Kubler and the Craft of Art History*.

Su intento colaborativo de crear una cronología moche estuvo basado en definiciones estilísticas y en los yacimientos de donde, sistemáticamente, venían extrayéndose las antiguas piezas en la costa. Elaboraron una escala de tiempo de la costa peruana que resultó ser la correcta. Los fechados por carbono 14, que por la misma época se estaban desarrollando, confirmaron su cronología del guano para la costa norte de Perú. Por supuesto, el descubrimiento de W. F. Libby de la técnica del carbono-14, en 1947, proporcionó una herramienta mucho más flexible y precisa, siendo adoptada por los historiadores del arte y arqueólogos universalmente.

He citado estos dos ejemplos, no simplemente para demostrar que existen preocupaciones similares entre la arqueología y la historia del arte que pueden resolverse por diferentes medios, sino para precisar que, en realidad, las preocupaciones de ambas disciplinas no se limitan al estudio del arte precolombino. El estudio de los estilos y contextos permite establecer ciertos diagnósticos útiles para demostrar otras cosas, en este caso, una cronología que, aunque es importante para los arqueólogos e historiadores de arte, no constituye un fin intelectual en sí mismo. Ninguno de los dos métodos empleados para establecer una cronología absoluta o relativa, ni el de Kubler ni el de Rowe, realmente nos dicen algo sobre los propios objetos, sobre su estilo, sus formas, su significado, etc. Más bien, al igual que muchos historiadores que emplean imágenes como ilustraciones, como si fueran ventanas transparentes en el tema que están abordando, describiendo y catalogando estilos y objetos con el fin de crear una cronología, realmente dicen muy poco acerca de lo que se ha descrito y catalogado.

A inicios de la década de 1970, los historiadores del arte y algunos arqueólogos comenzaron a alejarse de los espinosos problemas de la cronología. Por su puesto, la cronología es sumamente importante y hay que establecerla, pero los objetos estudiados por los historiadores de arte demandan sus propias preguntas y requieren diferentes métodos y teorías. Y mientras la cronología es cada vez más precisa, al utilizar varias técnicas científicas, las interpretaciones visuales de una obra no resultan necesariamente tan exactas, a veces se trata de propuestas hipotéticas basadas en varios criterios.

A continuación, presento algunos ejemplos tomados de mis propias investigaciones en los que los estudios empezaron con métodos y teorías de la historia del arte y luego se vieron amplificados por la etnohistoria/antropología, la lingüística/semiótica, la historia oral y la narratología. Fundamentalmente, las preguntas y preocupaciones fueron presentadas por la historia del arte, pero pudieron ampliarse por tratarse de temas afines a las otras disciplinas.

Estética

Cuando comencé mi tesis doctoral, en 1981, me senté por un año o más ante cientos de vasos de madera incas y coloniales con la intención de describir sus técnicas de producción y sus formas físicas, y de registrar su iconografía. Como primer paso, tuve que definir y formar un corpus lo suficientemente amplio que permitiera reconocer algunos criterios (presentados por el propio corpus) con los que pudiera empezar un estudio más profundo. Esta fue una tarea simple pero que requirió de un trabajo repetitivo intenso. No se trata de un quehacer preliminar necesario en todos los campos de la historia del arte, de hecho, es necesario en muy pocos casos. Después de hacerlo, me puse a investigar y a entender la transición del sistema gráfico de abstracción geométrica incaico a la narrativa pictórica de los Andes coloniales.⁷ El contexto primario fue el objeto en que aparecieron los diseños. O sea, tuve que estudiar dos cosas diferentes pero vinculadas y su vinculación física (fig. 3). Este estudio preliminar planteó más preguntas. Lo más importante fue empezar desde la punta de vista de la historia del arte, considerando que los diseños y los objetos no eran ilustraciones o medios por los cuales o a través de los cuales se podían investigar otras cosas y preguntas intelectuales. Fueron, en sí mismos, participantes en la formación social y política de la cultura andina. Por lo tanto, inicié el proceso de estudiar documentos, textos publicados y otros estudios con la idea de que formaban parte de la historia del problema. Esto quiere decir que me preguntaba por qué y cómo aparecieron esos objetos y diseños en la literatura histórica y en los estudios arqueológicos y antropológicos. Esto implicó una lectura crítica, no pasiva, con el fin de obtener datos que ayudaran a explicar la iconografía de las imágenes y el uso de los objetos. Los últimos dos pasos fueron observar el uso de los *queros* en comunidades actuales y, al mismo tiempo, seguir la historia de estos objetos en el registro arqueológico. Es decir, que tuve que ubicar los objetos y diseños en un tiempo y espacio, diacrónica y sincrónicamente.

En el proceso, se hizo evidente que existía un principio estético que operaba en la creación de estos objetos e imágenes y que era distinto al de la imagen singular, el objeto único, a pesar de que usualmente eran recogidos como piezas individuales. Más bien, la idea de su belleza incorporaba el concepto de un sistema binario de complementariedad y oposición (Cummins, 1988, 2002, 2004).

⁷ John Rowe (1961) fue el primero que sugirió que las imágenes de los *queros* incas eran abstractas y que existió una transición en la época colonial. Rowe tenía una formación intelectual que incluyó la historia del arte, por eso algunos de sus estudios fueron completamente distintos a los de muchos arqueólogos, que investigaban los objetos como evidencia para otros fines.



Figura 3. *Quero* Inca Transicional, Ollantaytambo, Perú, ca. 1537 d.C. Madera, resina vegetal y pigmento (15.24 cm de altura x 7.62 cm de diámetro en el borde). Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Museo Inka, Mo MAC 5/738.

Es decir, objetos producidos en pares constituían un todo en el que cada uno era el espejo opuesto del otro. Se hizo evidente que este elemento estético formaba parte de una cadena sintagmática prolongada de los significantes que relacionaba los actos de habla, el espacio y la conducta ritual. Este elemento se manifestaba física y temporalmente en la formación del sujeto andino. Es decir, la noción andina de un sujeto social y político se formaba por el reconocimiento de la existencia de un opuesto complementario a uno. Se trataba de un proceso de insistencia y recursividad intencional. En la búsqueda de información que respaldara estas observaciones formales, los trabajos etnohistóricos de Tristan Platt (1978, 1987) y Verónica Cereceda (1987) resultaron extremadamente importantes.

A través de este tipo de análisis se puede llegar a la comprensión de las estatuas Tiwanaku que llevan un *quero* en la mano. Lo más interesante en estas obras preincaicas es que el escultor colocó dos manos izquierdas y esto implica que está ofreciendo un brindis a un ser superior (fig. 4). En las tumbas Este y Oeste de Sicán encontramos los entierros de dos momias con brazos protésicos extendidos ofreciendo cada uno una copa como en las esculturas de Tiwanaku (Cummins, 2015a, p. 178). En estos ejemplos arqueológicos de contextos geográficos y temporales distintos se observan ciertas características que son expresiones claras de esta cadena sintagmática que se puede estudiar por los *queros* incaicos y coloniales. Es decir, además de una cronología de las cosas como lo deseaban Kubler y Rowe, de la relación temporal de una cosa con la otra que define a las culturas arqueológicas, el historiador del arte también puede interesarse por la relación entre la capacidad expresiva y su continuidad como un problema diacrónico y sincrónico. O sea, la idea de cronología puede ser externa o interna al objeto. En las culturas andinas, el objeto cumplía un papel diferente al de ser un dato para la construcción arqueológica de una cronología absoluta.



Figura 4. Detalle de las dos manos izquierdas de la estela El Fraile. Tiwanaku, 600-800 d.C. (foto: Tom Cummins).

Tiempo y memoria andina

La cronología no es necesariamente un concepto fijo que pertenezca a los científicos. La idea de la relación temporal entre las personas y los objetos es un campo amplio y depende del punto de vista del investigador. Por ejemplo, las obras de emulación e imitación, por su forma e iconografía, claramente evocan el pasado. Esta es una forma material de la memoria y es diferente del retrato, que para Alberti en una manera mágica de hacer presente el pasado.⁸ La memoria puede ser analizada como las tradiciones orales o las formas visuales que expresan el pasado, un pasado que es una mezcla de hechos actuales y seres míticos.⁹ Es una parte de la estructura de estructuración o *habitus* (Bourdieu, 1977). Sabemos a través de estudios etnohistóricos y lingüísticos que los objetos no eran sólo conductos de la memoria, de manera que los gestos escultóricos constituyen un intercambio metafísico siempre en el curso de la acción ritual. Además, estos objetos eran la materialización del pasado en el presente y la proximidad de su presencia podía generar cambios lingüísticos que expresaran la naturaleza de la memoria, al menos en el caso del quechua. La literatura de extirpación puso énfasis en la importancia que este tipo de objetos tenían en la recitación oral de la historia. Cito la frase «procurar... que no quede reliquia» que aparece en la *Instrucción para descubrir todas las guacas del Perú* escrita por Cristóbal de Albornoz (1989[1581], p. 196). Con esta frase, explica la necesidad de quemar los *uncus* y los *queros* que los pobladores andinos coloniales sacaban para celebrar sus fiestas. Mandó su destrucción con el fin de cortar el vínculo entre los objetos, las canciones, los rituales y la memoria del pasado en el presente. Albornoz explica que en una danza se traían y exhibían *queros* y tejidos venerables, porque «hacían recordar» a los que participaron en hazañas militares pasadas (Albornoz, 1989[1581], pp. 171-172). Describe *queros* adornados con figuras y *uncus* provistos del diseño de un tablero a cuadros (fig. 5). Según lo describen algunos cronistas, el diseño ajedrezado (*ahuaqui cassana uncu*) constituía una túnica militar incaica. La descripción de las figuras de los *queros* es vaga, pero algunos diseños en los *queros* y *aquillas* incaicas sí transmitían conceptos de conquistas y hazañas militares (Cummins, 2002). Albornoz enfatiza que estos

⁸ El retrato tiene «una fuerza divina, pues logra que estén presentes los ausentes, de igual manera que lo logra la amistad, pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos. Incluso después de muchos siglos se les reconoce con una gran alegría y con una gran admiración por el pintor... Así, la cara de un hombre que ya está muerto en verdad vive una larga vida por medio de la pintura» (Alberti, 1998[1435], p. 77).

⁹ Esta mezcla se encuentra en el manuscrito, donde se registra el mundo de las *huacas* y los sueños de un hombre, también está presente en las tumbas de los moche, en las que los cuerpos de sus líderes aparecen vestidos como personajes míticos.

objetos eran reunidos en las ceremonias y que tanto su presencia física como sus diseños eran capaces de sugerir un tipo específico de evento «histórico» incaico. La oralidad era la base de la relación entre el conocimiento y la memoria en los Andes (Cummins, 1998; Harrison, 1989; Howard-Malverde, 1990; Pärssinen & Kiviharju, 2004, p. 24).

La proximidad a ciertas cosas cambia la manera en que se conoce y habla de ellas (Howard-Malverde, 1990) Es posible, entonces, que los diseños pintados en las *chulpas* (tumbas) y los objetos depositados en ellas hicieran presentes a los incas del pasado (Cummins, 2007). Sabemos de comunidades que en tiempos recientes guardaban tales objetos como testigos del pasado (Arze & Medinaceli 1991,



Figura 5. *Uncu inca (abhuaqui cassana uncu)*, ca. 1520 d.C. Colección privada.

pp. 17, 31; Cummins, 1999, p. 257). Y esta costumbre es antigua. Por ejemplo, Luis Jerónimo de Oré relata que un *uncu* fue conservado como testimonio del pasado y como prueba de derechos a cierta tierra: «Y en la provincia de los Collahuas conoci un indio que tenía guardada una camiseta, sembrada toda ella de uñas de indios que sus abuelos avian muerto y por memoria hazañosa se preciava tener prendas de tantas vidas como alli se vian que faltavan, y fue por defender las chacras de aquella provincia, que ellos posseyan» (Oré, 1992[1598], p. 155).

¿Cómo podemos recuperar alguna otra forma de evidencia de esta relación, cuando carecemos de textos precolombinos sobre las imágenes que estudiamos?

La primera imagen del Perú es el encuentro en Cajamarca entre Pizarro y Atahualpa. En el grabado de madera, el padre dominico Vicente de Valverde hace gestos al rey Inca, quien se encuentra sentado arriba en un anda. La imagen está llena de suspenso y de expectación por lo que va a ocurrir. Capta el momento en que el cura extiende su brazo haciendo una propuesta, mientras Atahualpa levanta lo que acaba de recibir: una biblia o un breviario. El libro se muestra al espectador, para que lo que el Inca porta en las manos resulte claramente reconocible. Es el momento crucial de las posibilidades históricas, el momento exacto antes de que Atahualpa rechace la propuesta, tirando el objeto al piso. Es la acción quintaesenciada, que proporcionó a los españoles la causa «justa» en la narrativa de la conquista, una narrativa que es repetida hasta el día de hoy (Wachtel, 1977, pp. 33-58). La imagen puede detener el tiempo, la narración y todo que viene después, pero solo por un momento, mientras que el lector da una mirada a la imagen; luego las posibilidades cambian y empieza la historia, la narración de los actos y sus consecuencias. Pero como lo escribí hace casi treinta años, existe otra versión de los eventos que es muy diferente y no hace referencia al libro que no habla. Esta idea es un tropo que se encuentra en la literatura de la conquista desde Colón.

El relato andino pone énfasis en los actos y objetos autóctonos. En 1570, encontrándose en Vilcabamba, Titu Cusi Yupanqui dictó a fray Marcos García el recuerdo incaico de quien fuera el penúltimo soberano inca independiente. Él también nos habla, aunque de una manera distinta, de un intercambio frustrado.

[...] mi tío Ataguallpa que a la sazón estaba en Caxamarca, el qual los reciuió muy bien y dando de beber al uno dellos con un vaso de oro de la bebida que nosotros usamos, el español en recibéndolo en su mano, lo derramó, de lo cual se enojó mucho mi tío; y después desto, aquellos dos españoles le mostraron al dicho. mi tío una carta o libro, o no sé qué, diciendo que aquella era la quilla de Dios y del rey, e mi tío como se sintió afrentado del derramar de la chicha, que así se llama

nuestra bebida, tomo la carta o lo que era, y arrojolo por allí, diciendo 'Qué sé yo que tu me dais ahí. Anda vete'. Y los españoles se volvieron a sus compañeros (Titu Cusi Yupanqui, 1988[1570], p. 128).

Titu Cusi Yupanqui es el único autor que sugiere que, durante esta primera reunión, los españoles presentaron algún tipo de escrito a Atahualpa (Titu Cusi Yupanqui, 1988[1570], p. 129).¹⁰ En tal sentido, mezcla los actos de intercambio de este día, con aquellos que ocurrieron el 16 de noviembre. Pero no lo hace porque esté confundido sobre la cronología de los eventos de los dos días, sino porque los ve como una cosa continua.¹¹ Los sucesos del primer encuentro son un preludio a la confrontación que se desarrolla el siguiente día.

[El Inca, con su ejército,] levantó su real, no con armas para pelear, ni arneses para se defender, sino con tomes y lazos, que así llamamos los cuchillos nuestros para cazar aquel género de nuevas llamas, que así llamamos al ganado nuestro, y ellos lo decían por los caballos que nuevamente habían aparecido; y llevaban los tomes y cuchillos para los desollar y descuartizar, no haciendo caso de tan poco jente ni de lo que era; y como mi tío llegase al pueblo de Cajamarca con toda su gente... los españoles los recibieron... le dejaron, que venían por mandato del Viracocha a decirles como le han de conocer, y mi tío como les oyó lo que decían, atendió a ello y calló, y dio de beber a uno dellos de la manera que arriba dije, para ver si se lo derramaban como los otros dos. Fue de la misma manera, que ni lo bebieron ni hicieron caso; e visto por m tío que tan poco caso hacían de sus cosas: 'Pues

¹⁰ Diego de Trujillo (1970[1571], p. 52) en su relato como testigo, dice que De Soto fue con unos cuantos hombres a ver al Inca, que acampaba justo afuera de Cajamarca. Atahualpa lo hizo esperar y Pizarro, temiendo que hubieran caído en una trampa, mandó a su hermano Hernando con otro contingente de soldados, entre los cuales estaba Diego de Trujillo. Hernando se encontró con De Soto en el campamento de Atahualpa y juntos fueron aceptados en la audiencia con el líder inca. Sosteniendo dos vasos de oro, Atahualpa ofreció uno a Hernando Pizarro, mientras bebía del otro. Luego Atahualpa tomó dos vasos de plata y le dio uno a De Soto y bebió del otro. Al notar esta diferencia, Hernando Pizarro le dijo a Atahualpa que no había ninguna diferencia entre él y De Soto, que ambos eran capitanes del rey de España, quien los había enviado a enseñar y esparcir la fe.

Entre todos los cronistas españoles, se presta poca atención a los vasos de chicha que se ofrecieron en esta primera reunión. No existe ningún acuerdo entre ellos respecto a si el licor de maíz fue bebido o no. Lo que generalmente se destaca, es el hecho que Hernando Pizarro se abalanzó en su caballo hacia el Inca y cómo el soberbio Atahualpa permaneció inmóvil mientras algunos de sus guardias se sobresaltaron, por lo que fueron sentenciados a muerte, en lo que fue una muestra para los españoles de la crueldad y autoridad absoluta de Atahualpa (véase Pizarro, 1978[1571], p. 33; también Hemming, 1970, p. 549, n. 35).

¹¹ Para una discusión sobre la narrativa de Titu Cusi como una estructura coherente, ideada de acuerdo al modo de pensamiento andino, véase Salomon, 1982, pp. 12-16.

vosotros no hacéis caso de mí, ni yo lo quiero hacer de vosotros.’ Y así se levantó enojado y alzó grita, a guisa de querer matar a los españoles, y los españoles que estaban sobre aviso tomaron cuatro puertas que había en la plaza donde estaban, la cual era cercada por todas partes (Titu Cusi Yupanqui, 1988[1570], pp. 129-130).

Titu Cusi Yupanqui, pasa luego a describir la captura de Atahualpa y la matanza de su guardia. Añade otro aspecto singular a los eventos, al decir que los españoles desnudaron a Atahualpa, y lo mantuvieron atado del cuello con una cadena la primera noche de su captura.

Titu Cusi Yupanqui mitologiza estos eventos. Es decir, los imbuye de una estructura narrativa que conecta los hechos históricos concretos, no en un marco estrictamente cronológico, sino con una lógica interna basada en una secuencia de eventos ritualizados que expresan códigos del comportamiento social andino. Esta transposición de la realidad no es poco común, está presente entre los actuales yekwana de Venezuela que son capaces de entrelazar la realidad de la cultura occidental colonial en curso, invasiva y agresiva, dentro de su gran poema de los orígenes del mundo conocido como Watunna (Guss, 1990, pp. 12-14). Este proceso, en que las nuevas realidades históricas se incorporan en la vida mítica de la comunidad, se llama «metaforizar» (Wagner, 1981, pp. 31-32). El relato de Titu Cusi Yupanqui es un ejemplo de lo que Viveiros de Castro (1992, p. 8) clasifica como una «depredación ontológica» un proceso mito-poético de apropiación del «otro» a través de la lucha para «reabastecer el Ser». Esto se puede hacer de diversas maneras, en los relatos míticos, canciones, en los rituales, en la práctica religiosa, en los objetos e imágenes. No son actos de resistencias, sino maneras de articular y normalizar hechos históricos antes y después de la llegada de españoles.

Lo que interesa desde el punto de la historia del arte, es que la descripción de Titu Cusi de la batalla y captura del Inca tiene un antecedente. La forma y los detalles están basados en aspectos rituales del combate andino anteriores a los incas. De hecho, no creo que sea coincidencia que muchos de los elementos principales en su relato aparezcan en escenas del arte moche. En lo que respecta a las ofrendas de bebidas y vasos, cuchillos y *tumis*, prisioneros desnudos y atados del cuello por una soga (fig. 6a) como ha identificado Christopher Donnan en la escena del sacrificio (Donnan, 1978, pp. 158-173), Titu Cusi menciona una cadena en lugar de una soga, lo que es probablemente un elemento español. El escudo concedido a Francisco Pizarro en 1537 incluía un retrato de Atahualpa «con una argolla de oro á la garganta» (fig. 6b; Cummins, 2002, p. 18, n. 8). Sin embargo, los tropos en el arte pictórico de los moche y la iconografía empleada por Titu Cusi son casi idénticos (Cummins, 2015b, p. 145). En cada ejemplo (moche e inca), similares



Figura 6a. Prisionero representado en cerámica moche, ca. 500 d.C. (32.5 cm de altura x 17.5 cm de ancho x 17.5 cm de profundidad). Museo de América, Madrid, # 01425.

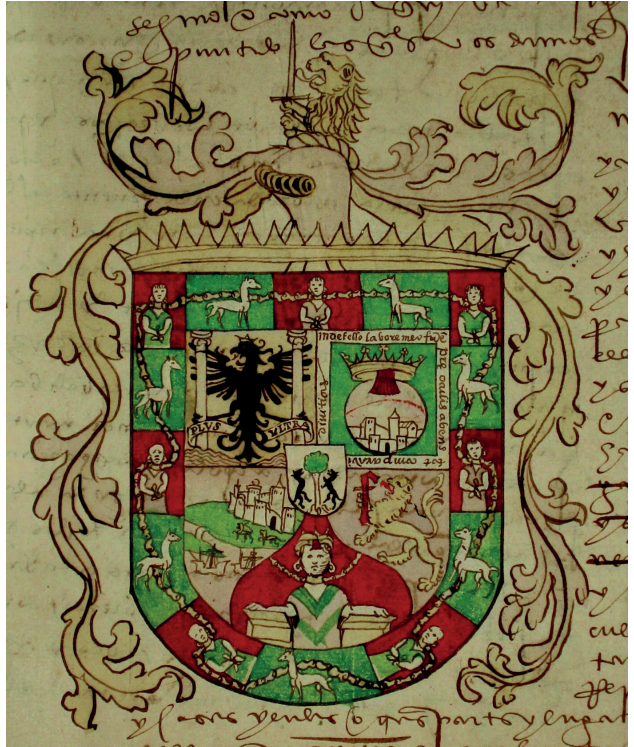


Figura 6b. Tercer escudo de armas otorgado a Francisco Pizarro en 1537. Colección de la Fundación Casa de Alba, Madrid.

tropos implican hechos (mito-históricos) específicos a cada cultura, pero la forma de entenderlos y relatarlos son parte de una tradición oral en la que lo visual ayuda a recordar y a narrar/cantar. Esto implica que existen algunas clases o tipos de eventos reales cuya narración demanda de imágenes, objetos e incluso de actos que, en realidad, no participaron o formaron parte de este evento.

Metonimia y narración oral

No puedo entrar en una descripción de la relación pictórica entre las imágenes de los *queros* coloniales y la convención pictórica moche, más allá de resaltar el uso del sistema de la metonimia, de modo que un solo elemento iconográfico podía representar una composición pictórica mucho más grande y compleja; como lo ha señalado Christopher Donnan, solo esporádicamente hacía su aparición una escena completa, como es el caso de la escena sacrificio. Por qué se utilizó un sistema pictórico en el que los elementos individuales pueden aparecer y ser entendidos como segmentos de una composición más extensa y compleja parece

ser un fenómeno andino con una increíble continuidad en la distancia, en el tiempo y en la cultura. Por otra parte, en la costa peruana, en la costa norte en particular, se dieron a las formas pictóricas miméticas que podían ser fácilmente dispuestas en composiciones narrativas; las formas de arte de los Andes sureños, sin embargo, son históricamente muy diferentes, con poca imaginación narrativa hasta la llegada del arte europeo.

No obstante, aunque los *queros* del sur andino fueron adaptados con nuevas imágenes figurativas inspiradas en composiciones narrativas europeas, la estructura de las composiciones parece ser similar a la de los moche en el sentido que de vez en cuando se puede ver una composición iconográfica con todos sus elementos y personas. Pero en muchos de los *queros*, un elemento o algunos de los elementos representan la composición mucho más compleja. Lo más interesante es que esta forma de representación provista de metonimia es posiblemente un tropo andino muy importante y actúa como un nexo entre lo pictórico sin tener en cuenta la cultura o la época. Esto sugiere que existen maneras y recursos retóricos tradicionales que se vuelven obvios para nosotros cuando nos encontramos ante una iconografía que somos capaces de entender como narrativa. Podemos reconocer estas conexiones artísticas a través del tiempo y las culturas cuando, justamente, logramos reconocer que elementos en la narrativa de Cajamarca escrita por Titu Cusi Yupanqui son muy similares a elementos del tema de sacrificio moche (fig. 6, a y b).

Conclusión

Cuando empecé a estudiar el arte precolombino lo hice con la idea de que sus obras y la arquitectura tenían un valor igual al de cualquier otra cultura y merecían ser estudiadas desde el punto de la historia del arte. Nunca pensé que fueran producidas con los mismos criterios o estéticas. Y es que este tipo de objetos siempre plantean problemas y hay que prepararse con métodos y teorías de varios campos intelectuales y, lo más importante, usar la imaginación. Hoy en día, que existe cada vez más una retórica xenófoba en el mundo, no podemos restringir el estudio del pasado a un campo u otro. Tenemos que compartir conocimientos, métodos e ideas con el fin de mostrar el valor de entender a América y sus interconexiones a través del tiempo y del espacio desde múltiples puntos de vista.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista
1998[1435] *Tratado de pintura*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- ALBORNOZ, Cristóbal de
1989[1581] *Instrucción para descubrir todas las guacas del Perú y sus camayos y haciendas*. En Henrique Urbano & Pierre Duviols (eds.), *Fábulas y mitos de los incas*. Madrid: Historia 16, pp. 163-198.
- ARZE, Silvia & Ximena MEDINACELI
1991 *Imágenes y presagios en el escudo de los Ayaviri, mallkus de Charcas*. La Paz: Instituto de Historia Social Boliviana.
- BERTONIO, Ludovico
2006[1612] *Vocabulario de la lengua aymara*. Transcripción del texto original de 1612. Arequipa: Ediciones El Lector.
- BOURDIEU, Pierre
1977 *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- CERECEDA, Verónica
1987 Aproximaciones a una estética andina: De la belleza al *tinku*. En Thérèse Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt & Verónica Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Instituto de Historia Social Boliviana, pp. 133-231.
- CUMMINS, Thomas
1988 *Abstraction to Narration: Kero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*. Tesis de doctorado, University of California, Los Angeles.
1994 La tradición de figurinas de la costa ecuatoriana: Estilo tecnológico y el uso de moldes. En Izumi Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción cerámica prehispánica en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 157-172.
1998 Let Me See! Reading is for Them: Colonial Andean Images and Objects «como es costumbre tener los caciques Señores». En Elizabeth Boone & Tom Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 91-148.
1999 Images on Objects: The Object of Imagery in Colonial Native Peru as Seen through Guaman Poma's *Nueva Coronica i Buen Gobierno*. *Journal of the Steward Anthropological Society*, 25(1-2) [1997], 237-273.

- 2002 *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- 2004 *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Embajada de los Estados Unidos y Universidad Mayor de San Andrés.
- 2007 Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En Richard L. Burger, Craig Morris & Ramiro Matos Mendieta (eds.), *Variations in the Expression of Inka Power.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 267-311.
- 2015a Inka Art. En Izumi Shimada (ed.), *The Inka Empire: A Multidisciplinary Approach.* Austin: University of Texas Press, pp. 165-196.
- 2015b Les Chroniqueurs de la Conquête: Trois récits divergents des événements de Cajamarca. En Paz Núñez-Regueiro (ed.), *L'Inca & le Conquistador.* Verona: Musée du Quai Branly, Actes Sud y EBS Editoriale, pp. 130-147.
- 2019 The Jama-Coaque Mold-Made Figurines from Coastal Ecuador: The Case for Continuity. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 71-72: 64-77.

DEAN, Carolyn

- 2006 The Trouble with (the Term) Art. *Art Journal*, 65(2), 24-32.

DONNAN, Christopher B.

- 1978 *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication.* Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

- 1952[1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua qquichua o del Inca.* Lima: Imprenta Santa María.

Guss, David M.

- 1989 All Things Made. En Howard Morphy & Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader.* Malden, Massachusetts y Oxford: Blackwell Publishing, pp. 374-386.
- 1990 *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest.* Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

HARRISON, Regina

- 1989 *Signs, Songs and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture.* Austin: University of Texas Press.

HEMMING, John

- 1970 *The Conquest of the Incas.* Londres: Macmillan.

- HOUSTON, Stephen
2016 *Crafting Credit: Authorship among Classic Maya Painters and Sculptors.*
En Cathy L. Costin (ed.), *Making Value, Making Meaning: Techné in the
Pre-Columbian World.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research
Library and Collection, pp. 391-427.
- HOWARD-MALVERDE, Rosaleen
1990 *The Speaking of History: 'Willapaakushayki' or Quechua Ways of Telling the
Past.* Londres: Institute of Latin American Studies, University of London.
- KUBLER, George
1948 *Towards Absolute Time: Guano Archaeology.* En Wendell C. Bennett
(ed.), *A Reappraisal of Peruvian Archaeology.* Menasha: Society for
American Archaeology, pp. 29-50.
- ORÉ, Luis Jerónimo de
1992[1598] *Symbolo Cathólico Indiano.* Antonine Tibesar (ed.). Lima: Australis.
- PÄRSSINEN, Martti & Jukka KIVI HARJU
2004 *Textos andinos: Corpus de textos khipu incaicos y coloniales.* Volumen 1.
Madrid: Universidad Complutense de Madrid e Instituto Iberoamericano
de Finlandia.
- PEIRCE, C. S.
1955 *Logic as Semiotic: A Theory of Signs.* En Justus Buchler (ed.), *Philosophical
Writings of Peirce.* Nueva York: Dover Publications, pp. 98-119.
- PIZARRO, Pedro
1978[1571] *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú.* Guillermo
Lohmann Villena (ed.). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú.
- PLATT, Tristan
1978 *Symétries en miroir: Le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie.*
Annales: Économies, Sociétés, Civilisations, 5-6, 1081-1107.
- 1987 *Entre ch'axwa y muxsa: Para una historia del pensamiento político
aymara.* En Thérèse Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt &
Verónica Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* La Paz:
Instituto de Historia Social Boliviana, pp. 61-132.
- RAWSON, Jessica
1987 *Chinese Bronzes: Art and Ritual.* Londres: Trustees of The British Museum
y Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia.

- ROWE, John H.
1961 The Chronology of Inca Wooden Cups. En Samuel K. Lothrop (ed.), *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 317-341.
- 1971 The Influence of Chavín Art on Later Styles. En Elizabeth P. Benson (ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavín (October 26th and 27th, 1968)*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 101-124.
- 1984-1985 La posibilidad de una historia del arte del antiguo Perú. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 13, 309-313.
- SALOMON, Frank
2004 Andean Opulence: Wealth Objects in Community Value Systems. En Elena Phipps & Johanna Hecht (eds.), *Tapestries and Silverwork of the Colonial Andes*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, pp. 115-124.
- SAN AGUSTÍN
1995[397-426] *De Doctrina Christiana*. R.P.H. Green (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- STUART, David
1989 *The Maya Artist: An Iconographic and Epigraphic Analysis*. B.A. Thesis, Princeton University, Nueva Jersey.
- TITU CUSI YUPANQUI
1988[1570] Instrucción del Ynga Don Diego de Castro Tito Cussi Yupangui para el muy ilustre Señor el Licenciado Lope García de Castro, Gobernador que fue destes Reinos del Pirú, tocante a los negocios que con su Majestad en su nombre por su poder ha de tratar, la cual es esta que se sigue. En María del Carmen Martín Rubio (ed.), *El encuentro de dos mundos: Los incas de Vilcabamba*. Madrid: Ediciones Atlas.
- TRUJILLO, Diego de
1970[1571] Relación del descubrimiento del reyno del Perú. En Raúl Porras Barrenechea (ed.), *Una relación inédita de la Conquista: La crónica de Diego de Trujillo*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, pp. 39-120.
- UMBERGER, Emily
1987 Antiques, Revivals, and References to the Past in Aztec Art. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 13, 62-105.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo
1992 *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1998 Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469-488.

2004 Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. En Alexandre Surrallés & Pedro García (eds.), *Tierra Adentro: Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague: IWGIA, pp. 37-80.

WACHTEL, Nathan

1977 *The Vision of the Vanquished: The Spanish Conquest of Peru through Indian Eyes, 1530-1570*. Nueva York: Barnes & Noble Books.

WAGNER, Roy

1981 *The Invention of Culture*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Capítulo 3

Escribir la historia del arte sin leer Chan Chan como caso de estudio

Joanne Pillsbury

The Metropolitan Museum of Art

¿Cómo se puede escribir una historia del arte de los Andes antiguos? Uno de los problemas teóricos y metodológicos fundamentales para el estudio de las tradiciones visuales de los Andes prehispánicos es la falta de una tradición literaria contemporánea, correspondiente a las culturas precolombinas. Como consecuencia, en contraste con otros campos de la historia del arte, el arte andino prehispánico ha atraído a pocos estudiosos, esto debido en parte a las dificultades para su interpretación. En esta contribución, quisiera argumentar que la ausencia de textos no excluye la interpretación, sino que simplemente nos impulsa a explorar otros enfoques para la comprensión del significado de los materiales y de sus formas. Y de esta manera, el estudio del arte antes de la historia puede brindar no solamente una nueva mirada al pasado andino, sino una nueva manera de ver el campo de la historia del arte. Aquí utilizaré la escultura arquitectónica de Chan Chan como un trampolín para la generación de modelos de interpretación.

Considerando los estudios del arte precolombino en general, la historia del arte andino es más joven que aquella desarrollada para Mesoamérica, término general usado para el área un tiempo habitada por los aztecas, mayas y otros grupos. Hasta hace poco, el arte andino antiguo se estudió de manera menos intensa, en parte, por la ausencia de textos contemporáneos al periodo. A diferencia de México, no existen manuscritos ilustrados importantes en el Perú hasta la llegada del siglo XVII, varias generaciones después de la caída del Imperio inca. En lugar de textos y manuscritos ilustrados, los incas utilizaron sofisticados dispositivos de registro conocidos como *quipus* [*khipus*]. Utilizando estos paquetes

de cuerdas anudadas, los incas lograron mantener el seguimiento de una gama sorprendentemente variada de datos, incluyendo información contable y narrativa (Salomon, 2004; Quilter & Urton, 2002; Urton, 2003; 2017). A pesar de algunos excelentes estudios sobre *quipus*, estos sin embargo, siguen siendo de uso limitado para el tipo de investigaciones que los historiadores del arte generalmente realizan.

La ausencia de textos ha tenido un efecto en este campo, ya que tendemos a valorarlos mucho, así como a las culturas que los produjeron. Sin embargo, dejando de lado los juicios, la ausencia de textos ha asustado a los débiles de corazón por razones metodológicas. En la historia del arte, los textos generalmente se consideran críticos para comprender las visiones émicas de la historia y la cultura. Estar sin ellos es estar en el mar en un nivel interpretativo. No es de extrañar, entonces, que la mayoría de los estudios histórico-artísticos del material andino se interesen por el período de contacto, cuando la presencia de textos coloniales ofrece al menos la apariencia de observación directa y crónica (Quilter, 1996, 2001).

Pero la ausencia de textos es un problema mayor en el caso de los predecesores de los incas, las culturas que florecieron siglos, o incluso milenios antes. Aunque en los textos de la época colonial a veces se hallan referencias a eventos y hechos relativos a sociedades preincaicas, uno puede cuestionar con razón el valor documental de dicha información, dados los cambios culturales, las discontinuidades y las interrupciones que caracterizaron a la región andina a lo largo de los siglos.

Por lo tanto, resulta realmente difícil encontrar datos históricos para el antiguo Perú, y esto ha alentado el desarrollo de nuevos enfoques en la historia del arte. Estos estudios innovadores a menudo han sido robustamente multidisciplinarios, esbozando y contribuyendo a disciplinas afines como la antropología y la historia (ver, por ejemplo, Cummins, 2002; Pardo, 2011; Scher, 2017, Trever, 2017). La ausencia de textos también ha alentado un enfoque en las elecciones formales, materiales y sus posibles significados asociados, en algunos casos mucho antes de que tales enfoques se convirtieran en una moda en la historia del arte. De hecho, en este capítulo deseo argumentar que la ausencia de textos también puede ser una fortaleza.

Para volver a nuestra pregunta original, ¿cómo se puede escribir una historia del arte de las sociedades tempranas, anteriores al período de la conquista? Consideremos la antigua ciudad de Chan Chan como caso de estudio (fig. 1). Chan Chan fue la capital del Imperio de Chimor, también conocido como la cultura Chimú, y floreció en la costa norte del Perú entre los siglos X y XV de nuestra era (Campana, 2006; Moseley & Day, 1982; Moseley & Mackey, 1974;



Figura 1. Vista aérea de Chan Chan en 1931. En primer plano se pueden observar los muros perimetrales de los palacios rectangulares. Foto cortesía del American Museum of Natural History, Nueva York (foto: Robert Shippee y George R. Johnson).

Moseley & Cordy-Collins, 1990; Piminchumo, 2004). Chimor fue conquistado primero por los incas en el siglo XV, y luego los propios incas fueron derrocados por los españoles en el siglo XVI (Rowe, 1948). El valor de los textos de la época colonial para comprender a Chan Chan es, por lo tanto, limitado. Sin embargo, los textos no carecen de valor. Un breve relato, escrito en 1586 por Miguel Cabello Valboa (1951, pp. 329-332) proporciona una lista de reyes, y otros, con mayor frecuencia, mencionan los palacios urbanos amurallados que fueron el legado arquitectónico más llamativo de los chimú (fig. 2). Pedro Cieza de León, por ejemplo, escribió en 1553, que estos palacios «claramente parecen haber sido una gran cosa» (Cieza de León, 1959: 322-323). En general las descripciones de estos palacios son decepcionantemente breves y poco informativas.



Figura 2. Vista aérea del palacio Chol An. Foto cortesía del Servicio Aerofotográfico Nacional del Perú.

La arqueología, sin embargo, nos ha contado más sobre la naturaleza de estos palacios. Chan Chan está ubicada en el valle de Moche, en una llanura desértica al borde del Océano Pacífico. La fría corriente de Humboldt frente a la costa es una de las biomasas marinas más ricas del mundo, capaz de soportar el desarrollo de sociedades complejas mucho antes de la introducción de la agricultura (Beresford-Jones y otros, 2018; Moseley, 1975). En condiciones normales, hay poca o ninguna lluvia en esta área, aunque esta situación se interrumpe periódicamente por eventos de El Niño-Oscilación del Sur (ENSO). La ciudad fue fundada cruzando el río Moche frente a un sitio más temprano, conocido como Moche o Huacas de Moche. Moche, el sitio tipo para la cultura del mismo nombre, fue un centro ceremonial y urbano importante en el período Intermedio Temprano (200-850 d.C.) y posteriormente (Uceda y otros, 2016). La cultura Chimú surgió en esta misma región, en el período conocido como Intermedio Tardío (1000-1450 d.C.).

La ciudad de Chan Chan es inusual, ya que no cuenta con un foco urbano o plaza central. Más bien, el núcleo de la ciudad está dominado por diez recintos monumentales que se cree fueron los palacios de los señores del Chimor

(Conrad, 1981; Pillsbury & Leonard, 2004). Estos a su vez están rodeados por las casas de la nobleza menor, alojamientos para artesanos especializados que vivían en la ciudad, talleres y otras estructuras (Klymyshyn, 1982; Topic, 1990). Uno podría sugerir que la existencia de diez palacios resultaría excesiva en una ciudad de quizás solo 40 000 habitantes; sin embargo, el modelo más aceptado en los estudios sobre esta ciudad es que los chimú, al igual que los incas, practicaron un sistema de herencia dividida. Por consiguiente, la familia de un difunto rey retenía los derechos al palacio, pero no necesariamente para gobernar; el nuevo rey, por su parte, heredaba el derecho a gobernar, pero no el palacio: cada nuevo rey, por lo tanto, tenía que construir su propio palacio. Debido a esto, los palacios se habrían construido de forma secuencial, extendiéndose horizontalmente a través del paisaje.

Los palacios se caracterizan por su acceso extremadamente limitado. Las paredes del perímetro alcanzaban una altura de ocho a diez metros (fig. 3) y, a pesar de la erosión causada por las lluvias de El Niño, las altas paredes siguen siendo impresionantes. Cada palacio tiene una sola entrada en el lado norte, y el



Figura 3. Corredor en el palacio Chol An, 1893. Foto cortesía de la Braun Research Library and Collection, Autry National Center, Los Angeles (foto: Charles Lummis).

desplazamiento dentro de las instalaciones es restringido por un sistema laberíntico de entradas. Los espacios interiores son de considerable tamaño, con los más pequeños midiendo unos 87 900 metros cuadrados y los más grandes 221 000 (Day, 1982). Los palacios contenían grandes patios que podrían haber albergado a cientos de personas, extensas instalaciones de almacenamiento, estanques y, generalmente en el extremo sur, una plataforma funeraria, ya que el palacio real finalmente se convirtió en el mausoleo real (fig. 4). El rescate arqueológico de una plataforma funeraria sugiere que tal vez 300 mujeres jóvenes fueron sacrificadas para ser enterradas con el rey (Pozorski, 1979).

En el caso de mi investigación, esta se centró en la escultura arquitectónica del sitio (Pillsbury, 1992, 1993, 1996, 2009). Las paredes de Chan Chan fueron construidas con adobes, y los relieves fueron esculpidos sobre estos en un fino enlucido de tierra. Con los años, partes de las paredes se han desintegrado por las lluvias, dejando pocos relieves visibles en la actualidad. El palacio, previamente denominado con el apellido del naturalista suizo del siglo XIX Johann Jakob von Tschudi, ahora llamado Nik An, ha sido reconstruido para los turistas (fig. 5), pero los palacios restantes y sus esculturas arquitectónicas aún se encuentran enterrados bajo sus paredes caídas (fig. 6).



Figura 4. Vista de la plataforma funeraria del palacio Utzh An en 1990. En primer plano puede observarse la Sala de los Arabescos (foto: Joanne Pillsbury).

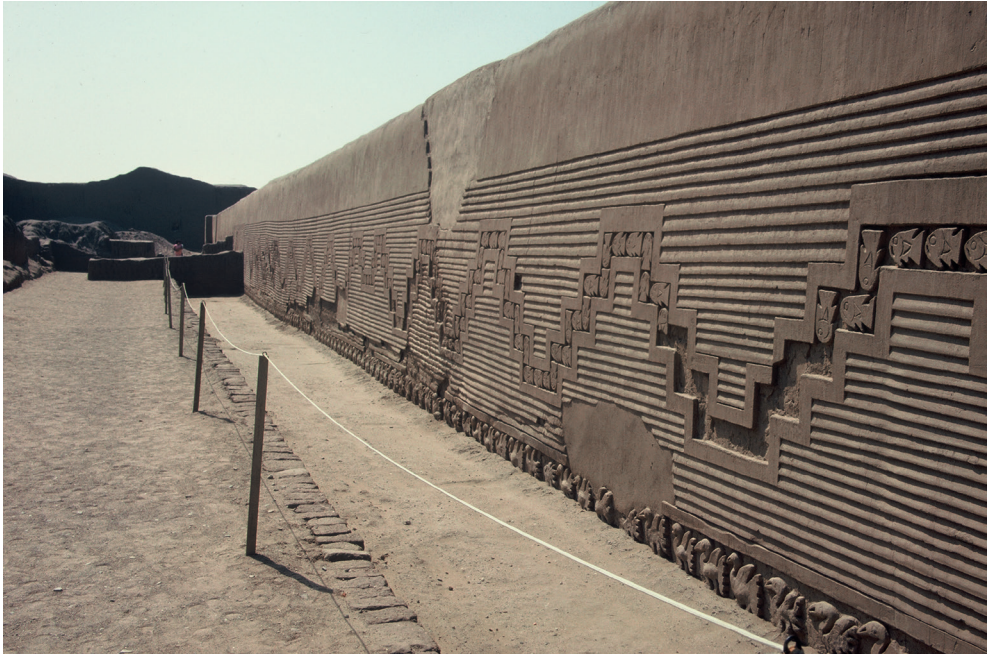


Figura 5. Un corredor en el palacio Nik An (reconstruido) (foto: Joanne Pillsbury).



Figura 6. Vista de las excavaciones, palacio Fechech An (foto: Joanne Pillsbury).

En Chan Chan, los relieves ornamentales están estrechamente relacionados con los palacios. Los relieves se hallan también en las huacas ubicadas alrededor de la ciudad, las cuales son estructuras similares en muchos aspectos a las plataformas de entierro. Estos relieves también se encuentran, aunque en menor grado, en los complejos de élite. Aunque estas estructuras han sido estudiadas menos intensamente que los palacios, a partir de la evidencia disponible, parece que la escultura en relieve es muy simple (bandas o diseños de bloques) y se usó escasamente (Pillsbury, 1993, pp. 123-141).

En cuanto a la escultura arquitectónica de los palacios, los relieves de la ciudadela difieren de las anteriores tradiciones de arquitectura escultórica de la costa norte por dos importantes características: (1) estos aparecen exclusivamente en el interior, y (2) fueron pintados en muy raras ocasiones. Ambas características los diferencian en gran medida, pero no del todo, de la temprana arquitectura escultórica moche. A partir de las evidencias de nuestra investigación en Chan Chan, observamos que los relieves solo aparecen en los interiores de los palacios, los exteriores no fueron decorados.

Estos relieves son muy coherentes en su forma, y la gama de imágenes es muy limitada, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de espacio disponible y los 500 años de historia de la ciudad. Las composiciones se basan en repeticiones de pequeños motivos geométricos y zoomorfos que abarcan grandes extensiones de las paredes (figs. 7 y 8). Los motivos zoomorfos remiten al ámbito marítimo,



Figura 7. Fachada de una plataforma funeraria, palacio Xllangchic An (foto: Joanne Pillsbury).

con representaciones de aves marinas y una amplia variedad de peces, crustáceos y moluscos. Los patrones geométricos en forma de diseños de tablero de ajedrez, como los relieves recientemente descubiertos en un corredor en el palacio Utzh An (Aurazo, 2018), anteriormente conocido como Gran Chimú, y los relieves romboidales del palacio Nik An, también podrían relacionarse con el tema marítimo, correspondiendo quizás a la representación de redes de pesca. También se observan formas antropomorfas, pero estas se encuentran muy lejos de poder ser identificadas como retratos de la nobleza. Cuando los seres humanos (o figuras sobrenaturales con rasgos humanos) aparecen, son generalmente pequeños y constituyen solo un elemento dentro de un tema recurrentemente repetido (fig. 9).



Figura 8. Detalle de relieve en la fachada de la plataforma funeraria del palacio Xllangchic An. En el borde superior puede observarse evidencia de una composición posterior, similar a la que se observa actualmente (foto: Joanne Pillsbury).



Figura 9. Detalle de relieve, con figuras con bolsa, loro, y concha *Spondylus* (foto: Abraham Guillén).

Los relieves de Chan Chan representan una clara diferencia con las tradiciones anteriores moche en materia, contexto y color. El arte moche tiene un carácter más narrativo y presenta mayor interés en la forma humana. Las representaciones a gran escala de seres sobrenaturales agresivos son un tema favorito, como los desfiles de prisioneros (Mujica y otros, 2007; Uceda y otros, 2016). En la fachada de la estructura de un templo en Huaca Cao Viejo, por ejemplo, se muestra a los cautivos despojados de sus ropas, desfilando detrás de su guardián, que los conduce mediante una cuerda atada al cuello. Las figuras están pintadas en colores brillantes, visibles para la población desde todas partes.

En contraste, en Chan Chan son muy pocas las composiciones que se enfocan en temas narrativos (fig. 10). En los pocos casos en que las imágenes conforman un complejo grupo de figuras que siguieren una narrativa, esta cualidad es contrarrestada por la repetición de la agrupación docenas de veces a través del espacio.

Este patrón repetitivo se ve en uno de los relieves más complejos de Chan Chan, conocido como el friso de «Los Buceadores», descubierto en el palacio Xllangchic



Figura 10. Relieve en el palacio Fochic An (foto: Joanne Pillsbury).

(fechado ca. 1200 d.C.), un complejo conocido anteriormente como Uhle en memoria del reconocido arqueólogo alemán que trabajó en el área a fines del siglo XX (Pillsbury, 1996). El relieve fue descubierto en un patio que conduce a una estructura en forma de U y a instalaciones de almacenamiento. Se le nombró "Los Buceadores" por las representaciones de buceadores recolectores de conchas que exhibe (fig. 11). Las imágenes muestran un par de personajes, dispuestos espalda con espalda y con las rodillas dibujadas dentro de una estructura de cinco lados, y a otras dos figuras enfrentadas debajo de ellos que cuentan con lo que parecen ser colas pero que en realidad representarían cuerdas unidas a sus cinturas. Intercalados a lo largo de las cuerdas onduladas aparecen unos motivos triangulares y puntiagudos que podrían corresponder al bivalvo marino *Spondylus*. Los personajes se encontrarían en búsqueda de esta valiosa concha, generalmente hallada en las cálidas aguas frente a la costa extremo norte del Perú y Ecuador (Carter, 2011). Si bien esta imagen sugiere fuertemente que nos encontramos frente a una narrativa, esta posibilidad se ve socavada por el hecho de que esta escena y sus variaciones se repiten docenas de veces en todo el patio, convirtiendo a las imágenes más en un tropo que en una narrativa.



Figura 11. Friso de Los Buceadores, palacio Xllangchic (foto: Joanne Pillsbury).

Otro ejemplo de esta repetición se encuentra en el patio de un palacio del siglo XIV o XV, antes denominado Velarde y hoy en día Ning An (fig. 12). El friso fue denominado «El Friso Caballito de Tortora» («The Tule Boat Frieze») en los años setenta por la representación de los barcos tradicionales de totora, generalmente con un par de remeros a bordo (fig. 13). Este friso está igualmente compuesto de docenas de repeticiones de un mismo tema. Además de los caballitos, se encuentra una rica variedad de peces y formas rectangulares que indican redes (fig. 14). Esta obra es sustancialmente diferente de otras composiciones en Chan Chan, donde existe una amplia diversidad de formas, y estas son presentadas de manera aislada, en la composición más informal del sitio. Sin embargo, incluso en este caso, el mismo grupo de motivos se repite hasta seis veces en cada pared. La repetición fue difícil de distinguir en un primer momento, ya que los grupos fueron creados por diferentes manos y se encuentran en distintos estados de preservación, pero cuando todo el patio fue abierto y analizado, el patrón se hizo evidente.

La mayoría de las composiciones en Chan Chan se definen por su apego a arreglos repetitivos de pequeñas formas geométricas y zoomorfas contenidas dentro de bordes (fig. 15). La rigidez en los frisos de Chan Chan esconde el material del que están hechos. En particular en comparación con la viveza de los anteriores murales y relieves moche, Chan Chan aparece como una repetición a gran escala de imágenes que en algún momento hicieron parte de los bordes del vocabulario decorativo del arte moche.

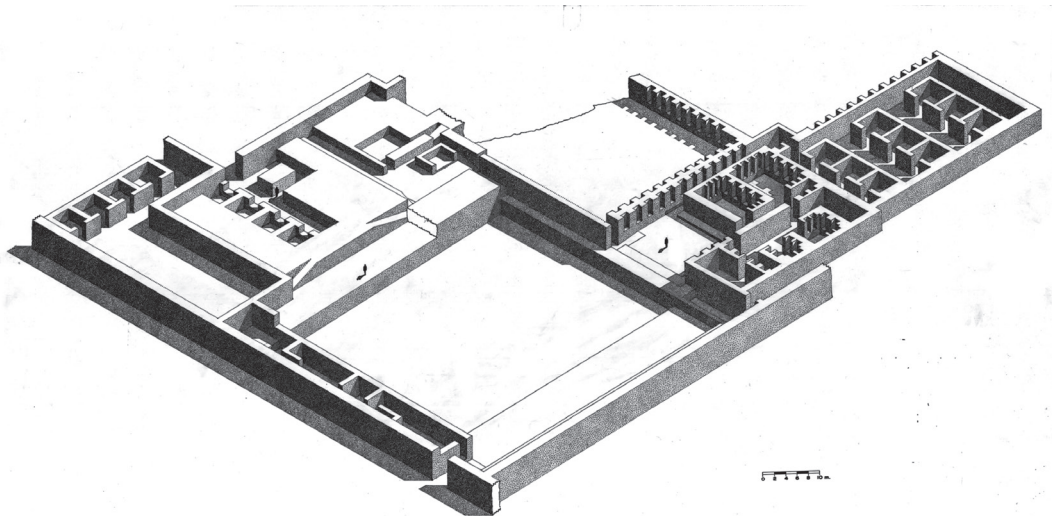


Figura 12. Reconstrucción del Patio del Friso del Caballito de Totorá (derecha), y una plataforma funeraria (izquierda; ubicación del Friso Burr), palacio Ning An (dibujo: Alberto Barba).



Figura 13. Detalle del Friso del Caballito de Titora (foto: Joanne Pillsbury).



Figura 14. Detalle del Friso del Caballito de Titora (foto: Joanne Pillsbury).

En la medida en que la escala, la posición y la singularidad transmiten significados conceptuales (Summers, 1982), los frisos Chimú son en gran medida acerca de una idea colectiva en lugar de figuras individuales. En efecto, las figuras individuales poseen rara vez un lugar destacado, ya sea por la escala dominante o la posición central en una composición. Hay jerarquía en algunas composiciones, como

el «Friso Burr», que parte de un relieve más grande excavado por primera vez alrededor de 1907 (fig. 15). El relieve, que una vez cubrió todos los lados de una plataforma monumental en el palacio Ning An, fue excavado originalmente por el prefecto de La Libertad, Carlos A. Velarde (Anónimo, 1907). Velarde retiró lo que ahora se conoce como la cuarta capa de construcción, revelando una espectacular composición de figuras con tocados de media luna envueltos en una rica variedad de vida marina. Por desgracia, las excavaciones quedaron descubiertas y la mayoría de los relieves fueron destruidos por las lluvias de El Niño de 1925. Afortunadamente, Velarde nunca eliminó una sección de la cuarta capa, y una parte del relieve debajo de esta sección fue excavado por el proyecto de Harvard en la década de 1970 y nombrado en recuerdo de uno de los miembros del proyecto, Samuel H. Burr (Hoyt & Moseley, 1969-1970). En esta sección superviviente (fig. 16), se puede observar en detalle el patrón repetitivo: una figura con un tocado creciente que termina en bandas onduladas, que a su vez están llenas de criaturas marinas, rodeadas por figuras subsidiarias de aves antropomórficas con implementos, figuras antropomórficas más pequeñas, aves y crustáceos. Esta composición



Figura 15. Vista del Friso Burr, palacio Ning An, c. 1910. Foto cortesía del Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University (foto: J. Louis Schaefer).

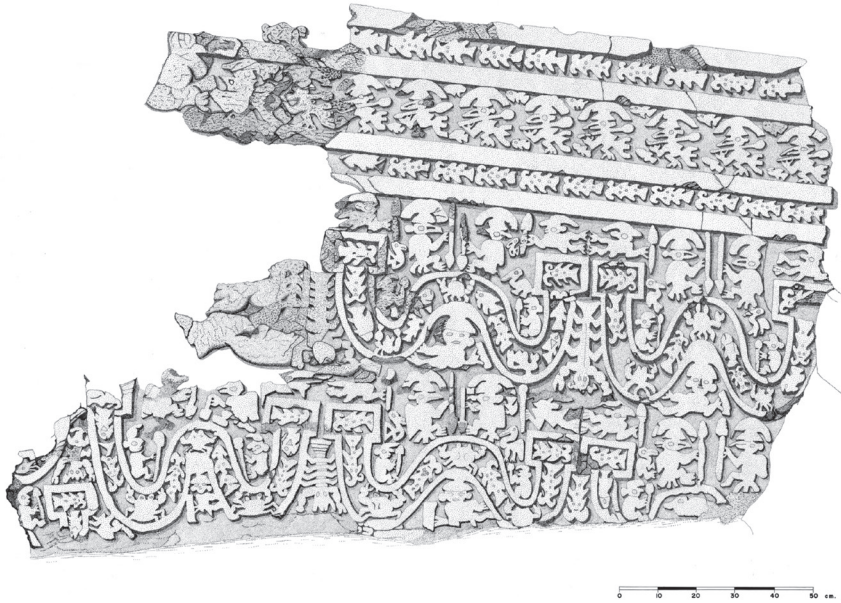


Figura 16. Detalle del Friso Burr (dibujo: Alberto Barba).

está coronada por un borde elaborado. Aquí la figura antropomórfica con el tocado de ola/media luna es más grande y frontal, en contraposición a las figuras de perfil que la flanquean.

Sin embargo, incluso esta jerarquía es alterada por la insistente repetición de figuras. La sección de un metro del «Friso Burr» que ha sobrevivido no es sino una pequeña parte de lo que alguna vez fue una composición que cubrió por completo todas las partes de la plataforma de 23.6 x 28.9 metros. La singularidad, una cualidad que también sirve para identificar y resaltar algunas imágenes, es extremadamente rara en Chan Chan. El impacto de los frisos no radica en la presentación de la narrativa o imágenes singulares, sino en el conjunto de la obra, la gran extensión de relieves escultóricos en el espacio interior.

Las composiciones de los relieves arquitectónicos en Chan Chan siguen una estructura de patrones infinitos dentro de bordes, es decir, los motivos se repiten una y otra vez (fig. 17). Esta extensión solo es interrumpida por las bandas decorativas a lo largo de los lados, y las partes superiores e inferiores de las paredes. Como Bier (1992) ha señalado a menudo en el caso de los mosaicos romanos o de los textiles islámicos, el patrón es representar lo infinito limitado por la finitud. Los bordes se convierten en marcos, encontrando y enfocando



Figura 17. Detalle del relieve del corredor, Sala de Los Arabescos, en 1893. Foto cortesía de la Braun Research Library and Collection, Autry National Center, Los Angeles, # 24899 (foto: Charles Lummis).

dispositivos entre el observador y la imagen, como Shapiro (1969) lo señaló alguna vez. Ellos crean un efecto perceptivo de orden y control extremos. También crean un efecto de distanciamiento. A diferencia de las obras de arte chimú en metal, como las espectaculares insignias en oro o vasijas en plata, o las obras exquisitamente detalladas en mosaico de conchas (Pillsbury, 1996, 2017), los relieves arquitectónicos en Chan Chan no inspiran la observación cercana. De hecho, los patrones infinitos con bordes imparten una calidad ornamental a las obras. Su poder, el genio de la concepción, reside no en las partes, sino en toda la composición. Lo que antes era la frontera decorativa de imágenes moche es ahora el telón de fondo de las ejecuciones chimú en el espacio que les rodea. Los propios señores chimú proveyeron la narrativa en las procesiones y rituales del palacio.

¿Cómo podemos interpretar estas imágenes? En términos de iconografía, los textos históricos no son muy útiles. Por ejemplo, mientras que el Inca Garcilaso de la Vega escribió en 1609 que los chimú veneraron a los peces, Antonio de la Calancha en 1638 hizo hincapié en que no lo hicieron (Calancha, 1974-1981[1638], vol. IV, p. 1242; Garcilaso, 1991[1609], vol. 1, pp. 401-404). Incluso si los escritores hubieran estado de acuerdo en lo referente a los chimú y los peces, no está claro si esta información aumentaría nuestra capacidad de interpretar motivos iconográficos específicos de forma aislada.

Uno podría argumentar, asimismo, que la principal intención de los diseñadores de esta iconografía quizás no fue otorgar significado a motivos específicos. La cobertura completa, de hecho la saturación, de vastas áreas de la pared con patrones repetitivos habría transmitido significado en sí misma. De modo que, los motivos específicos serían menos importantes que el efecto global.

La escala de los palacios de Chan Chan es fundamental para comprender la impresión originada por los relieves. Los palacios son muy amplios en su extensión horizontal. Incluso en su estado en ruinas, la concepción sigue siendo de aspecto masivo, y más que capaz de infundir un sentimiento de temor, maravilla y crear misterio. Especialmente si se tiene en cuenta la exclusividad del espacio —dado el extremo control sobre los accesos— uno puede imaginar el extraordinario impacto visual que producía finalmente acceder al primer gran patio del palacio. Pocos elegidos abandonarían el árido e inerte paisaje del desierto y serían recibidos en lo que debió haber sido una potente experiencia visual, desde el masivo interior de los pozos de agua a los relieves arquitectónicos rebosantes de vida a través de imágenes de un «mar de caballas», como lo expresaría el poeta William Butler Yeats.

Pero ¿es posible entender cómo estas imágenes pudieron haber sido apreciadas, sin saber las asociaciones de los motivos? Yo sugiero que la interpretación de cada una de las formas es de poca importancia, y probablemente fue así incluso en la antigüedad. Esta cacería por el «significado» de cada uno de los motivos podría ser una pista falsa. Por el contrario, en el caso de los relieves de Chan Chan, la obra es el mensaje, o más precisamente, las imágenes son acerca de la obra. La clave de las imágenes invocadas no son los motivos individuales sino la composición completa, y esa composición es evocativa de un medio completamente diferente: los exquisitos textiles de los Andes (Pillsbury, 1993, pp. 85-89; 2009). Los relieves están formados de una pasta maleable de tierra y, sin embargo, sus formas son planas y angulares. Las formas marcadamente cortadas no repiten la temprana gran escala de las representaciones modeladas de seres divinos y prisioneros, sino la rigidez de los textiles.

La Sala de los Arabescos (figs. 4 y 17), que corresponde a la entrada hacia la plataforma funeraria en Utzh An, ejemplifica muchos de los aspectos de la composición de los frisos de Chan Chan. Utzh An, uno de los palacios más grandes de Chan Chan, data del período medio de la historia de la ciudad (c. 1300 d.C.). Su masiva plataforma de entierro fue completamente saqueada, sin embargo, amplias secciones de paredes ornamentadas han sobrevivido. El principal motivo es un pelícano, duplicado y repetido al revés y al derecho, y unidos por la cola (fig. 18). Una criatura con una cabeza y dos apéndices se encuentra en su vientre.

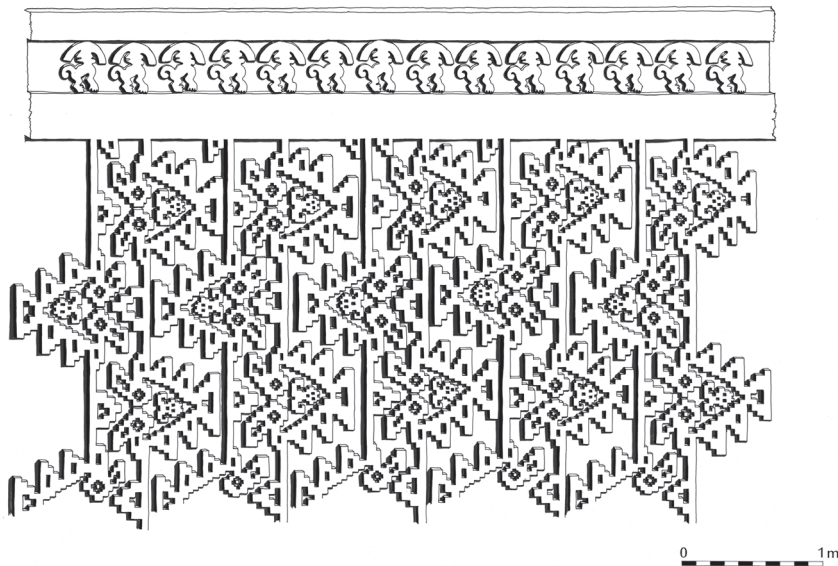


Figura 18. Reconstrucción del relieve de la Sala de Los Arabescos (dibujo: Alberto Barba).

Esta imagen está vinculada con otras por una banda vertical. La forma completa se repite, pero al revés, por lo tanto, esto entrelaza las imágenes, creando un patrón general de plegado doble de rotación simétrica. Este patrón de relieve se extiende desde el nivel del piso hasta el borde superior, y corresponde a una forma zoomorfa con tocado de media luna. Toda la composición se repite en toda la extensión de al menos cuatro paredes en esta entrada.

Es intelectualmente provocador comparar este tipo de patrón de decoración de paredes con textiles (Brugnoli y otros, 1997; Cornejo & Sinclair, 2005; Rowe, 1984, 1999; Solanilla, 2017). Lo que descubrimos es que los relieves de Chan Chan y los textiles comparten iconografía y composiciones similares, con énfasis en patrones infinitos y bordes (figs. 19, 20 y 21). Como Desrosiers (2008) ha notado, los frisos, sobresaliendo como lo hacen de la pared, pueden interpretarse como tramas suplementarias sobre la superficie lisa de un tejido, cada paso representa un hilo magnificado (figs. 22, 23 y 24). También hay un alto grado de correspondencia entre la simetría utilizada en ambos medios. En cierta medida, esto es de esperarse: las culturas ciertamente tienen preferencias (Washburn, 2004; Washburn & Crowe, 1988). Los textiles y los relieves arquitectónicos, sin embargo, solo en el arte chimú, comparten tan compleja simetría de rotación, traslación y reflexión. Estas composiciones no se encuentran en otros medios tales como la cerámica o la plata.



Figura 19. Tejido colgante Chimú. Algodón, 208,28 cm. The Metropolitan Museum of Art, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Donación de Nelson A. Rockefeller, 1979, # 1979.206.601.



Figura 20. Detalle de relieve en un corredor del palacio Nik An (foto: Joanne Pillsbury).



Figura 21. Fragmento de un textil excavado por John Topic en los años setenta en el área de arquitectura informal, Chan Chan. Museo de Sitio Chan Chan (foto: Joanne Pillsbury).



Figura 22. Arquitectura en forma de «U», palacio Nik An (foto: Joanne Pillsbury).



Figura 23. Detalle de relieve con pelícanos (foto: Joanne Pillsbury).

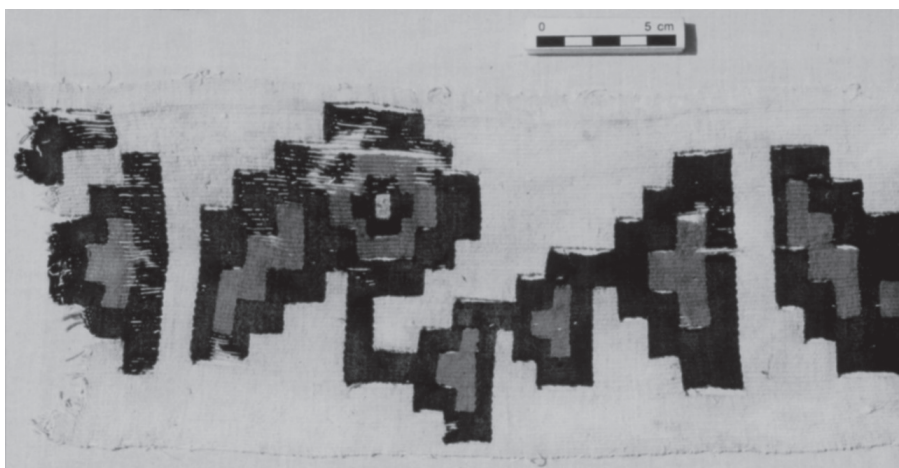


Figura 24. Fragmento de un tejido encontrado en 1987 en una plaza en el palacio Nik An. Museo de Sitio Chan Chan (foto: Joanne Pillsbury).

Esta correspondencia entre los textiles y la arquitectura no aparece por primera vez en Chan Chan, pero es vista aquí, en niveles sin precedentes. Pero ¿por qué esta reverencia a los textiles en las paredes de adobe de Chan Chan? En el siglo XIX, Gottfried Semper sostuvo que la mayoría de los símbolos decorativos utilizados en la arquitectura occidental fueron derivados de las artes textiles (Semper, 1989[1851]). Semper vio al textil «vestir» la arquitectura como «enmascarando» la realidad de los materiales de construcción. Este no parece ser el caso en Perú, donde no hay pruebas de tal proceso evolutivo.

Más bien, sugiero que el patrón textil en relieves de adobe es explícito e intencional, y que está relacionado a ambos, una tradición de colgar elaborados textiles en interiores arquitectónicos, y el valor intrínseco y la función de los textiles en las culturas andinas. Los textiles pueden ser considerados como la primera forma de arte en los Andes. Las primeras evidencias de textiles en Perú se remontan a hace unos 12 000 años (Jolie y otros, 2011) y continuaron siendo muy apreciados en el período colonial. Estos fueron altamente desarrollados en la costa del Perú a partir del segundo milenio antes de nuestra era, mucho antes de la introducción de la cerámica. La mejor prueba de estos primeros textiles proviene de Huaca Prieta (Bird, 1963), un sitio no muy lejos de Chan Chan. Los textiles, como un medio de expresión artística, se mantuvieron o incluso aumentaron su valor a lo largo de los siglos, y para el período Inca, se encuentran entre los más preciados objetos del Imperio (Murra, 1962). Se usaron tapices finos para regalos imperiales y sacrificio ritual. La corona real del Inca no era de oro o plata, sino de fibras textiles rojas.

De hecho, en ocasiones, incluso las coronas de oro de las culturas preincaicas hacen eco de los textiles, tanto en el diseño del trabajo repujado, como en la manera en que los extremos se unen con «costuras» mecánicas (Lechtman, 1977, 1993; Pillsbury, 2017, fig. 31; véase también Halliday, 2018, pp. 4, 155).

En el siglo XVI las crónicas, por otra parte, hacen varias referencias a la utilización de los textiles de lujo en los interiores de los palacios y templos. Por ejemplo, fray Martín de Murúa describe «unos palacios grandísimos de cantera...y en los aposentos había muchos paramentos de cumbi ricos a su manera» (Murúa 2004 [1590-1598], cap. 41, fol. 93r; véase también el Jesuita Anónimo [Blas Valera], 1968[1590-1598], p. 158). En otro lugar, Murúa nota que para la boda del Inca Huascar, «todas las casas de los yngas muertos se cubriesen todos los texados de plumeria y las paredes se entoldasen de ropa fina de cumbi y algodón y las torres de la plaza se adornasen de la misma manera» (Murúa, 2008[1611-1616], cap. 43, fol. 90v).

La idea que inmediatamente se me ocurre es que en Chan Chan los diseñadores estaban emulando esta práctica de embellecer la arquitectura con finos textiles. Los relieves de adobe son una forma relativamente económica de transformar rápidamente la apariencia visual de las estructuras. Los señores del Chimor expandían sus dominios rápidamente, por ello requirieron de un medio rápido y eficaz para embellecer sus construcciones. Los frisos esculpidos pueden haber sido un medio adecuado para lograr el efecto de textiles de lujo en las paredes. En cierto modo se trata del arte de la ilusión, una forma en la que las cosas pueden hacerse ver diferentes de lo que son. Desde la distancia, los relieves tienen una apariencia de regularidad elegante que en muchas formas oculta la prisa en la que muchos de ellos fueron creados.

¿Podría el patrón textil en Chan Chan también referirse a las prácticas de una corte real itinerante? Por ejemplo, sabemos que la corte real Inca se movía con frecuencia, y la tela, en su gran portabilidad, probablemente era crucial en la creación de un contexto de magnificencia principesca donde quiera que apareciera el gobernante, así como los monarcas europeos viajaban con tapices (Campbell, 2010, p. 112). Aquí es provocador considerar el patrón de la escultura arquitectónica chimú en las provincias. En general, los relieves son mucho menos comunes en sitios provinciales como Manchán o Farfán; esto se debe seguramente, en parte, a las cortas historias ocupacionales de estos sitios, los delicados frisos de adobe a menudo se conservan encerrados en una renovación posterior. Sin embargo, ¿podría también deberse a que esa ornamentación estaba restringida a la realeza? o a que los muros de los sitios provinciales ¿se dejaban relativamente sin adornos porque en ocasiones

se cubrirían con lujosos textiles?, estas siguen siendo preguntas difíciles, si no imposibles, de responder.

Es importante tener en cuenta, sin embargo, que estos "tapices de adobe" fueron probablemente algo más que un ornamento. Es posible que también hayan existido profundas creencias sobre la preciosidad de los textiles. Es tentador especular que tales imágenes guardan cierta relación con la producción textil real en el sitio y su papel como mercancía de intercambio, como Pohl (1994) ha sugerido para los frisos llamativamente textiles en el sitio de Mitla en Oaxaca, México. La *Relación Sámano* (Xérez, 1985, pp. 179-180) registra noticias sobre una balsa comercial que la expedición de Francisco Pizarro encontró frente a la costa de Tumbes en 1525, su intrigante descripción de textiles y otros objetos posiblemente fabricados en la costa norte, sugiere la posible importancia de los textiles como fuente de prosperidad para los chimú.

Pero la conexión entre los textiles y la arquitectura es, sin duda, más profunda. Desde el período prehispánico hasta el día de hoy en los Andes, los sacrificios y otras cosas preciosas fueron envueltos en finos textiles (Allen, 2002[1988]). Este énfasis en las imágenes textiles puede haber servido a propósitos votivos o incluso de protección, transmitiendo ciertas propiedades a la arquitectura. Desde este punto de vista, las paredes de los palacios estarían metafóricamente envueltas en un material precioso y sagrado.

Para ampliar más la idea, podría ser que estas estructuras se encontraran, incluso, de algún modo «vestidas». A lo largo de los Andes, las momias de los personajes importantes eran envueltas en una secuencia de mantos tejidos. ¿Por qué no la arquitectura?, en particular, la arquitectura tan estrechamente asociado a individuos específicos. Nuestro estudio de la escultura arquitectónica en Chan Chan reveló que una de las áreas intensamente adornada del palacio fue la plataforma funeraria. Aquí, en varios casos, hemos podido documentar múltiples capas de «vestimenta»: capas de relieves de adobe fueron esculpidas una sobre otra (figs. 8, 25, 26). Estas capas quizás resaltaban la importancia relativa de un individuo, siendo creadas inmediatamente después de su muerte o, lo que es más probable, a través del tiempo, siendo cada capa el registro de una específica veneración. Las capas también podrían haber sido creadas como parte de una adición en la que se agregaron más enterramientos a la estructura. Estas adiciones en sí mismas pueden considerarse una variación en la veneración del individuo original.



Figura 25. Vista del relieve al núcleo de la plataforma funeraria (véase fig. 11), palacio Ñing An, c. 1910. Foto cortesía del Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University (foto: Bernard y J. Louis Schaefer).



Figura 26. Detalle de la superposición de relieves en la plataforma funeraria, palacio Ñing An. El Friso Burr cubierto por la capa final de la plataforma.

Si bien el significado específico de los relieves podría finalmente eludirnos, el estudio del arte en las culturas antiguas ágrafas no constituye una búsqueda infructuosa. De hecho, la ausencia de textos puede llevar a una mayor concentración en otros tipos de datos, datos que a menudo podemos pasar por alto en contextos ricos en textos. El enfoque en lo formal, en su sentido más amplio, nos ha llevado a algunas ideas que pueden resultar importantes en el caso particular de los relieves arquitectónicos de Chan Chan. Pero también puede conducir a una comprensión más profunda de las corrientes culturales más allá de los confines de la ciudad, las cuales podrían reflejar estrategias imperiales deliberadas. Los señores del Chimor tomaron una decisión consciente de evitar las amenazadoras figuras sobrenaturales y los desfiles de prisioneros, y sustituyeron estas representaciones con patrones de imágenes decorativas familiares, relacionadas con ideas de abundancia material. Podemos deducir de todo ello que los tenaces elementos de un régimen anterior fueron abandonados, y un nuevo programa visual fue instituido. Este nuevo programa se basaba en formas tradicionales y profundamente significativas recombinadas de nuevas maneras. De un modo no muy distinto de lo que Grabar (1987[1973]) registró para el arte islámico, la distinción y la renovación fueron introducidas, pero envueltas en una reconfortante asociación con el pasado. En Chan Chan, la continuidad se manifestó cubriendo las paredes interiores de los espacios ceremoniales, en los nuevos y monumentales palacios, con relieves escultóricos que invocaban intencionalmente uno de los materiales más antiguos y preciosos para los chimú, los textiles. Al hacer que las formas y patrones tradicionales del diseño textil fueran centrales para la experiencia visual en los patios, la élite chimú se comprometía a perpetuar los valores culturales permanentes en un momento de cambios en el destino político.

Bibliografía

- ALLEN, Catherine J.
2002[1988] *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- ANÓNIMO
1907 Nuestra información gráfica. *Prisma*, 3(37), 5.
- AURAZO, Johnny
2018 Descubrimiento en Chan Chan: Corredor con murales de unos 700 años de antigüedad. *El Comercio*, 14 de Junio del 2018.

- BERESFORD-JONES, David G., Alexander PULLEN, George CHAUCA, Lauren CADWALLADER, María GARCÍA, Isabel SALVATIERRA, Oliver WHALEY, Víctor VÁSQUEZ, Susana ARCE, Kevin LANE y Charles FRENCH
2018 Refining the Maritime Foundations of Andean Civilization: How Plant Fiber Technology Drove Social Complexity during the Preceramic Period. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 25(2), 393-425.
- BIER, Carol
1992 Elements of Plane Symmetry in Oriental Carpets. *Textile Museum Journal*, 31, 53-70.
- BIRD, Junius
1963 Pre-Ceramic Art from Huaca Prieta, Chicama Valley. *Ñawpa Pacha*, 1, 29-34.
- BRUGNOLI B., Paulina, Soledad HOCES DE LA GUARDIA CH., Paulina JÉLVEZ H. & Tania GÓMEZ A.
1997 *Fertilidad para el desierto: Un traje ceremonial chimú. Costa norte de los Andes centrales, siglos XII-XV*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- CABELLO VALBOA, Miguel
1951[1586] *Miscelánea antártica*. Lima: Instituto de Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CALANCHA, Antonio de la
1974-1981[1638] *Crónica moralizada*. Ignacio Prado Pastor (ed.), 6 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CAMPANA DELGADO, Cristóbal
2006 *Chan Chan del Chimo*. Lima: Editorial Orus.
- CAMPBELL, Thomas P.
2010 Stately Splendor, Woven Frescoes, Luxury Furnishings: Tapestry in Context, 1600-1660. En Thomas P. Campbell & Elizabeth A.H. Cleland (eds.), *Tapestry in the Baroque: New Aspects of Production and Patronage*. New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 107-121.
- CARTER, Benjamin
2011 *Spondylus* in South American Prehistory. En Fotis Ifantidis & Marianna Nikolaidou (eds.), *Spondylus in Prehistory: New Data and Approaches*. BAR International Series. Vol. 2216. Oxford: Archaeopress. Pp. 63-89.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1959[1553] *The Incas of Pedro Cieza de León*. Victor Wolfgang von Hagen (ed.). Norman: University of Oklahoma Press.

- CONRAD, Geoffrey
1981 Cultural Materialism, Split Inheritance, and the Expansion of Ancient Peruvian Empires. *American Antiquity*, 46, 3-26.
- CORNEJO B., Luis E. & Carole SINCLAIRE A. (eds.)
2005 *Chimú: Laberintos de un traje sagrado*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- CUMMINS, Thomas B.F.
2002 *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- DAY, Kent C.
1982 Ciudadelas: Their Form and Function. En Michael E. Moseley & Kent C. Day (eds.), *Chan Chan: Andean Desert City*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 55-66.
- DESROSIERS, Sophie
2008 Revisiting the Ocucaje Opened Tunic from the Textile Museum. Washington D.C.: Textile Models and Process of Imitation. En *Textiles as Cultural Expressions. Proceedings of the 11th Symposium of the Textile Society of America (Hawaii, September 24-27, 2008)*. Textile Society of America Proceedings, Paper 89. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/89>
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1991[1609] *Comentarios reales de los incas*. Carlos Aranibar (ed.). 2 vols. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- GRABAR, Oleg
1987[1973] *The Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale University Press.
- HALLIDAY, Kirsten M.
2018 *Style and Media in Chimú Art*. Tesis de doctorado, University College London, Londres.
- HOYT, Margaret A. & Michael E. MOSELEY
1969-1970 The Burr Frieze: A Rediscovery at Chan Chan. *Ñawpa Pacha*, 7-8, 41-58.
- JESUITA ANÓNIMO [Blas Valera]
1968[1593-1597] Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú. En Francisco Esteve Barba (ed.), *Crónicas peruanas de interés indígena*. Madrid: Ediciones Atlas, pp. 151-189.
- JOLIE, Edward A., Thomas F. LYNCH, Phil R. GEIB & James M. ADOVASIO
2011 Cordage, Textiles, and the Late Pleistocene Peopling of the Andes. *Current Anthropology*, 52(2), 285-296.

- KLYMYSHYN, Alexandra M. Ulana
1982 Elite Compounds in Chan Chan. En Michael E. Moseley & Kent C. Day (eds.), *Chan Chan: Andean Desert City*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 119-143.
- LECHTMAN, Heather
1977 Issues in Andean Metallurgy. En Elizabeth P. Benson (ed.), *Pre-Columbian Metallurgy of South America*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 1-40.
1993 Technologies of Power: The Andean Case. En John S. Henderson & Patricia J. Netherly (eds.), *Configurations of Power: Holistic Anthropology in Theory and Practice*. Ithaca, NY: Cornell University Press, pp. 244-280.
- MOSELEY, Michael E.
1975 *The Maritime Foundations of Andean Civilization*. Menlo Park, CA: Cummings.
- MOSELEY, Michael E. & Alana CORDY-COLLINS (eds.)
1990 *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor. A Symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1985*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- MOSELEY, Michael E. & Kent C. DAY (eds.)
1982 *Chan Chan: Andean Desert City*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- MOSELEY, Michael E. & Carol J. MACKAY
1974 *Twenty-four Architectural Plans of Chan Chan, Peru: Structure and Form at the Capital of Chimor*. Cambridge, MA: Peabody Museum Press.
- MUJICA BARREDA, Elías, Régulo FRANCO JORDÁN, César GÁLVEZ MORA, Jeffrey QUILTER, Antonio MURGA CRUZ, Carmen GAMARRA DE LA CRUZ, Víctor Hugo RÍOS CISNEROS, Segundo LOZADA ALCALDE, John VERANO, Marco AVEGGIO MERELLO & Eduardo HIROSE MAIO
2007 *El Brujo: Huaca Cao, centro ceremonial moche en el Valle de Chicama*. Lima: Integra AFP y Fundación Wiese.
- MURRA, John V.
1962 Cloth and Its Functions in the Inca State. *American Anthropologist*, 64(4), 710-728.
- MURÚA, Martín de
2004[1590-1598] *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercenario Fray Martín de Murúa, Códice Galvin*. Juan Ossio Acuña (ed.). Madrid: Testimonio.

- MURÚA, Martín de
2008[1611-1616] *Historia general del Piru. Facsimile of J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16*. Los Angeles, CA.: Getty Research Institute.
- PARDO, Cecilia (ed.)
2011 *Modelando el mundo: Imágenes de la arquitectura precolombina*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- PILLSBURY, Joanne
1992 Technical Evidence for Temporal Placement: Sculpted Adobe Friezes of Chan Chan, Peru. En Pamela Vandiver, James Druzik, George Wheeler & Ian Freestone (eds.), *Materials Issues in Art and Archaeology III*. Materials Research Society Symposium Proceedings. Vol. 267. Pittsburgh: Materials Research Society, pp. 989-995.
1993 *Sculpted Friezes of the Empire of Chimor*. Tesis de doctorado, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, Nueva York.
1996 The Thorny Oyster and the Origins of Empire: Implications of Recently Uncovered *Spondylus* Imagery from Chan Chan, Peru. *Latin American Antiquity*, 7(4), 313-340.
2009 Reading Art without Writing: Interpreting Chimú Architectural Sculpture. En Elizabeth Cropper (ed.), *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century*. Studies in the History of Art, 74; Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers, LI. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 72-89.
2017 Imperial Radiance: Luxury Arts of the Inca and their Predecessors. En Joanne Pillsbury, Timothy Potts & Kim N. Richter (eds.), *Golden Kingdoms: Luxury Arts in the Ancient Americas*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, pp. 33-43.
- PILLSBURY, Joanne & Banks LEONARD
2004 Identifying Chimú Palaces: Elite Residential Architecture in the Late Intermediate Period. En Susan Toby Evans & Joanne Pillsbury (eds.), *Palaces of the Ancient New World: A Symposium at Dumbarton Oaks 10-11 October 1999*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 243-295.
- PIMINCHUMO HURTADO, Víctor
2004 La cultura Chimú: Prólogo a nuevos datos. En Luis Valle Álvarez (ed.), *Desarrollo arqueológico, costa norte del Perú*. Tomo 2. Trujillo: Ediciones SIAN, pp. 7-16.

- POHL, John M. D.
1994 Weaving and Gift Exchange in the Mixtec Codices. En Grace Johnson & Douglas Sharon (eds.), *Cloth and Curing: Continuity and Change in Oaxaca*. San Diego: San Diego Museum of Man, pp. 3-13.
- POZORSKI, Thomas
1979 The Las Avispas Burial Platform at Chan Chan, Peru. *Annals of Carnegie Museum*, 48, 119-137.
- QUILTER, Jeffrey
1996 Continuity and Disjunction in Pre-Columbian Art and Culture. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 29-30, 303-317.
2001 Review of *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs* by E.H. Boone, *Maya Art and Architecture* by M.E. Miller, and *Pre-Columbian Art and Teotihuacan: An Experiment in Living* by E. Pasztory. *The Art Bulletin*, 83(4), 762-765.
- QUILTER, Jeffrey & Gary URTON (eds.)
2002 *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*. Austin: University of Texas Press.
- ROWE, Ann P.
1980 Textiles from the Burial Platform of Las Avispas at Chan Chan. *Ñawpa Pacha*, 18, 81-148.
1984 *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor: Textiles from Peru's North Coast*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
1999 Textiles chimú. En José Antonio de Lavalley & Rosario de Lavalley de Cárdenas (eds.), *Téjidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP, pp. 425-479.
- ROWE, John H.
1948 The Kingdom of Chimor. *Acta Americana*, 6(1-2), 26-59.
- SALOMON, Frank
2004 *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Durham: Duke University Press.
- SCHAPIRO, Meyer
1969 On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle Image Signs. *Semiótica*, 1, 223-242.
- SCHER, Sarahh E.
2017 High-Ranking Women and Masculine Imagery in Moche Art and Burial Ensembles. En Sarahh E. M. Scher & Billie J. A. Follensbee (eds.), *Dressing the Part: Power, Dress, Gender, and Representation in the*

Pre-Columbian Americas. Gainesville, FL: University Press of Florida, pp. 450-481.

SEMPER, Gottfried

1989[1851] *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Nueva York: Cambridge University Press.

SOLANILLA, Victória

2017 Trajes de poder: Los conjuntos chimú con borlas. En Lena Bjerregaard & Ann Peters (eds.), *PreColumbian Textile Conference VII - Jornadas de Textiles Precolombinos VII*. Lincoln, NE: Zea Books, pp. 330-340.

SUMMERS, David

1982 The 'Visual Arts' and the Problem of Art Historical Description. *Art Journal*, 42, 301-310.

TREVER, Lisa

2017 *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca, Peru*. Con aportes de Jorge Gamboa, Ricardo Toribio y Ricardo Morales Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

TOPIC, John R.

1982 Craft Production in the Kingdom of Chimor. En Michael E. Moseley & Alana Cordy-Collins (eds.), *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor: A Symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1985*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 145-176.

UCEDA CASTILLO, Santiago, Ricardo MORALES GAMARRA & Elías MUJICA BARREDA

2016 *Huaca de la Luna: Templos y dioses moches*. Lima: World Monuments Fund Perú y Fundación BACKUS.

URTON, Gary

2003 *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Texas Press.

2017 *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*. Austin: University of Texas Press.

WASHBURN, Dorothy K. (ed.)

2004 *Embedded Symmetries, Natural and Cultural*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

WASHBURN, Dorothy K. & Donald W. CROWE

1988 *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*. Seattle: University of Washington Press.

Joanne Pillsbury

XÉREZ, Francisco de

1985

Verdadera relación de la conquista del Perú. Concepción Bravo (ed.).

Madrid: Historia 16.

Capítulo 4

Cómo escribir una historia del arte para el «Nuevo Mundo antiguo» Perspectivas desde una superficie pintada

Lisa Trever
Columbia University

Más de quinientos años de historia se adhieren a la superficie deteriorada de un pilar de adobe, de poco menos de un metro de ancho, dentro de un templo de Pañamarca, un sitio moche tardío localizado en la costa norte del Perú (fig. 1). La acción del viento, las lluvias y las manos humanas ha oscurecido las distintas capas de imágenes pintadas que decoraron este fragmento arquitectónico, pero siglos de «tiempo vivido» (Boivin, 2000, p. 368) aún permanecen materializados en su superficie azotada por el pasar del tiempo.¹ Hace más de 1300 años, los primeros artistas en pintar los pilares y las paredes de este templo prehispánico dejaron en ellas registros de imágenes figurativas, ahora prácticamente imperceptibles en este estrato tardío. Las capas de su superficie narran historias de construcción, decoración, periódicos procesos de renovación del enlucido y pintura, quemazón y remozamiento, en el transcurso de los siglos siguientes (Trever, 2017).

Con cada nueva campaña de murales, los pintores del templo dieron vida a un nuevo programa pictórico, hasta que finalmente las paredes y pilares quedaron envueltos en una capa opaca de lechada de cal y el templo empezó a caerse en ruinas. Sin embargo, la historia del templo pintado no terminó con este abandono. Hasta al menos principios del siglo XIII, hombres y mujeres continuaron

¹ Este interés por la materialización del tiempo se encuentra influenciado por la clásica obra de George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (1962).



Figura 1. Superficie estratificada de un pilar erosionado (Pilar 2) excavado en Pañamarca el año 2010 (foto: Lisa Trever).

regresando a este espacio cargado de significado, dejando ofrendas materiales junto con sus rezos y peticiones. Cientos de años después, otras manos volvieron para esculpir la superficie del pilar con imágenes nuevas y diferentes que evocan a las de algunos petroglifos— con peces, aves y lo que podría corresponder a estrellas del cielo nocturno— mientras el palimpsesto del mural continuaba invitando a actos de creación de imágenes. A medida que los terremotos hacían estremecer la costa peruana y los edificios de adobe del sitio empezaron a desmoronarse, los adobes y el enlucido caídos cubrieron eficazmente las superficies de las paredes y pilares hasta, finalmente, sepultarlos. Una lectura cuidadosa de este tipo de restos arqueológicos, entendidos como residuos del tiempo y del accionar humano, hace posible una práctica transdisciplinaria en la historia del arte andino antiguo, una práctica basada en un renovado interés por la evidencia material de secuencias de acontecimientos del pasado.

Con el transcurso del tiempo y la acrecentada acumulación de vestigios materiales de actividad humana, el templo de Pañamarca se volvió cronotópico. Devino en un lugar donde, siguiendo las palabras empleadas por Mikhail Bakhtin para referirse al cronotopo artístico literario, «... los indicadores espaciales y temporales se fusionan en un todo concreto cuidadosamente pensado. El tiempo, por así

decirlo, adquiere espesor, cobra carnalidad, se vuelve artísticamente visible; a su vez, el espacio se recarga y responde a los movimientos del tiempo, la trama y la historia» (Bakhtin, 1981, p. 84; traducción nuestra).² En Pañamarca y en otros lugares similares, el tiempo se concretizó en los laminados de las paredes de sus monumentos, mientras sus espacios reverberaron con los movimientos, acciones y tradiciones de los siglos anteriores. Este tipo de acumulaciones materiales de tiempo vivido atestiguan una «historia profunda», es decir, una historia anterior al texto, hecha de pintura y prácticas sociales en el Perú antiguo. En este antiguo escenario americano, separado por miles de años y medio mundo de las tradiciones de escritas y textos registrados, los estratos arqueológicos pueden ser «léídos», en un sentido amplio, episodio por episodio, como si fuera capítulo por capítulo, para relatar la historia de un monumento antiguo y de un lugar que de otra manera no podría haber quedado registrada.³

En esta investigación sobre murales andinos antiguos, de Pañamarca y otros lugares, considero cómo las historias, en particular las «historias del arte», pueden escribirse a partir de la lectura material de objetos y monumentos de la Sudamérica antigua, donde las aproximaciones historiográficas tradicionales no son posibles.⁴ Por «historias del arte» —o, mejor dicho, «historias visuales-materiales»— me refiero a la disciplina de la historia del arte con más amplia atención en las imágenes y objetos (concebidos en términos congruentes con el «arte» o no) y a los modos de representación visual y material que emplean. Me preocupan menos los tradicionales esfuerzos por recuperar las biografías de los artistas o por exhibir destreza en un evaluativo *connoisseur*. Este trabajo no se limita al convencional énfasis de la historia del arte precolombino en el estilo y la iconografía (Klein, 1982). Más bien, esta investigación explora varios caminos de investigación y formas de evidencia ubicadas en el punto de encuentro de la historia del arte, la arqueología de campo y la antropología social. A lo largo de este trabajo, lo que más me importa es cómo las comunidades e individuos pudieron

² «In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history» (Bakhtin, 1981, p. 84).

³ Para otro enfoque sobre la lectura de las paredes como historia material-social, véase Urton, 1988.

⁴ El particular desafío metodológico de escribir la historia del arte andino antiguo en una era anterior a la escritura es tratado en Pillsbury, 2009, y en su ensayo en el presente libro (cap. 3).

haber creado significados, involucrándose al mismo tiempo con las imágenes, en diferentes lugares y momentos del pasado.

Con este propósito, busco invertir la típica relación de la arqueología con el arte, usualmente practicada en América.⁵ En vez de usar las artes visuales para ilustrar creencias o modos de vivir antiguos, en esta investigación aprovecho el potencial latente de la información arqueológica para revelar los modos dinámicos en que la gente creó y vio las imágenes pintadas y esculpidas. Es decir, utilizo la evidencia material reunida a través de la arqueología (por ejemplo, estratigrafía, datación por radiocarbono, análisis isotópico y molecular, etc.) para escribir la historia del arte andino antiguo. Los datos científicos pueden contribuir a la «meta humanista», como escribiera décadas atrás el historiador del arte George Kubler, a fin de «recuperar esos frágiles tejidos de sentido y valor de los cuales solo débiles trazos se adhieren al sobrio marco de la historia arqueológica» (Kubler, 1973, p. 167; traducción nuestra).⁶ Denomino a este uso de la arqueología al servicio de la investigación histórica del arte «arqueohistoria del arte» (Trever, en prensa). Por «arqueohistoria del arte» me refiero a una aplicación metodológica de la arqueología a cuestiones de interés de la historia del arte relacionadas a cualquier periodo (arqueología + historia del arte), no necesariamente a un enfoque en el arte antiguo. En vez de intentar reconstruir estructuras mentales o cosmologías, siguiendo la tradición de la antropología estructural que ha influenciado en muchos estudios de iconografía andina antigua, me ocupo de manifestaciones particulares de imágenes y monumentos, dentro de escenarios particulares en el tiempo y el espacio, lo que supone una empresa de índole más historicista.

En su libro *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*, el historiador Jorge Cañizares-Esguerra (2001, 2007) escribe sobre el controvertido estatus de las fuentes indígenas, incluidas las pictografías mesoamericanas y los *quipus* incaicos (véase también Urton, 2017), en la formación de las historias imperiales y nacionales escritas en México y en Europa. El libro de Cañizares-Esguerra analiza las complejidades de escribir, desde las tradiciones historiográficas europeas, la historia de un mundo

⁵ Desde comienzos del siglo XX, la arqueología americana se ha basado más firmemente en preguntas y métodos de la investigación antropológica que en la arqueología clásica o del «Viejo Mundo», más estrechamente ligada a la historia y a la filología (véase Willey & Sabloff, 1993).

⁶ «Today an apparent opposition between the ‘scientific’ and the ‘humanistic’ study of American antiquity needs to be restated as complementary methods of describing the past. [...] The humanistic aim is to recover those fragile tissues of meaning and value of which only faint traces adhere to the spare frame of archaeological history» (Kubler, 1973, p. 167).

colonizado. En la presente investigación sobre murales andinos, extendiendo el problema de las capacidades probatorias de las fuentes materiales no escritas para la elaboración de una historia del arte situada en el pasado profundo del llamado «Nuevo Mundo» (fig. 2). Sin antiguas tradiciones textuales que descifrar y con la crónica española más cercana a mil años de distancia en el tiempo, la (pre)historia moche debe ser construida casi completamente a partir de los restos físicos.

En esta investigación sobre murales y arqueohistoria del arte moche, establezco múltiples perspectivas sobre el sentido de las imágenes y las prácticas visuales y culturales, recuperadas mediante la investigación de campo y el estudio de materiales. Estas perspectivas anidadas abarcan desde amplios panoramas culturales hasta detalles fácilmente pasados por alto, con el fin de crear interpretaciones, desde la historia del arte, de los murales antiguos de Pañamarca, de otros centros moche y de otros lugares de la antigua Sudamérica. Esta serie multiescalar comienza, primero, con prácticas corporales de arte y de creación de imágenes en la antigua costa del Pacífico en su conjunto, las cuales no pueden ser explicadas por un esencialismo panandino basado en la etnohistoria incaica o la etnografía de la sierra (es decir, por el concepto de «lo andino»). Segundo, identifico diferencias importantes entre los murales creados en los periodos temprano y tardío de la



Figura 2. Estudio de la «arqueohistoria del arte» de un pilar pintado (Pilar 1) de Pañamarca (foto: Jorge Gamboa para el Proyecto Pañamarca).

época moche, que dan cuenta de una transformación radical del medio artístico después del siglo VII. Tercero, evalúo el significado de la imaginaria pictórica de Pañamarca, tanto la semipública como la altamente restringida, a la luz de lo que se sabe de la ubicación geopolítica del centro en el angosto valle de Nepeña, en el sur del mundo moche. Ahí, me focalizo particularmente en el templo de Pañamarca, densamente pintado y provisto de pilares, y en la abundante evidencia material allí encontrada de la memoria social y el íntimo entrelazamiento humano-imagen. Cuarto, examino los detalles más pequeños de motivos rayados en las superficies pintadas de Pañamarca, que resultan ser claves para entender las prácticas generales de percepción visual y respuesta pictórica en la antigua costa norte del Perú, ya sea durante el periodo Moche o mucho después. Más allá de los estudios de área, este trabajo mantiene un diálogo con recientes investigaciones en la antropología de la imagen, los estudios del arte mundial y la visualidad desde una perspectiva antigua comparativa.

Una arqueohistoria del arte de la creación de imágenes moche en Pañamarca y en otros lugares no puede sino asumirse y hasta definirse en relación con la falta de evidencia convencional. Tal investigación, a diferencia de muchas otras áreas de la historia del arte, no puede recurrir a un nutrido archivo textual de vidas de artistas, contratos, inventarios y críticas. Más bien, debe construir sus argumentos e interpretaciones a partir de múltiples tipos de restos materiales, de contextos geoespaciales y, ciertamente, de las superficies de los propios muros, tan empapadas de historias. Estas superficies y contextos pueden abordarse como detalladas narrativas materiales. Esta investigación tiene implicancias para áreas del estudio humanístico más allá del antiguo mundo andino, donde la escritura de historias marginalizadas no puede depender de archivos textuales, pero sí puede alternativamente ser rescatada del olvido histórico, al menos parcialmente, a través de fragmentarias fuentes materiales, espaciales o visuales. Mi objetivo, por consiguiente, no es descifrar una narrativa magistral singular y totalizadora, que pueda leerse a lo largo de los murales y otras formas artísticas moches, sino más bien llevar a cabo la lectura de una multiplicidad de historias a menor escala, hallados en artefactos, paredes y en el entorno artificial.

Los murales de Pañamarca en el marco de la arqueología andina y de la historia del arte peruano

En la arqueología andina, el centro moche sureño de Pañamarca (c. 500-800 d.C.) adquirió renombre por una serie de murales policromos que se documentaron

por primera vez a mediados del siglo XX, y que alguna vez dieron vida a las paredes de la plaza principal, las fachadas de plataformas escalonadas, los espacios interiores de patios y los confines cerrados de los templos de acceso más restringido (Bonavia, 1959; Schaedel, 1951). Si bien Pañamarca ha ocupado un lugar prominente en la arqueología peruana desde la década de 1950, apenas comienza a divisarse su importancia para la historia del arte andino antiguo. Desde el comienzo de las investigaciones en Pañamarca en la década de 1860, sin embargo, las prácticas modernas de creación de imágenes mantuvieron usualmente estrecha relación con los desarrollos en la historia del arte peruano de los siglos XIX y XX, conforme fotógrafos, pintores y dibujantes técnicos se esforzaban por reproducir y duplicar las impresionantes ruinas del sitio y sus pinturas murales. Ciertamente, es imposible entender el significado de Pañamarca dentro de la arqueología peruana sin recurrir a la gran cantidad de imágenes modernas que de algún modo han suplantado, o incluso han llegado a remplazar, las paredes pintadas originales, muchas ya destruidas y otras nuevamente enterradas. Una renovada práctica de historia del arte andino debe, por lo tanto, entrar en diálogo tanto con la historia moderna de la arqueología como con la historia moderna de las imágenes artísticas elaboradas al servicio de la arqueología.

Según el lingüista alemán Ernst Middendorf, quien visitó las elevadas ruinas en 1886, el nombre quechua Pañamarquilla significaba «pequeña fortaleza del lado derecho» (Middendorf, 1893–1895, vol. 2, p. 334; traducción nuestra),⁷ aunque una lectura alternativa sugiere que podría traducirse por «pequeña fortaleza de las pinturas» (Trever, 2017, p. 44). Irónicamente, durante su recorrido por Nepeña, el explorador alemán no observó las pinturas policromas por las cuales Pañamarca se volvería posteriormente famosa. Middendorf fotografió el sitio, pero su imagen de aquella arquitectura antigua asentada profundamente en su entorno natural se alimentó de la estética de la paisajística romántica europea y no de las convenciones arqueológicas modernas. Su imagen fotográfica enmarcó los templos de adobe en la distancia, privilegiando el impresionante panorama antes que los detalles arquitectónicos (Middendorf, 1893–1895, vol. 2, p. 334). No fue, sin embargo, el primero en fotografiar las pirámides escalonadas de Pañamarca,

⁷ «Es probable que el nombre derive de esta ubicación, pues en la lengua quechua *pañá* significa «derecha» y *marca* la «planta alta de un edificio» o bien una «torre, fortaleza», por consiguiente Pañamarca es una «fortaleza en el lado derecho», siendo Pañamarquilla el diminutivo en español» («Von dieser Lage rührt vermutlich der Name her, denn in der Keshuasprache bedeutet *pana* rechts, *marca* einen Oberstock, Turm, eine Burg, mithin panamarca eine Burg an der rechten Seite, wovon Panamarquilla das spanische Diminutiv ist») (Middendorf, 1893–1895, vol. 2, p. 334).

insertadas en el afloramiento de granito en la orilla del río. En 1864, el fotógrafo Augustus Le Plongeon, más conocido por su trabajo en Yucatán, produjo una vista estereoscópica de la plataforma de adobe más grande (en ese momento llamada «El Castillo» y a veces «La Fortaleza») mientras recorría el valle junto al viajero y precursor de la arqueología americana E. George Squier (McElroy, 1986, p. 125). La esterografía de 1864 de Le Plongeon sirvió de modelo para el grabado de las ruinas que apareció dentro de la popular narrativa de Squier titulada *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* (Squier, 1877, p. 201). Sin embargo, al igual que ocurriera años antes con Middendorf, ni Squier ni Le Plongeon vieron las paredes pintadas que se encontraban justo debajo de esa superficie barrida por el viento.

Mucho después de la era de exploración del siglo XIX, el pintor norteño peruano Pedro Azabache Bustamante realizó su propia vista de la misma plataforma escalonada (Garrido, 1951), un paisaje abstracto en la tradición indigenista de José Sabogal y Julia Codesido, con quienes se había entrenado en la Escuela de Bellas Artes de Lima (Salazar, 2015). Pero Azabache fue capaz de ver mucho más en Pañamarca de lo que habían podido ver los exploradores y fotógrafos del siglo anterior. En 1950, el pintor fue convocado al sitio por el arqueólogo norteamericano Richard Schaedel y el antropólogo peruano Víctor Antonio Rodríguez Suy Suy, quienes habían descubierto allí varias pinturas en las paredes de adobe de esas construcciones moches. Una de estas fragmentarias pinturas (Mural A) había sido expuesta anteriormente por Toribio Mejía Xesspe, durante la expedición de Julio C. Tello a Nepeña en 1934, pero ese hallazgo no fue publicado en su momento (Tello, 2005). Fue el trabajo de Schaedel el primero que llevó el arte antiguo de Pañamarca a una atención pública más amplia, tanto en el Perú como en los Estados Unidos, en 1956, en el Art Institute of Chicago (Trever, 2017, pp. 68–70). Las réplicas a escala de las cuatro pinturas murales descubiertas en 1950 realizadas por Azabache fueron las primeras imágenes en publicarse de la hoy renombrada tradición pictórica del sitio. Sin embargo, solo una de las réplicas de Azabache se publicó a colores en ese momento (Schaedel, 1951, cubierta). Otra reproducción apareció en blanco y negro (Kosok, 1965, pp. 206–207; Schaedel, 1951, fig. 13), pero las otras dos nunca fueron publicadas y dejaron así un vacío en el corpus documental accesible a los estudiosos.

Recientes investigaciones en un archivo canadiense, sin embargo, han permitido recuperar las imágenes en color de las cuatro réplicas pintadas por Azabache.⁸ De acuerdo al relato de Schaedel (1951, p. 146) sobre su labor conjunta con Azabache, el artista empezó calcando las figuras de los murales en el sitio. Luego, habría completado los cuadros en su taller de la campiña de Moche. Al montar más tarde las figuras calcadas del mural de la plaza, el pintor redujo los espacios que separaban a las figuras (fig. 3). A diferencia de ilustraciones arqueológicas posteriores (véase, por ejemplo, la fig. 8), Azabache también reconstruyó lo que pudo de las figuras que ya habían perdido sus cabezas, de tal modo que los daños en la superficie, las pérdidas y las variadas texturas presentes en la verdadera pared no aparecieran en su cuadro. Estos actos de restauración pictórica son visibles en la réplica del mural de la plaza, pero son aún más evidentes en su realización de la figura antropomorfa de la iguana (fig. 4). Al momento de su descubrimiento en 1950, el rostro, la cabeza y el torso de aquella figura mítica ya habían sido destruidos (véase Schaedel, 1951, fig. 12), pero en la réplica el artista buscó restaurar la integridad de la forma pintada, obteniendo un resultado anatómicamente confuso.



Figura 3. Vista parcial de la réplica pintada en 1950 por Pedro Azabache del mural de la plaza (Mural C) de Pañamarca. Archivos de la University of British Columbia, fondo Alan R. Sawyer, caja 26, carpeta 3.

El trujillano José Eulogio Garrido, poeta y director de museo, visitó el proyecto de campo de Schaedel en Pañamarca; en un ensayo publicado en la revista *Cultura Peruana* elogió al sitio describiéndolo como un «bello exponente de la arquitectura prehispánica» y una «maravilla arquitectónica» (Garrido, 1951). Sutiles evocaciones de las *Visiones de Chan Chan*, cautivante obra anterior de Garrido,

⁸ Transparencias en colores de las cuatro réplicas pintadas por Azabache (murales A, B, C y D) son conservadas en el archivo del curador Alan Sawyer, en la University of British Columbia, Canadá.

Figura 4. Réplica de la figura de iguana antropomorfa llevando un *pututu* de concha *Strombus* (Mural D) de Pañamarca, realizada por Pedro Azabache en 1950. Archivos de la University of British Columbia, fondo Alan R. Sawyer, caja 26, carpeta 3.



recorren su prosa lírica, publicada junto con una reproducción a medio tono de la vista de la pirámide escalonada pintada por Azabache. Garrido describió cómo la arquitectura «conserva trazas de espléndidas decoraciones murales pintadas, con fragmentos grandes que permiten formarse impresión certera de la grandiosidad y suntuosidad originarias del edificio», y cómo esas pinturas «impresionan y deleitan hondamente».⁹ Esta celebración estética de los murales de Pañamarca —al igual que la participación del pintor indigenista norteño, Azabache, como ilustrador de campo— fue emblemática del enlace establecido a mediados de siglo entre la literatura, el arte y la arqueología dentro del círculo conocido como «La Bohemia» y en ese entonces «Grupo Norte». Establecida en el norte del Perú, esta agrupación ha sido mayormente pasada por alto en la historia de la arqueología andina.

Poco tiempo después, en 1958, un turista alemán fue quien fotografió por primera vez un mural recientemente expuesto en Pañamarca (fig. 5). La noticia

⁹ «El núcleo principal de las construcciones de adobe situado delante de la torre conserva trazas de espléndidas decoraciones murales pintadas, con fragmentos grandes que permiten formarse impresión certera de la grandiosidad y suntuosidad originarias del edificio. Aún son perfectamente visibles, e impresionan y deleitan hondamente, varias figuras de hombres, vistosamente ataviados, formando friso, casi de tamaño natural, pintados como al temple, a colores planos sin matices graduados» (Garrido, 1951, pp. 42–43).





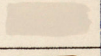

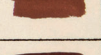


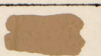
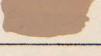

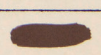
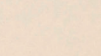
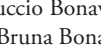
Figura 5. Réplica del mural de la sacerdotisa (Mural E) realizada por Félix Caycho (copia pintada en 1980 a partir de la réplica de 1958–59), estudiada por primera vez por Duccio Bonavia. Imagen cortesía de Aurelio Bonavia y Bruna Bonavia-Fisher.

de esta pintura sobreviviente concitó la atención de los arqueólogos de Lima, siendo posteriormente estudiada en detalle por Duccio Bonavia en colaboración con el pintor e ilustrador arqueológico Félix Caycho Quispe. El fragmento de la pared pintada que estudiaron llevaba la representación de una figura elaboradamente vestida, identificada inicialmente como un sacerdote (Bonavia, 1959) y luego como una *sacerdotisa* (Bonavia, 1985). Alternativamente, también ha sido descrita como una figura sobrenatural, debido a sus trenzas zoomorfas y su boca con colmillos (Hocquenghem & Lyon, 1980; Holmquist, 1992; Makowski, 2000). Esta poderosa figura femenina fue representada portando un elaborado vestido emplumado y un tocado dorado. Ofrece una copa, elevándola hacia una figura (ya destruida) a su izquierda. Unos auxiliares zoomorfos más pequeños le siguen, detrás de éstos se aprecia una escena de humanos cautivos amarrados. La apariencia distintiva de su tocado y de la copa que levanta ha sido empleada como evidencia para asociar esta figura con los entierros de mujeres de élite hallados en San José de Moro, en el alejado valle norteño de Jequetepeque (Donnan & Castillo, 1994). Este mural sirvió como ejemplo prototípico del «Tema de la Presentación» (Donnan, 1975), reinterpretado posteriormente como la «Ceremonia del Sacrificio» en los estudios de iconografía moche (Donnan, 2010; véase también el ensayo de S. Scher en el presente volumen, cap. 9).

La réplica del mural de la sacerdotisa elaborada por Caycho entre los años 1958-1959 estuvo basada en el calco que realizara en el campo y en los colores que cotejó en el sitio (fig. 6). Este trabajo gráfico creado para la UNESCO constituye un meticuloso registro visual del mural antiguo y una obra maestra del arte del Perú por sus propios méritos. Sin embargo, su paradero se desconoce hoy en día. El mural antiguo comenzó a desmoronarse inmediatamente, en 1958,

CLASIFICACION DE LOS COLORES

LA COLUMNA DE LA IZQUIERDA CORRESPONDE A LA TERMINOLOGÍA USADA EN ESTE TRABAJO; LA COLUMNA DEL CENTRO A LA TERMINOLOGÍA DEL DICCIONARIO DE COLOR; LA COLUMNA DE LA DERECHA A LA GAMA DE COLORES DEL MURAL ESTUDIADO. LOS COLORES DEL 2 AL 8 CORRESPONDEN A LAS SECCIONES A Y B Y DEL 9 AL 13 A C.

1	GRIS TIERRA (COLOR DE LA TIERRA DEL LUGAR)	PLATE 14 B3 (PAG. 50-51)	TWINE-DUNE +	
2	BLANCO OREMA (BLANCO DEL FONDO)	PLATE 3 A7-A8 (PAG. 28-29)		
3	BLANCO GRIS	PLATE 3 A1 (PAG. 28-29)		
4	ANARANJADO OSCURO	PLATE 13 GLL (PAG. 48-49)		
5	ROJO LADRILLO OSCURO	PLATE 7 HLL (PAG. 36-37)	CASSEROLE RUSTIC BROWN GINGERSPIGE + ESKIMO -	
6	ROJO MARRÓN			
7	CELESTE OSCURO "B"	PLATE 8 A7 (PAG. 38-39)		
8	NEGRO AZULINO			
9	ANARANJADO CLARO	PLATE 6 ALL (PAG. 34-35)	VASSAR TAN	
10	ROSADO BEIGE	PLATE 5 A10 (PAG. 32-33)	ROSE BEIGE 2, +	
11	ROJO OCRE	PLATE 6 E10 (PAG. 34-35)	ROSE OAK +	
12	CELESTE OSCURO "B"	PLATE 8 A7 (PAG. 38-39)		
13	SEPIA OSCURO	PLATE 8 A10 (PAG. 38-39)	SEPIA ^P	

LAMINA V

Figura 6. Tabla de los colores murales pintada a mano por Duccio Bonavia y Félix Caycho en 1959. Imagen cortesía de Aurelio Bonavia y Bruna Bonavia-Fisher.

por la falta de un tratamiento de conservación eficaz, y para 1963 se encontraba casi completamente destrozado (véase Kauffman, 1983, p. 368, fig. 3). A pesar de la pérdida del mural y de la desaparición de la réplica «original» realizada por Caycho, esta pintura se ha vuelto famosa gracias a sus múltiples copias pintadas y a numerosas reproducciones posteriores que han llegado a suplantar y ocupar el lugar virtual del original perdido. Esta profusión de imágenes constituye una «masa de copias» (*replica mass*) creada en el marco de la ausencia del antiguo mural u «objeto primo» (Kubler, 1962). De hecho, desde la década de 1960, los murales de Pañamarca se han dado a conocer casi exclusivamente a través de la publicación y posterior reedición de ilustraciones y réplicas modernas, no a través de su estudio directo. Sin menospreciar el gran valor documental y estético de las ilustraciones modernas hechas por Azabache y Caycho, no nos queda sino reconocer que ninguna de ellas puede duplicar la plenitud de la textura, el carácter físico y la presencia de los murales originales.

Si bien, poco trabajo arqueológico fue realizado en Pañamarca entre los años 1958 y 2010,¹⁰ el conocimiento general de la arqueología moche ha avanzado a pasos agigantados desde fines de los años 80's. Las ideas de un monolítico Estado moche, predominante a inicios del siglo XX, ha dado paso a perspectivas que contemplan una pluralidad de unidades políticas o pequeños estados cohesionados por lazos comunes de religión, cultura y economía (Quilter & Castillo, 2010). A medida que se ha ido desarrollando una comprensión más pormenorizada de la geopolítica y las cronologías absolutas moche (Koons & Alex, 2014), los arqueólogos se han vuelto cada vez más conocedores de subestilos artísticos particulares, correspondientes a valles y hasta a sitios específicos (Donnan, 2011) así como de las articulaciones locales de la identidad y cultura visual moche (*v.g.* Chapdelaine, 2008). Ahora podemos comenzar a apreciar mejor las tradiciones artísticas de Pañamarca en su contexto geopolítico particular. Si bien es cierto que la cultura y la religión moche tuvieron sus inicios más al norte, alrededor del 200 d.C., su presencia se extendió bastante lejos hacia el sur, llegando con el tiempo a los valles de Nepeña, Casma, Culebras y Huarney. Hasta la fecha, Pañamarca es el centro monumental más alejado que se conoce en el extremo sur del mundo moche. Está situado en una intersección cultural crítica, justo río abajo del paso de montaña que une el valle de Nepeña con el de Santa, al norte, y con el de Casma, al sur. Además,

¹⁰ Entre los trabajos más significativos desarrollados durante estos años, pueden mencionarse las prospecciones arqueológicas realizadas por Donald A. Proulx en el valle de Nepeña, en las décadas de 1960 y 1970, y el trabajo inédito de excavación y conservación dirigido por Lorenzo Samaniego Román en Pañamarca durante la década de 1970.

el centro moche estaba situado justo debajo de una zona culturalmente fronteriza o intermedia con comunidades recuay de las tierras altas, que durante siglos mantuvieron relaciones ambivalentes de cultura compartida y aparente hostilidad con los grupos costeros moche (Lau, 2013; Proulx, 1982).

El año 2010, un nuevo proyecto de campo reunió en Pañamarca a la arqueología, la ilustración, la conservación y la historia del arte.¹¹ Este trabajo hizo posible la excavación y documentación de murales en sus contextos arquitectónicos y arqueológicos inmediatos. El estudio de secuencias arquitectónicas ha permitido un mejor conocimiento de la datación relativa de las pinturas murales. La datación por radiocarbono AMS ha generado la primera cronología absoluta del sitio. Este trabajo revela que los templos pintados fueron construidos y renovados hasta los siglos VII y VIII d.C., siendo luego abandonados.¹² Se han identificado retornos a las ruinas y ofrendas realizadas por grupos posteriores hasta por lo menos inicios del siglo XIII. Los redescubrimientos efectuados por nuestro proyecto de campo de restos de murales inicialmente reportados en el siglo XX, desembocaron en nuevos hallazgos de otras paredes pintadas, tanto de escenarios públicos como privados, que no habían sido vistas por ojos humanos durante más de un milenio. Al igual que en los proyectos anteriores, las paredes pintadas descubiertas a través de excavaciones fueron reproducidas siguiendo varias modalidades, incluyendo el dibujo a lápiz y la acuarela, y el trabajo de ilustración artística volvió a ocupar un rol interpretativo central. Junto a la arquitectura pintada recientemente descubierta, documentamos restos de un templo con pilares densamente pintados en el borde occidental del área monumental, donde ubicamos el palimpsesto erosionado de la superficie del pilar ilustrado aquí (véase fig. 1) El énfasis puesto por este proyecto en la investigación de la historia del arte desde la perspectiva de la unidad de excavación —y no solo desde la vitrina o las páginas impresas— permitió la observación de detalles pormenorizados, texturas y micro-estratigrafías, elementos que constituyen uno de los fundamentos principales de la interpretación en la arqueohistoria del arte.

¹¹ El Proyecto Arqueológico Pañamarca – Área Monumental fue diseñado y ejecutado por la autora en colaboración con los arqueólogos Jorge Gamboa y Ricardo Toribio y el asesor de conservación Ricardo Morales (Trever, 2017). Coincidentemente, el arqueólogo Carlos Rengifo (2016) inició un proyecto de campo en el área de Cerro Castillo, también en Pañamarca aunque más próxima a la orilla del río.

¹² Un fechado más temprano, del siglo VI d.C., proviene de un escudo de cestería con textiles y decoración de plumas (Trever y otros, 2017, pp. 300-301); puede ser que este objeto hubiera sido curado o traído al valle desde otro lugar durante la expansión moche.

Perspectivas desde una superficie pintada

Marcando diferencias con las aproximaciones anteriores al fragmentario corpus de los murales de Pañamarca, una historia del arte antiguo andino escrita a inicios del siglo XXI no puede conformarse con la mera celebración estética de la forma, la documentación descriptiva o la clasificación iconográfica. Este trabajo se propone, más bien, discernir formas de significado situadas cultural, social, espacial y temporalmente en un rango de diferentes escalas interpretativas, que van desde la de un amplio panorama cultural, a la de una región y sitio, la de una estructura y superficie, y, finalmente, la de los detalles tan sutiles que podrían ser pasados por alto fácilmente.

Desde una perspectiva panorámica, los murales moches de Pañamarca y de otros lugares pueden entenderse como partícipes de las prácticas profundamente arraigadas de corporalidad figurativa y de creación de imágenes miméticas desarrolladas en la costa del Pacífico de Sudamérica. A pesar de la tradicional atención académica hacia las superficies planas de la pintura mural *per se* (véase Bonavia, 1985), la plasticidad de la escultura de arcilla y adobe mantuvo una primacía artística en la costa desde el periodo Precerámico (a partir de aproximadamente el 2500 a.C.), durante la época de las tradiciones religiosas Cupisnique y Chavín (hacia el 1200–450 a.C.) y hasta el periodo Moche Medio (hasta aproximadamente el 600 d.C.). Desde sus inicios, el arte mural del Perú antiguo enfatizó los volúmenes, contornos y relieves de formas corporales pintadas, tanto de figuras humanas como de colosales deidades con colmillos, en lugares como Garagay, Pampa de las Llamas-Moxeke y Huaca de los Reyes. Las pinturas enteramente planas, que guardan una equivalencia superficial con los frescos europeos a pesar de ser creadas con técnicas y materiales diferentes, no emergieron con frecuencia en el Perú antiguo hasta un punto relativamente tardío de esta cronología, al final del periodo Intermedio Temprano. Como tendencia general, las antiguas formas de arcilla figurativa en relieve de la costa del Pacífico, enfatizan la corporalidad de las imágenes esculpidas, una característica marcadamente distinta a la de las tradiciones artísticas posteriores de la sierra, que tienden a la esquematización, la abstracción geométrica y a un carácter plano similar al textil.

En las artes de la costa antigua en general, y en la cultura material-visual moche en particular, puede percibirse una relación metafórica entre la plasticidad de la arcilla y la maleabilidad del cuerpo humano. Esta relación se vuelve manifiesta en las figuras de arcilla cruda correspondientes a efigies de cautivos humanos sometidos a la violencia física real en Huaca de la Luna (Bourget, 2001), y en

las frecuentes representaciones escultóricas de desfiguraciones a raíz tanto de patologías como de mutilaciones deliberadas de rostros y cuerpos humanos a lo largo del corpus cerámico moche. Las metáforas materiales de la arcilla y la carne —vasijas y cuerpos— se hacen evidentes al examinarse más detenidamente el archiconocido mural de la sacerdotisa, estudiado por primera vez por Bonavia. En la pintura, los relucientes cuellos de las vasijas de cerámica van emergiendo de los hombros de los tres cautivos atados (fig. 5). Los cuerpos humanos sacrificiales se funden o confunden pictóricamente con las vasijas de cerámica, estando sus formas visualmente reflejadas en las tres copas colocadas en el cuenco reproducido abajo. En este caso, tanto los humanos como las cerámicas pueden entenderse metafóricamente como vasijas atadas desde las cuales se vertían líquidos sagrados durante las ofrendas de sacrificio.

El reconocimiento de estas antiguas expresiones costeras de corporalidad plástica nos permite constatar que la ubicua presencia de figuras humanas representadas en los murales moches tiene un significado regional muy arraigado y no se trata de una mera anomalía andina (véase Pasztory, 1998). Además, desde esta perspectiva ampliamente corporal, la antigua presencia de los cuerpos humanos reales de pintores, habitantes y espectadores se vuelve esencial para los significados del arte mural. Es decir, los murales moches y los de otras tradiciones no deben interpretarse solo en términos de su contenido pictórico (iconografía) sino también a partir de una cuidadosa atención en la experiencia y percepción corporal (fenomenología). La vitalidad percibida en las figuras plásticas y la plasticidad del cuerpo humano, como si fuera un medio escultórico en sí mismo, parecen haber sido conceptos complementarios y fundamentales de las técnicas artísticas moches y de sus prácticas rituales. Estos indicios materiales parecen apuntar a una antigua ontología costeña de la carne, en términos de la discusión filosófica de Maurice Merleau-Ponty (1969) sobre la «carne» (*la chair*) como «entrelazamiento» del mundo y del ser, de lo sensible o perceptible y lo sentido, de lo tangible y lo tocado.

Sin embargo, los murales Moche Tardío de Pañamarca no exhiben el mismo tipo de relieve corporal observado en otros frisos más tempranos de guerreros y prisioneros, como los esculpidos en las paredes de las plazas de Huaca de la Luna o Huaca Cao Viejo (Mujica y otros, 2007; Uceda y otros, 2016). Particularmente en Huaca Cao Viejo, los cuerpos esculpidos de prisioneros desnudos, exhibidos en desfile por guerreros victoriosos, constituyen obras impresionantemente miméticas de representación humana. Algunos de los cuerpos de arcilla pintada de funcionarios moches, en ocasiones caracterizados como «danzantes», se modelaron

sobre armazones compuestos de huesos humanos y de camélidos,¹³ haciendo materialmente explícita la corporalidad de las figuras plásticas. En contraste, como ocurrió en otros sitios del periodo Moche Tardío después de aproximadamente el 600-650 d.C., en Pañamarca la temática de los murales continuó siendo figurativa, pero las pinturas murales perdieron todo relieve (*v.g.* Franco, 2016; Uceda y otros, 2011a, 2011b). El interés artístico por esculpir los contornos de cuerpos humanos y sobrenaturales desapareció, asimismo las filas repetitivas de figuras. La frecuencia de decoraciones con apariencia textil pintadas y esculpidas en las paredes también se vio notablemente reducida, aunque este tipo de mural persistió en varios lugares hasta el periodo Moche Tardío, y aún más tarde. En su gran mayoría, sin embargo, los nuevos desarrollos en el arte mural moche se iniciaron después de cambios sociales de fines del siglo VI. En una era renovada de la cultura moche, emergieron nuevas tendencias en el arte mural, a medida que el estilo artístico y la imaginería religiosa fueron extendiéndose hacia el extremo sur, hacia lugares como Pañamarca. En este periodo más tardío, los muralistas moches se distanciaron de los murales esculpidos anteriormente, que habían invocado antiguas formas plásticas costeñas, inclinándose a favor de técnicas de pintura plana más eficaces. Las narrativas religiosas y mitológicas se volvieron más explícitas, quizás con fines didácticos, a medida que la cultura y religión moche se expandían rápidamente y abarcaban nuevas áreas de la costa.

Los murales de Pañamarca deben ser contextualizados, por lo tanto, en la costa del Pacífico, dentro del periodo Moche Tardío, y también en el marco del valle de Nepeña. La ubicación sureña de Pañamarca, periférica en relación con los centros principales en los valles de Moche y de Chicama, debe tenerse en cuenta en cualquier estudio de su arte mural. De igual relevancia son las dinámicas interculturales en el seno de este angosto valle. Como observó Proulx (1969, 1973, 1985) en su prospección del valle, existió una línea geopolítica clara entre las ocupaciones moche en la costa y recuay en la sierra, apenas valle arriba de Pañamarca. Si bien en la cerámica moche puede observarse cierto grado de negociación cultural y emulación de formas recuay, lo que aparece pintado en las paredes de los templos es indudablemente Moche Tardío en su estilo y contenido. La proximidad de la comunidad moche a los grupos vecinos de la sierra, junto a su distanciamiento del «núcleo» localizado en el norte, podría haber propiciado esta firme articulación y cristalización de la imaginería e identidad ortodoxa moche en las paredes de Pañamarca durante los siglos VII y VIII (Trever, 2016).

¹³ John Verano y su equipo de investigación determinó que, por lo menos, uno de los huesos humanos presentaba marcas de cortes (Gálvez & Briceño, 2001, p. 152).

Tanto en los espacios públicos como privados de Pañamarca, las canónicas imágenes moche de la «Ceremonia del Sacrificio», de los guerreros en procesión, de las batallas de *Ai-Apaec* (también conocido como Cara Arrugada o *Wrinkle Face* y el Personaje Antropomorfo de Cinturones de Serpientes [v.g. Castillo, 1989; Donnan & McClelland, 1979]) y otras escenas, fueron pintadas para públicos externos e internos. En algunos contextos, las figuras humanas fueron pintadas de tamaño natural, como si imitaran directamente la presencia de personas que podrían haber bailado o desfilado por la plaza y los corredores. En espacios más restringidos, como en el templo con pilares, múltiples registros de figuras pintadas de menor tamaño llenaron las superficies pintadas (fig. 7). En la superficie pintada más antigua de un pilar excavado en el año 2010, son visibles tres escenas relacionadas de imaginiería moche (fig. 8). En la parte superior (parcialmente cubierta por otra capa pintada posteriormente) una figura femenina sujeta una cuerda atada a un



Figura 7. Vista de un pilar pintado (Pilar 1) de Pañamarca excavado en el año 2010 (foto: Lisa Trever).



Figura 8. Ilustración en acuarela de la primera capa de pintura aún visible sobre el pilar (Pilar 1) (ilustración: Jorge Gamboa y Pedro Neciosup para el Proyecto Pañamarca).

guerrero que ha caído sobre una de sus rodillas doblada. Debajo de ellos, otra figura femenina levanta una copa de oro y una tapa de calabaza, recreando el gesto de la sacerdotisa de Bonavia. Detrás de ella, se observan las vasijas de ofrendas, entre ellas dos platos amarillos y un cántaro rojo grande atado en el cuello. El cántaro atado puede ser entendido como una representación metafórica del cuerpo cautivo visto anteriormente. Debajo de la sacerdotisa, una criatura quimérica lleva el cántaro sujetándolo por su cuerda. La repetición de la vasija como símbolo central de ofrenda ritual crea una conexión narrativa entre las escenas. Pero a diferencia de otros murales en Pañamarca, esta narrativa no fue transmitida aquí para el consumo masivo. Más bien, estas imágenes de mitos y ceremonia moche fueron desplegadas dentro del espacio privado del templo con pilares, presumiblemente para el consumo visual de la élite en pos de la construcción y preservación de la memoria cultural en el extremo sur moche.

La historia material del templo pintado que puede leerse a partir de la estratigrafía arqueológica y de sus superficies arquitectónicas revela que los pilares pintados se fueron enterrando progresivamente a medida que se iba renovando periódicamente el templo y el nivel del piso se elevaba. Las superficies de las paredes se volvían a enlucir y pintar repetidamente, en cada ocasión con un esquema diferente de imaginaria característicamente moche. En su tercera fase de pintura, este mismo pilar fue decorado con imágenes que incluían una panoplia antropomórfica con una porra y un escudo sosteniendo una figura humana por una cuerda (fig. 7). La imagen invoca un tema moche recurrente en el cual objetos de otra manera inanimados —especialmente armas y equipos de guerreros— parecen cobrar vida y capturan a sujetos humanos convirtiéndolos en cautivos (Lyon, 1981; Quilter, 1990). El templo con pilares fue renovado una vez más. El piso fue levantado nuevamente y las paredes se volvieron a enlucir y pintar con otro programa pictórico. En la cuarta fase de pintura, en la parte superior del pilar existente, se ven los restos fragmentarios de una sola figura masculina en genuflexión, con la monstruosa cabeza roja de su disfraz detrás de él. En renovaciones subsiguientes, esta cara pintada del pilar fue cubierta por un banco de adobe y re-enlucida varias veces más, aunque casi nada sobrevive de estas últimas intervenciones.

El registro material de la estratigrafía y la arquitectura revela algo inesperado asociado a la última renovación mayor del templo con pilares. Hacia fines del periodo Moche Tardío, el relleno constructivo de adobe colocado anteriormente fue reabierto, los pisos intermedios fueron destruidos y las pinturas más antiguas del pilar quedaron otra vez expuestas. Observamos este patrón en múltiples

áreas dentro del templo pintado. El acto de exhumación de murales implica el mantenimiento de la memoria de las pinturas más antiguas. Durante este episodio de reapertura se llevaron a cabo banquetes y libaciones. Un líquido orgánico fue salpicado en las pinturas (fig. 9) y vasijas cerámicas rotas fueron recuperadas en una capa estratigráfica de actividad cultural. Los análisis isotópicos, moleculares y microscópicos que vienen llevándose a cabo al residuo encontrado en los pilares sugiere que la sustancia no era ni chicha de maíz ni una infusión de San Pedro con contenido de mezcalina (como podrían sugerirlo las descripciones etnohistóricas y etnográficas), sino más bien una receta más mundana basada en plantas incluyendo el jugo de un cactus como *Opuntia ficus-indica*. El templo con pilares y las figuras pintadas en sus superficies podrían haber sido deliberadamente «alimentados» durante este evento tardío de reapertura y banquete. Luego el pilar habría sido enterrado nuevamente y se instaló otro piso. Sobre este último piso, los pintores crearon un nuevo programa de imágenes religiosas moches con una procesión de figuras. Para el 800 d.C., el templo fue blanqueado y cerrado. Sin embargo, la potencia y la memoria del templo aún estaban presentes cuando gentes más tardías pertenecientes a las sociedades Casma y de otros lugares continuaron regresando a las ruinas para dejar ofrendas, hasta por lo menos el año 1200 d.C., siglos después de que aquellas paredes tan vívidamente pintadas fueran retiradas de la vista.



Figura 9. Pintura mural de una batalla de Ai-Apaec, con un detalle del líquido orgánico salpicado sobre la superficie del pilar (Pilar 3) (foto: Lisa Trever).

En algún momento cuando las pinturas más antiguas aún eran visibles —ya fuera durante el período de su creación o durante la reapertura más tardía— alguien raspó un motivo pequeño en el fondo blanco de la pintura en el pilar (fig. 10). El motivo de un cántaro atado en el cuello, con una tapa posiblemente de calabaza, guarda relación directa con un importante elemento iconográfico de la pintura: el cántaro rojo del sacrificio. Durante el periodo Moche Tardío, alguien pudo haber visto la pintura de la sacerdotisa y el cántaro, y respondió rayando una imagen más pequeña —extraída del mural— sobre la superficie decorada. El motivo rayado posiblemente evidencie un antiguo compromiso cognitivo y táctil con la imagen pintada en el pilar. Este fenómeno de «replicación» visual-táctil (Davis, 1996) aparece también en otros lugares de Pañamarca. En una superficie (ya destruida) con la pintura de un monstruo híbrido felino (o zorro) con atributos de caracol, una criatura similar fue rayada a escala reducida sobre el fondo blanco, directamente encima del caparazón de la figura más grande (Bonavia & Makowski, 1999, fig. 26; Schaedel, 1970, p. 315).

Esta antigua práctica de respuesta visual a las paredes pintadas mediante el llamado «graffiti» aparece en otros murales moches y también en las paredes pintadas y enlucidas de sitios costeros más tardíos. En Huaca Cao Viejo, por ejemplo, la figura rayada de un felino aparece en el borde rojo del relieve de adobe del «Tema Complejo», como si fuera un mural «marginalia» que imita directamente una figura felina que aparece en el relieve pintado del mural (Franco y otros, 2001,



Figura 10. Pintura mural de una sacerdotisa moche y vasijas cerámicas, con un detalle del motivo del cántaro rayado en la superficie pintada del pilar (Pilar 1). Un fragmento de caña carbonizada incrustado en la pared pintada arrojó un fechado radiocarbónico AMS de 631-665 d.C. (1 sigma) (Trever y otros, 2017, p. 299) (foto: Lisa Trever).

fig. 7; Mujica y otros, 2007, pp. 161, 167). Otro ejemplo proviene del sitio de Huaca Facho (Batán Grande) en el valle de Lambayeque, más al norte. Allí, imágenes de panoplias rápidamente bosquejadas fueron rayadas, junto a otros motivos, en las superficies laterales de nichos pintados al fondo con imágenes de armas antropomorfizadas y aladas sosteniendo copas (Donnan, 1972). Estos múltiples ejemplos de antiguas figuras rayadas, encontradas en obvio diálogo con las imágenes murales más formales, posiblemente constituyan evidencia de una práctica generalizada de percepción visual-cognitiva y respuesta pictórica en la costa norte del Perú, la cual no había sido reconocida previamente.

Conclusiones

El estudio de los murales andinos antiguos desde un enfoque exclusivamente iconográfico o totalmente dependiente de las reconstrucciones o ilustraciones artísticas modernas, cierra la puerta a las múltiples perspectivas interpretativas que se nos ofrecen al seguir una estrategia más contextual y material. No basta con decir que tanto el mural de Bonavia como el pilar recientemente descubierto, aquí tratados, representan variantes del mismo tema iconográfico de la sacerdotisa moche. Tan importantes son las formas de significado construidas a partir de los detalles y texturas individuales de cada superficie pintada, como aquellas construidas a partir de sus contextos dentro del sitio, el valle, el mundo Moche Tardío, y la antigua costa del Pacífico en general. El estudio histórico del arte mural (o de cualquier monumento, objeto o artefacto) creado en la antigua Sudamérica (o en cualquier otra parte del mundo antiguo) debería aprovechar al máximo, siempre que sea posible, la documentación y los datos arqueológicos. En lugar de la documentación textual y las tradiciones de los escribas, pueden compaginarse múltiples fuentes de evidencia ya sea de índole cultural, geográfica, espacial, material o visual para lograr interpretaciones enriquecidas. La historia del arte andino antiguo se puede escribir desde una superficie pintada, así como desde el registro arqueológico que le rodea. Aunque la historia del arte andino antiguo y la arqueología antropológica a menudo persiguen interrogantes de investigación distintas, ambas disciplinas comparten metodologías y el objetivo mayor de conocer el pasado, debería por ello realizarse un esfuerzo por lograr colaboraciones más amplias. Es cierto que las relaciones interdisciplinarias aún no han alcanzado un desarrollado pleno en los estudios andinos, sin embargo, la complejidad arqueológica y artística de esta área del mundo antiguo deja en claro el gran potencial que encierran futuras colaboraciones.

Bibliografía

BAKHTIN, Mikhail

1981 Forms of Time and the Chronotope in the Novel. En Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, pp. 84-258.

BOIVIN, Nicole

2000 Life Rhythms and Floor Sequences: Excavating Time in Rural Rajasthan and Neolithic Catalhoyuk. *World Archaeology*, 31(3), 367-388.

BONAVIA, Duccio

1959 Una pintura mural de Pañamarca, valle de Nepeña. *Arqueológicas*, 5, 21-54.

1985 *Mural Painting in Ancient Peru*. Bloomington: Indiana University Press.

BONAVIA, Duccio & Cristóbal [Krzysztof] MAKOWSKI

1999 Las pinturas murales de Pañamarca. *Íconos*, 2, 40-54.

BOURGET, Steve

2001 Rituals of Sacrifice: Its Practice at Huaca de la Luna and its Representation in Moche Iconography. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 88-109.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge

2001 *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford, CA: Stanford University Press.

2007 *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo del Atlántico del siglo XVIII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

CASTILLO B., Luis Jaime

1989 *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHAPDELAIN, Claude

2008 Moche Art Style in the Santa Valley: Between Being «A la Mode» and Developing a Provincial Identity. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 129-152.

DAVIS, Whitney

1996 *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

DONNAN, Christopher B.

- 1972 Moche-Huari Murals from Northern Peru. *Archaeology*, 25(2), 85-95.
- 1975 The Thematic Approach to Moche Iconography. *Journal of Latin American Lore*, 1(2), 147-162.
- 2010 Moche State Religion: A Unifying Force in Moche Political Organization. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 47-69.
- 2011 Moche Substyles: Keys to Understanding Moche Political Organization. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16(1), 105-118.

DONNAN, Christopher B. & Luis Jaime CASTILLO B.

- 1994 Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque. En Santiago Uceda y Elías Mujica (eds.), *Moche: Propuestas y perspectivas*. Lima: Universidad Nacional de La Libertad, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, pp. 415-434.

DONNAN, Christopher B. & Donna McCLELLAND

- 1979 *The Burial Theme in Moche Iconography*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

FRANCO, Régulo

- 2016 Mocollope, últimos descubrimientos en un centro cívico ceremonial Moche en la costa norte. *Arkinka*, 242, 98-107.

FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA & Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ

- 2001 *Graffiti mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo*. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 30(2), 359-395.

GÁLVEZ MORA, César & Jesús BRICEÑO ROSARIO

- 2001 The Moche in the Chicama Valley. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 140-157.

GARRIDO, José Eulogio

- 1951 Pañamarca: Bello exponente de la arquitectura prehispánica. *Cultura Peruana*, 11(47), 42-43.

HOCQUENGHEM, Anne Marie & Patricia J. LYON

- 1980 A Class of Anthropomorphic Supernatural Females in Moche Iconography. *Nawpa Pacha*, 18, 27-48.

- HOLMQUIST PACHAS, Ulla Sarela
1992 El personaje mítico femenino de la iconografía mochica. Tesis de bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- KAUFFMANN DOIG, Federico
1983 *Manual de arqueología peruana*. Lima: Ediciones PEISA.
- KLEIN, Cecilia
1982 The Relation of Mesoamerican Art History to Archaeology in the United States. En Alana Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*. Palo Alto, CA: Peek Publications, pp. 1-6.
- KOONS, Michele L. & Bridget A. ALEX
2014 Revised Moche Chronology Based on Bayesian Models of Reliable Radiocarbon Dates. *Radiocarbon*, 56(3), 1039-1055.
- KOSOK, Paul
1965 *Life, Land, and Water in Ancient Peru*. Nueva York: Long Island University Press.
- KUBLER, George
1962 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
1973 Science and Humanism among Americanists. En *The Iconography of Middle American Sculpture*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 163-167.
- LAU, George F.
2013 *Ancient Alterity in the Andes: A Recognition of Others*. Nueva York: Routledge.
- LYON, Patricia J.
1981 Arqueología y mitología: La escena de «los objetos animados» y el tema de «el alzamiento de los objetos». *Scripta Etnológica*, 6, 105-108.
- MAKOWSKI, Krzysztof
2000 Las divinidades en la iconografía mochica. En Krzysztof Makowski y otros, *Los dioses del antiguo Perú*. Vol. I. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 137-175.
- McELROY, Keith
1986 Ephraim George Squier: Photography and the Illustration of Peruvian Antiquities. *History of Photography*, 10, 99-129.

- MERLEAU-PONTY, Maurice
1969 *The Visible and the Invisible*. Claude Lefort (ed.). Evanston: Northwestern University Press.
- MIDDENDORF, Ernst W.
1893-1895 *Peru: Beobachtungen und Studien über das Land und seine Bewohner während eines 25 jährigen Aufenthalts*. 3 vols. Berlín: Robert Oppenheim.
- MUJICA BARREDA, Elías, Régulo FRANCO JORDÁN, César GÁLVEZ MORA, Jeffrey QUILTER, Antonio MURGA CRUZ, Carmen GAMARRA DE LA CRUZ, Víctor Hugo RÍOS CISNEROS, Segundo LOZADA ALCALDE, John VERANO, Marco AVEGGIO MERELLO & Eduardo HIROSE MAIO
2007 *El Brujo: Huaca Cao, centro ceremonial moche en el valle de Chicama / Huaca Cao, a Moche Ceremonial Center in the Chicama Valley*. Lima: Fundación Wiese.
- PASZTORY, Esther
1998 *Pre-Columbian Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PILLSBURY, Joanne
2009 Reading Art without Writing: Interpreting Chimú Architectural Sculpture. En Elizabeth Cropper (ed.), *Dialogues in Art History, from Mesopotamia to Modern: Readings for a New Century*. Washington, D.C.: Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, pp. 73-89.
- PROULX, Donald A.
1968 *An Archaeological Survey of the Nepeña Valley, Peru*. Amherst: Department of Anthropology, University of Massachusetts.
1973 *Archaeological Investigations in the Nepeña Valley, Peru*. Amherst: Department of Anthropology, University of Massachusetts.
1982 Territoriality in the Early Intermediate Period: The Case of Moche and Recuay. *Ñawpa Pacha*, 20, 83-96.
1985 *An Analysis of the Early Cultural Sequences in the Nepeña Valley, Peru*. Amherst: Department of Anthropology, University of Massachusetts.
- QUILTER, Jeffrey
1990 The Moche Revolt of the Objects. *Latin American Antiquity*, 1(1), 42-65.
- QUILTER, Jeffrey & Luis Jaime CASTILLO B. (eds.)
2010 *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

RENGIFO, Carlos

2016 Shaping Local and Regional Identities: Techné in the Moche Presence at Cerro Castillo, Nepeña Valley, Peru. En Cathy Lynne Costin (ed.), *Making Value, Making Meaning: Techné in the Pre-Columbian World*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 361-390.

SALAZAR MENA, Santiago

2015 *Pedro Azabache: El último indigenista*. Trujillo: Fondo Editorial, Universidad Privada Antenor Orrego.

SCHAEDEL, Richard P.

1951 Mochica Murals at Pañamarca. *Archaeology*, 4(3), 145-154.

1970 Murales mochicas en Pañamarca. En Rogger Ravines (ed.), *100 años de arqueología en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 309-320.

SQUIER, E. George

1877 *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. Nueva York: Harper and Brothers Publishers.

TELLO, Julio C.

2005 *Arqueología del valle de Nepeña: Excavaciones en Cerro Blanco y Punkuri. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, 4. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TREVER, Lisa

2016 The Artistry of Moche Mural Painting and the Ephemerality of Monuments. En Cathy Lynne Costin (ed.), *Making Value, Making Meaning: Techné in the Pre-Columbian World*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 253-279.

2017 *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca, Peru*. Con aportes de Jorge Gamboa, Ricardo Toribio & Ricardo Morales. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

en prensa *Image Encounters: Moche Murals and Archaeo Art History*.

TREVER, Lisa, Jorge GAMBOA & Ricardo TORIBIO

2017 Relative and Absolute Chronologies. En Lisa Trever, *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca, Peru*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 292-301.

UCEDA C., Santiago, Ricardo MORALES G. & Elías MUJICA B.

2016 *Huaca de la Luna: Templos y dioses moches*. Lima: Fundación Backus y World Monuments Fund.

UCEDA C., Santiago, Moisés TUFINIO C. & Elías MUJICA B.

2011a El templo nuevo de Huaca de la Luna. Primera parte: Evidencias recientes sobre el moche tardío. *Arkinka*, 184, 86-99.

2011b El templo nuevo de Huaca de la Luna. Segunda parte: Preludio al colapso de los moche. *Arkinka*, 185, 94-103.

URTON, Gary

1988 La arquitectura pública como texto social: La historia de un muro de adobe en Pacariqtambo, Perú (1915–1985). *Revista Andina*, 6(1), 225-261.

2017 Writing the History of an Ancient Civilization without Writing: Reading the Inka Khipus as Primary Sources. *Journal of Anthropological Research*, 73(1), 1-21.

WILLEY, Gordon R. & Jeremy A. SABLOFF

1993 *A History of American Archaeology*. Londres: Thames and Hudson.

Historiografía

Capítulo 5

Cómo leer ruinas Sir Clements Markham, la arquitectura y la prehistoria andina

Janet G. Stephens
Georgia Gwinnett College

Durante el siglo XIX se experimentó un nuevo interés por la historia de la civilización en los Andes. La historia andina era en gran parte desconocida. Debido a que las culturas prehispánicas no tuvieron textos escritos descifrables, la mayor parte de lo que se sabía sobre su pasado provenía de documentos redactados tras la conquista española, trescientos años antes. Fuera de algunos autores de orígenes indígenas, como Garcilaso de la Vega, esos relatos habían sido escritos principalmente por soldados, administradores y sacerdotes españoles que conquistaron y convirtieron la región, e incluyeron descripciones de lo que encontraron y relatos de sucesos de la época prehispánica transmitidos a ellos por informantes indígenas. En el siglo XIX, sin embargo, la confiabilidad y el valor epistemológico de estos subjetivos relatos y tradiciones orales comenzaron a ser cuestionados (Cañizares-Esguerra, 2001). Para comprender el pasado, se necesitaban nuevos métodos más medibles y arraigados en la observación directa; fue así que en los Andes se inauguró una nueva era de exploradores-eruditos, foráneos y locales, dispuestos a reportar y registrar objetivamente todo lo que observaran (Cañizares-Esguerra, 2016).¹ Los eruditos acudieron cada vez más a un nuevo tipo de evidencia: los restos materiales y estéticos

¹ Este artículo está focalizado en la figura de Markham, un viajero extranjero en los Andes. Pero, es preciso recordar que también hubo varios eruditos de los países andinos que, durante el siglo XIX, dieron significativos aportes al estudio de las antigüedades de la región (Gänger, 2014; Tantaleán, 2014, pp. 24-28).

de las civilizaciones pasadas, que incluían el arte y la arquitectura, reconocidos para aquel entonces como una forma particular de documentación histórica.

Entre aquellos viajeros se encontraba el geógrafo e historiador inglés Sir Clements R. Markham (1830-1916), quien fue uno de los primeros en intentar escribir una historia de la prehistoria andina a partir de los restos arquitectónicos de sus antiguas civilizaciones. Su intento de organizar las ruinas andinas en una cronología estilística ubica a su proyecto directamente dentro de las nuevas epistemologías del siglo XIX. Este último presenta una paradoja: fue un período de gran fertilidad intelectual y intercambio de ideas, pero con una separación cada vez mayor entre los viajeros polimatías y los especialistas entrenados en prácticas metodológicas y teóricas de disciplinas específicas (arqueología, etnología, lingüística, etc.). En los últimos años se han empezado a desentrañar los hilos de las mutuas dependencias que entrelazaron a esos campos de estudio durante la formación del conocimiento del pasado andino (Pillsbury, 2014; Tantaleán, 2014, p. 25). Sin embargo, hasta la actualidad, las aportaciones de las teorías y métodos de la historia del arte no han sido examinadas a fondo. Siendo de los primeros en reconocer el potencial de las ruinas andinas para arrojar luz sobre las civilizaciones prehistóricas de esta región, para interrogarlas como documentos históricos en lugar de los textos, los estudios de Markham constituyen un ejemplo de cómo las teorías estéticas contribuyeron a los intentos del siglo XIX de conocer el pasado andino.

Markham en Perú

Markham viajó por primera vez al Perú en 1844, siendo un joven cadete de la flota marítima británica; aquella experiencia despertó en él un interés por la región que duraría toda su vida (Fleming, 2008, p. 383; Markham, 1910, pp. v–vi). Al dejar el servicio en la Marina Real, en 1851, regresó a explorar estos territorios durante un viaje de un año que incluyó visitas a Lima, Ayacucho, Cuzco y Arequipa. Esta sería la primera de las dos expediciones que realizó a los Andes. En su segunda expedición, efectuada en 1860, formó parte de una misión gubernamental británica destinada a cultivar el árbol de la chinchona, o quino, fuente de la quinina. Aunque posteriormente nunca retornaría al Perú, la historia y la cultura de esta región continuaron siendo el tema central de sus prolíficos estudios hasta su muerte, ocurrida en 1916.

Los escritos de Markham evidencian su deuda con los trabajos de Alexander von Humboldt y William Prescott, luminares en los dos campos que ocuparían su

atención: la geografía y la historia. Humboldt, el modelo del viajero romántico y naturalista, alentó más que nadie la exploración de los Andes a principios del siglo XIX. Sus publicaciones, que gozaban de gran popularidad, describieron la historia, los monumentos, el medio ambiente y la gente de los Andes basándose para ello en su viaje de Cartagena a Lima, realizado en 1801-1802. Para Humboldt, las historias natural y cultural se informaban mutuamente; esta creencia en la interconexión fundamental entre las personas y el medioambiente era algo que Markham tomaría en serio. Por su parte, Prescott era un historiador tradicional. En su *History of the Conquest of Peru*, publicada en 1849, recopiló las crónicas coloniales y fuentes de archivos para crear lo que en ese momento era la narrativa definitiva de la conquista, conceptualizada tanto una épica romántica como un cuento moral (Adorno, 2002).² Prescott sopesó los méritos relativos y la fiabilidad de esos autores, en lugar de tomarlos a pie juntillas, y trató de reconciliar sus historias, a veces conflictivas, inculcando en Markham la importancia de un ojo crítico al leer textos de la época colonial (Porrás Barrenechea, 1986). En su camino al Perú, Markham se detuvo en los Estados Unidos para reunirse con el famoso historiador, quien le animó creyendo que era importante que un historiador tuviera experiencia directa con los lugares y restos históricos, algo que Prescott nunca pudo experimentar (Markham, 1910, pp. vii–viii; Villarías, 2016).

En sus viajes por el Perú, Markham visitó los monumentos andinos antiguos y observó las características de su paisaje, como era típico de los intelectuales de su tiempo; era un erudito amateur en un momento en que el estudio de la historia empezaba ser una disciplina académica profesional en Inglaterra (Levine, 1983). Tenía buena reputación, llegando a desempeñarse como presidente de la Hakluyt Society y de la Royal Geographical Society en Londres, dos entidades que patrocinaron la mayoría de sus publicaciones. Además de sus propias investigaciones sobre la geografía, el pueblo y los monumentos de los Andes, publicó traducciones al inglés de muchos de los cronistas del siglo dieciséis, entre ellos Cieza de León, Sarmiento de Gamboa y Garcilaso de la Vega (Fleming, 2008). Aunque muchas de sus ideas son consideradas equivocadas hoy en día, sería un error no reconocer que fue un serio investigador de la historia andina y una autoridad importante en su tiempo, particularmente en el mundo anglohablante (Willey & Sabloff, 1980, p. 68).

² Al ser la primera historia crítica de la conquista, la obra de Prescott tuvo mucha influencia no solo en el mundo anglohablante sino también en Perú (Cortez, 2014).

La cronología de la arquitectura andina de Markham

Es en su artículo «On the Geographical Positions of the Tribes which Formed the Empire of the Yncas» (1871) y, nuevamente, en su libro *Peru* (1880), Markham detalla su cronología de la arquitectura monumental andina, desde la era prehistórica hasta la conquista, basado en sus estilos arquitectónicos. Aunque sus ideas evolucionaron a lo largo del tiempo, incluso en su libro *The Incas of Peru* (1910), que será discutido más adelante, los contornos generales de cada una de sus categorías permanecieron constantes. Markham identificó cuatro o cinco estilos de mampostería distintos; en su opinión, todos ellos eran «incas», un término que usaba vagamente y no circunscribía al inca histórico, lo empleaba para designar al pueblo de habla quechua que habitaba los Andes centrales. Según creía, se trataba de una sola cultura o «raza» integrada por diferentes naciones (Markham, 1871).³ El elemento central de su análisis arquitectónico se encuentra constituido por las estructuras de mampostería ubicadas en la sierra; aunque conocía la existencia de construcciones de adobe en la costa, nunca desarrolló completamente un análisis de dicho estilo, solo se abocó a discutirlo en su artículo de 1871. Por esta razón, no abordaremos el estudio de este «estilo costero» aquí.⁴

El primer estilo arquitectónico de su cronología se caracteriza por la construcción de edificios con muros de piedra no tallada, o mampostería tipo *pirca* (fig. 1).⁵ Más tarde este estilo fue reemplazado por un estilo ciclópeo o megalítico, términos intercambiables para Markham, representado por edificios construidos con piedras gigantes, de formas irregulares y perfectamente encajadas. Este estilo también se caracterizaba por presentar, en ocasiones, «figuras rudimentarias [talladas] en losas y dinteles, por estatuas colosales aunque muy primitivas, y por

³ El concepto de «raza inca» manejado por Markham no era equivalente a la «raza» tal como hoy la entendemos. En general, de acuerdo a Markham, los límites de las razas eran lingüísticos (Markham, 1871, p. 292). Los incas eran quechua hablantes, mientras que en el Collao y el Chinchaysuyu se hablaban diferentes idiomas, lo que le indicaba una diferencia de razas. También distinguía «raza» de «nación» o «tribu», estas últimas correspondientes a unidades más pequeñas componentes de una «raza». Al referirse a los incas, sin embargo, a menudo intercambia categorías, llamándolos indistintamente «nación» o «raza» antes de que se convirtieran en un imperio.

⁴ Según Markham, los habitantes de la costa constituían una raza diferente a la de los pobladores de la sierra. La «raza costera» habría alcanzado su más alto desarrollo como civilización en el área nuclear Chimú, cerca de Trujillo, como lo demostraría la arquitectura. Sin embargo, reconoció que no todas las estructuras de adobe fueron hechas por esta «raza costera»; de hecho, identificó algunas construcciones incaicas levantadas con este material, corroborando los relatos del cronista sobre la conquista inca de las regiones costeras (Markham, 1871, pp. 322–323).

⁵ La palabra quecha *pirca* significaba originalmente «muro» antes de llegar a ser asociada con un tipo de mampostería simple (Nair, 2015, p. 26).

asientos y escaleras cortados con precisión en enormes monolitos o, incluso, en la roca viva» (Markham, 1880, p. 65; traducción nuestra). Entre las ruinas de este estilo, Markham enumera a Tiahuanaco [Tiwanaku], el muro monumental de Ollantaytambo y algunas otras (fig. 2). A veces incluye al muro exterior de Sacsayhuaman como «indudablemente el ejemplar más grandioso del estilo ciclópeo en el Nuevo Mundo» (Markham, 1880, p. 69; traducción nuestra); sin embargo, es inconsistente con respecto a su colocación en la cronología. En una ponencia, tomando en cuenta que varios cronistas mencionan por su nombre



Figura 1. Estructura en piedra pircada del sitio inca de Pisac, Cuzco (foto: Janet Stephens).

a los arquitectos de esta estructura, sostiene que sus muros debieron haber sido construidos durante una fase histórica posterior, imitando deliberadamente un estilo arcaico (Markham, 1871, p. 295). En otro de sus trabajos argumenta que los arquitectos mencionados en los relatos del siglo dieciséis fueron los responsables de los edificios interiores, mientras que los muros monumentales exteriores eran de fabricación prehistórica, tratándose de una reutilización astuta de estructuras antiguas (Markham, 1880, p. 69).



Figura 2. Muro de los Seis Monolitos del sitio inca de Ollantaytambo, Cuzco, ejemplo del «estilo megalítico» de Markham (foto: Janet Stephens).

El tercer estilo que él identifica se encuentra integrado por las estructuras construidas con mampostería poligonal similar a la del estilo megalítico, pero con piedras de un tamaño notablemente más pequeño. Las paredes se presentan frecuentemente inclinadas y con nichos en forma trapezoidal. Entre los ejemplos de este estilo poligonal, Markham incluye los muros exteriores de Colcampata en el Cuzco, las terrazas de Ollantaytambo y los palacios de Yuca y Chinchero (fig. 3).



Figura 3. Muro inca de la calle Triunfo, en Cuzco, ejemplo del «estilo poligonal» de Markham (foto: Janet Stephens).

El último estilo que Markham identifica se caracteriza por exhibir piedras pulidas y talladas en forma regular, perfectamente encajadas, «pero con superficies ligeramente salientes, análogas a nuestra rusticidad» (Markham, 1880, p. 70; traducción nuestra). Como el estilo poligonal anterior, este estilo de sillería regular y refinada tiene paredes inclinadas provistas de puertas y nichos, como se ve en el Coricancha, los edificios de Colcampata y muchas otras construcciones del Cuzco (Markham, 1871, pp. 295–296; 1880, p. 71) (fig. 4). En su primera cronología, identifica otro estilo intermedio entre el poligonal y el refinado, que luego descarta por considerarlo una simple variación de este último estilo más perfecto, pero no suficientemente distinto para marcar un cambio estilístico real (Markham, 1871, p. 296). Con el advenimiento del estilo de sillería refinada dejamos la era prehistórica; según Markham, los edificios de este estilo podrían adscribirse a la época histórica del Imperio Inca.



Figura 4. Muro del templo inca del Coricancha, en Cuzco, ejemplo de la «sillería refinada» de Markham (foto: Janet Stephens).

La cronología de Markham y el conocimiento del siglo XIX

La cronología de la arquitectura andina propuesta por Markham es notable no tanto por sus aportes, sino por lo que revela sobre el impacto de las nuevas epistemologías en el estudio erudito de los Andes. En sus primeras publicaciones, *Cuzco: A Journey to the Ancient Capital of Peru* (1856) y *Travels in Peru and India* (1862), Markham documenta su exploración de antiguas ruinas, limitándose a entenderlas a partir de la documentación histórica. Se trata de relatos de viaje muy convencionales en los que describe las maravillas del Perú que pudo observar durante sus viajes.⁶ No se contemplaba la posibilidad de que esos restos antiguos

⁶ En *Travels in India and Peru*, publicado en 1862, Markham relata su estadía en el Perú como parte de una misión del gobierno británico destinada a recoger la planta de la chinchona, con el

contaran la historia de un pueblo. Por el contrario, solo las ruinas de los alrededores del Cuzco que los cronistas habían mencionado al relatar episodios históricos podían decirnos algo acerca del pasado. Todas las otras quedaban mudas, cual testigos silenciosos del pasado. Al explorar las ruinas cercanas a Lima escribió: «son, sin duda, los restos de una civilización muy antigua... [e] indican un largo período anterior al advenimiento de los incas» (Markham, 1856, p. 16; traducción nuestra). Markham lamentó la incapacidad que estos restos tenían de decir algo más. Al referirse a los restos próximos al lago Titicaca fue aún más claro y señaló que pertenecían a «una civilización de la que no tenemos ningún registro salvo la silenciosa evidencia de aquellas ruinas ciclópeas» (Markham, 1862, p. 116; traducción nuestra). Las ruinas eran en sí mismas un texto, pero la clave para su desciframiento permanecía ignorada. Es notable, por consiguiente, que en menos de diez años Markham las hubiera convertido en fuentes de análisis histórico.

No está claro si algún acontecimiento específico provocó el cambio en el pensamiento de Markham que le llevó a conceptualizar a los restos arquitectónicos andinos como evidencias que podían ser categorizadas y ordenadas en lugar de ser simplemente descritas. En 1851, Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz y Johan Jacob von Tschudi publicaron *Antigüedades peruanas*, obra en la que recurrieron a las ruinas para arrojar luces sobre las personas que las hicieron, fue un momento inicial en el desarrollo de la arqueología peruana (Tschudi & Rivero, 1851; Tantaleán, 2014, p. 24). En 1870, Ephraim George Squier publicó en la revista *American Naturalist* una ponencia sobre las *chullpas* que había explorado en los alrededores del lago Titicaca, durante sus viajes realizados en 1863-1865. Propuso que los diferentes tipos de mampostería de las construcciones constituían evidencia de que habían sido levantadas en diferentes épocas, no se trataba de tumbas para individuos de diferente estatus social como lo había señalado Cieza de León en el siglo XVI (Squier, 1870, p. 9). Ambos estudios fueron importantes por su tratamiento de los restos arquitectónicos prehistóricos como fuentes de investigación científica, más que como maravillas. El hecho de que Markham los mencione en su artículo de 1871 deja en claro que influenciaron su nuevo pensamiento sobre las ruinas.⁷

fin de comenzar su cultivo en la India. Debido a que se encontraba en el Perú como un agente comisionado, no como un viajero independiente, su relato incide principalmente en el potencial económico de este país, resaltando sus recursos botánicos y minerales. Su discusión sobre las ruinas, en cambio, se limita básicamente a un ejercicio descriptivo más que a un análisis (Markham, 1862, pp. 108-116).

⁷ Markham tenía especial afición por *Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* de Squier, aunque esta obra no fue publicada sino hasta 1877. En *The Incas of Peru*, remite a los lectores al libro de su «viejo amigo» Squier por sus descripciones de las ruinas andinas (Markham, 1910,

Existen diferencias entre las cronologías de las ruinas andinas propuestas por Markham, Squier, y Rivero y Tschudi; sin embargo, las diferencias son instructivas. Si bien Rivero y Tschudi reconocieron que los monumentos antiguos fueron creados en distintos momentos por sociedades diferentes, los dividieron en solo dos categorías— restos incaicos y preincaicos— basados principalmente en la información transmitida por los cronistas coloniales. Así, por ejemplo, ya que la tradición afirmaba que durante el reinado de Tupa Inca Yupanqui los incas habían conquistado Chimú, aquellas ruinas encontradas en Chimú debían haber sido construidas antes de la llegada del Inca. Lo mismo se aplicaba a Pachacamac, Tiahuanaco y otros sitios. A diferencia de Markham, Rivero y Tschudi no describieron ninguna similitud formal entre estos monumentos preincaicos. Por su parte, Squier intentó encontrar la unidad formal en varios estilos de construcción y comparó la forma de las *chullpas* con otros monumentos de la región, incluyendo los muros ciclópeos de Sacsayhuaman (Squier, 1870, p. 11). Por aquella época, sin embargo, Squier se limitaba a estudiar los monumentos funerarios y no intentó establecer una cronología más amplia de los monumentos andinos. No obstante, se alineaba con Markham al proponer que los cambios en el estilo formal eran indicadores de una nueva fase en el desarrollo cultural y que, a través del análisis arquitectónico, se podría llegar a conocer algo de la prehistoria andina.

Aunque dichos estudios, especialmente los de Squier, indudablemente influenciaron a Markham, resulta necesario situar el cambio en su pensamiento dentro del contexto de la erudición sobre el hombre prehistórico de aquella época. A mediados del siglo XIX, muchas sociedades eruditas habían sido establecidas, en ellas los estudiosos e intelectuales, profesionales y aficionados, podían reunirse para intercambiar y debatir las nuevas ideas científicas (Lubenow, 2015). Markham participó en muchas de estas sociedades, no solo como oficial de la Real Sociedad Geográfica, sino también como miembro de la Real Sociedad y como asistente de conferencias y colaborador de publicaciones de la Sociedad Etnológica y la Sociedad de Anticuarios (Anónimo, 1916, pp. 170-176). Los eruditos afiliados a estas sociedades también venían examinando los restos materiales como fuentes para entender el pasado, estableciendo por ejemplo sus tipologías y cronologías. Entre los más importantes se encontraban el coronel Augustus Lane Fox (conocido más tarde como Pitt Rivers), que había dado una serie de conferencias en Londres en 1867-1869 sobre la «guerra primitiva», incluida una discusión sobre la evolución de los celtas prehistóricos como una manera de entender el desarrollo cultural

pp. 318–319), aunque no deja de expresar algo de indignación por el impreciso conocimiento que Squier tenía de la historia incaica.

(Thompson, 1977, pp. 35, 41–42). Un cambio radical estaba ocurriendo en lo referente a cómo se podrían entender los pueblos prehistóricos; en ese contexto, con fervor, Markham volcó su atención de la descripción de las ruinas al estudio de la prehistoria de la civilización andina. De ser un viajero curioso, comenzó a transformarse en un erudito dedicado.

Si bien Markham formaba parte de este movimiento interesado en el estudio más científico del pasado prehistórico, se distinguía de este en algunos aspectos significativos. Gran parte de la clasificación de los objetos prehistóricos era producto de una nueva onda de pensamiento evolutivo sobre la cultura que siguió a la publicación de *Origin of Species* de Charles Darwin, en 1859 (Trigger, 2006, pp. 166–171). Este modelo evolutivo particular del siglo XIX, sin embargo, se vio lleno de prejuicios raciales que reafirmaban la creencia no solo de la superioridad cultural europea, sino también de su superioridad biológica (Díaz-Andreu, 2007, pp. 368–397; Trigger, 2006, pp. 166–171). El modelo de Markham era igualmente evolutivo, pero no en el sentido darwiniano, sino más bien derivado de la filosofía de la naturaleza del progreso humano propugnada por la Ilustración (Trigger, 2006, pp. 80–120).⁸ De hecho, en vez de abrazar las interpretaciones racistas de su época, Markham defendía la idea de que la sociedad inca debía ser considerada una verdadera civilización, comparable a las del Viejo Mundo y no solo avanzada respecto a otras de América.⁹ Así, aunque utilizó un modelo evolutivo similar al de su generación de intelectuales londinenses, las teorías que sustentaban su análisis provenían de otra parte.

Para comprender mejor las influencias en la visión de Markham de que las ruinas podrían brindar una idea sobre la historia de las sociedades del pasado, es importante saber qué es lo que él entendía por «estilo». En la concepción de Markham, las estructuras arquitectónicas adoptan un aspecto característico en un momento y lugar determinados. Esto es lo que los historiadores del arte de hoy podrían llamar un «estilo de época». De hecho, el enfoque de Markham hacia las ruinas andinas comparte mucho con las teorías estéticas de la Ilustración que forman la base de la historia del arte moderno, en particular las teorías desarrolladas por

⁸ El enfoque de Squier estuvo igualmente conectado a las ideas de la Ilustración sobre el progreso humano, no obstante, se encontraba decididamente menos convencido que Markham de que en los Andes se hubiera desarrollado alguna vez una verdadera civilización (Bierder, 1986, pp. 101–145).

⁹ Es en esta capacidad que Markham compara las primeras construcciones andinas con las de Stonehenge: no para sugerir un modelo difusionista de desarrollo, sino porque al desarrollarse toda la cultura humana siguiendo un mismo camino, las estructuras construidas en períodos de desarrollo cultural equivalentes, naturalmente, compartirían similitudes.

Georg Wilhelm Frederick Hegel y Johann Joachim Winckelmann. La superposición entre estas teorías y el análisis de Markham no es superficial; al respecto, resulta significativo que al igual que Hegel y Winckelmann, Markham creyera que la apariencia estética de las creaciones de una sociedad era indicativa de su desarrollo espiritual, moral y político.

Markham y la historia universal de Hegel

En opinión de Markham, el análisis de las ruinas permite revelar algo más que una cronología de estilos y una secuencia histórica de construcción. También hace posible conocer la secuencia correcta de los estilos arquitectónicos, desde el más antiguo hasta la época incaica. Considerando que el arte es una encarnación material de los valores de una cultura, los restos arquitectónicos serían asimismo «testigos de la *condición* de la gente de los siglos pasados» (Markham, 1880, p. 64, traducción y énfasis nuestros). La transición entre los estilos no carecería de motivación, sino que sería el resultado de desarrollos significativos en la cultura en general. La arquitectura constituiría, pues, un indicador del desarrollo cultural.

El desarrollo cultural, tal como Markham lo entendía, seguía un camino lineal, avanzando progresivamente hacia una civilización más ilustrada. La lectura de las ruinas permitiría rastrear el desarrollo de la cultura andina en ese *continuum* predeterminado. Siguiendo esta idea, Markham consideró que la albañilería sin labrar era un claro indicador de una cultura que todavía era relativamente sencilla y que aún no contaba con una autoridad o gobierno centralizado (Markham, 1880, p. 64). Se trataba de una sociedad conformada por pueblos pequeños que no eran conscientes de la grandeza que se avecinaba. En la época del estilo megalítico, en contraste, Markham pudo reconocer en la arquitectura la existencia de una nueva era, cuando la «raza imperial había conquistado una gran extensión del país y, por lo tanto, disponía de una ilimitada cantidad de mano de obra» (Markham, 1880, p. 65; traducción nuestra). A pesar de que esas estructuras megalíticas eran fuente inagotable de fascinación, y lo siguen siendo para los turistas en nuestros días, no eran indicativas de una civilización sofisticada sino más bien de una despótica. En opinión de Markham (1880, p. 66), los muros megalíticos habrían sido construidos para mantener ocupados a los pueblos subyugados y al mismo tiempo «alimentar la vanidad» del conquistador. Dado que estas construcciones megalíticas también implicaban el derroche de recursos materiales, la cultura que las construyó aún no había desarrollado una «economía ilustrada y habilidades que permitieran evitar el derroche de poder» (Markham, 1880, p. 65; traducción nuestra). Las piedras monumentales eran empleadas para impactar, impresionar

e imponer. Esta escenotecnia, sin embargo, era indicativa de un Estado no iluminado, obra de un déspota que necesitaba proclamar su autoridad, no de un pueblo verdaderamente libre en espíritu.

Con la estabilización y consolidación del poder nació el estilo poligonal. Las similitudes revelaron que estas estructuras fueron hechas por la misma raza, pero el uso de piedras más pequeñas hacía evidente que se trataba de una sociedad más ilustrada, donde los gobernantes ya no necesitaban demostrar su fuerza de forma tan inflexible (Markham, 1880, pp. 69–70). Finalmente, la aparición de un estilo más refinado, con paredes pulidas y de forma regular, reconocido por Markham (1880, p. 70) como un «estilo más perfecto», habría constituido la prueba del apogeo de la civilización andina.

La conexión entre el estilo arquitectónico y el desarrollo cultural planteada por Markham, revela la influencia, directa o indirecta, de una teoría universal del desarrollo estético como la de Hegel, cuyos estudios de la estética llegaron a ser muy populares en los círculos intelectuales británicos a mediados del siglo XIX (Willis, 1988). Coincidiendo parcialmente con Winckelmann, quien consideraba que el arte no era una mera expresión personal del artista, Hegel opinaba que el arte era la manifestación del espíritu de una época, denominado *Zeitgeist*. El *Zeitgeist* mismo era producto de su periodo histórico y, por ello, las expresiones del *Zeitgeist* dependían de la condición del pueblo en su momento. Por ejemplo, solo con la liberación de las supersticiones religiosas o de la opresión política el arte podía llegar a ser más refinado y elegante, menos abstracto en su forma y tener mayor capacidad para expresar verdaderamente al *Zeitgeist*. Así, para Markham el estilo más refinado de la mampostería indicaba una etapa de civilización más iluminada y libre en espíritu que la de los creadores de los impresionantes muros megalíticos. Y, dado que todas las culturas seguían el mismo camino hacia la civilización, era posible organizar esos estilos en una cronología relativa correcta.

Hegel propuso tres etapas a través de las cuales la expresión artística debía pasar: la primera o simbólica era aquella en la cual se encontraban las sociedades no occidentales, incluidos los antiguos egipcios y los hindúes contemporáneos (Hegel, 1975, I, pp. 303-362; 1975, II, pp. 635-659). Aunque Hegel nunca mencionó al arte andino, y quizás no le resultaba familiar, no hay duda de que también lo habría ubicado en la etapa simbólica. En esta etapa, según Hegel, el *Zeitgeist* era expresado visualmente, pero de manera convencional o abstracta, no naturalista. Por lo tanto, es significativo que Markham señalara que las figuras, cuando aparecían, eran «rudimentarias» y «crudas» (Markham, 1880, p. 65). Además, si bien se emplearon representaciones crudas, para Hegel no fue en la

escultura o en la pintura que la fase simbólica encontró su expresión característica, ello ocurrió en la arquitectura. Por consiguiente, el que Markham eligiera a la arquitectura como una manera de leer la prehistoria andina a través de este lente hegeliano resultaba apropiado.

Markham, Winckelmann y la vida del estilo

Hacia el final de su vida, Markham volvió al estudio del estilo en las ruinas andinas. Esta vez comenzó a fusionar las ideas hegelianas de una historia universal del arte con un análisis más profundo de la evolución interna del estilo de época. Más allá de identificar y ordenar los distintos estilos en una cronología general que mostraba la progresión de la civilización andina hacia una mayor iluminación, planteó que era posible, dentro de cada estilo, colocar los ejemplos individuales en un orden cronológico utilizando una metáfora biológica del ciclo de vida humano. En esto, su análisis hizo eco de la propuesta de Winckelmann.

En su estudio sobre el arte clásico, Winckelmann presentó un modelo de desarrollo estilístico que era contextual, dependiente de las condiciones sociales y políticas concomitantes (Potts, 2006; Winckelmann, 2006[1764]). Al correlacionar los cambios formales en el estilo con cambios en la cultura en general, Winckelmann pudo otorgar una historia a esos objetos, incluso a pesar de no contar con evidencia escrita sobre su fabricación. Existen algunas similitudes entre los proyectos de Winckelmann y Hegel, sin embargo, mientras Hegel se enfocó en la universalidad, Winckelmann miró de manera más sistemática el desarrollo interno de un estilo cultural, lo que le llevó a argumentar que un estilo no surge completamente desarrollado sino que va creciendo desde la infancia hasta la madurez llegando, inevitablemente, a su decadencia, dando paso así al nacimiento de un nuevo estilo de época (Winckelmann, 2006[1764]).

En su libro *The Incas of Peru*, publicado en 1910, Markham profundiza su análisis de la mampostería de las ruinas andinas, centrándose específicamente en la aparición y desarrollo del estilo megalítico. Compara dos sitios que adscribe a esta «gran edad Megalítica», Tiahuanaco y Chavín de Huántar. Lo que unía a estos dos sitios no era solo el uso de piedras masivas en la construcción de los edificios, sino también una similitud iconográfica en su escultura arquitectónica, puntualmente en los casos de la Portada del Sol y la Estela Raimondi. En ambas representaciones líticas se observa una figura similar, hoy conocida como el Señor de los Báculos, que Markham identificó como la deidad principal de esta civilización. En las dos esculturas, la figura del dios se presenta de pie y en posición frontal, con los brazos

extendidos al lado y bastones en los manos (fig. 5, a y b). Sin embargo, los cambios en la concepción visual de la deidad le permitieron afirmar que estos dos objetos no fueron producidos al mismo tiempo, sino más bien, con una separación de «un siglo o dos» (Markham, 1910, p. 36). La Portada del Sol de Tiahuanaco evidenciaría un «estilo anterior y más simple», mientras que la Piedra Raimondi de Chavín constituiría una obra «más intrincada y corrompida» (Markham, 1910, p. 36).



Figura 5a. Figura central (el Señor de los Báculos) de la Portada del Sol, Tiwanaku (dibujo: Kevin O'Gara).

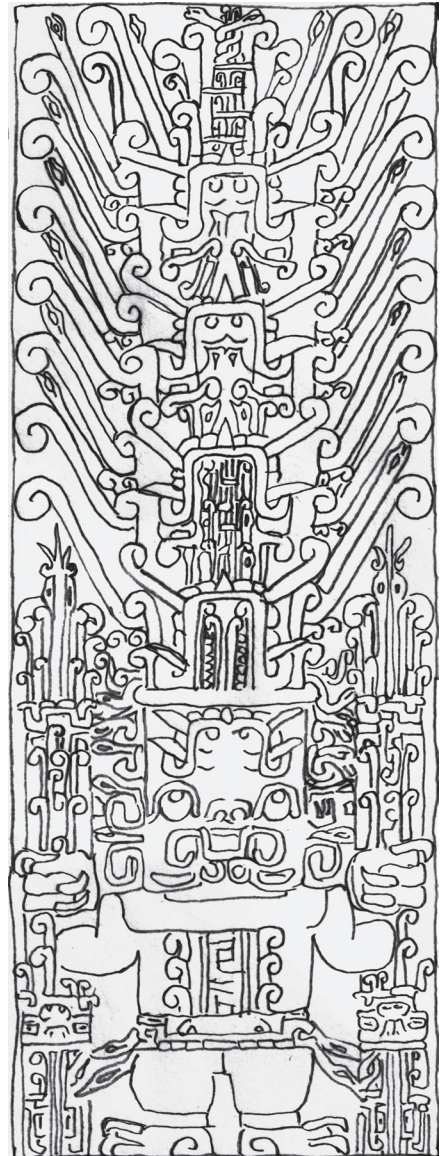


Figura 5b. La Estela Raimondi (dibujo: Kevin O'Gara).

El análisis de la vida del estilo desarrollado por Winckelmann para el arte griego estuvo centrado en objetos escultóricos; por lo tanto, era apropiado que el análisis de la vida del estilo megalítico de Markham también estuviera basado en un análisis de las esculturas, más que en el de las ruinas arquitectónicas a las que había dirigido su atención en su trabajo anterior. En los mismos términos con que Winckelmann (2006[1764]) describió el desarrollo del arte griego, desde una fase arcaica seguida por la «tranquila grandeza» de la fase clásica que finalmente llegó a la decadencia, Markham describió la evolución de la escultura del estilo megalítico. No ofreció ningún ejemplo de la fase arcaica del estilo megalítico, pero, al discutir el «estilo anterior y más simple» de Tiahuanaco en el que «todo parece tener una intención o un significado» (Markham, 1910, p. 36; traducción nuestra), identificó a Tiahuanaco como la época clásica, el apogeo del estilo megalítico, cuyas representaciones visuales tenían una unidad perfecta y carecían de detalles sin función que afectaran la belleza y el poder de la concepción principal. En contraste, las obras de Chavín, con tantos detalles difíciles de distinguir, como él dijo «más intrincadas y corrompidas», fueron colocadas como ejemplo de la fase de decadencia que necesariamente sucedió a la fase clásica. En Chavín «la concepción es más confusa y hay mucha más ornamentación, pero esta aparentemente es algo convencional y sin significado» (Markham, 1910, p. 36; traducción nuestra).

Este análisis del estilo megalítico es, quizás, el más detallado análisis estilístico del arte andino realizado por Markham. Vale la pena mencionar que este texto lo escribió cincuenta años después de retornar de su último viaje al Perú. Por otra parte, Markham no tuvo contacto directo con los sitios y las esculturas incluidos en su análisis. Sus viajes al Perú en la década de 1850 nunca incluyeron una visita a Chavín; de hecho, la Estela Raimondi aún no había sido descubierta. Y aunque pasó tiempo cerca al lago Titicaca y visitó las *chullpas* en Sillustani, lamentó no haber tenido la oportunidad de conocer Tiahuanaco (Markham, 1862, p. 110). Sin embargo, ambos sitios habían sido descritos por otros viajeros, entre los cuales Squier y Rivero y Tschudi, y algunas imágenes de los monumentos ya habían sido publicadas.¹⁰ Años antes, al enumerar los preceptos críticos que guiaron su investigación, Markham señaló no haber confiado en las observaciones de los viajeros a menos que le hubiera sido posible verificarlas a través de su propia experiencia, un testimonio del cambio en las concepciones sobre la confiabilidad

¹⁰ El primer estudio de la Estela Raimondi, conocida por aquel entonces como la piedra de Chavín, fue publicado por José Toribio Polo (1900) y dedicado a Markham: «débil testimonio del respeto que me merece como sabio americanista; y de la gratitud que me inspira por las simpatías y adhesión que siempre ha manifestado por mi patria».

de los testigos oculares (Markham, 1871, p. 285). Sin embargo, las imágenes realizadas por diligentes eruditos fueron empleadas como sustitutos confiables de los monumentos mismos, como fuentes objetivas de datos que permitían a Markham «verlos» por sí mismo (Cañizares-Esguerra, 2001, pp. 16–17; Pillsbury, 2012, pp. 9-12; 2014, pp. 50-57). Al ser combinadas con teorías estéticas que ofrecían una manera de interpretar las obras de arte basándose en su estilo, las ilustraciones le permitieron descifrar aquellas piedras hasta ese momento silenciosas.

Conclusión

Los intentos de Markham por comprender el pasado andino prehistórico estuvieron basados en una gran cantidad de teorías y métodos de la erudición del siglo XIX. Su análisis de las ruinas andinas, asimismo, se aferró estrechamente a las teorías desarrolladas por Hegel y Winckelmann, cuyos escritos sobre el estilo resultaron fundamentales para el desarrollo de la historia del arte. La influyente obra de Winckelmann sobre la vida del estilo, más que las teorías de Hegel, ha sido ampliamente reconocida como un importante antecedente de la disciplina arqueológica moderna (Schnapp, 1997, pp. 258–266). Sin embargo, aunque su método proponía una historia de los objetos ante la ausencia de textos, sus teorías tuvieron menos influencia en el desarrollo de la «arqueología científica», utilizada para entender las civilizaciones prehistóricas y particularmente las andinas, que en la arqueología clásica, que continuó con sus actividades anticuarias (Díaz-Andreu, 2007, pp. 10–23; Schnapp, 1997, pp. 275–314; Trigger, 2006, pp. 40–79). En su *History of Archaeological Thought*, Bruce Trigger (2006, pp. 57–58) propone que, debido a su interés en los objetos y no en el contexto arqueológico de los mismos, Winckelmann fue más un padre de la historia del arte que de la arqueología, reforzando así una división entre la cultura, entendida en un sentido amplio como las creencias y actitudes de la gente, y la cultura conceptualizada como el campo de los bellos y lujosos objetos de élite (o lo que podríamos llamar de la «alta cultura»). La persistente distinción entre los objetos de arte y las sociedades que los produjeron es un obstáculo que impide que la historia del arte se constituya en una herramienta útil, e influyente, para otras disciplinas. Las teorías y métodos estéticos permitieron a Markham crear una historia de la prehistoria andina y leer las ruinas como un texto histórico. En su concepto, más allá de crear una cronología, el análisis estilístico de las ruinas podía ofrecer una idea del desarrollo político y espiritual de un pueblo.

Markham no era un historiador del arte, estaba interesado en lo que la arquitectura andina significaba como historia no como «arte»; su empleo de las teorías y métodos

del análisis histórico del arte fue, por consiguiente, superficial para los estándares actuales. Uno se siente inclinado a despreciar su cronología por resultar incorrecta. A pesar de que describe con precisión algunas categorías estilísticas de arquitectura inca (por ejemplo, el estilo poligonal y la sillería), esas distinciones estilísticas no se correlacionan fácilmente dentro de un orden cronológico, sino que encarnan nociones de función y estatus (Nair, 2015). Más errónea, desde la perspectiva del análisis estilístico, es su combinación de Chavín y Tiahuanaco como ejemplos del mismo estilo cuando, de hecho, una análisis más atenta muestra que, más allá de representar versiones del Señor de los Báculos, tienen poco en común. La figura de Chavín, difícil de leer e incisa a poca profundidad en la piedra, con sus cabellos y apéndices transformados en serpientes y otras criaturas, contrasta notoriamente con la de Tiahuanaco, como lo señalara Markham. Esta diferencia, no es el resultado de la decadencia de un estilo, sino la expresión de dos estilos producidos por dos culturas completamente distintas, con diferentes usos para sus artes, y con solo alguna genérica similitud iconográfica. Markham empleó los métodos y teorías de la historia del arte, pero sin rigor. En lugar de dejar que la evidencia – el propio arte y la arquitectura – determinaran la interpretación, usó la evidencia para llegar a una conclusión predeterminada. Sin embargo, al enfocarnos en estas equivocaciones, no llegamos a entender el marco histórico en el cual Markham desarrolló su apreciación de los restos arqueológicos andinos. En el siglo XIX, las fronteras que separaban los campos especializados del conocimiento eran porosas y las teorías estéticas, en lugar de ser utilizadas simplemente para comprender la cultura de élite, ayudaron a formar el pensamiento sobre la prehistoria y el desarrollo cultural en los Andes.

Bibliografía

ADORNO, Rolena

2002 La historia de los incas narrada desde el norte: Releyendo a Prescott. En Javier Flores Espinoza & Rafael Varón Gabai (eds.), *El hombre y los Andes: Homenaje a Franklin Pease G. Y.* Vol. I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 109-123.

ANÓNIMO

1916 Death of Sir Clements Markham. *The Geographical Journal*, 47(3), 161-176.

BIERDER, Robert E.

1986 *Science Encounters the Indian, 1820-1880: The Early Years of American Ethnology.* Norman: University of Oklahoma Press.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge

2001 *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford, California: Stanford University Press.

2016 Relaciones de viaje. En Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900*. Vol. I. Lima: Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, U.S.A., y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 503-535 [ed. orig. Norman, Oklahoma, 2008].

CORTEZ, Enrique E.

2014 Prescott y los incas de Garcilaso en el siglo XIX. En Laura M. Martins (ed.), *New Readings in Latin American and Spanish Literary and Cultural Studies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 101-120.

DÍAZ-ANDREU GARCÍA, Margarita

2007 *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past*. Oxford: Oxford University Press.

FLEMING, David

2008 Markham, Clements Robert (1830-1916). En Joanne Pillsbury (ed.), *Guide to Documentary Sources for Andean Studies, 1530-1900*. Vol. III. Norman: University of Oklahoma Press, pp. 383-389.

GÄNGER, Stefanie

2014 *Relics of the Past: The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile 1837-1911*. Oxford: Oxford University Press.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1975 *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press.

LEVINE, Philippa

1986 *The Amateur and the Professional: Antiquarians, Historians and Archaeologists in Victorian England, 1838-1886*. Cambridge: Cambridge University Press.

LUBENOW, William C.

2015 *'Only Connect': Learned Societies in Nineteenth-Century Britain*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.

MARKHAM, Clements R.

1856 *Cuzco: A Journey to the Ancient Capital of Peru; with an Account of the History, Language, Literature, and Antiquities of the Incas. And Lima: A Visit to the Capital and Provinces of Modern Peru; with a Sketch of*

- the Vice Regal Government, History of the Republic, and a Review of the Literature and Society of Peru.* Londres: Chapman & Hall.
- 1862 *Travels in Peru and India while Superintending the Collection of Chinchona Plants and Seeds in South America, and their Introduction into India.* Londres: J. Murray.
- 1871 On the Geographical Positions of the Tribes which Formed the Empire of the Yncas, with an Appendix on the Name «Aymara». *Journal of the Royal Geographical Society of London*, 41, 281-338.
- 1880 *Peru.* Londres: S. Low, Marston, Searle & Rivington.
- 1910 *The Incas of Peru.* Nueva York: E. P. Dutton.
- NAIR, Stella
- 2015 *At Home with the Sapa Inca: Architecture, Space and Legacy at Chinchero.* Austin: University of Texas Press.
- PILLSBURY, Joanne
- 2012 Perspectives: Representing the Pre-Columbian Past. En Joanne Pillsbury (ed.), *Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 1-48.
- 2014 Finding the Ancient in the Andes: Archaeology and Geology, 1850-1890. En Philip L. Kohl, Irina Podgorny & Stefanie Gänger (eds.), *Nature and Antiquities: The Making of Archaeology in the Americas.* Tucson: University of Arizona Press, pp. 47-68.
- POLO, José Toribio
- 1900 *La piedra de Chavín.* Lima: Imprenta y Librería San Pedro.
- POTTS, Alex
- 2006 Introduction. En Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity.* Los Angeles: Getty Research Institute, pp. 1-53.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
- 1986 *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos.* Franklin Pease G. Y. (ed.), Lima: Banco de Crédito del Perú.
- RIVERO Y USTÁRIZ, Mariano Eduardo de, & Juan Diego de [Johann Jakob von] TSCHUDI
- 1851 *Antigüedades peruanas.* 2 vols. Viena: Imprenta Imperial de la Corte del Estado.
- SCHNAPP, Alain
- 1997 *The Discovery of the Past.* Traducción por Ian Kinnes & Gillian Varndell. Nueva York: Harry N. Abrams.

- SQUIER, Ephraim George
1870 The Primeval Monuments of Peru Compared with Those of Other Parts of the World. *The American Naturalist*, 4(1), 1-17.
- TANTALEÁN, Henry
2014 *Peruvian Archaeology: A Critical History*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.
- THOMPSON, M. W.
1977 *General Pitt-Rivers: Evolution and Archaeology in the Nineteenth-Century*. Bradford on Avon: Moonraker Press.
- TRIGGER, Bruce
2006 *A History of Archaeological Thought*. Segunda edición. Cambridge: Cambridge University Press.
- VILLARÍAS ROBLES, Juan J.R.
2016 Prescott, William H. (1796-1859). En Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900*. Vol. III. Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, U.S.A., y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1651-1660 [ed. orig. Norman, Oklahoma, 2008].
- WILLEY, Gordon R. & Jeremy A. SABLOFF
1980 *A History of American Archaeology*. Segunda edición. San Francisco: W.H. Freeman.
- WILLIS, Kirk
1988 The Introduction and Critical Reception of Hegelian Thought in Britain 1830-1900. *Victorian Studies*, 23(1), 85-111.
- WINCKELMANN, Johann Joachim
2006[1764] *History of the Art of Antiquity*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Capítulo 6

La sierra de Ancash y los inicios del estudio del arte precolombino

George F. Lau
University of East Anglia

Este artículo describe el surgimiento del estudio del arte antes de la historia en el Perú. El principal objetivo es presentar una narrativa crítica de la apreciación de las obras de arte en los primeros estudios sistemáticos del departamento de Ancash, Perú. Para los viajeros estudiosos y los anticuarios tempranos, Ancash servía como un laboratorio para definir los conceptos de «arte» y «civilización». Las obras de arte y los monumentos fueron instrumentalizados como una medida del logro cultural, como marcadores de fases y una manera de entender la cosmología y la religión. La década de 1920 marcó el comienzo de una época clave para el estudio del registro arqueológico de Ancash. Fue Julio C. Tello quien encabezó la conceptualización del arte como parte de antiguos sistemas culturales, los estilos «colectivos» y la autoconía de la civilización peruana. En general, este ensayo sostiene que los antiguos objetos y monumentos de Ancash, reconocidos como «arte», fueron cruciales para los comienzos de la apreciación académica del Perú antiguo y la formación de una historia de su «arte antes de la historia».

«Un sello especial»: Arte, anticuarios y viajes

Al igual que los inicios de la arqueología profesional en otras partes del mundo, el estudio del Perú antiguo durante el siglo XIX estuvo profundamente arraigado a la época de los viajes, el comercio, la exploración científica y el pensamiento post-Ilustración. La comprensión del mundo resultó de formas de definir y negociar identidades a distintos niveles, especialmente el individual, institucional y nacional. La identidad y el prestigio podrían ser mejorados, mientras que el reconocimiento

del «otro», en el pasado y el presente, podría manifestarse convenientemente a través de los productos de sistemas culturales y estéticos antiguos.

No es sorprendente que una forma clave de reflexionar sobre esa creatividad fuera primero poseerla. Y esto significaba adquirir los objetos del pasado, tanto por individuos como por instituciones. La recolección y las colecciones ayudaron a la construcción de la nación en Europa, América del Norte y América Latina (Fischer & Kraus, 2015; Garrigan, 2012; Larson, 2015; Tantaleán, 2014). Esta actividad también coincidió con el crecimiento de ambiciosos museos y exposiciones, así como con la formación de instituciones y sociedades de investigación que operaban principalmente en metrópolis euroamericanas, aunque las ciudades latinoamericanas cada vez más cosmopolitas también fueron cruciales (Gänger, 2014). También se vio acompañada por el desarrollo de la antropología y arqueología profesional, cuyos expertos a menudo influyeron en el proceso de las colecciones.

Por eso, ya en *Antigüedades peruanas* (1851) de Mariano Eduardo Rivero y Jakob Johann von Tschudi, el pasado peruano fue sometido a un escrutinio más intenso y se consideraban restos especiales que ya tenían el status de «obras de arte»:

... de las artes cultivadas por los antiguos Peruanos, debemos tan solo limitarnos á la exposicion del estado en que se hallaban á la llegada de los Españoles, sin intrincarnos en investigaciones é hipótesis sobre su perfeccion sucesiva, si bien indicando los progresos en cada uno de los ramos artísticos (Rivero & Tschudi, 1851, p. 211).

Dos puntos son de relevancia aquí. En primer lugar, había una idea muy básica e incierta de la profundidad del pasado peruano. Los autores concibieron un período asociado con el Imperio inca y una nebulosa época preinca que le precedió, asociada con sitios conocidos (Rivero & Tschudi, 1851: 210).¹ En segundo lugar, el arte se comparaba típicamente con la mano de obra de alta calidad. Los logros en las tecnologías (la metalurgia, litoescultura, tejido, etc.) fueron marcadores de la civilización —un «estado de cultivo»— desarrollada o alcanzada (Rivero & Tschudi, 1851, p. 226).

Sus opiniones sobre los logros artísticos se enmarcaron, pues, a través del prisma comparativo de «nosotros» y «ellos», llamando la atención sobre la gloria del pasado peruano y sobre la destrucción que los conquistadores españoles impusieron. El capítulo «Monumentos antiguos» contiene importantes descripciones tempranas

¹ Sitios preincaicos, como Chan Chan, Tiwanaku y Pachacamac, eran conocidos a través de documentos históricos.

de Huánuco Viejo (Huánuco Pampa), Chavín de Huántar y otras zonas del sur de Ancash (fig. 1), que inspiraron a estudiosos posteriores en sus viajes.

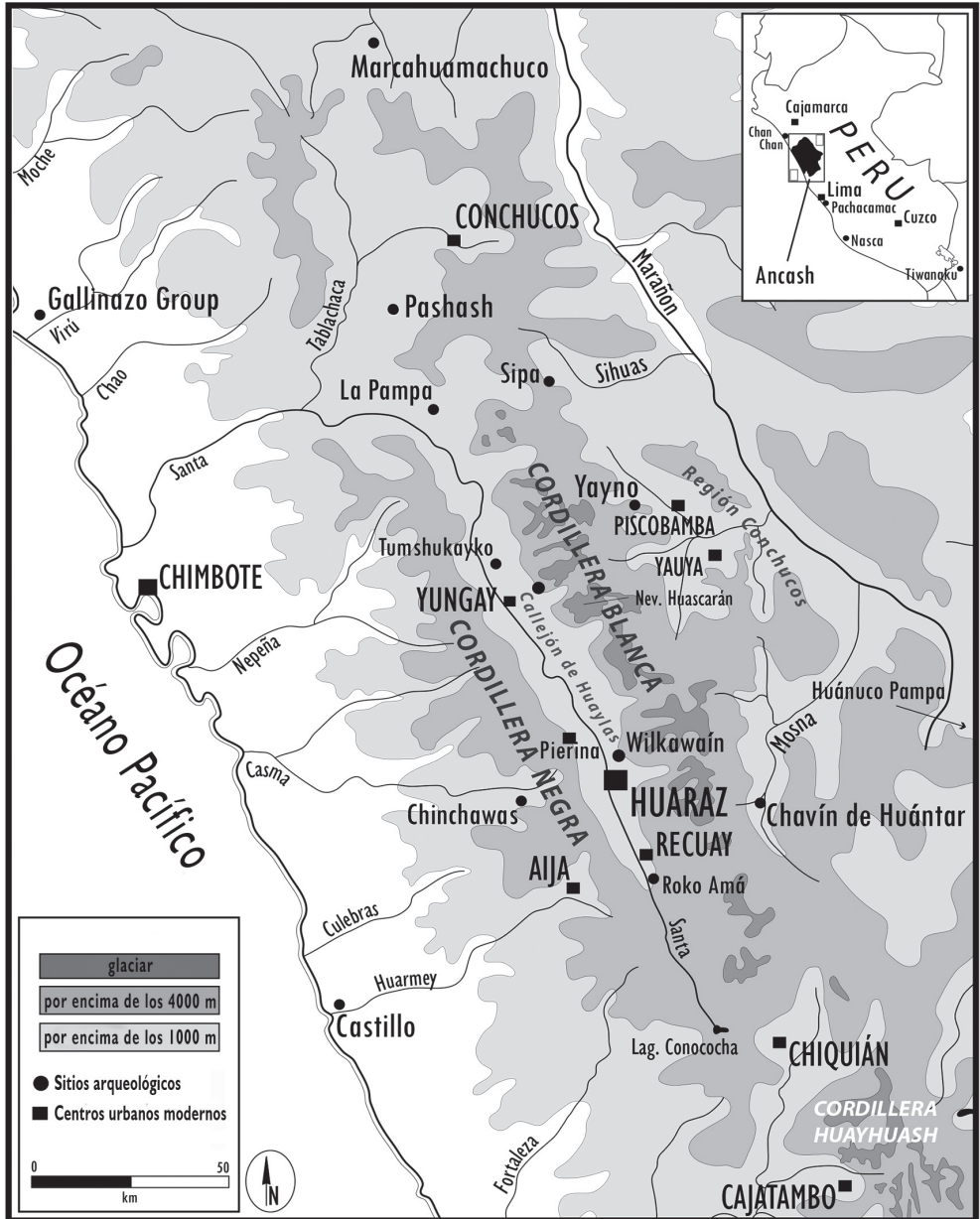


Figura 1. Mapa de Ancash, con indicados los lugares mencionados en el texto (mapa: George F. Lau).

Debido a obras populares como *Antigüedades peruanas*, el interés por los objetos arqueológicos surgió a fines del siglo XIX, una época de gran dinamismo económico en el Perú. El crecimiento del transporte, el periodismo y los relatos de viajes, los mercados e industrias intensificaron los procesos en los cuales las antigüedades del Perú se clasificaron y reinterpretaron. El conflicto militar entre Perú y Chile (1879-1883) también afectó aquella época y resaltó zonas de la sierra y costa, y sus valiosos bienes naturales y culturales. Los objetos prehispánicos, caracterizados previamente como «curiosidades», o simplemente «piezas» y «artefactos», alcanzaron cada vez más con el estatus de «mercancías», algo que se podía intercambiar. Incluso los periódicos expresaron: «Es preocupación general, creer que en materia de antigüedades, está todo aun virgen y por explotar en el Perú» (Dávalos, 1915[1875], p. 74). El dinamismo general del período, con sus sinergias económicas e intelectuales, cultivó una demanda tanto de objetos como de su conocimiento.

A mediados del siglo XIX hubo el desarrollo del anticuarismo en las principales ciudades peruanas, especialmente en Lima. Las antigüedades (típicamente alfarería, tejidos y metales) de los centros urbanos eran el interés de ricos empresarios, familias establecidas, políticos y círculos exclusivos, lo que Gänger (2014, pp. 45,111) caracterizara como una «sociedad letrada y educada», una «esfera burguesa» con sus propios «códigos de civilidad». Allí, las antigüedades servían como testigos de distinción social y expresiones de gusto, educación y conexión internacional.

Las colecciones eran a menudo proyectos personales, construidos en gran parte fuera de las instituciones académicas y nacionales. Y los lugares para exponer y discutir los materiales eran las suntuosas casonas de los coleccionistas. Así, algunos de los primeros «torneos de valor» (*tournaments of value*) para las antigüedades peruanas no fueron, sorprendentemente, museos ni instituciones académicas (Appadurai, 1986), sino más bien domicilios y clubes exclusivos donde el estatus y el valor de los objetos fueron activamente negociados por coleccionistas, en concierto con *connoisseurs*, viajeros y académicos. Al final del siglo, lo que inicialmente era un pequeño círculo de entusiastas y coleccionistas se había convertido en una red mucho más grande de personas en busca del pasado de la nación.

Una figura notable de la época fue el doctor José Mariano Macedo, un médico de Lima que acumuló una gran colección de más de dos mil objetos. Al igual que los europeos de la época victoriana, Macedo exhibía esta colección en su casa, localizada en la Plaza Bolívar de Lima (Dávalos, 1915[1875]). Posteriormente sería exhibida en París, Londres y Berlín (Gänger, 2014, 2015; Paz Soldán, 1945).

La colección estaba compuesta por antigüedades de todo el Perú, principalmente por huacos provenientes de cementerios saqueados de la costa, de las culturas actualmente conocidas como Moche, Chimú, Chancay, Nasca, entre otras;² sin embargo, era conocida principalmente por su «sección Recuay» (Eisleb, 1987; Macedo, 1881). Contenía cerámica fina recuperada mayormente en tumbas subterráneas del sitio de Roko Amá en Katak, Ancash. La colección original fue reunida en el período 1874-1878, siendo vendida poco después a Macedo (Bennett, 1944, p. 64; Macedo, 1881, p. VII; Tello, 1929, pp. 40, 91; Wegner, 2011, pp. 14-15). A diferencia de los inmensos cementerios de la costa, los de la sierra son generalmente menos extensos; Roko Amá era un raro caso de una necrópolis intacta de la cultura Recuay (1-700 d.C.) (Lau, 2011).

Por eso, Macedo dio cuenta que esta sección de su colección era extraordinaria, no había algo semejante en todo el Perú, y enfatizó su carácter «especial» más de una vez, particularmente el hecho de que fuera diferente al resto del «Imperio inca»:

...la sección de Recuay, que consta de 160 objetos de arcilla, tiene *un sello especial* sobre el resto de la colección de diferentes procedencias. La arcilla es blanca, de un grano muy fino y el todo de gran ligereza... Es tan marcada, que viendo una cara o huaco de Recuay, no puede confundirse con huacos de otras procedencias; lo que, a mi modo de ver prueba que existió en Recuay una civilización enteramente aislada del resto que dominó el imperio de los Incas (Macedo, carta del 30 de setiembre de 1878, citada en Paz Soldán, 1945, p. 113, cursivas nuestras).

Otros expresaron lo mismo sobre los materiales Recuay, «...nos dan alta idea de lo adelantado del arte indio» (Dávalos, 1915[1875], p. 79). Cuando la colección fue vendida al Museo Etnológico de Berlín, Macedo también insistió en que su exhibición tuviera una señal indicando «Colección Macedo» directamente encima de la sección Recuay (Gänger, 2014, pp. 149, 154).

Macedo estaba profundamente relacionado a su colección, porque era, fundamentalmente, una fuente de fama. Reflejaba su gusto de conocedor pero también su impecable conocimiento de sus variadas formas y procedencias. El catálogo de la exposición (Macedo, 1881) fue una de las primeras caracterizaciones de la cerámica peruana antigua como una totalidad con componentes distintos. Fue una «proto-clasificación» basada en unidades distinguidas por su región geográfica de origen. Las unidades, a lo que él llamó «secciones», más o menos pueden ser comparadas con los conceptos posteriores de «estilo» o «cultura». De este

² El acto de saquear sitios antiguos, usualmente cementerios y montículos funerarios, se llama «huaquería» y las personas involucradas, «huaqueros».

modo, Macedo resaltó los elementos compartidos y distintivos de la sección de Recuay: finura y ligereza de la arcilla, pintura policromada, decoración superficial, motivos repetitivos, rasgos figurativos y narrativos, y la «inconfundible» manera de representar rostros humanos.

Macedo, al parecer, tenía poca ambición explícita de crear una cronología (véase Gänger, 2014, p. 135). La estratigrafía y la datación relativa eran escasamente conocidas, e incluso el título de su exposición (*Catalogue d'objets archéologiques du Pérou de l'ancien empire des Incas*) era ambiguo. Más bien, fue una cartografía espacial, en gran parte sincrónica, de las antigüedades del Perú. Su catálogo dio énfasis a la autenticidad de las piezas, así como garantías sobre las competencias e información de los responsables que saqueaban las tumbas (Macedo, 1881, p. VII). Así, el proyecto se centraba no en la sucesión de culturas, la *idée fixe* de los arqueólogos (historiadores de la cultura) posteriores. Más bien, Macedo buscó fidelidad geográfica y datos de procedencia original de sus posesiones. Por supuesto, esto reforzó el valor de la colección, precisamente cuando estaba interesado en venderla. Cabe resaltar que, a mediados del siglo XIX, ya existían falsificaciones en las colecciones y el mercado de antigüedades (Gänger, 2014, p. 151). También fue un tiempo dinámico para la nueva república peruana, cuando las fronteras, regiones y recursos estaban en el proceso de negociarse. Su colección de *précieus matériaux* no buscaba mapear el mineral, el guano o el tiempo, sino proporcionar una rica muestra de otro tipo de recurso: el pasado antiguo del Perú (Macedo, 1881, p. VII).

Lo que Macedo efectivamente logró fue un temprano intento de codificar una diversidad o rango estético de la civilización andina. Sin embargo, si bien estos anticuarios mostraban la variedad del pasado peruano, también es justo decir que enfatizaban un pasado muy parcial. Al igual que otros coleccionistas de la época, favorecían a las piezas completas que ellos percibían como hermosas y elaboradas, aquellas que mostraban formas «finas y ligeras» y representaciones «realistas». También estaban interesados en escenas narrativas basadas en figuras (Gänger, 2014, pp. 129,132). Los materiales costños, de cementerios conocidos, y artículos raros y de alta calidad fueron favorecidos sobre lo cotidiano, fragmentario y común. Quizás, lo fundamental para anticuarios como Macedo eran, sobre todo, los artículos que podían mantener su estatus como objetos de valor deseables y enfatizar el carácter distintivo de Recuay.

Los escritos de Macedo muestran una fuerte conexión entre los logros del antiguo Perú y sus riquezas. La riqueza fue leída por él y otros como un testimonio de

civilización, y podemos suponer que sus predilecciones personales (*v.g.* rareza, finura y figuración) intervenían mucho en su teorización sobre la antigua «civilización» peruana. De hecho, dio consejos a los coleccionistas para que buscaran piezas auténticas de la costa norte de Perú (Ganger, 2014, p. 129). Macedo comparó figuras de la cerámica andina con figuras de la mitología clásica (*v.g.* Medusa, Ceres), esto también revela su visión orientada hacia lo Occidental y sus reglas de cómo el arte debía verse y hacer. Esto formaba parte de un nuevo discurso que veía a las antigüedades peruanas, y a las del Viejo Mundo, como bienes de valor que necesitaban mayor conciencia y defensa (Dávalos, 1915[1875], pp. 86-87).

Viajes y descripciones de Ancash

Macedo trabajó, en gran medida, dentro de los límites de su casa de Lima, cartas y sociedades científicas.³ Otras caracterizaciones tempranas registradas sobre el antiguo Perú resultaron de viajes y estudios de campo efectuados durante el siglo XIX (*v.g.* Bonavia & Ravines, 1970; Bonfiglio, 2004; Kaulicke, 2001; Nuñez, 1989; Pillsbury, 2008; Protzen, 2008; Riviale, 2003; Seiner, 2003; Varese & Mejía Xesspe, 1965; Villacorta, 2006, 2014). Un grupo de diversos profesionales peripatéticos relataron sus viajes y estudios como parte de un impulso intelectual más amplio por reportar, clasificar y comparar (Pillsbury, 2012). Mi estudio se focaliza en las crónicas de viajes más destacadas sobre la sierra de Ancash.

La arqueología, *sensu stricto*, fue un enfoque secundario a sus principales proyectos. Antonio Raimondi fue un naturalista ítalo-peruano que se especializó en botánica y geología (1873; 1874-1880). Los viajeros-estudiosos, Charles Wiener (1878, 1880), austríaco-francés, y Ernst Middendorf (1895), alemán, escribían sobre historia, etnografía y lingüística. Sin embargo, todos ellos fueron tremendamente atraídos por el registro arqueológico, especialmente por los monumentos y la tecnología antigua. Todos eran también, en diferentes grados, experimentados coleccionistas que tenían un sistema de valoración para adquirir antigüedades para sí mismos o para sus financiadores.

Examinaron algunas de las partes más remotas del montañoso Ancash y dieron nuevas informaciones científicas y etnográficas (fig. 2). Desde entonces, muchos lugares y sitios arqueológicos han sido dañados o incluso destruidos. Viajaron principalmente a caballo, en senderos que han caído en desuso o han

³ Macedo también tomó parte en excursiones al campo, a los sitios arqueológicos, de vez en cuando con Middendorf (Gänger, 2014, p. 109).

sido reemplazados por rutas carrozables. Dado que los senderos seguían con frecuencia caminos viejos, no es sorprendente que sus recorridos los llevaran a menudo muy cerca de ruinas importantes. Estas incluían centros conocidos que habían sido visitados anteriormente (*v.g.* Rivero & Tschudi, 1851, pp. 279-287). Sus itinerarios difíciles también los acercaron a lugares más remotos como Yayno, Pashash, Huinchuz y Sipa, que permanecen rara vez visitados.



Figura 2. Excavación de una tumba en la región de Taparaco, entre Chavín de Huántar y Huánuco Viejo. Los viajeros frecuentemente estudiaron los restos y prácticas funerarias del antiguo Perú (tomado de Wiener, 1880, p. 207).

Las publicaciones de los viajeros se presentan en estilos muy diferentes y enfatizan temas muy diversos. La lógica exacta de sus elecciones en los trabajos publicados no siempre resulta clara: por ejemplo, la ruta de viaje seleccionada, las opciones de descripción e ilustración, los puntos anecdóticos, etc. Es muy probable que sus publicaciones buscaran satisfacer los deseos de una cobertura especializada, manteniendo el estilo de un relato de expedición y presentando información atractiva para una recepción popular.

El itinerario era crucial porque proporcionaba la base para comentarios y críticas. Al igual que en la exploración o el montañismo, el rastreo de rutas establecidas permitía visitas posteriores que confirmarían la información de los lugares previamente reportados. Destacó el viaje a Chavín de Huántar, así como el paso por el valle de Nepeña hacia las regiones del Callejón de Huaylas, Conchucos y Andaymayo. La narrativa y la secuencia de los descubrimientos siguieron en gran medida el itinerario del viaje.

Otra forma de demostrar que estos viajeros habían llegado a sus destinos era a través de las imágenes. Sus publicaciones figuran entre los ejemplos de literatura de viajes latinoamericana de finales del siglo XIX, acondicionada con nuevas tecnologías para hacer imágenes. Sus escritos estuvieron guiados a menudo por una «epistemología visual» dirigida a la adquisición y representación de especímenes (Bleichmar, 2012; Pillsbury, 2014, p. 50).

La evidencia visual fue significativa en las primeras publicaciones sobre Ancash, especialmente dibujos y grabados. Los tres volúmenes de Middendorf también incluyeron fotografías en «tonos medios» (fig. 3). Sin embargo, en lugar de la precisión taxonómica, las imágenes tienden hacia lo anecdótico y lo notable, imágenes informales de la vida cotidiana y ritual, o panorámicas de ciudades y paisajes; estas eran típicas de las obras populares (Pillsbury, 2014, p. 52). La presentación arqueológica también se hizo de forma heterogénea. Los libros tenían una variedad de acompañamientos visuales: croquis; grabados de ruinas, monolitos tallados y elaborados vasos de cerámica figurativos; el plano ocasional de una ruina, etc. Más que otros temas, fue la arqueología la que ocupaba mucho de su tiempo en el campo, si bien las descripciones detalladas, fotografía y dibujos son testigos útiles de sus esfuerzos y proclividades. Es cierto que el registro precolombino ayudó a contrastar la condición del «otro» a finales del siglo XIX. La arqueología servía para contrastar y evocar lo moderno y lo lejano o romántico, lo primitivo y lo desarrollado, lo familiar frente a lo ajeno.



Figura 3. Vista del templo de Chavín de Huántar (tomado de Middendorf, 1895).

La precisión de las ilustraciones era también un campo para la crítica. Para privilegiar su propio trabajo, los viajeros juzgaban la fidelidad de las descripciones e imágenes, de allí las quejas de Squier sobre el plano de Huánuco Viejo publicado por Rivero y Tschudi (Squier, 1877, p. 216). Los dibujos de Wiener fueron sumamente cuestionados en comentarios posteriores (Riviale, 2003).

En su defensa, es imposible caracterizar de manera sencilla el contenido visual en las obras de los viajeros, tampoco se entiende toda su lógica. No se trataba simplemente de reunir imágenes como evidencia científica. Su trabajo parece haber sido el resultado de un proceso mucho más orgánico, contingente, que implicó también el deseo de producir narrativas atractivas, que al mismo tiempo se ajustaran a las expectativas del género de viajes y expediciones. El trabajo parece constantemente irregular, más expedito que sistemático, aprovechando diversos recursos disponibles para improvisar un resultado o una solución. No obstante, lo visual, en general, buscaba reforzar su autoridad. Parte de ello era para demostrar la

ruta y hacer una crítica de los que vinieron antes. Otra razón era revelar la alteridad del Perú milenario.

El Departamento de Ancachs de Raimondi (1873) se diferencia de las otras obras aquí consideradas en que fue principalmente un estudio de la geografía y riquezas minerales de esta región.⁴ Sus volúmenes posteriores (1874-1880) son más consistentes con el estilo de los volúmenes de Middendorf y Wiener, con viñetas personales y mayor reflexión sobre sus peregrinaciones (Villacorta, 2006, 2014). Este libro tiene cierto tono científico, como se refleja en los cuadros de datos empíricos, una organización repetitiva y rígida de su contenido (por ubicación geográfica), y descripciones casi sin voz personal. Publicado por un empresario de ferrocarriles, su objetivo principal era describir las riquezas minerales de Ancash para el desarrollo y la explotación, para «nutrir» el sistema ferroviario (Raimondi, 1873, p. II). Pero también comunicó mucha información sobre la geografía local, industrias activas y recursos culturales. Ancash mismo había sido bautizado uno de los departamentos de Perú en 1839, era más comúnmente conocido como Huaylas, y sus diversas provincias estaban en proceso de ser reformuladas y mapeadas (Raimondi, 1873, pp. 1-2).

Raimondi frecuentemente dibujaba durante sus viajes, y las ruinas (figs. 4 y 6a) y objetos formaban parte de su fórmula para detallar la localidad (Villacorta, 2014). Acuarelas de Alfred Dumontel (circa 1874), basadas en los dibujos de campo de Raimondi, de las esculturas de piedra Chavín y Recuay figuran entre las primeras, y más evocadoras, ilustraciones de este material (fig. 5a). Así, Raimondi documentó la riqueza de las tierras altas de Ancash, tanto geológicas como culturales. Puede decirse que se centró no en curiosidades, sino en preciosidades. Villacorta (2014, p. 185) afirma: «El arte de Raimondi estaba al servicio de la ciencia», y promovía los intereses y recursos de la nueva república.

⁴ Pillsbury (2014, p. 57) discute el carácter exploratorio y minero del interés temprano por las antigüedades peruanas.

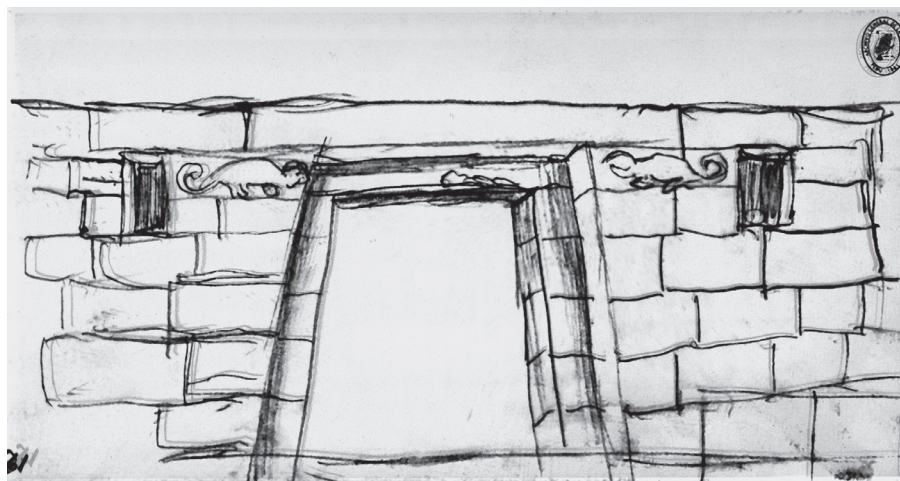


Figura 4. Dibujo de una portada inca en Huánuco Viejo, por Antonio Raimondi (tomado de Villacorta, 2006, il. 1).

A diferencia de Raimondi y Middendorf, que llegaron directamente de la costa, el viaje de Charles Wiener hacia Ancash procedía del norte, de la sierra de La Libertad. Sus viajes tomaron la forma de una «expedición científica», apoyada por el Ministerio de Educación francés y asesorado por el diplomático francés Léonce Angrand, entre otros (Rivera, 1993; Riviale, 2003). La primera publicación (1878), en la revista popular francesa *Le tour du monde*, se centró casi exclusivamente en su itinerario en Ancash, con paradas en Cabana, Pomabamba y Chavín de Huántar (fig. 5b). Debido a sus hazañas, fue honrado como funcionario en la Exposición Universal de París de 1878 y encargado de la exhibición peruana.⁵ Wiener también adquirió unos 4000 objetos que ayudaron a crear el Musée d'Ethnographie du Trocadéro de París, inaugurado en 1882.⁶

Estudios posteriores han criticado el trabajo de Wiener. No sólo se ha cuestionado su rigor científico (Rivera, 1993, p. XIX; Riviale, 1993, 2000, 2003), se ha criticado también la precisión de sus ilustraciones y mapas (*v. g.* Reiss & Stübel, en Pillsbury, 2014, p. 52), y su carácter en general (Gänger, 2014, pp. 123, 147, nota 183). Tampoco parece haber sido muy respetuoso con sus informes o en el reconocimiento de sus colaboradores y fuentes de documentación (Riviale, 1993, 2000, 2003).

⁵ Wiener conocía a Macedo y había tenido contacto con algunas piezas de su colección. Macedo prestó parte de ella para la *1878 Exposition Universelle*, supuestamente coordinada por Wiener; tres años más tarde, Macedo criticaría al viajero austriaco-francés en la primera página de su catálogo de exposición (Macedo, 1881).

⁶ Agradezco a Joanne Pillsbury por esta observación.

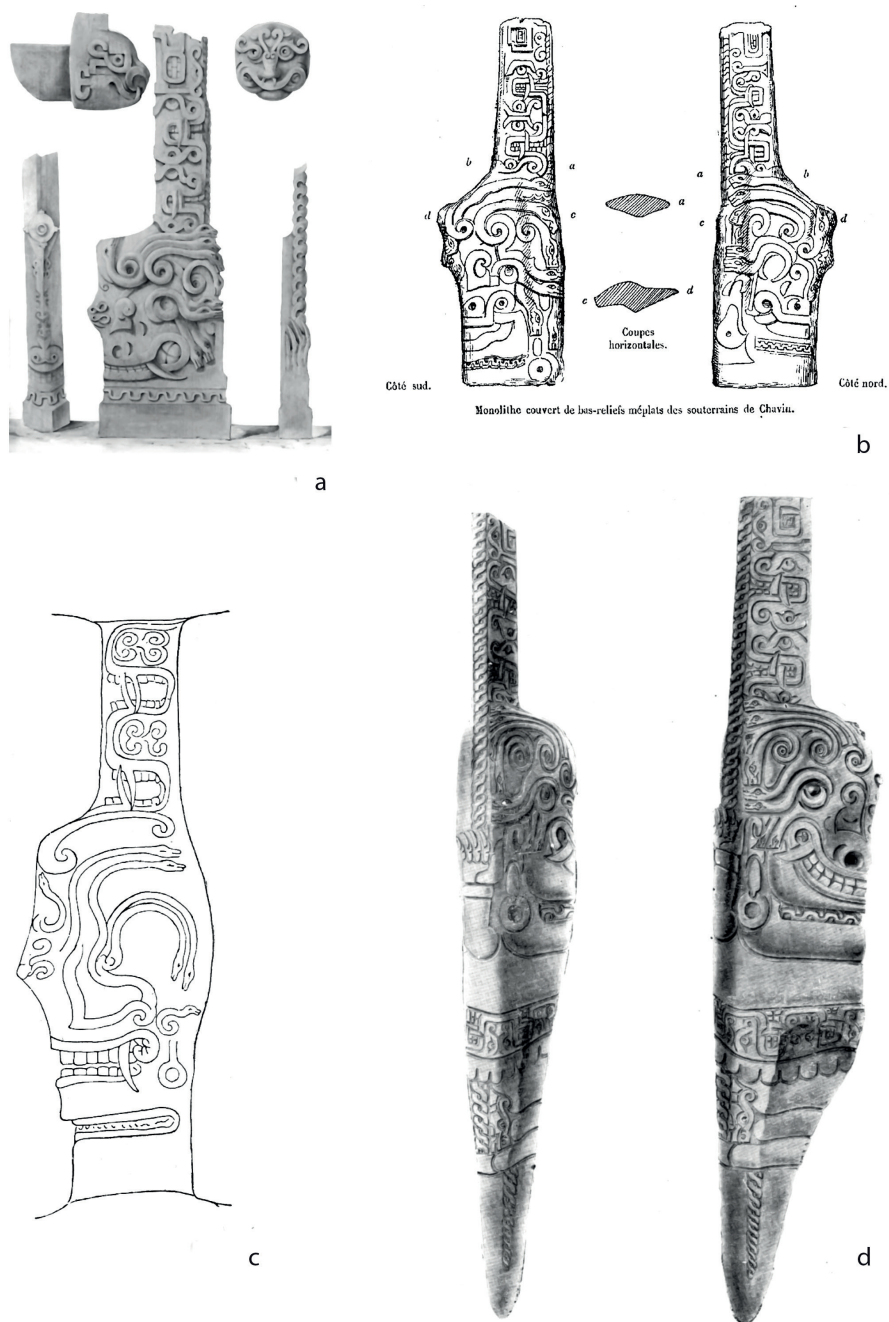
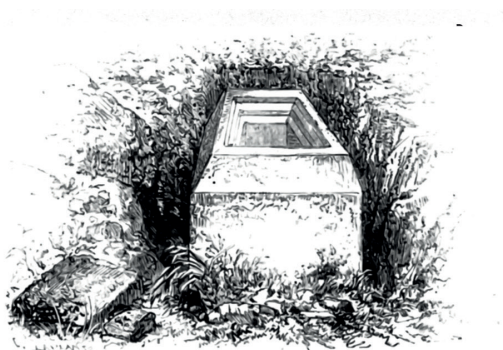


Figura 5. Ilustraciones del Lanzón: a. Acuarela de Alfred Dumontel en dibujos de Raimondi (tomado de Villacorta, 2014, fig. 6.13); b. Dibujo en Wiener, 1880, p. 575; c. Dibujo en Middendorf, 1895, p. 99; d. Dibujos de Tello, 1923, lám. IV. Diversos estudiosos hicieron dibujos del ídolo de culto como parte de su peregrinación a Chavín de Huántar.



a

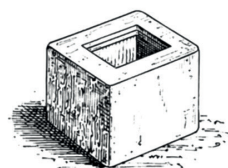


Mausolée de Sipa. — Dessin de P. Sellier, d'après un croquis de M. Wiener.

b



c



Grabzelle auf der Höhe von Casacancha.

Figura 6. Dibujos y apuntes de tumbas monolíticas de Sipa, Andaymayo: a. Dibujo de Antonio Raimondi (tomado de Villacorta, 2006, il. 7); b. Dibujo en Wiener, 1878, p. 14; c. Dibujo en Middendorf, 1895, p. 37.

Sin embargo, *Pérou et Bolivie* (1880) fue un volumen importante por su arqueología, era quizás el tratado más completo desde Rivero y Tschudi. El libro incorporó el texto y las ilustraciones de su artículo de 1878, pero incluyó su itinerario grande fuera de Ancash. El libro, en general, cuenta con más de mil grabados, muchos de huacos, piedras talladas, tejidos, materiales esqueléticos, arquitectura y planos de sitios. La sección «Notes archéologiques» cuentan con más de trescientas páginas, y en ella, Wiener dejó el estilo y las convenciones de la escritura de viajes en favor de una presentación y una contemplación comparativa del registro arqueológico del Perú y Bolivia.

Al igual que Rivero y Tschudi, su libro enfatizó un gran sentido de pérdida al ver el pasado andino. Pero también quiso debatir en gran medida sobre el «indio moderno», al que calificaba de atrasado e indolente. Wiener se quejó, «¿dónde está el hombre en el indio?» (1880, p. 752).⁷ Contrastó los logros de los antiguos con una mirada bastante denigrante de las comunidades empobrecidas que visitó, con particular desprecio hacia las aldeas remotas de Ancash (1880, pp. 161-162). Culpó a la Conquista y la experiencia colonial, que había separado los lazos intrínsecos entre los andinos modernos y los antiguos «hombres autóctonos», un sentimiento que reaparecería más tarde (véase Kubler, 1961).

Al igual que otros académicos europeos, Wiener estaba interesado en la diversidad de las soluciones culturales a los problemas universales. Por lo tanto, compiló varios casos y observaciones de sus viajes, y los encajó en series analíticas: por ejemplo, funciones (*v.g.* «escaleras», «puentes», «calzado»), tecnologías (*v.g.* «metalurgia», «cerámica») y costumbres religiosas. Su trabajo era taxonómico, pero sólo como una especie de filatelia, revela poco acerca de tiempo, secuencia o desarrollo.

Sin embargo, Wiener proporcionó más que una descripción detallada. Consideró temas innovadores, como los paisajes sagrados y el culto al agua, ejemplificados por los trabajos recuay e inca en piedra, y el ingenio de las canalizaciones y trabajos en piedra. También catalogó rituales y contextos de entierro (fig. 6b), y los consideró como costumbres de tradiciones regionales, parecidas a la clasificación geográfica por «secciones» de Macedo.

Ofrece más reflexiones reveladoras cuando se discuten tres categorías del arte canónico: arquitectura, pintura y escultura. Wiener llega a prometer: «Nuestras observaciones se relacionan pues, con estas tres manifestaciones del arte, y nos permitirán intentar la reconstitución del medio que los indígenas crearon, desarrollaron y perfeccionaron, en el cual crecieron el hombre, el pueblo, la raza...» (Wiener, 1993[1880], p. 495).

Concluyó que el arte precolombino, especialmente la cerámica, era «limitado» y «convencionalizado», y afirmaba que no podía compararse con la escultura de los griegos antiguos (Wiener, 1993[1880], p. 675), esto porque, «Divierte por la extravagancia de sus formas, sorprende por su variedad, asombra por la perfección con que trató la materia, pero el artista no es más que un artesano: lo que ha hecho es oficio» (*Ibid.*).

⁷ «En observant l'indigène d'aujourd'hui, on est amené à se demander parfois où est l'homme dans l'Indien» (Wiener, 1880, p. 752).

En general, los viajeros veían a las ruinas y a los artefactos como índices de logros y como evidencias de la antigua civilización; los restos elaborados (el «arte») estaban intrincadamente ligados a la habilidad en las tecnologías de fabricación. Lo visualmente impresionante ayudó así a marcar la gran diferencia cultural entre el pasado y los indios modernos. Ancash, su paisaje y su historia, ofrecía fácilmente ruinas y artefactos para el ensueño, el deseo y la denigración.

Las obras de los estudiosos-viajeros fueron precursoras de una arqueología más profesional y sistemática en el siglo XX (Bonavia & Ravines, 1970). Al despertar el interés público por el pasado peruano, comenzaron a explorar las profundidades de un vasto registro prehistórico, desarrollando, al mismo tiempo, la imaginación cultural y geográfica del pasado. Durante las primeras décadas del siglo XX había mucho mayor reconocimiento nacional para la arqueología peruana, como se refleja en el fomento de museos nacionales, la mayor cobertura periodística y su enseñanza en el sistema pedagógico. Poco después, el patrimonio arqueológico alimentó también los movimientos indigenistas en el arte, al mismo tiempo que se politizó y fijó cada vez más en el paisaje cultural limeño, a través de narrativas oficiales y estilos arquitectónicos que emulaban lo antiguo (Ramón, 2014).

Es importante observar que Ancash y su prehistoria también fueron iluminados por otros estudiosos que publicaron poco después y son generalmente menos celebrados que los viajeros clásicos. Entre ellos, principalmente enfocados en la exploración de las montañas y sus entornos, tenemos a Wilhelm Sievers (1914), un geólogo alemán; C. Reginald Enock, un geógrafo británico (1907; 1912); y Annie Peck (1911), una alpinista estadounidense. Al igual que Middendorf, estos autores publicaron fotos en sus reportajes, incluso, algunas de las primeras fotos de Chavín de Huántar, aunque sus respectivos textos proporcionan pocos comentarios adicionales (Enock, 1907, pl.73,241; Sievers, 1914, pl. 54,55). La obra de Sievers se centró en la geología de la región, como *El departamento de Ancachs* de Raimondi; el estilo de Enock se parece mucho más a un diario personal, lleno de sentimientos provocativos y críticos, como Wiener. En *Andes and the Amazon* también se presenta un dibujo del Lanzón (Enock, 1907, pl. 74), aparentemente realizado a partir de la modificación de ilustraciones de Middendorf y Raimondi (fig. 5a y c).

Otras expediciones europeas continuaron la tradición de estudio basada en el alpinismo. El tema arqueológico fue incluido como componente de expediciones multidisciplinarias de alpinismo, glaciología y cartografía. Impresionantes fotografías y mapas complementaron textos detallados sobre la Cordillera Blanca y Cordillera Huayhuash (Borchers, 1935; Kinzl, 1935, 1954; Kinzl &

Schneider, 1950). Kinzl (1935) es especialmente importante por su temprana y detallada descripción de antiguos sitios localizados en la Cordillera Blanca. La cobertura se enfoca en los remotos valles altos que descienden de los nevados, acompañándolos con fotografías de mausoleos tipo *chullpa*, monolitos recuay y vistas panorámicas de extensas ruinas. El trabajo también incluyó imágenes, aunque con una mínima descripción, del templo de Chavín, monolitos y tumbas de caja, como si fueran homenajes a la costumbre de los viajeros precedentes. En suma, el alpinismo y la exploración de los nevados de Ancash fue otro vector, aunque generalmente poco apreciado, para la temprana consideración profesional del antiguo registro peruano.

Julio C. Tello y el «arte arcaico andino»

La década de 1920 fue decisiva para la investigación del arte precolombino. Durante ese período adquirieron relevancia dos grandes tradiciones intelectuales y científicas, en gran parte inspiradas por Alfred L. Kroeber y Julio C. Tello, dos figuras titánicas de la arqueología andina. Importantes contribuciones vinieron también de otros estudiosos, como Max Uhle, Philip Ainsworth Means y Erland Nordenskiöld entre otros, pero definitivamente fueron los aportes de Tello y Kroeber los que tuvieron una profunda influencia sobre el estudio del arte precolombino en las generaciones posteriores.

Si bien el arte ya había sido asumido de manera consistente en los escritos de los viajeros y coleccionistas de Ancash, fue Tello quien problematizó la noción de «arte» en la arqueología andina y lo estableció como una unidad clave de análisis. Ya existen estudios detallados sobre su vida y contribuciones (véase Amat 1997; Burger 2009b; Daggett 2009, 2016; Mejía Xesspe 1964; Tantaleán 2014); limitaré esta discusión principalmente a sus innovaciones en el pensamiento sobre la sierra de Ancash.

Por un lado, Tello siguió la opinión ortodoxa de que el arte era un índice de la civilización andina (véase también Baessler, 1902-1903); por el otro, pudo extender la utilidad del «arte» como un instrumento heurístico, incorporando obras de arte en un marco teórico. Para Tello, la categoría «arte» podía utilizarse para discutir las relaciones culturales, tanto temporales como espaciales. Si bien sus predecesores trataban al «arte» principalmente como formas de fabricación fina, Tello trascendió esto localizando al arte andino claramente dentro del campo de la religión y la cosmología antiguas. Tello impulsó una visión en la que el «arte» trascendió de ser simplemente un artefacto elaborado o la habilidad en una actividad, a una clase de objetos que tenían una antigua función: llevar información y significado religioso.

Nadie habría anticipado la proclividad ni perspicacia de Tello por la historia del arte. Nació en la sierra de Lima (Huarochiri) y su primer título fue en medicina (Daggett, 2009). Después de recibir su certificación médica en 1909, pasó a Harvard para estudiar una maestría en 1911 (Lothrop, 1947, p. 51). Su enfoque general del arte se debió mucho a las tradiciones antropológicas norteamericanas de la época, cuando el arte se consideraba un rasgo cultural a nivel de grupo en la tradición de Boas, un índice de civilización y éxito, y un indicador cultural espacio-temporal. Habiendo dirigido más de 30 expediciones de campo (Burger, 2009b), conoció de primera mano varias arqueologías regionales. Posteriormente, promovería la arqueología a través de museos y colecciones (Tello & Mejía Xesspe, 1967), y en el gobierno (Daggett, 2016).

Tello fue uno de los primeros propulsores de lo que más tarde se llamaría «lo andino», es decir, una serie de patrones culturales, tradiciones y predisposiciones típicos de los pueblos de los Andes Centrales. Algunos temas que destacó incluyen: la organización *ayllu*, orientaciones verticales, animismo y culto a los antepasados. A diferencia de muchos otros estudiosos en arqueología, hablaba quechua y estaba familiarizado con el folclore, mitos y diferentes regiones etnográficas del Perú, incluyendo la sierra, la costa y la Amazonía. Resaltaba la arqueología de la sierra y el interior, cuando su investigación era rara (fuera de Cuzco y Tiwanaku). Sus exploraciones en Cajamarca y Ancash complementaron la arqueología centrada en la costa; su trabajo quiso demostrar cómo los desarrollos septentrionales rivalizaron con los patrones sureños establecidos en Cuzco y Tiwanaku (véase Tello, 1923, pp. 310-311; 1929, p. 152). Quizás su contribución más influyente fue su declaración (1923, 1929) que los Andes Centrales fue una región donde la civilización se desarrolló autóctona mucho antes de los incas (Burger, 2009a, p. 67). Esto derrumbó la opinión común de que los desarrollos peruanos se originaron de Asia, Mesoamérica y otros lugares. Este mensaje nacionalista tuvo gran impacto popular.

Finalmente, Tello fue innovador por su multidisciplinariedad; incorporó la etnografía, etnohistoria y bioarqueología a sus estudios arqueológicos. Mucho antes de la *Middle Range Theory* y la arqueología procesual, estaba haciendo interpretaciones basadas en analogía etnográfica (por ejemplo, en la producción y uso de cerámica, prácticas funerarias y uso de la tierra tradicional). Fundó y fue editor de revistas, como *Inca* y *Chaski*, que promovieron esta perspectiva holística antropológica. Y, tal vez más pertinente a este estudio, el arte era absolutamente vital para su teorización de la civilización peruana.

Pero Tello también fue una figura polémica. Una crítica común es que casi nunca publicaba datos sustantivos. Muchas de sus publicaciones más importantes fueron póstumas, organizadas por su colaborador cercano, Toribio Mejía Xesspe, y más recientemente, por varios miembros de la Universidad de San Marcos y su Archivo Tello (que contiene notas y materiales de sus investigaciones). Durante su tiempo, era difícil confirmar la base técnica de sus argumentos, una ironía interesante dada su formación científica y exhortaciones para una arqueología basada en el empirismo. Además, sus modelos e hipótesis han sido refinados desde entonces. No obstante, sus escritos presentaban una admirable amplitud y confianza, y un instinto de comparación. El antropólogo Kroeber, amigo pero también crítico fuerte de Tello, sugirió a un joven Gordon Willey, «Harías bien en escucharlo y aprender de él» (Willey 1988, p. 183; traducción nuestra).⁸

Inspirado por las obras de los viajeros, su trabajo arqueológico temprano se centró en la sierra de Ancash (Tello, 1923, 1929). La expedición de 1919 le permitió proponer que la civilización autóctona del Perú se desarrolló en Ancash, como se veía reflejado en las culturas «megalíticas» de Chavín y Recuay de una época «arcaica» o «primera» preinca. Tello siguió a autores euroamericanos en el uso de vocablo «megalítico», un término curioso para referirse a desarrollos preincaicos (Hiltunen, 1999, pp. 61, 240).

Sin embargo, una evaluación crítica de su libro *Antiguo Perú* encuentra poca arqueología sistemática. Se trata, más bien, de una meditación sobre los estilos de las obras de arte, sus distribuciones y carácter. Si bien la tesis de Tello se refería a orígenes autóctonos, el «arte andino arcaico» comprendía su evidencia principal (1929, p. 85). Su método consistió en identificar una lista de rasgos diagnósticos de la civilización andina, lo que la diferenciaba del resto. Enfatizó el triunvirato de la arquitectura, la escultura y la cerámica, y afirmó, «En la cerámica se tiene otro valioso testimonio del Arte Arcaico Andino; no tan importante como la arquitectura y la escultura... Su importancia es, sin embargo, grande como documento histórico...» (Tello, 1929, p. 85). Tello formaba parte de un movimiento más amplio en las primeras décadas del siglo XX que utilizaba cada vez más el término «arte» para describir el pasado prehispánico, y especialmente, los materiales en colecciones (*v.g.* Baessler, 1902-1903; Greslebin, 1926; Lehmann & Doering, 1926; Muelle, 1938; Schmidt, 1929; Valcárcel, 1932; Yacovleff, 1932).

⁸ «You'll do well to listen and learn from him» (Willey, 1988, p. 183).

Cabe notar que sus publicaciones sobre el arte chavín y Recuay tuvieron discrepancias. Evidencias Recuay se confundieron como chavín (Tello, 1923, pp. 266-268). En su obra temprana, Chavín y Recuay fueron vistas como culturas coetáneas de la primera época de la civilización arcaica andina. Sin embargo, Tello conjeturó que debido a que sus artes eran más primitivas y menos refinadas que Chavín, Recuay debía ser anterior (Tello, 1929). En escritos posteriores, esta conclusión se hizo imposible de sostener (Tello, 1942), en gran parte porque las excavaciones en sitios de Ancash encontraron la superposición de Recuay sobre Chavín, incluyendo en Chavín mismo (Tello, 1943, p. 152). En su obra póstuma (Tello, 1960, p. 13), inexplicablemente, invirtió nuevamente su orden.

La forma en que Tello teorizaba sobre las culturas de Ancash cambió notablemente a lo largo de su vida. Tanto la cultura Chavín como Recuay siguieron desempeñando un papel importante, pero de diferentes maneras. Chavín continuó siendo su civilización andina originaria, con fuertes vínculos con la zona amazónica. Recuay, por su parte, encabezó lo que llamó la civilización «Recuay-Pasto», que se centró en el oeste y que mantenían conexiones con la costa, con Moche, Chimú e, incluso, el Ecuador (Manabí). «[A]l tratar de los elementos culturales comunes o considerados como características de esta civilización, se da preferencia a aquellos relacionados con las creencias y prácticas funerarias y con otras diversas manifestaciones de su arte y principalmente del arte simbólico» (Tello, 1942, p. 657). En 1960, entendió a Recuay y a Chavín como lados opuestos de la civilización andina; señala que eran «culturas matrices» o «troncales» (Tello, 1960, p. 12), y modalidades duales del desarrollo (Tello, 1960, pp. 15-16).

Tello empleó el término «arte» con frecuencia, pero rara vez lo definió. Sin embargo, a menudo se refería a la cultura material elaborada, de lujo y significado especial, particularmente aquella que llevaba imágenes religiosas, figuración y simbolismo (Tello, 1942, p. 673). Su *Arte antiguo peruano* (1938) fue un álbum de 280 páginas de cerámica fina moche. Y en 1940, habló del «arte precolombino» (Tello, 1942, p. 613), un término también preferido por sus estudiantes (*v.g.* Carrión Cachot, 1948, 1955, 1959; Mejía Xesspe, 1957). Tello fue más efusivo al considerar que en Chavín: «El arte aborigen alcanza su grado máximo de desenvolvimiento en la región norte andina. El arte Chavín caracterizado por la perfección de las líneas, la riqueza de la fantasía, el simbolismo de las representaciones, la proporción y armonía del conjunto, y el material empleado, que casi siempre es la dura piedra, es la más rica fuente histórica, y el mejor testimonio del alto grado de civilización alcanzado por la raza peruana» (Tello, 1923, p. 256).

Sus pensamientos más reveladores sobre el arte tuvieron lugar en su temprana y discutiblemente más ambiciosa obra, *Wira-Kocha* (1923). En este precoz y largo ensayo observó que muchas culturas andinas compartían un núcleo de divinidades similares, asociadas con el sol, el cielo, la fertilidad y la creación. El arte era crucial para revelar sus encarnaciones y sentimiento religioso.

El estudio del arte aborigen tiene especial importancia para el conocimiento de la religión. El arte en el antiguo Perú es solo el reflejo de la religión, de la filosofía, o del espíritu nacional o racial. No hay fuerza más poderosa que determine, impulse y defina el carácter y grado de civilización de los indios como su sentimiento religioso. Por esto la historia de su arte es la de su filosofía; o sea su concepto del mundo, de la vida, de sus sentimientos, aspiraciones e ideales, registrados en los monumentos y en los objetos dejados en sus tumbas (Tello, 1923, p. 204).

Se observan arriba dos puntos fundamentales sobre la erudición de Tello: primero, el arte en la América aborigen estaba al servicio de la religión (fig. 5d); segundo, es a través de su estudio que se puede acceder a las comprensiones cosmológicas. Para 1923, estas perspectivas eran muy novedosas. La base ritual del arte y su potencial para revelar algo sobre los sistemas de creencias han sido claves en el estudio del arte precolombino desde entonces.

Su estudio del Lanzón, ídolo de culto en el corazón del templo de Chavín de Huántar, refleja bien las nuevas ideas. Las ilustraciones de Tello mostraron sus cuatro lados y revelaron el ídolo, de 4,5 metros de altura, superando las imágenes «imperfectas» de escritores anteriores que solo habían podido apreciar el monolito enterrado parcialmente (Tello, 1923, p. 305). Más importante aún, Tello (1923, pp. 305-309) buscó ubicar al ídolo en su contexto espacial y cultural, como la suprema divinidad «felínica» en el núcleo del templo y la religión de Chavín.

En *Wira-Kocha*, Tello también sostuvo que las artes fueron inspiradas por dos «impulsos» principales: lo religioso y lo estético. El primero condujo a patrones de idealización y creatividad, como imágenes convencionalizadas de dioses. El impulso estético, por su parte, resultó en patrones de eliminación y sustitución, basados en la simplificación y estilización de los elementos. Estos se ofrecieron para comprender la amplia variación formal y la coherencia estilística de la iconografía Chavín (fig. 7).

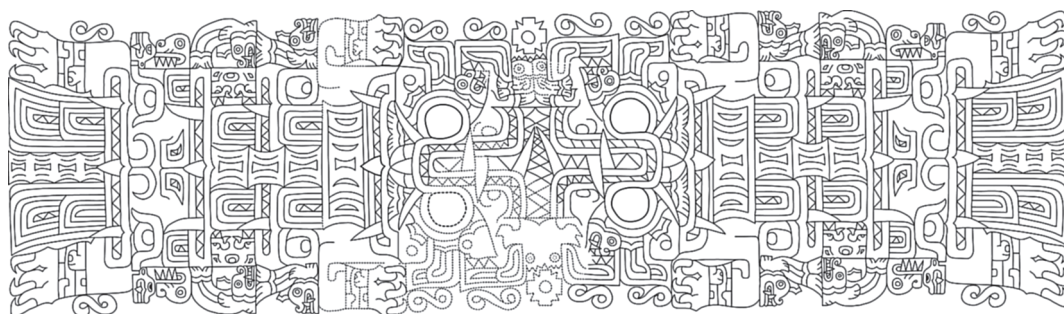


Figura 7. La estela Yauya, gran monolito que muestra las técnicas chavín de «idealización», «sustitución» y «composición arquitectónica», según Julio C. Tello (dibujo elaborado por George F. Lau a partir de Roe, 1974, fig. 11).

En fin, la contribución de *Wira-Kocha* no fue simplemente la identificación de las principales divinidades de varias culturas andinas. Fue el reconocimiento de su presencia y transformación en las imágenes artísticas. Era teorizar que cierta clase de objetos («obras de arte») podían comportarse bajo las reglas de su visualidad; tenían una lógica que podía identificarse y comprenderse mediante comparaciones formales. El arte de Chavín, por ejemplo, mostró una lógica basada en reglas de «idealización», «eliminación», «sustitución» y «composición arquitectónica». Estos trabajos recuerdan los estudios clásicos de Boas (1955[1914]) y Levi-Stráuss (1963) sobre «representación dividida» (*split-representation*); también se basan en los mitos contemporáneos y en las estructuras indígenas para explicar la variación formal de las imágenes, lo que Gell (1998) denomina «ejes de coherencia» (*axes of coherence*).

De manera interesante, entonces, Tello adoptó una noción muy innovadora e híbrida del «arte», ligada a una visión normativa que lo concebía como medida de la civilización, rechazando al mismo tiempo que fuera algo sólo para la contemplación estética. Las obras de arte eran, más bien, objetos simbólicos y de culto que *funcionaban* llevando significados cosmológicos. No era esto lo único sin precedentes en términos de su audacia intelectual. Teníamos aquí un autoproclamado indio de Huarochirí interviniendo en la comprensión del «arte» precolombino, destacando su importancia para toda la arqueología; un «arte» que sólo décadas atrás era considerado predominantemente como curiosidades o perteneciente a un mundo privilegiado de las élites y los ricos.

Siendo una figura intelectual cuya fama se aproxima a lo hagiográfico, Tello rara vez es apreciado por su incipiente historia del arte, esencialmente una antropología del arte que presenta orientaciones estructuralistas y formalistas. En realidad, su marco y metodología para el estudio de arte precolombino tuvieron relativamente poco

impacto inmediato, fuera de su red de estudiantes y colaboradores. Si bien algunos trabajos posteriores tienen cierta similitud en su análisis formal, es curioso que no citen a Tello como precedente (Roe, 1974; Rowe, 1962).⁹ El silencio general puede atribuirse, al menos parcialmente, a diferentes objetivos y tradiciones intelectuales que pronto eclipsaron a los de Tello. Su trabajo inicial en Ancash consistió en caracterizar una muestra como un corpus sincrónico *con* variación formal (para establecer un período o civilización); estudios posteriores, formulados en gran parte dentro del paradigma de *culture history*, estudiaron el material para revelar lo diacrónico *a través de* la variación formal.¹⁰

Tello murió en 1947, pero sus ideas para la investigación del antiguo registro de Ancash, sin embargo, echaron una larga sombra, especialmente para sus estudiantes. Entre los más destacados estaban Toribio Mejía Xesspe (1941, 1948, 1957), Rebeca Carrión Cachot (1923, 1948, 1955, 1959) y Julio Espejo Núñez (1951, 1955).¹¹ Colegas ancashinos también encontraron inspiración en los escritos de Tello (Antúnez de Mayolo, 1941, 2007; Soriano Infante, 1940, 1941, 1947, 1950). En general, estas obras, especialmente las de Rebeca Carrión Cachot, siguieron la predilección de Tello por la continuidad, la analogía etnográfica y la amplia comparación intercultural a través de la imaginaria artística y el mito. Al mismo tiempo, estas contribuciones no sólo deben ser vistas a través del prisma de Tello (Fung, 1982; Silverman, 1996).

La muerte de Tello también dio paso a un período en el que sus interpretaciones fueron cada vez más examinadas (sobre Ancash, véase Bennett, 1944, pp. 64, 95; Kroeber, 1944, pp. 6, 93; Rouse, 1954, p. 266; Willey, 1951, pp. 105-106). La nueva ola de arqueólogos se enfocaba en cuestiones del cambio cultural y la complejidad social (Bennett, 1948; Bennett & Bird, 1949; Kroeber, 1944; Larco Hoyle, 1948; Steward, 1946; Willey, 1951). Al igual que Tello, el arte fue una fuente de particularismo cultural y el rasgo diagnóstico de una región (Kroeber, 1947, 1949). El arte rara vez era atribuido a artistas o individuos, se consideraba que había sido producido normativamente y se le asociaba a períodos, culturas y pueblos.

⁹ Curiosamente, hay semejanzas entre la noción de sustitución de Tello y el concepto de *kenning* («comparación por sustitución») desarrollado posteriormente para el arte chavín por John Rowe (1962). Asimismo, el concepto modular *width* (v.g. Roe, Rowe, Dawson) tiene antecedente formal en la «composición arquitectónica» de Tello. En 1940, Soriano (1940, pp. 476-477) siguió a Tello al pensar en el «sincretismo» presente en la arquitectura y escultura chavín.

¹⁰ Rowe escribió: «El cambio constante es aparentemente una característica universal de los estilos del arte, y no es sorprendente encontrar que hubo cambios significados en el arte de Chavín en los 500 años o más de su existencia» (Rowe, 1962, p. 5; traducción nuestra).

¹¹ Por razones de espacio, es imposible considerar esta historia grande y muy interesante aquí.

Pero, a diferencia de Tello, estos arqueólogos vieron al arte principalmente desde la óptica de su utilidad como marcadores culturales importante para reconstruir relaciones estilísticas, interacciones y cronologías relativas (otorgando mucha menos prioridad a sus significados antiguos). Gordon Willey percibió bien esta antítesis, «el interés predominante [de Tello] estuvo en la continuidad más que en la periodicidad» (Willey, 1951, p. 135; traducción nuestra).¹²

Palabras finales

Cinco años antes de su muerte, George Kubler, el influyente historiador del arte, publicó un estudio retrospectivo sobre los primeros contribuidores a la historia del arte precolombino (Kubler, 1991). Curiosamente, no mencionó estudiosos tales como Macedo, Wiener y Tello. Este ensayo ha puesto de relieve cómo estos autores y otros, a través de su trabajo en Ancash, ayudaron a ingeniar el paisaje intelectual de la historia del arte prehispánico, no sólo del Perú norcentral, sino de los Andes Centrales en general.

La evaluación académica del pasado andino ha estado íntimamente imbricada con la noción de «arte». Desde un principio, Ancash y sus culturas milenarias sirvieron de base para examinar las ideas de «arte» y «civilización». Las colecciones de Ancash fueron cruciales para el desarrollo temprano del anticuarismo en Lima y más allá. Los individuos del final del siglo XIX también reconocieron en el «arte» una pista para legitimar y agregar valor a sus colecciones de curiosidades, las antigüedades se convirtieron en signos de distinción social. Los coleccionistas ayudaron a establecer tendencias sobre lo que se podía y debían recolectar, y proporcionaron algunas de las primeras soluciones sobre cómo organizar un vasto y heterogéneo registro arqueológico.

Los primeros viajeros-estudiosos de Ancash utilizaron el término «arte» para caracterizar ruinas y monumentos, como índices de la alteridad de los pueblos pasados. El arte era sinónimo de formas elaboradas de fabricación. Los viajeros también abrieron espacios intelectuales, literal y figurativamente. Frecuentemente siguieron las rutas de sus antecesores, persiguiendo imágenes y monumentos como paradas obligatorias; para ellos, las antigüedades eran recursos.

La apreciación del arte andino precolombino cambió con Tello y sus modelos de las culturas ancashinas, Chavín y Recuay. Desafió activamente los regímenes de valor y prioridades existentes en la arqueología, alejando la investigación de los

¹² «[Tello's] dominant interest was in continuity rather than periodicity» (Willey, 1951, p. 135).

incas y la costa (dirigiéndola hacia culturas anteriores y la sierra) y la producción de conocimiento de los salones, coleccionistas y «teóricos de sillón» (dirigiéndola hacia la producción de museos, colecciones y la arqueología de campo).

Tello y los arqueólogos posteriores, encabezados por Kroeber, buscaron caminos muy diferentes para el estudio del arte antiguo. Tello y sus estudiantes enfatizaron la sincronía y continuidad cultural de tradiciones amerindias, especialmente en términos de iconografía, mito y significado. El arte estaba al servicio de la religión, y el análisis formal buscaba semejanzas estructurales y continuidades en el significado. Los arqueólogos de la *culture history* pusieron en relieve lo diacrónico, la inexorabilidad del cambio y, por tanto, el desarrollo y la disyunción a lo largo del tiempo. El arte era una creación de la cultura, y el análisis formal buscaba distinguir las culturas, los estilos y su sucesión. Estas tradiciones, aparentemente nacidas de una oposición, son en realidad complementarias y siguen siendo las perspectivas básicas para el estudio del arte precolombino andino.

Bibliografía

AMAT OLAZÁBAL, Hernán (ed.)

1997 *Julio C. Tello, forjador del Perú auténtico*. Lima: Centro de Estudios Histórico-Militares.

ANTÚNEZ DE MAYOLO, Santiago

1941 Las ruinas de Tinyash: Exploración arqueológica, febrero 1934. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, 58, 193-220.

ANTÚNEZ DE MAYOLO RYNNING, Santiago Erik

2007 *Santiago Antúnez de Mayolo: Vida y obra*. Tomo 2: el indigenista. Lima: Ibegraf.

APPADURAI, Arjun

1986 Introduction: Commodities and Politics of Value. En Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-63.

BAESSLER, Arthur

1902-1903 *Ancient Peruvian Art: Contributions to the Archaeology of the Empire of the Inca from his Collections*. 4 volúmenes. Berlín y Nueva York: Asher & Dodd Mead.

BENNETT, Wendell C.

1944 *The North Highlands of Peru: Excavations in the Callejón de Huaylas and at Chavín de Huántar*. Anthropological Papers of the American Museum

- of Natural History, vol. 39, n° 1. Nueva York: American Museum of Natural History.
- 1948 *A Reappraisal of Peruvian Archaeology*. Memoirs of the Society for American Archaeology, vol. 4. Menasha: Society for American Archaeology.
- BENNETT, Wendell C. & Junius B. BIRD
1949 *Andean Culture History*. Nueva York: American Museum of Natural History.
- BLEICHMAR, Daniela
2012 *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press.
- BOAS, Franz
1955[1914] *Primitive Art*. Nueva York: Dover Publications.
- BONAVIA, Duccio & Rogger RAVINES
1970 *Arqueología peruana: Precursores*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- BONFIGLIO, Giovanni
2004 *Antonio Raimondi, el mensaje vigente*. Lima: Banco de Crédito del Perú y Universidad de Lima.
- BORCHERS, Philipp
1935 *Die Weisse Kordillere*. Berlín: Verlag Scherl.
- BURGER, Richard L.
2009a The Intellectual Legacy of Julio C. Tello. En Richard L. Burger (ed.), *The Life and Writings of Julio C. Tello: America's First Indigenous Archaeologist*. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 65-88.
2009b *Life and Writings of Julio C. Tello: America's First Indigenous Archaeologist*. Iowa City: University of Iowa Press.
- CARRIÓN CACHOT, Rebeca
1923 La mujer y el niño en el antiguo Perú. *Inca*, 1, 329-354.
1948 La cultura Chavín: Dos nuevas colonias, Kuntur Wasi y Ancón. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, 2, 99-172.
1955 El culto al agua en el antiguo Perú: La *paccha*, elemento cultural pan-andino. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, 2, 50-140.
1959 *La religión en el antiguo Perú (norte y centro de la costa, período post-clásico)*. Lima: Tipografía Peruana.
- DAGGETT, Richard E.
2009 Julio C. Tello: An Account of his Rise to Prominence in Peruvian Archaeology. En Richard L. Burger (ed.), *The Life and Writings of Julio*

- C. Tello: *America's First Indigenous Archaeologist*. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 7-54.
- 2016 Julio C. Tello, *Politics, and Peruvian Archaeology 1930-1936*. Andean Past Monographs, vol. 1. Orono: University of Maine.
- DÁVALOS Y LISSÓN, Ricardo
1915[1875] La colección de antigüedades peruanas del doctor Macedo. En Ricardo Dávalos y Lissón, *Artículos Literarios*. Tomo II. Lima: Librería Gil, pp. 73-87.
- EISLEB, Dieter
1987 *Altperuanische Kulturen IV: Recuay*. Berlín: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz y Museum für Völkerkunde.
- ENOCK, C. Reginald
1907 *The Andes and the Amazon: Life & Travel in Peru*. Nueva York: C. Scribner.
1912 *Peru: Its Former and Present Civilisation, History and Existing Conditions, Topography and Natural Resources, Commerce and General Development*. Londres: T. Fisher Unwin.
- ESPEJO NÚÑEZ, Julio
1951 Exploraciones arqueológicas en las cabeceras del Pukcha (Perú). *Cuadernos Americanos*, 10, 139-152.
1955 Gotush; Nuevos descubrimientos en Chavín. *Baessler Archiv, Neue Folge*, 3, 123-136.
- FISCHER, Manuela & Michael KRAUS (eds.)
2015 *Exploring the Archive: Historical Photography from Latin America (The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin)*. Berlín: Böhlau-Verlag.
- FUNG, Rosa
1982 Toribio Mejía Xesspe. *Boletín de Lima*, 21, 3-6.
- GÄNGER, Stefanie
2014 *Relics of the Past: The Collecting and Study of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*. Oxford: Oxford University Press.
2015 Picturing Antiquities: Photographs of Pre-Columbian Objects from the Collection of José Mariano Macedo (1870s–1890s). En Manuela Fischer & Michael Kraus (eds.), *Exploring the Archive: Historical Photography from Latin America (The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin)*. Berlín: Böhlau-Verlag, pp. 109-127.
- GARRIGAN, Shelley E.
2012 *Collecting Mexico: Museums, Monuments, and the Creation of National Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GRESLEBIN, Héctor

1926 *El arte prehistórico peruano*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Estudios Geográficos.

HILTUNEN, Juha J.

1999 *Ancient Kings of Peru. The Reliability of the Chronicle of Fernando de Montesinos: Correlating the Dynasty Lists with Current Prehistoric Periodization in the Andes*. Helsinki: Suomen Historiallen Seura.

KAULICKE, Peter (ed.)

2001 *Aportes y vigencia de Johann Jakob von Tschudi (1818-1889)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

KINZL, Hans

1935 Altindianische Siedlungsspuren im Umkreis der Cordillera Blanca. En Philipp Borchers (ed.), *Die Weisse Kordillere*. Berlín: Verlag Scherl, pp. 262-295.

1954 *Cordillera Huayhuash, Perú*. Innsbruck: Verlag Tiroler Graphik

KINZL, Hans & Erwin SCHNEIDER

1950 *Cordillera Blanca (Perú)*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.

KROEBER, Alfred L.

1944 *Peruvian Archeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology, vol. 4. Nueva York: Viking Fund.

1947 Art: Esthetic and Recreational activities. En Julian Steward (ed.), *Handbook of South American Indians. Volume 5: The Comparative Ethnology of South American Indians*. Bureau of American Ethnology, bulletin 143. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, pp. 411-492.

1949 Great Art Styles of Ancient South America. En Sol Tax (ed.), *Civilizations of Ancient America: Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanist*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 207-215.

KUBLER, George

1961 On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art. En Samuel K. Lothrop (ed.), *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 14-34.

1991 *The Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. New Haven: Yale University Press.

LARCO HOYLE, Rafael

1948 *Cronología arqueológica del norte del Perú*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.

- LARSON, Carolyne R.
2015 *Our Indigenous Ancestors: A Cultural History of Museums, Science, and Identity in Argentina, 1877-1943*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- LAU, George F.
2011 *Andean Expressions: Art and Archaeology of the Recuay Culture*. Iowa City: University of Iowa Press.
- LEHMANN, Walter & Heinrich DOERING
1926 *Historia del arte del antiguo Perú, ilustrada con grabados de obras escogidas de arquitectura, escultura, orfebrería, alfarería y tejidos*. Barcelona: G. Gili.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1963 *Structural Anthropology*. Nueva York: Basic Books.
- LOTHROP, Samuel K.
1947 Julio C. Tello, 1880-1947. *American Antiquity*, 14(1), 50-56.
- MACEDO, Jose M.
1881 *Catalogue d'objets archéologiques du Pérou de l'ancien empire des Incas*. París: Imprimerie Hispano-Américaine.
- MEJÍA XESSPE, Toribio
1941 Walun y Chinchawas: Dos nuevos sitios arqueológicos en la Cordillera Negra. *Chaski*, 1(1), 18-24.
1948 Los soterrados de Katak. *El Comercio* [Lima], 7 de enero, p. 9.
1957 Chullpas precolombinas en el área andina. *Revista de la Universidad Nacional de la Plata*, 2, 101-108.
1964 Julio C. Tello. En Hernán Alva Orlandini (ed.), *Biblioteca Hombres del Perú*. 3ra serie, vol. 28. Lima: Editorial Universitaria, pp. 51-111.
- MIDDENDORF, Ernst W.
1895[1893-1895] *Peru: Beobachtungen und Studien über das Land und seine Bewohner während eines 25 jährigen Aufenthaltes*. Berlín: R. Oppenheim.
- MUELLE, Jorge C.
1938 *Muestrario de arte peruano precolombino*. Tomo 1: Cerámica. Lima: Instituto de Arte Peruano.
- NÚÑEZ, Estuardo
1989 *Viajes y viajeros extranjeros en el Perú*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

- PAZ SOLDÁN, Carlos Enrique
1945 *Vida y obras de José Mariano Macedo (1823-1894)*. En *Anales de la Sociedad Peruana de Historia de la Medicina*, vol. 6. Lima: Sanmartí y Cía., pp. 5-48.
- PECK, Annie S.
1911 *A Search for the Apex of America: High Mountain Climbing in Peru and Bolivia including the Conquest of Huascarán, with Some Observations on the Country and People Below*. Nueva York: Dodd, Mead & Company.
- PILLSBURY, Joanne
2014 *Finding the Ancient in the Andes: Archaeology and Geology 1850-1890*. En Philip L. Kohl, Irina Podgorny & Stefanie Gänger (eds.), *Nature and Antiquities: The Making of Archaeology in the Americas*. Tucson: University of Arizona Press, pp. 47-68.
- PILLSBURY, Joanne (ed.)
2008 *Guide to Documentary Sources for Andean Studies, 1530-1900* (3 vols.). Norman: University of Oklahoma Press.
2012 *Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- PROTZEN, Jean-Pierre
2008 Tschudi, Johann Jakob von (1818-1889). En Joanne Pillsbury (ed.), *Guide to Documentary Sources for Andean Studies, 1530-1900*. Vol. III: M-Z. Norman: University of Oklahoma Press, pp. 674-681.
- RAIMONDI, Antonio
1873 *El Departamento de Ancachs y sus riquezas minerales*. Lima: Imprenta El Nacional.
1874-1880 *El Perú*. 3 volúmenes. Lima: Imprenta del Estado.
- RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel
2014 *El Neoperuano: Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Sequilao Editores.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo
1993 Prólogo. En *Charles Wiener. Perú y Bolivia: Relato del viaje*. Edgardo Rivera Martínez (ed.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. I-XXXVI.
- RIVERO, Mariano Eduardo de & Juan Diego de [Johann Jakob von] TSCHUDI
1851 *Antigüedades peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.

- RIVIALE, Pascal
1993 Charles Wiener, ¿viajero científico u hombre de los medios? En *Charles Wiener. Perú y Bolivia: Relato del viaje*. Edgardo Rivera Martínez (ed.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 847-853.
- 2000 *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821-1914)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos - Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2003 Charles Wiener o el disfraz de una misión lúcida. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 32(3), 539-547.
- ROE, Peter G.
1974 *A Further Exploration of the Rowe Chavín Seriation and its Implications for North Central Coast Chronology*. Dumbarton Oaks Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, n° 13. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Rouse, Irving
1954 Wendell C. Bennett, 1905-1953. *American Antiquity*, 3, 265-270.
- ROWE, John Howland
1962 *Chavín Art: An Inquiry into Its Form and Meaning*. Nueva York: Museum of Primitive Art.
- SCHMIDT, Max
1929 *Kunst und Kultur von Peru*. Berlín: Propyläen-Verlag.
- SEINER LIZÁRRAGA, Lizardo
2003 Antonio Raimondi y sus vinculaciones con la ciencia europea, 1851-1890. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 32(3), 517-537.
- SIEVERS, Wilhelm
1914 *Reise in Peru und Ecuador, Ausgeführt 1909*. Munich y Leipzig: Duncker & Humblot.
- SILVERMAN, Helaine
1996 *Ancient Peruvian Art: An Annotated Bibliography*. Nueva York: G.K. Hall.
- SORIANO INFANTE, Augusto
1940 Algo sobre la arqueología de Ancash. En *Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas (Lima, 1939)*. Tomo 1. Lima: Librería e Imprenta Gil, pp. 473-483.
- 1941 Monografía de Ancash, Nepeña (Provincia de Santa). *Revista del Museo Nacional*, 10(2), 263-277.
- 1947 Breve monografía de Ancash. *Fanal*, 11, 5-12.

1950 *Memoria del Director del Museo Arqueológico de Ancash*. Huaraz: Imprenta El Lucero.

SQUIER, E. George

1877 *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. Nueva York: Harper & Brothers.

STEWART, Julian H. (ed.)

1946 *Handbook of South American Indians. Vol. 2: The Andean Civilizations*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 143. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

TANTALEÁN, Henry

2014 *Peruvian Archaeology: A Critical History*. Abingdon: Routledge.

TELLO, Julio C.

1923 Wira Kocha. *Inca*, 1(1), 93-320; 1(3), 583-606.

1929 *Antiguo Perú: Primera época*. Lima: Comisión Organizadora del Segundo Congreso de Turismo.

1942 Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas. En *Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas (Lima, 1939)*. Tomo 1. Lima: Librería e Imprenta Gil, pp. 589-720.

1943 Discovery of the Chavín culture in Peru. *American Antiquity*, 9(1), 135-160.

1960 *Chavín: Cultura matriz de la civilización andina*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TELLO, Julio C. & Toribio MEJÍA XESSPE

1967 *Páginas escogidas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VALCÁRCEL, Luis E.

1932 Arte antiguo peruano: Vasos de madera del Cusco y el personaje mítico de Pukará. *Revista del Museo Nacional*, 1(1), 7-32.

VARESE, Stéfano & Toribio MEJÍA XESSPE

1965 *Antonio Raimondi*. Lima: Editorial Universitaria.

VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe

2006 Antonio Raimondi y el departamento de Ancash: Historia y construcción de un vínculo científico, personal y simbólico. En Luis Felipe Villacorta Ostolaza (ed.), *Antonio Raimondi. El departamento de Ancachs y sus riquezas minerales, 1873*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 21-96.

2014 Antonio Raimondi, Archaeology and National Discourse: Representations and Meanings of the Past in Nineteenth-Century Peru. En Joanne Pillsbury (ed.), *Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient*

Americas. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 173-206.

WEGNER, Steven A.

2011 *Iconografías prehispánicas de Ancash. Tomo II: Cultura Recuay*. Lima: Asociación Ancash.

WIENER, Charles

1878 Expédition scientifique française au Pérou et en Bolivie (1875-1877). *Le tour du monde: Nouveau journal des voyages*, 35, 1-32.

1880 *Pérou et Bolivie: Récit de voyage*. París: Librairie Hatchette.

1993[1880] *Perú y Bolivia: Relato del viaje*. Edgardo Rivera Martínez (ed.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WILLEY, Gordon R.

1951 The Chavín Problem: A Review and Critique. *Southwestern Journal of Anthropology*, 7(2), 103-144.

1988 *Portraits in American Archaeology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

YACOVLEFF, Eugenio

1932 Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional*, 1(1), 33-111.

Capítulo 7

Forjando una historia del arte popular El Indigenismo y el arte colonial peruano*

Ananda Cohen-Aponte
Cornell University

La primera facultad de historia del arte del Perú fue fundada en 1968 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, y su tema principal de estudio fue el arte europeo (Mariazza, 2014, p. 47). Habrían de transcurrir otras dos décadas para que la Universidad de San Marcos y otras grandes universidades peruanas comenzaran a ofrecer cursos y planes de estudio enfocados en el estudio del patrimonio artístico de la nación, particularmente, en aquel concerniente al periodo colonial (1534–1824).¹ Sin embargo, la historia del arte colonial había sido practicada en el Perú desde casi un siglo antes de ser institucionalizada a nivel universitario. Este artículo explora las subestimadas contribuciones de los miembros de los movimientos indigenista y neoindianista del Perú al estudio y documentación preliminar del arte colonial andino entre los años 1920 y 1950. Explicaré como es que este diverso grupo de interlocutores imaginaba y entablaba diálogos con el pasado colonial en sus manifestaciones más tangibles: la pintura, la escultura y los monumentos arquitectónicos. Su ecléctica producción intelectual, bajo la forma de ensayos en revistas de vanguardia, fotografías documentales, discursos, e incluso obras de arte, desafió definiciones normativas de la investigación histórica del arte con un esfuerzo exclusivamente textual que tuvo lugar dentro

* Esta es una versión traducida y abreviada del artículo «Forging a Popular Art History: *Indigenismo* and the Art of Colonial Peru», publicado en *RES Anthropology and Aesthetics*, 67/68 [2016-2017], 273-289. La traducción del texto original en inglés es de Gabriel Pérez.

¹ Una excepción a esta situación tuvo lugar en la Escuela Nacional de Ingenieros, que ofrecía cursos sobre el arte colonial y precolombino del Perú desde el año 1940. Agradezco a Horacio Ramos Cerna por brindarme esta información.

del contexto de la universidad o el museo. Los artistas, periodistas, aficionados y coleccionistas bajo discusión en este artículo, ofrecen un instructivo caso de estudio de las trayectorias únicas a lo largo de las cuales se desarrolló la práctica de la historia del arte en el contexto latinoamericano.²

Las contribuciones a la historia del arte peruano realizadas por los indigenistas anticiparon debates de crucial importancia sobre la originalidad del arte colonial andino y el papel desempeñado por los artistas indígenas en la formación de una estética virreinal que comúnmente se creen iniciados mucho más tardíamente. Ellos mostraron su escolaridad al público de formas más directas, pero siempre efímeras, a través de artículos publicados en periódicos de Lima, Cuzco y Buenos Aires, o entremezclándolos en las páginas de revistas de vanguardia como *Amauta*, *Illariy*, *Kuntur*, *La Sierra*, entre otras (véase por ejemplo, Cossío del Pomar, 1923; García, 1928, 1936; J. V. A., 1942; Bena de Vela, 1942). El creciente interés por el arte colonial a mitad del siglo XX se puede cuantificar por la correspondencia iniciada entre varias instituciones culturales a lo largo de América para programar exhibiciones y otras actividades, la mayoría de la cual aún no ha sido investigada ni publicada.

Finalmente, aquello que ha sido más relegado por los historiadores del arte, es la propia producción artística de los distintos miembros del movimiento indigenista peruano, particularmente obras artísticas que evidencian una documentación visual cuidadosa de íconos y monumentos religiosos virreinales. Puedo sugerir que estas obras artísticas también califican como formas cruciales de investigación que ayudaron a difundir el conocimiento de antiguas tradiciones estéticas del país, ampliando así nuestra comprensión de las variadas formas multimedia que tomaron los estudios académicos de la historia del arte durante los primeros años de investigación sobre el pasado colonial. La exploración de fuentes documentales cruciales, tanto escritas como visuales, podrán darnos pistas sobre los esfuerzos que hicieron los artistas e intelectuales peruanos para documentar, preservar y diseminar el conocimiento de su propia herencia artística, durante un momento de suma importancia para la formación de la identidad nacional.

² Fuera del ámbito de este artículo, el surgimiento del arte colonial en México estableció un precedente crucial en el contexto peruano, este es un tema que aún necesita una investigación académica. La institucionalización de esta disciplina llegó a la ciudad de México con el establecimiento del Instituto de Investigaciones Estéticas dentro de la Universidad Autónoma de México (UNAM) en el año 1936; incluso antes de esto, la arquitectura colonial tenía una gran relevancia en las discusiones de la estética nacional dentro del contexto de la revolución mexicana. Para más información, véase Bargellini (2004), Mundy & Hyman (2015).

Indigenismo, Neoindianismo y las artes visuales

En los años 1920 hubo en los Andes una verdadera avalancha de actividades intelectuales volcadas a la valorización del indio como símbolo de identidad regional, nacional y continental. Iniciado por el intelectual marxista José Carlos Mariátegui, el movimiento indigenista del Perú buscaba poner a la identidad andina en el centro de los discursos nacionalistas para corregir siglos de marginalización y explotación de las comunidades nativas (véase García, 2005, pp. 63–71). Las revistas de vanguardia publicaban artículos sobre política, economía, cultura y arte enfocados en los problemas indígenas, sirviendo como un conducto principal por el que los intelectuales peruanos podían intercambiar ideas. El Indigenismo no se limitaba a la producción de textos, también incorporaba poesía, música y crítica de arte, que eran diseminadas en galerías de arte, museos y centros culturales patrocinados por instituciones privadas y estatales (Archibald, 2011; Cadena, 2000; Lauer, 1997; López, 2004; Mendoza, 2008; Tamayo, 1980).

Como muchos investigadores lo han demostrado, los artistas visuales desempeñaron un destacado papel en el movimiento indigenista para la creación de una estética nacional (Greet 2009; Poole 1997). Artistas activos en Lima, como José Sabogal, nominado por Mariátegui como el «primer pintor peruano», Mario Urteaga, Julia Codesido, Enrique Camino Brent, Alicia Bustamante y Camilo Blas (el pseudónimo de José Alfonso Sánchez Urteaga, sobrino de Mario), entre otros, se dedicaron a pintar pobladores nativos realizando sus costumbres tradicionales con pintorescos paisajes andinos como telón de fondo (para más información, véase Zevallos, 1991; Majluf & Wuffarden, 2010, 2013). Estos artistas establecieron contacto con otros artistas e intelectuales a lo largo de Latinoamérica a través de la cultura impresa y de sus viajes. Las corrientes modernistas europeas en las artes visuales desempeñaron un papel importante en la capacitación de estos artistas; sin embargo, estos encontraron su mayor fuente de inspiración en personajes contemporáneos más cercanos a casa. Los muralistas mexicanos ejercieron una influencia innegable en los artistas peruanos y ecuatorianos, impulsada en parte por la reproducción de los murales de Diego Rivera en la revista *Amauta*. Además de esto, una delegación peruana integrada por el famoso escritor José María Arguedas, José Uriel García, entre otros, participó en el primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro, México en el año 1940, reunión que facilitó los diálogos panamericanos referidos a la integración de los indígenas en el estado nacional (Coronado, 2009a, p. 69). Durante ese período, artistas peruanos viajaban a México y colecciones de arte mexicano ingresaban al Perú. Un coleccionista especialmente destacado fue el embajador de México en el Perú, Moisés Sáenz; su colección de arte mexicano, que

incluía piezas de Rivera, Orozco y Siqueiros, fue exhibida en la ciudad de Lima en 1937 (Majluf & Wuffarden, 2010, p. 17).

Basándose en precedentes establecidos en México, estos artistas peruanos utilizaron la pintura, el dibujo y la litografía como medios para celebrar la presencia indígena en el Perú. Sus escenas idealizadas de pobladores andinos participando en festividades o retratos a gran escala de personajes mirando simplemente al espectador, muestran una significativa desconexión entre el artista y las realidades sociales contemporáneas de las comunidades a las que pretendían representar. De hecho, una de las contradicciones centrales del Indigenismo es que a pesar de poner énfasis en la inclusión indígena, el movimiento fue impulsado casi exclusivamente por personas que no eran indígenas (Coronado, 2009a, pp. 16–18; Mendoza, 2008, pp. 10–13; Tarica, 2008, pp. XI-XXX, 1-29;). O, como sucintamente lo expresara Natalia Majluf, «lo único que se requiere para ser indigenista es no considerarse indio» (Majluf, 1994, p. 615). Si bien los investigadores han enmarcado al Indigenismo dentro de los discursos modernos de las artes visuales y de la literatura, considero que este movimiento también contribuyó al estudio del pasado artístico colonial. De modo que, este artículo pone énfasis en la relación poco explorada que tuvieron muchos de sus miembros con la formación de la historia del arte peruano y en las formas en que caracterizaron al arte colonial para reflejar agendas regionales y nacionales.

Mientras los artistas radicados en Lima investigaban el arte precolombino y colonial para producir una historia del arte nacional que pudiera ser diseminada a través de circuitos intelectuales y artísticos en la capital, un grupo de académicos, artistas y activistas residentes en la ciudad serrana del Cuzco se estaban comprometiendo en una tarea similar. El intelectual cuzqueño José Uriel García fundó el movimiento neoindianista, cuyos ideales fueron expuestos en una serie de artículos publicados en las revistas *Amauta* (1926-1927) y *Kuntur* (1927), que derivaron en su influyente libro *El nuevo indio*, publicado por primera vez en 1930, con una segunda edición revisada en 1937 (García, 1926, 1927, 1928, 1930, 1937). Este libro presentó una plataforma que abogaba por la primicia del «nuevo indio» construido por la fusión de las identidades inca y española. El Neoindianismo planteó que la verdadera identidad andina consistía de elementos indígenas y españoles, cuyos orígenes se remontaban al periodo colonial. García estableció el movimiento neoindianista en respuesta a las percepciones indigenistas dominantes que afirmaban que la «auténtica» identidad india residía en el pasado inca; lo hizo también para refutar el trabajo seminal de su colega Luis Valcárcel titulado *Tempestad en los Andes* (1927).

El trabajo de García fue integrado a los debates panlatinoamericanos sobre mestizaje, al cual él denominaba «amestizamiento», seguramente influenciado por el revolucionario libro del investigador mexicano José Vasconcelos titulado *La raza cósmica*, publicado solo cinco años antes, en 1925.

Los artistas como investigadores

Para poder entender el papel que desempeñaba la historia del arte en los trabajos de los artistas indigenistas del Perú, primero debemos comprender la extensa investigación académica que estos artistas llevaron a cabo para inspirarse en la producción de sus obras de arte. Por ejemplo, los archivos inéditos de Sabogal y Camilo Blas consistían en cuadernos repletos de anotaciones sobre la historia peruana inca y colonial, además de bocetos de iglesias coloniales y de obras de arte que revelan un interés casi obsesivo por los detalles en su documentación visual. Ellos consultaron textos coloniales buscando conferir veracidad histórica a sus pinturas.³ Los artistas visuales también desempeñaron un papel vital en la codificación de una genealogía histórica del arte peruano, que comenzó en la época colonial y culminó en el arte popular contemporáneo.⁴ La mayoría de los individuos aquí tratados conceptualizaron al periodo colonial (no al precolombino) como el punto de partida natural de la historia del arte de la nación, debido a su percibida continuidad con los movimientos artísticos de los siglos XIX y XX.

El arte popular estuvo bien ejemplificado por los retablos portátiles de la región de Ayacucho, las telas tejidas a mano, los mates (calabazas pirograbadas) y los santos

³ Por ejemplo, los archivos inéditos de Camilo Blas incluían un cuaderno de treinta y un páginas y una docena de notas escritas a mano que documentaban la historia de los reyes incas, además de una sección de tejidos y vestimentas extraídas de los cronistas de los siglos XVI y XVII, incluidos Bernabé Cobo y Juan de Betanzos. Véase Museo de Arte de Lima (MALI), Archivo de Arte Peruano, Camilo Blas, «Datos de los cronistas» (sin fecha), número de acceso XCB-ES001; e «Indumentaria incaica» (sin fecha), número de acceso XCB-ES002. Los archivos textuales de Sabogal son mucho más extensos. El MALI conserva los borradores iniciales de todos sus ensayos más relevantes, como «La cúpula en América» (1939), «Mates burilados y estampas» (1944), «Recopilación de observaciones sobre el arte en el Perú» (1939-1940), entre otros. Véase MALI, Archivo de Arte Peruano, José Sabogal, números de acceso XJS-ES003, XJS-ES004, XJS-ES015, y XJS-ES051. Además de sus notas y ensayos sobre el arte precolombino y colonial, tanto Blas como Sabogal poseyeron colecciones extensas de bocetos, la mayoría con anotaciones. Estos dibujos son ahora accesibles a través del archivo en línea sobre arte peruano del MALI, ARCHI: Archivo Digital de Arte Peruano: <http://www.archi.pe/>.

⁴ Aunque se escapan del alcance de este artículo, hubo una contracorriente de artistas e investigadores que rechazaron al arte colonial como punto de origen de la historia del arte peruano, en lugar de ello, ubicaron sus inicios en el pasado precolombino.

pintados y tallados por artistas indígenas (Mujica, 2008, 2011). Estos objetos eran valorados por que encapsulaban el espíritu artístico peruano que resistió a las periodizaciones europeas y a sus jerarquías de valor. Tal como lo declaró el propio Sabogal: «el arte popular...viene desde el siglo XVI, y nos habla con su expresión sincera, del inquietante proceso de nuestra formación moderna a través de la influencia de las dos culturas ancestrales».⁵ La invención del arte popular tiene orígenes históricos muy específicos, a pesar de su frecuente caracterización como ahistórico y atemporal. El arte popular fue producido por manos indígenas provenientes de la sierra, removidas geográfica y culturalmente de la ciudad capital, dominada por ciudadanos y criollos. Este arte atrajo a los artistas indigenistas durante la década de 1930, sus obras serían coleccionadas, emuladas y presentadas como auténticos especímenes de la nación.

La reificación del «arte popular» contemporáneo requirió establecer una continuidad estilística directa con las tradiciones del pasado para justificar su papel en la evocación impecable de una identidad nacional compartida, cuyos orígenes se remontaban anacrónicamente a la época colonial. Artistas e intelectuales se dieron a la tarea de identificar el preciso momento en el que el arte popular fue inventado. De hecho, el arte popular y el arte colonial tenían una cantidad de similitudes temáticas. Se interpretó que ambos géneros expresaban una vaga lealtad a sus precedentes europeos, pero imbricados completamente con las visiones estéticas y culturales andinas. El estudio de las tradiciones artísticas coloniales, en particular de aquellas de la sierra, que incluyeron prácticas estéticas y culturales indígenas que prevalecieron durante el periodo postconquista, fue clave para crear la historia del arte popular. El producto de todo esto fue una historia cohesiva del arte de la nación que permaneció inalterada en los cánones y la cronología europea.

Los numerosos viajes, exhibiciones y colaboraciones artísticas incrementaron la presencia del arte colonial en los lugares públicos y en la consciencia cultural del Perú a largo de la primera mitad del siglo XX. La estancia de José Sabogal y Camilo Blas en la ciudad del Cuzco, durante el año 1925, se encuentra entre los primeros viajes de investigación. Estos artistas documentaron una variedad de sitios, paisajes y obras de arte a través de la región. Sabogal y Blas llevaron a cabo una investigación de las tradiciones estéticas de la región, más allá de la mera producción de composiciones que representaban al mestizo cuzqueño y a la vida indígena. Los cientos de bocetos y acuarelas que constituyen la obra de

⁵ Archivo del Instituto de Arte Peruano, carpeta 13, «Actividades cumplidas por el Instituto de Arte Peruano» (sin fecha; probablemente 1954), fol. 31.

Blas, demuestran su celo por documentar meticulosamente la vida andina y, en particular, el arte y la cultura material de la sierra peruana.

Blas puso mucha atención en la arquitectura virreinal, los altares, las estatuas religiosas, los instrumentos musicales y las telas, aparte de sus numerosos dibujos de expresiones faciales y figuras en una variedad de poses y configuraciones. Decidió no representar lo moderno o importado, sino los géneros de arte y cultura material que tenían sus orígenes en los periodos precolombinos y coloniales. De hecho, uno puede concebir a sus bocetos como una forma de tomar notas visuales y una expresión de erudición. La producción artística de Blas fue impulsada por el deseo de insertar su trabajo en una historia del arte más amplia. En un documento inédito que Blas escribió en preparación para una entrevista, argumenta que la universalidad artística y las particularidades de la cultura no son mutuamente excluyentes:

Es también a priori y falso el afán de universalismo o trascendencia en arte utilizando temas más o menos generales o abstractos... Por que a través de lo íntimo y lo próximo se llega a las esencias universales. La historia del arte nos muestra mil ejemplos a este respecto. Quien más vocalista anecdótico y pintoresquista que Bruegel, Goya, Cervantes, — para no citar otros — y actualmente toda la pintura mejicana. Y Renoir, Van Gogh, Manet. No pintaban las escenas costumbristas anecdóticas, de su país y época?⁶

Es probable que Blas articulara esta declaración para defender al arte representacional dentro del contexto de una presencia creciente del arte abstracto. Pero lo que es más importante para nuestros propósitos, es que Blas ubica su expresión estética dentro de un linaje de los grandes pintores europeos y mexicanos que también documentaron las vidas y costumbres de sus compatriotas. Blas y sus colegas reconocían que el arte del Perú no era ni llegaría a ser parte de la historia del arte «universal» —un sentimiento compartido por García en *El nuevo indio*, que será tratado en breve—, así que dependía de ellos construir una historia del arte de la nación con sus propios cánones y representantes.

En 1931, Sabogal estableció el Instituto de Arte Peruano (IAP) en Lima, nombrando a Blas como dibujante técnico principal. El IAP fue el vehículo institucional más importante para que los artistas viajaran, investigaran y documentaran visualmente el patrimonio artístico colonial y contemporáneo del Perú

⁶ MALI, Archivo de Arte Peruano, Camilo Blas, «Cuál es su concepto de pintura moderna» (1951), acceso #XCB-ES003, folio 4.

(Villegas, 2006, 2008). Como se podía leer en su misión, el IAP estaba dedicado al «desarrollo del arte en las diversas manifestaciones culturales del antiguo Perú, procurando la reanudación del proceso estético nacional» (Villegas, 2006, p. 21). Inherentemente, en esta declaración se puede percibir un interés por reconocer las tradiciones artísticas del pasado como un medio para revitalizar el clima artístico del presente. La organización sintetizó en el año 1946 las tres plataformas que habían comenzado a materializar una década antes: la documentación fotográfica de la arquitectura colonial, la fundación de un museo de arte y artesanía popular (el cual se convertiría en el Museo de la Cultura Peruana, fundado el mismo año), y la producción de folletos dedicados a los diferentes géneros del arte popular.⁷ El interés simultáneo en el arte popular y sus fundamentos coloniales fueron así entrelazados en la propia infraestructura del IAP. Las investigaciones que estos artistas realizaron derivaron en una cantidad de formas creativas que diferían del formato de un texto general o un catálogo.

Un ejemplo de ello es la producción de una serie de bocetos a lápiz y acuarelas de arte colonial elaboradas por Blas bajo el auspicio del IAP. En algún momento entre 1931 y 1940, produjo un pequeño estudio de los diseños de un tapiz colonial repleto de pájaros volando, vizcachas y flores de *ccantu* (fig. 1). Esta pintura en ténpera guarda sorprendente similitud, en el diseño de color y los motivos, con un textil de fines del siglo XVI o comienzos del siglo XVII (empleado probablemente para cubrir un asiento) que se encuentra en el Museo Universitario de la ciudad del Cuzco (el actual Museo Inka), lo que sugiere que Blas se sentó en frente de este objeto y procedió a documentar cuidadosamente las características de su diseño (fig. 2) (véase Phipps, Hecht & Esteras, 2004, p. 335). El *Estudio de tapiz colonial* rinde homenaje al contenido y al estilo original del tapiz. La distribución de los elementos de flora y fauna en rígidos ejes horizontales imita la estructura del tapiz, mientras que la coloración y delineación de los diseños ornamentales otorgan a la pintura un aspecto muy parecido al que tenía su superficie.

El acto de copiar es una tradición que ha ocupado un lugar ambivalente en la historiografía del arte latinoamericano y ha sido pulida a través del tiempo; con su estudio de este tapiz colonial, Blas se hizo partícipe de esta tradición. Los artistas latinoamericanos han cuestionado consistentemente la generalizada imagen del copista poco original, una caracterización nociva que se remonta al

⁷ Archivo del Instituto de Arte Peruano, carpeta 11, «Informe sobre sus actividades» (sin fecha; probablemente 1951), fols. 41–45.



Figura 1 Camilo Blas, *Estudio de tapiz colonial*, ca. 1931-1940. Témpera y pincel sobre papel, 17,6 x 26,8 cm. Museo de Arte de Lima, donación de la Colección Petrus y Verónica Fernandini. Cortesía de ARCHI: Archivo Digital de Arte Peruano (foto: Daniel Giannoni).



Figura 2. Cobertor pequeño, Andes sureños, fines del siglo XVI a inicio del siglo XVII. Tapiz, con urdimbre de algodón y tramas de fibra de camélido, 49 x 16 $\frac{3}{4}$ pulgadas. Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, # Mo-*Tex* 294 ant. 727.

período colonial. Como fuera enfáticamente señalado por García refiriéndose a la arquitectura colonial en *El nuevo indio*, «no es, pues, un arte *derivado* sino un arte *sustantivo*» (énfasis original), lo que indica su conocimiento de las apreciaciones reductivas hacia el arte del periodo colonial, incluso en esta etapa temprana (García, 1937, p. 124). Más que un simple acto de copiar, lo que presenciamos aquí es la participación de Blas en el archivamiento visual de la cultura material del pasado colonial, un proceso que comenzaba a ponerse en marcha por algunos miembros del círculo indigenista. La celebración del pasado artístico del Perú marcó un momento importante en la galvanización del interés académico en el arte precolombino y colonial. Por consiguiente, el acto de la investigación histórica y la documentación del arte no solo consistía en realizar descripciones, análisis visuales y atribuciones, implicaba también la imitación visual de las obras de arte coloniales con el objetivo de capturar un momento estilístico e iconográfico particular en el desarrollo de una tradición estética andina. Blas produjo una nueva obra artística a partir de la tela colonial original, mediante un acto de traducción e interpretación visual correspondiente a un nuevo momento historiográfico. Los bocetos y acuarelas de Blas realizaban citas y paráfrasis visuales de tradiciones artísticas anteriores, participando así en la formación de sus propias genealogías históricas del arte.

Los miembros del IAP utilizaron sus habilidades artísticas como un medio para estimar la riqueza y profundidad histórica del patrimonio artístico peruano. Ellos diseminaron este mensaje a través de una serie de canales que estaban incluidos en los estudios tradicionales, pero no bajo su dominio exclusivo. Los muros del Museo de la Cultura Peruana fueron cubiertos con acuarelas y representaciones gráficas especializadas de queros, mates, retablos y una gama de iconografías extraídas de las colecciones de arte popular. Fue gracias a esta imitación visual contemporánea de objetos del pasado reciente y distante, que estos artistas mediaron y forjaron una visión de la historia del arte peruano. Los artistas indigenistas se inscribieron en la historia del arte peruano a través de su investigación, de sus colecciones y representaciones del arte colonial y popular, y a su vez, participaron en su meticulosa documentación.

El compromiso de toda la vida de Sabogal con el estudio del patrimonio artístico del Perú se ve culminado y resumido en su libro *El desván de la imaginería peruana*, publicado apenas unos meses antes de su muerte en 1956 (Sabogal, 1956). *El desván* está dedicado a la exploración de las iglesias coloniales consideradas como los «museos» abandonados del Perú, llenas de tesoros artísticos coloniales con la urgente necesidad de ser estudiados y conservados (Mujica, 2008,

pp. 26-27; Sabogal, 1956). El libro de Sabogal comienza con un recuento personal sobre sus experiencias caminando las calles hacia las iglesias y casonas del Cuzco. Sabogal pinta una vívida imagen de las iglesias deterioradas llenas de tesoros abandonados. Transporta al lector a un mundo casi fantástico con retablos de altares desmoronados y sacristías abarrotadas de santos polvorientos. La gran cantidad de iglesias coloniales presentes a lo largo del paisaje andino hicieron reflexionar a Sabogal sobre el alcance y la profundidad histórica del patrimonio colonial del país:

Las edificaciones religiosas católicas, a base de mortero, ladrillo, piedra, sillar volcánico o simplemente adobe, con bóvedas, cúpulas, torres y espadañas, construidas por todos los ángulos del territorio, en ejercicio o abandonadas, son las consideradas antiguas dentro de nuestra corta vida moderna y dan la sensación de respetable vejez aquellas que aparecen solas, erguidas sobre las ruinas del pueblo muerto en el silencio del gran paisaje andino y en las llanuras de la meseta (Sabogal, 1956, p. 18).

Esta imagen de iglesias aisladas ubicadas en enormes paisajes montañosos desolados encuentra un paralelo visual en numerosas pinturas de Blas y Sabogal. El estudio de las iglesias coloniales permaneció como uno de los objetivos principales del IAP, como se declaró en los documentos de la fundación de la organización y queda evidenciado por las continuas referencias a viajes de investigación por parte de sus miembros para fotografiar y estudiar la arquitectura de la sierra y regiones costeras. Las pinturas de estas iglesias (fig. 3) pueden ser consideradas una expresión artística y, al mismo tiempo, una forma de salvaguardar un patrimonio histórico que se percibía próximo a extinguirse. La descripción arquitectónica de Sabogal citada líneas arriba sugiere que estas pinturas de paisajes poseía una calidad autorreferencial al remitir a las historias locales de producción artística. Si las iglesias rurales eran los museos coloniales abandonados del Perú, entonces la producción de estas pinturas era una forma de documentar el enraizamiento del arte colonial en el paisaje del país. La exaltación de los paisajes andinos era un *leitmotiv* común de las pinturas indigenistas, que reflejaba el determinismo geográfico existente en el corazón del concepto de nación propugnado por muchos de estos artistas. Las puertas cerradas de las iglesias pintadas podrían hacer que el espectador imagine los misteriosos contenidos descritos por Sabogal en *El desván*, objetos que tienen el potencial de liberar una cohesiva y vibrante historia del arte que queda por ser completamente construida. Así, la pintura es colocada en el punto final de una historia del arte peruano al borde de la autodefinition, con su génesis en la iglesia colonial que se encuentra representada.



Figura 3. *Plazuela de San Sebastián, Huancavelica*, José Sabogal, 1932. Óleo sobre lienzo, 60 x 69 cm. Colección privada. Cortesía de ARCHI: Archivo Digital de Arte Peruano (Foto: Daniel Giannoni).

Periodizaciones alternativas del arte colonial andino

En el Cuzco, una constelación de eventos llevaron a que se incrementara el interés por el arte y la arquitectura colonial de la región durante los años 1920 y 1930. El medio fotográfico brindó un mecanismo incomparable para la documentación de los monumentos y obras de arte coloniales. Los fotógrafos más prolíficos de la región, que incluían a Martín Chambi, Pablo Veramendi, César Meza y a los hermanos Cabrera, se focalizaron en retratar a varios de los miembros de la sociedad cuzqueña, sin embargo, un aspecto menos estudiado de su trabajo se encuentra constituido por las fotografías documentales de monumentos coloniales y obras

de arte que tomaron. Numerosas fotografías que datan de la década de 1920 a la de 1940 revelan los daños y posteriores reparaciones realizadas a objetos coloniales, en algunos casos, por los propios fotógrafos.⁸ Por ejemplo, Pablo Veramendi, un fotógrafo profesional y conservador de arte proveniente de Lima, documentó diversas obras de arte coloniales durante su estadía en el Cuzco en 1930. Regresaría posteriormente a esta ciudad a raíz del terremoto de 1950, para participar en la restauración de varias iglesias que sufrieron daños (Coronado, 2009b).

El *Cuadro del terremoto de 1650*, fotografía tomada por Veramendi en 1930, muestra la famosa pintura colonial que ofrece una vista a vuelo de pájaro de la ciudad del Cuzco durante el colosal desastre sísmico ocurrido a mediados del siglo XVII (figs. 4 y 5) (Kagan, 2000; Schreffler, 2010, pp. 63-65). En la fotografía de Veramendi, la pintura parece haber sido hecha en las afueras de la puerta de la iglesia de El Triunfo (al lado de la catedral del Cuzco), donde se encuentra colgada actualmente. Dos hombres que flanqueaban la pintura se movieron en el preciso momento en que Veramendi pulsó el obturador de la cámara, haciéndolos aparecer como manchas fantasmales y otorgando a la fotografía una calidad casi etérea. Al parecer, Veramendi decidió incluir a estas personas en la toma para proporcionar un referente de la escala del lienzo. El fotógrafo puso especial atención en capturar los detalles de la composición, lo que nos ofrece una imagen sorprendentemente nítida de la pintura, mientras que los dos hombres se mantienen fuera de foco. La pintura es perfectamente paralela al ángulo de la cámara, un efecto que hubiera sido difícil de conseguir de haber sido fotografiada *in situ*, ya que normalmente cuelga a varios metros del suelo. Estos detalles, junto al hecho de que Veramendi hiciera trasladar la pintura al exterior de la iglesia para una óptima exposición a la luz, sugieren que su fotografía fue tomada con la intención de servir como una forma de documentación, y no para ser una fotografía genérica que muestre solo una pintura.

También podemos apreciar un diálogo visual entre la fotografía de Veramendi y la pintura colonial que capturó. La pintura en sí, entrega una amplia vista a vuelo de pájaro de la ciudad, lo que transporta al espectador a un punto privilegiado para apreciar todo el centro de la ciudad, al patrón Don Alonso Cortés de Monroy en primer plano y al Cielos arriba. Sin embargo, Veramendi optó por incluir una porción sustancial del piso en donde estaba parado él, la pintura y los dos hombres. Él ubicó la pintura misma dentro de los espacios físicos y sociales contemporáneos

⁸ Uno de los repositorios más completos de fotografías del Cuzco de inicios del siglo XX es la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas, a la cual acudí personalmente en octubre de 2015.

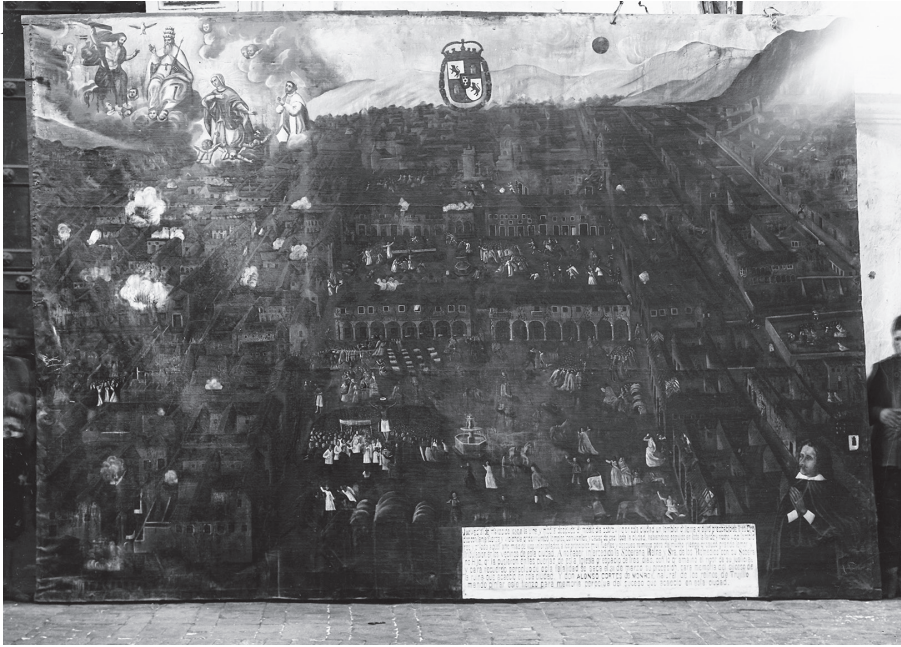


Figura 4. Pablo Veramendi, *Cuadro del terremoto de 1650*, 1930. Cortesía de la Fototeca Andina, Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco.



Figura 5 *Cuzco después del terremoto*, después de 1650. La catedral del Cuzco (foto: Raúl Montero Quispe).

de los cuzqueños, al optar por enmarcar la composición de la fotografía lejos de los bordes del lienzo. Por consiguiente, el espectador es testigo del lugar literal del arte colonial dentro de un entorno contemporáneo. La fotografía proporciona una mediación en la historia de la práctica artística peruana; tal como el lienzo «enmarca» una visión particular de la ciudad a mediados del siglo XVII, la fotografía de Veramendi transforma otra vez a la pintura en un objeto histórico, presentándola al espectador a través de los nuevos medios artísticos de su tiempo. Tal como Frederick Bohrer opina con referencia a las fotografías de obras de arte: «Las fotografías no solo nos presentan obras de arte de segundo orden, también nos indican qué reconocer como un trabajo de arte fotográfico. El trabajo de la cámara no solo resta, también suma. No solo captura apariencias, también las construye» (Bohrer, 2002, p. 252; traducción nuestra). La fotografía de Veramendi manifiesta las demarcaciones literales y temporales entre 1650 y 1930 a través del montaje de la pintura y la materialidad del objeto fotográfico en sí mismo. Su *Cuadro del terremoto de 1650* y otras obras semejantes se reconcilian con el pasado colonial, reconociendo la profundidad histórica de las prácticas artísticas locales, lo que dio como resultado que los artistas del siglo XX se inscribieran en una característica historia del arte peruana, o en este caso, cuzqueña.

Este creciente reconocimiento del valor del arte colonial coincidió con las iniciativas contemporáneas dirigidas a la valorización del patrimonio cultural de la ciudad en toda su extensión. José Uriel García fundó y fue el primer presidente del Instituto Americano de Arte del Cuzco (en adelante IAAC) en el año 1937, el cual se dedicaba a promocionar el arte folclórico y popular en la sierra y sus entornos. Los investigadores han puesto mucho énfasis en el folclor indígena contemporáneo, pero algo relativamente desconocido es la importancia que tuvo el patrimonio colonial para los miembros del IAAC (Cadena, 2000; Mendoza, 2008). El instituto se mantuvo comprometido con la preservación y el estudio del arte colonial desde su comienzo. Uno de los pedidos del libro de actas del IAAC realizado por Víctor Guillén en 1938 solicitaba la «conservación de los tesoros y joyas de arte que encierran las iglesias y conventos de la ciudad y provincias, [y que] el Instituto vea la forma de inventariar dichos objetos con el consentimiento de las autoridades eclesiásticas».⁹ No está claro si esta iniciativa de producir un inventario con las obras de arte coloniales religiosas del Cuzco

⁹ Archivo del Instituto Americano de Arte, Sección Peruana, Comité del Cuzco, Libro de Actas, 1938, fols. 41-42.

llegó a materializarse documentalmente.¹⁰ Sin embargo, es evidente que la tarea de documentar, preservar y diseminar el conocimiento del patrimonio artístico colonial de la ciudad ya estaba en progreso por los años 1930. Las diversas expresiones artísticas del pasado y presente del Cuzco eran tratadas por el IAAC como una continuidad que en conjunto reflejaban un espíritu compartido de cuzqueñidad.

El trabajo académico de García tuvo gran influencia en la posición del IAAC respecto al arte colonial, pues, como se discutió anteriormente, éste definió el arte cuzqueño de los siglos XVII y XVIII indicando que no estaba marcado exclusivamente por la ruptura colonial, sino que señalaba un nuevo momento en la evolución de la identidad indígena. Sus consistentes referencias al período colonial como un «ciclo neindio» y al arte colonial como «arte neindiano» parecen reflejar su visión del colonialismo, no como un momento fijo en el tiempo, sino como una condición persistente en la que se encontraban los peruanos incluso tras la llegada de la modernidad. Estos términos sugieren un proceso en transformación, una época que aún no ha concluido (García, 1927, pp. 19-20).¹¹ Por consiguiente, García libera al arte colonial de las periodizaciones europeas y lo coloca dentro de una historia del arte enraizada en el contexto andino.

La historia del arte desempeñó un papel importante en la construcción de una infraestructura legítima para la expresión estética contemporánea. Consideremos un ejemplo ilustrativo: el libro *Cuzco histórico* publicado en Lima en 1934, que tuvo como coautores a Rafael Larco Herrera, Luis E. Valcárcel y Carlos Ríos Pagaza. Las últimas 169 páginas del libro consisten en un álbum de fotografías en blanco y negro que documentan una variedad de sitios arqueológicos, artefactos y obras de arte que lo convierten en uno de los más extensos repositorios fotográficos del arte andino de su época. Hacia el final del álbum, vemos tres pinturas yuxtapuestas una con otra en dos páginas opuestas (fig. 6). La imagen a gran escala que ocupa toda la página a mano izquierda presenta el famoso retrato del siglo XVIII de una ñusta. La siguiente página reproduce dos pinturas de José Sabogal, *Gamonal* y *Plaza Mayor*. Las páginas posteriores del libro presentan varias pinturas indigenistas de las décadas de 1920 y 1930. No hay ninguna indicación en lo absoluto de la brecha de los casi 200 años que separa a estas imágenes, ni la pintura de la ñusta

¹⁰ Por desgracia, la mayoría de los archivos del Instituto Americano de Arte fueron destruidos por una inundación en la oficina en donde estaban almacenados.

¹¹ García continuaría señalando: «Pero la «Colonia» no nos da todavía al tipo completo del nuevo indio. Este será un fruto del porvenir cuando lo incaico y lo colonial, que para mal nuestro le pesan en el alma, sean completamente modificados al tono de la cultura moderna» (García, 1927, p. 20).

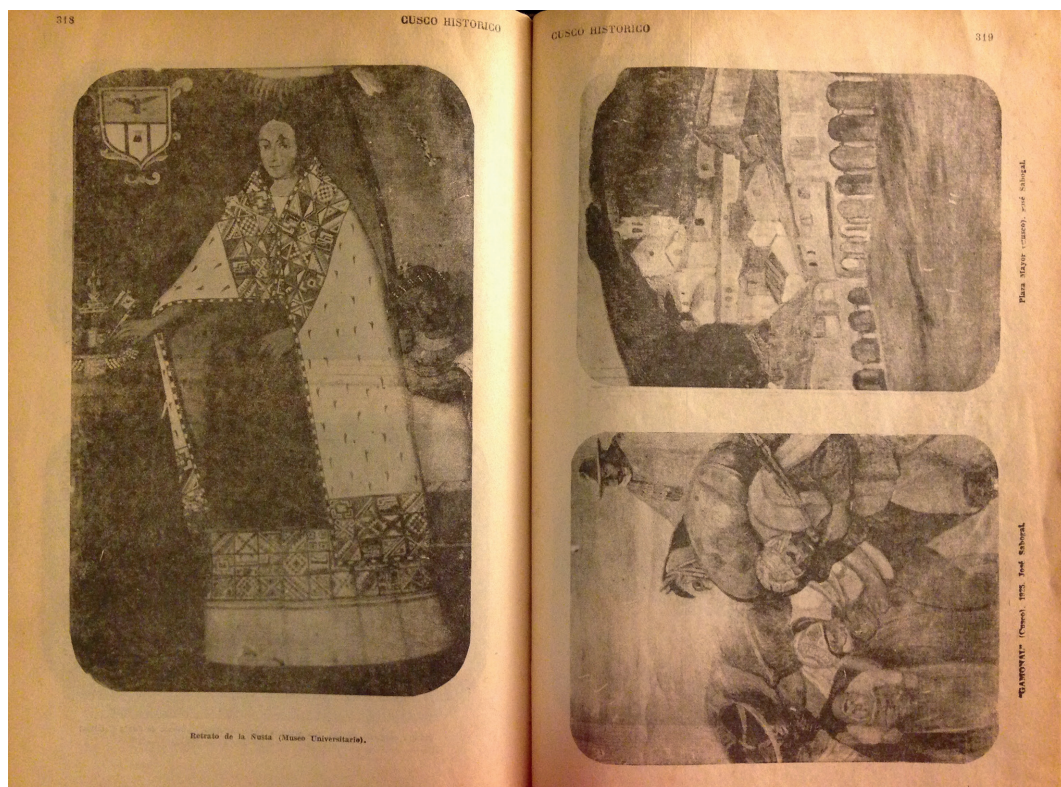


Figura 6. *Cusco histórico. Homenaje a la ciudad de todos los tiempos en la cuarta centuria de su fundación española* (Larco, Valcárcel & Ríos, 1934, pp. 318-319).

posee fecha alguna. La omisión del ínterin histórico que mediaría entre el retrato colonial y las pinturas de Sabogal refuerza la narrativa del arte indigenista que lo presenta como un descendiente directo de las pinturas de temática inca del período colonial tardío.

En caso de que estas imágenes de *Cuzco histórico* parezcan estar yuxtapuestas por accidente, hay que considerar un artículo publicado apenas dos años antes por José Uriel García en el periódico bonaerense *La Prensa*. Dicho artículo se titula «La india y la chola», allí se presenta la misma pintura yuxtapuesta con el retrato de una mujer indígena de Combapata hecho por el famoso fotógrafo Martín Chambi (fig. 7) (García, 1932). García apenas hace referencia a las imágenes que acompañan al texto, sin embargo ellas proporcionan una capa adicional de discurso en el nivel visual que es comparable al diseño encontrado en *Cuzco histórico*. Las fotografías fueron distribuidas para dar la impresión de que las mujeres, representadas en



Figura 7. José Uriel García, «La india y la chola», *La Prensa* [Buenos Aires], 8 de mayo de 1932. Archivo Fotográfico Martín Chambi, recorte de periódico (foto: Ananda Cohen-Aponte).

posición tres cuartos, giran una en dirección de la otra. Ambas figuran de pie con sus miradas dirigidas hacia el espectador, además, ambas visten faldas voluminosas y llevan *llicllas* sobre sus hombros sujetadas con *tupus*.

Las semejanzas visuales son impresionantes, sin duda, y la ubicación estratégica de cada imagen dentro del periódico captura la naturaleza del diálogo que los investigadores como García y sus contemporáneos buscaban iniciar entre el arte colonial y contemporáneo. Chambi utilizó un medio artístico importado asociado con la modernidad, con el fin de representar sujetos, lugares y paisajes expresamente locales, tal como hicieron los artistas coloniales al apropiarse de las convenciones del arte del retrato europeo para representar a los miembros de la élite indígena del Cuzco (Cummins, 1991; Dean, 2005). Tanto la yuxtaposición fotográfica en *Cuzco histórico* como en el periódico dan credibilidad a la idea de García de que el arte colonial podría entregar un patrón de negociación intercultural para los artistas contemporáneos. Tal como sus predecesores de los siglos XVII y XVIII, que negociaron entre los sistemas visuales hispanos e incas, los artistas modernos se enfrentaron con la tarea de crear una armonía visual de dos culturas dispares

—la cuzqueña y la andina— que llegaron a buen término a través de 300 años de transculturación y una floreciente modernidad importada.

La construcción autoconsciente de un paralelismo histórico entre los artistas contemporáneos y sus antepasados coloniales puede parecer retrógrada e intrínsecamente antimoderna. Sin embargo, sospecho que esto derivaba de algo mucho más profundo. En primer lugar, sugiere que estos artistas e intelectuales establecieron el punto cero de la modernidad sudamericana en el siglo XVI con la ruptura producida por la conquista española, un punto repetido por varios artistas durante los años 1930 y 1940, incluido el propio Sabogal. Durante un segmento grabado en Radio Nacional en Lima en 1943, Sabogal habló sobre sus experiencias durante un viaje a los Estados Unidos:

Nuestro arte moderno no comienza ayer nomás con la obra individual de cuatro pintores peruanos del siglo XIX involucrados a los talleres de París y Roma. A mi entender nuestro arte moderno comienza con la era iniciada en Cajamarca en 1533. Y es variada y rica la obra de arquitectura, escultura y pintura y suntuaria civil y religiosa y muy interesante como proceso de nuestra formación (Sabogal, 1989, p. 429).

En esencia, Sabogal estaba llamando a una modernidad específicamente peruana, una que nació en suelo andino y retuvo su continuidad histórica y cultural del periodo colonial hasta el siglo XX. Al rastrear la modernidad artística a la época colonial, hallamos que Sabogal y sus colegas reconocían al arte del virreinato como una respuesta activa a la imposición de la iconografía y a la religión europea, en vez de ser una copia pasiva de los modelos continentales. A pesar de los problemas con el estilo de su discurso, los indigenistas y neoindianistas anticiparon algunos de los principales debates sobre la originalidad, autenticidad, agencia y subversión en las artes del Perú colonial, que seguirían varias décadas más tarde y continúan vigentes en el siglo XXI.

En segundo lugar, el acto de escribir sobre el arte colonial, documentarlo visualmente, presentarlo en museos y galerías, o incorporar algunos de sus aspectos en la pintura contemporánea, constituyeron trascendentales actos de autodeterminación. Estos artistas y eruditos crearon trayectorias históricas en donde no existía ninguna. Ellos pintaron, escribieron y fotografiaron en una naciente historia del arte peruano y, por lo tanto, construyeron una narrativa de creación artística y resistencia que al mismo tiempo valorizó al arte colonial y situó a los artistas populares e indigenistas contemporáneos dentro de una historia que aún tenía que ser escrita. La naturaleza fragmentaria de estos esfuerzos intelectuales ha imposibilitado una

cabal apreciación del trabajo inicial emprendido en el estudio del arte colonial andino, pero cuando los vemos en su conjunto, podemos apreciar los enormes esfuerzos que tuvieron lugar en este coordinado «redescubrimiento» del pasado histórico del arte peruano durante la primera mitad del siglo XX.

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento a Teo Allain Chambi del Archivo Fotográfico de Martín Chambi; al personal del Instituto Americano de Arte del Cuzco; al personal del Instituto de Arte Peruano en Lima; a Natalia Majluf y Jesús Varillas del Museo de Arte de Lima; a Charles Walker y Zoila Mendoza por presentarme distintas personas e instituciones en el Perú; a mi investigadora asistente Sara Garzón, y a Ernesto Bassi, Derek Burdette, Julia Chang, Emily Engel, Michele Greet, Barbara Mundy y Horacio Ramos Cerna por ofrecerme sus importantes conocimientos y sugerencias durante la preparación de este artículo.

Bibliografía

- ARCHIBALD, Priscilla
2011 *Imagining Modernity in the Andes*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- BARGELLINI, Clara
2004 Originality and Invention in the Painting of New Spain. En Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar & Clara Bargellini (eds.), *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*. Austin: Universidad de Texas Press, pp. 79-91.
- BENA DE VELA, Mateo
1942 Ecletismo pictórico de ayer y hoy. *Illarij*, Órgano de la Academia de Artes Plásticas, 1(1), 7-8.
- BOHRER, Frederick N.
2002 Photographic Perspectives: Photography and the Institutional Formation of Art History. En Elizabeth Mansfield (ed.), *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. Londres: Routledge, pp. 246-259.
- CADENA, Marisol de la
2000 *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham: Duke University Press.

CORONADO, Jorge

2009a *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh Press.

2009b Toward Agency: Photography and Everyday Subjects in Cuzco, 1900-1940. *Latin American Perspectives*, 36(3), 119-35.

COSSÍO DEL POMAR, Felipe

1923 La pintura en el Cuzco. *Revista Universitaria*, 12(41-42), 31-58.

CUMMINS, Tom

1991 'We Are the Other': Peruvian Portraits of Colonial Kurakakuna. En Kenneth J. Andrien & Rolena Adorno (ed.), *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Los Ángeles y Berkeley: Universidad de California Press, pp. 203-270.

DEAN, Carolyn

2005 Inka Nobles: Portraiture and Paradox in Colonial Peru. En Donna Pierce (ed.), *Exploring New World Imagery: Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Center Symposium*. Denver: Denver Art Museum, pp. 80-103.

GARCÍA, José Uriel

1926 La música incaica. *Amauta*, 1(2), 11-12.

1927 El nuevo indio. *Amauta*, 2(8), 19-25.

1928 El neoindianismo. *Kuntur*, 1(2), 5-6.

1930 *El nuevo indio: Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana*. Cuzco: H. G. Rozas.

1932 La india y la chola. *La Prensa* [Buenos Aires], 8 de mayo.

1936 La arquitectura colonial del Cuzco. *Revista de Arte. Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile*, 2(9), 8-13.

1937 *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra sur peruana*. Cuzco: H.G. Rozas.

GARCÍA, María Elena

2005 *Making Indigenous Citizens: Identities, Education, and Multicultural Development in Peru*. Palo Alto: Stanford University Press.

GREET, Michele

2009 *Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

- J. V. A.
1942 Protocolo de 1916 [sic: 1716]: Concierto de Obra de Pintura y Dorado para la Capilla de la Soledad del Cuzco. *Illariy: Órgano de la Academia de Artes Plásticas*, 1(1), 8.
- KAGAN, Richard L.
2000 *Urban Images of the Hispanic World: 1493-1793*. New Haven: Yale University Press.
- LARCO HERRERA, Rafael, Luis E. VALCÁRCEL & Carlos RÍOS PAGAZA
1934 *Cusco histórico. Homenaje a la ciudad de todos los tiempos en la cuarta centuria de su fundación española*. Lima: Casa Editora «La Crónica» y «Variedades».
- LAUER, Mirko
1997 *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo 2*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas».
- LÓPEZ LENCI, Yasmín
2004 *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MAJLUF, Natalia
1994 El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa. En Gustavo Curiel, Renato González Mello & Juana Gutiérrez Haces (eds.), *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 611-628.
- MAJLUF, Natalia & Luis Eduardo WUFFARDEN
2010 *Camilo Blas*. Lima: Museo de Arte de Lima.
2013 *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- MARIAZZA FOY, Jaime
2014 De lo artesanal a lo científico: Los procesos de conservación y restauración en el Perú. En Ricardo Estabridis Cárdenas (ed.), *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 44-59.
- MENDOZA, Zoila S.
2008 *Creating Our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.

- MUJICA PINILLA, Ramón
2008 Sobre imagineros e imaginarios andinos: Algunas cuestiones metodológicas e históricas. En Pedro Pablo Alayza & Fernando Torres (ed.), *Orígenes y devociones virreinales de la imaginiería popular*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norte Americano, pp. 14-31.
- 2011 El objeto utilitario como belleza superior: La artesanía tradicional en la Colección Liébana. En Billy Hare & Elena González (ed.), *Del cielo y la tierra. La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, pp. 9-19.
- MUNDY, Barbara E. & Aaron M. HYMAN
2015 Out of the Shadow of Vasari: Towards a New Model of the 'Artist' in Colonial Latin America. *Colonial Latin American Review*, 24(3), 283-317.
- PHIPPS, Elena, Johanna HECHT & Cristina ESTERAS MARTÍN (eds.)
2004 *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- POOLE, Deborah
1997 *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- SABOGAL, José
1956 *El desván de la imaginiería peruana*. Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva.
- 1989 *Obras literarias completas*. Ignacio Prado Pastor (ed.). Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.
- SCHREFFLER, Michael
2010 To Live in This City is to Die: Death and Architecture in Colonial Cuzco, Peru. *Hispanic Issues On Line*, 7, 55-67.
- TAMAYO HERRERA, José
1980 *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- TARICA, Estelle
2008 *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- VALCÁRCEL, Luis E.
1927 *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Minerva.

VILLEGAS, Fernando

2006 El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Illapa*, 3, 21-34.

2008 *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

ZEVALLLOS, Andrés

1991 *Tres pintores cajamarquinos: Mario Urteaga, José Sabogal, Camilo Blas*. Cajamarca: Asociación Editora Cajamarca.

Capítulo 8

Objeto ritual, ofrenda funeraria, obra de arte El lugar del pasado precolombino en la historia del arte en el Perú

Cecilia Pardo Grau
Museo de Arte de Lima

Los habitantes del antiguo Perú nos han dejado un vasto legado que nos permite acercarnos a su particular visión del mundo. A pesar de su indiscutible belleza, las piezas que vemos reunidas en las colecciones de un museo no fueron creadas como obras de arte. Tampoco habrían servido como representaciones de sus costumbres ni como elementos puramente decorativos. En la mayoría de casos, estos objetos fueron imaginados como símbolos de poder y como elementos propiciatorios en rituales de vida y muerte.¹

Este texto da inicio al recorrido por las nuevas salas permanentes del Museo de Arte de Lima, en el que se presenta un panorama del arte en el Perú, desde el periodo prehispánico hasta mediados del siglo XX. A lo largo del recorrido por treinta y cuatro salas, se plantean espacios temáticos dentro de un circuito principal que prioriza un ordenamiento cronológico. Un conjunto de más de mil objetos —cerámica, textiles, metales, pinturas, esculturas, muebles, platería, fotografía y obra sobre papel— que proponen al público una mirada, entre muchas

¹ Extracto del texto introductorio a la sección precolombina de las nuevas salas permanentes del Museo de Arte de Lima. Las colecciones de museos como el MALI surgieron de emprendimientos individuales que pudieron reunir importantes conjuntos de objetos arqueológicos durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del XX (véase la Guía MALI. Lima: Museo de Arte de Lima, 2016).

miradas posibles, sobre la historia del arte en el Perú, una historia de quiebres y continuidades que refleja complejos procesos sociales, políticos e ideológicos ocurridos a lo largo de casi tres mil años. A pesar de no haber sido concebidas originalmente como obras de arte, las colecciones prehispánicas constituyen el inicio necesario de una historia del arte local (fig. 1). Si no, ¿cómo entender, por ejemplo, las continuidades del pasado prehispánico con el naciente arte colonial —que se materializan en objetos como los *queros* o *tupus*, que probablemente tampoco fueron creados como obras de arte y que, además, se dejan ver hasta bien entrado el siglo XX (Kusunoki, 2016, pp. 152-155)—, o la marca del pasado andino en la fotografía e, incluso, sobre los artistas de inicios del siglo XX que intentaron forjar un arte nacional? (Kusunoki & Wuffarden, 2014, pp. 140-143).



Figura 1. Vista de sala permanente precolombina del MALI (foto: Eduardo Hirose).

En un contexto como este, surge la pregunta sobre la manera en que un objeto de factura prehispánica debe ser estudiado, interpretado y presentado en un museo. ¿Como un objeto arqueológico o como una obra de arte? ¿O como ambas? ¿A pesar de no haber sido concebido ni como uno ni como el otro? La ponencia que deriva en este trabajo explora diversas maneras en que lo prehispánico puede insertarse en el trabajo curatorial que se emprende desde los museos de arte. Tras una breve

reflexión sobre la oposición estética / arqueológica y el lugar que ocupan los objetos producidos por las sociedades andinas prehispánicas en los museos, presentaremos una serie de casos —en la forma de proyectos de investigación y de exposición— que apuestan por la convivencia de dos disciplinas, la arqueología y la historia del arte, desde la labor del curador. Nos enfocamos sobre todo en el proceso de renovación de las salas permanentes del Museo de Arte de Lima, pero también revisamos una serie de proyectos de exposiciones y publicaciones emprendidos en los últimos años.

El debate entre la antropología y la historia del arte

El debate entre arte y antropología (y la arqueología como una disciplina derivada de esta²) ha sido materia de diversos estudios en las últimas décadas. Algunos parten de la premisa de que los arqueólogos clasifican los objetos por sus usos, mientras que los historiadores de arte lo hacen por sus valores estéticos, por escuelas o por estilos. Muchos cuestionan, sin embargo, que los objetos precolombinos, surgidos de un contexto histórico y geográfico específico, se inscriban dentro de la idea moderna de las bellas artes y la propia historia del arte, que emergen hacia fines del siglo XVIII en Europa (Clifford, 1988, p. 189).

El que las sociedades andinas antiguas no hubieran contado con una palabra que designara el concepto actual de «arte» no quita que detrás de los objetos prehispánicos que se exhiben en los museos exista un evidente sentido de la estética, según nuestra percepción actual de lo bello, objetos de una indudable calidad artística y factura excepcional que revelan la gran maestría alcanzada por quienes los produjeron.

El coleccionismo de arte, práctica que se concretó con la aparición de los gabinetes de curiosidades europeos durante los siglos XV y XVI, y más adelante, con la formación de los grandes museos enciclopédicos del siglo XIX, fue perfilando la mirada hacia el arte no-occidental, categoría dentro de la cual fueron ubicadas las civilizaciones andinas antiguas y su cultura material (Ibíd.). Al no contar con sistemas de escritura, la historia antigua del Nuevo Mundo parecía carecer de fuentes para su estudio, por lo que no podía ser considerada parte de la historia. Fue entonces que, como se ve confirmado por diversos estudios, las sociedades antiguas de América comenzaron a ser observadas desde otras disciplinas, como las

² En la academia norteamericana, la Arqueología forma parte de las carreras de Antropología, en oposición a la tradición académica peruana, en la que la Arqueología se enseña desde las Humanidades.

ciencias naturales o la geología (Gänger, Kohl & Podgorny, 2014; Pillsbury, 2014). Los métodos de estudio y las prácticas asociadas a estas ciencias naturales fueron así aplicados al incipiente estudio de la arqueología. De hecho, eso fue lo que llevó a los viajeros europeos —muchos de ellos considerados hoy en día como pioneros de la arqueología andina— a conocer el pasado andino. Tal fue el caso, por ejemplo, de Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, cuyo trabajo estuvo en gran parte determinado por su interés por la geología (Pillsbury, 2014; véase también Reiss & Stübel, 1880-1887).

La ausencia de métodos de estudio precisos para interpretar y presentar la cultura de las sociedades precolombinas persistió hasta bien entrado el siglo XIX. Los museos que exhibían este material clasificaban estos objetos como parte de las ciencias naturales. James Clifford propone que hacia 1900 los objetos no-occidentales eran generalmente clasificados ya sea como arte primitivo o como especímenes etnográficos. Antes de la revolución moderna asociada a artistas visuales como Picasso y el nacimiento de la antropología cultural encaminada por Boas y Malinowski, estos objetos eran clasificados como antigüedades, curiosidades exóticas, o simplemente como evidencias del «hombre temprano» (Clifford, 2008, p. 197). Con el surgimiento del Modernismo, en el siglo veinte, los objetos considerados hasta ese momento como fetiches comenzaron a ser interpretados como parte de la cultural material. Es entonces cuando la distinción entre lo estético y lo antropológico (arqueológico) adquiere mayor énfasis. En los museos y galerías de arte los objetos no-occidentales eran expuestos únicamente por sus cualidades estéticas, mientras que en los museos etnográficos eran representados dentro de un contexto cultural más amplio.

En un ejemplo con paralelos al contexto local, el mismo Clifford describe el caso del tratamiento de objetos tribales africanos en una exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 1984 bajo el título de *Primitivism in Twentieth Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, en la que el tratamiento del objeto como arte implicó excluir el contexto cultural. Como lo decía explícitamente el texto colocado en la entrada de la exposición, la consideración del contexto era tarea de los antropólogos (Ibíd.: 189). Si uno pensara de esa manera, el contexto cultural no sería esencial para la apreciación estética, ya que la obra de arte es reconocible universalmente. Lo que era suficiente bueno para los ojos de Picasso, era suficientemente bueno para el MoMA. En este sistema de representación, el objeto se desprende de su entorno, para circular libremente por un mundo de museos, mercados y coleccionismo.

En el Perú, tanto en la academia como en los museos, las colecciones prehispánicas han sido estudiadas generalmente desde la arqueología antes que desde la historia del arte³; a esto se suma la escasa tradición de trabajar con colecciones arqueológicas en los museos. En los estudios se han privilegiado las obras sin contexto arqueológico por encima del análisis de los objetos en sí mismos como fuentes relevantes de información. Como se ha discutido en este simposio en varias oportunidades, este tipo de lectura ha estado mucho más presente en la tradición norteamericana.

En la década de los sesenta, influenciado por la visión primitivista del modernismo europeo, el nuevo Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) de Lima organizó una serie de exposiciones de arte precolombino. En una reseña sobre la muestra de *Pinturas del Perú precolombino*, el crítico Juan Acha acreditó al arte moderno por «haber tenido el mérito de haber rescatado al arte primitivo de la arqueología y etnología, donde era un simple documento, y de los *bric-à-brac* (término que refiere a objetos de colección de baja calidad) donde era considerado curiosidad y exotismo, para restituirle definitivamente toda su dignidad estética y humana» (Acha, 1961). Por esos mismos años, el artista peruano Fernando de Szyszlo —cuya carrera profesional se desarrollaría a la sombra del IAC—, se refiere en este contexto «al errado juicio de valor sobre la calidad artística del arte Chancay que hemos heredado de los arqueólogos, ya que ellos utilizaron valores de crítica obsoletos. . . .» Szyszlo insiste en que es solamente gracias a las transformaciones del arte que «ahora le podemos dar la importancia que merece, la de arte primitivo» (Szyszlo, 1996, pp. 91-102). El ejemplo Chancay es interesante, ya que dibuja perfectamente esta dicotomía, que hoy cuestionamos, en que se disponen los distintos valores contrastantes que asignaban al pasado precolombino los discursos de la arqueología y los del mundo del arte y del coleccionismo.

Salvo contadas excepciones, los ejemplos de trabajos curatoriales desde entonces han contribuido más bien a fortalecer esta aparente oposición, mostrando al objeto ya sea desde una perspectiva estrictamente formalista, o desde una puramente arqueológica. Propongo entonces que nos atrevamos a emprender un trabajo que intente formular narrativas desde los museos que puedan partir desde el objeto, pero a las que se pueda incorporar la investigación académica, y la información que podemos obtener y cruzar con contextos arqueológicos conocidos, cuando eso sea posible.

³ Si bien algunas carreras de Arqueología en el Perú incorporan módulos sobre análisis de iconografía para estudiar a los objetos arqueológicos, los cursos de teoría y metodología de Historia del arte están ausentes.

Resulta válido, sin embargo, preguntarse si es posible construir narrativas serias a partir de colecciones de museos que carecen de contexto, en las que, en muchos casos, la escasa información sobre las piezas se resume a la historia de cómo fueron adquiridas y como llegaron a la institución en la que se encuentran. Si queremos estudiar a los objetos, es necesario mencionar que dicho estudio debe darse en diálogo con las realidades que nos presentan los museos como instituciones cargadas de su propia historia. Es importante, por ello, tomar en cuenta el contexto de creación de los museos peruanos (Majluf, 2007).

El contexto local

En el Perú, la creación de los acervos que permitieron la formación de una memoria sobre el pasado tuvo que partir de colecciones privadas y de objetos aislados, que fueron dando forma a las colecciones públicas de hoy. Si bien este proceso se inició a fines del siglo XIX, no logró dar forma a un marco museal institucional sino hasta bien entrado el siglo XX. Por ejemplo, el Museo Nacional, fundado por el esfuerzo personal de Mariano Eduardo de Rivero, sería por décadas una institución frágil y pobre (Tello & Mejía, 1967). Ante esta debilidad institucional, los bien intencionados relatos que viajeros y científicos como Humboldt, Markham, Squier, Bandelier o Raimondi difundieron sobre el Perú, lamentablemente desencadenaron un repentino interés entre los coleccionistas extranjeros y locales por el pasado peruano y por los objetos que lo representaban (Riviale, 1996). Se inició así una comercialización de objetos arqueológicos que condujo a la consecuente salida de importantísimas colecciones con destino a Estados Unidos y Europa. La Guerra del Pacífico, trágico episodio que conllevó el saqueo de las colecciones del Museo Nacional, así como su cierre temporal y un estancamiento en el desarrollo de sus colecciones, dejaría un vacío museal que parecía insuperable. Es en este contexto que surgen iniciativas privadas que dieron forma a las colecciones públicas del país. Por ejemplo, la historia de la colección de Víctor Larco Herrera, que terminaría siendo adquirida por el Estado en 1924, revela el importante papel que los esfuerzos individuales tuvieron en la formación de colecciones.⁴ Este también sería el destino final de la colección formada por Javier Prado Ugarteche, integrada años más tarde al recientemente fundado Museo de Arte de Lima. Es a través de estos esfuerzos individuales, marcados por la visión

⁴ Larco Herrera adquirió colecciones de las familias: Vélez López (Trujillo), Castillo (Chiclayo), Estrada (Chiclayo), Urquiaga (Trujillo), Black (Chiquitoy), Neira (Pacasmayo), Dieguez (Pacasmayo), Kosmann (Pacasmayo), Baglieto (Trujillo) y Cossío (Trujillo). Véase Tello & Mejía. 1967, p. 119.

personal de cada coleccionista, que gradualmente se hizo posible ampliar el acceso a los vestigios del pasado y perfilar una visión colectiva acerca de la historia en el Perú. Una visión importante pero, sin duda, sesgada.⁵

El caso del Museo de Arte de Lima es revelador en este contexto. De las diecisiete mil obras que hoy conforman el acervo del Museo de Arte de Lima, al menos siete mil forman parte de la Memoria Prado, colección formada a principios del siglo XX por el político e intelectual Javier Prado Ugarteche (Lima, 1871-1921). Tras cursar la carrera de Derecho en la Universidad de San Marcos, Prado inició una intensa actividad política e intelectual que lo convertiría en uno de los personajes más influyentes del país (Portocarrero, 2007, p. 103). Su colección nace de la ambición de reunir objetos que pudieran abarcar la historia del Perú y representarla a través de sus principales periodos, estilos y civilizaciones (Morales, 1921). Prado formó un museo propio que fue el resultado de su vocación intelectual, de su interés por el pasado, pero también por el Perú contemporáneo (fig. 2).



Figura 2. Vistas del Museo Prado, Chorrillos. Cortesía de José Ignacio Peña de Cárdenas.

Su propuesta implicaba, de diversas formas, la integración del pasado precolombino a las narrativas sobre la historia del arte peruano. Esta contribución, rara vez reconocida de manera explícita, marcó la pauta del proyecto de colecciones del museo y define hasta hoy el trabajo curatorial que realizamos en el MALI. Por ello, quiero reflexionar aquí sobre cómo hemos venido trabajando desde un museo de arte para construir narrativas informadas por los propios objetos, piezas de gran

⁵ Para mayor información sobre la historia del coleccionismo en el Perú, véase Prado, 2009.

calidad artística, que carecen por lo general de contexto, pero que nos permiten elaborar propuestas informadas por el trabajo arqueológico y, al mismo tiempo, sirven para establecer diálogos transversales con obras de otros momentos y tradiciones que se encuentran representadas en la colección.

Tres exposiciones

Las exposiciones temporales nos han permitido formular nuevas formas de presentar y difundir el arte precolombino. Es el caso de muestras como *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*, exposición que tuvo lugar en las salas temporales del museo entre octubre de 2011 y febrero de 2012. El concepto partía de una exploración de las imágenes arquitectónicas en el mundo prehispánico, y de las ideas acerca de su función, sea que fueran interpretadas como representaciones reales o ideales de edificios, plazas, viviendas y cámaras funerarias o como versiones magnificadas y estilizadas de construcciones ceremoniales. Estas formas confrontan la realidad concreta del monumento y la representación con la concepción idealizada del espacio, la escala y el entorno geográfico. Al mismo tiempo, conducen a reflexionar acerca de la relación con los personajes que llevaron estos objetos consigo al más allá y sobre los rituales representados en estos espacios.

La exposición y el libro que la acompaña —que nació de un proyecto de investigación liderado por Luis Jaime Castillo, José Canziani y Paulo Dam de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de un seminario internacional realizado en junio de 2010 que convocó a diferentes especialistas sobre el tema— presentó una revisión de las piezas más destacadas referidas a la arquitectura. La muestra abordó su funcionalidad y relevancia como objetos de uso ceremonial o prototipos ideales para la construcción a partir de un estudio interdisciplinario en el que convergieron la arquitectura, la arqueología y la historia del arte. Se rescataron aquellos elementos abstractos del arte que proponen vínculos con la arquitectura, cuestionando finalmente su función como maquetas o modelos precisos de referencia para el arquitecto, dando lugar a un debate que condujo a atribuir una intención principalmente simbólica a estos conjuntos. La exposición incluyó objetos de diversos museos, como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el Museo Larco, el MALI, el Museo Amano y piezas procedentes de proyectos arqueológicos como Sipán, San José de Moro y Huaca de la Luna (fig. 3).⁶

⁶ Para mayor información, véase Pardo, 2011.



Figura 3. Vista de la exposición *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina* (foto: Musuk Nolte).

La muestra estuvo planteada en base a tres ejes. El primero fue una visión panorámica de las representaciones de la arquitectura a través del tiempo, desde Chavín hasta los incas. Aquí el discurso se centró en el objeto y en los rasgos arquitectónicos que caracterizaron a cada periodo. El segundo presentaba casos relacionados con descubrimientos arqueológicos en la costa norte, lo que permitía relacionar los objetos con los lugares en que fueron encontrados. Se presentó, por ejemplo, la maqueta de madera Chimú de la Huaca de la Luna en relación a un plano de un palacio en Chan Chan, que permitía explicar la posible relación formal entre ambos. Un caso similar fue el de las maquetas de San José de Moro, que permitieron postular la hipótesis de que habrían estado relacionadas con los personajes enterrados en las tumbas en las que las piezas fueron encontradas. Recogiendo el trabajo de Juliet Wiersema, se exhibió una selección de botellas que permiten comparar las representaciones con los edificios a escala real (véase Wiersema en Pardo, 2011). Un tercer eje de la exposición fue planteado desde una perspectiva más formal, centrada en los objetos y en los procesos de abstracción en la representación precolombina. La relevancia de este proyecto se basó en proponer un diálogo entre tres disciplinas con metodologías distintas.

El proyecto de conservación y puesta en valor del Castillo de Huarmey tuvo lugar en el año 2014, en el marco un acuerdo con el Proyecto Arqueológico Castillo de Huarmey, dirigido por el equipo de arqueólogos polacos Miłosz Giersz, Patrycja Prządka y Krzysztof Makowski. Tras el proceso de conservación de una selección de piezas recuperadas en un mausoleo wari hallado en este sitio, ubicado al norte de Lima, se planteó una primera muestra que presentó la investigación aún en curso de este contexto funerario.⁷ La exposición (fig. 4) fue planteada como una interpretación preliminar sobre las ceremonias de entierro de la élite wari (600-1000 d.C.), abordando también otros temas como el estatus y el poder de este grupo, la relación entre las mujeres y la producción de tejidos, y las tecnologías usadas en diversos soportes como el metal y la madera.



Figura 4. Vista de la exposición *Castillo de Huarmey. El Mausoleo imperial wari* (foto: Daniel Giannoni).

Se trató de un ejercicio preliminar de interpretación que nos permitió vislumbrar la relevancia de este descubrimiento para la arqueología andina. La posibilidad de contar con un contexto intacto, que logró librarse del huaqueo, marca un

⁷ En septiembre de 2012, el Proyecto de Investigación Arqueológica Castillo de Huarmey (PIACH) dio a conocer uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes de los últimos años. Se trataba de un mausoleo de la más elevada élite wari (600-1000 d.C.) construido sobre la cima de un espolón rocoso en Castillo de Huarmey, sitio arqueológico ubicado en la región de Ancash. La cámara funeraria contenía más de sesenta fardos funerarios —la gran mayoría pertenecientes a mujeres— y más de mil trescientos objetos de excepcional riqueza que formaban parte del ajuar ceremonial y de las ofrendas mortuorias.

hito en nuestro conocimiento acerca de las tumbas de élite del Horizonte Medio. El descubrimiento fungió además como una plataforma para debatir temas más amplios sobre la arqueología peruana. Se sugirieron también problemáticas más amplias, como la diversidad de los estilos del periodo Horizonte Medio que se presentan en un solo contexto e incluso un solo objeto, así como las características de la presencia política wari y las modalidades del poder que ejerció en la costa norte tras el ocaso moche hacia el 800 d.C.

Tomando como eje principal la reconstrucción de la cámara, se presentaron, con descripciones e interpretaciones precisas, los diferentes conjuntos de objetos—joyas (orejeras de metal, madera y hueso, collares, pectorales, dijes, *tupus* y anillos), armas (hachas, cuchillos, estólicas), parafernalia (caleros, sonajeras, silbatos), objetos de tejer (telares, husos, *piruros*, cucharas con pigmentos) y recipientes de cerámica, metal y piedra tallada (cántaros, botellas, cantimploras, vasos y cuencos)— parte del ajuar funerario, ubicados tal como fueron encontrados en el contexto preciso de la tumba. El grupo de orejeras que formó parte de la exposición fue presentado de dos maneras: como una recreación basada en la forma en que habrían sido portadas por las mujeres wari y como objetos individuales, con las lecturas que se desprenden de cada una de ellas. Por ejemplo, un par de orejeras de oro y plata en las que se repujó la imagen de un personaje humano con un apéndice que emerge de su nariz fueron ubicadas en comparación a otra imagen reproducida en un guante wari que forma parte del acervo del Museo de Brooklyn, en Nueva York (Giersz & Pardo, 2014, pp. 156-157). Asimismo, un lote de orejeras de madera calada fue expuesto junto a una litografía de piezas muy similares publicada por Reiss y Stübel ciento cincuenta años antes.

Esta muestra permitió, además, darle contexto a otras colecciones, como por ejemplo un grupo de tejidos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú excavados por Heiko Prümers en el sitio el Castillo de Huarmey en la década de los ochenta (Prümers, 2000), una selección de la colección Amano que el mismo Yoshitaro Amano había recogido en el Castillo de Huarmey durante la década de los setenta, y los dibujos del lugar que Julio C. Tello hizo dibujar en una de sus expediciones en 1919 (Yacovleff, 1930).⁸

Otro proyecto de exposición y publicación originado en el MALI, *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*, que se presentó entre abril y agosto de 2016, intentó dar mayor difusión a los avances de la investigación producida en el

⁸ Para mayor información sobre el proyecto, véase Giersz & Pardo, 2014.

ámbito académico. Liderada por el arqueólogo Julio Rucabado,⁹ la muestra (fig. 5) presentó una selección de imágenes asociadas al arte Moche que nos remite a las relaciones específicas que esta cultura habría entablado con comunidades vecinas, principalmente de origen serrano. Este es el caso de grupos que migraron desde las regiones de Recuay, Cajamarca o Huamachuco, hasta las zonas de clima templado de los valles altos de Moche y Chicama a inicios del periodo Intermedio Temprano (100-300 d.C.) . A través de un conjunto de símbolos y narraciones visuales plasmadas en piezas procedentes de colecciones y hallazgos arqueológicos, la muestra buscó transmitir los discursos elaborados por los moche en torno a la formación de su identidad colectiva, que incluyó relaciones de conflicto y negociación con sus vecinos.¹⁰



Figura 5. Vista de exposición *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades* (foto: Eduardo Hirose).

⁹ Véase el ensayo de Julio Rucabado en este mismo volumen (capítulo 10).

¹⁰ Los colaboradores del proyecto fueron: George Lau (Universidad de Anglia Oriental, Norwich), Santiago Uceda (Universidad Nacional de Trujillo), Luis Jaime Castillo (Pontificia Universidad Católica del Perú), Lisa Trever (Universidad de California en Berkeley), J. Marla Toyne (Universidad de Florida Central) y John Verano (Universidad de Tulane).

El trabajo de Rucabado se apoya en las investigaciones interdisciplinarias de un grupo de especialistas que estudian el concepto de lo foráneo en moche desde diferentes líneas de investigación. A partir de ellas, la muestra propuso cuatro ejes que determinaron los espacios de las salas: las batallas entre los moche y no moche, la relación entre los moche y recuay, la presencia cajamarca en la iconografía moche, y las imágenes que remiten a un espacio foráneo, exótico, posiblemente asociado a la floresta y la Amazonía. El proyecto priorizó el estudio de la imagen con el apoyo del dato arqueológico, una perspectiva que caracteriza los estudios que ha realizado Julio Rucabado con Brian Billman en el valle medio de Moche, así como los descubrimientos de piezas cajamarca en sitios costeros como Huaca de la Luna y San José de Moro (véase Pardo & Rucabado, 2016).

La posibilidad de poner en marcha un proyecto como este, que aborda temas poco estudiados en la arqueología andina, permitió abrir nuevas ventanas de interpretación sobre ciertas piezas. Fue el caso, por ejemplo, de un objeto de piedra de estilo Recuay perteneciente a la colección del MALI, que formó parte de la colección de Javier Prado y que no contaba con información precisa de procedencia. Fuera de contexto, era poco lo que se podía decir sobre esta pieza, una representación en piedra tallada de un personaje humano sentado, que portaba un tocado de manos y que parecía asociarse a Recuay (fig. 6, a). En el proceso de selección para la muestra, identificamos la pieza en la colección del museo y notamos que el personaje cargaba un objeto a sus espaldas, pero que por problemas de conservación era difícil de identificar. Gracias a la investigación de Rucabado, fue posible finalmente asociar el objeto que llevaba a las espaldas (fig. 6, b) con las bolsas que aparecen en los dibujos de escenas moche que, según diversos investigadores, están relacionadas a grupos foráneos (fig. 6, c). Así, en el contexto de la propuesta museográfica, este objeto sirvió como eje para establecer el vínculo entre el tema de batallas rituales y la cultura Recuay. El caso revela la importancia de vincular el trabajo curatorial con las investigaciones que se llevan a cabo en el ámbito académico.

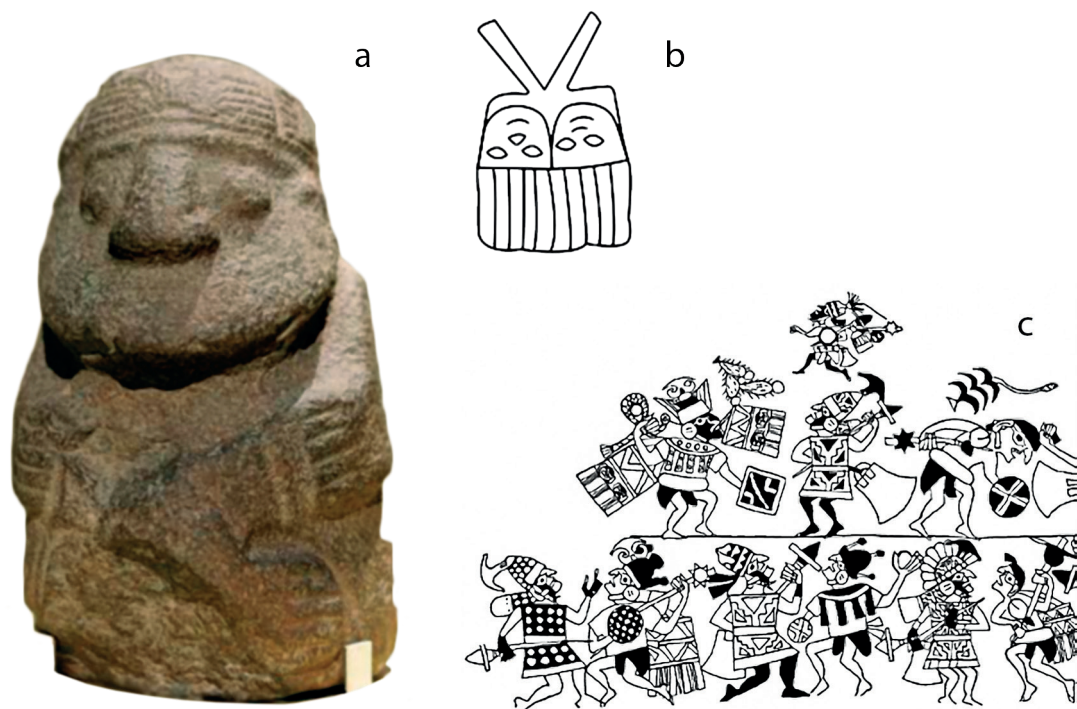


Figura 6. a. Monolito recuay que representa un ancestro guerrero (foto: Juan Pablo Murrugarra), de cuya espalda cuelgan dos cabezas trofeo (dibujo b); c. *Roll-out* que muestra enfrentamiento entre guerreros moche y foráneos. Moche Archive, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

3000 años de arte en el Perú. Las salas permanentes del MALI

La representación de lo prehispánico en una institución como el Museo de Arte de Lima depende necesariamente de la naturaleza de la colección y de la manera cómo fue formada. La mayor parte de las piezas precolombinas del museo fueron reunidas por Javier Prado a inicios de siglo XX, cuando la arqueología científica apenas daba sus primeros pasos en el Perú. Como sucede con otras colecciones formadas por la misma época, las piezas carecen de información de procedencia o de contexto preciso. Por lo mismo, abordar el proceso curatorial de las nuevas salas permanentes del MALI¹¹ significó un reto particularmente difícil.

¹¹ Tras un proceso de remodelación, las nuevas salas permanentes del MALI abrieron al público a fines de 2015 en su sede del Palacio de la Exposición.

Al contar solo con ocho salas dedicadas a representar la historia del arte peruano antes de la conquista europea, el proyecto tuvo que darle prioridad a las historias que se podían contar con las colecciones. La posibilidad de formular lo que el historiador de arte Jaime Cuadriello denomina “discursos intertextuales” ha contribuido a desarrollar discursos puntuales dentro de narrativas más amplias.¹² Es el caso, por ejemplo, de las vitrinas sobre representación de arquitectura, dentro de la sala *Espacio y entorno*, que partieron del trabajo realizado en el marco de la exposición *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*. En una de ellas, objetos de diversos estilos comparten un texto sobre la posible función de estas representaciones, mientras que en la otra se muestran una serie de *yupanas*, abriendo la discusión sobre su posible función como objetos para contabilizar o como representaciones sintéticas de edificios (fig. 7).



Figura 7. Sala permanente del MALI: *Espacio y entorno* (foto: Eduardo Hirose).

¹² Jaime Cuadriello, historiador de arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F. Comunicación personal.

Es el caso también de una sección que forma parte de la sala de textiles del museo. Concebida como un espacio de exposición rotativa, por la propia delicadeza del soporte, la sala plantea tres ejes: los textiles como soportes de imágenes y mensajes simbólicos, como objetos producidos para la muerte, y como elementos distintivos de identidades. En una subsección, también a modo de un discurso intertextual, se exhibe una selección del ajuar de un contexto funerario del periodo Horizonte Medio en el sitio de Cerro de Oro, en el valle del Cañete. Este conjunto sirvió de base para una exposición temporal, que parte de un proyecto conjunto de conservación y puesta en valor del hallazgo y del sitio mismo.¹³ Fue, asimismo, una oportunidad para incorporar en la muestra objetos de la colección del MALI, del MNAAHP y de la Huaca Malena, que posiblemente proceden del mismo lugar.

Una pequeña sección del recorrido está dedicada a mostrar un conjunto de vitrinas con objetos que exhiben diseños que revelan la riqueza del arte precolombino, compuesto por motivos geométricos o abstractos que forman patrones decorativos. Si bien desde la perspectiva actual podemos entenderlos como elementos puramente formales, generalmente resultan de la estilización extrema de motivos concretos. De esta forma, íconos como olas, cruces, escalones o triángulos pueden ser interpretados a la vez como parte de un lenguaje simbólico que expresa la cosmovisión de estas sociedades o como formas motivadas por un programa estético. Aquí se expresa mejor que en otros casos, las virtudes del matrimonio posible entre las dos disciplinas (fig. 8).

Un eje dominante de la sección precolombina es la sala dedicada a la costa norte, cuyos contenidos se han planteado sobre la base de un proyecto de investigación que puso en marcha el museo hace casi diez años, y que permitió adquirir parte de la colección que formó Oscar Rodríguez Razzetto en el valle de Jequetepeque (fig. 9). Esta adquisición de setenta y tres piezas enriqueció la reducida colección Cupisnique, Moche, Lambayeque y Chimú que custodiaba hasta entonces el MALI. En los primeros años del siglo XX, cuando Prado formó su colección prehispánica, la arqueología nasca se encontraba en pleno auge, lo que podría explicar que haya tenido mayor acceso a colecciones procedentes de la costa sur, como Nasca, antes

¹³ Ubicado en la cima de una colina que marca el ingreso al valle de Cañete, Cerro de Oro dominó el paisaje de la costa centro-sur durante cerca de mil años (550-1500 d.C.). Las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en los últimos años, han permitido obtener una imagen más clara de la posible naturaleza de Cerro de Oro: una ciudad prehispánica que jugó un papel importante dentro de una gran esfera de interacción regional a lo largo de unos mil años. La exposición presenta una selección de los resultados de las investigaciones realizadas en Cerro de Oro en los últimos años a través de una selección procedente del Proyecto Arqueológico de Cerro de Oro (PACO) y de colecciones públicas.



Figura 8. Sala permanente del MALI: *El diseño prehispánico* (foto: Eduardo Hirose).



Figura 9. Piezas moche de la colección de Oscar Rodríguez Razzetto, en Pacasmayo. Foto cortesía de la familia de Óscar Rodríguez Razzetto.

que a conjuntos de la costa norte. Este sesgo con el que nace la Memoria Prado, se ha podido ir llenando con las adquisiciones que se han ido realizando desde la fundación del museo. De hecho, la selección adquirida a la familia de Rodríguez Razzetto gracias a la generosidad de Petrus y Verónica Fernandini constituye hoy uno de los principales pilares de la colección arqueológica del museo.

El paso de la sección prehispánica a la colonial —en proceso debido a los vacíos que aún presenta la colección— se ha planteado como un quiebre radical, en que una vitrina conteniendo piezas inca y un conjunto de aríbalos cierran la sección, seguida de inmediato por un lienzo europeo que retrata a una virgen con un niño, una obra del italiano Mateo Pérez de Alessio que dataría de los primeros años del siglo XVII. Esta transición abrupta refleja la visión de George Kubler, quien enfatizó la ruptura que significó la Conquista: «muy pocas formas artísticas lograron sobrevivir este destroz». Pese a este shock visual, sin embargo, se sugieren ciertas continuidades paralelas y reinventiones coloniales con vitrinas que exhiben conjuntos de objetos como *queros*, *pacchas*, *tupus* y tejidos en una sala que explora la memoria del pasado prehispánico en el naciente arte colonial (Kubler, 1962).

La propuesta sugiere que si bien existen tradiciones que logran sobrevivir, la cultura visual es en gran parte atropellada, destruida y reemplazada por una cultura nueva. El recorrido por las colecciones coloniales, republicanas, modernas y contemporáneas está marcado por salas o vitrinas que exploran algunos momentos o tradiciones en que los artistas vuelcan su mirada al pasado precolombino. Es el caso de la sala *Modelos para un arte nacional*, que documenta el auge del nacionalismo estético a inicios del siglo XX, cuando artistas como Elena de Izcue, Camilo Blas, Antonino Espinosa Saldaña y Manuel Piqueras Cotoí comienzan a revalorar el arte precolombino como fuente de inspiración para el arte contemporáneo. De esta forma, la producción precolombina se convierte en un contrapunto, que permite a los visitantes imaginar la forma en que el pasado se recrea permanentemente a través del tiempo.

Conclusión

Hemos intentado trabajar a partir de los objetos, dotándolos de nuevas lecturas. Evidentemente al trabajar con colecciones en museos de arte lidiamos con piezas de gran valor artístico, en las que se revela la maestría alcanzada por quienes las crearon. Pero es necesario ir más allá del oficio o la excelencia artística, para comprender el lugar que esos objetos ocuparon en el mundo precolombino. A diferencia de los artistas modernos que limitaron la comprensión de lo artístico

a lo formal, hemos intentado devolverlas a su contexto social y cultural. Ello no contradice sino que enfatiza su valor estético. Hemos ido encontrando nuestra propia manera de acercarnos a ellas y por ende a las sociedades que las produjeron. Este planteamiento deja de lado la vieja y falsa oposición entre arte y arqueología, al permitir formular proyectos que demuestran que la convivencia de ambas disciplinas es posible y necesaria.

En el espacio de museo de arte el objeto arqueológico puede ser mostrado al mismo tiempo como un objeto ritual, como una ofrenda funeraria y como obra de arte. Más allá de los casos que hemos descrito aquí, existen múltiples formas de hacer confluir ambas disciplinas a través de contenidos accesibles para los públicos que visitan los museos, intentando que el objeto sea capaz de generar historias y a la vez transmitir experiencias. Si no es para producir y difundir conocimientos en espacios como los museos o universidades, de nada vale discutir sobre la querrela, hoy esperamos obsoleta, entre la arqueología y la historia del arte.

Bibliografía

- ACHA, Juan W.
1961 Pinturas del Perú precolombino. *Cultura Peruana*, 155-156, s.n.
- CLIFFORD, James
1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- GÄNGER, Stefanie; Philip KOHL & Irina PODGORNY
2014 Introduction: Nature in the Making of Archaeology in the Americas. En Philip L. Kohl, Irina Podgorngy & Stefanie Ganger (eds.), *Nature and Antiquities. The Making of Archaeology in the Americas*. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 3-20.
- GIERSZ, Miłosz & Cecilia PARDO (eds.)
2014 *Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial wari*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- KUBLER, George
1962 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University.
- KUSUNOKI, Ricardo
2016 Identidad andina. Memoria e invención. En *Guía MALI, 2016*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 152-155.

- KUSUNOKI, Ricardo & Luis Eduardo WUFFARDEN (eds.)
2014 *Arte moderno*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- MAJLUF, Natalia
2007 Working from Objects: Andean Studies, Museums, and Research. *Museums: Crossing Boundaries*, 52, 65-72.
- MORALES DE LA TORRE, Pedro
1921 Javier Prado, evocador de la castiza tradición limeña. *Mercurio Peruano*, 7(42), 278-279.
- PILLSBURY, Joanne
2014 Finding the Ancient in the Andes: Archaeology and Geology, 1850-1890. En Philip L. Kohl, Irina Podgorngy & Stefanie Ganger (eds.), *Nature and Antiquities. The Making of Archaeology in the Americas*. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 48-68.
- PARDO, Cecilia
2009 De lo privado a lo público. La formación de colecciones precolombinas en el MALI. En Luis Jaime Castillo & Cecilia Pardo (eds.), *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 27-33.
- PARDO, Cecilia; Luis Jaime CASTILLO, José CANZIANI & Paulo DAM (eds.)
2011 *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- PARDO, Cecilia & Julio RUCABADO (eds.)
2016 *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- PORTOCARRERO, Felipe
2007 *El imperio Prado: 1890-1970*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- PRÜMERS, Heiko
2000 «El Castillo» de Huarmey: Una plataforma funeraria del Horizonte Medio. *Boletín de Arqueología PUCP*, 4, 289-312.
- REISS, Johann & Alphonse STÜBEL
1880-1887 *The Necropolis of Ancon in Peru: A Contribution to our Knowledge of the Culture and Industries of the Empire of the Incas*. Berlín: A. Asher & Co.
- RIVIALE, Pascal
1996 *Un siècle d'archéologie française au Pérou (1821-1914)*. Paris: L'Harmattan.

SZYSZLO VALDELOMAR, Fernando de

1996 *Miradas furtivas: Antología de textos 1955-1966*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

TELLO, Julio C. & Toribio MEJÍA XESSPE

1967 Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946. *Arqueológicas*, 10, 268 p.

YACOVLEFF, Eugenio

1930 *Informe acerca del viaje a Huarmey III-1930*. Caja 18 Grupo Huaylas, folios 601-620. Archivo Julio C. Tello, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Desafíos metodológicos

Capítulo 9

Destituir a los sacerdotes La iconografía moche, la falsa ubicuidad y la creación de un canon

Sarahh Scher
Emerson College

Este ensayo propone una nueva evaluación del análisis y uso de imágenes en el estudio de la cultura moche, enfatizando, de manera particular, en cómo ciertas obras clave que han llegado a constituir un canon son interpretadas y reproducidas en el discurso académico. Entre mis piedras de toque teóricas se encuentran *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* por Walter Benjamin (2010[1936]) y *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* por George Kubler (1962). Si bien Kubler es un reconocido e influyente teórico en el campo de los estudios precolombinos, puede parecer extraño remitir a Benjamin, un teórico de la modernidad. Sin embargo, lo que quiero abordar es el actual uso y difusión de las imágenes, incluida la reiterada publicación de un número muy reducido de obras de arte moche que ha originado lo que llamo una «falsa sensación de ubicuidad» vinculada a algunos temas de la iconografía moche. Esta repetición, sumada a una problemática serie de criterios de «utilidad» para el análisis artístico, ha motivado que un pequeño grupo de obras se erija rápidamente como un canon, un canon inapropiadamente estrecho que no refleja plenamente la diversidad de las expresiones iconográficas moche y hace caso omiso a varios tipos de diferencias, ocultando la complejidad de las instituciones políticas e ideológicas moche.

El pueblo que llamamos «moche» habitó la costa norte del Perú aproximadamente entre los años 100 a 900 d.C., ocupando el territorio comprendido entre los valles de Piura, en el norte, y Huarmey, en el sur. Las caracterizaciones más tempranas

presentaban a los moche como una sociedad estatal (Larco, 2001[1938-1939]), sin embargo, recientes investigaciones han aportado pruebas que sugieren la existencia de regiones políticas e, incluso, la posibilidad de que valles o secciones de valles tuvieran independencia política (Castillo, 2010; Koons, 2016; Quilter & Koons, 2012; Swenson, 2012). Justo cuando la heterogeneidad política de la zona cultural moche se vuelve más real y evidente, el predominio sostenido de unas pocas piezas, sin proveniencia conocida, echa un manto gris de uniformidad sobre las aproximaciones a la ideología e iconografía, uniformidad que nos parece cada vez menos sostenible. De hecho, la existencia de ciertos temas iconográficos comunes y la ausencia o escasez de ellos permiten explorar posibles contactos y lazos políticos entre entidades políticas.¹

Otra piedra de toque para esta ensayo es el análisis que Elizabeth Hill Boone realiza en «The Defining Sample: How We Pursue the Pre-Columbian Past» de las maneras en que «algunos objetos, al igual que algunos sitios, llegan a simbolizar toda una cultura» (Boone, 2006, p. 23; traducción nuestra).² Mi meta es demostrar, a partir de su observación, que la creación del «muestreo determinante», es decir, el establecimiento de un canon, es inherentemente problemático, y abogar por una visión más variada e inclusiva de lo que constituye una obra moche clave. Además, analizaré cómo el estudio de la iconografía moche ha sido influenciado por la frecuente publicación de ciertos objetos que han llegado a constituir un canon y cómo este proceso se ha visto afectado por la particularísima situación de estudiar culturas antiguas «analfabetas». ³ El canon actual vendría produciendo falsos «objetos primos», en términos de Kubler (1962), cuyas propiedades canónicas son formadas por las investigaciones y perpetuadas por su repetida publicación.

Resulta oportuno referirnos a *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* de Walter Benjamin. Si bien no me atrevo a afirmar que sus teorías puedan trasplantarse en su totalidad a una discusión del arte producido por los moche, cuyo mundo ni remotamente se asemejaba al analizado por Benjamin, sí creo en la utilidad de sus ideas ya que los que ahora escribimos sobre el arte moche vivimos

¹ Véase Cole (2012) para la exploración de un tema visual, y Donnan (2010, 2011) para argumentos relacionados con la unidad y la distinción en el vocabulario artístico moche.

² «...some objects, just like some sites, come to stand for their cultures» (Boone, 2006, p. 23).

³ La ausencia de alfabetización en una sociedad ha sido vista a menudo como una falta de sofisticación y el término que la describe, «analfabeta», puede adquirir fácilmente connotaciones peyorativas. Esta voz es empleada aquí en el sentido más neutral posible, sin dejar de destacar las frustraciones que, debido a su dependencia de la alfabetización, aquejan a los historiadores del arte que emprenden la tarea de trabajar con piezas de arte andino antiguo.

en una época en la que la reproducción ya no es mecánica sino digital. La elección de obras por parte de los estudiosos para ilustrar sus argumentos aún adolece de limitaciones, pero éstas suelen ser en muchos casos limitaciones de copyright y de acceso a fotografías, no de capacidad técnica para reproducir gráficamente un objeto. En muchos casos, realizar el dibujo de una obra resulta ser una salida eficaz ante problemas de copyright.

A modo de ejemplo, en el marco de esta investigación el año 2015 solicité al Museum Fünf Kontinente de Múnich imágenes de una vasija moche con la representación en línea fina de la Ceremonia del Sacrificio, un dibujo de esta escena había sido publicado en 1983 en el volumen de Gerdt Kutscher titulado *Nordperuanische Gefäßmalereien des-Moche Stils* (fig. 1). Los encargados del museo se encontraban felices de atender mi petición, sin embargo, ella requería meses de espera, ya que esta conocida pieza nunca había sido bien fotografiada a colores desde todos sus lados. Esta carencia de fotografías de calidad tomadas a colores desde todos los

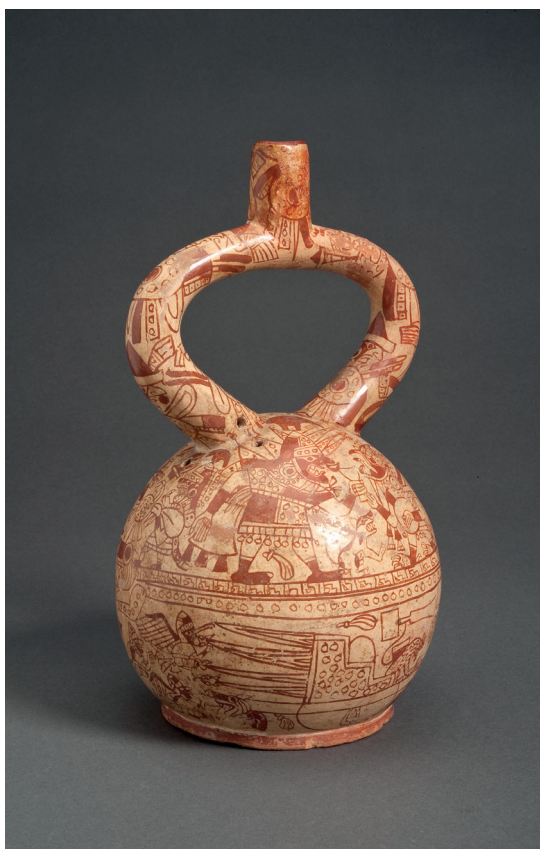


Figura 1. Botella moche con la representación en línea fina de la Ceremonia del Sacrificio. Museum Fünf Kontinente, Múnich, # 30-29-8.

ángulos encontraba su explicación, al menos parcialmente, en el generalizado uso que, durante décadas, habían tenido los dibujos para representar este objeto; a partir de ellos, la Ceremonia del Sacrificio llegó a constituirse en un tema clave de estudio dentro del discurso académico. Aparentemente, el museo estuvo dispuesto a tomar las fotografías ya que nadie las había solicitado anteriormente. La facilidad con la que se reproducen los dibujos contribuye al uso generalizado de un repertorio limitado de piezas en los artículos y libros publicados.

La facilidad de la reproducción digital deriva en una obra que, de algún modo, ocupa el lugar de su referente original y adquiere algo de su autoridad. Si bien estas copias «reactivan el objeto reproducido» (Benjamin, 2010, p. 14), también incorporan y cristalizan la mirada interpretativa de la persona que ha hecho los dibujos, y el contexto del análisis en el que serán utilizados. A medida que se pasa a través de varias instancias, los elementos de interpretación de una imagen reproducida, a veces «redibujada», pueden verse agravados.⁴ Tanto la naturaleza de interpretación de los dibujos y la composición de inexactitudes ha sido examinado en el contexto de la ilustración arqueológico histórico por Joanne Pillsbury y otros (2012).

En el caso de las ilustraciones de cerámicas moche, Jürgen Golte (2009, pp. 33-34) ha remarcado tanto la falta de contexto espacial y topográfico, como el distanciamiento de la obra de arte original en tres dimensiones, generados por los dibujos «rollout». Esto confiere una potencia o impacto muy especial a los dibujos, porque su repetida sustitución de la obra original, llega a infundirles la autoridad de la misma, a la vez que aleja al público de la apreciación de su auténtica apariencia. Los dibujos son problemáticos de una manera muy particular: a la vez que (como bien lo señala Golte) tienen la capacidad de hacer comprensibles temas visuales complejos y, frecuentemente, resuelven dificultades para estudiosos que no tienen acceso a las obras físicas o no disponen de fotografías completas de aquéllas, constituyen un canon, no tanto de objetos sino de *representaciones de* objetos (Camille, 1996, p. 198).

Elizabeth Boone ha remarcado cómo la supervivencia de ciertas obras de arte de la América antigua, disponibles para el análisis de los estudiosos modernos, es resultado de una combinación de valores culturales y del azar, tanto climático

⁴ Se podría imaginar este proceso como un tipo de mutación genética, donde los cambios en la naturaleza de la imagen se perpetúan través de las reproducciones posteriores, y esto es distinto del cambio al que se refiere Kubler en *The Shape of Time*, ya que se trata de un cambio en lo que se pretende que sea el mismo objeto en cada caso.

como histórico. Es «una muestra lamentablemente incompleta y en constante cambio a medida que se van realizando nuevos descubrimientos» (Boone, 2006, p. 21).⁵ Los investigadores comenzamos en desventaja a causa del clima y del tiempo, para luego abrirnos paso como podemos a pesar de ignorar qué es lo que desconocemos o, en algunos casos, cambiando el enfoque gracias a que sabemos qué es lo que no es conocible. Boone (2006, pp. 22-23) alude a la escasez de estudios de textiles en Mesoamérica, donde la preservación arqueológica es pobre, en contraste con el Perú, donde existen áreas con un estado de preservación envidiable y un creciente diálogo entre investigadores. En muchos casos, las obras sí nos abren caminos intelectuales importantes, funcionando como «puertas de entrada a la investigación de la ideología de la cultura que las produjo» (Boone, 2006, p. 44).⁶ Resulta fundamental, sin embargo, no perder de vista que el canon es formado por las necesidades y teorías de los estudiosos, sea deliberado o no este proceso.

Boone nos da una última advertencia: «Estos objetos nos recuerdan que lo que sobrevive—la muestra—controla los tipos de aproximaciones disponibles, entre las que podremos elegir, y las hipótesis que podemos verificar. Algunos objetos se prestan más para una estrategia interpretativa que otros». ⁷ Esta es la clave del problema que actualmente aqueja a los estudios de la iconografía moche: determinadas obras de arte se han convertido en piedras de Rosetta bien adaptadas a una estrategia interpretativa determinada y su continuo uso como herramientas interpretativas, mediante su reiterada publicación, ha generado una percepción de ubicuidad (y, por lo tanto, de autoridad). Esta aparente ubicuidad, sin embargo, posiblemente no refleje su presencia ni autoridad real en la ideología moche—o, mejor dicho, en *las ideologías* moche. «Las» en plural, ya que varias comunidades políticas moche parecen haber recurrido a un potencial campo expresivo para elegir aquellos elementos que apoyaran su independencia como comunidad política dentro del universo cultural moche, y que expresaran interpretaciones locales dentro de un marco común más amplio. Esto es consistente con el análisis de Walter Mignolo acerca de lo inherentemente problemático de los cánones en un contexto intercultural (1991). En el caso moche y de muchas otras sociedades antiguas de todo el mundo, existe la complicación añadida del origen cultural «analfabeto» de

⁵ «...a woefully incomplete sample, and one that is always shifting as new discoveries are made» (Boone, 2006, p. 21).

⁶ «...entry points to investigations of the ideology of their cultures» (Boone, 2006, p. 44).

⁷ «These objects remind us that what survives—the sample—controls what kinds of approaches we can take and what hypotheses we can test. Some objects are more suited to one interpretive strategy than others» (Boone, 2006, p. 46).

las obras canónicas del arte que tratamos de interpretar. Comenzamos en gran desventaja.

La repetida publicación de obras de arte que han sido designadas como claves comienza a constituir un canon de arte moche que no refleja la amplitud y profundidad de la expresión cultural moche en toda su extensión geográfica y temporal. Tampoco refleja fielmente las considerables diferencias que se están haciendo manifiestas entre distintas comunidades políticas moche. Mignolo distingue cuidadosamente entre la *formación* del canon (proceso *emic*) y la *definición* del canon (proceso *etic*), es decir, la comunidad de «creyentes» por un lado y la de «estudiosos» por el otro (Mignolo, 1991, p. 16). Nos advierte que «a nivel epistémico debemos darnos cuenta, sin embargo, que hay tantos cánones como comunidades»,⁸ observación muy pertinente en la discusión sobre la idea de identidad en la comunidad política y el sitio cultural, no siempre presente en el discurso académico.

Quiero dejar muy en claro que *no* estoy abogando por descartar o eliminar en nuestras discusiones las obras aquí mencionadas, ya que, no cabe duda, resultan útiles para la investigación e interpretación. Al mismo tiempo, debo pronunciarme contra el uso de estas imágenes a modo de clave maestra para comprender «la iconografía» o «la ideología» moche, presentándolas como un concepto rector. Me interesa el proyecto de descentrarlas y recomiendo una aproximación más regional a la cuestión de qué representaciones constituyen temas importantes y obras clave, y cómo aplicar estas obras a la investigación. Una metodología fundada en una comprensión regional de la cultura moche es vital para interpretar los usos de la iconografía en las esferas de influencia moche. Además, el uso preferencial de objetos arqueológicamente recuperados ayudaría a darle mayor especificidad a las interpretaciones. Esta manera de proceder implica desestabilizar en gran medida las concepciones totalizadoras de «lo moche»; exige, asimismo, el escrutinio de las diferencias entre los sitios, a la vez que sus similitudes, y altera considerablemente lo que podría constituir una definición útil de «ideología moche» o «creencias moche» en un contexto específico.

La creación de obras clave

Como Yongjae Jung afirma, «... la formación del canon no es un proceso natural o automático en el que las 'grandes' obras trascienden su tiempo y lugar para

⁸ «At the epistemic level we should realize, however, that there are as many canons as there are communities» (Mignolo, 1991, p. 18).

volverse clásicas»;⁹ mucho trabajo de selección, no sólo consciente sino también inconsciente, contribuye a la construcción de un canon mediante las elecciones de una comunidad de estudiosos. Un aspecto importante es el de la disponibilidad de obras con gran potencial interpretativo, es decir, objetos que transmitan una importante cantidad de información cultural y que, por lo tanto, den origen a un campo fértil para la interpretación. La capacidad de suministrar un recurso rico para la interpretación puede ayudar a crear una obra clave, porque es abordable desde múltiples puntos de vista y facilita una sensación de comprensión abarcadora. También está el atractivo de trabajar con un solo objeto lleno de autoridad. El «aura» que Benjamin adscribe a la obra de arte original se funde parcialmente con la autoridad cultural e ideológica percibida de la obra clave, de manera que se convierte en un «objeto primo» en el sentido postulado por Kubler (1962, p. 35), haciéndolo un objeto cuasi-talismánico que contiene no sólo la clave interpretativa sino una autorizada voz cultural implícita.

Es cierto que se están excavando cada vez más obras de arte moche, las que con su contextualidad traen adjunto un volumen de datos interpretativos de mayor profundidad que muchas de las obras anteriores. Sin embargo, no tienden a ser tan ricas en contenido iconográfico como las obras actualmente consideradas como claves. Muchas de las obras claves se descubrieron antes de la actual situación prolífica de la arqueología científica moche, y se encuentran en museos y colecciones privadas. Les falta verificación de proveniencia, o a lo mucho tienen una verificación incompleta— estatus que contribuye activamente a su utilidad y aceptación como obras claves. En razón de que no están afiliadas definitivamente con una comunidad política específica, se vuelven de aplicación universal. Se fomenta así su uso como representativas de una cultura moche generalizada, en vez de lo que sería más válido: como expresiones locales dentro de una red de asociaciones.

Las obras claves suelen ser objetos que llevan pintada sobre sus superficies cerámicas imagerie compleja en dos dimensiones, lo que les confiere un enorme potencial interpretativo. Ahora bien, esto plantea un problema muy particular: como este estilo de decoración de cerámica no se observa simultáneamente en todas las regiones dentro del área cultural moche,¹⁰ los objetos de este tipo son capaces de crear confusión sobre la manera en que algunos temas, personajes y asociaciones

⁹ «...canon formation is not a natural, automatic process in which the «great» works transcend time and place to become classics» (Jung, 2004, p. 214).

¹⁰ A menudo se describe como aparecida «tardíamente» pero con diferentes fechas para cuantificar lo que es «tardío» (Koons & Alex, 2014).

mitológicas podrían haber cambiado a lo largo del tiempo y, asimismo, sobre cómo habrían variado de lugar en lugar. Este hecho también aleja la atención de los objetos con decoración más sencilla respecto a la que reciben sus pares con mayor complejidad. Con frecuencia se establece un sistema de relaciones en el que las piezas más simples son encasilladas dentro de un contexto proporcionado por la pieza compleja; se trata a las primeras como meros elementos de una especie de «masa de copias» (Kubler, 1962, p. 35),¹¹ lo que posiblemente no refleje la manera en que la imaginería más simple se contextualizaba dentro de su propia comunidad política, o tal vez en otro momento histórico.

El cristianismo moderno puede servir de analogía. Existen, claro, elementos básicos comunes en la ideología religiosa cristiana; sin embargo, las diferencias de nacionalidad, etnicidad y denominación harían extremadamente problemática la designación de un «sistema ideológico cristiano» por su cultura material; afirmar su existencia sólo tendría validez a un nivel muy superficial o artificialmente ideal. Aun limitando el enfoque a los «católicos de los Estados Unidos», la cosa sigue siendo difícil. Tal descripción sería muy amplia, pero su cobertura sería más bien superficial. Haría falta señalar estructuras específicas ya sean regionales, étnicas o sectarias para que nuestra comprensión adquiriera cierto grado de sutileza. La crítica seminal de Sidney Kasfir (1984) del enfoque «una tribu, un estilo» en los estudios de arte africano reveló un conjunto similar de problemas en las clasificaciones de las prácticas del arte y la estética. Las categorías se basaban en las culturas existentes dentro de un conjunto variable y permeable de fronteras que habían sido forzadas para establecer una serie de categorías canónicas, que eran útiles para los estudiosos, pero ignoraban o eludían muchas complejidades de la cultura y la política.

Estudio de caso: La Ceremonia del Sacrificio

La Ceremonia del Sacrificio se ha instalado como un tema iconográfico clave en el arte moche, caracterizado por una serie de acciones realizadas por actores individuales. En la acepción actual, suele considerarse como un elemento dentro de una secuencia más larga, algo que Christopher Donnan llama la Narrativa del Guerrero, la que se ocupa de los preparativos y el combate de guerreros, su posterior victoria o derrota, y el eventual sacrificio de los caídos (Donnan, 2010, pp. 6-7). Donnan afirma que las referencias a esta Narrativa y a su relación con la «religión de estado» en «más del sesenta por ciento de todas las representaciones artísticas de Moche», si todos los temas relacionados se tienen en cuenta, le otorgan

¹¹ «Replica-mass» (Kubler, 1962, p. 35).

un lugar primordial en la evaluación de la ideología y creencias religiosas moche (Donnan, 2010, p. 60).¹² La Ceremonia del Sacrificio logra parte de su brillo al ser la culminación de esta Narrativa del Guerrero. La Ceremonia constituye el tema central de un par de obras clave analizadas aquí (figs. 1 y 3) al referirnos al modo en que los dibujos *roll-out* han sido usados para interpretar las creencias y la ideología de los moche. Me interesa particularmente discernir cuáles fueron las versiones seleccionadas para su repetición, y qué significado tiene esta repetición frente a la variedad existente más allá de estas pocas obras.

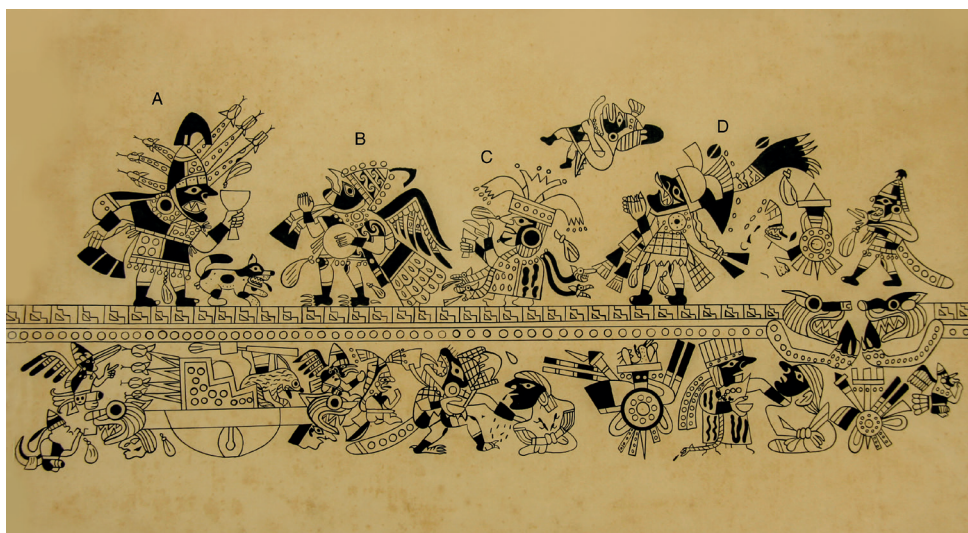


Figura 2. Dibujo de escena de la Ceremonia del Sacrificio pintada en una botella moche. Museo Larco, Lima, # ML010847.

Los actores participantes de la Ceremonia del Sacrificio, su atuendo y sus acciones, son la base sobre la que las representaciones del ritual se estudian. Por consiguiente, se hace necesaria una introducción a los personajes principales, sus atributos y su actuación en las obras canónicas. La figura 2 representa una versión etiquetada de

¹² Donnan señala que este cálculo se basa en el Archivo Moche, una colección de fotografías de obras de arte moche conservadas en museos y colecciones privadas tomadas por él a lo largo de su carrera; la colección se encuentra actualmente en Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Donnan, 2010, p. 69, nota 2). El hecho de que este Archivo sea presentado como representativo de toda una colectividad cultural moche resulta, sin embargo, cuestionable. Entre otros aspectos, se encuentran los sesgos inherentes señalados en el ensayo de Boone, especialmente la influencia de los programas de investigación. Este Archivo refleja los intereses de investigación de Donnan, por consiguiente, no debería ser conceptualizado como una colección completa sobre los moche (Dumbarton Oaks Research Library, 2014, pp. 1-3).

la Ceremonia del Sacrificio, proveniente de una botella del Museo Larco (fig. 3); esta versión ha sido utilizada por muchos autores. El Personaje «A» viste atuendo de guerrero, compuesto de un casco cónico con un ornamento en forma de media luna, una breve túnica y un faldellín que le hace juego, además de un protector coxal. Unos elementos largos se asoman de su cuerpo; su terminación adquiere la forma de abstractas cabezas de serpiente. Está descalzo, con las piernas pintadas a la manera de los guerreros. Usa orejeras muy elaboradas y ornamento de nariz; en su brazo adornado con una muñequera sujeta la copa que el Personaje «B» le ofrece. El Personaje «B» también lleva vestimenta de guerrero. Es una figura ornito-antropomórfica con pico, alas, garras de ave y brazos humanos que llevan muñequeras. También usa un casco cónico con diseño en forma de media luna, y llegamos a ver detrás de la tapa de la copa, en su mano izquierda, una breve túnica y un faldellín. Usa además orejeras y lleva pintura en las piernas. Detrás del Personaje «B», llevando una copa con tapa, aparece el Personaje «C», frecuentemente denominada la Sacerdotisa. Tiene elementos que la señalan como femenina: trenzas largas y una larga túnica (Hocquenghem & Lyon, 1980; Lyon, 1978). Las trenzas son representadas con terminación en cabezas de serpientes felínicas. Porta muñequeras y orejeras. Su tocado se caracteriza por incluir una cinta o diadema con plumas que se proyectan. No presenta pintura en las piernas. Detrás de ella



Figura 3. Botella moche con representación en línea fina de la Ceremonia del Sacrificio. Museo Larco, Lima, # ML010847.

se ve al Personaje «D» que lleva las manos adelante. Él también usa un tocado distintivo, una diadema que sirve de soporte a un ornamento semicircular con dos formas curvas que se proyectan. Detrás del tocado se observa un ornamento en forma de abanico de plumas; en su espalda se ve lo que parecerían ser cintas con borlas y por delante unas formas triangulares en gradas que posiblemente también representen borlas. Viste una túnica cubierta con placas metálicas, cuya terminación es, o un dobladillo con formas triangulares o un faldellín con dobladillo dentado. Un alargado ornamento trapezoidal, cubierto con placas metálicas, es usado como protector coxal. Presenta orejeras con redondeles y un ornamento de nariz, además de pintura en las piernas.

Existe clara evidencia de que el sacrificio humano elaborado era practicado, por lo menos, por algunas entidades políticas moche. La Huaca de la Luna, en el valle del río Moche, ha dado amplia evidencia de la existencia de al menos tres instancias separadas de sacrificios humanos a gran escala (Bourget, 1998, 2001a, 2001b; Sutter & Verano, 2007; Toyne y otros, 2014; Verano, 1998, 2005; Verano, Tufinio & Lund, 2008). Sin embargo, los sacrificios en la Huaca de la Luna no guardan conexión directa con la Ceremonia del Sacrificio tal como es presentada en las obras clave, y la idea de que el descubrimiento de la suntuosa indumentaria de Sipán o de otros sitios «demuestra» que la Ceremonia del Sacrificio y sus actores eran «reales» (Alva & Donnan, 1993, p. 223) no tiene sustento alguno, ya que Sipán y Huaca de la Luna se localizan aproximadamente a 200 kilómetros de distancia uno del otro, se considera que pertenecieron a dos esferas políticas diferentes, y los sacrificios a gran escala reportados en la Huaca de la Luna no han sido encontrados en Sipán, donde hasta el momento los individuos sacrificados sólo han sido hallados en pequeños números al interior de contextos funerarios. De otro lado, los trajes encontrados en las tumbas de Sipán y otros sitios hasta el momento no han salido a la luz en la Huaca de la Luna, donde se habrían utilizado otro tipo de suntuosas vestimentas que no se ve en las obras canónicas. Existen muchas otras situaciones de confusión, tales como la falta de víctimas de sacrificios en San José de Moro, y la posible identificación de la Señora de Cao de la Huaca El Brujo con la iconografía del Personaje D (Franco, 2008, p. 287). La imagen ordenada, concisa, de la Ceremonia del Sacrificio como expresión de una teología concreta e integral representada en las obras clave no es lo que se halla en la práctica.

Lo que quiero evaluar es la manera en que dos representaciones de la Ceremonia del Sacrificio han sido publicadas repetidamente en trabajos académicos sobre arte e ideología moche, haciendo que la Ceremonia del Sacrificio, tal como aparece

representada en estas pocas obras, se presente como un elemento ideológico ubicuo y fundamental en toda el área de influencia moche. La reproducción de un puñado de obras suele hacer caso omiso a otras versiones del mismo tema. Es más, el enfoque en estas obras y su interpretación posiblemente enaltezcan un aspecto de creencia religiosa por encima de otras deidades e ideas religiosas que tal vez hayan revestido igual o mayor importancia, ya fuera regionalmente o en la teología moche entendida en su sentido más amplio. Típicamente, las dos versiones se presentan en forma de dibujos, basados en vasijas de cerámica de línea fina de las colecciones de los museos Fünf Kontinente y Larco (figs. 1-3). Lo que emerge de la crítica al uso de estas obras, es que enfocarse solamente en ellas ignora la diversidad del vocabulario iconográfico y la importancia de las variaciones regionales. Esta situación exige a gritos una aproximación contextualizada a la iconografía moche, con el reconocimiento de la existencia de un campo de expresión potencial, al que se recurre de modo selectivo y en contextos particulares.

¿Qué es una representación de la Ceremonia del Sacrificio?

Cuando empecé a trabajar en este proyecto, mi primer paso fue juntar cuantas versiones de la Ceremonia del Sacrificio fuera posible, para luego tratar de determinar qué había hecho que las dos obras más populares devinieran en canónicas. Muy pronto se hizo evidente que esa búsqueda, en sí, presentaba una serie de complicaciones importantes. Si fijaba como criterio las escenas que representasen al Personaje «A» recibiendo, bebiendo de, o presentándosele la copa, lo que caracteriza a la ceremonia en las obras clave, habría sido capaz de identificar unas pocas representaciones posibles; sin embargo, comenzaron a surgir problemas cuando las figuras que correspondían al Personaje «A» llevaban distintas vestimentas. También encontré representaciones que contenían muchas de las figuras de la Ceremonia, pero sin mostrar al Personaje «A» bebiendo de la copa o que se la ofrecieran directamente. Se hizo evidente que al aplicar el criterio del Personaje «A» con la copa estaba favoreciendo a las obras canónicas; hacía caso omiso de posibles variaciones regionales en las que se podrían afirmar sistemas locales de autoridad o de ideología; y, por último, ignoraba o marginaba representaciones de figuras individuales vistas en algunas versiones de la Ceremonia. Era importante preguntarnos ¿qué es lo que constituía la Ceremonia? y si era cierto que existía una sola forma autorizada de ella.

Quizás deberíamos estar abiertos a ver esta multiplicidad de diferentes expresiones como tales, en vez de despreciarlas considerándolas versiones «incompletas» o meras «variantes» de la presentación canónica. Algunas versiones parecerían

fusionar a los Personajes «B» y «D» al combinar sus atributos, sin embargo, quizás, ¿no podríamos entender a «B» y «D» como producto de la separación de un único personaje original? Algunas versiones del tema pueden ubicarse estilísticamente en la esfera de influencia de los moche del Sur y otras parecen pertenecer a la tradición de línea fina del valle de Jequetepeque. Salta inmediatamente a la vista una diferencia entre el contexto de cuadro de la Ceremonia del Sacrificio en el estilo Jequetepeque y en el de las obras canónicas (fig. 4). Resulta evidente que las dos piezas más comúnmente reproducidas (figs. 1-3) son, de lejos, las más detalladas siendo fáciles de leer. Debería notarse, además, que las dos piezas canónicas son muy similares, con determinados elementos en común, como el ser o criatura bicéfala que sostiene unos conos junto a sus bocas, la litera sobre la que se lleva una figura felina, y el gesto del Personaje «D». Además, ambas parecen proceder del valle de Chicama (Elke Bujok, comunicación personal, 2015; Ulla Holmquist Pachas, comunicación personal, 2014), y es probable que hubieran sido producidas en el mismo taller. Algunos detalles, como la tapa con hoyuelos de la copa que se ve de perfil en la mano izquierda del Personaje «C» y las semillas de



Figura 4. Botella moche con representación en línea fina de la Ceremonia del Sacrificio, estilo Jequetepeque. Museo Larco, Lima, # ML013664.

Nectandra que pasan flotando cerca del Personaje «D», están presentes únicamente en estas dos representaciones, no en las otras.

Una tercera pieza, conservada en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (fig. 5), ha sido reproducida con menos frecuencia que las dos primeras. Esto no es sorprendente, ya que dicha versión no está tan bien preservada y, por lo tanto, le falta algo de detalle—no queda claro si el elemento que divide la vasija en dos por su ecuador es la criatura con dos cabezas; además, los cuerpos del Personaje «A» y de algunas otras figuras más pequeñas se encuentran incompletos. Sin embargo, tiene otras diferencias que nada tienen que ver con su estado de preservación. Entre ellas: el Personaje «D» está ausente, aunque algunos elementos de su atuendo, como el tocado, los lleva una figura que pareciera ser el Personaje «B»; y la escena en el registro inferior de las dos primeras versiones queda sustituida por la de pares de guerreros enfrentados. Si bien hay muchas similitudes entre esta tercera versión y las dos primeras, las diferencias son significativas, y estas diferencias son las que exigen nuestra atención. A medida que exploramos las obras menos reproducidas podemos ver cómo difieren de las versiones canónicas, y cómo esas divergencias podrían entenderse como una versión escueta de la escena, en vez de como una variación regional, si es que tomamos a las versiones canónicas como las más autorizadas.

Estas versiones menos difundidas, en muchos casos, tienen un formato con menor densidad de información visual, a la vez que difieren con respecto a elementos de

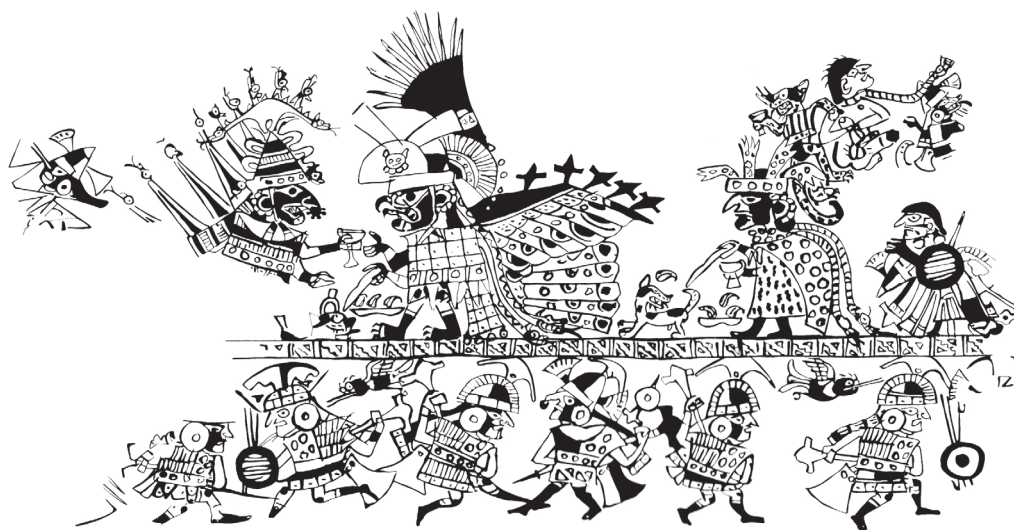


Figura 5. Escena de la Ceremonia del Sacrificio pintada en línea fina sobre una vasija moche. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

la vestimenta y a la imaginería secundaria. También demuestran una variación considerable en muchos de los detalles y personajes que forman parte de la escena. El hecho de que se aparten así de las versiones canónicas, sin embargo, no significa necesariamente que no representen «correctamente» la Ceremonia del Sacrificio. Una percepción de inferioridad o de un estado incompleto se ve implícita, sin embargo, cuando las versiones más densas se reproducen una y otra vez, publicación tras publicación, como si fueran las imágenes autorizadas de este tema.

Deberíamos contemplar estas otras versiones pensando, más bien, que tal vez nos muestran variaciones artísticas regionales de la temática y que podrían constituir la expresión de versiones locales de la ideología y prácticas religiosas moche. La ausencia de personajes, o su combinación, podría indicar una diferencia en la mitología, o cuando menos, el enfoque local sobre algunos participantes de la escena, a costa de otros. Es usual que se considere que la ausencia de una figura en una escena (que nos consta podría haber sido representada) podría indicar su menor importancia o relevancia dentro de dicho contexto que aquellas que sí fueron incluidas, por lo menos, en el concepto de quien diseñó esa versión específica. Esto no quiere decir, sin embargo, que las versiones con mayor grupo de participantes sean de modo alguno más autorizadas o más auténticas que las otras versiones.

Al respecto, tomaremos como ejemplo el caso de una pieza que posiblemente proceda de Chimbote, en el valle del río Santa (fig. 6). Aparentemente, en esta vasija con representaciones en relieve, el Personaje «C» encabezaría a las figuras que le siguen detrás ofreciendo un bol al Personaje «A», representado de pie frente al «Personaje B». Como la pieza no fue elaborada con fineza, cuesta discernir los detalles o simplemente no fueron incluidos. La dificultad para una completa lectura de piezas como ésta nos sirve de recordatorio del por qué se favorece a las obras clave: aparte de su mayor densidad iconográfica, su realización con trazo fino las hace nítidas y de fácil lectura. Esto las hace más deseables como objetos interpretativos. Aun con la «baja resolución» de esta pieza, podemos apreciar cómo los Personajes «A» y «C» cumplen con la mayoría de las expectativas respecto a su atuendo. El Personaje «B» es menos canónico. Su tocado aparece representado como una diadema gruesa, a la que están pegados el ornamento con forma de media luna y un abanico de plumas extremadamente simplificado. Lleva en la mano izquierda un mazo, tiene la derecha levantada, y si bien es posible que lleve orejeras, ni ella ni el atuendo en general se ven con mayor detalle. Además, parece tener pies humanos, no de ave. En suma, empezamos a ver que el grado de

Figura 6. Botella con representación en relieve de la Ceremonia del Sacrificio posiblemente procedente de Chimbote, en el valle del río Santa. Museo Larco, Lima, # ML002911.



variación no puede ni debe conceptualizarse como en estado incompleto, tampoco como una «desviación» que se aleja del objeto central, principal, correcto.

Otro ejemplo de variación puede encontrarse en una vasija del tipo «canchero» conservada en el Museo Americano de Historia Natural (fig. 7). La parte de atrás queda dividida por tres líneas de suelo en aproximadamente dos registros. Arriba a la izquierda figura de pie el Personaje «A», con elementos con cabeza de serpiente que se proyectan detrás de él. Lleva casco de guerrero con cresta, pero también un abanico de plumas ornamental adelante. Su túnica, faldellín y protector coxal son similares a los presentados en las versiones canónicas. En la mano izquierda, lleva mazo y escudo. Cara a cara con él aparece una figura que combina elementos de los Personajes «B» y «D» canónicos, una combinación similar a la pintada en la vasija de la figura 5. Abajo, un guerrero ornitomorfo con pico largo (posiblemente un colibrí)¹³ es mostrado de pie frente a un cautivo amarrado, a quien una figura felina está desangrando. En esta versión, no está presente el Personaje «C», se combinan

¹³ Existe una asociación entre los colibríes y las figuras de los corredores rituales observados a los ceramios de línea fina moche, otro tema del arte moche que tiene asociaciones iconográficas con la ideología guerrera.

dos figuras de la versión canónica y aparece el guerrero-ave. Al estar desprovista de una contextualización temporal o geográfica, carecemos de la capacidad de evaluar la relación entre esta vasija y las piezas canónicas, igualmente carentes de contextualización.

Las dos piezas aquí presentadas no han sido ampliamente difundidas. Propongo que una razón para ello pudo ser su falta de información visual en comparación con las piezas canónicas, y la sensación que produce esa falta es que ambas piezas están de algún modo «incompletas» y por lo tanto serían menos «útiles», o tal vez, menos satisfactorias para la interpretación. Como tales, quedan marginadas, y a la hora de los debates sobre la Ceremonia del Sacrificio, estas versiones pocas veces se mencionan siquiera. Lo que debe cuestionarse es que un reducido número de obras de entre todo un extenso corpus, y de difícil definición, pueda usarse para representar un aspecto del sistema ideológico de una sociedad sin organización política estatal, y que las representaciones de personajes encontradas fuera de estas obras deban entrar necesariamente en una única narrativa maestra que defina sus roles e importancia sin variantes. Deberíamos mantenernos abiertos a la posibilidad,



Figura 7. Representación en relieve de la Ceremonia del Sacrificio en vasija del tipo «canchero». Cortesía de la División de Antropología del American Museum of Natural History, Nueva York, # 41.2/7253.

por ejemplo, de que sitios con enfoque en la representación del Personaje «C» no correspondan completamente con la escena mítico-ideológica desplegada en las obras canónicas, y que la relación haya sido más bien de revisionismo o incluso de contradicción, reflejando diferencias políticas y religiosas entre diferentes sitios moche. Cuanto más interrogamos diferencias de expresión, más entendemos la naturaleza heterogénea de los moche. Este entendimiento depende de que hagamos las paces con la ambigüedad, y que pensemos la cultura moche más bien como una constelación de respuestas y negociaciones frente a un universo de posibilidades; posibilidades que, además, experimentaron variaciones a lo largo del tiempo.

Conclusión

A pesar de que su crítica está relacionada con lo literario y no lo visual, Yongjae Jung con su descripción de la formación de canon como «leer y releer, publicar y volver a publicar, enseñar y recomendar para la enseñanza, y escribir libros y artículos sobre un reducido número de obras cuya perdurabilidad queda, por lo tanto, asegurada (Jung, 2004, p. 216)»¹⁴ tiene mucho que decirnos en el contexto que nos convoca. Al difundir repetidamente las obras clave para respaldar determinadas interpretaciones de la cultura moche, se afirma la autoridad de esas obras por sobre otras obras más simples y/o localmente contextualizadas. Con ello se crea la percepción de un sistema ideológico coherente correspondiente a una única cultura moche, sistema cuya existencia real nos parece poco probable, en un área cultural tan comprobadamente heterogénea.

Bibliografía

- ALVA, Walter & Christopher B. DONNAN
1993 *Royal Tombs of Sipán*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History.
- BENJAMIN, Walter
2010[1936] *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Prism Key Press.
- BOONE, Elizabeth Hill
2006 The Defining Sample: How We Pursue the Pre-Columbian Past.
En Jeffrey Quilter & Mary Ellen Miller (eds.), *A Pre-Columbian World*.

¹⁴ «...reading and rereading, publishing and republishing, teaching and recommending for teaching, and writing books and articles about a small group of works whose durability is thereby assured» (Jung, 2004, p. 216).

Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library & Collection, pp. 21-54.

BOURGET, Steve

- 1998 Excavaciones en la Plaza 3A y en la Plataforma II de la Huaca de la Luna durante 1996. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales Gamarra (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Libertad, pp. 43-64.
- 2001a Children and Ancestors: Ritual Practices at the Moche Site of Huaca de la Luna, North Coast of Peru. En Elizabeth P. Benson & Anita G. Cook (eds.), *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press, pp. 93-118.
- 2001b Rituals of Sacrifice: Its Practice at Huaca de la Luna and its Representation in Moche Iconography. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 89-110.

CAMILLE, Michael

- 1996 Prophets, Canons, and Promising Monsters. *The Art Bulletin*, 78(2), 198-217.

CASTILLO, Luis Jaime

- 2010 Moche Politics in the Jequetepeque Valley: A Case for Political Opportunism. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 83-109.

COLE, Ethan Michael

- 2012 *Moche Marks of Distinction: Time and Politics in Painted Pottery Substyles of the Moche Culture, North Coast, Peru AD 100-900*. Tesis de doctorado. University of California, Los Angeles.

DONNAN, Christopher B.

- 2010 Moche State Religion: A Unifying Force in Moche Political Organization. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 47-69.
- 2011 Moche Substyles: Keys to Understanding Moche Political Organization. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 15(1), 105-118.

DUMBARTON OAKS RESEARCH LIBRARY AND COLLECTION

- 2014 Christopher B. Donnan & Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011. Editado por Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

- FRANCO JORDÁN, Régulo
2008 La señora de Cao. En Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los reinos de la Luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 280-287.
- GOLTE, Jürgen
2009 *Moche, cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de Las Casas.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie & Patricia J. LYON
1980 A Class of Anthropomorphic Supernatural Females in Moche Iconography. *Ñawpa Pacha*, 18, 27-48.
- JUNG, Yongjae
2004 The New Americanist Intervention into the Canon. *American Studies International*, 42(2-3), 213-225.
- KASFIR, Sidney Littlefield
1984 One Tribe, One Style?: Paradigms in the Historiography of African Art. *History in Africa*, 11, 163-193.
- KOONS, Michele L.
2016 Moche Sociopolitical Dynamics and the Role of Licapa II, Chicama Valley, Peru. *Latin American Antiquity*, 26(4), 473-492.
- KOONS, Michele L. & Bridget A. ALEX
2014 Revised Moche Chronology Based on Bayesian Models of Reliable Radiocarbon Dates. *Radiocarbon*, 56(3), 1039-1055.
- KUBLER, George
1962 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- KUTSCHER, Gerdt
1983 *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche-Stils*. Munich: Verlag C.H. Beck.
- LARCO HOYLE, Rafael
2001 [1938-1939] *Los mochicas*. 2 vols. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.
- LYON, Patricia J.
1978 Female Supernaturals in Ancient Peru. *Ñawpa Pacha*, 16, 95-140.
- MIGNOLO, Walter D.
1991 Canons A(nd)Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are We Talking About?). *Poetics Today*, 12(1), 1-28.

- PILLSBURY, Joanne (ed.)
2012 *Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas.*
Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- QUILTER, Jeffrey & Michele L. KOONS
2012 The Fall of the Moche: A Critique of Claims for South America's First State. *Latin American Antiquity*, 23(2), 127-143.
- SUTTER, Richard C. & John W. VERANO
2007 Biodistance Analysis of the Moche Sacrificial Victims from Huaca de la Luna Plaza 3C: Matrix Method Test of their Origins. *American Journal of Physical Anthropology*, 132, 193-206.
- SWENSON, Edward
2012 Warfare, Gender, and Sacrifice in Jequetepeque, Peru. *Latin American Antiquity*, 23(2), 167-194.
- TOYNE, J. Marla, Christine D. WHITE, John W. VERANO, Santiago UCEDA, Jean François MILLAIRE & Fred J. LONGSTAFFE
2014 Residential Histories of Elites and Sacrificial Victims at Huacas de Moche, Peru, as Reconstructed from Oxygen Isotopes. *Journal of Archaeological Science*, 42, 15-28.
- VERANO, John W.
1998 Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos: Evidencias de las temporadas de investigación 1995-1996 en Huaca de la Luna. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Libertad, pp. 159-171.
2005 Human Sacrifice and Postmortem Modification at the Pyramid of the Moon, Moche Valley, Peru. En Gordon F.M. Rakita, Jane E. Buikstra, Lane A. Beck & Sloan R. Williams (eds.), *Interacting with the Dead: Perspectives on Mortuary Archaeology for the New Millennium*. Florida: Florida University Press, pp: 277-289.
- VERANO, John W., Moisés TUFINIO & Melissa LUND VALLE
2008 Esqueletos humanos de la Plaza 3C de Huaca de la Luna. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales Gamarra (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2001*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, pp. 225-254.

Capítulo 10

Los otros, los «no-moche» Reflexiones en torno a la formación y representación de identidades colectivas

Julio Rucabado Yong
Museo de Arte de Lima

No me conoces, me imaginas. Solo ves en mi lo que eres tú
(A. Jodorowsky)

Desde los albores de la historia de la humanidad, el hombre ha vivido en una continua exploración de lo que considera *su* mundo, adaptándose y haciendo suyo el entorno que le rodea, aprendiendo a relacionarse con todo aquello que lo habita, tanto en una dimensión física como metafísica. Dicha exploración sienta las bases para la construcción colectiva de una cosmovisión, la cual se representa y comunica a través de lenguajes simbólicos. Esta visión del mundo constituye una verdadera narrativa de alteridades, donde el constante encuentro con el otro, polimorfo y universal, sitúa al individuo en relaciones que le ayudan a reconocer su diferencia y a reafirmar los contornos de su propia identidad. En dichos encuentros la posición del otro no solo recae sobre seres humanos sino que puede ser ocupada también por otras criaturas, desde vegetales y animales hasta entidades que residen en el imaginario o la memoria colectiva del grupo, incluyéndose a dioses, demonios, espíritus y ancestros así como a superhéroes, hadas, y recientemente, cyborgs, extraterrestres, zombis, entre otros.

En muchos casos, la reacción inicial ante la presencia del otro, sea esta real o ficticia, encierra sentimientos de recelo, temor o repulsión, empujando al individuo o grupo a encontrar los medios necesarios para afrontar tal situación. Bien sea manteniéndose a distancia o aislándose de lo extraño, o bien aproximándose a éste

con el fin de conquistarlo, domesticarlo y hasta aniquilarlo. De otro lado, existen también situaciones de encuentro e intimidad con el otro, tanto en el ámbito de lo cotidiano como en la esfera de la vida ritual, que permiten no solo conocerlo y tolerarlo sino también comprenderlo, aceptarlo e incluso llegar a querer imitarlo. De este acercamiento se desprende la posibilidad de redefinir la condición del otro, transformando al forastero, salvaje o enemigo en vecino, civilizado o aliado. Es decir, despojarlo de su rol antagonico y reposicionarlo como coprotagonista de una historia compartida, acortando así las distancias entre «ellos» y «nosotros».

En diversas sociedades del mundo antiguo las relaciones de alteridad, especialmente aquellas involucradas en la demarcación de fronteras étnicas y políticas, han sido materia de representación a través de diversos medios, desde relatos orales y documentos escritos hasta las artes visuales y el performance ritual. Dichos medios no solo inmortalizaron la participación de hombres y mujeres en enfrentamientos bélicos, migraciones y alianzas intergrupales, resaltando la figura del *extranjero*, sino también exaltaron la mediación de personajes divinos, ancestrales o heroicos en la reclamación de territorios, la lucha contra enemigos externos y el origen de los pueblos.

El presente artículo plantea una reflexión crítica sobre el proceso de formación de la identidad colectiva moche, ficción forjada a partir de las relaciones de conflicto y negociación a nivel interétnico y político,¹ por las que atravesaron algunas comunidades agrarias de la costa septentrional del Perú en tránsito hacia la consolidación de estados regionales tempranos durante el primer milenio de nuestra era. Abordaremos este fenómeno considerando una relectura de los discursos narrativos del arte visual moche,² tanto en su estructura y contenido como en la función social que estos debieron cumplir dentro del contexto histórico mencionado. Por ello, discutiremos la producción de discursos visuales teniendo como referencia la información arqueológica proveniente del valle de

¹ Compartimos la distinción entre identidad étnica y política planteada por Krzysztof Makowski, vinculando la primera a la producción y uso de bienes utilitarios de estilo Gallinazo (Virú de Larco Hoyle), mientras que la segunda se relaciona con objetos del estilo Moche (*v.g.* vestimentas, tocados, parafernalia), cuya posesión permitía al usuario participar en ceremonias supracomunitarias así como iniciarse o convertirse en «moche» (Makowski, 2008, p. 65).

² Recogemos los avances y debates metodológicos del análisis e interpretación iconográfica del arte moche (Benson, 1972, 2012; Bourget, 2006; Castillo, 1989; Giersz y otros, 2005; Golte, 1994, 2009; Hocquenghem, 1987; Makowski, 1994, 2000, 2003; Quilter, 1997), incluyendo especialmente aquellas contribuciones que hacen hincapié en la presencia de elementos culturales foráneos o «no-moche» (Kutscher, 1954; Lau, 2000, 2004, 2013; Lieske, 1992; Makowski & Rucabado, 2000; Schuler-Schömmig, 1979, 1981; Wołoszyn, 2008a, 2008b).

Moche, región reconocida como uno de los principales núcleos de poder político y escenario epónimo de la identidad moche.³ A la conocida «historia oficial» moche, reconstruida esencialmente a partir de la vida de las élites en el centro urbano y ceremonial de las Huacas de Moche (Uceda, 2000, 2013; Uceda & Morales, 2010; Uceda & Tufinio, 2003), integraremos los procesos observados en las zonas rurales del valle medio de Moche (incluyendo las zonas altas del mismo que abarcan a las cuencas adyacentes de los ríos Sinsicap y Alto Moche), considerando como factor crítico la interacción con grupos migrantes altoandinos (Billman, 1996, 1999, 2002; Ringberg, 2012; Topic & Topic, 1983).

Fueron dichos encuentros, situaciones de conflicto, convivencia o negociación, los que debieron sustentar la construcción intersubjetiva de la figura del otro en el imaginario moche. De manera similar, debió delinarse la personalidad arquetípica del héroe moche, los relatos sobre sus travesías por tierras lejanas así como su rol central en el ordenamiento socio-cósmico. En este contexto, el lenguaje simbólico del mito y el ritual adquirieron relevancia en la negociación de identidades colectivas. No solo para quienes se autoidentificaron directamente con la figura del héroe – vinculada a un *ethos* de guerrero y sacerdote – sino también para aquellos individuos de origen foráneo o mestizo que, dejando atrás su condición de enemigo peligroso sujeto a ser conquistado/vencido pasaron a ser percibidos como agentes activos en la propiciación de la fertilidad y el orden. Este cambio en la percepción de la naturaleza del otro, así como la potencial asimilación de extraños convertidos en vecinos, debió marcar un paso importante en la consolidación de una sociedad moche pluriétnica.

Migración y convivencia: De intruso a vecino

El desarrollo de las sociedades norcosteñas hacia fines del primer milenio antes de nuestra era (400-1 a.C.) involucró diversas transformaciones socio-económicas y políticas relacionadas, entre otros factores, con la migración de grupos altoandinos

³ Actualmente, existe consenso acerca de la multiplicidad de entidades políticas independientes moche, sobre su relación estrecha con un sustrato étnico-cultural común de filiación Virú-Gallinazo, sobre la heterogeneidad estilística en la producción de bienes suntuarios y la existencia de una ideología compartida expresada a través de símbolos visuales, discursos míticos y prácticas rituales que permitieron la cohesión o integración supracomunitaria (Bawden, 1996; Castillo & Donnan, 1994; Makowski, 2008; Quilter & Castillo, 2010; Shimada, 1994). En este artículo nos enfocaremos principalmente en el desarrollo estatal moche sureño, cuya área nuclear incluyó los territorios de los valles de Moche y Chicama, región que se vincula directamente con la producción del discurso narrativo temprano moche.

hacia varios de los valles costeños (Billman, 1996, 1999, 2002; Proulx, 1982; Schaedel, 1985; Topic & Topic, 1983; Wilson, 1988). Dichas migraciones coincidieron con el surgimiento de nuevas expresiones culturales en la costa y sierra norte (*v.g.* Salinar-Virú, Layzón-Cajamarca, Huarás-Recuay y los desarrollos culturales de la región de Huamachuco).

En territorios costeños, la presencia de migrantes motivó inicialmente tensión y conflicto, especialmente en aquellos lugares donde se generaba competencia por el control de tierras y la explotación de recursos. En el caso del valle de Moche, la construcción de muros defensivos y parapetos, el emplazamiento de sitios en posiciones estratégicas, el distanciamiento moderado entre los asentamientos y el abandono de las zonas altas del valle medio por parte de las comunidades locales costeñas parecen reflejar, a criterio de Brian Billman, estrategias para afrontar posibles conflictos armados, principalmente repeler las incursiones de grupos de ataque o saqueadores (Billman, 1999, pp. 150-153).

Según el mismo autor, durante los primeros cuatro siglos de nuestra era, las comunidades costeñas abandonaron muchas de las áreas del valle, reduciéndose el número de asentamientos pero aumentando sus poblaciones, las cuales se conglomeraron en el cuello del valle y la parte baja del valle medio, cerca de las bocatomas de los canales de irrigación. Asimismo, se construyeron nuevas fortificaciones y elementos defensivos en varios sitios habitacionales, especialmente en zonas que permitieron controlar el acceso al valle desde las zonas altas o los valles vecinos. Todos estos cambios en las estrategias de defensa reflejarían cambios en la naturaleza y los objetivos de los agresores, relacionándose con la invasión y conquista del valle medio (Billman, 1996, 1999, pp. 152-154).⁴

Durante este periodo, los grupos migrantes formaron tres concentraciones de asentamientos en la parte baja del valle medio de Moche y las zonas aledañas de Sinsicap y Alto Moche. Las comunidades locales costeñas se reorganizaron en varias unidades políticas independientes, nucleándose alrededor de centros como Cerro Oreja en el valle medio, Pampa Cruz en el litoral de Huanchaco y las Huacas de Moche en el valle bajo (Billman, 1999, pp. 150-152). Este periodo corresponde a los desarrollos culturales Virú-Gallinazo y Moche Temprano (Moche I-III,

⁴ Varios autores niegan la existencia de conflictos bélicos a partir de evidencia negativa, apoyándose de otro lado en el hoy difundido modelo de «batallas rituales» (Arkush & Stanish, 2005; Castillo, 2014). Si bien dicho sistema de enfrentamientos tuvo presencia en el imaginario moche, no se tiene evidencia material ni iconográfica que permita afirmar su vigencia durante el periodo precedente al desarrollo cultural y político moche, cuando se iniciaron los conflictos intergrupales por presencia de grupos migrantes en el valle de Moche.

100-300/400 d.C.), antecediendo a la consolidación del llamado «Estado Moche Sureño», fenómeno vinculado a un poder político centralizado en las Huacas de Moche (Castillo & Donnan, 1994; Castillo & Quilter, 2010; Shimada, 1994; Uceda, 2000, 2016; Uceda & Morales, 2010) así como al control efectivo de las zonas rurales del valle medio hasta sus límites con los valles de Sinsicap y Alto Moche (Billman, 1996). En esta época los conflictos habrían escalado llegando a producirse enfrentamientos armados, donde los grupos costeños tendrían posiblemente una mejor organización supracomunitaria.⁵ Fue en este contexto que surgió y cobró importancia la nueva ideología moche como cohesionador social.

Vale decir que durante los varios siglos de presencia foránea en esta región, algunas de las comunidades migrantes, lejos de mantenerse aisladas, parecen haber tenido una actitud de apertura hacia la movilización social. La comunidad de Cerro León, emplazada sobre un cerro localizado en la Quebrada de León en la margen izquierda del valle medio, habría acogido a individuos de origen costeño, según investigaciones realizadas por miembros del *Proyecto Orígenes de Moche*. Mediante un estudio de las costumbres culinarias y la circulación de vasijas domésticas al interior de este asentamiento, Jennifer Ringberg detectó un gran número de formas utilitarias de estilo serrano así como, aunque en menor porcentaje, de vasijas de uso doméstico de estilo Virú-Gallinazo. Las primeras presentan similitud con vasijas producidas en la serranía vecina, mientras que las últimas, a criterio de Ringberg, pudieron ser introducidas y utilizadas por mujeres de origen costeño, quienes prepararían los alimentos en algunas de las unidades familiares de esta comunidad (Ringberg, 2012, pp. 265-271).

Este tipo de acercamiento y convivencia a nivel doméstico no solo significó un encuentro directo con el otro real sino también, después de unas generaciones, la formación de grupos mestizos. La presencia de mestizos no solo habría alterado el acervo genético de las poblaciones en esta región sino también podría haber generado condiciones propicias para la innovación y diversidad cultural así como nuevas formas de alteridad. Fenómenos de esta naturaleza nos invitan a reflexionar sobre los conflictos —sociales, políticos, económicos y psicológicos— que dichos grupos mestizos pudieron experimentar al momento de abandonar sus

⁵ Billman sugiere que la expulsión de las comunidades serranas del valle medio estuvo a cargo de la población étnicamente costeña afiliada al centro de Cerro Oreja en el valle medio y que, una vez reconquistada dicha región, el centro de poder pasó a las Huacas de Moche (Billman, 1999, p. 153). Si bien las comunidades del valle medio debieron intervenir en este decisivo avance, las evidencias materiales e iconográficas sugieren que las estrategias políticas e ideológicas debieron estar organizadas desde el núcleo de las Huacas de Moche.

comunidades, cuando el avance territorial moche se hizo inminente a inicios del siglo V de nuestra era.

La expansión moche hacia las zonas medias del valle habría respondido a una necesidad por recuperar el acceso a las tierras de producción agrícola y consolidar el sistema de irrigación (Billman, 2002). Las comunidades desplazadas terminaron replegándose valle arriba donde debieron dedicarse, entre otras actividades, al manejo de tierras para el cultivo de coca y la cacería de venados. Con esta última migración forzada hacia los valles de Sinsicap y Alto Moche se gestaba una nueva frontera política y cultural en los límites bajos de la *chaupiyunga*. Esta misma coyuntura pudo también propiciar en algunos de estos grupos desplazados la necesidad de negociar alianzas estratégicas con los moche, resultando en una eventual movilización y/o asimilación social. Como veremos más adelante, el sistema de batallas rituales y la producción e intercambio de bienes exóticos, prácticas representadas en el imaginario moche que incluyeron la participación de agentes foráneos, podrían haber constituido los mecanismos que hicieron viable dichas negociaciones.

En la historia social del valle de Moche, la formación del estado regional moche parece haber dependido de la capacidad de las élites costeñas residentes en el valle bajo para promover un movimiento de cooperación intercomunitaria que hiciese frente a la presencia de los grupos foráneos/migrantes/mestizos, percibidos inicialmente como competidores en el control de territorios y recursos del valle medio. Fue el mismo aparato ideológico moche, a través de sus mitos y rituales, el que se encargó de modelar dicha percepción, explicando incluso el rol y protagonismo del otro a nivel cosmológico.

Discursos narrativos visuales: El otro representado

A partir del panorama histórico reconstruido para el valle de Moche y atendiendo a los cambios en la estructura y contenido del programa iconográfico, se pueden diferenciar dos grandes discursos narrativos desarrollados en esta región. Primero, un discurso narrativo temprano (100-600 d.C.), que abarca un periodo pre-estatal (100-300/400 d.C.) y uno de consolidación del estado sureño en los valles de Moche y Chicama (300/400-600 d.C.). Segundo, un discurso narrativo tardío, sureño (600-850 d.C.), el cual parece reflejar un entorno de crisis y cambios en la sociedad moche, incluyendo el reto impuesto por los efectos de un drástico fenómeno ENSO (Shimada y otros, 1991), la necesidad de controlar recursos producidos en territorios periféricos (Makowski y otros, 2011) y la competencia

con otros estados emergentes, como fue el caso de los centros políticos del valle de Jequetepeque para el periodo Moche Tardío (Castillo, 2003; Castillo & Quilter, 2010).

A lo largo de ocho siglos de desarrollo cultural y político moche, las narraciones visuales, sus personajes, estructuras y contenidos, así como los soportes, técnicas y estilos decorativos utilizados en su representación también experimentaron modificaciones como resultado de las tendencias e influencias que pesaron sobre la decisión de los artesanos y sus élites patrocinadoras (Benson, 2003, 2012; Castillo & Donnan, 1994; Donnan & McClelland, 1999).⁶ Si bien no abordaremos la complejidad y diversidad de estos cambios, nos concentraremos aquí en el tratamiento de la figura del otro y de cómo este pasó de ser visto como un enemigo peligroso a ser considerado como fuente de fertilidad y regeneración en el reordenamiento cósmico, con la cual se debía negociar y asimilar antes que enfrentar y destruir.

Discurso temprano: La domesticación del otro

El estudio del corpus de imágenes que componen la narrativa moche temprana involucra a todas aquellas representaciones, pictóricas y escultóricas, que fueron plasmadas en diversos soportes, destacando (por su conservación) las vasijas de cerámica, los murales en los templos y la parafernalia metálica. Estos medios imponían ciertas ventajas y limitaciones sobre la comunicación del mensaje representado, empleándose probablemente de manera complementaria de acuerdo a la audiencia, los escenarios y el tipo de actividad en la cual se involucraba el discurso. En cuanto a lo representado, gran parte de la producción de imágenes se concentró en entidades o elementos que cohabitaban el mundo moche, representándose de forma aislada e independiente, desde plantas, animales y humanos hasta objetos, muertos y seres de poder o divinidades. Se ha logrado reconocer también las relaciones entre varios de estos personajes gracias al estudio iconográfico de escenas donde estos interactúan explícitamente (Benson, 1972,

⁶ El discurso narrativo sureño fue también adaptado o reformulado en otras regiones costeñas vecinas, debiendo entenderse su contenido y función de acuerdo a cómo fue contextualizado dicho discurso por cada élite local, incluyendo las relaciones interétnicas y/o políticas desarrolladas antes y durante la presencia moche. Casos muy particulares se han registrado en zonas periféricas y de frontera, como el Alto Piura (Vicús y Loma Negra) o los valles de Santa, Nepeña (Pañamarca), Culebras (Quillapampa I) y Huarmey al sur (Chapdelaine, 2008; Giersz, 2011; Makowski, 1994, 2008; Makowski y otros, 2010; véase Trever, en este volumen). Asimismo, casos como Sipán (Lambayeque), Úcupe (Zaña), Dos Cabezas y San José de Moro (Jequetepeque) y El Brujo (Chicama), conocidos por sus tumbas de élite y contenido iconográfico, deben revisarse considerando los factores antes mencionados.

2003, 2012; Castillo, 1989). La secuencia de estas escenas a manera de episodios constituye una narración rica en desplazamientos, encuentros y transformaciones, presentando una trama central enfocada en el enfrentamiento violento y el triunfo sobre el otro.

En este relato temprano (fig. 1, a y b), criaturas de apariencia dragoniana son representadas como depredadoras y habitantes de espacios apartados y peligrosos, tal como parecen haber sido percibidas las montañas y el fondo marino. Dichas criaturas capturaban a seres humanos para luego decapitarlos. Frente a esta situación, interviene un personaje de apariencia antropomorfa aunque de origen desconocido, investido con símbolos de poder milenarios (tocado con forma de felino, una pluma de ave y una serpiente bicéfala enroscada en su cintura). Este personaje de naturaleza heroica, que algunas veces aparece acompañado por una Iguana Antropomorfa y un perro, enfrenta, derrota y ejecuta a las criaturas monstruosas, apropiándose de sus espacios vitales para, finalmente, cazar venados y pescar en el mar (Rucabado, 2016, pp. 38-39).

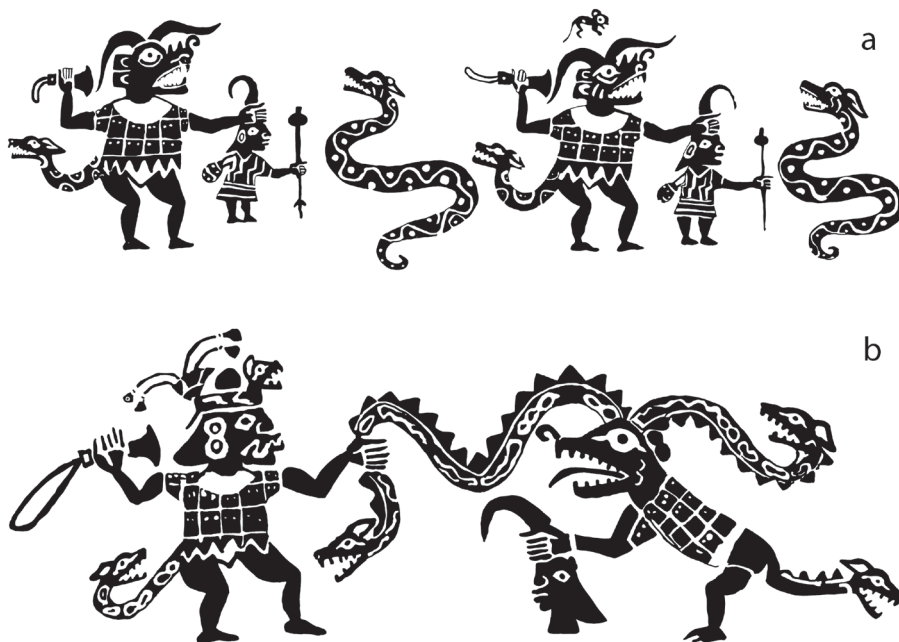


Figura 1. Secuencia narrativa de la iconografía moche temprana: a. Criatura de rasgos dragonianos capturando seres humanos; b. Enfrentamiento entre el héroe y la criatura dragoniana. Moche Archive, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Este héroe moche ha sido reconocido en la literatura con diferentes nombres tales como «Ai-Apaec» (Larco, 2001), «Mellizo Terrestre» (Hocquenghem, 1987; Makowski, 1994), «Cara Arrugada» (Donnan, 1978), «Quismique» (Golte, 1994), «Personaje de Cinturones de Serpientes» (Castillo, 1989), o simplemente «Personaje F» (Lieske, 1992; Golte, 1994). Además de esta multiplicidad de apelativos, existen discrepancias sobre su identificación siendo su figura confundida, en algunos casos, con la de otros personajes. Esto se debe principalmente a las transformaciones físicas o los cambios de atuendo que realiza en encuentros con diversos personajes durante su tránsito por los diferentes rincones del mundo.

A pesar del evidente antagonismo entre la figura heroica y sus adversarios, resaltan ciertas similitudes morfológicas y gestuales entre ambos. Obsérvese por ejemplo, que pueden llevar vestimentas idénticas, utilizar el mismo tipo de arma en los duelos e incluso capturar y terminar con su adversario tomándolo de los cabellos y decapitándolo. Asimismo, el héroe tiene la capacidad de adquirir la apariencia de su rival vencido. Todo esto parecería sugerir que el héroe moche no solo buscaba vencer a sus rivales sino también convertirse en estos. Como si la esencia del otro se volviese un verdadero objeto de deseo.

Como lo hemos explicado en otro lugar (Makowski & Rucabado, 2000; Rucabado, 2016), la criatura dragoniana rodeada por grandes serpientes, en su aspecto zoomorfo y vista desde una posición lateral, parece asemejarse mucho a la figura del Animal Encrestado o Dragón Recuay. Hemos planteado que este ícono recuay debió ser inicialmente copiado por los alfareros costeños, para luego ser reinterpretado, experimentando cambios en su apariencia: la adición de la luna creciente bajo sus patas, la aparición de escalonados en el apéndice cefálico, y una naturaleza depredadora sugerida al portar una cabeza humana. Estos cambios con respecto al ícono original transformaron a este personaje en algo que los investigadores llaman «Animal Lunar» (*v.g.* Bruhns, 1976; Mackey & Vogel, 2003; Makowski & Rucabado, 2000). La resemantización de este ícono en el discurso moche delata una clara intención de vincularlo al mundo de la noche y, principalmente, al riesgo a perder la vida. Este ícono habría servido posiblemente como referente de lo foráneo, directamente representando a todos aquellos grupos e individuos cuyos orígenes eran o se consideraban altoandinos, estuviesen o no habitando en territorios recuay.

De manera análoga, las criaturas marinas podrían haber representado a poblaciones de pescadores del litoral, las que habrían mantenido desde épocas tempranas una organización independiente con respecto a los grupos agrícolas del valle. Frente al reto que afrontaban por la presencia e interacción con las poblaciones vecinas,

hayan sido del litoral o de las zonas altas del valle o la montaña, los moche construyeron la figura del héroe como arquetipo del triunfo sobre lo extraño y adverso. Su difusión a través de los relatos orales, las imágenes y el teatro ritual lo convirtieron en símbolo de «lo moche», ficción que encontró su mayor expresión en los templos moche.

Los hallazgos y estudios arqueológicos del llamado Templo Viejo de la Huaca de la Luna, llevados a cabo por Santiago Uceda, Ricardo Morales y los investigadores del Programa Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna (*v.g.* Bourget, 2001; Uceda & Tufinio, 2003; Uceda & Morales, 2010), permiten comprender el carácter simbólico de este complejo arquitectónico como geografía sagrada en la cual se recreaban los mitos y la cosmovisión moche. El emplazamiento y la configuración arquitectónica de la plataforma principal, la presencia de un afloramiento rocoso rodeado por los muros perimétricos de una de las plazas superiores del templo (Plaza 3A), los varios eventos sacrificiales relacionados con este último escenario así como la presencia de varios elementos iconográficos referidos a las poderosas criaturas que habitaban las montañas dentro del imaginario moche,⁷ reforzarían la figura del templo-montaña.

Por otro lado, el descubrimiento de un templete en el sector noreste de la plaza principal, frente a la fachada norte del Templo Viejo (contemporáneo al Edificio C del mismo) ha revelado pinturas polícromas con diseños de una criatura marina («Split Top» en Donnan & McClelland, 1999, p. 34, fig. 2.21; Uceda & Morales, 2010, pp. 46-50), lo cual permitiría vincular a estos ambientes con el mundo marino.⁸

Todos estos elementos, observados en conjunto, nos permite reconocer una organización basada en oposiciones complementarias: Plataforma-arriba-montaña vs. Plaza-abajo-mar. En este sentido, la arquitectura sagrada, con sus formas, diseños y colores, marcaba los caminos por los cuales transitó el héroe-felino en tiempo mítico.⁹ Este viaje imaginado debió tomar la forma de desplazamientos

⁷ El conocido «mascarón» que decora los patios superpuestos en la parte alta de la plataforma principal representaría a la criatura que habitaba la montaña: siempre rodeada de serpientes, hocico con colmillos, grandes ojos y en algunos casos, luciendo una cabellera ondeada que parecería evocar fluidos y que suele también convertirse en serpientes.

⁸ Algunos diseños en los murales pintados del frontis norte del templo nos remiten directamente al enfrentamiento del héroe moche contra este adversario marino.

⁹ Imágenes de tigrillos en procesión han sido registrados en una pared adyacente al templete de la plaza principal frente al Templo Viejo. Esta especie de felino se asocia directamente con la figura del héroe, quien en algunas oportunidades se transforma en este animal.

pautados, donde los actores, hayan sido chamanes, sacerdotes, guerreros o líderes carismáticos, teatralizaban las aventuras del héroe moche. De esta manera, el mundo y sus peligros, representados en la arquitectura del templo, podían ser controlados o domesticados a través del ritual. Tanto el discurso mítico como los rituales organizados por el nuevo orden moche habrían permitido también el adoctrinamiento de iniciados. Construido sobre sentimientos de miedo y rechazo hacia el otro, posiblemente vigentes en algunos sectores de la población costeña del valle de Moche, estos mecanismos ideológicos habrían formado el *ethos* del guerrero iniciado, mostrando el único camino a seguir: enfrentar, derrotar y aniquilar al otro (fig. 2). Solo el uso de la violencia y la fuerza física permitirían, en última instancia, apoderarse de territorios y recursos para la supervivencia del grupo.



Figura 2. Representación de guerreros moche capturando a criatura dragoniana cuyos rasgos faciales corresponden al llamado “mascarón” observado en murales del Templo de la Luna (Huacas de Moche) y Huaca Cao Viejo (El Brujo). Nótese que las armas confiscadas por los guerreros son propias de los grupos foráneos (compárese con fig. 3) (dibujo tomado de Sawyer, 1975, p. 30, fig. 32). Board of Trustees of the University of Illinois on behalf of its Krannert Art Museum, The Fred Olsen Collections, 1967-29-73.

Esto nos lleva a repensar sobre las acciones políticas y militares concretas que debieron ser coordinadas desde las Huacas de Moche. Empezar una guerra convencional de conquista debió demandar un costo bastante alto, no solo en términos de inversión de recursos materiales sino también en el costo de vidas humanas, especialmente si existió resistencia al avance moche. El abandono de sitios como Cerro León, sin claras evidencias de destrucción, vandalismo o matanzas (Billman, comunicación personal, 2012), podría llevarnos a pensar en movilizaciones armadas de guerreros moche, organizados y motivados por las proezas de un héroe mítico, sin encontrar mayor resistencia por parte de los grupos migrantes.

En los siguientes dos siglos (400-600 d.C.), durante la consolidación hegemónica del estado sobre esta región, se hicieron más frecuentes las representaciones de enfrentamientos rituales en el discurso visual moche. Como veremos a continuación, tanto los episodios de batallas rituales como aquellos relacionados al intercambio de bienes exóticos parecen manifestar un acercamiento imaginado entre los moche y sus vecinos, mediado por la intervención especial del héroe moche y enfocado en aspectos relativos al reordenamiento del mundo.

Discurso tardío: Negociando con el otro

Entre los parámetros o principios que delinearon la cosmovisión moche, inferida a partir del corpus de imágenes que conforman el sistema visual y discurso narrativo, destaca la idea de un mundo ordenado y orientado, imaginado a partir de puntos de referencia espacio-temporales sobre los que se organizaban los ciclos naturales y la vida de los seres que lo habitaban. Este mundo idealizado, reflejo de experiencias y fenómenos cotidianos aunque misteriosos o inexplicables, tuvo como eje central el recorrido realizado por las fuerzas primigenias y fertilizadoras, esencialmente el fuego (sol) y el agua (ríos y corrientes subterráneas). En esta visión del mundo, el oriente refiere al punto de origen y retorno de dichas fuerzas, mientras que el occidente marca su ocaso o la entrada a un periodo de recesión, debilitamiento, pérdida o muerte. En este circuito cobró importancia el espacio interior o subterráneo, pensado como lugar de los muertos pero también camino de retorno, de oeste a este, para el sol y las aguas. Fue a partir de esta percepción del mundo que los moche (del Estado Moche Sureño) construyeron la estructura mítica de un renovado discurso narrativo visual entre fines del siglo VI e inicios del siglo VII.

Dicho discurso se encuentra organizado en torno a una serie de episodios que narran las acciones del héroe mítico moche quien, en su esfuerzo por encontrar al Sol y permitir su regreso al mundo, recorre diversos parajes siguiendo la propia ruta solar, sobre y por debajo de la superficie terrestre, de este a oeste (floresta-montaña-valle-mar-isla) y viceversa (isla-mundo subterráneo-floresta). Este derrotero le permitirá encontrar finalmente al astro cautivo en una cueva, sin embargo, la búsqueda no estará exenta de pruebas y sacrificios, incluido su propia muerte y renacimiento (véase Rucabado, 2016, pp. 50-55).¹⁰

¹⁰ Utilizamos una secuencia hipotética de episodios míticos (Rucabado, 2016), que se distingue de otras propuestas (v.g. Golte, 2009; Hocquenghem, 1987; Makowski, 2000) en el reconocimiento de ciertos personajes, incluyendo la figura del propio héroe, así como el orden de las escenas o episodios.

Si bien la estructura de esta narrativa tardía también giró en torno a las relaciones de alteridad, se distingue de la narrativa temprana en varios aspectos. Antes que representar al otro como una amenaza peligrosa a la cual se debe detener, capturar y eliminar, el discurso tardío genera una distinción importante, diferenciando las criaturas del mundo marino de aquellas que habitan las montañas y la floresta. Mientras que las primeras continuaron siendo representadas como amenazas, las últimas participaron de encuentros que involucraron alianzas a través del intercambio de bienes y la cópula sexual. En estos episodios destaca la participación de un mayor número de actores sobrehumanos, sin embargo, cobraron también protagonismo los seres humanos, destacando su participación en batallas rituales y sacrificios así como en la iniciación del héroe en su paso por la floresta.

A continuación retomaremos la discusión sobre las mencionadas batallas y el intercambio de bienes exóticos, actividades que no solo deben interpretarse dentro de las líneas del discurso mítico sino también en el marco de las relaciones interétnicas y políticas entre los moche y sus vecinos que habitaban las zonas altas de los valles.

Batallas rituales y sacrificio humano

Varios investigadores han desarrollado en extenso las conexiones entre las batallas rituales y el sacrificio humano (Castillo, 2000, 2014; Quilter, 2008), considerando los contextos de sacrificio hallados en las plazas superiores de la Huaca de la Luna como los mejores ejemplos de dichas prácticas (Bourget, 2001; Verano, 2001, 2008, 2014). A partir de las numerosas escenas donde se representan enfrentamientos entre grupos de guerreros ataviados y armados de forma similar, la mayoría de investigadores ha asumido que estas batallas y sacrificios solo incluyeron a individuos moche, desestimando la participación de grupos foráneos a pesar del reconocimiento iconográfico hecho por varios investigadores desde hace varias décadas (Kutscher, 1954; Lau, 2004; Makowski & Rucabado, 2000; Reichert, 1982, 1989; Rucabado, 2016; Schuler-Schömmig, 1979, 1981; Wołoszyn, 2008a y b). Más aun, los resultados de un estudio de ADN mitocondrial,¹¹ aplicado, entre otros fines, para precisar la distancia biogenética entre «sacrificadores» y «sacrificados» provenientes de contextos registrados en la Huaca de la Luna (Shimada y otros, 2008), indican que ambos grupos analizados pertenecían

¹¹ Este método arqueogenético analiza el ADN que cada individuo hereda por línea materna, el cual, a diferencia del ADN nuclear, no se recombina genéticamente (Shimada y otros, 2008).

a una misma población genética. Esto parecería reafirmar el hipotético modelo de batallas rituales «moche vs. moche».

Sin embargo, si consideramos los escenarios de mestizaje ocurridos en el valle de Moche en comunidades como Cerro León, podemos afirmar que un análisis de ADN mitocondrial ocultaría la eventual presencia de mestizos (hijo o descendiente de padre serrano y madre costeña) en la muestra de sacrificados de Huaca de la Luna. Más aun, estudios de biodistancia genética por rasgos dentales han confirmado cierta distancia genética entre los sacrificadores y sacrificados enterrados en dicho templo moche (Sutter & Cortez, 2005; Sutter & Verano, 2007; Toyne y otros, 2016). Cualquiera haya sido la distancia genética real entre dichos grupos, debe recordarse que identidades sociales como «moche» o «no-moche» fueron solo ficciones intersubjetivas, categorías que no coincidieron necesariamente con la realidad biogenética.

El encuentro entre moche y grupos foráneos tuvo expresión en la representación de enfrentamientos rituales, donde estos últimos pueden distinguirse por sus indumentarias (tocados especiales, pendientes discoidales, camisetas y taparrabos), apariencia física (estatura, peinados con cerquillo, el uso de bigotes y barba en algunos casos, así como diseños específicos de pintura facial), gestos corporales así como el uso de armas y tácticas de pelea (porras y hondas, arrojar proyectiles) totalmente diferentes a las formas tradicionales moche (*v.g.* Lau, 2004) (figs. 3-5). Muchos de estos rasgos culturales se asocian también con la figura de oficiantes vinculados al chacchado de hojas de coca y posibles rituales de propiciación de lluvias (véase más adelante *Intercambio de bienes exóticos*).

Al comparar algunas de las representaciones de guerreros no-moche con personajes representados en la litoescultura recuay proveniente de la región ancashina, algunos autores han reconocido similitudes (*v.g.* Lau, 2000, fig. 2). Contactos culturales y posibles enfrentamientos entre grupos moche y recuay fueron sugeridos para los valles del Santa, Nepeña y Huarmey, donde investigaciones como las de Donald Proulx (1982) y David Wilson (1988) mapearon la presencia cultural de grupos altoandinos en los valles costeños y las zonas de *chaupiyunga*. Hoy sabemos que el Estado Moche Sureño, empujado por la necesidad de obtener recursos de valles productivos, intentó y aparentemente consiguió asimilar porciones de dichos territorios durante los siglos VII y VIII.¹² En dicho avance, los moche debieron

¹² La reciente discusión sobre fechados radiocarbónicos ha permitido replantear el momento de expansión del Estado Moche Sureño hacia el sur, situándose como un fenómeno posterior a los drásticos cambios medioambientales ENSO cercanos al año 600 d.C. (Koons & Alex, 2014).

insertarse en un escenario de relaciones interétnicas previamente desarrolladas entre los grupos locales costeros y las poblaciones de las serranías vecinas asentadas en los valles altos y en sus propios territorios altoandinos. Es a partir de estos escenarios pluriétnicos que debemos plantear una relectura del programa iconográfico plasmado en vasijas de estilo moche producidas en dicha región así



Figura 3. Representación de enfrentamiento entre guerreros moche y foráneos, diferenciados por sus atuendos, pintura facial, corte de cabello así como armas y formas de pelea. Moche Archive, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.



Figura 4. Vasija escultórica moche con representación de guerrero. Museo Larco, Lima, # ML001597.



Figura 5. Vasija escultórica moche con representación de prisionero foráneo. Museo Larco, Lima, # ML002043.

como en las pinturas murales de Pañamarca en Nepeña, donde se han registrado diversas escenas relacionadas con la figura del héroe moche y su encuentro con las criaturas de la noche y el mar así como personajes de filiación serrana (véase Trever, en este volumen). Nuevas experiencias de alteridad debieron moldear la identidad de los colonos moche, especialmente en las fronteras, donde el encuentro con el otro real ponía a prueba a la ficción imaginada.

Retomando la historia del valle de Moche, Billman propone que el origen de los grupos foráneos serían la cuenca de Otuzco y la meseta de Carabamba en la sierra liberteña (Billman, 1999, p. 153). De otro lado, los materiales arqueológicos recuperados en las regiones vecinas de Huamachuco y Pataz revelan la presencia de trabajos en piedra de estilo Recuay, o un subestilo del mismo, incluyéndose cabezas clavadas y lajas representando a guerreros con tocados similares a los que llevan los guerreros foráneos en el arte moche (McCown, 1945, pp. 386-387; Tello, 2004, pp. 292-293). Por su parte, Uhle reportó el hallazgo de fragmentería de platos trípode del estilo Cajamarca en la sierra liberteña (McCown, 1945, pp. 390-397, lám. 19, 21 y 22). Evidencia como esta parece sugerir el carácter fronterizo y pluricultural del área de Huamachuco. Es muy probable que los grupos migrantes que llegaron a establecerse en el valle medio de Moche en épocas post-formativas hayan provenido de esta región altoandina, siendo posteriormente representados por los artistas moche. Recordemos que estos grupos migrantes cohabitaron en el valle de Moche por más de 500 años con los grupos locales de origen costeño, tiempo suficiente para conocerse y estudiarse mutuamente. Más aun, debieron ser estos vecinos de origen altoandino los primeros en negociar con el emergente Estado moche al momento en que se consolidaba su hegemonía territorial dentro de esta región.

En dicho contexto histórico, las batallas rituales podrían haber constituido un medio adecuado para los moche en su afán por apropiarse de territorios y/o recursos controlados por sus vecinos. En el valle medio de Moche estos enfrentamientos habrían reunido eventualmente a individuos de diverso origen étnico y filiación cultural, incluyendo a gente local costeña, a descendientes de los migrantes altoandinos, a nuevos migrantes e incluso a los propios grupos mestizos. Esta diversidad sociocultural pudo bien ser uno de los mayores retos al sistema de batallas rituales moche, en tanto que debió dificultar su organización basada en la aceptación consensual de las reglas que normaban estas prácticas rituales de violencia institucionalizada.

El interés de los moche por incluir a estos grupos foráneos en sus rituales, especialmente a sus vecinos de origen altoandino, parece justificarse más allá

de una necesidad de conquista por territorios y recursos. Observando el corpus iconográfico moche en su conjunto podemos reconocer la importancia otorgada a los agentes foráneos provenientes del oriente, lugar considerado como fuente de fuerzas creadoras, fertilizadoras y regeneradoras. Esta justificación cosmológica se debió aplicar tanto a las poblaciones que verdaderamente residían en las alturas como a aquellas que eran pensadas como foráneas y residían en los valles costeros. De esta manera, la inclusión de estos individuos en las actividades rituales se fundamentaría en una necesidad por adquirir/capturar/dominar aquellas energías revitalizadoras.¹³

En este sentido, las batallas rituales debieron ser escenarios propicios para controlar al otro, capturándolo y obteniendo de ellos sus preciados líquidos corporales. Si bien la muerte por desangramiento parece haber sido una de las formas más frecuentes entre los prisioneros (Castillo, 2000), podemos también argumentar en favor de la mutilación como alternativa para obtener sangre sin recurrir a la matanza prisioneros. Existen vasijas escultóricas, incluyendo a los llamados «huacos retrato», que representan a personajes con rasgos foráneos con algún tipo de mutilación, especialmente en la nariz y los labios (Wołoszyn, 2008b, pp. 153-157). En dichos casos, la mutilación transforma el rostro del individuo, dándole una apariencia cadavérica. De haberse practicado, los mutilados habrían quedado física y socialmente marcados de por vida, siendo fácilmente reconocibles en cualquier acto cotidiano de carácter público.

De otro lado, el semen proveniente de estos prisioneros parece también haber interesado a los moche, quienes habrían buscado también recolectarlo. El uso del *ulluchu* en la preparación ritual de los prisioneros, como ha sido sugerido a partir de las investigaciones de Douglas Sharon y Rainer Bussmann (Bussmann y otros, 2009) y Donna McClelland (2008), habría permitido extraer fácilmente del cuerpo de los vencidos tanto sangre como semen.¹⁴ Esta relación entre *eros* y *thanatos* se vio reflejada también en el imaginario moche a través de la participación

¹³ Si bien reconocemos la función propiciatoria y expiatoria de los rituales recreados a partir de estos eventos míticos y su similitud con ciertos rituales de la tradición inca, tal como lo plantea Hocquenghem (1987, 2008), no compartimos la secuencia narrativa de las escenas moche planteada a partir del esquema de festividades inca.

¹⁴ Al ser el *ulluchu* una especie de *guarea* (familia de las meliáceas), planta con efectos vaso dilatadores en seres humanos, la sangre circularía con mayor facilidad en individuos que la ingieren en alta dosis, generando incluso la erección del pene. Este efecto secundario parece haber sido captado en varias escenas donde los prisioneros aparecen desnudos, incluyendo el mural con la procesión de prisioneros desnudos en el frontis norte de Huaca Cao Viejo (Bussmann y otros, 2009, pp. 174-176, fig. 2).

de los muertos reanimados en escenas de masturbación (Bourget, 2006; Hocquenghem, 1987), episodio mítico cuya recreación ritual habría incluido a prisioneros de carne y hueso —en algunos casos, verdaderos muertos en vida— reunidos para tomar el rol de ancestros esqueléticos y ofrendar sus propios líquidos seminales y sanguíneos con fines propiciatorios.

Intercambio de bienes exóticos

Las escenas de intercambio de bienes también permiten reconocer una participación de agentes foráneos, destacando el conjunto de escenas que conforman el episodio conocido como el *ritual de la coca* o el tema de la *ofrenda y consumo de coca* (Hocquenghem, 1987; Uceda, 2008, figs. 9.1-9.5) (figs. 6, a y b, 7 y 8). En este interviene la figura del héroe moche, quien luego de su paso por el inframundo reaparece en un escenario que parece remitir a la floresta, lugar donde encuentra a personajes vestidos con túnicas largas y masticando hojas de coca (*Erithroxylum coca*) como parte de un acto propiciatorio posiblemente vinculado al inicio del tiempo de lluvias. Algunos autores como Hocquenghem (1987) y Makowski (2000) han planteado una estrecha relación entre estos oficiantes y los guerreros foráneos, basados en la similitud de sus vestimentas así como en la presencia de armas de estilo foráneo en las escenas de chacchado. Para ambos autores, este episodio ocurriría después de las batallas rituales, posiblemente como actos celebratorios, aunque dentro de nuestra propuesta (véase Rucabado, 2016, pp. 50-55) el episodio relacionado con la aparición de la gran serpiente bicéfala antecede a las batallas rituales realizadas en el contexto de la restauración del orden.

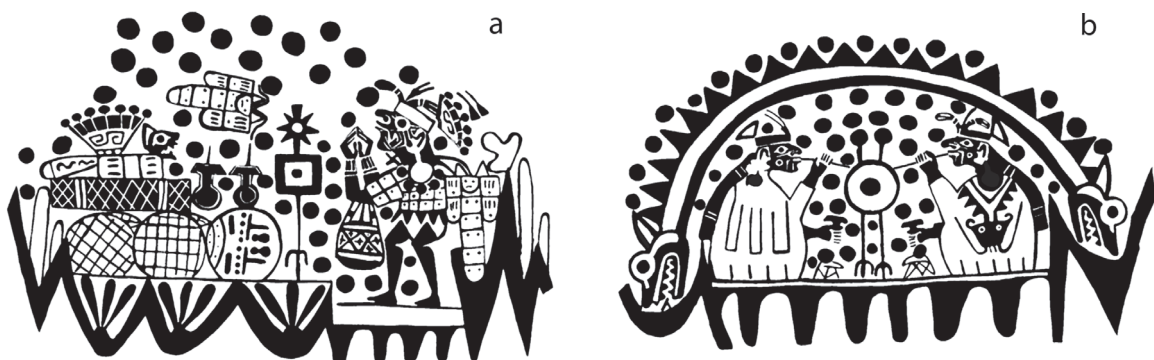


Figura 6. Escena de chacchado de coca e inicio de lluvias en la floresta. Nótese (a) entre los atuendos que recibe el héroe la presencia del tocado con rasgos de felino y (b) el uso de platos trípodas frente a cada chacchador. Moche Archive, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.



Figura 7. Escena de intercambio de conchas *Strombus* por atados con hojas de coca (dibujo tomado de Kutscher, 1983, fig. 126).

Figura 8. Vasijas escultórica moche con representación de un oficiante foráneo portando bolsa y un calero para el chacchado. Museo Larco, Lima, # ML001064.



En estas escenas «bajo el arco bicéfalo», el héroe recibe indumentarias y parafernalia apropiada para participar del ritual y el chacchado, lo cual le permite *parecerse a y/o actuar como* los oficiantes (véase Uceda, 2008). Curiosamente, entre los atuendos que recibe está el tocado con efigie de felino, el cual caracteriza a ciertos guerreros foráneos y que, finalmente, será adoptado por el propio héroe en la mayoría de episodios posteriores. Recibe también bolsas o atados, posiblemente llenos de

coca, que son intercambiados por un conjunto de conchas *Strombus* convertidas en pututos (figs. 7 y 9), las que el propio héroe recolectó al vencer al Monstruo *Strombus* en su travesía por el fondo marino. De otro lado, el gesto de juntar las manos delante del rostro y llevar la mirada al cielo es propio de los oficiantes foráneos, como se observa en varias vasijas escultóricas (véase colección del Museo Larco, Lima, v.g. # ML002854, ML002855, ML002857, ML012978) (fig. 10).



Figura 9. Vasija escultórica con personaje foráneo portando trompeta de concha *Strombus*. Museo Larco, Lima, # ML002217.



Figura 10. Vasija escultórica de oficiante foráneo con gesto distintivo, proyectando la mirada hacia arriba y juntando ambas manos. Museo Larco, Lima, # ML012971. Compárese con el gesto realizado por el héroe en la escena bajo el arco bicéfalo (véase figs. 6a y 7).

Es importante resaltar los hallazgos realizados en la Huaca de la Luna de un par de contextos (Tumba 2 y Repositorio anexo a Tumba 18) con ajuares metálicos cuyos elementos coinciden con varios de los objetos que aparecen en la escena descrita, especialmente el atuendo colgante con forma de felino que porta el héroe, un calero, entre otros (Uceda, 2008, pp. 160-169). Los individuos enterrados con o asociados a estos objetos posiblemente cumplieron roles ceremoniales directamente

ligados a la personalidad iconográfica del héroe moche, resaltando su naturaleza intermediadora y fertilizadora.¹⁵

Una de estas escenas (fig. 6b) incluye el uso de platos trípodes como parte de la parafernalia utilizada por los oficiantes al momento del chacchado. Si bien estos platos fueron bastante populares en la tradición Cajamarca, han sido también registrados en otras regiones vecinas. Los platos reportados por Uhle en la zona de Huamachuco (McCown, 1945, pp. 390-397, lám. 19, 21 y 22) así como los que recientemente se han descubierto en un par de tumbas de élite en las Huacas de Moche (Uceda, 2016), podrían apoyar un escenario de interacción entre los grupos moche (del valle de Moche) y los grupos altoandinos, sean migrantes de la zona de Huamachuco o directamente de alguna zona del sur de Cajamarca.¹⁶

Entre otros bienes que adquiere el héroe en su paso por la floresta debemos incluir ciertas plantas tropicales, tales como el *ulluchu* (*Guarea* sp.) y la nectándra (*Nectandra pichurim*, *Nectandra* sp.), las que el propio héroe se encarga de generar como frutos de un mismo árbol mítico nacido del encuentro sexual con la propia diosa Luna (McClelland, 2008, p. 57, fig. 3.34). En variantes de esta escena (McClelland, 2008, p. 58, fig. 3.35), un cortejo de individuos vestidos con indumentarias foráneas presenta ofrendas, y algunos transformados en monos, trepan al árbol mítico para recolectar los frutos que luego serán entregados al héroe. Como ya mencionamos líneas arriba, el *ulluchu* parece haber sido incorporado en los rituales moche a manera de brebajes especiales para ser ingeridos por los prisioneros.

Coca, *ulluchu* y nectándra son plantas oriundas de regiones tropicales, sin embargo, para el caso de la coca, se conoce de su adaptación en el valle de Sinsicap, en los límites bajos de la *chaupiyunga* costera. El eventual control sobre el cultivo local de dicha planta habría facilitado a los moche su adquisición, prescindiendo así de largos viajes hasta la propia floresta amazónica para conseguir dicho producto, tal como lo hiciera su propio héroe. En el caso del *ulluchu* y la nectándra, no se tiene evidencia de su cultivo en esta región *chaupiyunga* (McClelland, 2008; Montoya, 1998), por lo que debemos presumir algún tipo de intercambio a distancia o quizás viajes iniciáticos a la floresta. De otro lado, estas formas de acercamiento por intercambio

¹⁵ Otros entierros, como el del «Viejo Señor de Sipán» (Tumba 3) parecen resaltar la personalidad iconográfica del héroe comprendiendo sus diversas transformaciones a lo largo de los episodios míticos, especialmente en el mundo marino y la floresta (Rucabado, 2016; véase Bourget, 2008).

¹⁶ El mejor registro arqueológico de esta interacción entre grupos moche y cajamarcas se encuentra en San José de Moro, en el valle de Jequetepeque, para los periodos Moche Tardío y Transicional, aproximadamente entre el 700 y 1000 d.C. (Bernuy & Bernal, 2008).

de bienes debieron poner en evidencia las capacidades productivas de aquellos que eventualmente podrían haber negociado su asimilación al estado moche mediante el ofrecimiento directo de sus servicios. Existen vasijas escultóricas moche que representan a personajes con rasgos foráneos cargando prendas textiles decoradas con diseños moche; algunas de estas vasijas han sido halladas en tumbas registradas en las Huacas de Moche (Uceda, 2016, pp. 78-81) (fig. 11). Si bien estas efigies podrían representar a individuos foráneos adquiriendo prendas moche por intercambio (como en el caso de vasijas donde estos mismos personajes aparecen cargando conchas *Strombus*), proponemos un escenario hipotético alternativo: la asimilación de tejedores foráneos al Estado Moche Sureño, trabajando bajo un régimen controlado por las élites moche y confeccionando prendas con los símbolos y la estética de sus nuevos patrocinadores. A pesar de la escasez de piezas textiles para esta época, debido principalmente a problemas de conservación, es necesario poner atención al hallazgo de este tipo de bienes, ya que en sus hilos y entramados podríamos encontrar aquellos pequeños detalles que sirvan para reconocer la identidad de sus productores y, eventualmente, el origen de nuevas historias de encuentro e inclusión.



Figura 11. Vasija escultórica con representación de personaje foráneo presentando camiseta o túnica corta, hallada en el Conjunto Arquitectónico 35 de las Huacas de Moche. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna, # CA35-211a.

A manera de reflexión final

Este ejercicio reflexivo nos ha permitido retomar las investigaciones iconográficas sobre las representaciones de alteridad en el arte moche, esta vez con la posibilidad de utilizar información arqueológica para contextualizar el significado y función de las imágenes y discursos narrativos así como identificar a los posibles grupos foráneos representados.

Nuestra propuesta interpretativa, centrada en las relaciones de alteridad y el rol de la figura del otro, debe considerarse como *una* lectura del imaginario moche, la cual, de ser transformada en hipótesis de trabajo, demandaría una contrastación con nuevos datos arqueológicos. Si bien hemos tratado de relacionar los procesos regionales que debieron impulsar la construcción y justificación de una identidad moche, es necesario confirmar la participación real de individuos foráneos, migrantes, mestizos o cualquiera que fuese considerado como «no-moche», en actividades similares a las representadas en el imaginario, principalmente en batallas rituales, sacrificios e intercambio de bienes. Esto demandará un diálogo multidisciplinar entre arqueólogos, historiadores del arte y bioarqueólogos, sin olvidar que las ficciones culturales pueden ser tan o más complejas que la propia genética humana.

A pesar de la posición que aquí desarrollamos, no descartamos, sin embargo, el escenario hipotético donde la figura imaginada del otro fuese representada o personificada por los propios moche, disfrazados y enmascarados, cumpliendo roles en actos conmemorativos de algún enfrentamiento histórico (*v.g.* la recuperación del valle medio) o en rituales propiciatorios justificados en los propios relatos míticos (*v.g.* inicio de lluvias).

Futuros estudios arqueológicos, especialmente en las regiones de la *chaupiyunga* costeña, podrán ayudar a comprender mejor el rol que cumplieron las poblaciones asentadas en estas zonas intermedias, sirviendo como articuladoras en las relaciones costa-sierra, tanto a nivel histórico como mítico.

Bibliografía

- ARKUSH, Susan E. & Charles STANISH
2005 Interpreting Conflict in the Ancient Andes. *Current Anthropology*,
46(1), 3-28.
- BAWDEN, Garth
1996 *The Moche*. Londres: Blackwell Press.

BENSON, Elizabeth P.

- 1972 *The Mochica: A Culture of Peru. Art and Civilization of Indian America*, Londres y Nueva York: Thames & Hudson y Praeger Publishers.
- 2003 Cambios de temas y motivos en la cerámica moche. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. Vol. I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 477-495.
- 2012 *The Worlds of the Moche on the North Coast of Peru*. The William and Bettye Nowlin Series in Art, History, and Culture of the Western Hemisphere. Austin: University of Texas Press.

BERNUY, Katiusha & Vanessa BERNAL

- 2008 La tradición Cajamarca en San José de Moro: Una evidencia de interacción interregional durante el Horizonte Medio. En Luis Jaime Castillo, Heleine Bernier, Gregory Lockard & Julio Rucabado (eds.), *Arqueología Mochica. Nuevos Enfoque*. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica (4 y 5 de agosto 2004). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 67-80.

BILLMAN, Brian R.

- 1996 *The Evolution of Prehistoric Political Organization in the Moche Valley, Peru*. Tesis de doctorado, Department of Anthropology, University of California, Santa Barbara.
- 1999 Reconstructing Prehistoric Political Economies and Cycles of Political Power in the Moche Valley, Peru. En Brian Billman & Gary Feinman (eds.), *Settlement Pattern Studies in the Americas: Fifty years since Virú*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, pp. 131-159.
- 2002 Irrigation and the Origins of the Southern Moche State on the North Coast of Peru. *Latin American Antiquity*, 13(4), 371-400.

BOURGET, Steve

- 2001 Rituals of Sacrifice: Its Practice at Huaca de la Luna and its Representations in Moche Iconography. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 89-109.
- 2006 *Death, Sex, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin: University of Texas Press.
- 2008 The Third Man. Identity and Rulership in Moche Archaeology and Visual Culture. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 263-288.

BRUHNS, Karen Olsen

1976 The Moon Animal in Northern Peruvian Art and Culture. *Nawpa Pacha*, 14, 21-39.

BUSSMANN, Rainer W., Douglas SHARON & William L. BROWN

2009 Nombrando un fantasma: La búsqueda de la identidad de Ulluchu, una planta ceremonial no identificada de la cultura Moche en el norte del Perú. En Enrique Vergara & Rafael Vásquez (eds.), *Medicina tradicional. Conocimiento milenario*. Trujillo: Museo de Arqueología, Antropología e Historia y Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, pp. 171-182.

CASTILLO, Luis Jaime

1989 *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía moche*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2000 *La Ceremonia del Sacrificio: Batallas y muerte en el arte mochica*. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera y AFP Integra.

2003 Los últimos mochicas en Jequetepeque. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Vol. II. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 65-123.

2014 Taming the Moche. En Andrew K. Scherer & John W. Verano (eds.), *Embattled Bodies, Embattled Places: War in Pre-Columbian Mesoamerica and the Andes*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 257-282.

CASTILLO B., Luis Jaime & Christopher B. DONNAN

1994 Los mochicas del norte y los mochicas del sur: Una perspectiva desde el valle del Jequetepeque. En Krzysztof Makowski (ed.), *Vicús*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 142-181.

CASTILLO B., Luis Jaime & Jeffrey QUILTER

2010 Many Moche Models. An Overview of Past and Current Theories and Research on Moche Political Organization. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 1-16.

CHAPDELAINE, Claude

2008 Moche Art Style in the Santa Valley: Between Being *à la mode* and Developing a Provincial Identity. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 129-152.

- DONNAN, Christopher B.
1978 *Moche Art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: Museum of Cultural History y University of California, Los Angeles.
- 2010 *Moche State Religion: A Unifying Force in Moche Political Organization*. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 45-67.
- DONNAN, Christopher B. & Donna McCLELLAND
1999 *Moche Fineline Painting: Its Evolution and its Artists*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- GIERSZ, Miłosz
2011 Los guardianes de la frontera sur: La presencia moche en Culebras y Huarmey. En Miłosz Giersz e Iván Ghezzi (eds.), *Arqueología de la costa de Ancash*. Lima y Varsovia: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia, pp. 271-310.
- GIERSZ, Miłosz, Krzysztof MAKOWSKI & Patrycja PRZĄDKA
2005 *El mundo sobrenatural mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GOLTE, Jürgen
1994 *Íconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes moche*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 2009 *Moche. Cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas e Instituto de Estudios Peruanos.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie
1987 *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2008 Sacrifices and Ceremonial Calendars in Societies of the Central Andes: A Reconsideration. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 23-42.
- KOONS, Michele L. & Bridget A. ALEX
2014 Revised Moche Chronology Based on Bayesian Models of Reliable Radiocarbon Dates. *Radiocarbon*, 56(3), 1039-1055.
- KUTSCHER, Gerdt
1954 *Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte Gefäße der Früh-Chimu – Cerámica del Perú Septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los*

- chimúes antiguos*. Monumenta Americana 1. Berlín: Gebr. Mann Verlag e Instituto Iberoamericano de Berlín.
- 1983 *Nordperuanische Gefäßmalereien des Moche – Stils*. Múnich: Verlag C. H. Beck.
- LARCO, Rafael
2001 *Los Mochicas*, 2 vols. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.
- LAU, George
2000 Espacio ceremonial recuay. En Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*. Vol. I. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 179–197.
- 2004 Object of Contention: An Examination of Recuay-Moche Combat Imagery. *Cambridge Archaeological Journal*, 14(2), 163-184.
- 2013 *Ancient Alterity in the Andes. A Recognition of Others*. Londres y Nueva York: Routledge.
- LIESKE, Baerbel
1992 *Mythische Bilderzählungen in den Gefäßmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion*. Bonn: Holos Verlag.
- MACKEY, Carol & Melissa VOGEL
2003 La luna sobre los Andes: Una revisión del animal lunar. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Vol. I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 325-342.
- MAKOWSKI, Krzysztof
1994 Los señores de Loma Negra. En Krzysztof Makowski (ed.), *Vicús*. Colección Artes y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 83-141.
- 2000 Las divinidades en la iconografía mochica. En Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*. Vol. I. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 137-178.
- 2003 La deidad suprema en la iconografía mochica: ¿Cómo definirla? En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Vol. I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 343-381,
- 2008 Poder e identidad étnica en el mundo moche. En Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los reinos de la Luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 55-76.

- MAKOWSKI, Krzysztof, Miłosz GIERSZ & Patrycja PRZĄDKA-GIERSZ
2011 La guerra y la paz en el valle de Culebras: Hacia una arqueología de fronteras. En Miłosz Giersz e Iván Ghezzi (eds.), *Arqueología de la costa de Ancash*. Lima y Varsovia: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Precolombinos de la Universidad de Varsovia, pp. 231-270.
- MAKOWSKI, Krzysztof & Julio RUCABADO
2000 Hombres y deidades en la iconografía Recuay. En Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*. Vol. I. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 199-238.
- MCCLELLAND, Donna
2008 Ulluchu: An Elusive Fruit. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 43-65.
- MCCOWN, Theodore
1945 *Pre-Incaic Huamachuco: Survey and Excavation in the Region of Huamachuco and Cajabamba*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 39(4). Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, pp. 223-399.
- MONTOYA VERA, María
1998 *Semillas rituales de Nectandra sp. en las culturas Moche y Chimú: Estudio interdisciplinario*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales con mención en Arqueología, Escuela de Posgrado, Universidad Nacional de Trujillo.
- PROULX, Donald A.
1982 Territoriality in the Early Intermediate Period: The Case of Moche and Recuay. *Ñawpa Pacha*, 20, 83-96.
- QUILTER, Jeffrey
1997 The Narrative Approach to Moche Iconography. *Latin American Antiquity*, 8(2), 113-133.
2008 Art and Moche Martial Arts. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 215-228.
- QUILTER, Jeffrey & Luis Jaime CASTILLO B. (eds.)
2010 *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

REICHERT, Raphael X.

- 1982 *Moche Iconography: The Highland Connection*. En Alana Cordy-Collins & Jean Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*. Palo Alto: Peek Publications, pp. 279-291.
- 1989 A Moche Battle and the Question of Identity. En Diana C. Tkaczuk & Brian C. Vivian (eds.), *Cultures in Conflict: Current Archaeological Perspectives*. Proceedings of the Twentieth Annual Chacmool Conference. Calgary: University of Calgary, pp. 86-89.

RINGBERG, Jennifer Elise

- 2012 Daily Life at Cerro León, an Early Intermediate Period Highland Settlement in the Moche Valley, Peru. Tesis de doctorado, Department of Anthropology, University of North Carolina - Chapel Hill.

RUCABADO, Julio

- 2016 (Re)contruyendo identidades: Los mochicas y sus vecinos. En Cecilia Pardo & Julio Rucabado (eds.), *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 22-55.

SAWYER, Alan R.

- 1975 *Ancient Andean Arts in the Collections of the Krannert Art Museum*. Urbana-Champaign: Krannert Art Museum.

SCHAEDEL, Richard P.

- 1985 Coastal-Highland Interrelationships and Ethnic Groups in Northern Peru (500 B.C.-A.D. 1980). En Shozo Masuda, Izumi Shimada & Craig Morris (eds.), *Andean Ecology and Civilization: An Interdisciplinary Perspective on Andean Ecological Complementarity*. Tokyo: University of Tokyo Press, pp. 443-473.

SCHULER-SCHÖMIG, Immina Von

- 1979 Die «Fremdkrieger» in Darstellungen der Moche-Keramik. Eine ikonographische Studie. *Baessler Archiv, Neue Folge*, 27, 135-213.
- 1981 Die sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographischen Bezüge in der Moche-Keramik. *Baessler Archiv, Neue Folge*, 29, pp. 207-239.

SHIMADA, Izumi

- 1994 Los modelos de organización sociopolítica de la cultura Moche: Nuevos datos y perspectivas. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Propuestas y perspectivas*. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche. Travaux de l'Institut Français d'Études Andines, 79. Lima: Universidad Nacional de La Libertad, Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales, pp. 359-388.

SHIMADA, Izumi, Crystal SCHAAF, Lonnie G. THOMPSON, Ellen MOSLEY-THOMPSON & R. BYRD

1991 Implicaciones culturales de una gran sequía del siglo VI d.C. en los Andes peruanos. *Boletín de Lima*, 13(77), 33-56.

SHIMADA, Izumi, Ken-Ichi SHINODA, Walter ALVA, Steve BOURGET, Claude CHAPDELAINE & Santiago UCEDA

2008 The Moche People: Genetic Perspective on their Sociopolitical Composition and Organization. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 179-193.

SUTTER, Richard C. & Rosa J. CORTEZ

2005 The Nature of Moche Human Sacrifice: A Bio-Archaeological Perspective. *Current Anthropology*, 46, 521-549.

SUTTER, Richard C. & John W. VERANO

2007 Biodistance Analysis of the Moche Sacrificial Victims from Huaca de la Luna Plaza 3c: Matrix Method Test of their Origins. *American Journal of Physical Anthropology*, 132, 193-206.

TELLO, Julio C.

2004 *Arqueología de Cajamarca: Expedición al Marañón-1937*. Obras Completas Vol. I. Serie Clásicos Sanmarquinos. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

TOPIC, John R. & Theresa LANGE TOPIC

1983 Coast-Highland Relations in Northern Peru: Some Observations on Routes, Networks, and Scales of Interaction. En Richard M. Leventhal & Alan L. Kolata (eds.), *Civilization in the Ancient Americas: Essays in Honor of Gordon R. Willey*. Cambridge, Massachusetts: University of New Mexico Press y Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, pp. 237-259.

TOYNE, J. Marla, John VERANO, Christine WHITE & Fred LONGSTAFFE

2016 La vida de un guerrero: Un análisis isotópico del sacrificio y la guerra moche. En Cecilia Pardo y Julio Rucabado (eds.), *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 101-107.

UCEDA, Santiago

2000 El templo mochica: Rituales y ceremonias. En Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*. Vol. I. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 91-101.

- 2008 The Priests of the Bicephalus Arc: Tombs and Effigies Found in Huaca de la Luna and their Relation to Moche Rituals. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 153-178.
- 2013 Los de arriba y los de abajo: Relaciones sociales, políticas y económicas entre el templo y los habitantes del Núcleo Urbano de Huacas de Moche. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2004*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, pp. 291-328.
- 2016 La presencia foránea en el complejo Huacas del Sol y de la Luna: Relaciones políticas y sociales de los mochicas. En Cecilia Pardo y Julio Rucabado (eds.), *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 69-81.
- UCEDA, Santiago & Ricardo MORALES (eds.)
2010 *Moche: Pasado y presente*. Trujillo: Patronato Huacas del Valle de Moche, Fondo Contravalor Perú Francia y Universidad Nacional de Trujillo.
- UCEDA, Santiago & Moisés TUFINIO
2003 El complejo arquitectónico religioso moche de Huaca de la Luna: Una aproximación a su dinámica ocupacional. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Vol. II. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 179-228.
- VERANO, John W.
2001 War and Death in the Moche World: Osteological Evidence and Visual Discourse. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Studies in the History of Art, 63. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 111-125.
- 2008 Communitary and Diversity in Moche Human Sacrifice. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 195-213.
- 2014 Warfare and Captives Sacrifice in the Moche Culture. The Battle Continues. En Andrew K. Scherer & John W. Verano (eds.), *Embattled Bodies, Embattled Places: War in Pre-Columbian Mesoamerica and the Andes*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 283-309.

WILSON, David

1988 *Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Peru: A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex North Coast Society*. Smithsonian Series in Archaeological Inquiry. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

WOŁOSZYN, Janusz Z.

2008a Reyes o víctimas: ¿A quiénes representaban los retratos moche? En Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los reinos de la Luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 145-163.

2008b *Los rostros silenciosos: Los huacos retrato de la cultura Moche*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Capítulo 11

Los desafíos que enfrentan los historiadores de la arquitectura inca*

Jean-Pierre Protzen

University of California, Berkeley

Para Spiro Kostof, un eminente historiador de la arquitectura y colega lamentablemente ya fallecido, el estudio de la arquitectura tenía que ser llevado mucho más allá de las consideraciones estéticas y estilísticas. La historia de la arquitectura tenía que incorporar lo que él denominaba *el contexto total de la arquitectura*:

La arquitectura, para decir lo obvio, es un acto social —en método y propósito—. Es el resultado de un trabajo en equipo y está ahí para ser usado por grupos de personas, tan pequeños como una familia o tan grandes como una nación entera. La arquitectura es una actividad costosa: involucra talento especializado, tecnología apropiada, financiamientos considerables. Debido a ello, la historia de la arquitectura forma parte, en una forma fundamental, del estudio de los sistemas social, económico y tecnológico de la historia humana (Kostof, 1985, p. 7).

Desde esta perspectiva, el título de este libro, *El arte antes de la historia*, concuerda perfectamente con Tambo Colorado, un sitio inca en el valle de Pisco, en la costa centro meridional del Perú, alrededor de 250 kilómetros al sur de Lima (fig. 1). Aquí tenemos una magnífica obra de arquitectura (fig. 2), con paredes bellamente decoradas con bandas de color blanco, rojo y amarillo en una variedad de combinaciones, la cual hasta la actualidad prácticamente ha escapado de la historia (figs. 3).

* Traducción del original en inglés de Rafael Valdez.

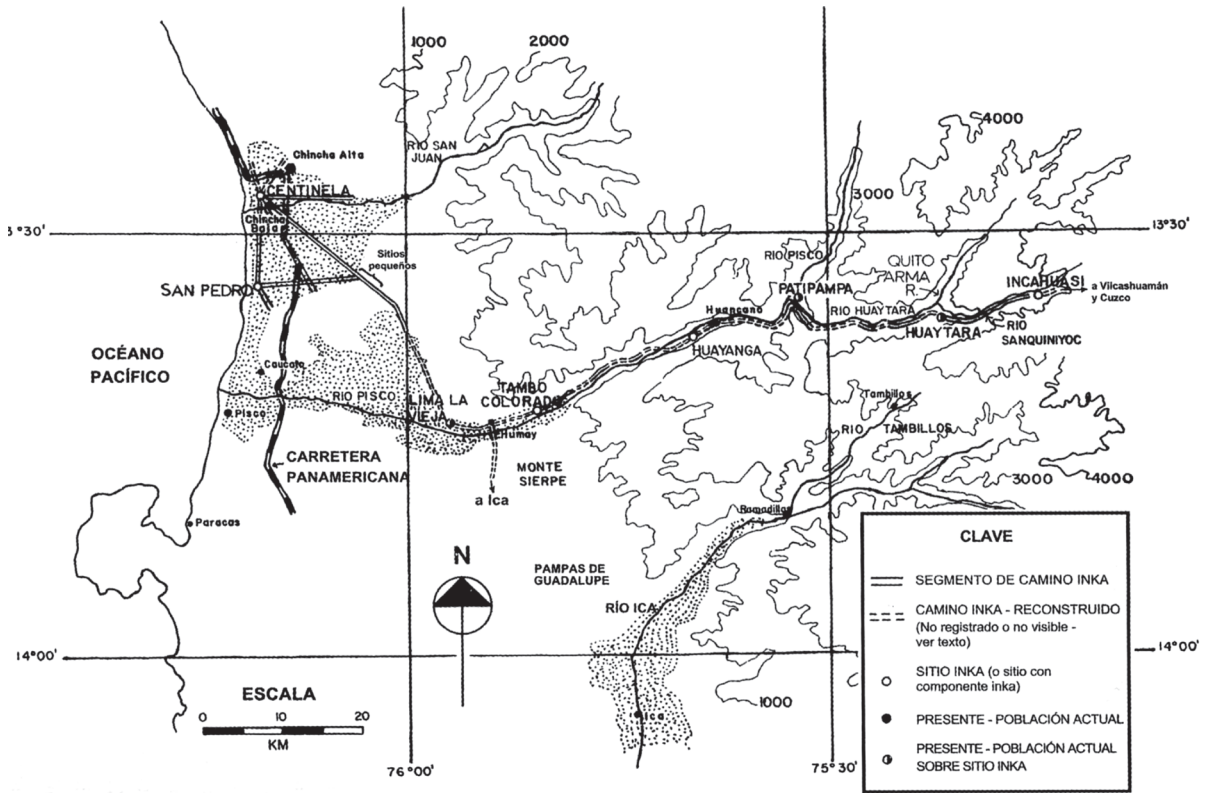


Figura 1. Mapa del valle de Pisco (tomado de Hyslop, 2014, p. 190).



Figura 2. Tambo Colorado. El Palacio Noroeste visto desde el sur (foto: Jean-Pierre Protzen).



Figura 3. Tambo Colorado. Pared decorada con anchas bandas horizontales de diferentes colores (blanco, amarillo y rojo) (foto: Jean-Pierre Protzen).

De hecho, realmente no sabemos cómo lo denominaban los incas, bajo el reinado de cuál gobernante inca fue construido ni cuándo. No sabemos con certeza alguna cuál fue su función y tampoco quiénes fueron los incas que vivieron allí. No conocemos quién fue exactamente era la población local que los incas habían sometido, cuál era su organización sociopolítica y económica, qué relación tuvo con los incas, entre otros aspectos.

Tal como Dorothy Menzel observó:

Si estamos interesados en la situación cultural que los incas encontraron en las provincias que conquistaban y en el efecto que su régimen tenía en ellas podemos considerarnos afortunados si hallamos algunas pocas piscas de información en un área determinada. Por otro lado, las investigaciones arqueológicas pueden aportar mucho para esclarecer dichos problemas (Menzel, 1959, p. 127).

En relación con Tambo Colorado, la información histórica es, en efecto, muy escasa, y la arqueología, hasta el día de hoy, aún deja sin respuesta gran parte de las preguntas.

Las contribuciones de las fuentes históricas

A pesar de su carácter escaso, las fuentes históricas todavía ofrecen algunas ideas.

¿Cuál fue el nombre inca de Tambo Colorado?

En las crónicas españolas de los siglos XVI y XVII hay muchas alusiones al valle de Pisco. Sin embargo, hasta donde sé, no se pueden encontrar referencias a Tambo Colorado en ninguno de estos documentos. No es sino hasta la parte tardía del siglo XVIII que aparece una referencia a Tambo Colorado en el *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América*. Allí, bajo la entrada de Humay, se lee: «Humay... en cuyo distrito, a distancia de una legua de él, se ven las ruinas de un palacio antiguo de los Incas, que llaman Tambo Colorado» (Alcedo, 1786-1789, II, pp. 401-402).

El hecho de que no hallemos a Tambo Colorado en ninguno de estos documentos más tempranos se puede deber a que no sabemos cómo lo denominaban los incas. Max Uhle, quien exploró el valle de Pisco en 1901, señaló: «No hay nombres antiguos existentes en la actualidad que correspondan a las ruinas de ‘Tambo Colorado’...» (Uhle, 2005, p. 24). Unos 70 años más tarde, Julio C. Tello argumentó que tal nombre era «Naycaxa» (Tello & Mejía Xesspe, 1979, II, p. 93), y el término «Naycaxa» también es mencionado por María Rostworowski

(1978-1980, p. 187).¹ Sin embargo, ni Tello ni Rostworowski nos dicen cómo dieron con este nombre. Una búsqueda por mi parte me condujo a la obra de doce volúmenes *Juicio de límites entre el Perú y Bolivia: Prueba peruana* de Víctor Maúrtua (1906). En el volumen XI de este trabajo, titulado, *Obispos y Audiencia del Cuzco*, en un documento presumiblemente escrito hacia 1548, se lee:

... y más adelante, el Caçique de Guaytara, que es término de la villa de Guamanga, é parte términos la sierra abaxo, hazía los llanos, con el valle de la Naycaxa, que por otro nombre se llama el Tanbo pintado, que es de la jurisdicción de la cibdad de Los Reyes (Maúrtua, 1906, p. 4).

Asumiendo que Naycaxa fue verdaderamente la denominación inca de lo que hoy es conocido como Tambo Colorado, ¿ese nombre revela algo acerca del sitio?

En una comunicación personal, el eminente lingüista Rodolfo Cerrón-Palomino me dijo que la etimología de «Naycaxa» podría remontarse a la lengua puquina² y que su traducción correspondiente es «embruja» o «hechizado». De acuerdo con él, el topónimo cumple con las condiciones formales y semánticas de admisibilidad. Pero, ¿fue este el verdadero nombre inca de Tambo Colorado? Max Uhle informó que había un antiguo asentamiento entre Pallasca y Tambo Colorado llamado «Altos de las brujas» (Uhle, 2005, p. 8). De hecho, el topónimo «La Bruja» aún persiste en la Carta Nacional actual, al oeste de Pallasca. Por consiguiente, ¿fue Naycaxa el nombre de Tambo Colorado o de otro sitio en las cercanías? Y si verdaderamente fue el nombre de Tambo Colorado, cabría preguntarse a qué se debe que Naycaxa no sea mencionado, al menos hasta donde tengo conocimiento, en ningún otro documento, crónica o diccionario geográfico.

¿Bajo cuál Sapa Inca y cuándo fue construido Tambo Colorado?

La problemática de cuándo y bajo el gobierno de cuál Inca fue conquistada la costa sur ha sido materia de enérgicas discusiones entre académicos. Las diversas crónicas que tratan acerca de esta cuestión relatan versiones contradictorias: algunos la atribuyen a Tupa Inca, mientras que otros lo ubican más tempranamente en el tiempo, durante el reinado de Pachacuti, el padre de Tupa Inca.

¹ El enunciado de Rostworowski es algo ambiguo: «Tambo Colorado,.. en el valle de Pisco (antiguo Naycaxa)...». Da la impresión de que era el valle y no Tambo Colorado el que se denominaba Naycaxa.

² La lengua puquina fue el idioma de los ancestros de los incas (Cerrón-Palomino, 2013, p. 11).

Cieza de León atribuyó la conquista del territorio entre los valles de Nazca y Chíncha a Tupa Inca, pero también mencionó que los incas hicieron contacto con la gente de Chíncha antes, durante el reinado de Pachacuti. Se dice que después de haber sometido a los soras y lucanas, Pachacuti envió a su hermano y capitán Capac Yupanqui hacia la costa con el encargo de conquistar a los chíncha. Sin embargo, la expedición de Capac Yupanqui fracasó y no pasó más allá de una incursión, lo que dejó la anexión de dicha región para más adelante, para Tupa Inca (Cieza, 1967[1553], p. 198). Confiando en la cronología de Cabello Valboa, Rowe propuso fechas específicas tanto para la incursión de Capac Yupanqui como para la eventual conquista de Tupa Inca: 1440 y 1476 respectivamente (Rowe, 1945, p. 279). En la cronología de Rowe, el año 1476 también marcaba el inicio del Horizonte Tardío.

El planteamiento de Rowe fue objetado en primer lugar por parte de Ake Wedin (1963) y, luego, nuevamente por Martti Pärssinen (1992, pp. 71-129). Apoyándose en los registros de Bernabé Cobo, la *Relación de Chíncha* y otras fuentes, Wedin (1963, pp. 44-45) y Pärssinen (1992, pp. 85-88) argumentaron que la conquista de la costa surcentral se dio realmente más temprano, bajo el reinado de Pachacuti. Cobo relata una historia muy similar a la de Cieza, esto es, Pachacuti, luego de someter a los soras y lucanas, envió a su hermano —Cobo no lo menciona— a conquistar la costa sur. De acuerdo con Cobo, la mayor parte de los valles desde Tarapacá (en el sur) hasta Acarí, Nasca, Ica y Pisco (en el norte) claudicó pacíficamente. Solo la población de Chíncha opuso resistencia pero finalmente también se rindió (Cobo, 1956-1964[1653], vol. II, p. 81). La *Relación de Chíncha* básicamente apoya la narrativa de Cobo «... los curacas de cada valle tuvieron su junta y le recibieron [a Capac Yupanqui] por señor y anparador (emperador?) ...» (Castro & Ortega Morejón, 1972[1558], p. 93).

Catherine Julien, quien revisó en gran detalle los argumentos a favor de cualquiera de las posiciones concluyó que existieron razones poderosas para la conquista más temprana de la costa surcentral (Julien, 2008, pp. 163-177). Este argumento, como señala Julien, también resuelve una pregunta desconcertante: ¿A qué se habría debido que los incas denominaran a una división de su imperio como Chínchasuyu si Chíncha no fue parte de su territorio sino hasta tiempos muy tardíos, esto es, luego de las conquistas de Quito y Chile? (Julien, 2009, pp. 108-109).

Sin embargo, por muy convincente que sea la evidencia de una temprana conquista inca de la costa surcentral, no nos dice cuándo y bajo el gobierno de cuál Inca fue construido Tambo Colorado. La determinación de una fecha precisa para la integración de los valles de la costa surcentral al Imperio inca quizá nunca sea

posible debido a que «... el Imperio inca no era un bloque estático, como gusta imaginar a muchos historiadores» (Rostworowski, 1970, p. 144).

Es decir el Imperio inca no tenía límites fijos y claros, o en palabras de John Murra:

La rápida incorporación al Tawantinsuyu se registra tan frecuentemente como la necesidad urgente de reconquistar y de derrotar una y otra vez grupos étnicos que ya figuran al interior de la porosa frontera ... la rebelión y la rápida expansión fueron facetas del mismo proceso (Murra, 1986, p. 52).

¿Cuál fue la función de Tambo Colorado?

Debido a que no contamos con referencias tempranas sobre Tambo Colorado, simplemente no sabemos cuál fue el papel que tuvo este sitio en la administración inca. Más aún, la mayoría de los académicos, incluyéndome, se han referido a Tambo Colorado como a un centro administrativo basado en su trazado y su ubicación estratégica en un lugar donde el estrecho valle de Pisco se abre hacia las llanuras costeñas y a lo largo de un importante camino inca que conecta el Cuzco, la capital inca, con el Océano Pacífico (fig. 4).



Figura 4. Tambo Colorado visto desde el cerro Auquix (foto: Jean-Pierre Protzen).

De acuerdo con Menzel y Rowe, una vez que los incas habían conquistado el área: «... agruparon a los valles de Pisco e Ica en una única provincia e hicieron de Chíncha una provincia separada» (Menzel & Rowe, 1966, p. 67).

¿Pudo haber sido Tambo Colorado la capital de esta provincia? No, según el punto de vista de Menzel y Rowe. Ellos sugirieron que «La capital de la provincia de Pisco-Ica fue probablemente Zangalla (Lima La Vieja) en Pisco...» (Menzel & Rowe, 1966, p. 67).

Lima La Vieja, a solo tres horas de camino río abajo desde Tambo Colorado, fue, ciertamente, otro complejo bastante grande construido al interior y sobre un asentamiento chíncha más temprano. Su proximidad respecto de Tambo Colorado intrigó a John Hyslop, quien escribió:

«El fuerte componente Inka de Lima La Vieja... aún no es comprendido adecuadamente. Esto es un complejo asunto, si se considera que Tambo Colorado, una gran instalación Inka principal, se encuentra a tan sólo unos 14 kilómetros río arriba» (Hyslop, 2014[1984], p. 205).

Con el fin de resolver esta incógnita, Hyslop postuló que

Podría ser adecuado afirmar que Tambo Colorado es un sitio asociado a un camino, con todo lo que implica controlar el tráfico entre Cuzco y Chíncha, mientras que Lima La Vieja es un centro de la administración local (¿e Inka?) costero (Hyslop, 2014[1984], p. 205).

La hipótesis de Hyslop hizo eco en Dorothy Menzel quien, anteriormente, había escrito que: «La evidencia arqueológica sugiere que los incas administraron este valle [Pisco] mediante una serie de unidades separadas y la situación podría reflejar una falta de administración centralizada antes de que llegaran los incas» (Menzel, 1959, p. 220).

Cabello Valboa (1951[1586], pp. 364, 409) mencionó a un cierto Ynga Topa como gobernador de los valles de Ica, Pisco y Yumay durante el reinado de Huayna Capac. De acuerdo con el historiador peruano Ricardo Mariátegui Oliva,

Fue Inga-Topa el último Curaca de Pisco, Ica y Humay, que habitaba en Tambo Colorado y quien tuvo que hacer frente a las huestes conquistadoras españolas, significando el derrumbe del Imperio Incaico (Mariátegui, 1980, p. 22).

Sin embargo, Mariátegui no menciona cuáles fueron las fuentes que lo llevaron a esta información.

¿Quiénes conformaron las poblaciones indígenas en el área de Tambo Colorado?

La *Relación de Chincha* identificó a los dirigentes de los valles de Chincha e Ica antes de la conquista inca: *Guavia rucana* en Chincha y *Aranvilca* en Ica, cuyos parientes aún eran conocidos después de la conquista española. Sin embargo, del valle de Pisco no hay mención en absoluto (Castro & Ortega Morejón, 1972[1558], p. 93).

Una rara indicación acerca de la identidad de la población indígena en el área de Tambo Colorado parece haber sido proporcionada por Bernabé Cobo: «... le ofrecieron la paz los valles de Nasca, Ica y Pisco, con los indios de Chunchanga y Humay» (Cobo, 1956-1964[1653], vol. II, p. 81).

Humay es una ciudad ubicada a cerca de 7 kilómetros río abajo de Tambo Colorado y Chunchanga era el nombre del río, así como de la parte superior del valle de Pisco hasta, al menos, la época de Uhle. Si Cobo se refería a las tribus indias propiamente dichas o solo a las locaciones geográficas permanece como una cuestión sin resolver.

Hasta el momento mis propias pesquisas archivísticas en Humay y Huaytará han sido estériles.

Las contribuciones de la arqueología

Dorothy Menzel escribió que

Entre los sitios de ocupación del Horizonte Tardío, el período de hegemonía inca en la costa sur, es posible distinguir un grupo de ruinas que debido a sus peculiaridades de trazo y construcción y su asociación con cerámica inca pueden ser identificados como centros de administración imperial (Menzel, 1959, p. 219).

Entre las peculiaridades de trazo Menzel menciona una plaza central rectangular o trapezoidal flanqueada por elaborados edificios de planta rectangular compuestos por patios en un lado, edificios similares pero menos elaborados en los otros dos lados y el cuarto lado abierto. Estas peculiaridades encajan muy claramente con Tambo Colorado.

El primer estudio en profundidad de Tambo Colorado se lo debemos a Max Uhle, quien trabajó en el sitio en agosto y setiembre de 1901 y esperaba que su trabajo pudiera proporcionar «... una explicación más detallada del propósito y uso para los que fueron construidos estos edificios especiales» (Uhle, 2005, p. 12).

En el trazado del sitio, Uhle percibió que había una jerarquía específica (fig. 5). Al conjunto del lado este de la plaza lo ubicó en el nivel más bajo de la jerarquía debido a su arquitectura más sencilla y a su construcción más burda. Entre los complejos restantes —que él denominó palacios Noroeste, Suroeste y Sureste— Uhle encontró una marcada simetría en su trazado general; con todo, ubicó al Palacio Noroeste en el nivel más alto debido a su posición destacada, su trazado presumiblemente más elaborado y a, tal como él lo planteó, su más «refinada manera de decoración» (Uhle, 2005, p. 12).

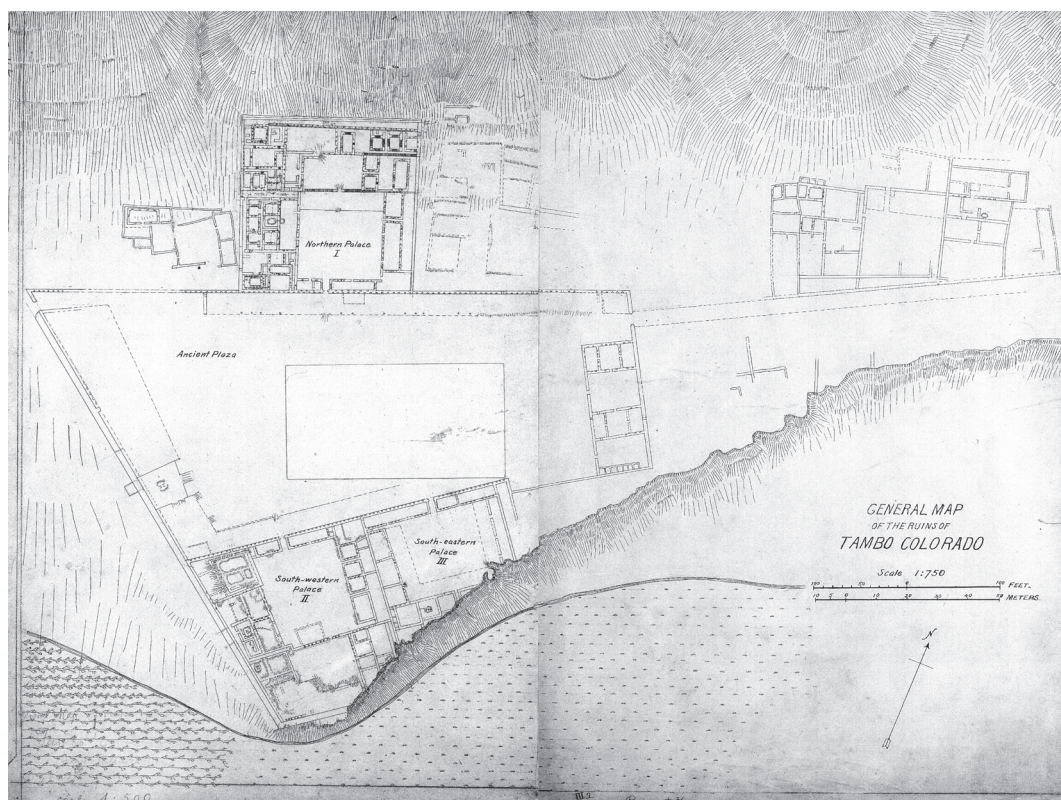


Figura 5. Plano del sitio de Tambo Colorado, elaborado por Max Uhle. Cortesía del Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz.

Acerca del Palacio Noroeste, el cual aún es el mejor conservado (fig. 6), Uhle nos dejó una descripción más detallada de su organización y de los usos y funciones potenciales de sus diferentes partes (Uhle, 2005, pp. 12-46). Craig Morris y yo demostramos que las interpretaciones y descripciones de Uhle acerca del Conjunto Noroeste estaban en perfecto acorde con la descripción de un palacio inca hecha por

Martín de Murúa (Protzen & Morris, 2004; Murúa, 1987[1616], pp. 345-349). La descripción de Murúa muy probablemente se refiere a un palacio real inca en el Cuzco. A pesar de ello, con el fin de diferenciar los palacios en las provincias, como Tambo Colorado, de aquellos en el Cuzco, Morris se refirió a ellos como palacios administrativos incas, los cuales «... eran residencias reales solo en un sentido menor; se trataba de vehículos esenciales de creación del Estado; tenían el mismo peso que los rituales políticos y religiosos, y la reciprocidad económica en los procesos generativos de un imperio creciente» (Morris, 2008, p. 321)

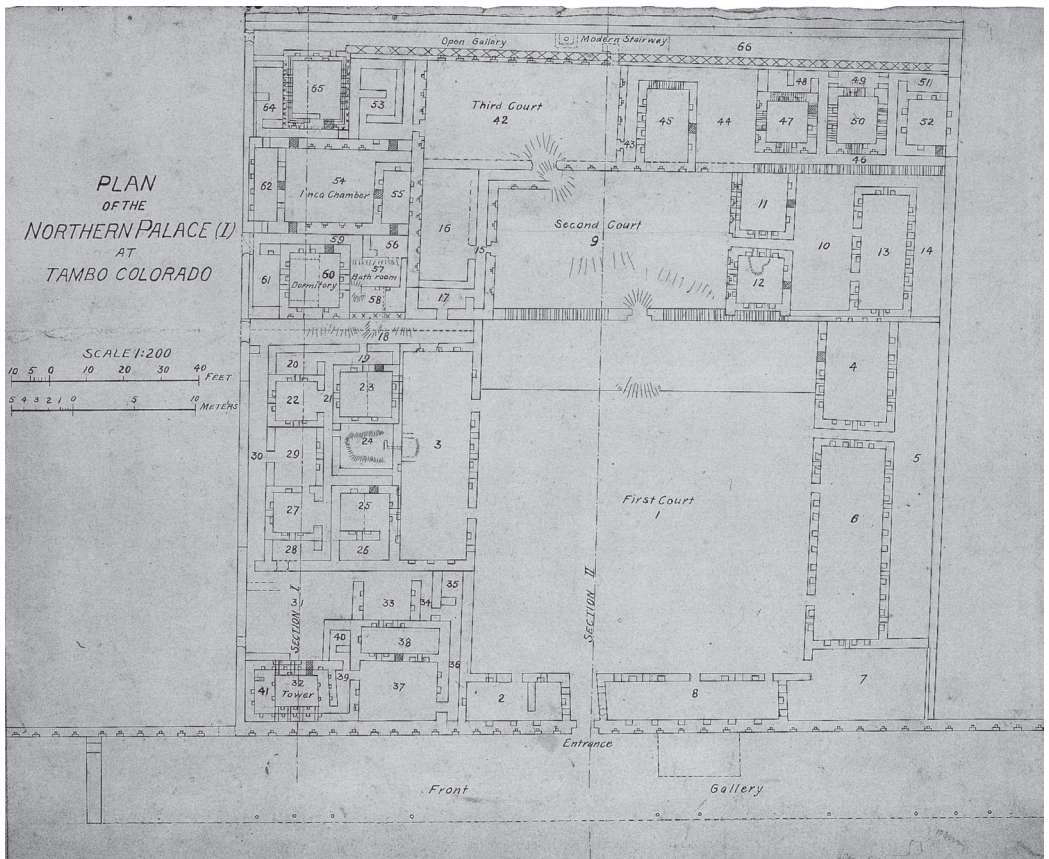


Figura 6. Plano del Palacio Norte, elaborado por Max Uhle. Cortesía del Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz.

Morris, quien era un académico muy cauto, también nos recordó que debido a la fragmentaria evidencia escrita: «Cualquier reconocimiento de un palacio inca, la vida en su interior y alrededor de él, y sus funciones sociopolíticas es... todavía especulativo» (Morris, 2008, p. 299)

Con relación a la arquitectura de Tambo Colorado, Uhle estaba convencido de que era

... incásica, nada sino solo incásica. Quienquiera que haya tenido una impresión acerca de qué es la arquitectura incásica no vacilará un momento al declarar que estas ruinas son puramente incásicas, que son una de las más interesantes y, por su carácter, constituyen el más marcado de los monumentos que los incas nos han dejado (Uhle, 2005, p. 5).

Sin embargo, la arquitectura de Tambo Colorado no es «puramente incásica» como Uhle pensaba. Él mismo documentó cuidadosamente un cierto número de elementos: ventanas muy anchas, almenas escalonadas, un friso (fig. 7) y un enrejado (fig. 8), los que no se encuentran en la arquitectura inca «estándar». ¿Qué inspiró a los arquitectos incas a diseñar e incorporar estos elementos en la arquitectura de Tambo Colorado? ¿Tuvieron algún significado específico y, en ese sentido, cuál fue?



Figura 7. Tambo Colorado. Friso. Foto de Max Uhle, # 15-2014, Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, University of California at Berkeley.



Figura 8. Tambo Colorado. Enrejado encima del Cuarto U65 (foto: Jean-Pierre Protzen).

El friso recuerda a un diseño muy similar hallado en La Centinela, la capital del importante reino Chincha, el cual, como se mencionó antes, se sometió pacíficamente a los incas. El enrejado, por otro lado, se encuentra en abundancia muy al norte, en Chan Chan, la capital del Imperio chimú, el cual presumiblemente fue conquistado por los incas alrededor de 1470 d.C. (Shimada, 2000, p. 64). Asumiendo que los arquitectos incas se inspiraron en Chan Chan, ¿sugiere esto que Tambo Colorado fue construido después de 1470 d.C.? Todos los otros elementos parecen ser innovaciones introducidas por los arquitectos incas de Tambo Colorado ya que no existen precedentes para ninguno de ellos.

Dorothy Menzel señaló otro detalle arquitectónico específico encontrado en los centros administrativos incas de la costa sur: el uso de «... grandes adobes de forma rectangular con superficie lisa... Estos adobes difieren en forma, tamaño e inclusiones de los adobes incas en la sierra...» (Menzel, 1995, p. 221).

Los adobes de Tambo Colorado revelan que fueron hechos con un molde rectangular. ¿Fue esta técnica copiada de alguna práctica local? En opinión de Menzel: «Si el tipo de adobe inca de la costa se derivó de alguna tradición, Ica sería la mejor candidata.... Sin embargo, los adobes de la tradición Ica son menos regulares que los incas, y se les cubre con más arcilla entre las hileras» (*Ibid.*)

Otras ideas acerca de la historia de Tambo Colorado se pueden apreciar gracias a una mirada más cercana de sus estructuras. Esta revela que los palacios pasaron por varias transformaciones durante su ocupación por parte de los incas: hay entradas bloqueadas, muros retirados, muros añadidos y otras muestras de modificaciones realizadas con el paso del tiempo. Sin embargo, la más espectacular de estas transformaciones la conforman las múltiples capas de pintura mural: la mayoría de los muros han sido repintados muchas veces —y algunas veces reenlucidos— algunos de ellos en los mismos esquemas de color, pero la mayoría en muy distintos esquemas (fig. 9). Un muro específico³ en el Palacio Noroeste muestra una adición posterior en la parte superior de al menos dos filas de adobes y los restos de cinco capas de pintura, cada una de ellas diferente a la capa anterior subyacente (fig. 10). La primera capa era toda de color blanco; la segunda consiste de tres bandas con blanco en la parte inferior, amarillo en el medio y rojo en la parte superior. La tercera capa repite el patrón de la segunda pero el color rojo se extiende para cubrir las filas de adobes añadidas. La cuarta capa tiene una banda estrecha de color blanco en la parte inferior y una banda amarilla ancha que cubre el resto de la fachada. La quinta y última capa consiste de cuatro bandas pintadas con blanco en la parte inferior seguida de una roja, una amarilla y otra banda roja en la parte superior.



Figura 9. Tambo Colorado. Pared decorada con motivos triangulares en color y, sucesivamente, cubierta con una capa de pintura blanca (foto: Jean-Pierre Protzen).

³ La parte exterior del muro este del espacio 60 en el plano del Palacio Noroeste de Uhle.



Figura 10. Tambo Colorado. Detalle de pared con diferentes capas de color (foto: Jean-Pierre Protzen)

Si los esquemas de color no eran simples decoraciones sino que, realmente, tuvieron algún significado o incluso representaban un código, tal como Uhle (2005, pp. 36-37), y Craig Morris y yo (2004) hemos argumentado, entonces ¿qué significaban estos cambios?: ¿un cambio en el significado de los colores, una reorganización de espacios, un cambio de función, un cambio en el liderazgo, o algo más?

Estas preguntas plantean un desafío real, ya que, como Constance Classen señaló, «... si bien los colores empleados en distintos ritos por los incas fueron referidos mediante las crónicas, desafortunadamente no ocurrió lo mismo con sus significados» (Classen, 1993, p. 72).

Análisis detallados adicionales del uso de los colores en Tambo Colorado podrían revelar algunas pistas más en relación con su significado, pero «un progreso del tipo que se dio con la Piedra de Rosetta queda como una posibilidad esquiva» (Morris, 2005, p. 1).

Otro indicio acerca de la historia de las estructuras de Tambo Colorado salió a la luz luego del terremoto del año 2007. La sección oriental colapsada del muro que

separa el primer patio del segundo en el Palacio Suroeste expuso adobes pintados de color blanco dentro del muro, lo que sugiere que eran adobes reutilizados de alguna construcción más temprana. La pregunta que surge aquí es acerca de la procedencia de estos adobes: ¿formaron parte de estructuras preincas en el sitio o de una reconstrucción inca?

Hay diversos indicios de que, al menos en parte, los incas construyeron Tambo Colorado sobre un asentamiento más temprano. Así, es posible que los incas recuperaran y reutilizaran adobes más antiguos y pintados de estas estructuras. Un reciente proyecto en el complejo inca y sus alrededores inmediatos por parte de la Sede Nacional del Qhapaq Ñan reportó que: «Durante las excavaciones arqueológicas se lograron evidenciar diferentes fases constructivas, sistemas constructivos así como materiales, los cuales fueron usados de forma distinta en cada sector estudiado» (Huamán, 2014, p. 3).

A pesar de que los resultados de estas excavaciones son emocionantes, todavía dejan abiertas algunas preguntas importantes: ¿cuán antiguas son las diversas fases de construcción?, ¿a quién atribuir las?, ¿cuál es su relación con la arquitectura inca?

Conclusiones

Es de esperar que investigaciones adicionales archivísticas y arqueológicas podrán proporcionar respuestas a muchas de las preguntas que han quedado abiertas, pero queda como una opción más bien improbable el hecho de que podamos alguna vez obtener la imagen completa de Tambo Colorado. Spiro Kostof era plenamente consciente de que el contexto íntegro nos es evasivo en muchos casos, sino en la mayoría de ellos: «Si vamos a estar satisfechos con menos, como debemos, debe ser con la condición de que estamos de acuerdo acerca de cuál es el *contexto total* de la arquitectura» (Kostof, 1985, p. 7).

Bibliografía

- ALCEDO, Antonio de
1786-1789 *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidental ó América; es saber de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile y Nuevo Reyno de Granada*. Madrid: Imp. De B. Caro.
- CABELLO VALBOA, Miguel
1951[1586] *Miscelánea antártica. Una historia del Perú antiguo*. Lima: Instituto de Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- CASTRO, Cristóbal de & Diego de ORTEGA MOREJÓN
1972[1558] La Relación de Chincha. *Historia y Cultura*, 8, 91-104.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo
2013 *Las lenguas de los incas: El puquina, el aimara, y el quechua*. Sprachen, Gesellschaften und Kulturen in Lateinamerika, vol. 13. Fráncfort del Meno: PL Academic Research.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de
1967[1533] *El señorío de los Incas. Segunda parte de la Crónica del Perú*. Carlos Aranibar (ed.). Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú, vol. 1. Lima: Instituto de Estudio Peruanos.
- CLASSEN, Constance
1993 *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- COBO, Bernabé
1956-1964[1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Francisco Mateos (ed.). 2 vols. Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI y XCII. Madrid: Ediciones Atlas.
- HUAMÁN OROS, Julián Oliver
2014 Informe final del Proyecto de investigación arqueológica Tambo Colorado con fines de diagnóstico para la puesta en uso social. Lima: Proyecto Qhapaq Ñan - Sede Nacional del Ministerio de Cultura.
- HYSLOP, John
2014 *Qhapaq Ñan. El sistema vial incaico*. Lima: Petroperú [ed. orig. *The Inka Road System*. Orlando, Florida: Academic Press, 1984].
- JULIEN, Catherine
2008 On the Beginning of the Late Horizon. *Ñawpa Pacha*, 29, 163-177.
2009 The Embryonic Inca Empire, with Particular Reference to Chinchaysuyu. En Johanna Dehlinger & Hans Dehlinger (eds.), *Architecture - Design Methods - Inca Structures*. Kassel: Kassel University Press, pp. 104-113.
- KOSTOF, Spiro
1985 *A History of Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo
1980 *Paracas y Tambo Colorado*. Lima: La Confianza S.A.
- MAÚRTUA, Víctor M.
1906 *Juicio de límites entre Perú y Bolivia. Prueba peruana presentada al Gobierno de la República Argentina*. Volumen 11. Barcelona: Imprenta de Henrich y Comp.

- MENZEL, Dorothy
1959 The Inca Occupation of the South Coast of Peru. *Southwestern Journal of Anthropology*, 15(2), 125-142.
- MENZEL, Dorothy & John HOWLAND ROWE
1966 The Role of Chinchu in the Late Pre-Spanish Peru. *Ñawpa Pacha*, 4, 63-76.
- MORRIS, Craig
2005 *An Architectural Color Code and the Socio-Political Hierarchy of an Inca Imperial City* (Manuscrito 1).
2008 Links in the Chain of Inka Cities: Communication, Alliance, and Cultural Production of Status, Value, and Power. En Joyce Marcus & Jeremy A. Sabloff, (eds.), *The Ancient City: New Perspectives in Urbanism in the Old and New World*. Santa Fe, New Mexico: School of Advanced Research, pp. 299-319.
- MURRA, John V.
1986 The Expansion of the Inka State: Armies, War, and Rebellion. En John V. Murra, Nathan Wachtel & Jacques Revel (eds), *Anthropological History of Andean Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 49-58.
- MURÚA, Martín de
1987[1616] *Historia general del Perú*. Manuel Ballesteros Gaibrois (ed.). Crónicas de América, vol. 35. Madrid: Historia 16.
- PÄRSSINEN, Martti
1992 *Tawantinsuyu: The Inca State and its Political Organization*. Helsinki: Societas Historica Fennica.
- PROTZEN, Jean-Pierre
2008 Times Go by at Tambo Colorado. *Ñawpa Pacha*, 29, 221-240.
- PROTZEN, Jean-Pierre & Craig MORRIS
2004 Los colores de Tambo Colorado: Una reevaluación. *Boletín de Arqueología PUCP*, 8, 267-276.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ DE CANSECO, María
1970 Mercaderes del valle de Chinchu en la época prehispánica: Un documento y unos comentarios. *Revista Española de Antropología Americana*, 5, 135-178.
1978 Guarco y Lunaguaná: Dos señoríos prehispánicos de la costa sur central del Perú. *Revista del Museo Nacional*, 44, 153-214.
- ROWE, John Howland
1945 Absolute Chronology in the Andean Area. *American Antiquity*, 10(3), 265-284.

SHIMADA, Izumi

2000 The Late Prehispanic Coastal States. En Laura Laurencich Minelli (ed.), *The Inca World. The Development of Pre-Columbian Peru, A.D. 1000-1553*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, pp. 49-110.

TELLO, Julio C. & Toribio MEJÍA XESSPE

1979 *Paracas. Segunda parte: Cavernas y Necrópolis*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

UHLE, Max

2005 *Explorations in the Pisco Valley. Max Uhle's Reports to Phoebe Apperson Hearst August 1901 to January 1902*. Jean-Pierre Protzen & David Harris (eds.). Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, n° 63. Berkeley: University of California.

WEDIN, Ake

1963 *La cronología de la historia incaica: Estudio crítico*. Madrid: Instituto Ibero-americano de Gotemburgo y Editorial Insula.

Capítulo 12

«Salones de vino», conventos y otros espacios inca imaginarios

Stella Nair

University of California, Los Angeles

Después de ver el impresionante complejo de Sacsayhuaman, Pedro Sancho de la Hoz escribió: «Los más bellos edificios para ser vistos en estas tierras son estos muros. Los españoles que los han visto dicen que ni el puente de Segovia ni los edificios hechos por Hércules o los romanos son tan dignos de ser vistos como estos» (Sancho, 1968[1534], p. 329). Pedro Sancho, como la mayoría de españoles del período colonial temprano, estaban muy impresionados por la arquitectura imperial inca.

Si bien los españoles como Pedro Sancho estaban fascinados por la arquitectura inca, en particular por su sorprendente mampostería en piedra, estaban igualmente maravillados, y a la vez confundidos, con el espacio inca (fig. 1). De manera particular, estaban preocupados por lo relacionado a dos tipos de espacios incaicos. El primero lo conformaban los edificios asociados con el consumo de alcohol. Los españoles estaban desconcertados con los salones de «vino» y los espacios para reuniones que atendían o mantenían a lo que los españoles llamaban «borracheras». Estos espacios contrastaban con la especial fascinación que sentían por los del segundo tipo, los recintos inca para «mujeres vírgenes». Escribieron de manera admirativa acerca de estos complejos donde esas jóvenes eran aisladas.

Por consiguiente, son estos dos tipos de espacios —asociados con el alcohol y el sexo— y su relación con la arquitectura y el espacio inca, los que servirán de pautas en este capítulo. De manera particular, quisiera considerar cuán diferente o ajena a nuestro entendimiento de la arquitectura inca era la forma en que los veían los españoles en el siglo XVI. También me gustaría reconsiderar los espacios



Figura 1. Estructuras del sitio inca de Machu Picchu (foto: Stella Nair).

que el alcohol y el sexo ocupaban en la arquitectura inca, específicamente en las propiedades reales, y ver si podemos acceder a nuevos conocimientos y datos que, en su momento, escaparon a los cronistas españoles. Al hacerlo, espero mostrar cómo se expresaban las percepciones de los incas acerca de la conquista, el género, la materialidad, lo sagrado y el cuerpo, controladas y redefinidas por la arquitectura y sus espacios.

La arquitectura

Los proyectos de construcción eran una parte crucial de los programas de colonización de los incas. Los caminos permitían a los ejércitos incaicos viajar rápidamente por el borde occidental de Sudamérica para reprimir revueltas; por su parte, los tambos, centros de almacenamiento y complejos administrativos complementarios hacían posible que un imperio bien administrado pudiera regular y controlar a una gran diversidad de personas. Debido a que estas obras desempeñaron un papel crucial en la creación y expansión del Estado inca, se han realizado muchos estudios académicos sobre el diseño, la construcción e ingeniería inca (Agurto, 1987; Alcina, 1971; Barreiro & Matos, 2015; Bauer, 1998; Cornejo, 1946; Dean, 2010b; Farrington & Zapata, 2003; Gasparini & Margolies, 1980; Hyslop, 1984, 1990; Julien, 1990; Lee, 1986, 1988; LeVine, 1992; Moorehead, 1978; Morris, 2004;

Morris & Thompson, 1985; Nair, 2009; Niles, 1992, 1993; Protzen, 1993). Lo construido fue clave para la agenda colonizadora incaica.

Los incas no poseían un repertorio de distintas formas arquitectónicas que estuvieran ligadas a funciones específicas. Si bien la forma constituía uno de los elementos básicos en su kit de herramientas de construcción empleado para edificar una gran variedad de sitios, muy rara vez se encontraba ligada a funciones determinadas.

Los edificios rectangulares de un solo espacio eran una forma común en los Andes y la unidad básica de la arquitectura inca. Aunque podían variar en su tamaño y escala, y verse ocasionalmente articulados a otras formas, al diseño local y a prácticas de construcción provinciales, estas estructuras rectangulares eran las preferidas de los incas y se combinaban en una diversidad de formas para dar cabida a todas las necesidades del creciente imperio.

También incorporaban cambios sutiles en ciertos detalles, como en las puertas, para crear mayor variedad entre espacios muy similares. Así, el Inca utilizó formas simples y las dispuso de distintas maneras para hacer centros complejos. Esta práctica puede ser observada en los planos de diferentes tipos de sitios inca. Ya fuera una estación de paso en Patallacta, una residencia urbana de élite en Huánuco Pampa, o un complejo religioso en Raqchi, la misma forma rectangular simple fue empleada en combinación para cumplir diversas funciones.

Mientras los individuos que podían ocupar un alto rango como arquitectos parecen haber provenido de pequeños grupos de la nobleza inca, la mayor parte de los obreros y encargados de la ejecución de las obras eran extraídos de poblaciones no incas, es decir, de las masas de gente gobernadas por los incas (Niles, 1999). Con el objetivo de poder comunicar sus necesidades, los incas emplearon un vocabulario arquitectónico muy rico y diverso.

Este abundante vocabulario arquitectónico puede ser encontrado en los diccionarios de los siglos XV y XVI, en documentos legales, en registros eclesiásticos y en relatos tempranos escritos por españoles, incas y otros autores indígenas. Por ejemplo, Guaman Poma de Ayala proporciona una detallada lista de distintos tipos de edificios y dibujos de las estructuras que se encontraban asociadas a los palacios incas (fig. 2) (Guaman Poma, 1993[1615], I, pp. 329, 330 [332]; Nair, 2015, pp. 96-97).

Dado que la mayoría de los edificios incas son de forma rectangular, no resulta sorprendente que gran parte de los tipos de edificios mencionados en las fuentes coloniales se vieran definidos por su función y no por su forma. Por ejemplo,

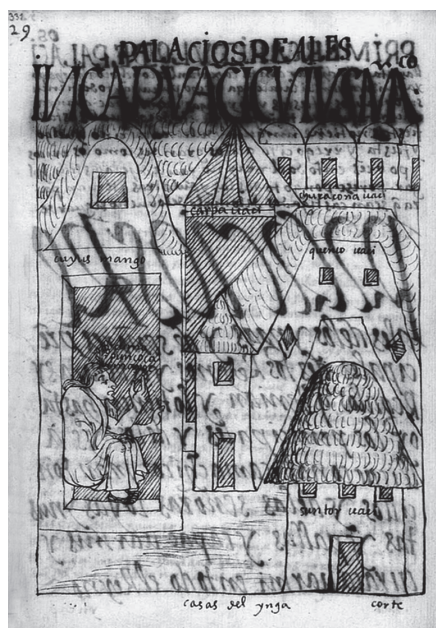


Figura 2. «PALACIOS REALES, INCAP VACI [casa del *Inka*], CVIVS MANCO» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 329[331]).



Figura 3. «LA PRIMERA HISTORIA DE LAS REINAS, COIA [reina], MAMA VACO COIA» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 120[120]).

muchos de los tipos de edificios que enumera Guaman Poma describen las actividades que los sirvientes podrían haber realizado dentro de una propiedad real. Estos nombres de edificios describen las distintas funciones necesarias para el exitoso funcionamiento de una finca real y ofrecen importantes pistas sobre las categorías de la arquitectura real incaica.

Si bien tres de los edificios en la lista se encuentran relacionados con funciones de Estado, en particular, con los espacios imperiales del gobernante (como el *cuyusmanco*, *carpauasi* y *camachiconauasi*), la mayoría de los tipos de edificios mencionados por Guaman Poma describen las actividades producidas por los sirvientes en el palacio real. Estos incluyen el *masanauasi* -la casa de secar ropa- y el *churaconauasi* -la despensa o edificios de almacenamiento separados-, entre otros.

El alcohol

Los sirvientes pudieron haber constituido un aspecto clave de la vida inca tanto en el ámbito público como privado (fig. 3). Éstos se habrían encargado del lavado y secado de las ropas del gobernante y, muy posiblemente, bañaban y vestían tanto

a él como a su familia. Podrían haber preparado sus alimentos, encargándose de servirlo y de limpiar luego los restos. En resumen, pudieron haber cuidado de sus tierras, sus edificios, su familia, su cuerpo y sus pertenencias. Los documentos legales coloniales tempranos relacionados con la propiedad real de Yucay revelan un número asombroso de tipos de servidores que cuidaban de todos los aspectos de la vida del gobernante (Nair, 2015, pp. 162-164). De este modo, cuando tratamos los espacios de las propiedades reales, como Machu Picchu, tenemos que considerar que una propiedad real era un lugar lleno de servidores que cuidaban de los refinados interiores y los espectaculares jardines del amo real (fig. 4).

Uno de los edificios de los que estos servidores pudieron haberse ocupado es el 'acauaci'. Este es uno de los tipos de edificio enumerados por Guaman Poma como perteneciente a las propiedades reales y es también a menudo citado por los estudiosos debido a su relación con el consumo de alcohol. *Huasi* es el término quechua que designa «casa» y *acá* (entendido como *aqha*) se refiere a la cerveza de maíz. Así, el 'acauaci' (*aqhabuasi*) era la «casa de la cerveza de maíz». Denominada hoy en día chicha, la *aqha* era ingerida ritualmente en la mayor parte de acontecimientos ceremoniales, en todo tipo de rituales, de grande o pequeña



Figura 4. Machu Picchu (foto: Stella Nair).

escala, pero al parecer no podía emplearse sin motivo, como los relatos españoles dejan entender (Bray, 2003a, 2003b; Cummins, 2002, 2007; Sabogal, 1952). La cantidad de bebida que se ingería y el tiempo que duraba su consumo se encontraban regulados por el Estado inca y reflejaban el tipo de ritual que se llevaba a cabo. Así, mientras algunos eventos requerían compartir la *aqha* con la Pachamama o una *huaca*, en otros había que compartirla por medio de la misma copa (fig. 5). Solo en algunos rituales era necesario ingerir la bebida durante largos períodos entre participantes seleccionados, siendo importante alcanzar un estado alterado. Debido a que estos rituales eran concebidos como de carácter sagrado y necesarios para el mantenimiento mismo del Estado inca no se les puede considerar, como los describiera Pedro Pizarro, «borracheras» (Pizarro, 1978[1571], p. 160).

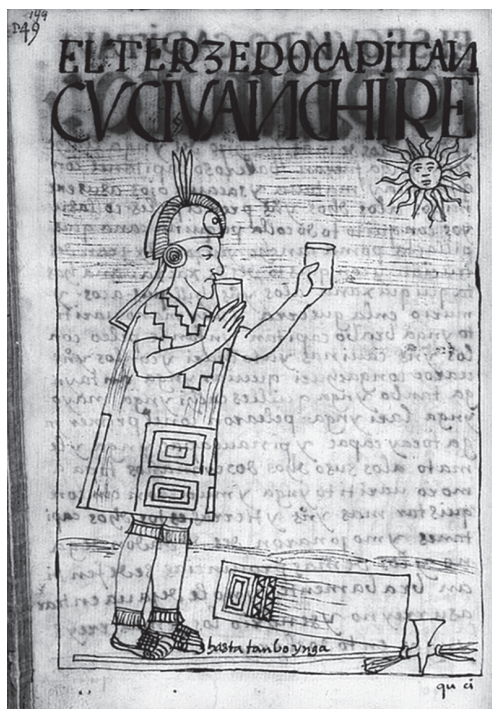


Figura 5. «EL TERZERO CAPITÁN, CUCUVANCHIRE» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 149[149]).

Esto significa que pudieron haber existido muchos espacios en el entorno construido en los que se realizaba la ingesta de bebida, si bien es posible que variara cómo se usaba la *aqha* en cada uno de estos lugares. Hoy en día, el banquete ritual es un tema común en los estudios acerca de los incas, por esta razón, los «salones de vino» o *aqhabuasi* en los que se almacenaba esta bebida sagrada se han convertido en una evidencia crucial para complementar estas teorías. Existe, sin embargo,

un problema en esta interpretación, ya que unas o muchas de las referencias a «acahuasi» en textos coloniales españoles podrían en realidad no aludir a un *aqhabuasi* o «casa de la cerveza de maíz,» sino más bien a un *acahuasi* o «casa del excremento» (Nair, 2015, pp. 158-164).

Si bien podemos hablar acerca de un Imperio inca constelado de centros de almacenamiento para la cerveza de maíz, que era empleada en los rituales estatales y religiosos, pensamos que este podría también haber estado lleno de estructuras destinadas a que las personas hicieran en ellas sus necesidades o, al menos, almacenaran allí sus heces. Los *acahuasi* parecen haber constituido un rasgo estándar de los asentamientos incas, y en particular de las propiedades reales. Si bien esto no nos permite hablar poéticamente acerca de los espacios de las propiedades reales en los que consumía ritualmente la sagrada cerveza de maíz, pone en la mesa aspectos de primaria importancia relacionados a asuntos como el saneamiento, el cuerpo y la materialidad en la arquitectura inca.

Ninguna de las fuentes españolas describe asentamientos incas fétidos o sucios durante el período colonial temprano. En lugar de ello, a menudo remarcan la higiene y el aseo de los espacios imperiales. Esto indica que los incas tenían un sistema eficaz para la eliminación de residuos y el *acahuasi* debió haber constituido una parte omnipresente del paisaje inca, ya fuera real o de otro tipo.

Esto no quiere decir que todos los *acahuasi* fuesen similares o solo sirvieran para necesidades sanitarias. Garcilaso de la Vega escribió acerca del uso inca del *aca* después de lamentar la ignorancia española al mezclar ambos sentidos (de *aca* y *aqha*) al hablar y así como al escribir. El cronista relata que los incas recogían y usaban el estiércol en abundancia para crear fertilizantes ricos para los cultivos; además, señala que los incas valoraban mucho más el excremento humano que el animal, y que recogían y trataban a cada uno de estos por separado. Asimismo, Garcilaso menciona que al fertilizante basado en residuos humanos era considerado de gran calidad y que estaba reservado para un cultivo específico: el del maíz (Garcilaso, 1995[1609], pp. 80-81, 209). Así que, de algún modo, que el *aca* humano representaba un elemento clave para la bebida sagrada *aqha*.

Garcilaso no dice si todos los residuos humanos *-aca-* eran considerados de igual manera. En vista de lo que sabemos acerca de las prácticas reales imperiales incas, es probable que toda excreción del gobernante fuera tratada de manera especial. En tiempos del Tahuantinsuyu, todo aquello que caía, salía o emanaba del cuerpo del gobernante era considerado especial (Classen, 1993). Por ejemplo, su saliva era recogida con las manos por sus sirvientes, quienes también se encargaban de los cabellos caídos o de las uñas recortadas. Aunque la mayor parte de este material

se quemaba a manera de ofrenda sagrada, algunos de estos eran empleados para confeccionar el *huauque* o «estatua hermana» o «doble» del gobernante. El *huauque*, una piedra sin tallar o un bulto adornado con restos recogidos del cuerpo del Inca, era entendido no solo como algo que lo representaba sino que realmente lo exhibía en público (Dean, 2006, 2010a). Esto es un indicador de que los incas creían que la esencia de un objeto podía ser transmitida en materiales especiales y que estas esencias se transferían por medio del contacto.

Esta visión acerca de todo aquello que caía, salía o emanaba del cuerpo no es única, ya que otras sociedades consideraban que incluso las heces podían ser poderosos materiales cuando se trataba de cuerpos sagrados. Por ejemplo, para los aztecas el excremento podía ser sagrado. El dios Ixnextli era representado sosteniendo una vasija llena con heces sagradas (Klein, 1993). Por lo tanto, no podemos dejar que nuestras propias suposiciones o malestar acerca de un tema no nos permitan comprender cómo los incas consideraban un acto o una materia de ese tipo.

Si bien desconocemos dónde se ubicaban exactamente los espacios denominados *acahuasi* y *aqhahuasi*, o cómo funcionaban, su existencia trae a colación un aspecto importante de las prácticas académicas realizadas en torno a ellos. Los diccionarios quechuas enumeran en su contenido a ambos edificios, el *aqhahuasi*, la «casa de la cerveza de maíz» y el *acahuasi*, la «casa de las heces»; sin embargo, debido a la tendencia existente en los estudios acerca de los incas de enfatizar los banquetes rituales más que las prácticas relativas a las necesidades fisiológicas, los académicos han asumido, de manera consistente, que las diversas referencias coloniales aluden siempre todas a los *aqhahuasi* (el edificio relacionado con el alcohol) y no han prestado atención a la sugerencia de Garcilaso de considerar que los cronistas españoles podían haberse estado refiriendo a los servicios higiénicos. Por consiguiente, nos imaginamos que los sitios incas estaban llenos de espacios con *queros*, cuando podrían haber estado más bien provistos de retretes. Si bien los últimos no son tan impresionantes como nuestra imaginación preferiría, es importante reconocer cómo usamos aún hoy en día a la arquitectura en servicio de una versión mítica de la vida de los incas, una visión esterilizada y separada de las complejas realidades que la mayor parte de las sociedades experimentaron.

El sexo

La cuestión del cuerpo y su ubicación en el espacio, así como las relaciones íntimas, se relacionan obviamente con el otro interés espacial de los españoles que mencioné al comienzo de este trabajo: el referido a los «conventos» o, más específicamente,

a la arquitectura relacionada con el sexo. La casa que cautivó la imaginación de los españoles fue el *acllahuasi*, traducido literalmente como la «casa de las mujeres escogidas» (fig 6). En estos complejos, las mujeres eran entrenadas en la elaboración de la *aqha*, la cerveza de maíz, y en la confección de tejidos llamados *cumpi*, un tipo de paño especialmente fino que solo el gobernante y las élites escogidas podían usar (Murra, 1962; Phipps, 2004). Las entradas a estos *acllahuasi* estaban cuidadosamente custodiadas y a sus residentes no se les permitía tener sexo.

A la edad de 10 años, las niñas eran seleccionadas y reunidas desde todas partes del Imperio antes de que empezara su pubertad. Procedían de todas las etnias y eran llevadas al *acllahuasi*, donde se les clasificaba de acuerdo con su origen social, belleza y habilidades. Sin embargo, la mayoría de ellas ciertamente no permanecía allí. Algunas eran repartidas como regalos políticos en las negociaciones con jefes locales o eran otorgadas a hombres de la élite inca con el fin de que sean sus esposas. Incluso, a otras se les formaba en el canto y se les enseñaba a tocar instrumentos musicales de manera que pudieran presentarse en ceremonias importantes. Algunas mujeres permanecían al interior del *acllahuasi* por el resto de sus vidas y se convertían en maestras tejedoras que elaboraban bienes de alto valor para los incas, como el fino *cumpi*, que adornaba el sagrado cuerpo del gobernante (Silverblatt, 1987).

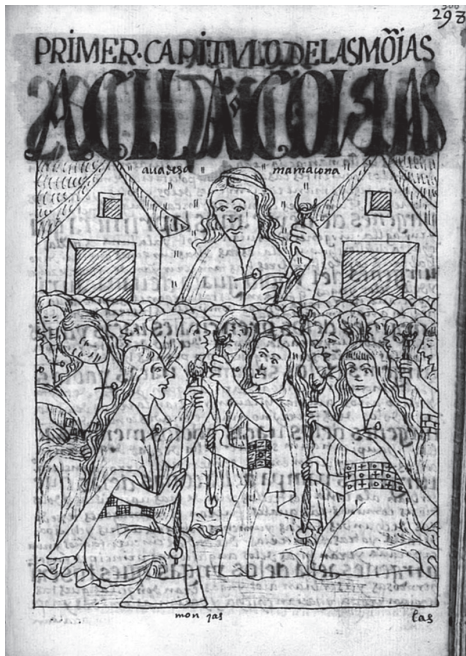


Figura 6. «PRIMER CAPÍTULO DE LAS MONJAS, *ACLLACONAS* [las escogidas]» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 298[300]).

Los españoles tenían razón al señalar que el Estado controlaba la sexualidad de estas mujeres, las seleccionaba cuando solo eran jóvenes vírgenes y confinaba a algunas de ellas por el resto de sus vidas al interior de espacios como el *acllabuasi*. Pero, por otro lado, había algo más que hacía a estos lugares similares a los conventos cristianos. Para los incas, estas mujeres eran «mercancía» importante que necesitaba reunirse en un momento crucial, preservarlas propiamente y luego redistribuidas. Así, si bien el ingreso a estos complejos estaba estrictamente regulado, los *acllabuasi* eran espacios muy permeables y no herméticos ya que las mujeres eran llevadas allí para pasar por una formación especial y custodia, siendo en otros casos redistribuidas a intervalos regulares. Había complejos de este tipo a lo largo de todo el Imperio, lo que evidencia el esfuerzo de los incas por controlar el trabajo y sexualidad de las mujeres; estos sitios, además, estaban destinados a constituirse en centros claves de producción de valiosos textiles.

Sin embargo, como fuera recurrentemente señalado por Foucault, un espacio que está planificado para expresar la autoridad también puede ser empleado para propósitos subversivos (Rabinow, 1984). En el caso del *acllabuasi*, las mujeres podían usar este espacio para asumir algo de control sobre sus vidas, en particular de sus vidas sexuales. Por ejemplo, el *Sapa Inca* Huayna Capac demandó casarse con su hermana, quien, al parecer, era menos entusiasta con esa idea y se negó a su oferta múltiples veces. En respuesta a sus continuas demandas, optó por ingresar en un *acllabuasi* (Silverblatt, 1987). En este caso, podemos ver cómo el *acllabuasi* podía proporcionar un espacio en el cual una mujer de la élite podía escaparse de lo que habrían sido demandas ineludibles, específicamente, las demandas sexuales de un pretendiente no deseado: su propio hermano.

Desafortunadamente, otras mujeres al interior del territorio del Imperio inca no tuvieron la misma oportunidad. En lugar de ello, eran ubicadas en espacios opresivos que usaban el sexo como una manera de recrear la conquista inca. Si bien no conocemos el nombre inca para este tipo de estructura, Juan de Betanzos describió una vivienda en el Cuzco en donde se emplazaba a mujeres jóvenes de las tierras recién conquistadas (Betanzos, 1996[1551], p. 102). En este edificio, las mujeres capturadas eran forzadas a tener sexo con hombres incas. En otras palabras, era una casa para la violación. De acuerdo con Betanzos, el establecimiento de esta casa era una manera de satisfacer las necesidades de hombres incas solteros y así desalentarlos de acosar a mujeres incas casadas, pero para estas mujeres eso significaba un flujo continuo de violencia sexual, ya que sus cuerpos constantemente revivían la conquista de su tierra natal. La prostitución

forzada continuó en el período colonial, como ha quedado reflejado en algunos de los dibujos reproducidos por Guaman Poma (fig. 7).



Figura 7. «EL COREG[ID]OR I P[ADR]E, TINIENTE anda rron dando y mirando la güergüenza de las mujeres» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 503[507]).

Estos espacios, el *acllabuasi* y la casa destinada para la prostitución forzada, expresaban diferentes modos en que el Estado inca usaba la arquitectura para controlar la sexualidad femenina; sin embargo, ninguna de estas fue parte de las propiedades reales. En lugar de ello, el edificio que enumera Guaman Poma, el *punona uasi* o «casa para dormir y tener sexo», remite al núcleo de la vida andina, a los alojamientos privados de la unidad familiar, más específicamente el espacio para un esposo y una esposa (Nair, 2015, pp. 164-169).

Si bien esto pudo haberse derivado de una práctica andina más amplia, los *punona huasi* parecen haber sido espacios muy complicados cuando se trataba del gobernante y las propiedades reales. En un matrimonio de dos personas, esta casa para dormir y tener sexo podía servir fácilmente como centro de la vida matrimonial y de la reproducción, pero debido a que el gobernante Inca tenía múltiples esposas y amantes, habría resultado muy difícil que un solo *punona huasi* pudiera acomodarse a tantas esposas. Es posible que el *punona huasi* funcionara como los dormitorios principales o los complejos de habitaciones de otras tradiciones poligámicas.

Conclusión

Si bien los *punona huasi* pudieron haber reflejado las complicadas relaciones íntimas del gobernante, también tuvo implicancias que se extendían más allá de las relaciones sexuales. Con el fin de esclarecer este punto, podemos analizar el caso de la propiedad real de Chinchero. Al parecer, Tupa Inca tuvo un matrimonio arreglado con Mama Ocllo, quien fue su hermana o prima hermana; no obstante, ella demostró ser una consorte poderosa y útil. Tupa Inca y ella tuvieron al menos un hijo, Huayna Capac, quien fue considerado el heredero al gobierno.

Con el paso del tiempo, Tupa Inca, como la mayoría de gobernantes incas, adquirió varias esposas secundarias. Se dice que fue de una de estas mujeres, Chequi Ocllo, que Tupa Inca se enamoró y fue por ella que construyó la propiedad real de Chinchero (fig. 8). De acuerdo con las fuentes coloniales, Tupa Inca construyó Chinchero hacia el final de su reinado para su esposa secundaria favorita y su hijo Capac Huari (Sarmiento, 1999[1572], pp. 88-92).



Figura 8. Chinchero (foto: Stella Nair).

Este inusual acto de construir una propiedad real para una esposa secundaria tuvo grandes implicancias políticas, las que Tupa Inca parece haber manipulado de manera cuidadosa. Con esa construcción, Tupa Inca declaró visualmente su preferencia por esta esposa secundaria y su hijo, a quien promovió activamente para que fuera su heredero oficial. Así, en Chinchero el *punona huasi* no solo fue el lugar en el que Tupa Inca dormía con su esposa favorita, también era un elemento que visibilizaba una preferencia que tendría implicancias cruciales para el Imperio, ya que se trataba de un audaz acto de declaración de cambio de heredero.

Lo que estaba en el centro de estos conflictos de sucesión era el contundente producto de las relaciones sexuales mantenidas en los diversos *punona huasi*: los hijos. Y esto nos lleva al último tipo de edificio que se relaciona con el sexo en la lista de edificios reales de Guaman Poma: el *huaccha huasi*. Esta denominación ha sido traducida frecuentemente como la «casa de los huérfanos» o «casa del pobre». Esta nomenclatura podría sugerir que el gobernante Inca construyó un orfanato o asilo de ancianos en su propiedad estatal. Así, Machu Picchu y Chinchero habrían tenido orfanatos en su interior. Sin embargo, aunque el gobernante se hubiera preocupado por mantener una imagen de padre benevolente frente a sus súbditos, resulta sorprendente considerar que pudiera haber construido un orfanato al interior de su residencia privada, cuyo acceso y tránsito se encontraba muy restringido.

Un análisis más detallado de este tipo de edificio, tal como aparece descrito en las fuentes coloniales, viene a esclarecer que el término *huaccha*, traducido literalmente como «el pobre y huérfano», fue empleado por los cronistas coloniales familiarizados con las prácticas de linaje quechua e inca para referirse específicamente a los hijos de los gobernantes nacidos de una relación con madres de baja posición social (Betanzos, 1996[1551], pp. 71-72; Garcilaso, 1995[1609], pp. 218-219; véase también Rostworowski, 1999, p. 106). En otras palabras, no eran los hijos de la esposa principal, la reina, o de alguna aristócrata inca; esta era una casa en la propiedad real que albergaba a los hijos nacidos como producto de las relaciones sexuales con mujeres de bajo estatus.

De este modo, el espacio *huaccha huasi* no guardaría ninguna relación con la naturaleza generosa del gobernante respecto a sus súbditos, sino, más bien, con la de un padre respecto a su propia descendencia, incluida aquella engendrada por mujeres que no pertenecían a la élite (Nair, 2015, pp. 168-169). Esto no solo esclarece quiénes vivía dentro de la propiedad real, también indica prácticas espaciales específicas.

En lo que se refiere a Machu Picchu, se dice que Pachacuti tuvo numerosas esposas y hasta 300 hijos. Si bien es poco probable que su descendencia hubiera alcanzado dicha cifra, esa cantidad sí indica que tuvo un vasto número de hijos y, así, sugiere que una *cancha* (*kancha*) de tamaño normal, como el conjunto conocido con el nombre de Grupo del Rey —compuesto de cuatro recintos y que Bingham señaló como las habitaciones privadas de la familia real— pudo haber servido solo como una fracción muy pequeña de los espacios requeridos para la familia rápidamente expandida de Pachacuti (Bingham, 1948). También sugiere que muchos otros sectores de la propiedad real, donde podríamos pensar que se llevaban a cabo reuniones y rituales religiosos, habrían sido, más bien, espacios jerárquicos destinados a albergar a los numerosos y, posiblemente inquietos, hijos del gobernante (fig. 9).

Figura 9. «EL SESTO INGA, INGA ROCA CON SV HIJO» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 102[102]).



Inicié este artículo focalizándome en dos tipos de arquitectura que captaron tempranamente la atención de los españoles en el Nuevo Mundo: los «salones de vino» y los conventos. Centrados en los temas del alcohol y el sexo, la atención en estas estructuras parecía revelar más acerca de las fantasías de los cronistas españoles que sobre las complejidades de la arquitectura inca. Sin embargo, como hemos

visto, el análisis de estos dos tipos de espacios evidencia que, si bien podemos saber mucho más sobre la arquitectura inca que lo que conocían los españoles de tiempos coloniales tempranos, estamos igual de desconcertados cuando se trata de determinar que ocurría dentro y alrededor de las estructuras incas.

Esto resulta muy evidente cuando empezamos a «desenrollar» los temas que tanto fascinaron a los cronistas coloniales. Eso significa, mirar al alcohol y al sexo tal como fueron trazados en el paisaje inca: en forma de estructuras donde quedaban los residuos de la ingesta de bebidas y las *consecuencias* del sexo, es decir, en forma de niños, los cuales fueron imprecisamente vistos como huérfanos bajo el cuidado benevolente del Inca. Este interés relacionado a narrativas más extensas también resalta cómo algunos aspectos de la arquitectura inca que asumíamos que se habían explorado bien, de hecho, tienen grandes vacíos. Esto puede observarse en el estudio de la ingeniería inca, que se ha focalizado en los aspectos estructurales e hidráulicos pero no en el saneamiento. También se lo puede advertir en el discurso acerca de la arquitectura de conquista inca, que destacó las formas sutiles en que los incas la expresaban en los territorios conquistados mediante el uso de una mampostería de piedra distintiva y referencias a fuerzas sagradas, pero que pasaba por alto la casa de las mujeres capturadas, un espacio importante de violencia colonial que también estuvo presente en el corazón de la capital del imperio. Para entender la arquitectura inca primero debemos reconocer que, al igual que los españoles de los siglos XVI y XVII, nos hemos interesado profundamente en la grandeza de la arquitectura inca más que en confrontarnos con las a menudo prosaicas realidades de sus espacios.

Aunque quisiéramos poder decir qué es lo que ocurría al interior de los impresionantes edificios construidos por los incas, aún no estamos en condición de hacerlo. Asumir y asignar funciones a edificios individuales con tan escasa evidencia no solo resultaría incorrecto, además, podría dar origen a un legado de malentendidos que tomaría siglos corregir. En este proceso quedamos cegados por la complejidad espacial de la arquitectura inca (fig. 10), una complejidad que, hoy en día, solo estamos empezando a vislumbrar.



Figura 10. Chinchero (foto: Stella Nair).

Bibliografía

- AGURTO CALVO, Santiago
1987 *Estudios acerca de la construcción arquitectura y planeamiento incas*. Lima: Cámara Peruana de la Construcción.
- ALCINA FRANCH, José
1971 El sistema urbanístico de Chinchero. *Revista del Museo Nacional*, 3, 124-146.
- BARREIRO, José & Ramiro Matos Mendieta
2015 *The Great Inka Road: Engineering an Empire*. Washington, D.C.: Smithsonian Books y National Museum of the American Indian.
- BAUER, Brian S.
1998 *The Sacred Landscape of the Inca: The Cusco Ceque System*. Austin: University of Texas Press.
- BETANZOS, Juan de
1996[1551] *Narrative of the Incas*. Roland Hamilton & Dana Buchanan (eds.). Austin: University of Texas Press.

BINGHAM, Hiram

1948 *Lost City of the Incas: The Story of Machu Picchu and its Builders*. Nueva York: Duell, Sloan & Pearce.

BRAY, Tamara L.

2003a Inka Pottery as Culinary Equipment: Food, Feasting, and Gender in Imperial State Design. *Latin American Antiquity*, 14(1), 3-28.

2003b To Dine Splendidly. En Tamara L. Bray (ed.), *The Archaeology and Politics of Food and Feasting in Early States and Empires*. Nueva York: Kluwer Academic Press, pp. 93-142.

CLASSEN, Constance

1993 *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.

CORNEJO BOURONCLE, Jorge

1946 Estilos arquitectónicos incaicos. En Jorge Cornejo Bouroncle, *Por el Perú incaico y colonial*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana, pp. 7-16.

CUMMINS, Tom

2002 *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

2007 Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En Richard L. Burger, Craig Morris & Ramiro Matos Mendieta (eds.), *Variations in the Expression of Inka Power*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 267-311.

DEAN, Carolyn

2006 Metonymy in Inca Art. En Robert Maniura & Rupert Shepherd (eds.), *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*. Aldershot: Ashgate Publishing, pp. 105-120.

2010a The After-Life of Inka Rulers: Andean Death Before and After Spanish Colonization. *Hispanic Issues On Line*, 7, 27-54.

2010b *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Durham: Duke University Press.

FARRINGTON, Ian & Julinho ZAPATA

2003 Nuevos cánones de arquitectura inka: Investigaciones en el sitio de Tambokancha-Tumibama, Jaquijahuana, Cuzco. *Boletín de Arqueología PUCP*, 7, 55-77.

- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1995[1609] *Comentarios reales de los incas*. 2 tomos. Carlos Aranibar (ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GASPARINI, Graziano & Luise MARGOLIES
1980 *Inca Architecture*. Bloomington: Indiana University Press.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1993[1615] *Nueva corónica y buen gobierno*. 3 tomos. Franklin Pease G.Y. (ed.). Lima: Fondo de Cultura Económica.
2001[1615] *Nueva corónica y buen gobierno. Complete digital facsimile edition of the manuscript, with a corrected online versión of Guaman Poma 1980 edition*. Copenhagen: Royal Library of Denmark. También en: <http://www.kb.dk/elib/mss/poma/>.
- HYSLOP, John
1984 *The Inca Road System*. Nueva York: Academic Press.
1990 *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas Press.
- JULIEN, Catherine
1990 La metáfora de la montaña. *Humbolt*, 100, 84-89.
- KLEIN, Cecelia F.
1993 *Teocuitlatl, «Divine Excrement»: The Significance of «Holy Shit» in Aztec Mexico*. *Art Journal*, 52(3), 20-27.
- LEE, Vincent R.
1986 The Building of Sacsahuaman. *Ñawpa Pacha*, 24, 49-60.
1988 *The Lost Half of Inca Architecture*. Wilson, Wyoming: Sixpac Manco Publications.
- LEVINE, Terry
1992 *Inka Storage Systems*. Norman: University of Oklahoma Press.
- MOOREHEAD, Elisabeth L.
1978 Highland Inca Architecture in Adobe. *Ñawpa Pacha*, 16, 65-94.
- MORRIS, Craig
2004 Enclosures of Power: the Multiple Spaces of Inca Administrative Palaces. En Susan Toby Evans & Joanne Pillsbury (eds.), *Palaces of the Ancient New World: A Symposium at Dumbarton Oaks, 10th and 11th October 1998*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 299-322.

- MORRIS, Craig & Donald E. THOMPSON
1985 *Huanaco Pampa: An Inca City and its Hinterland*. Londres: Thames and Hudson.
- MURRA, John V.
1962 Cloth and its Functions in the Inca State. *American Anthropologist*, 64(4), 710-728.
- NAIR, Stella
2009 Inca Architecture and the Conquest of the Countryside. En Johanna Dehlinger & Hans Dehlinger (eds.), *Architecture - Design Methods - Inca Structures*. Kassel: Kassel University Press, pp. 114-125.
2015 *At Home with the Sapa Inca: Architecture, Space, and Legacy at Chinchero*. Austin: University of Texas Press.
- NILES, Susan
1992 Inca Architecture and the Sacred Landscape. En Richard F. Townsend (ed.), *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*. Chicago, Illinois: The Art Institute of Chicago, pp. 346-357.
1993 La arquitectura incaica y el paisaje sagrado. En Richard F. Townsend (ed.), *La antigua América: El arte de los parajes sagrados*. Ciudad de México: Grupo Azabache, pp. 346-357.
1999 *The Shape of Inca History*. Iowa City: University of Iowa Press.
- PHIPPS, Elena
2004 Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and Transformation of the Colonial Andean Tapestry Tradition. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 73-99.
- PIZARRO, Pedro
1978[1571] *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PROTZEN, Jean-Pierre
1993 *Inca Architecture and Construction at Ollantaytambo*. Nueva York: Oxford University Press.
- RABINOW, Paul
1984 Interview: Space, Knowledge, and Power. En Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*. Nueva York: Pantheon Books, pp. 239-256.
- ROSTWOROWSKI, María
1999 *History of the Inca Realm*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SABOGAL, José
1952 *El «kero»: Vaso de libaciones cuzqueño de madera pintada*. Lima: Instituto de Arte Peruano, Ministerio de Educación Pública y Museo de la Cultura Peruana.
- SANCHO DE LA HOZ, Pedro
1968[1534] Relación para S.M. de lo sucedido en la conquista y pacificación de estas provincias de la Nueva Castilla y de la calidad de la tierra. En *Biblioteca Peruana*, Primera Serie, Tomo 1. Lima: Editores Técnicos Asociados, pp. 275-344.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
1999[1572] *History of the Incas*. Sir Clements Markham (ed.). Mineola, Nueva York: Dover Publications.
- SILVERBLATT, Irene
1987 *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Capítulo 13

Paisaje/sueño

Adam Herring

Southern Methodist University

Una túnica militar inca apareció en la portada del catálogo de una exposición de 1964 del Museum of Primitive Art de Nueva York titulado *Art of Empire: The Inca of Peru* (fig. 1). La joven curadora de la exposición, Julie Jones, describió la obra como «una formalidad geométrica total... diseñada para ser leída plana», por lo que fue montada en una vitrina, ya que, como la curadora informó a los lectores, «cuando se la lleva puesta la claridad del patrón se pierde» (Jones, 1964, p. 42).

Art of Empire articuló una visión interpretativa fundamental sobre el arte y el poder de los incas. En esta tradición de arte no figurativo, la forma tenía un significado: la expresión visual incaica articuló el gran proyecto ideológico y social del Estado inca. Sin embargo, *Art of Empire* fue un producto de su época. Escrito a principios de la década de 1960, el catálogo está impregnado de las ambiciones estéticas del modernismo estadounidense del período posguerra. Mi trabajo como historiador del arte propone un cambio de la atención crítica desde la morfología e iconografía formal de las obras visuales incas —el qué del arte andino— a una evaluación de la cultura visual incaica —el cómo de la práctica visual andina. En lugar de «leer plano» en el sentido modernista, ¿cómo podrían los especialistas de arte andino «leer redondo»? Una lectura volumétrica así implicaría situar la expresión visual inca dentro del alcance completo del contexto histórico andino y, por supuesto, del discurso cultural; aunque también comprometería una historia del arte andino que restaure las preguntas de investigación que yacen debajo del horizonte documental de la arqueología empirista o más allá de sus preocupaciones interpretativas.

Mi propia empresa interpretativa examina el trabajo visual inca (práctica cultural) y las obras visuales incaicas (objetos elaborados morfológica o tecnológicamente). Mi deseo es evaluar la complejidad formal y retórica de las obras individuales

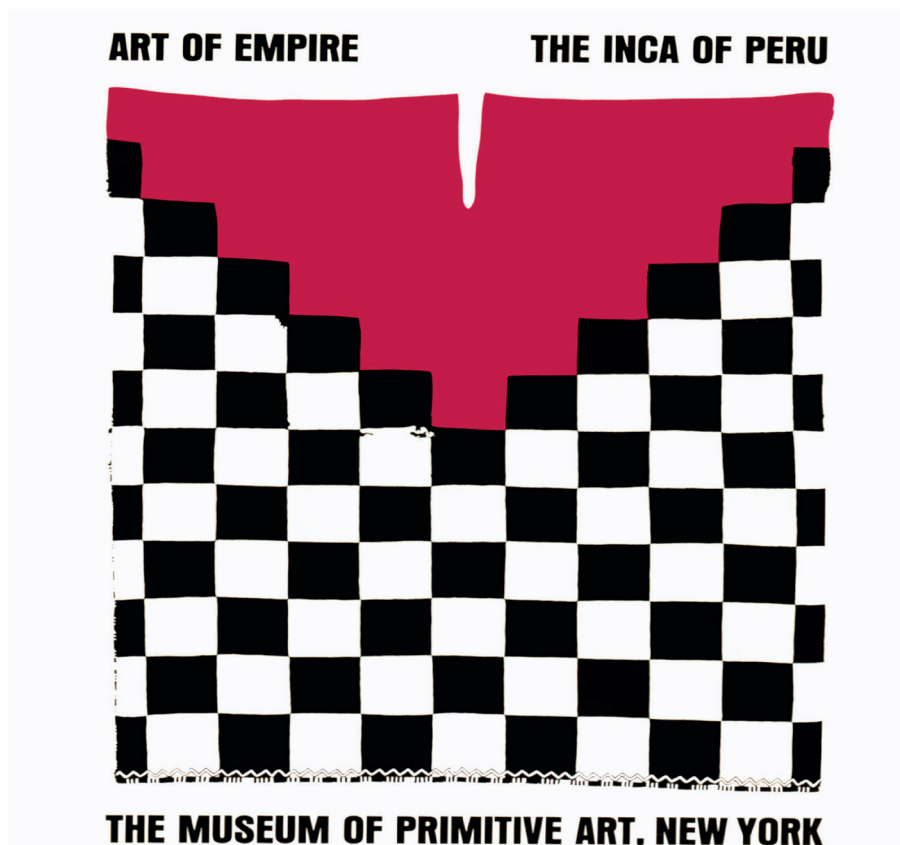


Figura 1. Portada del catálogo de la exposición *Art of Empire: The Inca of Peru* (1964).

en el contexto cultural e histórico, y explorar las posibilidades más amplias de la expresión estética, un dominio de la actividad cultural y la moralidad humana aún sub-reconocido y sub-explorado. ¿Cómo el liderazgo inca, en palabras de Marshall Sahlins, «constituye sistemáticamente la realidad del hecho perceptivo y le da un modo cultural»? (Sahlins, 1976, p. 2).

Los investigadores andinistas han examinado durante mucho tiempo los hábitos visuales de los incas. La extensa literatura sobre la astronomía y observaciones del firmamento ofrece uno de los temas de estudio más importantes, esta empresa interpretativa efectivamente investiga los modos incaicos de percibir y las categorías de discriminación visual.¹ Otros investigadores señalan las sorprendentes

¹ Véase, por ejemplo, las ricas y competentes ideas sobre las observaciones celestes incaicas ofrecidas por R. Tom Zuidema (1977, pp. 219-259) y por Brian S. Bauer & David S. P. Dearborn

composiciones formales presentes en el arte incaico, lo que los historiadores de arte formalistas de mediados del siglo veinte usualmente denominaron abstracción: túnicas provistas de patrones, cerámicas coloridas, brillantes adornos de metal, pieles de animales y plumajes. Todas estas obras nos hablan de matizadas prácticas culturales de diversas maneras de mirar y visiones entre los incas— que nosotros podemos reconocer. De otro lado, los etnohistoriadores señalan que la retórica del liderazgo dinástico inca se focalizaba en la luz y energía solar, así como en su brillo, los colores y otras condiciones de la alta luminosidad.²

El Imperio inca fue construido, representado materialmente y articulado discursivamente por la luz del día —es así como los estudiosos conciben la práctica cultural y cultura material inca en la actualidad. Vemos a la práctica estatal incaica como un orden diurno de percepción: varias miradas y visiones realizadas bajo la luminosidad de un dios solar. Los arqueólogos, historiadores e historiadores de arte aludimos a los contextos de ojos abiertos de los incas, aquellos espacios formales y episodios rituales caracterizados por el acto de observar, de presenciar o de otras formas de enfocar la atención.³ Estos contextos son asociados con la racionalidad, objetividad, con principios que puedan ser empíricamente verificados y relaciones de orden. Como estudiosos, diseñamos a la cultura Inca dentro de una «claridad de patrón» de luz diurna —con coordenadas objetivas de visibilidad óptica y racionalidad.

Los incas se retrataron a sí mismos también de esta manera. La pintura del acantilado próximo al Pucará de Rinconada, Argentina —ejecutada por los incas antes del contacto europeo— representa a un ejército incaico ataviado con su indumentaria completa; la pintura incluye soldados de diferentes rangos reconocibles por los patrones de sus túnicas, junto a prisioneros de guerra, asistentes y animales de carga (fig. 2). Al colocarse frente a las pinturas del Pucará, el observador lee la pintura en las mismas condiciones de luminosidad que caracterizaron el ritual representado en el acantilado: la luz del día. Las pinturas procesionales de finales del siglo XVII producidas para la iglesia parroquial cuzqueña de Santa Ana retratan a los nobles

(1995). Véase también las perspectivas etnográficas sobre las observaciones celestes ofrecidas por Mariusz S. Ziolkowski (1985, pp. 147-182).

² Sobre la dominación y la luz, véase Classen, 1990, p. 726; respecto a los objetos brillantes, véase Salomon, 2004, pp. 114-124. También puede revisarse Cereceda, 1987 y 1990.

³ Los regímenes incas de visibilidad diurna eran capaces de extender la visión y conciencia diurna donde físicamente era imposible: en vigilias nocturnas de observación del cielo, festines a la luz de la luna y ceremonias de eclipses. La práctica cultural del Estado inca tenía la capacidad de incorporar la práctica visual nocturna en el régimen de visibilidad diurnal. Véase, por ejemplo, el importante artículo inicial de Zuidema & Urton (1976, pp. 90-94) y Urton (1981).

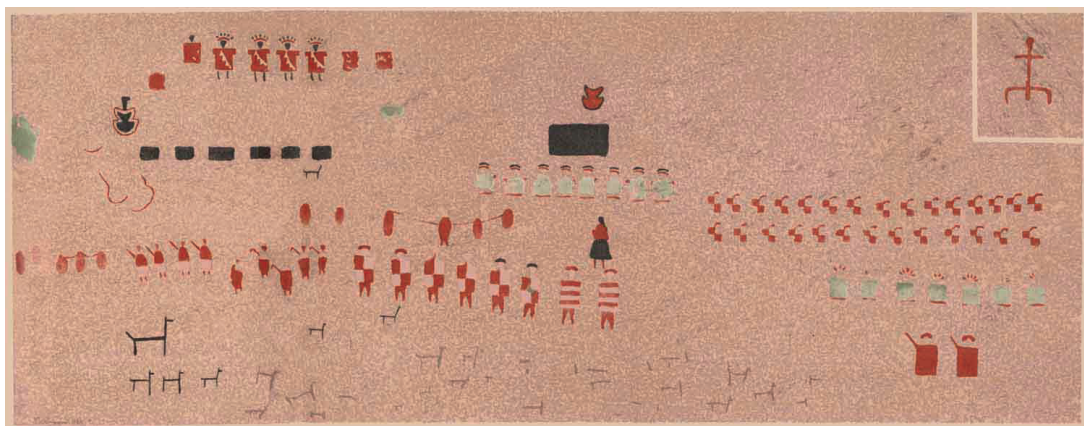


Figura 2. Pintura rupestre, Pucará de Rinconada, Argentina. Inca, ca. 1500 d.C. (tomado de Boman, 1908, pl. LXI).

incas con la misma luz: exhibiendo sus galas y finos trajes, los nobles incas recorren las calles del Cuzco, inscribiendo visiblemente su piedad en los espacios urbanos de la ciudad virreinal (Dean, 1999). Los *queros* decorados de la época colonial retratan reyes y reinas incas en los festivales de cosecha: estos también representan el resplandor de la luz del día del viejo Incanato (Cummins, 2002, 2007; Flores Ochoa y otros, 1998).

Ya fueran previas al contacto o de principios de la modernidad, todas estas representaciones conmemoran acciones rituales a la luz del día; es más, dan testimonio de una cultura con actividad ritual diurna. Trazan un sistema solar del poder político: un orden de la autoridad moral a la luz del día. Identifican a lo diurno —su marco temporal y condiciones fenomenales— como un sitio de acción cultural consecuente. A su vez, mapean los lugares importantes dentro del paisaje físico del poder inca: el campamento de un ejército incaico en los márgenes meridionales del Imperio inca; los caminos rituales a través de los espacios urbanos del Cuzco; los patios y residencias de los *curacas* [*kurakaquna*] provinciales.

¿Cómo es que la sombra define el cuerpo físico que permanece en el sol? Los incas veneraban los espacios y las ocasiones de luz del día, pero también habitaban un país oscuro de cultura de los sueños, un paisaje testimoniado a través de los ojos cerrados. Estas formas alternativas de experiencia visual fueron practicadas de acuerdo con sus propias estructuras de cultura; inscriben un paisaje alternativo complementario en la capital inca y su interior inmediato.

La cultura de los sueños inca previa al contacto dejó rastros persistentes en los escritos de los primeros colonos modernos, administradores y clérigos. Estos europeos poseían una rica cultura del sueño, una tradición que heredaron de una profunda historia de teología cristiana y práctica devocional (Kruger, 1992).

Sueños, desde la teoría clásica y patrística

Los europeos trajeron su fascinación por los sueños a los Andes. También trajeron fuertes sospechas referentes a los sueños: desde los primeros autores patrísticos, los teólogos europeos debatieron sobre los orígenes divinos o demoníacos de los sueños. Los europeos albergaron una gran desconfianza de sus propios sueños, aunque también tuvieron que dejar margen para visiones divinamente inspiradas. Así fue como los autores europeos de los siglos XVI y XVII estuvieron atentos a los sueños experimentados por los incas de tiempos de precontacto y por sus descendientes vivos (Jiménez Borja, 1961; Mannheim, 1987).

Los autores europeos seculares y religiosos notaron la importancia de los sueños y la práctica de los sueños entre las comunidades andinas nativas en la era virreinal. Bernabé Cobo señaló a principios de la década de 1650 que «observaban mucho los sueños y pedían a los hechiceros y adivinos se los declarasen e interpretasen, dando entero crédito á lo que éstos les decían» (Cobo, 1956-1964[1653], vol. II, lib. 10, cap. 38).

Un siglo antes, Cieza de León fue más conciso, al anotar que los incas «denunciaban lo que soñaban» (Cieza, 1996[ca. 1553], cap. 29). Guaman Poma de Ayala afirmó a inicios del siglo XVII,

Otros hichezeros due[r]men y entre sueños hablan con los demonios y les quenta todo lo que ay y lo que pasa y de todo lo que desea y pide. Éstos son hichezeros de sueños y al [a]maneser lo sacrifican y adoran a los demonios. Éstos son sutiles secretos hichezeros que engaña a la gente con ello (Guaman Poma, 2001[1615-1616], p. 280[282]).

Escribiendo en los mismos años que Guaman Poma, Garcilaso de la Vega se mostró más elocuente sobre el tema y precisó que

[...] particularmente miraron mucho en sueños. Y más si los sueños acertaban a ser del rey o del príncipe heredero o del sumo sacerdote» (Garcilaso, 2005[1609], I, lib. 4, cap. 22).

[...] los *amautas* (que eran los filósofos) y el sumo sacerdote, con los sacerdotes más antiguos del templo del sol (que eran los adivinos) le preguntaban a sus tiempos lo que había soñado (Garcilaso, 2005[1609], I, lib. 5, cap. 28).

A diferencia de los historiadores tempranos, que solo señalaron la práctica inca de soñar, la pastoral entre los indígenas andinos fue persistente. En 1585, el Tercer Concilio Provincial realizado en el Cuzco instó a los párrocos a buscar y denunciar los sueños entre las comunidades andinas nativas. El Concilio dispuso un lenguaje pastoral específico para este propósito:

Ama moscoyta yupaychanquichicchu,
Caytam chaytam mosconi,
Ymapac mosconam ñispa
Ama tapucunquichicchu:
Moscoyca yancallan
Manam yupaychaypacchu

No presten atención a los sueños:

«En el sueño yo vi este o eso,
¿Por qué lo he soñado?»

No pregunten:

Los sueños no valen nada y hay que
Olvidarlos

(Tercer Concilio Provincial, 1585; citado en Mannheim, 1987, p. 137).

Casi cinco décadas después, Rodrigo Hernández Príncipe reportó una red de especialistas en sueños activa en la comunidad de San Ildefonso de Recuay, Ancash, en 1622.

Ayllo de Hecos: María Munay, ministra y hechicera, sortílega y adivina de sueños.
Inés Llanu, sortílega y *soñadora*.

Ayllo de Chaupis: Inés Ruray Cacha ministra soñadora sortílega.

Ayllo de Hichos: Inés Chaca Llanu, ministra y que daba respuesta de los sueños.
Catalina Mayuuay, Inés Chapa Choqui, Catalina Raho Collqui, Catalina Yaro Tacta, soñadoras, sortílegas, adivinas y hechiceras.

Ayllu de Huacchus: María Yullca Carhua consultadora y *soñadora*.

Ayllu de Picos: María Manyan Carhua que daba respuesta a los sueños (Rodrigo Hernández Príncipe, 1622, citado en Jiménez Borja, 1961, pp. 86-87).

No cabe duda de que esos registros de los siglos XVI y XVII codifican la fascinación de los autores cristianos por el soñar. Al mismo tiempo, también documentan la

centralidad de la cultura de los sueños en la vida cultural andina, y la resistencia de esas prácticas nativas en una era de profundas convulsiones sociales y políticas. La prevalencia de los sueños en las comunidades andinas del período post-contacto indica la complejidad de la práctica visionaria andina en general. La vida de los sueños de los incas convergió y se superpuso con otras prácticas visionarias, particularmente con el trance y el éxtasis alucinógeno. La lógica de la experiencia visionaria estaba implícita en los recintos sagrados en los que el estímulo perceptivo era deliberadamente alterado y reducido. Como evidencia, podemos apuntar a los recintos oraculares incaicos, oscurecidos, tiznados con hollín, llenos de silbidos.⁴ Podríamos invertir los términos, considerar cómo la ceguera visionaria podría ser inducida por la sobrecarga sensorial y la privación sensorial: los rituales del solsticio inca alcanzaron su punto máximo bajo el deslumbrante sol del mediodía, en su cenit (Zuidema, 1992). La visión estaba implícita en la experiencia visionaria andina: esa tradición se extendió al menos hasta el primer milenio antes de Cristo (Stone, 2011). El arte de Chavín enfatiza los temas del diseño deslumbrante y la transformación psíquica. Los templos de Chavín eran etapas arquitectónicas para la experiencia cognitiva alterada. El Templo Viejo de Chavín incluyó una red subterránea de túneles oscuros llenos del sonido del agua corriendo (Cummins, 2008). Las prácticas de soñar entre los líderes incas participaron en esta profunda tradición andina de heterotopías, espacios dedicados a otros modos de percepción sensorial y otros estados del ser moral.

¿Cómo fueron los contextos iluminados y visibles de los incas sombreados por el trabajo invisible de estos otros espacios de experiencia cultural? ¿Qué trabajos lograron realizar los incas en estos espacios y condiciones? Para precisar nuestra comprensión de esos otros espacios, podemos tratar de fijarlos en el mapa y trazar un itinerario a través del paisaje sagrado de los incas y una geografía más amplia del poder. Ese itinerario fue trazado para nosotros por Bernabé Cobo. Su relato de las *huacas* y los *ceques* del Cuzco aparece en el Libro 13, capítulos 13-16, de su *Historia del Nuevo Mundo* finalizada en 1653. Recordamos que Cobo fue una figura importante en la comunidad jesuita del Cuzco. Como una figura establecida en esta ciudad, Cobo pudo extraer información de las profundidades de la memoria local entre los colonos ibéricos del Cuzco y la nobleza incaica. Cobo también tuvo acceso a los registros administrativos locales, particularmente a los que Zárate y Polo de Ondegardo compilaron durante los dos períodos como corregidor del Cuzco (1558-1560 y 1570-71) de este último.

⁴ En lo referente a los recintos oraculares, véase Peter Gose, 1996.

La lista de *ceques* de Cobo registra los lugares físicos y objetivos que constituyeron el paisaje sagrado del Cuzco y su interior. Esta lista identifica un paisaje de sueño sagrado latente dentro de un paisaje de sacralidad diurna. En este punto, es importante resaltar una distinción que debe hacerse al interpretar el texto de Cobo. El día versus la noche no es la distinción crítica que deba extraerse de esta fuente histórica. El texto de Cobo describe algo más intrincado que esta dicotomía. Su texto establece una compleja red de relaciones por la cual los estados de conciencia despiertos se distinguían o estaban dedicados a dormir.

La lista de *ceques* de Cobo proporciona un itinerario a través de tres modalidades de sueños. El lenguaje utilizado en el relato no siempre es coherente con estas tres modalidades demarcadas, pero la lógica sí lo es. Primero está el descanso, un medio de recuperación corporal: *descansar*. Lo siguiente es dormir como un estado inconsciente: *dormir*. Esas dos primeras modalidades de sueño pueden considerarse como una extensión o, en el caso de la segunda (*dormir*), como un arresto de las acciones físicas y la lógica cultural de la experiencia diurna. Finalmente, la lista de *ceques* de Cobo incluye una tercera modalidad de sueño: *soñar*, una actividad que se mantuvo al margen del mundo de la luz del día y el trabajo de vigilia, aunque no como una oposición. Este soñar despierto constituyó un dominio alterno y un espejo de la producción cultural.

Primero, dormir como una recuperación corporal: el relato de Cobo menciona lugares en los que el Inca descansaría en el marco de sus viajes a los picos de las montañas cercanas. Cita lugares donde los nobles incas podían reparar el sueño durante largas ceremonias.

Ch- 9:3 la tercera era un cerro llamado Quinoacalla, que esta en Carmenga, a donde se estatuyo que en la fiesta del Raymi reposasen los orejones.

An-1:9 la nouena se llamaua, Tambomachay, era una casa de inca yupanqui, donde se hospedaua quando yua a caza; estaua puesta en un cerro cerca del camino de los Andes...

An-2:7 la setima se llamaua, Caynaconga, era un descansadero del inca, que estaua en un llano cerca de Tambomachay.

Cu 12:1 A la primera pusieron, cunturpata, era un asiento en que descansaua el inca quando yua a la fiesta del Raymi (Rowe, 1979, pp. 28, 31-32, 58).

Estos lugares incluyen palacios urbanos y estructuras más pequeñas en el campo. Eran lugares para deshincharse y recuperar fuerza. Si estos lugares eran dedicados al descanso, estaban vinculados a la lógica del trabajo. Sin esfuerzo no había necesidad de recuperación corporal; a su vez, sin recuperación no podría haber

esfuerzo. Por lo tanto, estos lugares de sueño pueden considerarse extensiones del trabajo diurno en sí mismo.

Estos santuarios para dormir revelan la conceptualización del trabajo del Inca y el descanso como una unidad integral. Muestran que el Estado inca no se entendía a sí mismo como el supervisor de tantas tareas y deberes específicos; demuestran que, más bien, operaba con un régimen de trabajo 24/7. En este ciclo, la fase de la noche y el sueño no estaban menos regulados que la fase del día y el trabajo. La administración estatal del ciclo trabajo/descanso dejó una huella local en el paisaje sagrado de la capital inca; también se extendió a través de los Andes como una red infraestructural suprarregional. La infraestructura cuzqueña para el sueño y descanso modeló la infraestructura de trabajo y descanso instalada a lo largo y ancho del extenso territorio del Imperio inca, como los *tambos* y complejos de almacenamiento del aparato administrativo inca (Hyslop, 1990; Morris, 1982). Refiriéndose a los *tambos*, Pedro Pizarro escribió en 1571: «[...] heran unos aposentos grandes que ellos tenían hechos por mandado de los rreyes deste rreyno para en que se aposentasen él [el Inca] y sus capitanes quando pasava por su tierra» (Pizarro, 1978[1571], p. 175).

La lista de *huacas* de Cobo describe una segunda categoría de lugares de descanso. Se trataba de sitios dedicados al acto de dormir. Siendo dormitorios, estos lugares no eran puntos de transferencia dentro de un ciclo periódico de descanso laboral, eran más bien destinos finales. Aquí, el dormir constituía un punto final en sí mismo. La lista de Cobo cita lugares sagrados donde los antiguos gobernantes incas o los antepasados míticos habían dormido y donde los seres sobrenaturales (el sol) dormían.

Ch-5:5 la quinta Guaca era un buhio llamado, coracora, en que dormia inca yupanqui, que es donde aora estan las casas de cabildo...

Ch-9:2 la segunda era una casa pequeña que estaua en Piccho, heredad que aora es de la compañía de Jesus, en la qual mando Huayna capac que hiciesen sacrificio porque solia dormir alli su madre Mama ocllo.

An-3:4 la quarta se decia, chuquimarca, era un templo del sol en el cerro de Mantocalla; en el qual decian que bajaua a dormir el sol muchas veces...

Co-7:5 la quinta se decia, Matoro, es una ladera cerca de Guanacauri, donde hauia unos edificios antiguos, quen quentan fue la primera jornada donde durmieron los que salieron de Guanacauri despues del diluuij; y en raçon desto referen otros disparates.

Cu-5:1 A la primera nobrauan, Caritampucancha, era una plaçuela que esta aora dentro del conuento de santo domingo; la qual tenian por opinion que era el primer lugar donde se asento Manco capac en el sitio del cuzco quando salio de Tampu... (Rowe, 1979, pp. 22, 28, 32, 48, 54).

Estos dormitorios eran lugares singulares en el paisaje sagrado de la capital inca. Eran sitios de memoria, puntos fijos en la conceptualización que el Estado inca tenía de su emergencia histórica y su identidad política. Estos lugares eran complejos simbólicos, ya que estaban marcados retóricamente y cargados discursivamente. Fueron marcados retóricamente como sitios de importancia para la comprensión de los dirigentes incas de sí mismos: incluían sitios donde tuvieron lugar eventos históricos y mitológicos, o lugares dentro del paisaje del Cuzco donde ocurrieron intervenciones sobrenaturales. Fueron cargados discursivamente en su identificación con una actividad humana particular, el sueño. Estos lugares evidencian que el Estado inca reconocía el potencial del sueño como una ruptura dentro del ritmo del trabajo y el descanso, en lugar de considerarlo solo un componente de su mecánica cíclica.

Las referencias de Cobo a los lugares de la memoria son confirmadas por el Inca Garcilaso, quien informa que los antiguos lugares de sueño de los gobernantes fallecidos eran sellados y venerados como lugares sagrados.

Luego que fallecía el rey poseedor cerraban el aposento donde solía dormir, con todo el ornato de oro y plata que tenía dentro, como lugar sagrado para que nadie entrase jamás en él. Y esto se hacía en todas las casa reales del reino en las cuales el Inca hubiese hecho noche o noches, aunque no fuese sino caminando. Y para el Inca sucesor labraban luego otro aposento en que durmiese y reparaban con gran cuidado por fuera el aposento cerrado, para que no viniese a menos (Garcilaso, 2005[1609], I, lib. 6, cap. 4).

No era decente a la persona real dormir en aposento en que otro [rey] hubiese dormido (Garcilaso, 2005[1609], II, lib. 9, cap. 4).

Los actos de sueño de los incas inspiraron monumentos. El sueño —sobre todo el sueño real— era una actividad moralizada, una capacidad de liderazgo inca.

Si el sueño tuvo un papel especial en la conducción del reinado inca, su significado se extendió a través de las filas de los líderes incas. La lista de *ceques* de Cobo también registra que el mismo acto de dormir mereció su propio santuario. El lugar conocido como *puñui* se consideraba la causa del sueño.

Ch-4:2 la segunda Guaca se llamaua, Puñui, estaua en un llano pequeño junto a la casa de Diego Maldonado: fue adoratorio mui solenne porque era tenido por causa del sueño: ofrecianle todo genero de sacrificios; y acudian a el por dos demandas, la una a rogar por los que no podian dormir, y la otra que no muriesen durmiendo (Rowe, 1979, p. 20).

La *huaca* Puñui invertía la estructura normativa del trabajo y el descanso. En los *tambos* provinciales y los lugares metropolitanos, el sueño ofrecía un respiro del trabajo. A su vez, confería la capacidad de realizar ese trabajo. En Puñui, no era el dormir lo que permitía trabajar, más bien, era el trabajo lo que permitía dormir. Entonces, mientras el Estado inca conmemoraba los actos individuales de sueño en la historia de la dinastía inca, también veneraba y tomaba medidas para salvaguardar el acto del sueño mismo. Si la lista de *huacas* de Cobo registra los lugares físicos en el Cuzco y alrededores dedicados a actos de sueño, también revela el profundo reconocimiento del Estado inca de que el sueño constituía un sitio cultural en el sentido más amplio: el sueño como una idea, como una forma de trabajo moral y como un medio de agencia cultural. En sueños, el Inca se dedicaba al trabajo de los sueños.

¿Qué trabajo se llevaba a cabo en esos lugares de sueño y en aquellos estados de conciencia que albergaba? ¿Qué actividad cultural se realizaba en el sitio físico y cultural constituido por el sueño inca? Estas preguntas remiten a una tercera modalidad de soñar despierto: el soñar. Aquí, nuevamente, la lista de *huacas* de Cobo ofrece valiosa información.

Ch-8:4 la quarta Guaca de decia, Cugitalis, era un llamo donde se edifice la casa de Garcilaso: el origen quantan hauer sido que durmiendo alli Huayna capac soño que venia cierta guerra, y porque despues acaecio asi, mando que aquel lugar fuse venerado.

Co-9:1 la primera era un asiento llamado, Tampucanacha, donde decian que solia sentarse Mayta capac; y que sentado aqui concerto de dar batalla a los Acabicas [sic: Alcabiças]; y porque en ella los vencio, tuuieron el dicho asiento por lugar de veneracion, el qual estaua junto al templo del sol (Rowe, 1979, pp. 26, 50).

Una vez más, el énfasis recae en el rol del sueño en la ética del gobierno inca. En el sueño, el gobernante inca se involucra en el pensamiento meditativo; los sueños contenían narrativas completas de profecías e historia futura. Las narraciones reveladas en los sueños reales revelaban conflictos inminentes que cambiarían la forma o trayectoria política del Estado inca.

Los sueños marcaban importantes pasajes en la historia de los líderes incas. Señalaban eventos importantes por los cuales las órdenes establecidas de expectativa histórica fueron confrontadas y anuladas. Los sueños eran los puntos de la historia inca; marcaban sus puntos de inflexión y momentos flexibles. Más que eso, trazaban los parámetros internos del estado de sueño como un sitio apropiado de historia, cultura y experiencia. Los sueños operaban de acuerdo con marcos alternativos de temporalidad, probabilidad y expectativa. Presentaban ancestros y revelaciones proféticas de eventos futuros y transmitían noticias improbables o sujetas a una lógica contraria a la intuición. A su vez, la lógica de la visión onírica del Inca se caracterizó por una autoconciencia aguda, por la duda: podemos leer en estos sueños incas una condición transitoria del ser, un estado de conciencia que está siempre a punto de romperse. Los sueños solo pueden terminar: son estados del ser que están ensombrecidos por la inevitabilidad de su propio no ser.

Entre los incas, el trabajo real de soñar estaba gobernado por la misma lógica que comprendía el trabajo diurno como un ciclo unificado de trabajo y descanso; la experiencia de soñar despierto era un todo unificado, un conjunto interdependiente de actividades vinculadas a los ciclos de producción cultural rutinaria. Juntos, el trabajo de los sueños y el trabajo diurno constituyeron un ciclo completo de práctica. Se mantenían en relación mutua como complementos necesarios, cada uno a la sombra del otro. Y como una forma de trabajo en sí misma, los sueños de los gobernantes incas también producían dudas. Esa incertidumbre permitía aguantar con más fuerza la actividad complementaria de los sueños, los trabajos realizados a la luz del día. Los sueños de los incas se preguntaban, en el ciclo día-noche / trabajo-sueño, ¿qué fase es el estado de la realidad objetiva, cuál es la impresión visionaria?

Las actividades del sueño y el trabajo de sueño dejaron una huella infraestructural en el Cuzco inca. El sueño en sus diversas capacidades era un componente integral de la vida cultural de la capital incaica y de su paisaje sagrado. Dada la naturaleza física, la topología del sueño y los sueños, tenemos que considerar la cultura material de los sueños. La lista de *ceques* de Cobo nos dice que el liderazgo inca facilitaba el sueño y el trabajo de los sueños, y que el Estado inca proporcionaba los espacios físicos y las condiciones materiales para dormir y soñar. El registro de Cobo también deja en claro que los sueños de los gobernantes incas tenían la capacidad de abrirse al mundo de la experiencia de la luz del día. Sueños predichos, eventos dirigidos, los eventos de la historia diurna.

¿Los sueños de los incas producían artefactos materiales?

La respuesta es sí. Los fragmentos de sueños estaban presentes en el mundo objetivo de la experiencia de la luz del día inca. En 1642, Fernando Montesinos informó que, mientras estaba en campaña, el gobernante inca Sinchi Roca empleó como piedras para honda cristales de roca que su padre el Sol le había dado en sueños (Montesinos, 1930[1644], p. 94). Sinchi Roca fue un gobernante bastante temprano en la sucesión dinástica incaica; se lo consideraba uno de los fundadores del Estado inca, y era conocido por sus victorias sobre los enemigos tribales tradicionales, y por la adopción de las insignias de la monarquía inca. Al soñar con los proyectiles de honda de cristal como proyectiles para honda dentro de una existencia objetiva, Sinchi Roca ejemplificó la capacidad moral del gobierno inca. Así que el trabajo de ensueño incaico —el trabajo real de los sueños— dejó rastros físicos en el mundo de la luz del día y la acción de vigilia: esos fragmentos de sueños eran cinéticos, golpeaban con violencia y con consecuencias.

Sugiero que la cultura del sueño y los sueños de los incas impregnaban otros espacios y prácticas de maneras aún no detectables por la arqueología de las sociedades complejas. La lista de *ceques* de Cobo proporciona solo una breve introducción al oscuro país de los sueños de la capital inca. Otros pasajes de la *Historia del Nuevo Mundo* de Cobo tienen más rastros de ese paisaje soñado. Uno aparece en el libro 12 de dicha obra, cuando se describen los espacios interiores del templo principal del Estado inca, el Coricancha del Cuzco:

[...] un patio pequeño, en el cual asentaban la estatua del sol de día, cuando no la sacaban a la plaza, y de noche la metían en su capilla, donde dormían en su compañía muchas mamaconas, hijas de señores, que decían ser mujeres del sol y fingían que el sol se ayuntaba con ellas (Cobo, 1956-1964[1653], vol. II, p. 169).

Este es un pasaje plagado de implicancias: el encuentro de mujeres solteras con demonios al amparo de la noche es una imagen común en la tradición moderna de la brujería. La descripción de Cobo no deja de tener cierto toque europeo, lo que parecería descartarla como una fuente confiable sobre las prácticas culturales incas. Sin embargo, los actos que describe resultan coherentes dentro de la cultura del sueño y el trabajo de los sueños del Estado inca. Queda por analizarse el trabajo de sueño realizado por el Sol y sus asistentes femeninas. El contenido de esos sueños se ha perdido: no podemos saber qué trabajo produjo el Sol y su complemento femenino. Pero esa práctica cultural, el hecho de su esfuerzo colaborativo, también sirvió para erigirla como su propio monumento a las prácticas soñadoras incas. Esta actividad complementó la función oracular del Coricancha y su red aliada de

templos solares del Estado inca (Curatola, 2008). El pasaje de Cobo nos lleva a tomar en cuenta las capacidades del Coricancha como una institución dedicada al sueño y a los oráculos de los sueños.

El relato de Cobo también implica fuertemente el contacto sexual entre la efigie y sus asistentes. Esa relación sexual es una de varias complementariedades generativas transmitidas en la viñeta fragmentaria: sobrenatural-humano, masculino-femenino, sol diurno-noche, sueños incorpóreos-placer carnal.

Desde los recintos centrales del templo estatal inca podríamos mirar más lejos. ¿Acaso el paisaje soñado de los incas estaba en la orilla de su Imperio? Quizás fue así. Deberíamos tomar en cuenta los niños sacrificados que fueron depositados en el paisaje como parte de las ceremonias *capac hucha*.⁵ El simbolismo del sacrificio inca de niños en la cima de las montañas sigue siendo esquivo, sin embargo, se han planteado numerosos argumentos sobre el significado religioso y político de esta práctica de sacrificio humano. Podríamos añadir otro argumento: los niños sacrificados eran trabajadores en el remoto paisaje soñado del Estado inca. Fueron agasajados en los recintos centrales y luego enviados a los bordes verticales del mundo inca. Soñaron con los picos andinos, ofreciendo su trabajo para el Estado inca. Tal interpretación encuentra confirmación indirecta en una larga narrativa onírica incluida en el texto del *Códice Galvin*, producido en el Cuzco bajo la supervisión del mercedario Martín de Murúa en las dos últimas décadas del siglo XVI (Murúa, 2004[1590]).⁶ Esa narración de sueños es compleja; en resumen, es una historia de amor que culmina con la transformación de los amantes en cumbres («convertidos en piedra... llamáronse aquellas sierras Pituisiray») sobre las ciudades de Guallabamba y Calca.⁷ La ilustración adjunta muestra a los amantes de pie como montañas sobre las dos ciudades, con los ojos cerrados en el sueño (fig. 3).

Si el sueño y los sueños se extendieron a los límites verticales del Imperio inca, también se encontraron en su último punto cronológico. En su crónica, Guaman Poma de Ayala dibujó una imagen de los momentos finales del liderazgo inca (fig. 4) (Guaman Poma, 2001[1615-1616], fol. 402 [404]). Su dibujo representa la derrota de las fuerzas incas durante el cerco de Cuzco, en 1537; en la escena,

⁵ Con respecto a esta práctica inca, véase los buenos estudios de Thomas Besom (2009, 2013).

⁶ Sobre el *Códice Galvin* y el manuscrito *Getty Murúa*, su compañero, véase el importante volumen de ensayos *The Getty Murúa: Essays on the Making of Martín de Murúa's «Historia general del Piru,» 1616, Ms. Ludwig XIII 16*, editado por Thomas B.F. Cummins & Barbara Anderson (2008).

⁷ «Ficción y suceso de un famoso pastor, llamado el gran acoytrapa con la hermosa y discreta chuquillante, ñusta hija del sol» fols. 144r-146r (transcrito en Ossio, 2004, pp. 247-252).



Figura 3. La *aclla* Chuquillanto y el pastor Acoytapa se transforman en cumbres de cerro (Murúa, 2004 [1590], f. 147v.).

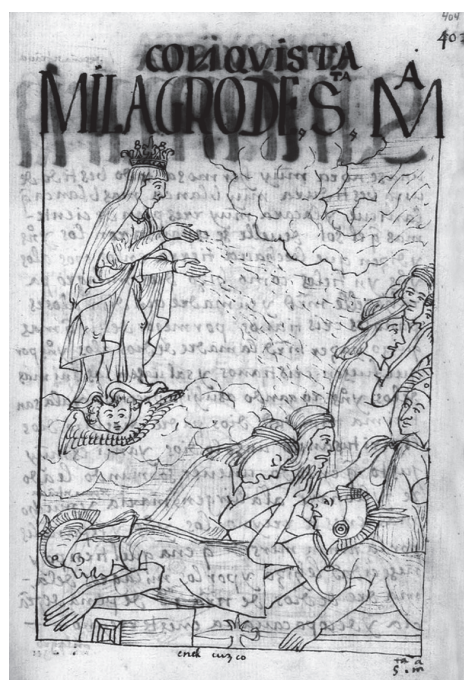


Figura 4. «MILAGRO DE S[AN]TAM[ARÍA]» (Guaman Poma, 2001 [1615], p. 402 [404]).

la Virgen ciega a un ejército inca. Lo que aquí se representa no es una guerra de imágenes, sino una lucha por el dominio visual. El dibujo representa la caída del poder dinástico de los incas como una pérdida colectiva de la capacidad visual.

«Echava tierra en los ojos a los indios enteros», escribió Guaman Poma en la imagen. Algunos incas huyen de la Virgen con sus ojos convertidos en una confusión de miradas descoordinadas. Otros se alejan de la Virgen con los ojos cerrados, cegados. Uno, el más alejado de la izquierda, se postra activamente ante ella en un acto de devoción. Otros están atrapados en el medio, en un momento de ambivalencia, luchando corporalmente o mirando, todavía no convencidos.

Así, Guaman Poma representa un evento de doble cegamiento. Los incas vencidos allí representados son doblemente ciegos. Son incapaces de ver con los ojos abiertos e, igualmente, son incapaces de hacerlo con los ojos cerrados. Guaman Poma presenta una escena de sueño sin sueños, un Inca privado de sus capacidades oníricas. Los antiguos soberanos oníricos de los Andes se reducen a durmientes que no sueñan. Son a la vez incapaces de ver durante el día, despojados de la visión de los sueños.

El dibujo de Guaman Poma despliega dos lenguajes pictóricos, el de la cultura militarizada de interpretación y exhibición de la luz del día de los incas, y el de las imágenes devocionales europeas post-tridentinas. Aquí están los hombres disfrazados, iluminados por el sol del Pucará de Rinconada, ahora vencidos. Aquí está su paisaje de sueños, ahora borrado por la luminancia cristiana. En otros dibujos, el cronista indio se preocupó de delinear las características físicas de la capital inca y el valle del Cuzco: el pico Huanacauri y el río Saphi aparecen prominentemente en esas imágenes, por ejemplo. En este dibujo, la apariencia de la Virgen borra la topografía local. La imagen incluye solo nubes, la propia aparición de la Virgen (de pie sobre un serafín alado) y la luminancia divina: «Todo bestido de una bestidura muy blanca —escribe Guaman Poma— más blanca que la otra, y la cara muy rresplandeciente, más que el Sol».

La imagen de Guaman Poma no hace referencia al lugar específico del milagro, solo una nota pequeña, corregida, indica «en Cusco», remitiendo además a la geografía más amplia del imperio de los Habsburgo implicada en el nombre de la deidad victoriosa, Santa María de Peña de Francia, una imagen de culto encontrada en la región de Salamanca, Castilla. La deidad agresiva ofrece una salvación luminosa para los fieles, o la ceguera para los incrédulos. El evento se libera de las coordenadas del tiempo histórico y de la geografía local, para ofrecer un estado de ser moral, la piedad cristiana. El dibujo de Guaman Poma es más una imagen devocional cristiana que el relato pictórico de un episodio histórico ocurrido en el Cuzco. Esta

es una imagen polémica, sin duda, dada la activa vida de los sueños entre las élites nativas andinas de la época colonial.

Bibliografía

- BAUER, Brian S. & David S. P. DEARBORN
 1995 *Astronomy and Empire in the Ancient Andes*. Austin: University of Texas.
- BESOM, Thomas
 2009 *Of Summits and Sacrifice: An Ethnohistoric Study of Inka Religious Practices*. Austin: University of Texas Press.
 2013 *Inca Human Sacrifice and Mountain Worship: Strategies for Empire Unification*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- BOMAN, Eric
 1908 *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama*. Paris: Imprimerie Nationale.
- CERECEDA, Verónica
 1987 Aproximaciones a una estética andina: De la belleza al tinku. En Thérèse Bouysse-Cassagne (ed.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, pp. 133-231.
 1990 A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4, 57-104.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de
 1996[ca. 1553] *Crónica del Perú. Segunda parte*. Francesca Cantú (ed.). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Academia Nacional de la Historia.
- CLASSEN, Constance
 1990 Sweet Colors, Fragrant Songs: Sensory Models of the Andes and the Amazon. *American Ethnologist*, 17, 722-735.
- COBO, Bernabé
 1956-1964[1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Francisco Mateos (ed.). 2 vols. Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI y XCII. Madrid: Ediciones Atlas.
- CUMMINS, Thomas B. F.
 2002 *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
 2007 Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En Richard L. Burger, Craig Morris & Ramiro Matos Mendieta (eds.), *Variations in the Expression of Inka Power:*

- A Symposium at Dumbarton Oaks*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 267-311.
- 2008 The Felicitous Legacy of the *Lanzón*. En William J. Conklin & Jeffrey Quilter (eds.), *Chavín: Art, Architecture, and Culture*. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology, pp. 279-304.
- CUMMINS, Thomas B. F. & Barbara ANDERSON (eds.)
- 2008 *The Getty Murúa: Essays on the Making of Martín de Murúa's «Historia general del Piru» 1616, Ms. Ludwig XIII 16*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust.
- CURATOLA PETROCCHI, Marco
- 2008 La función de los oráculos en el Imperio inca. En Marco Curatola Petrocchi & Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 15-69.
- DEAN, Carolyn
- 1999 *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Peru*. Durham y Londres: Duke University Press.
- JORGE A. FLORES OCHOA, Jorge A.; Elizabeth KUON ARCE & Roberto SAMANEZ ARGUMEDO
- 1998 *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
- 2005[1609] *Comentarios reales de los Incas*. 2 tomos. Carlos Aranibar (ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GOSE, Peter
- 1996 Oracles, Divine Kingship, and Political Representation in the Inca State. *Ethnohistory*, 43(1), 1-32.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
- 2001[1615-1616] *Nueva crónica y buen gobierno*. Complete digital facsimile edition of the manuscript, with a corrected online versión of Guaman Poma 1980 edition. Copenhagen: Royal Library of Denmark. También en: <http://www.kb.dk/elib/mss/poma/>.
- HYSLOP, John
- 1990 *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas Press.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo
- 1961 La noche y el sueño en el antiguo Perú. *Revista del Museo Nacional*, 30, 84-94.

- JONES, Julie
1964 *Art of Empire: The Inca of Peru*. Nueva York: Museum of Primitive Art.
- KRUGER, Stephen F.
1992 *Dreaming in the Middle Ages*. Nueva York: Cambridge University Press.
- MANNHEIM, Bruce
1987 A Semiotic of Andean Dreams. En Barbara Tedlock (ed.), *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, pp. 132-153.
- MONTESINOS, Fernando de
1930[1644] *Memorias antiguas historiales y políticas del Perú*. Horacio H. Urteaga (ed.). Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, tomo 4. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- MORRIS, Craig
1982 The Infrastructure of Inca Control in the Peruvian Central Highlands. En George A. Collier, Renato I. Rosaldo & John D. Wirth (eds.), *The Inca and Aztec States, 1400-1800: Anthropology and History*. Nueva York: Academic Press, pp. 153-171.
- MURÚA, Martín de
2004[1590] *Historia y geneología de los reyes incas del Perú*. En Juan M. Ossio (ed.), *Código Muriúa: Historia y geneología de los reyes incas del Perú del padre mercedario fray Martín de Muriúa (Código Galvin)*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
- OSSIO ACUÑA, Juan (ed.)
2004 *Código Muriúa: Historia y geneología de los reyes incas del Perú del padre mercedario fray Martín de Muriúa (Código Galvin)*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
- PIZARRO, Pedro
1978[1571] *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Guillermo Lohmann Villena (ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROWE, John Howland
1979 An Account of the Shrines of Ancient Cuzco. *Ñawpa Pacha*, 17, 1-80.
- SAHLINS, Marshall
1976 Colors and Cultures. *Semiotica*, 16(1), 1-22.

SALOMON, Frank

- 2004 Andean Opulence: Indigenous Ideas about Wealth in Colonial Peru. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes: Tapestry and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 114-124.

STONE, Rebecca R.

- 2011 *The Jaguar Within: Shamanic Trance in Ancient Central and South American Art*. Austin: University of Texas Press.

URTON, Gary

- 1981 Animals and Astronomy in the Quechua Universe. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 125(2), 110-27.

ZIÓŁKOWSKI, Marius S.

- 1985 *Hanan pachap unancha*: Las 'señales del cielo' y su papel en la etnohistoria andina. *Revista Española de Antropología Americana*, 15, pp. 147-182.

ZUIDEMA, Reiner Tom

- 1977 The Inca Calendar. En Anthony F. Aveni (ed.), *Native American Astronomy*. Austin: University of Texas Press, pp. 219-259.

- 1992 Inca Cosmos in Andean Context: From the Perspective of the Capac Raymi Camay Quilla Feast Celebrating the December Solstice in Cuzco. En Robert V. H. Dover, Katherine E. Seibold & John H. McDowell (eds.), *Andean Cosmologies through Time: Persistence and Emergence*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, pp. 17-45.

ZUIDEMA, Reiner Tom & Gary URTON

- 1976 La constelación de la llama en los Andes peruanos. *Allpanchis Phuturniqa*, 9, 59-120.

Aproximaciones iconográficas
a la organización de la sociedad
y la cosmovisión

Capítulo 14

La narrativa de las Pléyades Análisis de los murales moche «Temas Míticos» y «Temas Complejos» de la Huaca de la Luna y la Huaca Cao Viejo

Margaret A. Jackson
University of New Mexico

Introducción

Al iniciarse el primer siglo de nuestra era, en la costa norte del Perú florecieron por ocho siglos o más los antiguos moche,¹ ellos son actualmente muy conocidos por su múltiples expresiones artísticas y arquitectónicas, incluyendo tejidos finos, trabajos en metal y cerámica elaboradamente modelada y pintada, con un extenso corpus de escenas narrativas e imágenes figurativas. Sus monumentales pirámides son especialmente impresionantes; entre las más famosas están la Huaca Cao Viejo, en el complejo arqueológico El Brujo del valle de Chicama, y la Huaca de la Luna, en el valle de Moche, cerca de Trujillo. Estas edificaciones eran espacios más amplios, relativamente públicos, dedicados a prácticas religiosas. Cada una de ellas contó con una gran plaza amurallada, localizada hacia el lado norte de la pirámide, y con rampas masivas que conducían hacia los recintos de élite ubicados en la parte superior.

Las configuraciones arquitectónicas propias de cada una de estas huacas reflejan distintos patrones de uso a través del tiempo; las excavaciones de las fases más

¹ Las fechas de Moche varían de un sitio a otro. Un estudio reciente de Koons y Alex (2014, p. 1052) sobre las fechas de radiocarbono ajustadas sitúa la cultura Moche entre el 200 y el 900 AD.

tempranas sugieren que los dos complejos crecieron siguiendo trayectorias distintas. La Huaca Cao Viejo, en la desembocadura del estuario del río Chicama, tiene una vista abierta al mar como telón de fondo; por su parte, la Huaca de La Luna, en el valle de Moche, fue construida al pie del Cerro Blanco, una pequeña elevación cónica con una larga historia de sacralidad. Sin embargo, los trabajos arqueológicos continuos efectuados en las huacas desde la década de 1990 revelan numerosas áreas de similitud arquitectónica, especialmente durante las últimas fases de la sociedad moche. Resulta particularmente significativo que los murales pintados en las principales zonas públicas de ambos sitios produzcan eco entre sí, algo que sugiere una relación importante entre ellos y podría indicar la existencia de una ideología compartida por los moche en este punto del tiempo y del espacio.

La cara norte de cada huaca ostentaba murales polícromos de gran tamaño, colocados en los espacios horizontales de las estructuras. Buena parte de sus espectaculares imágenes figurativas habrían sido fácilmente visibles desde una gran distancia. Los murales en los niveles horizontales de ambos monumentos representan una serie de personajes que varios autores vinculan a un recurrente tema iconográfico moche conocido como la «Narrativa del Guerrero» o la «Escena del Sacrificio» (Bourget, 2006; Donnan & McClelland, 1999; Franco, Gálvez & Vásquez, 1994). Las imágenes incluyen procesiones de guerreros victoriosos y prisioneros atados con cuerdas situados entre celebrantes, oficiantes, seres sobrenaturales y alusiones iconográficas a la decapitación. En la cerámica pintada, estos elementos aparecen representados usualmente en escenas de sacrificios humanos, en muchos casos asociados a pirámides idénticas a aquellas en las que estos murales aparecen. Las interpretaciones sugieren que los murales son auto-referenciales a la ideología y función de la propia arquitectura; en el caso de la Huaca de La Luna, esta posibilidad se ve reforzada por el hallazgo de los esqueletos de las víctimas humanas en algunos de los recintos altos del templo (Bourget, 1997, 2001; Uceda, 2001; Verano, 2001; Verano y otros, 2007). De hecho, este parece haber sido un ejemplo en el que la forma arquitectónica estaba estrechamente ligada al desempeño ritual. Las implicaciones políticas de las imágenes de guerreros victoriosos exhibidas en un contexto de grandiosidad y monumentalidad, y los espectáculos públicos que seguramente fueron llevados a cabo como parte de celebraciones, sugieren que la legitimación política y la afirmación social fueron las motivaciones subyacentes para su construcción.

Los significados de dos grupos de murales más pequeños, llamados «Temas Míticos» en la Huaca de La Luna y «Temas Complejos» en Huaca Cao Viejo, localizados igualmente en el patio norte de cada monumento, no son tan claros (fig. 1).



Figura 1. a. Recinto con los murales «Temas Complejos» (TC1 a la derecha, TC2 a la izquierda), Huaca Cao Viejo; b. Recinto con los murales «Temas Míticos» (TM1 a la izquierda, TM2 a la derecha), Huaca de la Luna (fotos: Margaret Jackson).

Dentro de su contexto monumental público, parecen anómalos, a diferencia de aquellos que se encuentran en otros lugares. Sus imágenes, en su mayor parte, no invocan los temas familiares moche, frecuentemente repetidos en las pequeñas artes portátiles, aunque muchos de los personajes de los murales parecen familiares y el estilo general es claramente moche.

Las escenas de los murales, densamente pobladas con docenas de pequeñas figuras, han sido interpretadas de diversas maneras: como transmisoras de información calendárica, astronómica y mitológica.² En la placa didáctica colocada en el sitio Huaca Cao Viejo, por ejemplo, los frisos son presentados como un «Calendario Mítico Ceremonial» (observación realizada en julio de 2015), una idea introducida por Franco y Vilela en un análisis que sugiere que las imágenes representarían momentos reservados temporales o rituales durante el ciclo del calendario anual (Franco & Vilela, 2003, p. 391). Si bien los murales probablemente invocaban el ciclo anual —un ciclo que las fuentes coloniales afirman comenzaba con el ascenso helíaco de la constelación de las Pléyades en junio³— es importante resaltar que sus estructuras internas no presentan una sucesión de episodios que puedan correlacionarse con el paso del tiempo calendárico en un orden secuencial.

En lugar de ello, planteo una interpretación alterna, sosteniendo que los murales describirían una narrativa multipartita de eventos fundacionales ancestrales, presentados siguiendo un estilo «agrupado» en su representación (Jackson, 2011; 2012). Como pasaré a explicar, sus estructuras pictóricas internas presentan un protagonista cuyas acciones implican contextos variados. Sus acciones remitirían a, por lo menos, un momento celestial o primordial, celebrado probablemente en un tiempo real durante el año: el comienzo del año nuevo agrícola en junio.⁴ Esto es

² Régulo Franco y Juan Vilela (2005, p. 38) interpretan las imágenes como un calendario anual, indicando una secuencia de acontecimientos rituales realizados a lo largo del año. La organización del año se dividiría en nueve episodios principales, en modo similar a cuanto planteado por Hocquenghem (1987). Ricardo Morales (2003, p. 435) sugiere que la iconografía podría tener una relación calendárica con la limpieza anual de los canales de riego, el comienzo del año, y la aparición de las Pléyades/Fur a finales de mayo o principios de junio. Rodolfo Sánchez (2012) y otros afirman que toda la imagen debe leerse como un mapa celestial: para ello han intentado hacer la transferencia directa de cartas astrológicas de estrellas superpuestas sobre las imágenes del friso. Véronique Wright (2008) ha descrito esta decoración como «patrones intrincados que probablemente representan una visión sintética del mundo cósmico mochica».

³ El agustino Antonio de la Calancha informa que la aparición de Fur (las Pléyades) señalaba el inicio del año nuevo (citado en Urton, 1982, p. 237).

⁴ Tom Zuidema, citando a Molina, señaló que el calendario inca empezaba con el solsticio de invierno, medido por la aparición de la luna nueva a principios del mes de junio (Zuidema, 1982, pp. 204, 215).

señalado por la presencia de elementos iconográficos específicos y se ve respaldado por fuentes etnohistóricas. En la costa norte, el ascenso helíaco de la constelación de las Pléyades y una nueva luna a principios del mes de junio, justo antes del solsticio de junio, señalaban el final de la cosecha y el comienzo de la estación seca; tradicionalmente, los nuevos cultivos se plantaban bajo una luna nueva, no en tiempos de luna llena o de cera (Sabogal-Wiese, 1975).

Para abordar estos asuntos, comienzo con una comparación directa de los conjuntos de murales de ambos monumentos. Combino lo que es esencialmente un enfoque narrativo con un análisis semiótico detallado.⁵ Los análisis iniciales se focalizaron individualmente en cada uno de los monumentos, identificando los elementos iconográficos básicos, pero cuando se ven los dos en conjunto, los ciclos murales se complementan entre sí, lo que permite una interpretación más cabal.⁶ El presente trabajo revela varias cosas importantes que no habían sido documentadas previamente. Por ejemplo, los principales elementos constitutivos se repiten en ambos ciclos de murales, lo que respalda la idea de que se trataba de un tema conocido y común, no exclusivo de una huaca, una unidad política o un valle. Además, los murales emplean mecanismos internos, tales como el agrupamiento, la direccionalidad y la linealidad para crear un orden de composición; su consistencia de un panel a otro sugiere la existencia de un canon artístico operativo. Del mismo modo, la repetición de elementos y personajes claves apunta hacia el uso de la narrativa continua como una estrategia visual básica.

Descripción

Los murales «Temas Míticos» y «Temas Complejos» se encuentran localizados en el exterior de pequeñas cámaras y en paredes adyacentes a las enormes rampas de cada monumento. Las cámaras tienen una plataforma de acceso modesto, ligeramente elevada desde el nivel del patio. Los murales son muy complejos, polícromos, y hechos en adobe esculpido. El detallado análisis que Wright ha realizado a los colorantes de óxidos minerales y a otros componentes constituyentes muestra que los colorantes de óxidos empleados en la Huaca de la Luna y Huaca Cao Viejo

⁵ Para un enfoque narrativo, véase Quilter (1997); para el enfoque semiótico y semasiográfico, véase Jackson (2011, 2012). Respecto a la estructura narrativa, véase Barthes (1977) y Kemp (1996).

⁶ En ocasiones, estas identificaciones son denominadas «pre-iconográficas», término empleado por primera vez por Panofsky (1972[1939], pp. 14-15) para referirse a la descripción más básica de las características formales. Este nombre fue adoptado posteriormente por Hocquenghem (1987) y Franco & Vilela (2005: 38).

fueron esencialmente los mismos, derivados principalmente de fuentes locales.⁷ Los restos de los techos que una vez cubrieron las pequeñas plataformas muestran que también estaban cubiertos con imágenes pintadas, similares a las colocadas en las pequeñas cámaras (Franco & Vilela, 2003, p. 391; Mujica y otros, 2007, p. 163; Morales & Asmat, 2013, p. 509).

R. Morales, J. Wiersema, L. Trever, la que escribe y otros hemos sugerido que las formas arquitectónicas pueden ser vistas como expresiones relacionadas directamente con las ceremonias y liturgias realizadas en cada uno de estos ambientes o espacios, y que la colocación de estas cámaras pequeñas en relación con los patrones más amplios de uso ritual en cada punto del monumento estaba destinada a una función especializada (Morales, 2003, p. 428).⁸ Como todos los otros aspectos de los monumentos, sus formas y contenidos seguramente fueron diseñados para apoyar las funciones religiosas más grandes del templo, aunque la escala y la elevación de las pequeñas cámaras dan una impresión de intimidad, que las distingue del entorno público más grande de las plazas principales.

En la Huaca de la Luna, en la unión de la rampa y la pirámide principal, los «Temas Míticos» están presentes en dos paredes (fig. 2): en un panel largo en la pared este de la rampa monumental, referido aquí como Temas Míticos 1 (TM1), y en un panel más pequeño de una pared adyacente que forma el exterior de la pequeña cámara, denominado aquí Temas Míticos 2 (TM2).⁹ El panel más grande, TM1, mide 5.6 por 2.5 m, y el panel más pequeño de la pared de la cámara, TM2, mide 2.50 por 2.80 m. Construidos durante una de las fases más tardías de la construcción, estos murales (TC1 y TC2) datan de aproximadamente del sexto siglo d.C., y todavía se encuentran en un estado de la preservación increíblemente bueno.

Los «Temas Complejos» de la Huaca Cao Viejo cuentan con una configuración arquitectónica casi idéntica (Franco & Vilela, 2005, p. 37). Originalmente formaban parte de una pequeña cámara accesible mediante una plataforma

⁷ Véronique Wright ha comparado los murales de distintas tradiciones de la costa norte: Moche del sur y Moche del norte, Chimú Tardío e Inca (Wright, 2008, pp. 164, 166, 182).

⁸ Véase también Trever, acerca de la importancia de la *praxis* y el rendimiento en los murales de Huaca de La Luna (Trever, 2013, p. 73), Huaca Cao Viejo (Ibíd., p. 81) y, especialmente, Pañamarca, en el recinto de los pilares pintados (Ibíd., capítulos 4-5); además de Wiersema (2015, 2016), sobre la agencia ritual y los contextos de uso.

⁹ Más formalmente designados, respectivamente, Edificio A, Frontis Norte, Sector de la Plataforma, y Plataforma 1, Frontis Norte, Recinto 3, Muro Norte, respectivamente (Wright, 2008, p. 238).



Figura 2. Los murales «Temas Míticos» de la Huaca de la Luna, valle de Moche: a. «Temas Míticos 1»; b. «Temas Míticos 2» (fotos: Margaret Jackson).

modesta que bordeaba la rampa monumental de la pirámide, similar a lo que se ve en la Huaca de La Luna (fig. 3). Este recinto era parte de la cuarta etapa de construcción, fechada aproximadamente para el periodo 500-600 d.C. (Mujica



Figura 3. Los murales «Temas Complejos» de la Huaca Cao Viejo: a. «Temas Complejos 2»; b. «Temas Complejos 1» (fotos: Margaret Jackson).

y otros, 2007, p. 155).¹⁰ Lamentablemente han sufrido muchos daños por la erosión y faltan partes del original. En la Huaca Cao Viejo, el panel de frisos que se encuentra en el lado norte de la pared de la cámara, referido por Franco y Vilela, y aquí, como Tema Complejo 1 (TC1), mide 2.90 metros de largo por 3.20 metros de alto (Franco & Vilela, 2005, p. 37).¹¹ Los autores estiman que aproximadamente el 35% del friso (TC1) ha sido destruido. El panel largo en la cara este de la pared adyacente a la rampa, señalado como Tema Complejo 2 (TC2) por Franco y Vilela, mide 4.10 metros de largo por 3.20 metros alto. Se ha estimado que, en la rampa, los frisos de TC2 se habrían perdido hasta en un 60% (Franco & Vilela, 2005, p. 37).

Existe evidencia convincente que apoya la idea de que, originalmente, las pequeñas cámaras, sus plataformas y las imágenes pintadas, fueron espacios cargados de intensas actividades rituales (Wiersema, 2015). La pequeña cámara en Huaca Cao Viejo, por ejemplo, contenía una pequeña fogata con restos óseos humanos quemados (Mujica y otros, 2007, p. 162). En la Huaca de la Luna algunas de las salpicaduras en los frisos, visibles en el área central, contenían elementos de suero sanguíneo humano;¹² además, el análisis de los componentes de la pintura revela el empleo del alucinógeno San Pedro como aglutinante de la misma en numerosos lugares, apareciendo mezclado con las salpicaduras de sangre (Wright, 2008, p. 129). Las pequeñas cámaras no eran simples espacios donde se representaban o escenificaban ceremonias llevadas a cabo en otros lugares, ceremonias ajenas, sino que todo indica que funcionaban como ambientes sagrados donde se desarrollaban sus propios rituales.

¹⁰ Los moche habrían dejado de utilizar el recinto aproximadamente a fines del séptimo siglo d.C. (Franco & Vilela, 2005, p. 171).

¹¹ Véase también Franco & Vilela, 2003, p. 391.

¹² «[...] el nivel de penetración de los puntos líquidos para una cantidad considerable en contacto con la pared; que la pared originalmente tuvo los mismos sustratos como las partes de los frisos del panel, pero que el líquido causó la filtración de los pigmentos de la pintura. Muestras fueron llevadas a un laboratorio especializado (laboratorio de crímenes) para una serie de diferentes pruebas (pruebas de Meyer, OBTI y pruebas de ADN), confirmando que la textura concuerda con los hematíes de la sangre (glóbulos rojos), y que la prueba de Meyer recibió una reacción positiva por la presencia de hemoglobina: «...los análisis nos permite proponer que estos corresponden a rastros de sangre...la filtración de la capa de pintura y una penetración, relativamente larga y profunda de la pared de soporte, indica que este líquido marrón fue arrojado de una manera repetitiva dentro de partes localizadas y siempre con idénticas decoraciones... Por otra parte, dos productos adicionales han sido agregados a la mezcla antes de ser arrojado a la pared: la savia del San Pedro y escamas de mica. En el presente caso, no son usados por sus propiedades químicas, como se usa en la elaboración de tintes, pero pareciera que cumplieron un rol más simbólico» (Wright, 2008, pp. 126-130; traducción nuestra).

Composición interna

Para establecer una base para el análisis iconográfico y determinar si los ciclos de murales representan esencialmente los mismos temas, comenzaré con una comparación directa de los cuatro paneles, identificando los elementos fundamentales de las composiciones y las estructuras narrativas internas. En el panel mejor conservado del grupo, los Temas Míticos 1 (TM1) de Huaca de La Luna, varios elementos destacados definen el espacio. Entre los más evidentes se encuentran tres figuras, los Portadores de Sogas, cada uno de los cuales lanza una línea en el espacio de arriba.¹³ Cada sogá termina con un elemento individual: un ciervo, un motivo que parece una cruz, y un curioso animal azul oscuro, que puede representar un zorro celestial llamado Atoq, como explicaré. Estos elementos lineales dividen el espacio en partes composicionales, que podemos considerar como áreas específicas de registro (fig. 4).



Figura 4. Diagrama de composición (Huaca de La Luna, TM1), mostrando tres Portadores de Soga, cuyas cuerdas indican tres áreas distintas de la composición, y numerosas iteraciones del Señor de las Estrellas.

¹³ Véase Dolorier & Casas (2012, pp. 144, 164) para una discusión relacionada a la organización composicional.

En el lado derecho, el Portador de la Soga 1, en el Área 1, agarra un ciervo atado, y está asociado a varias escenas de conflicto (fig. 5a). En el arte moche, los ciervos capturados generalmente son indicadores de combate y sacrificio (Donnan, 1997). El Área 1 presenta en la esquina inferior una escena de combate guerrero, y arriba hay pares de combatientes, donde, por lo menos dos enemigos están en posición decúbito dorsal o decúbito ventral. Las estrellas y las flores en forma de estrella marcan los espacios intersticiales.

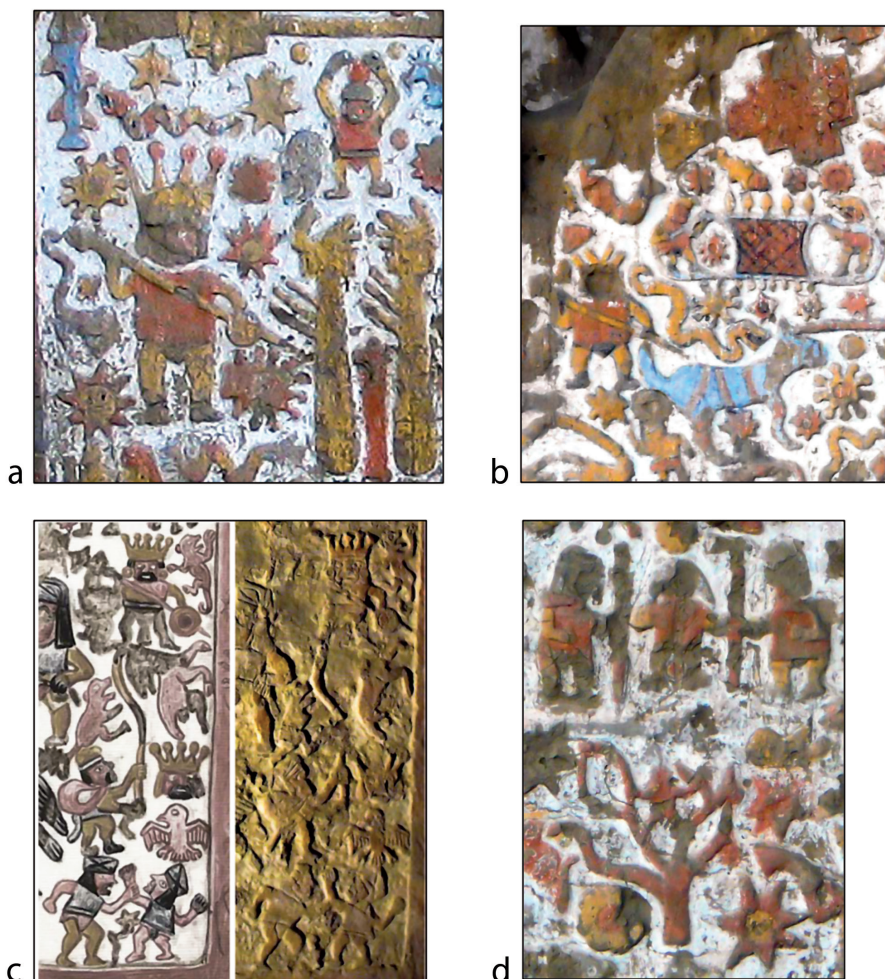


Figura 5. Ejemplos de los motivos y protagonistas principales: a. Detalle del Señor de las Estrellas (TM2), con un par de figuras de antepasados (*mallquis*), y una figura que sostiene un objeto esférico; b. El Señor de las Estrellas (TM1), con el animal azul, un par de pescadores, y el medallón rojo en forma de cruz; c. Área 1 (TC1), Portador de Soga con un ciervo y escenas de combate (dibujo basado en Mujica y otros, 2007); d. El Grupo de Tres y un árbol frondoso.

El Área 2 está asociada con el Portador de la Soga 2. El arco creado por la sogá focaliza la atención del espectador en esta área central, que está llena de varios grupos de figuras pequeñas. También se observan figuras pequeñas corriendo a lo largo de la parte superior de la Soga 2, como si se tratara de una línea de tierra que asciende de la tierra al mundo celestial. La idea de una cuerda del cielo tiene numerosos precedentes relacionados con las mitologías indígenas y las actividades de los seres primigenios en los tiempos de la creación. En algunos relatos, por ejemplo, Orión y Pléyades, como hermanos, ascienden de la tierra al cielo por medio de una enorme cuerda.¹⁴ En la cosmología de Campa, la tierra y el cielo estuvieron una vez tan juntos que estaban conectados por un cable de vid llamado *inkiteca* (literalmente ‘cuerda del cielo; *Baubinia sp.*).¹⁵ Otras leyendas de la costa y la sierra cuentan el «viaje al cielo» de un mítico zorro, que en algunas versiones usa una cuerda hecha de hierba *ichu* para subir de la tierra al cielo.¹⁶

Un motivo compuesto por un arco rojo y una forma ovalada destaca en el área central. El arco es generalmente interpretado como una luna creciente. Pequeños puntos en formas de estrellas y elementos ambiguos de múltiples lóbulos rellenan el área, aportando a la interpretación de un cielo nocturno. Franco y Vilela han sugerido que el ovalo (en TC1), que tiene una figura pequeña adentro, remitiría a un humano primordial (Franco & Vilela, 2005, pp. 107-108). La evidencia de acciones rituales deliberadas sobre esta sección del friso de Huaca de la Luna—rociado intencional de sustancias especiales sobre la representación (fig. 2)—resalta su particular importancia.

Las imágenes complejas de los moche típicamente emplean pequeños grupos de caracteres para indicar momentos narrativos. Estos grupos a menudo incluyen, en forma abreviada o simbólica, elementos que expresan acciones colocados en conjunción a las figuras. Aquí, aparecen varios grupos notables. En el área central se observan dos figuras con una red de pesca, un par de figuras altas con formas

¹⁴ Peter Roe & Amy Roe (2010, p. 59) hacen referencia a los mitos de las Guayanas y de los shipibos que cuentan cómo es que Orión y las Pléyades, como el Hermano Mayor y el Hermano Menor, fueron capaces de ascender por el cielo a través de una Soga Celestial. Señalan que hay indicios artísticos de la idea tan temprano como en el arte de Chavín (interpretando al Lanzón como el equivalente de Alcíone sosteniendo una sogá celestial en su mano levantada); véase también Roe, 1993, pp. 306, 315, 316.

¹⁵ Sobre cosmología Campa véase Weiss (1975, pp. 389-346, 389, 396, 482); Hocquenghem también hace referencia a la tradición relativa a la ascensión al cielo mediante escaleras de cuerda entre los Laymi de Bolivia (Hocquenghem, 1987, p. 176, citando a Olivia Harris, 1982).

¹⁶ Véase «El Viaje al Cielo y el ciclo del Zorro», en Narváz (2001, p. 123).

extrañas, que posiblemente representan figuras de antepasados (*mallquis*),¹⁷ el motivo 'Grupo de Tres', con tres personas que sostienen bastones, un árbol frondoso, una escena con un enorme crustáceo, una garza, un hombre decapitado, y numerosas repeticiones de una pequeña figura que sostiene un objeto esférico sobre su cabeza (figs. 5b-d).

El arco de la Soga 2 crea una diagonal visual, que guía el ojo del observador hacia el Portador de la Soga 3, y al lado izquierdo e inferior, el Área 3. Otra vez, la soga sirve como línea de tierra para las criaturas a correr arriba; en este caso, la Soga 3 sostiene un gran lagarto y otros personajes pequeños que atraviesan la cuerda del cielo. Los motivos en el Área 3 incluyen otro par de efigies *mallquis*, un pájaro en el tronco de un árbol, dos estructuras en forma de U, un *caballito* de tatora, entre muchas otras figuras, flores y estrellas. Cada motivo o pequeño grupo de figuras, sin duda, tiene su propia importancia, representando un momento distinto dentro del contexto narrativo más amplio.

¿Con el espacio dividido en varios sectores, qué elementos marcarían la escena como una narrativa? Al respecto, resulta oportuno resaltar el hecho de que algunos caracteres principales aparecen repetidos varias veces en la composición. Esto sugiere que una serie de diferentes momentos se estarían mostrando en la misma estructura narrativa. Los momentos narrativos individuales no aparecen deliberadamente ordenados para crear una secuencia lineal o diacrónica; por lo tanto, no sería correcto hablar de una estructura narrativa secuencial. En cambio, lo que vemos aquí es una técnica narrativa continua, donde la repetición de figuras reconocibles transmite varias escenas de una historia en una sola composición.

Una figura, a la cual me refiero como «El Señor de las Estrellas», constituye el ejemplo más obvio e importante de este carácter repetitivo. Reconocible por su distintivo tocado (una corona con salientes puntiagudas que terminan en pequeñas esferas), su túnica, una porra, y por las estrellas que lo flanquean, en el panel Tema Complejo 1, el Señor de las Estrellas aparece por lo menos en diez ocasiones.

De hecho, estos elementos básicos se repiten en los cuatro paneles, aunque se observan algunas diferencias posicionales y de escala (fig. 6). En los dos paneles de la Huaca Cao Viejo, por ejemplo, pese a los daños que experimentaron, los tres portadores de la soga están presentes. Confrontaciones de guerreros aparecen en el Área 1, al igual que ciervos capturados. Los arcos crecientes y óvalos son visibles,

¹⁷ Véase el *Manuscrito de Huarochiri* (Salomon & Urioste, 1991, pp. 324-330; Taylor, 1987, p. 381); también Sánchez (2012, p. 124) para los *mallquis*; y Lau (2008, pp. 1031-1034) para una discusión detallada sobre los ídolos, efigies, *mallquis* y *huauquis*, y su elaboración y apariencia.

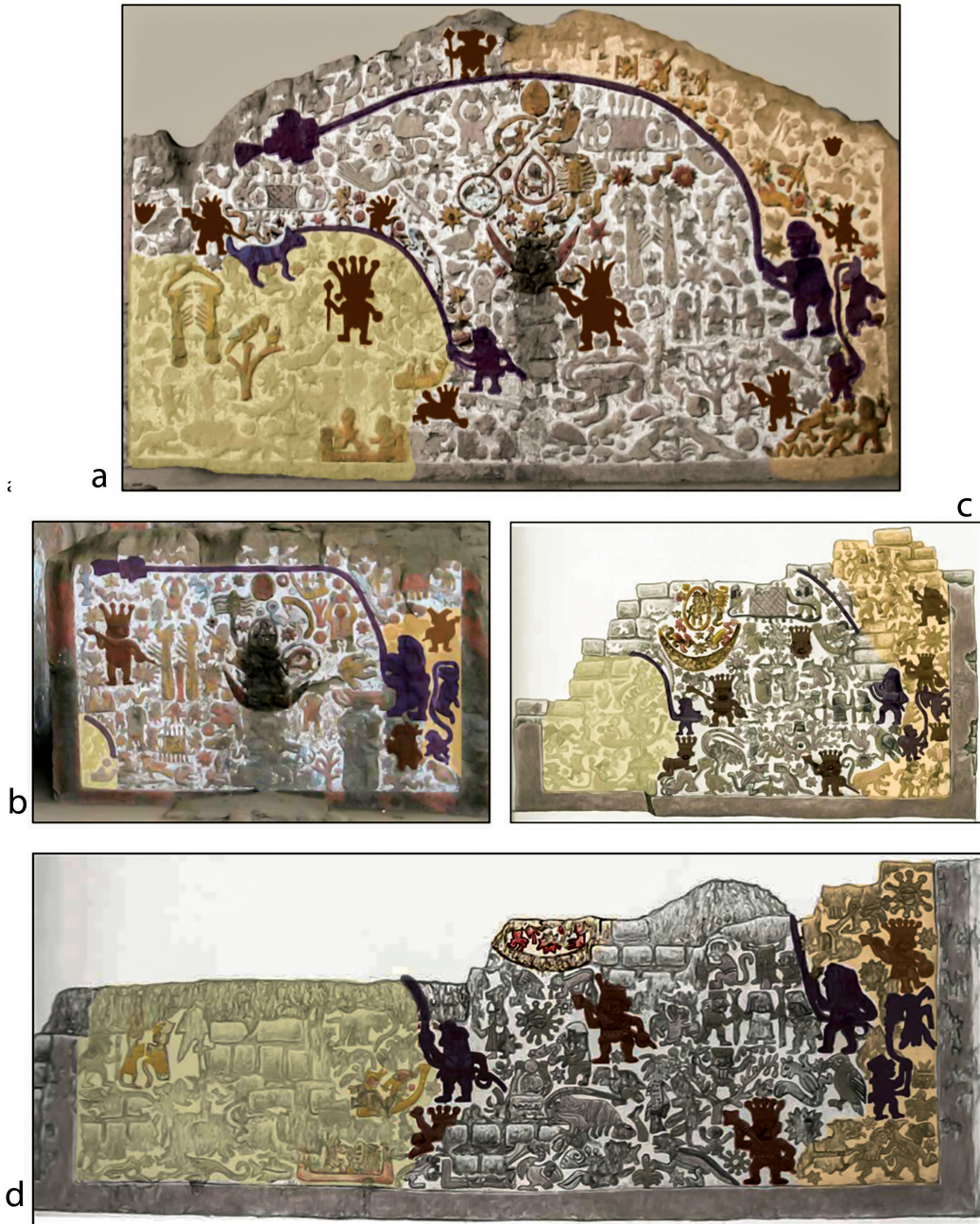


Figura 6. Comparación de la composición de los murales «Temas Míticos» TM1 (a) y TM2 (b) y «Temas Complejos» TC1 (c) y TC2 (d). Todos presentan las mismas tres divisiones fundamentales del espacio y los mismos caracteres esenciales, pero con diferencias de escala y énfasis. (diagramas basados en Mujica y otros, 2007).

aunque solamente en una pequeña área, en el Tema Complejo 2. Del mismo modo, la mayor parte de los otros componentes están presentes: el Grupo de Tres, el árbol frondoso y el camarón, todos son visibles. En el Área 3, las dos estructuras en forma de U están presentes, así como el caballito y lo que parece ser uno de los pares de *mallquis*. El Señor de las Estrellas, protagonista principal, aparece al menos siete veces en el panel TC1, e igualmente, por lo menos siete veces (cuatro veces como figura completa y tres veces más en forma abreviada), en el panel TC 2.

En la Huaca de la Luna, el Tema Mítico 2 presenta varias desviaciones inesperadas, no se trata de otra escena o historia, pero el enfoque de la narrativa es casi enteramente el del Área 2 (fig. 6b). El Área1 se reduce al Portador de la Soga 1, con su ciervo, y a una repetición de la figura del Señor de las Estrellas. Y el Área 3, a la izquierda, está tan abreviada que solo permanece el arco de la tercera soga, junto con un lagarto, un caballito y las estrellas. Solo una de las arquitecturas de forma de U está incluida, en lugar de dos. El área central, sin embargo, incluye la mayoría de los personajes principales, aunque muchos de ellos son presentados en posiciones oposicionales. La media luna central y el motivo oval domina el espacio, pero el escorpión, los *mallquis*, el Señor de las Estrellas, el Grupo de Tres, y los pescadores están ahora al lado izquierdo de la media luna. El cuerpo decapitado y uno de los caballitos se ubican ahora a la derecha.

No está muy claro por qué el artista cambió el orden de los elementos, sin embargo, es muy significativo que los elementos claves de la historia estén presentes; así, se refuerza la afirmación de que los cuatro paneles en ambas huacas se refieren a la misma narrativa compartida.

Análisis narrativo/iconográfico

Cada buena historia tiene sus personajes principales, y los elementos que señalan el lugar y la hora. Del mismo modo, toda narración tiene una manera particular de describir las acciones y eventos. Éstos representan el quién, qué, cuándo y dónde de una historia. Articulando elementos iconográficos claves, ofrece un medio para explorar los parámetros del contenido narrativo de los murales. ¿Dónde comenzó la historia? ¿Cuándo tuvo lugar? ¿Quiénes son los personajes principales, y qué se sabe sobre ellos? ¿Es posible identificar las acciones narrativas primarias que mueven la historia? Aquí es útil ordenar los motivos claves y los personajes de los murales de acuerdo con el tipo de información sugerida por ellos. Varios elementos pictóricos son reconocibles como indicadores de lugar, firmas de tiempo, personajes y acciones.

Indicadores locativos

En los Temas Complejos y los Temas Míticos es claro, por ejemplo, que una parte importante de la historia tiene lugar en el cielo nocturno, con la luna y abundantes estrellas. La colocación y la escala de algunas figuras sugieren que hay partes de la historia que se establecen en un contexto celestial mítico o sobrenatural. Los portadores de la sogá arrojan sus líneas al cielo, proveen un puente visual entre lo terrenal y los dominios celestiales, y ofrecen un medio de transición entre ambos planos.

Terminando con un elemento en forma de cruz y un animal azul, las cuerdas sirven como anclas, quizás refiriéndose a constelaciones particulares, como las constelaciones de la Cruz del Sur o las «Nubes Oscuras» andinas. En los Andes, a diferencia de las tradiciones del hemisferio norte, ciertas áreas oscuras de la Vía Láctea visibles en el cielo del hemisferio sur han recibido nombres; en la sierra estos incluyen Atoq (Zorro), Llama y Llama Bebé, Yutu (Tinamou), Hanp'atun (Sapo) y Mach'acuay (Serpiente).¹⁸ Al respecto, los elementos pictóricos que amarran las cuerdas pueden indicar ubicaciones específicas.

El motivo del arco creciente actúa como un señalador de lugar, es interpretado como la luna, específicamente, la luna nueva situada en el cielo nocturno. La luna creciente se asocia a menudo con una criatura sobrenatural, llamada «El Animal Lunar», sus representaciones iconográficas son comunes en todos los medios artísticos moche, incluida la cerámica, los trabajos en metal e inclusive en otras obras de arte monumentales (fig. 7). La presencia en los cuatro murales (Temas Complejos y Temas Míticos) de pequeños zorros encima de la luna hace clara la conexión iconográfica.

Una correspondencia conceptual entre la luna creciente y los botes de junco también ha sido señalada desde hace algún tiempo, muchos ejemplos artísticos combinan directamente la luna y las imágenes de los barcos (fig. 7c) (Cordy-Collins, 1990; Mackey & Vogel, 2003; McClelland, 1990, entre otros). Es fácil entender cómo se desarrolló esta convención pictórica, que parece estar relacionada con algo que realmente ocurre en el cielo nocturno en territorio moche. En latitudes tropicales como la de Trujillo, 8° al sur de la línea ecuatorial, el creciente de la luna nueva es visible en el horizonte bajo la forma de un arco con apertura hacia arriba, de forma por ende parecida a la de un caballito de totora, que sigue el camino de la eclíptica a través del cielo, de Este a Oeste. Además, en el arte Moche Tardío, el barco de

¹⁸ Véase Urton, 1981, cap. 9, y fig. 65 (p. 171), quien cita diversas fuentes etnohistóricas.

la luna creciente es representado frecuentemente cargando un ocupante del sexo femenino, que algunos han identificado como la Diosa de la Luna.

Sin embargo, la historia no tiene lugar solo en el cielo. Varios elementos indican ubicaciones terrestres. Un grupo de animales visible en el centro inferior de la

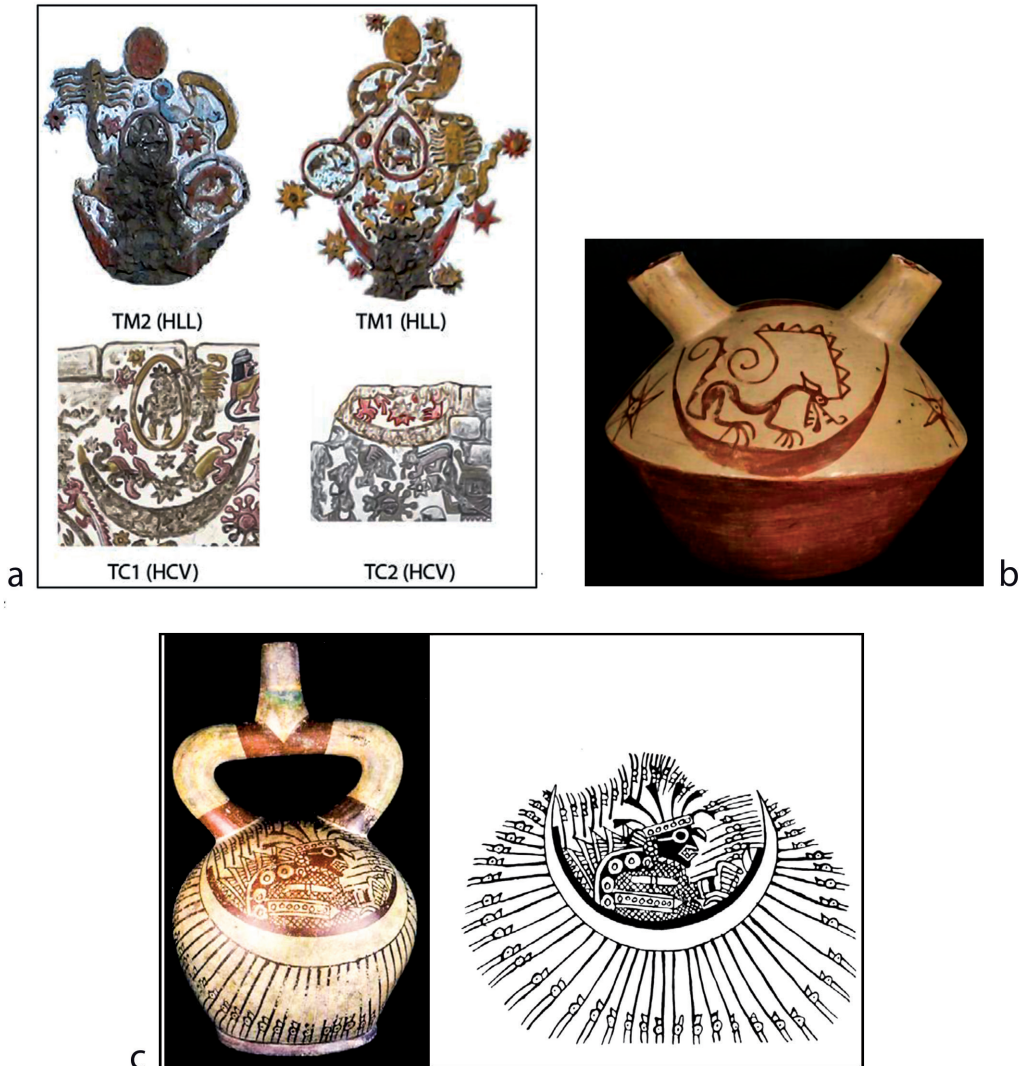


Figura 7. El motivo de la media luna en murales y botellas de cerámica: a. En los murales de la Huaca de la Luna (TM1 y TM2) y la Huaca Cao Viejo (TC1 y TC2) (dibujos basados en Mujica y otros, 2007); b. Botella con representación del Animal Lunar, media luna y estrellas. LAM, # 61070001; c. Botella con representación de la diosa lunar sobre un barco creciente. Museo Larco, Lima (dibujo tomado de Donna McClelland, 1999).

escena, por ejemplo, sugiere claramente un medio ambiente acuático o pantanoso (fig. 8). Un ave prominente en este grupo es fácilmente identificable como una garza (*Egretta thula*), común en los valles de la costa en aguas poco profundas, acequias y totorales, asociada en algunas fuentes con la estación seca (Golte, 2009, pp. 170-172). También es visible un pez distintivo identificable como un pez «life» (*Trichomycterus punctulatus*), un pequeño pez gato común a los puquios, humedales y acequias.¹⁹ Criados en acequias de agua dulce, son conocidos por sus hábitos nocturnos. Del mismo modo, los camarones de río (*Cryphiops caementarius*) son comunes en puquios y acequias. Identificados por Gálvez y Runcio (2009, p. 58, citando a Víctor Vásquez, biólogo de la Universidad Nacional de Trujillo), se trata de crustáceos que viven todo el año y son más fácilmente capturados durante la estación seca, cuando los estanques y puquios se reducen. Hoy en día, son más comúnmente «cosechados» para la alimentación, de abril a diciembre. Es poco probable que se trate de la representación de langostas de mar, ya que en años normales las langostas grandes no son comunes en las aguas costeras de Moche y Chicama; éstas prefieren aguas más cálidas y solo aparecen en grandes cantidades durante los eventos ENSO.



Figura 8. Escena del pantano: a. Huaca de La Luna, TM1 (detalle); b. Huaca Cao Viejo, TC2; foto de detalle (arriba) y dibujo de detalle (abajo) (dibujado a partir de Mujica y otros, 2007, p. 167).

¹⁹ El pez «life» monsefuano (*Trichomycterus Punctulatus*), *wiko* en lengua muchik, es famoso por nadar contra la corriente durante la noche.

En esta viñeta, el Señor de las Estrellas aparece nadando entre flores de los pantanos y peces; los pájaros y los árboles se intercalan con caballitos y lagartos. En conjunto, los caracteres sugieren un paisaje de humedal o ribereño muy particular.

Las Pléyades: Marcadores temporales

La luna y las estrellas colocadas de forma prominente en los murales funcionan como marcadores locativos, pero también pueden funcionar como indicadores temporales. Las fuentes coloniales nos dicen que los costeños veneraban a la Luna, y que la constelación de las Pléyades era particularmente importante para los propósitos de marcar el tiempo. El agustino Antonio de la Calancha nos informa que el inicio del nuevo año agrícola fue señalado por la reaparición anual de las Pléyades en el firmamento a principios de junio (Calancha 1974-1981[1638], vol. IV, libro 3; véase también Cobo 1956-1964[1653], libros 2 y 16; y Carrera 1939[1644]). Ellos creían que las Pléyades les dieron sustento, y de hecho, su ascenso correspondía con la cosecha de maíz al final del verano, la limpieza anual de los canales de riego y la siembra de los cultivos de la estación seca (Sabogal-Wiesse, 1975, p. 88; Urton, 1982). Por lo tanto, la colocación de murales y santuarios que permitieran recordar a las veneradas Luna y Pléyades en las zonas comunes de ambos monumentos, sobre todo en ocasiones como el comienzo del año nuevo, tendría sentido.

Quizás no por casualidad, con cierta frecuencia, la luna nueva es visible en forma creciente, como un bote, en las proximidades de las Pléyades a principios de junio. La coincidencia de la constelación de las Pléyades en las proximidades de la luna creciente, a principios de junio, justo antes del solsticio de invierno, ocurre aproximadamente cada 4-11 años. Una reconstrucción computarizada de los cielos nocturnos en las coordenadas de la Huaca de la Luna a finales del siglo V (498 d.C.) (fig. 9) ilustra la conjunción de las Pléyades y la luna nueva a principios del referido mes,²⁰ cuando ambos viajan por el camino de la eclíptica. Las Pléyades y la luna nueva son visibles en el horizonte oriental, durante unos minutos antes del amanecer. También vale la pena señalar que otras fechas clave no

²⁰ *Stellarium* (v.0.12.0) es un programa para computadoras que fue usado para determinar la relación visual de las Pléyades y la Luna, el 3 de junio del 498 d.C., a las 4:45am, una fecha y hora correspondiente a la aparición heliaca anual de las Pléyades, justo antes del amanecer, en las coordenadas de Trujillo, Perú (latitud 8° 8' 5.93" S, longitud 78° 59' 27.40" W). Pruebas adicionales fueron hechas para la misma fecha y hora en el período 350-600 d.C., las muestras adicionales se realizaron para las coordenadas de Santiago de Cao, en el valle de Chicama (7° 54' 53.92" S, 79° 18' 19.75" W); para referencias adicionales, véase Urton, 1982, p. 238.



Figura 9. Las Pléyades y la Luna (en detalle, en el recuadro a la izquierda), 3 Junio, 498 d.C., Trujillo, Perú.

producen las mismas conjunciones celestes. En relación con la reaparición de las Pléyades en la costa norte al comienzo de la estación húmeda (aproximadamente el 19 de noviembre), en las ocasiones en que la constelación de las Pléyades es visible en la proximidad de la luna, la luna suele mostrarse llena o casi llena (no una luna nueva en forma de media luna).²¹ Por lo tanto, es probable que los murales hagan referencia a un momento o evento específico como parte de la historia narrada, un marcador del tiempo en el que se desarrollaba la trama.

²¹ *Stellarium* (v.0.12.0), empleado para determinar la relación visual de las Pléyades y la Luna, el 19 de noviembre, justo después de la puesta del sol, a las 5:00 pm, probado para el período 350-600 d.C.

También llama la atención la distintiva asociación compositiva de la media luna y las estrellas con motivos ovals prominentes. Esta construcción, que puede ser utilizada como un punto focal, sirvió a los moche (al menos en la Huaca de La Luna) como el foco de la acción ritual demostrable. Calancha menciona que los costeños creían que sus antepasados fundadores nacieron de la unión de parejas de estrellas. Lamentablemente, no especificó cuáles eran estas estrellas, pero las fuentes etnográficas modernas sugieren que las estrellas progenitoras podrían incluir las Pléyades, Orión, Sirius, Fomalhaut o la Cruz del Sur.²² En el recuento de la mitología de la costa central, las fuentes coloniales se refieren adicionalmente a humanos primordiales enviados desde el sol como huevos. Haciendo la conexión, Franco y Vilela sugieren que los óvalos en los murales, con sus diminutas figuras humanas en su interior, representarían ancestros primordiales (Franco y Vilela, 2005, pp. 109). Proponen que el ancestro estaría descendiendo de las Pléyades, como progenitor y protector de la humanidad. En el léxico visual de los murales, el antepasado mítico quizás habría montado su barco celeste por el camino de la eclíptica a la tierra.

El Protagonista

Un elemento crítico en cualquier narrativa es la identificación de los personajes principales.

¿Quién era el personaje principal aquí? Entre las decenas de figuras representadas en los murales, una figura coronada aparece con tanta frecuencia que es justo asumir que habría jugado el papel principal en la narrativa. Sin embargo, su identidad no resulta muy clara. Posiblemente, aunque no necesariamente, se trate del mismo personaje que figura al interior del óvalo. En varios casos se le muestra asociado a un bastón o porra, pero simplemente la sostiene, en lugar de usarla como arma, y así, podría ser interpretada como un signo distintivo de su jefatura o estatus. Considerando que sabemos que los artistas moche utilizaban a los trajes como identificadores de pertenencias, la especificidad del tocado que este personaje exhibe podría haber marcado su identidad, permitiendo ubicarlo temáticamente. Sin embargo, no aparece representado con frecuencia en el arte moche. Una búsqueda exhaustiva en colecciones de varios museos y en el archivo

²² Simulaciones por computadora, tomando como referencia la aparición de la luna creciente en su trayectoria eclíptica en relación con cualquiera de estas configuraciones estelares, sugieren una vez más, que las Pléyades podrían ser el candidato más probable (siendo también Sirius un candidato fuerte).

Moche de Dumbarton Oaks dio como resultado solo un puñado de personajes comparables.

En lugares donde es identificable, parece estar asociado con la fertilidad agrícola y el maíz (fig. 10). Con un tocado de puntas con orbes pequeños, la figura es ubicada bajo un arco de estrellas, con tallos de maíz y, en algunos ejemplos, con plantas de yuca (mandioca). En estos ejemplos, sostiene lo que posiblemente sea un instrumento agrícola. En un ejemplo particularmente revelador de la colección del Art Institute of Chicago, El Señor de las Estrellas, en su aspecto agrícola, se

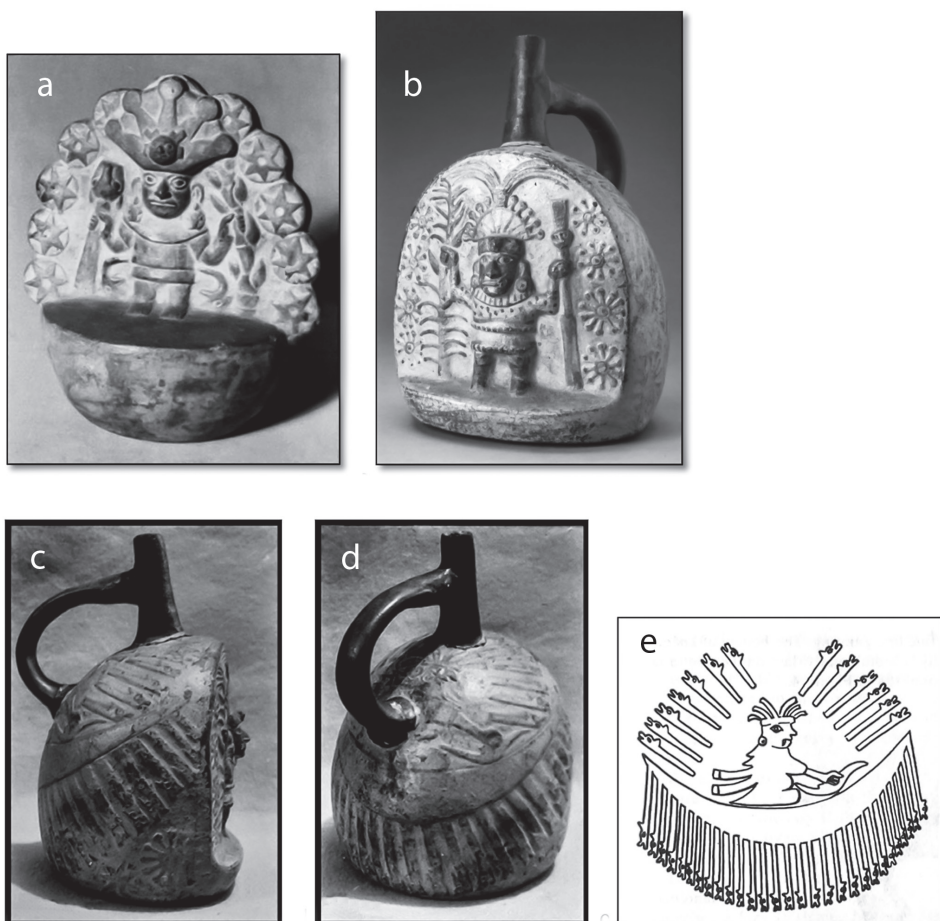


Figura 10. Dos botellas cerámicas con representación del Señor de las Estrellas: a. Colección privada, Zurich. Archivo Moche, # PHPC001-01-02-13-01-RET1; b. Art Institute of Chicago, # 1957.579; c. y d. Diosa de la Luna en barco en forma de media luna, representada en la parte lateral y posterior de la botella b.; e. Dibujo esquemático de la misma figura (basado en Cordy-Collins, 1977 y Lavalley, 1970, pl. 84).

muestra en la parte frontal de la cerámica, lo acompaña en la parte trasera de la botella la Diosa Lunar, que aparece sentada en su barco en forma de luna creciente (fig. 10, c-e) Su barco lunar flota a través de un mar de estrellas y de las flores acuáticas redondeadas. Tal proximidad crea una conexión explícita entre los dos, complementando la idea de que el Señor sí tuvo conexiones sobrenaturales, tal vez en relación con la cosecha o el comienzo del año agrícola.

Conclusiones

Es evidente que los Temas Complejos y los Temas Míticos transmiten la misma narrativa pictórica. Esta fue una narrativa familiar para las personas, tanto en el valle de Moche como en el de Chicama, no era exclusividad de una huaca o de un valle en particular. Los pequeños santuarios eran utilizados activamente, y la narración pública de estas narraciones habría sido parte de la mayoría de las celebraciones religiosas de las huacas.

Los cuatro paneles repiten los principales elementos compositivos de cada uno, pero con diferencias inesperadas. Tres de los paneles parecen haber sido muy similares, pero el cuarto, el TM2 en Huaca de La Luna, sigue el tema global de composición en forma muy abreviada y con varias de sus partes constituyentes colocadas en posiciones inversas. Este hecho argumenta en contra de la idea de que los paneles representaron temas completamente diferentes, o que se hicieron como opuestos complementarios. Si bien algunos elementos están desplazados, no todos lo están. Las diferencias que existen no se pueden atribuir fácilmente a las diferencias de una huaca frente a otra, o a conceptos como el dualismo o la complementariedad entre el verano y el invierno. Todos los murales cuentan esencialmente la misma historia relacionada con las actividades de protagonistas específicos.

Dentro de las estructuras pictóricas que se describen aquí, los murales se pueden ver como una narración continua. Sus elementos compositivos son consistentes de uno a otro, con estructuras que incluyen marcadores internos, grupos de acción narrativa, y un pequeño número de lo que podría ser visto como íconos o signos pictográficos integrados. Debido a que contienen protagonistas repetitivos, no deben ser interpretados como mono-escénicos. Tampoco sería correcto categorizarlos como narrativos secuenciales, dada la falta de divisiones internas dentro del espacio pictórico. Varios marcadores internos parecen señalar la dirección en la que se desplaza la composición, sin embargo, el estilo agrupado de la disposición visual moche permite al espectador captar detalles en un orden variable.

La historia parece atravesar la tierra y el cielo. Debido a que la composición no tiene indicación de un paisaje realista, la ubicación está implícita en las figuras mismas (los camarones viven en el agua, los árboles crecen en la tierra, la luna y las estrellas aparecen en el cielo). Muchas escenas están dominadas por actividades de carácter recurrente, El Señor de las Estrellas, que podría representar a un ancestro fundador o posiblemente a un héroe cultural representado por el planeta Venus, se mueve libremente del cielo a la tierra.²³ Basados en referencias coloniales y evidencias etnográficas específicas a la cultura costera, los murales parecen estar plausiblemente relacionados a la ascensión de las Pléyades en relación con el ciclo agrícola, una observación calendárica que parece haber tenido una gran profundidad temporal y longevidad a través de los Andes. Sin embargo, la representación visual de esta historia particular puede limitarse a las fases posteriores de Moche en la esfera de influencia Moche-Chicama, porque los temas que informan los murales parecen tener una distribución algo limitada en relación con los temas más frecuentemente vistos.

La luna y las estrellas ocupan un lugar prominente en la historia, y al parecer evocaban un momento específico del calendario (probablemente el comienzo del nuevo año agrícola, marcado por el movimiento de la constelación de las Pléyades). Hay una conexión con la cosecha, y muchas referencias a la acuicultura en los humedales costeros o en los ambientes ribereños. Debido a que la iconografía de los murales es excepcionalmente difícil de interpretar, era importante establecer en primer lugar el esquema básico de la composición, antes de proceder a asignar significados iconográficos. Las estrategias semióticas y semasiográficas ayudan a determinar las estructuras internas donde los elementos iconográficos pueden estar conectados, mientras que los enfoques temáticos y narrativos dan líneas complementarias de interpretación. Los principales parámetros de la historia esbozada en este trabajo indican una dirección para futuros estudios. Las investigaciones por venir llevarán seguramente a ulteriores incursiones en la narrativa de las Pléyades.

Agradecimientos

Agradezco a mi casa de estudios, la University of New Mexico, al College of Fine Arts y al Comité de la Facultad de Investigación por apoyarme con los fondos para la investigación de campo de este proyecto. Del mismo modo, quiero agradecer a Dumbarton Oaks por su apoyo financiero y su ayuda para mi investigación. Este trabajo no podría haber sido conducido sin la ayuda de Santiago Uceda y Régulo

²³ Franco y Vilela proponen que el señor coronado sería Venus (Franco & Vilela, 2005, p. 109).

Franco; asimismo, estoy especialmente agradecida con Ricardo Morales por su generosidad y agudeza profesional. Un agradecimiento especial a Carlos Antonio Ferrer, en Huanchaco, por su ayuda y consejos. Además, adeudo gratitud a Gary Urton, de la Harvard University, por compartir muchas ideas interesantes y su apoyo a esta investigación. Muy especialmente, extendiendo este sentimiento a los arqueólogos y todo el personal, mis colegas y amigos, de la Huaca de La Luna y la Huaca Cao Viejo, por sus esfuerzos incansables a través del curso de muchos años.

Bibliografía

- ACOSTA, José de
1987[1590] *Historia natural y moral de las Indias*. Serie Crónicas de América, vol. 34. Madrid: Historia 16.
- ANDERSON, Edward F.
2001 *The Cactus Family*. Portland, OR: Timber Press.
- AVENDAÑO, Diego
2005 Tras la huella Moche. *PuntoEdu* [Publicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú], 15, 2-4.
- AVENI, Anthony F. & Gary URTON
1982 *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics*. Annals of the New York Academy of Sciences, vol. 385. New York: New York Academy of Sciences.
- ÁVILA, Francisco de
1987[1611] *Ritos y tradiciones de Huarochiri: Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Gérald Taylor (ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- 1991[1661] *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Frank Salomon & Jorge Urioste (eds.). Austin: University of Texas Press.
- BARTHES, Roland
1977 Introduction to the Structural Analysis of Narratives. En Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press, pp. 79-124.
- BOURGET, Steve
1997 Las excavaciones en la Plaza 3A. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*. Trujillo: Universidad Nacional de La Libertad, pp. 51-59.

- 2001 Rituals of Sacrifice: Its Practice at Huaca de la Luna and Its Representation in Moche Iconography. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 88-109.
- 2006 *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin: University of Texas Press.
- BRUHNS, Karen Olsen
- 1976 The Moon Animal in Northern Peruvian Art and Culture. *Nawpa Pacha*, 14(1), 21-39.
- BRÜNING, H. Enrique [Heinrich]
- 1922 *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*. Chiclayo: Imprenta de Dionisio Mendoza.
- CABELLO VALBOA, Miguel
- 1951[1586] *Miscelánea antártica*. Lima: Instituto de Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CALANCHA, Antonio de la
- 1974-1981[1638] *Crónica moralizada*. Ignacio Prado Pastor (ed.), 6 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CARRERA, Fernando de la
- 1939[1644] *Arte de la lengua yunga*. Radamés A. Altieri (ed.). Tucumán: Instituto de Antropología.
- COBO, Bernabé
- 1956-1964[1653] *Historia del Nuevo Mundo*, 2 vols. Francisco Mateos (ed.). Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI y XCII. Madrid: Ediciones Atlas.
- CORDY-COLLINS, Alana
- 1977 The Moon is a Boat: A Study in Iconographic Methodology. En Alana Cordy-Collins & Jean Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*. Palo Alto: Peek Publications, pp. 421-434.
- 1990 Fonga Sigde, Shell Purveyor to the Chimú Kings. En Michael E. Moseley & Alana Cordy-Collins (eds.), *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor. A Symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1985*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 393-417.
- DE BOCK, Edward K.
- 1988 *Moche: Gods, Warriors, Priests*. Leiden: Spruyt, Van Mantgem and De Does BV.

- 2005 *Human Sacrifices for Cosmic Order and Regeneration: Structure and Meaning in Moche Iconography Peru AD100-800*. Bar International Series, vol. 1429. Oxford: John and Erica Hedges.
- DEHEJIA, Vidya
1990 On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art. *The Art Bulletin*, 72 (3), 374-392.
- DOLORIER TORRES, Camilo & Lyda CASAS SALAZAR
2012 Ritos, tránsito a lo sagrado y búsqueda de equilibrio en el mundo moche. En Rodolfo Ochoa Barreteaga (ed.), *Cosmos moche*. Colección Enigmas del Antiguo Perú. Lima: Museo Andrés del Castillo, pp. 139-152.
- DONNAN, Christopher
1978 *Moche Art of Peru*. Los Angeles: University of California.
1997 Deer Hunting and Combat: Parallel Activities in the Moche World. En Kathleen Berrin (ed.), *The Spirit of Ancient Peru: Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Nueva York y Londres: Thames and Hudson, pp. 51-59.
- DONNAN, Christopher & Donna McCLELLAND
1999 *Moche Finesline Painting: Its Evolution and its Artists*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- FRANCO J., Régulo
1998 Arquitectura monumental moche: Correlación y espacios arquitectónicos. *Arkinka*, 27, 100-110.
- FRANCO J., Régulo, César GÁLVEZ M. & Segundo VÁSQUEZ S.
1994 Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo: Resultados preliminares. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Propuestas y perspectivas*. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Universidad Nacional de Trujillo y FOMCIENCIAS, pp. 147-180.
- FRANCO, Régulo & Juan VILELA
2003 Aproximaciones al calendario ceremonial mochica del complejo El Brujo, Valle Chicama. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. Vol. I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 383-424.
2005 *El Brujo. El mundo mágico religioso mochica y el calendario ceremonial*. Trujillo: Minka Ediciones.

- GALLO ALBITRES, Flor Patricia
2008 *Especies acuáticas de los murales 'Tema Complejo 1 & 2' Huaca de La Luna.* Informe Preliminar. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales.
- GÁLVEZ MORA, César A. & María Andrea RUNCIO
2009 El life (*Trichomycterus* sp.) y su importancia en la iconografía mochica. *Arqueobios*, 1(3), 55-87.
- GILLIN, John
1947 *Moche: A Peruvian Coastal Community.* Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
- GOLTE, Jürgen
2009 El lanzamiento de las flores de loto. En Jürgen Golte, *Moche: Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica.* Lima y Cuzco: Instituto de Estudios Peruanos y Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», pp. 243-254.
- GREBE VÍCUÑA, María Ester
1994 Concepción del tiempo en las culturas indígenas sur-andinas. En Stanislaw Iwaniszewski, Arnold Lebeuf, Andrzej Wiercinski y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Time and Astronomy at the Meeting of Two Worlds. Proceedings of the International Symposium held April-May 1992 in Frombork, Poland.* Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos (CESLA) y Universidad de Varsovia, pp. 297-313.
- 1996 Patrones de continuidad en el mundo surandino: Creencias y cultos vinculados a los astros y espíritus de la naturaleza. En *Cosmovisión andina: Expresión y sentimiento espiritual andino-amazónico.* La Paz: Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri, pp. 205-220.
- HASTORF, Christine A.
2003 Andean Luxury Foods: Special Food for the Ancestors, Deities and the Elite. *Antiquity*, 77(297), 545-554.
- HEISER, Charles
1978 The Totora (*Scirpus californicus*) in Ecuador and Peru. *Economic Botany*, 32(3), 222-236.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie
1987 *Iconografía mochica.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HURTADO DE MENDOZA, William
1980 Qon, Wichama, Tunpi. En William Hurtado de Mendoza, *Wiracocha: Mitos prehispánicos.* Lima: Editorial Nueva Época, pp. 85-91.

- JACKSON, Margaret A.
2008 *Moche Art and Visual Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- 2011 Moche as Visual Notation: Semasiographic Elements in Moche Ceramic Imagery. En Elizabeth Hill Boone & Gary Urton (eds.), *Their Way of Writing: Scripts, Signs and Pictographies in Pre-Columbian America*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 227-250.
- 2012 The Mediated Image: Reflections on Semasiographic Notation in the Ancient Americas. En Joshua Englehardt (ed.), *Agency in Ancient Writing*. Boulder: University Press of Colorado, pp. 21-44.
- KEMP, Wolfgang
1996 Narrative. En Robert S. Nelson & Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 58-69.
- KOONS, Michele L. & Bridget A. ALEX
2014 Revised Moche Chronology Based on Bayesian Models of Reliable Radiocarbon Dates. *Radiocarbon*, 56(3), 1039-1055.
- LAU, George
2008 Ancestor Images in the Andes. En Helaine Silverman & William H. Isbell (eds.), *Handbook of South American Archaeology*. Nueva York: Springer, pp. 1027-1045.
- LAVALLÉE, Danielle
1970 *Les représentations animales dans la céramique mochica*. Mémoire de Maîtrise, Université de Paris. Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, IV. Paris: Musée de l'Homme.
- LEÓN BARANDIARÁN, Augusto D.
1938 *Mitos, leyendas y tradiciones lambayecanas*. Lima: s.i.
- MACKEY, Carol & Melissa VOGEL
2003 La luna sobre los Andes: Una revisión del animal lunar. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. Vol I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 325-342.
- MCCLELLAND, Donna M.
1990 A Maritime Passage from Moche to Chimú. En Michael E. Moseley & Alana Cordy-Collins (eds.), *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 75-106.

- 2011 The Moche Botanical Frog. *Arqueología Iberoamericana*, 10, 30-42.
- MOLINA, Cristóbal de [«El Cusqueño»]
1943 Fábulas y ritos de los incas. En Francisco A. Loayza & Carlos A. Romero (eds.), *Las crónicas de los Molinas*. Serie Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana, Vol. 1, N° 4. Lima: Librería e Imprenta de D. Miranda, pp. 5-84.
- MONTALVO, César Toro
1990 *Mitos y leyendas del Perú. Tomo I: Costa*. Lima: A.F.A. Editores Importadores.
- MORALES GAMARRA, Ricardo
2003 Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. Vol. I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 425-476.
- MORALES G., Ricardo & Miguel ASMAT V.
2013 Intervención conservadora en el Recinto 3 de la plaza principal de Huaca de La Luna durante el 2004. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2004*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo y Patronato Huacas del Valle de Moche, pp. 509-518.
- MOSELEY, Michael E. & Alana CORDY-COLLINS (eds.)
1990 *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimu*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- MOSELEY, Michael E. & Kent C. DAY
1982 *Chan Chan: Andean Desert City*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- MUJICA BARREDA, Elías, Régulo FRANCO JORDÁN, César GÁLVEZ MORA, Jeffrey QUILTER, Antonio MURGA CRUZ, Carmen GAMARRA DE LA CRUZ, Víctor Hugo RÍOS CISNEROS, Segundo LOZADA ALCALDE, John VERANO, Marco AVEGGIO MERELLO & Eduardo HIROSE MAIO
2007 *El Brujo: Huaca Cao, centro ceremonial moche en el Valle de Chicama*. Lima: Integra AFP y Fundación Wiese.
- NARVÁEZ VARGAS, Alfredo
2001 *Dioses, encantos y gentiles. Introducción al estudio de la tradición oral lambayecana*. Lambayeque y Túcume: Instituto Nacional de Cultura Lambayeque y Museo de Sitio Túcume.

PANOFSKY, Erwin

- 1955a Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. En Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, Nueva York: Doubleday, pp. 26-41.
- 1955b *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, Nueva York: Double Day.
- 1960 *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm: Almqvist and Wiksells.
- 1972[1939] *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Nueva York: Harper & Row.

PAZMINO, John

- 2009 *End of Pleiades Occultations*. Nueva York: NYSkies Astronomy Inc. <http://www.nyskies.org/articles/pazmino/plei-occ.htm>

PEASE, Franklin

- 1973 *El dios creador andino*. Lima: Mosca Azul Editores.

PENNINGTON, T.D., Carlos REYNEL & Aniceto DAZA

- 2004 *Illustrated Guide to the Trees of Peru*. Sherborne, UK: David Hunt Publisher.

PILLSBURY, Joanne (ed.)

- 2001 *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. New Haven: Yale University Press.

QUILTER, Jeffrey

- 1997 The Narrative Approach to Moche Iconography. *Latin American Antiquity*, 8(2), 113-133.

RAMÍREZ, Susan E.

- 1994 Myths and Legends as Fiction or Fact: A Historian's Assessment of the Traditions of North Coastal Peru. *Latin American Indian Literatures Journal*, 10(2), 156-170.

ROE, Peter

- 1982 *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- 1993 The Pleiades in Comparative Perspective: The Waiwai *Shirkoimo* and the Shipibo *Huishmabo*. En Clive Ruggles & Nicholas Saunder (eds.), *Astronomies and Cultures: Selected Papers from Oxford 3, International Conference on Archaeoastronomy*. Boulder: University Press of Colorado, pp. 296-328.

- ROE, Peter & Amy ROE
2010 Riding the Cayman Canoe: The Iconography of Bats in Chavín Art. En Julie Jones (ed.), *Adventures in Pre-Columbian Studies: Essays in Honor of Elizabeth P. Benson*. Washington, D.C.: The Pre-Columbian Society of Washington D.C., pp. 50-74.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1975 Pescadores, artesanos y mercaderes costeños en el Perú prehispánico. *Revista del Museo Nacional*, 41, 311-349.
- ROWE, John
1948 Kingdom of Chimor. *Acta Americana*, 6(1-2), 26-59.
- SABOGAL-WIESSE, José R.
1975 El maíz en Santiago de Cao. En José R. Sabogal-Wiesse (ed.), *Chimor: Una antología sobre el valle de Chicama*. Ciudad de México: Instituto Indigenista Interamericano, pp. 81-131.
- SALOMON, Frank & George L. URIOSTE (eds.)
1991 *The Huarochiri Manuscript*. Austin: University of Texas Press.
- SAKAI, Masato
1998 *Reyes, estrellas y cerros en Chimor*. Lima: Editorial Horizonte.
- SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo
2012 Representación monumental del cosmos en murales mochica: Iconografía y tradición. En Rodolfo Ochoa Barreteaga (ed.), *Cosmos moche*. Colección Enigmas del Antiguo Perú. Lima: Museo Andrés del Castillo, pp. 23-80.
- SCHER, Sarahh
2012 Markers of Masculinity: Phallic Representation in Moche Art. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 41(2), 169-196.
- STEELE, Paul R. & Catherine ALLEN
2004 *Handbook of Inca Mythology*. Santa Barbara, CA: ABC-Clio.
- TAYLOR, Gerald (ed.)
2006 *Ritos y tradiciones de Huarochiri*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TREVER, Lisa S.
2013 *Moche Mural Painting at Pañamarca: A Study of Image Making and Experience in Ancient Peru*. Tesis de doctorado. Department of Art and Architecture, Harvard University.
- UCEDA, Santiago
2001 Investigations at Huaca de la Luna, Moche Valley: An Example of Moche Religious Architecture. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and*

- Archaeology in Ancient Peru*. Washington, D.C.: Yale University Press, Center for Advanced Study of the Visual Arts y National Gallery of Art, pp. 47-67.
- 2010 Theocracy and Secularism. Relationships between the Temple and Urban Nucleus and Political Change at the Huacas de Moche. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives in Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 132-158.
- UCEDA, Santiago & Elías MUJICA (eds.)
2003 *Moche hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche. 2 tomos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo,
- UCEDA, Santiago & Enrique Zavaleta
2014 *Proyecto Huaca de La Luna*. Informe presentado a la Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo.
- UGENT, Donald, Sheila Pozorski & Thomas Pozorski
1986 Archaeological Manioc (*Manihot*) from Coastal Peru. *Economic Botany*, 40(1), 78-102.
- URTON, Gary
1982 Astronomy and Calendrics on the Coast of Peru. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 385(1), 231-247.
1995 *At the Crossroads of the Earth and Sky: An Andean Cosmology*. Latin American Monographs Series, vol. 55. Austin: University of Texas Press.
- USDA NRCS NATIONAL PLANT DATA CENTER
2003 California Bulrush: *Schoenoplectus californicus*.
http://plants.usda.gov/plantguide/pdf/cs_scca11.pdf
- VERANO, John
2001 War and Death in the Moche World: Osteological Evidence and Visual Discourse. En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 111-125.
- VERANO, John, Moisés TUFINIO & Mellisa LUND VALLE
2007 Esqueletos humanos de la Plaza 3C de Huaca de la Luna. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2001*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, pp. 225-254.
- VON HAGEN, Victor W.
1965 *The Desert Kingdoms of Peru*. Greenwich, CT: New York Graphic Society Publishers.

WEBERBAUER, August

1945 El mundo vegetal de los Andes peruanos: Estudio fitogeográfico. Lima: Estación Experimental Agrícola de la Molina del Ministerio de Agricultura.

WEISS, Gerald.

1975 *Campa Cosmology: The World of a Forest Tribe in South America*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. 52, part 5. New York: American Museum of Natural History.

WIERSEMA, Juliet B.

2015 *Architectural Vessels of the Moche: Ceramic Diagrams of Sacred Space in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press.

2016 Processions, Architecture, and the Space In-Between: Some Observations about Sculpted Moche Pottery. *Náwpa Pacha*, 36(1), 35-52.

WILLIAMSON, Ray A. (ed.)

1981 *Archaeoastronomy in the Americas*. Los Altos, CA: Ballena Press.

WINK, Michael & Ben-Erik VAN WYK

2008 *Mind Altering and Poisonous Plants of the World*. Portland y Londres: Timber Press.

WRIGHT, Véronique

2008 *Étude de la polychromie des reliefs sur terre crue de la Huaca de la Luna, Trujillo, Pérou*, BAR International Series, Vol. 1808. Oxford: Archaeopress.

2012 Colorantes, cromogénesis y soportes de los relieves policromos de la Huaca de la Luna. En Santiago Uceda, Elías Mujica & Ricardo Morales (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2003*. Trujillo: Patronato Huacas del Valle de Moche y Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, pp. 311-317.

YI FU, Tuan

1977 *Space and Place: The Perspectives of Experience*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

ZUIDEMA, R. Tom

1982 Catachillay: The Role of the Pleiades and of the Southern Cross and α and β Centauri in the Calendar of the Incas. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 385(1), 203-229.

Capítulo 15

Dando vida, tomando vida Género, sangre y fertilidad en el arte andino antiguo

Bat-ami Artzi

4A Laboratory: Art Histories, Archaeologies, Anthropologies, Aesthetics
The Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institute

En las culturas andinas del pasado y del presente, una gran parte del culto está dirigido hacia la fertilidad. En efecto, podemos entender a la fertilidad como la fuerza vital que genera prosperidad en la comunidad. No obstante, la fertilidad es una noción abstracta que se materializa por medio de elementos concretos, ya se trate de plantas o la reproducción de seres vivientes. Por lo tanto, para entender mejor las nociones relacionadas a ella, nuestro punto de partida es la información sobre la fertilidad recogida en comunidades andinas contemporáneas, donde el antropólogo/a puede dialogar sobre el tema con sus informantes. Otras fuentes que nos brindan información acerca del tema son los documentos coloniales, especialmente las crónicas que registran diferentes prácticas andinas. Después de entender los principios básicos de la fertilidad, femenina y masculina, según la cosmovisión andina, nos enfocaremos en las representaciones artísticas de éstos. En este trabajo nos abocaremos a los estilos Wari, Tiwanaku, Pucará y Nasca, sociedades que, como veremos más adelante, tenían nociones parecidas a las que se ven reflejadas en las costumbres incaicas y en las prácticas contemporáneas.

En cuanto a la fertilidad humana involucrada en la reproducción, diferentes estudios han documentado la creencia común entre las comunidades aimaras de que el feto se crea por la mezcla del semen masculino con la sangre femenina (Arnold & Yapita, 1998, p. 561; Carrasco, 1998, p. 90; Platt, 2002, p. 133; Sikkink, 1997, p. 180). Siguiendo la lógica de que el ser humano se crea por dicha mezcla, no es de sorprender que en estas y otras comunidades andinas,

la menstruación sea considerada el momento más fértil de la mujer (Arnold, Yapita & Tito, 1999, p. 248; Carrasco, 1998, p. 90; Gavilán, 1996, p. 64; Harris, 1985, p. 25; Platt, 2002, p. 133).

En relación a la fertilidad de la tierra y de los animales, los estudios antropológicos ofrecen mayor información. Sin entrar en mucho detalle, señalamos tres casos que demuestran que la fertilidad que encarna el cuerpo femenino puede pasar a la tierra o a los animales, es decir, el cuerpo femenino constituye un foco que emana fertilidad.

Billie Jean Isbell (1997, pp. 266-267) describe un ritual para la fertilidad de los animales en la comunidad de Chuschi. En este ritual, las mujeres que previamente habían dado a luz pasan la fertilidad de sus cuerpos tocando los de aquellas animales hembras que aún no han parido. La misma antropóloga menciona otra manera por la cual la fertilidad femenina puede transformar a otros cuerpos y a la tierra. Las mujeres de la misma comunidad, durante ciertos rituales agrícolas, vierten libaciones como parte del culto que se efectúa en los lugares sagrados. De esta manera, ellas reafirman la santidad de aquellos lugares y garantizan su fecundidad. Además, en diferentes rituales las mujeres sirven *chicha* a los hombres en grandes cantidades, la *chicha* pasa entonces al cuerpo masculino y de allí a la tierra bajo la forma de orina.

Otra práctica en la que la fertilidad transforma a la tierra es realizada en la comunidad de Wakullano. En el tiempo de la cosecha de papa, cuando un joven termina de cosechar un surco sujeta a una joven por los pies y la arrastra a lo largo del surco (Choquecagua, 1971, p. 100). Según Mariscotti (1978, p. 152), de esta manera la fertilidad femenina es transferida a la tierra. En este último caso vemos que el cuerpo femenino es pasivo y de él emana la fertilidad mientras que el cuerpo masculino es activo.

La división reconocida en la última práctica (cuerpo femenino pasivo y cuerpo masculino activo) ha sido rastreada en el tiempo por Carolyn Dean (2001), quien la ha identificado en los dibujos del cronista Felipe Guaman Poma de Ayala. Esta investigadora ha analizado los dibujos que describen las etapas de la vida en los Andes antiguos. Dichas etapas, llamadas por Guaman Poma «calles», aparecen descritas en 20 dibujos y textos que hacen referencia a los trabajos asociados a cada una de ellas. Las calles son descritas en dos series, una de género masculino y la otra de género femenino (Guaman Poma 2001[1615], p. 194[196]-234[236]). A través de estos dibujos, Dean reconstruye el proceso en que la categoría de género se iba desarrollando a lo largo de la vida de una persona.

A partir de la segunda calle hasta la octava, destaca la clara tendencia del cronista de exhibir a los individuos masculinos de forma más activa que los individuos femeninos, representados con gestos más contenidos (para un claro ejemplo de esta tendencia véase la fig. 1, a y b). A la luz de estas imágenes, Dean (2001, p. 157) propone que la feminidad era concebida como un estado de ser mientras que la masculinidad se establecía por la acción. Es decir, los andinos antiguos construían los dos géneros en dos formas: «*being*» (ser) y «*acting*» (actuar).



Figura 1. a. «SÉTIMO CALLE, TOCLLACOC VAMRA [niño cazador]» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 206[208]).

b. «SÉTIMA CALLE, PAVAV PALLAC [que recoge flores]» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 227[229]).

La cumbre de la producción humana está descrita en la primera calle, que es a la vez el período en que el cuerpo humano se involucra en la reproducción. En los dibujos de esta etapa el hombre es representado como guerrero con una cabeza decapitada en la mano derecha y un arma en la mano izquierda. La mujer, por su parte, aparece tejiendo en una posición entre sentada y de pie (fig. 2b). En esta fase, el cronista presenta al hombre y a la mujer haciendo los trabajos más representativos: la mujer como tejedora y el hombre como guerrero (fig. 2a).¹

¹ Cabe mencionar que Guaman Poma presenta una división de las labores bastante idealizada, según su perspectiva, aunque existen evidencias de que en el mundo andino hubo mujeres que

En el dibujo que representa al guerrero, la postura del hombre es menos activa, pero es importante tomar en cuenta que el hombre expone el resultado de su acto: la cabeza decapitada.



Figura 2. a. «CAMAIOCA, PRIMERA CALLE, VECITA. GENERAL, AVCA CAMAIOCA [guerrero]» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 194 [196]).

b. «PRIMERA CALLE, AVACOC VARM [tejedora]» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 215 [217]).

Dado que se trata de etapas de la vida relacionadas con el poder productivo del ser humano, y también a la luz de las prácticas andinas contemporáneas mencionadas anteriormente, sugerimos que las dos formas de «being» y «acting» son resultados de concepciones acerca a la fertilidad masculina y femenina. Cabe destacar que en la zona andina con climas extremos, la fertilidad juega un rol crucial para asegurar la prosperidad de la sociedad. Por lo tanto, resulta claro por qué la fertilidad da forma al mecanismo del género andino. Proponemos que la fertilidad femenina fluye de un cuerpo femenino pasivo mientras que la fertilidad masculina resulta de

estuvieron involucradas en actividades bélicas, así como hombres que se desempeñaban como tejedores.

los actos masculinos; al igual que en el caso de la reproducción humana, los dos tipos de fertilidad son necesarios.

A la luz de todo lo expuesto, cabe preguntarse ¿cómo se materializa la fertilidad femenina y masculina? y ¿de qué manera se encarna la fertilidad femenina que las mujeres tienen de forma natural, inherente a su cuerpo? Sin duda, el cuerpo femenino está más involucrado en la reproducción humana: ¿sería entonces esta calidad la que distinguiría la fertilidad masculina de la femenina?

Vivian Gavilán (1996, p. 120) señala que para los aimaras del norte de Chile, la fertilidad, sangre y reproducción son concebidos como fuerzas y dones asociados a las mujeres. Ana María Carrasco con la misma Gavilán (2009, p. 87), asimismo, han demostrado que para sus informantes aimaras la menstruación marca el momento en que la mujer está abierta para concebir. Denise Arnold (1999, pp. 36-37), por su parte, demuestra que entre los aimaras la sangre de la menstruación y la fertilidad marcan las diferentes etapas del ciclo vital femenino. Tomando en cuenta estas nociones y las mencionadas anteriormente, resulta factible proponer que la sangre encarna la fertilidad, en estos casos específicos, la fertilidad femenina. La sangre fluye del cuerpo femenino de manera natural una vez cada aprox. 28 días, sin que la mujer tenga que hacer nada para que fluya. Mientras que si el hombre quiere iniciar un flujo de sangre, tiene que ser activo, es decir, tomar la vida de otro ser.

La sangre como substancia que contiene vida y fertilidad tiene parte en diferentes prácticas andinas. Por ejemplo, Lynn Sikkink (1997, p. 180) señala que la sangre humana que se derrama durante el *tinku*, en la comunidad de Condo, moja la «madre tierra» (*Pacha Mama*) y de esta manera aumenta su fertilidad. En el caso de la comunidad de Kaata, se cree que la sangre es la substancia de la vida mientras que la grasa es la substancia de la energía. Esta creencia se expresa en las ceremonias que incluyen sacrificios de animales, así como en los rituales donde se leen los órganos internos de animales sacrificados (Bastien, 1978, p. 45).² Otro caso es el de la copa llena de sangre de alpaca que se ofrece al Apu Ausangate en la comunidad de Chillihuani; en este rito se pide al *Apu* que devuelva lo mismo que se le ofrenda y mande el espíritu de la alpaca sacrificada (Bolin, 1998, p. 147). Se trata, de hecho, del intercambio de la vida de un ser por la vida de la comunidad.

² Este ritual aparece mencionado en testimonios etnohistóricos y en los diccionarios coloniales con los nombres de *callpa*, *calparicu*, *callparicuni* o *calparicuqui*; al respecto, véase González Holguín (1952[1608], p. 44), Molina (2010[1574], p. 44) y Santo Tomás (1560, p. 114). Asimismo, Guaman Poma (2001[1615], p. 880[894]) lo describe en un dibujo.

En el registro etnohistórico podemos encontrar reflejos de estas creencias relacionadas con la sangre. Polo de Ondegardo (1916[1571], p. 193), por ejemplo, describe diferentes tipos de sacrificios:

... usan sacrificar á las Huacas, ó cerros, ó al trueno y rayo, algún hombre ó niño, matandole y derramando la sangre... También suelen sacrificar su propia sangre, ó la de otro, adorando las Huacas, é Idolos para aplacarles con este sacrificio.

Otros cronistas describen ídolos cubiertos con sangre en los templos de Apurímac (Pizarro, 2013[1571], p. 81) y Pachacamac (Cieza de León, 1973[1553], p. 178), como resultado de las ofrendas sacrificiales.

Penelope Dransart (1988, pp. 66-75) ha propuesto otra manera de generar vida y fertilidad por medio de la sangre: la guerra. Para los incas la guerra fue parte del ciclo anual, fue una herramienta para mantener tanto su jerarquía social como la de otras sociedades andinas. A la vez, fue una práctica para prevenir desastres y generar fertilidad, tomando la vida de otros se sostenía la vida de toda la comunidad. Más aún, la misma investigadora postula que las mujeres incas tenían un rol simbólico en los rituales de guerra que complementaba el rol de los hombres como guerreros. Esta propuesta nos parece válida, sin embargo, creemos que la guerra y la complementariedad entre los dos géneros era parte de un sistema cultural más grande que incluía otros aspectos de la vida andina. Proponemos que las mujeres y los hombres tenían roles en la generación de fertilidad. En el contexto mencionado por Dransart, la guerra *per se* fue la manera masculina de generar fertilidad, como un tipo de sacrificio. La fertilidad femenina, como hemos mencionado anteriormente, es inherente a los cuerpos de las mujeres y fluye desde allí de manera natural y por medio de *praxis*.

Juntando las dos ideas hasta aquí planteadas, podemos resumir la problemática de la siguiente manera: la sangre, una sustancia de vida y fertilidad, se genera en dos formas diferentes, por medio de acción masculina o en forma pasiva, inherente al cuerpo femenino. Es decir, la sangre de la guerra y del sacrificio es opuesta y complementaria a la sangre de la menstruación, la sangre involucrada en la concepción y la sangre que fluye como resultado del parto.

La sangre de la menstruación en la tradición inca

Son muy pocas las referencias sobre la menstruación en las crónicas, eso sin duda es resultado del interés de los cronistas; todos eran hombres que probablemente no dieron mucha atención al asunto. Existen dos tipos de referencias a la menstruación,

uno es en relación al rito de pasaje de las doncellas inca y el otro es la prohibición a las mujeres que menstruaban de participar en algunos rituales o entrar en espacios específicos.

El rito de pasaje de las doncellas inca, el *k'ikuchiku*³ tenía lugar cuando llegaba la menarquía (Albornoz, 1967[1583], p. 24; Cobo, 1956-1964[1653], II, p. 247; González Holguín, 1952[1608], p. 308; Molina, 2010[1574], p. 88; Pachacuti Yamqui, 1995[1613], p. 27; Sarmiento de Gamboa, 1942[1572], p. 69). En este caso la menstruación era un signo de maduración, pero las referencias disponibles no nos ayudan a entender cómo percibía e interpretaba la sociedad inca este fenómeno fisiológico. Sin embargo, tenemos que tomar en cuenta que este fenómeno fue elegido para marcar la transformación a la madurez en el caso de las mujeres. En este punto, la práctica inca coincide con la noción de los aimaras descrita por Denise Arnold (1999, pp. 36-37), según la cual la sangre de la menstruación y la fertilidad marcan las diferentes etapas del ciclo vital de la mujer. Aunque la información sobre la manera en la cual los incas percibían la menstruación es muy escasa, el rito del *k'ikuchiku* ofrece un reflejo de esa percepción. Es importante destacar que la menstruación no fue asociada a un valor negativo, por el contrario, las jóvenes celebraban el cambio con sus parientes. Ellas recibían consejos y regalos de sus parientes, además de un nombre nuevo, lo que probablemente indicaba el inicio de una nueva etapa de su vida. La menarquía, entonces, marcaba el inicio de la fase relacionada a la fertilidad.

Si comparamos el rito de pasaje de las jóvenes con el rito de pasaje de los jóvenes, el *warachiku*,⁴ podremos observar la tendencia previamente mencionada de hombres activos y mujeres pasivas. El *warachiku* era, en los hechos, una serie de ceremonias que tenían lugar en una fecha fija del calendario inca. En ese momento los jóvenes que llegaban a cierta etapa lo celebraban juntos (véase, por ejemplo, Betanzos, 1987 [1551], pp. 65-70, y Cobo, 1956-1964[1653], II, pp. 207-212).

En el caso del rito *k'ikuchiku*, la doncella lo celebraba dentro de la casa. Exceptuando el acto de vestirse sola, en el resto de la ceremonia ella desempeñaba

³ Este ritual se llama también *quicuchico*, *quicuchicuy* (Cobo, 1956-1964[1653], II, p. 247), *quicuchicui* (Pachacuti Yamqui, 1995[1613], p. 27), *quiquichicuy* (Albornoz, 1967[1583], p. 24) y *quicochico* (Molina, 2010[1574], p. 88). La palabra *quicuchicuni*, fue traducida por González Holguín (1952[1608], p. 308) como «hazer fiestas y borrachera por esto», remitiendo al término *Quicun huarmiti*, «venir el primer menstro a la mujer, o la primera regla».

⁴ El nombre *guarachico* aparece en la crónica de Molina (2010[1574], p. 68). En el diccionario de González Holguín (1952[1608], p. 182), el nombre de este ritual es *huarachicuy* «La junta, o borrachera para celebrar el día primero en que ponian çarahuellas sus muchachos».

una posición pasiva: recibía consejos y regalos, y su mamá lavaba su pelo y lo trenzaba (Cobo 1956-1964[1653], II, p. 247). En el caso del *warachiku*, los cronistas describen actividades que tomaban parte sólo en espacios fuera de la casa, en diferentes *huacas*, templos y en la plaza de Cuzco. En las descripciones detalladas del *warachiku* que aparecen en las crónicas de Juan de Betanzos (1987[1551], pp. 65-70) y Bernabé Cobo (1956-1964[1653], II, pp. 207-212), la posición activa de los jóvenes aparece bien representada. Cobo menciona danzas, procesión y carrera. Además, menciona que los regalos que recibían los muchachos incluían armas: hondas, rodela y mazas. En la descripción de Betanzos se menciona también una carrera en la que los jóvenes corrían con alabarda en mano «*ansi como si fuesen siguiendo alcance de enemigos...y es aquel que primero llegare corriendo y a este tal hónrenle todos...*» Betanzos explica que de esta manera los jóvenes eran preparados para defender la ciudad del Cuzco en momentos de guerra. Otra etapa de la ceremonia, según el cronista, incluía una batalla ritual entre los mozos en la plaza central, como si estuvieran en una batalla real, este acto permitía educar a los mozos: «*la cual batalla han de dar a fin de que han de entender que ansi han de pelear con sus enemigos.*»

El *warachiku* educaba a los mozos y les demostraba como debían actuar para cumplir el rol de los hombres; el ideal de la masculinidad no fue transmitido solo por consejos sino también mediante acciones. El hombre ideal, según el mensaje de la ceremonia, era uno que corriera rápido y luchara valientemente, en otras palabras, un guerrero valiente y activo.

Si comparamos los dos rituales, el *k'ikuchiku* y el *warachiku*, podemos confirmar que el rito femenino pone a las jóvenes en una posición pasiva mientras que el rito masculino pone a los jóvenes en una posición activa. Más aún, estos dos ritos crean un paralelismo entre la sangre de la menstruación y la sangre que resulta de la acción del guerrero masculino. Este paralelismo no es directo sino un resultado de la manera en que se celebra la transformación de un individuo a un hombre o a una mujer. Esta dicotomía entre el rito de pasaje masculino y femenino está presente en muchos ritos de pasajes de diferentes culturas del mundo, donde la dinámica centrípeta caracteriza el rito femenino, mientras que la dinámica centrífuga se relaciona al rito masculino (Conklin, 2001, p. 168). A la luz de esto, podemos entender esta dicotomía como parte de una tendencia universal. Sin embargo, como vamos a demostrar a continuación, la dicotomía entre lo femenino y lo masculino en relación al rito de pasaje en la tradición inca es parte de una percepción andina holística, donde la dicotomía entre los dos géneros y sus maneras de generar fertilidad juegan un rol central.

El otro tipo de información acerca de la menstruación que encontramos en las crónicas tiene que ver con las prohibiciones impuestas a las mujeres menstruando. En el capítulo sobre las leyes de los incas que aparece en la obra de Guaman Poma (2001[1615], p. 188 [190]), se menciona la siguiente restricción «*que la muger estando con su rregla no entre en el templo ni al sacrificio de los dioses uaca bilca [divinidades locales] y se entrare, sean castigados*». Cobo (1956-1964[1653], II, p. 234), Murúa (2001[1616], p. 411) y Polo de Ondegardo mencionan otro espacio que fue prohibido a las mujeres menstruando: «*item tienen por abusión que las mujeres preñadas, ó que estan con el mes no passen por sembrados*» (Polo de Ondegardo 1916[1571], p. 192).

Si tomamos en cuenta las creencias de diferentes comunidades andinas en cuanto a la menstruación y el rito de pasaje de las jóvenes incas, resulta claro que la menstruación no tenía un valor negativo y no se consideraba contaminante, al contrario, se relacionaba con la fertilidad y la reproducción. Jan Elferink (2014, p. 137) nota que estas prohibiciones se asemejan de alguna forma a aquellas mencionadas en el Viejo Testamento. Además, señala que parte de estas prohibiciones involucraban a la vez mujeres embarazadas y mujeres menstruando. A la luz de todo ello, parece que la menstruación no fue considerada impura puesto que las dos etapas, la menstruación y el embarazo, eran conceptualizadas bajo la misma categoría. Por lo tanto, el investigador no logra explicar por qué los dos estados eran concebidos en la misma manera. En este punto, Elferink presenta una precepción occidental en la que las prohibiciones se relacionarían a la impureza de la menstruación, una precepción que limita a su visión. Como vamos a demostrarlo aquí, no solo la impureza podía motivar este tipo de prohibiciones.

Es interesante notar como en el Viejo Testamento aparece una concepción similar a la andina en cuanto a la sangre, sin embargo, la práctica relacionada a esta precepción es completamente opuesta a la práctica andina. Como un ejemplo podemos mencionar la prohibición en el Viejo Testamento de consumir sangre: «*Solamente que te mantengas firme en no comer sangre; porque la sangre es la vida, y no comerás la vida juntamente con su carne*» (Deuteronomio 12:23). En otras palabras, puesto que la sangre es una sustancia de la vida, debería ser evitada. Es decir, cuando la sangre está afuera del cuerpo es signo de la pérdida de vida. Es importante notar que la raíz de la impureza en el judaísmo está estrechamente vinculada a la muerte. Esta misma percepción se encuentra detrás de la comprensión de la menstruación como impureza, la menstruación concebida como «pérdida de vida».

En el caso andino la sangre es vida pero, contrariamente a la idea reflejada en el Viejo Testamento, es parte de un ciclo; se consume y se hacen libaciones u ofrendas

con ella, puesto que es una substancia de la vida. Estos actos recargan al receptor con fuerza vital, lo que posibilita la regeneración de vida. Según esta percepción, no existe pérdida de sangre o de vida sino una circulación de ellas en el mundo. Por consiguiente, las prohibiciones que aparecen en las crónicas, en cuanto a las mujeres embarazadas y menstruando, tienen otras razones distintas a la impureza.

Basándose en el análisis de la información que nos brindan las crónicas, Daniela Di Salvia (2013, p. 99) señala la estrecha relación existente entre la fertilidad de la Pacha Mama y la fertilidad de las mujeres, y propone que el embarazo y la menstruación serían estados de gran fertilidad que podían poner en peligro la fertilidad de la tierra y del cultivo en ciertas etapas del ciclo agrícola. Esto demostraría que existe algún tipo de equilibrio entre la fertilidad de las mujeres y la de la Madre Tierra. Es muy probable que esta relación sea la que esté detrás de la prohibición a las mujeres embarazadas y menstruando de pasar por los sembrados. Deberíamos preguntarnos, entonces, ¿por qué las mujeres embarazadas o menstruando tampoco podían entrar a los templos?

Es importante resaltar que Guaman Poma (2001[1615], p. 188 [190]) menciona esta prohibición en relación a un ritual específico: el sacrificio para *uaca bilca* (a las divinidades locales). Esto nos lleva a preguntar ¿por qué el cronista menciona este ritual y no otro? Antes de contestar esta interrogante es importante señalar otro detalle en cuanto a la prohibición que aparece en el informe de Polo de Ondegardo (1916[1571], p. 192). Ésta aparece en el capítulo titulado «De los sacrificios y ofrendas», que incluye información sobre distintos sacrificios; al parecer, la prohibición a las mujeres embarazadas y menstruando de pasar por los sembrados no tiene ninguna relación con el resto de la información del capítulo. Sin embargo, si tomamos en cuenta que para los informantes de Polo de Ondegardo la fertilidad de las mujeres embarazadas y la sangre de las mujeres menstruando estaban relacionadas a la sangre del sacrificio, como dos tipos de la misma substancia, podemos entender por qué esta prohibición aparece precisamente en dicho capítulo.⁵

En este punto, se observa un elemento común entre la prohibición que aparece en Guaman Poma y aquella consignada en el informe de Polo de Ondegardo. En ambos casos la prohibición se relaciona al sacrificio. Como la menstruación y

⁵ El jesuita Bernabé Cobo (1956-1964[1653], II, p. 234) alude a esta prohibición usando las mismas palabras que aparecen en el informe de Polo de Ondegardo; en el caso de la crónica de Cobo, sin embargo, la prohibición aparece en el capítulo titulado «De los agujeros y abusiones que estos indios tenían», un contexto de prohibición que parece más lógico.

el parto, el sacrificio es un momento en el que hay altas concentraciones de sangre fuera de un cuerpo; en ese contexto, proponemos que el embarazo también debió ser considerado un estado que contenía gran concentración de sangre, pues al momento de parir la sangre fluye en grandes cantidades. Entonces, sería factible que la sangre de la menstruación y del embarazo pudiera llegar a dañar la sangre del sacrificio, o como en el caso de los sembrados, afectara la fecundidad esperada de las divinidades.

Otra propuesta plausible es que la sangre de la menstruación y del embarazo mantuviera una relación contradictoria y complementaria con aquella del sacrificio y que, en algunos momentos, la separación de ambos tipos de sangre fuera necesaria. Esta relación podría ser rastreada en el arte de las culturas preincaicas. En algunos casos podemos ver la relación complementaria entre la sangre masculina del sacrificio y la sangre femenina de la menstruación o del embarazo. En otros casos, la relación contradictoria se reflejaría en el arte, bajo la forma de una separación absoluta entre la fertilidad masculina y femenina.

La representación de la fertilidad en el arte del Horizonte Medio

Si retrocedemos al arte del Horizonte Medio (segunda mitad del I milenio d.C.), encontraremos antecedentes del hombre guerrero de Guaman Poma (fig. 2a) en el personaje conocido como el Degollador o Decapitador, recurrentemente representado en la iconografía wari y tiwanaku. No entraremos en detalle respecto a su identificación como un personaje mítico o real, pero hay que tomar en cuenta que en varias representaciones tiene atributos masculinos, por lo tanto representa a un ser masculino. En la mayoría de los casos está representado en acción, probablemente corriendo, con una cabeza decapitada en una mano y un hacha o *tumi* en la otra (fig. 3). Más aún, no solo el Degollador es masculino sino también sus víctimas; en la iconografía no existe ninguna evidencia de una víctima femenina.

Es importante destacar que existen evidencias arqueológicas de prácticas de sacrificios humanos que, entre otras cosas, incluye la decapitación. En Conchopata, Cotocotuyoq (valle de Huaro) y Tiwanaku se han encontrado cabezas decapitadas, lo que refleja que fue una práctica real en aquella época (Cook, 2013, p. 111). En el caso de las cabezas decapitadas encontradas en la Akapana, según las evidencias, la mayoría habrían pertenecido a individuos masculinos (Kolata, 2004, pp. 106-107). Este último testimonio demuestra que la práctica estuvo relacionada al género masculino.

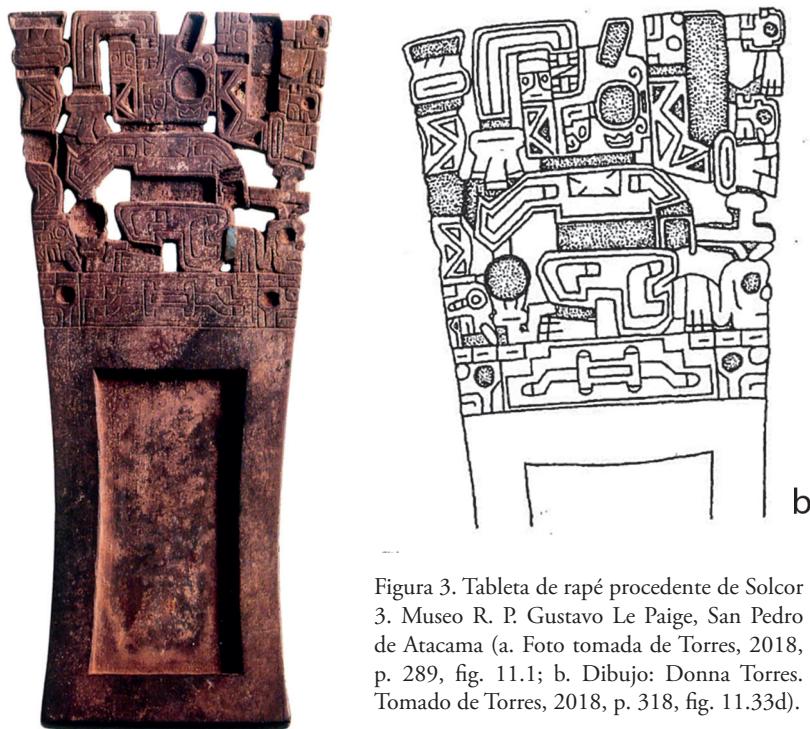


Figura 3. Tableta de rapé procedente de Solcor 3. Museo R. P. Gustavo Le Paige, San Pedro de Atacama (a. Foto tomada de Torres, 2018, p. 289, fig. 11.1; b. Dibujo: Donna Torres. Tomado de Torres, 2018, p. 318, fig. 11.33d).

En cuanto a la iconografía wari, Anita Cook (2013, p. 114) propone que el corte de la cabeza producía una sangradura que alimentaba a la tierra y posibilitaba la regeneración de vida. La cabeza y los órganos internos, en este contexto, indican la muerte que hace posible la vida. Susan Bergh (2013, p. 245) postula que por medio del sacrificio y ofrenda de la cosa más valiosa, la vida, se renovaba la generosidad de diferentes fuerzas cósmicas. Además, esta investigadora señala que, en el caso de la sociedad wari, el sacrificio era patrocinado por el Estado, este ritual servía para mantener el orden y la estructura estatal.

Hay un detalle interesante en la figura del Degollador representado en dos dimensiones que ha sido rara vez considerado, se trata de una extensión que sale de la boca y del pie del personaje que parece representar (de forma abstracta) algún tipo de planta (fig. 3). Al final de esta extensión puede observarse un elemento cuyo extremo está dividido en tres partes. Un motivo tripartito parecido crece de los pies de la divinidad frontal representada en el Monolito Bennett (fig. 4). Otro motivo similar aparece vinculado a la divinidad femenina wari dibujada encima de

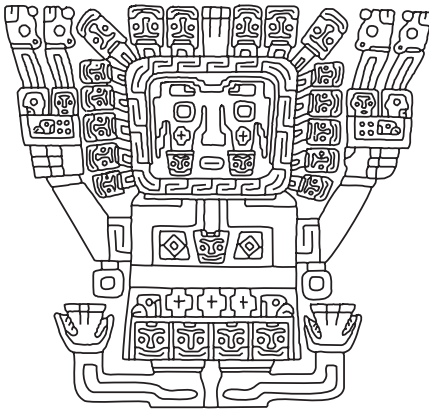


Figura 4. Figura tiwanaku de divinidad con motivo tripartito que crece de sus pies, incisa en el monolito Bennett (dibujo: Donna Torres. Tomado de Torres, 2018, p. 317, fig. 11.31b).



Figura 5. Figura wari de divinidad femenina, representada en la urna de Pacheco # 41.0/5314, American Museum of Natural History, Nueva York (dibujo: cortesía de la División de Antropología del AMNH).

las urnas de Pacheco. El motivo decora el vestido y báculo de la divinidad (fig. 5).⁶ En el vestido, debajo de una línea de este último motivo, es visible una línea de otro motivo fácilmente identificable como una mazorca de maíz con pancas (brácteas) a ambos lados de ella. El maíz aparece también en el halo de la misma divinidad y en el extremo superior del otro báculo. Al parecer esta divinidad estuvo relacionada al maíz en diferentes etapas de su crecimiento o a distintas variedades de esta planta. En el arte andino el maíz casi siempre figura representado con tres partes, la mazorca en el medio y pancas a ambos lados de esta. En diversas imágenes del maíz, en la parte superior aparecen extensiones que probablemente correspondan al pelo del maíz que sale de la panca (véase Yacovleff & Herrera, 1934, p. 258, fig. 4). En el caso de la iconografía nasca, Donald Proulx (2006, p. 165) describe la representación del maíz de una manera similar. Proponemos que los diferentes diseños tripartitos y los distintos componentes de estos que figuran en la iconografía wari y tiwanaku podrían remitir al maíz en diferentes etapas de crecimiento o a diversas variedades de maíz. Estos diseños corresponderían a abreviaciones y abstracciones de la misma

⁶ En otras dos urnas provenientes de Pacheco, pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (una de ellas estuvo expuesta en el Museo de la Nación de Lima), la divinidad femenina exhibe este mismo motivo dibujado debajo de sus ojos, a modo de lágrimas.

planta o a sus partes (fig. 6). Proponemos que la división tripartita de estos motivos aludiría a la mazorca en el centro y a pancas en ambos lados.

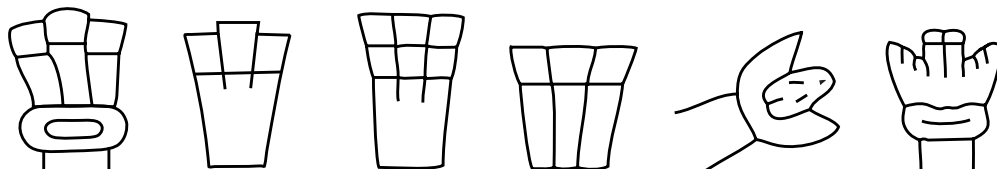


Figura 6. Diferentes motivos tripartitos que representarían al maíz o parte de esta planta, en tabletas de rapé de estilo Tiwanaku (dibujos: Donna Torres. Tomados de Torres 2018, p. 322, fig. 11.39).

Sobre la base de todo lo señalado, planteamos que el motivo que remata en un extremo dividido en tres, ubicado en la punta de la extensión que crece del pie del Degollador y sale de su boca, representaría una mazorca de maíz dentro de su panca. Si esta interpretación es correcta, la iconografía estudiada resultaría muy ilustrativa, al mostrar claramente la transformación del sacrificio humano a la fertilidad en el crecimiento de plantas que emanan del cuerpo masculino del Degollador. Este motivo es recurrente en la iconografía plasmada en las tabletas de rapé de estilo Tiwanaku, en las que se observa una extensión que sale de la boca del Degollador. Existen, sin embargo, otros motivos al extremo de esta extensión (fig. 7). En un caso, del motivo tripartito brota otra extensión que termina en una cabeza (para un dibujo completo de esta figura del Degollador véase Torres, 2018, p. 318, fig. 11.33b). Esta iconografía posiblemente represente el carácter cíclico de la fertilidad. El Degollador sostiene en su mano una cabeza decapitada y un hacha, y de su boca sale una extensión que termina en el motivo de maíz. Hasta aquí se representa una etapa de la transformación, es decir, la ofrenda de vida y la generación de la fertilidad en forma de producto agrícola. Esta etapa genera más vida, la cual termina en otra cabeza decapitada, es decir, otra ofrenda de vida, esta última representada como una cabeza ubicada en el extremo de la extensión que brota del motivo del maíz.

Otra extensión que sale de la boca del Degollador termina en unas líneas en zigzag (fig. 7), un motivo que probablemente alude al fluido de agua u otro líquido (sobre esta simbología véase Artzi, 2016, pp. 230-231). En este caso, podemos inferir que el sacrificio estuvo finalizado a la abundancia de agua.

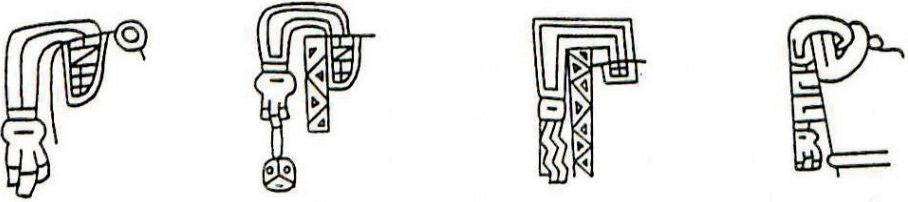


Figura 7. Diferentes extensiones que salen de la boca del Degollador, representadas en tabletas de rapé de estilo Tiwanaku (dibujo: Donna Torres. Tomado de Torres, 1987, p. 95).

La figura del Degollador representa, entonces, la fertilidad que resulta en la acción de tomar vida, la manera masculina de generar fertilidad. Este personaje aparece muchas veces en movimiento, probablemente corriendo, es decir en acción. Apoyándonos en la representación de esta postura, podemos comprobar que la tendencia de la fertilidad masculina como resultado de la acción tuvo continuidad durante el Horizonte Medio. Sin embargo, cabe señalar que en el arte wari y tiwanaku las imágenes femeninas son escasas, por lo tanto, resulta difícil buscar la expresión de la fertilidad femenina en estos dos estilos. Encontramos sólo una pieza de cerámica de estilo Wari que representa de manera clara la fertilidad que emana de cuerpo femenino. Se trata de un recipiente que fue encontrado en Maymi. La pieza representa mujeres estando de pie y de sus manos y cabezas crecen plantas, entre ellas el maíz (para una foto de esta pieza véase Glowacki, 2013, p. 154, fig. 144).⁷ Esta iconografía refleja de manera clara la fertilidad que fluye de un cuerpo femenino pasivo. Sin embargo, es importante destacar que es la única pieza del Horizonte Medio que encontramos hasta ahora que transmite este mensaje.

La fertilidad femenina y masculina en el arte pucará

El estilo Pucará es el antecedente de los estilos Wari y Tiwanaku del Horizonte Medio. Sergio Chávez (2002, 2004) estudió a fondo las figuras antropomorfas que aparecen en la cerámica pucará e identificó dos temas: El Hombre Felino y La Mujer con Alpaca (figs. 8 y 9). Si bien estos dos personajes nunca aparecen juntos en la misma pieza, cerámica con ambas imágenes ha sido encontrada en los mismos espacios rituales. Chávez demostró convincentemente que se trata de personajes sobrenaturales que inspiraron la iconografía del Horizonte Medio.

⁷ Se podría pensar que las plantas estarían detrás de las mujeres, sin embargo, en el arte andino el uso de perspectiva en forma de superposición de dos elementos uno encima del otro es muy raro; además, los tallos de las plantas no son visibles debajo de las manos extendidas de las mujeres. En otras palabras, las plantas crecen del cuerpo femenino.

Además, este arqueólogo señala que la figura de la Mujer con Alpaca da vida y expresa fertilidad de una manera pasiva, mientras que la figura del Hombre Felino toma vida y es representada en acción (Chávez, 2002, pp. 63-64).



Figura 8. Dibujo del Hombre Felino representado en cerámica pucará (dibujo: Sergio y Stanislava Chávez. Tomado de Chávez, 2018, p. 37, fig. 2.32).



Figura 9. Dibujo de la Mujer con Alpaca, representada en la pieza # C-54139, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (dibujo: Sergio y Stanislava Chávez. Tomado de Chávez, 2018, p. 36, fig. 2.31).

El Hombre Felino es el antecedente del Degollador, está representado siempre de perfil con su torso inclinado hacia adelante en una postura que probablemente representa la acción de correr. En una mano lleva una cabeza decapitada sujetándola por el pelo y un hacha; en la otra, un báculo con otra cabeza decapitada en su extremo inferior. En algunos casos, alrededor del personaje, se observan piernas y brazos cercenados (Chávez, 2002, pp. 50-59). En el caso Pucará, de la boca del personaje sale una rama dividida en dos y en el extremo de cada sub-rama un círculo. Regresaremos más adelante a este detalle, por ahora, si tomamos en cuenta el caso del Degollador wari y tiwanaku, podremos suponer que este detalle materializa la fertilidad causada por el acto del sacrificio humano.

La figura de la Mujer con Alpaca aparece representada en postura frontal, con una mano sujeta una cuerda amarrada a una alpaca y con la otra mano un báculo y otro elemento redondo. En algunos casos, al costado de ella, está representada una planta (fig. 9). Chávez (2002, p. 63) señala que esta mujer expresa la fertilidad. En este caso se materializa por medio de la planta y el animal. En cuanto a la planta, nuevamente, proponemos que se trata de una representación del maíz. Una vez más se trata de una forma tripartita que podría corresponder a una mazorca en su panca. Esta interpretación se ve respaldada por un recipiente de piedra de estilo Pucará en el que se representó un rostro rayado que caracteriza a los estilos posteriores. Un motivo similar al de la planta que acompaña a la Mujer con Alpaca, aparece formando parte del halo del rostro rayado (véase Chávez, 2004, p. 91, fig. 3.23). Como hemos visto, la cabeza rayada del estilo Wari incluye mazorcas de maíz (véase por ejemplo la fig. 5); por lo tanto, es lógico que en el estilo Pucará, antecedente del estilo Wari, el maíz apareciera en el halo alrededor de la cara de la divinidad.

Regresando a la Mujer con Alpaca, es interesante notar que a la planta representada —posiblemente de maíz— se adjuntó un elemento igual al que aparece saliendo de la boca del Hombre Felino (fig. 9). Si se trata de una fruta u otro elemento, es claro que materializa la fertilidad, en el caso masculino resultado de la acción del Hombre Felino. En el caso femenino, este elemento crece de la planta como todo alrededor de la Mujer con Alpaca. Parece que del cuerpo de la mujer emana la fertilidad que genera la fecundidad de la tierra y la de los animales. Este motivo enigmático muestra que los resultados de la fertilidad masculina y femenina son parecidos pero la manera de generar fertilidad es diferente. La figura femenina lo emana de manera natural de su cuerpo, la figura masculina lo consigue por medio de su acción de tomar vida humana. La forma de este motivo enigmático, por sí misma, refleja la complementariedad de dos elementos unidos, igual a la complementariedad entre lo masculino y lo femenino.

La iconografía pucará muestra la representación más antigua que encontramos de la fertilidad femenina que fluye del cuerpo femenino pasivo y de la fertilidad masculina como resultado de acción. Sin embargo, en ambos casos, la sangre no aparece representada claramente, en el caso masculino se presenta indirectamente por medio de la cabeza y miembros decapitados. El próximo caso, del estilo Nasca, muestra de manera ilustrativa la fertilidad femenina y masculina en relación a la sangre.

La representación de sangre en el arte nasca

Otro posible antecedente de la representación del Degollador en la iconografía del Horizonte Medio y la práctica de la ofrenda humana involucrada con la cabeza, puede rastrearse en la cultura Nasca. En la iconografía nasca hay muchas representaciones de cabezas decapitadas desde la lucha entre dos hombres hasta el ritual que incluye el entierro de las cabezas o las divinidades que recibían las cabezas como ofrenda. En las fases tempranas del estilo Nasca aparecen solo divinidades con cabezas decapitadas o cuerpos humanos sin cabeza. En las fases tardías (Nasca 5 a 7), la representación de las cabezas decapitadas se incrementa y aparecen con guerreros y líderes. De igual forma, en estas fases existen más representaciones de batallas (Proulx, 2001, pp. 122-125). Cabe destacar que en la iconografía nasca no encontramos representaciones de mujeres asociadas con cabezas decapitadas o cabezas de mujeres decapitadas.

Al margen de lo anterior, existen evidencias arqueológicas de prácticas de decapitación al interior de esta sociedad, ya que se han encontrado alrededor de 100 cabezas decapitadas en sitios nasca (Proulx, 2001, p. 130). John Verano (1995, pp. 213-214) examinó 84 cabezas decapitadas halladas en sitios nasca. Según su análisis la mayoría pertenecieron a individuos masculinos adultos, lo que muestra claramente que esta práctica se relaciona a un género y etapa de vida específicos.

Proulx (2001, pp. 128-135) postula que la práctica de decapitar cabezas y su representación se encuentran estrechamente asociadas con la fertilidad agrícola. Existen algunas representaciones que muestran que desde la cabeza decapitada crece una planta (véase Proulx, 2006, p. 110, fig. 5.104). Por lo tanto, este arqueólogo propone que las cabezas decapitadas fueron un símbolo o metáfora de la regeneración y el resurgimiento. Proulx (2006, pp. 103-104) destaca que en el sacrificio humano nasca, la cabeza era más dominante que la sangre, al contrario del caso moche, donde la sangre jugaba un rol central. Sin embargo, tomando en cuenta que la sangre aparece representada en la iconografía nasca, podemos postular que ambos, cabeza y sangre, constituían elementos relacionados al sacrificio.

En la iconografía nasca, la sangre aparece como puntos rojos vinculados a guerreros en batalla o como manchas rojas en la boca de la divinidad Ballena Asesina. Otras representaciones de la sangre que fueron identificadas por Proulx son rectángulos rojos, dibujados a modo de encaje y el motivo del *Foramen Magnum*, el orificio mayor situado en la parte inferior del cráneo, en el caso de este motivo aparece rodeado con puntos que representan la sangre (Proulx, 2006, pp. 112-113; 2007).

Representaciones de otro tipo sangre, la sangre menstrual, también pueden ser encontradas en la iconografía nasca; sin embargo, estas son infrecuentes, encontramos solo tres piezas que representan la sangre menstrual de una manera clara. Estas piezas son excepcionales pues no encontramos representación de sangre menstrual en el arte de otras culturas.

La primera pieza, ACE 3034 del Museo del Banco Central de Reserva, Lima, corresponde a una cerámica, de estilo Nasca 7, que representa a la conocida figura nasca de mujer desnuda con tatuajes (fig. 10). En el caso de la pieza en cuestión, la mujer está sentada encima de sus piernas dobladas. En la base de la pieza aparece representada la vulva con flujo de sangre como una línea de color rojo-marrón. Como ya lo hemos mencionado, en diferentes comunidades andinas de hoy, la menstruación se considera como el momento más fértil de la mujer (Arnold, Yapita & Tito, 1999, p. 248; Carrasco, 1998, p. 90; Gavilán, 1996, p. 64; Harris, 1985, p. 25; Platt, 2002, p. 133). A la luz de esta y las otras dos



Figura 10. Figura femenina de cerámica de estilo Nasca 7 (altura 17.5 cm). Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima, # ACE 3043 (fotos: Bat-ami Artzi).

piezas nasca, es posible que la misma noción hubiera existido entre los nasca. En la pieza en cuestión no solo se ve representada la fertilidad femenina, sino también la masculina. Esta última, puede ser rastreada en el motivo de cabezas decapitadas que aparecen como tatuajes en los brazos de la mujer, ya que estas representan la fertilidad como resultado del acto masculino. En esta pieza, entonces, podemos ver el paralelismo entre la sangre menstrual y la sangre del sacrificio humano. Otro detalle relacionado a la fertilidad masculina se ubica en las rodillas de la mujer, como un tatuaje con el motivo que interpretamos como una representación del pene con los rayos y volutas que caracterizan el estilo de las fases tardías nasca. El pene, en este caso, está dirigido hacia la vulva dibujada en la base de la pieza. Esta figura, entonces, representa la unión de la fertilidad femenina y masculina que se realiza en el cuerpo femenino en su momento más fértil.

La segunda pieza es un cuenco poco profundo hecho en estilo Nasca 5-6, forma parte de la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (C-62059) (fig. 11). En la parte interior del cuenco se representa una vulva por medio de relieve y dibujo. En la depresión, ubicada en el medio, aparece una franja curvada color rojo que representa flujo de sangre. En la parte exterior de la pieza hay un motivo de un pájaro que se repite diez veces. Este tiene un pico largo y agudo, que sugiere que podría ser un picaflores. En las culturas andinas, es muy posible que este pájaro hubiera representado la masculinidad, pues su manera de



Figura 11. Cuenco de cerámica de estilo Nasca 5-6 (altura 5 cm, diámetro máximo 11 cm). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, # C-62059 (fotos: Bat-ami Artzi).

comer, metiendo su pico dentro de una flor, podría ser una metáfora del acto sexual. Cabe mencionar que en el vocabulario de Gonzáles Holguín (1952[1608], 38, 96, 630) la palabra quechua *ch'apcha* se refiere a tres actividades que incluyen el acto de pinchar: el genital masculino en el caso de relaciones sexuales, los pájaros con sus picos y la matanza con lanza. En el estilo Nasca podemos encontrar esta relación en piezas que representan cabezas decapitadas con el picaflor picándolas desde arriba. En la cerámica moche encontramos esta relación bajo otra modalidad, cuando el picaflor vuela alrededor de armas y escudos (véanse las piezas ML032136 y ML001869 del catálogo en línea del Museo Larco).⁸

A partir de la relación entre el picaflor, el arma y la masculinidad, podemos entender mejor la iconografía del cuenco en cuestión. La fertilidad femenina se ubica en la parte interior y la fertilidad masculina en la parte exterior. Los picos de los picaflor se encuentran orientados en dirección a la parte interna del cuenco lo que indica la relación entre las dos partes. La unión de los dos tipos de fertilidad como el acto sexual, puede crear más vida. Tomando en cuenta las creencias andinas mencionadas anteriormente, en lo concerniente a la menstruación y a la concepción, podemos entender la iconografía de esta pieza como la representación del momento más fértil para la concepción o la creación, por lo menos metafóricamente.

La forma de esta pieza con muros curvados es poco común; los únicos equivalentes que encontramos a este tipo de muros son las vasijas arriñonadas halladas en la Isla Pariti (Korpisaari y otros, 2012, pp. 258-260). Korpisaari & Pärssinen (2011, pp. 85-86) mencionan algunos ejemplares equivalentes encontrados en la costa peruana y otros de estudios etnográficos. Las piezas que fueron documentadas en estudios etnográficos eran empleadas en diferentes rituales. Un caso interesante fue documentado por Tschopik (1951, pp. 241-242) en Chucuito donde dos cuencos en forma de riñón eran utilizados para contener la sangre de llamas sacrificadas (véase la lámina 30 de la misma publicación). Frente a esta evidencia, podemos proponer que la pieza nasca en cuestión servía también para ofrecer sangre en algún tipo de ritual.

La tercera pieza que representa la menstruación es del estilo Loro, que apareció en la costa sur peruana durante la transición al Horizonte Medio. La pieza ML004417 del Museo Larco muestra una vulva con una línea marrón-rojo que

⁸ Un ejemplo ilustrativo de la relación entre el arma y el genital masculino es parte de una estólica moche que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, esta incluye una representación clara del pene (véanse la pieza 1979.206.1320 en la base de datos en línea del mismo museo).

sale de ella (fig. 12). La superficie de la pieza fue pintada en este mismo color a excepción de la parte en que se representó la vulva; por consiguiente, destaca el color de la línea que representa el flujo de sangre.



Figura 12. Vasija de estilo Loro (altura 15.4 cm). Museo Larco, Lima, # ML004417 (foto: Bat-ami Artzi).

Fuera de la pieza nasca y la del estilo Loro que representan vulvas con la sangre menstrual, hay otras piezas nasca que tienen formas abiertas con representación de vulva, naturalista o abstracta, pero sin el flujo de sangre.⁹ La representación más naturalista que encontramos es la pieza C-54229 de Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (fig. 13). En este último caso se dibujaron ocho vulvas con diferentes decoraciones, una de ellas tiene el motivo del picaflor que observamos en relación a la vulva en el cuenco nasca previamente mencionado.

⁹ Para un ejemplo de representación de vulva abstracta véase la pieza V A 51035 del catálogo en línea del Museo Etnológico de Berlín. Es oportuno aclarar que las representaciones de vulvas que son más abstractas fueron identificadas a partir de su comparación con imágenes femeninas que incluyen representaciones de vulvas.



Figura 13. Vasija nasca (altura 12 cm). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, # C-54229 (foto: Bat-ami Artzi).

Proponemos que las piezas que representan vulvas con o sin el flujo de sangre, habrían tenido algún uso, posiblemente de carácter ritual, relacionado con la sangre. A la luz de la representación de la sangre menstrual postulamos que las piezas estaban destinadas a contener este fluido. Otra posibilidad es que las piezas contuvieran la sangre de origen masculino, es decir, de un sacrificio animal o humano y la iconografía representada en la pieza hacía partícipe del rito a la sangre femenina. En este caso, la mezcla de los dos tipos de sangre, por lo menos metafóricamente, podría haber servido para ritos de fertilidad.

Respaldando la propuesta de que las piezas contenían la sangre menstrual, podemos citar el caso del fardo funerario de un individuo femenino de 20–24 años hallado en el cementerio del Horizonte Medio de Huaca Malena, en el valle de Asia. En la cuarta capa del fardo se encontró un cuenco de mate colocado sobre el sector púbico del individuo (Frame & Ángeles, 2014, p. 38). La boca del cuenco fue encontrada dirigida al área púbica, como si hubiera sido colocado para recoger el flujo proveniente de ella. Es importante señalar que las dimensiones de este cuenco de mate guardan relación con las dimensiones de gran parte de las piezas nasca que

llevan representaciones de vulvas. Esta evidencia refuerza la propuesta de que la sangre menstrual o la sangre del parto fue recogida posiblemente para un ritual.

A modo de resumen, la iconografía nasca ofrece claras representaciones de la sangre menstrual que contiene la fertilidad femenina y de la sangre del sacrificio humano que contiene la fertilidad masculina. Más aún, existen algunas cerámicas nasca que representan los dos tipos de fertilidad juntas, es decir, los dos tipos de sangre, aunque en este caso la sangre menstrual no está claramente representada. Se trata en piezas de cerámica Nasca 5 a 7 que se encuentran decoradas con el tema común de cabezas de mujeres llenando una franja. Richard Roark (1965, pp. 24-28) llamó a este motivo «caras de muchachas» («*Girl Faces*»).¹⁰ Encontramos varias piezas que incluyen una franja con este motivo paralela a franjas con diseños de armas, cabezas decapitadas, el motivo del *Foramen Magnum* o los que representan la sangre, además de imágenes de divinidades con manchas de sangre en sus bocas.¹¹ Estas piezas, mayormente vasos, representan ilustrativamente la unión de los dos tipos de fertilidad. En nuestra opinión, estos vasos habrían sido empleados para contener y mezclar dos sustancias, una femenina y otra masculina. Otra posibilidad es que la iconografía plasmada en la pieza, que representaba esta mezcla, hubiera permitido recargar de dos tipos de fertilidad sus contenidos.

Dando vida, tomando vida - la versión andina

Para concluir, los dos tipos de fertilidad que hemos visto a lo largo del artículo, la masculina y la femenina, así como la relación entre ambas, no se asocian únicamente con el género, también están estrechamente vinculados con la vida y la muerte. La fertilidad femenina se relaciona con la vida mientras que la fertilidad masculina con la muerte.

Al parecer, esta división también estuvo presente en otras culturas. En el caso moche, Steve Bourget (2006, p. 138) ha señalado una analogía similar entre la sangre menstrual y la sangre del sacrificio humano. Entre algunos grupos amazónicos, asimismo, existe la analogía entre la sangre menstrual y la sangre de matanza (Conklin, 2001; Belaunde 2019, p. 144-146). Incluso en la cosmovisión azteca, existe un paralelismo similar entre los guerreros muertos y las mujeres que

¹⁰ Estas cabezas fueron identificadas como femeninas a partir de su peinado. Este motivo, sin lugar a dudas, no representa cabezas decapitadas ya que no exhibe elementos mórbidos como aquellos vinculados a la decapitación (Proulx, 2006, pp. 125-126).

¹¹ Véanse las piezas Am1912,0717.26 y Am1941,04.34 en el catálogo en línea del Museo Británico y las piezas ML034355 y ML018885 en el catálogo en línea del Museo Larco.

murieron durante el parto (López, 2015, p. 87). Pero, más allá de la América indígena, esta dicotomía también es conocida en muchas culturas del mundo. Sherry Ortner (1974), en un famoso artículo, propone una formulación universal según la cual el hombre estaría más asociado a lo cultural mientras que la mujer lo estaría más a la naturaleza. Esta antropóloga señala lo siguiente: «Esta formulación pone al descubierto cierto número de percepciones importantes. Se remite, por ejemplo, al gran rompecabezas de por qué las actividades de los machos que implican la destrucción de la vida (la caza y la guerra) suelen tener más prestigio que la capacidad de la hembra para crear vida, para reproducirse» (traducción citada en Harris & Young, 1979).

En este punto, Ortner adaptó la propuesta de Simone de Beauvoir (2010, p. 99) según la cual poner la vida en riesgo es más valorado en la sociedad que el dar la vida. Este razonamiento explicaría la superioridad conferida al sexo que mata sobre aquel que da la vida. La visión de Ortner y de Beauvoir podría ser correcta en el caso de muchas sociedades que, efectivamente, valoran el riesgo de la vida masculina más que el poder femenino de dar vida. Sin embargo, esta jerarquización y valoración no resulta válida para el caso andino, donde tanto la fertilidad femenina como masculina son necesarias para la prosperidad de la sociedad e, incluso, existen contextos donde la fertilidad femenina es más valorada.

En la tradición andina, dando vida y tomando vida, son parte del mismo ciclo que se base en la circulación de vida. Ambas son parte del ciclo, son contradictorias y complementarias al igual que la masculinidad y la feminidad. Así mismo, las maneras masculina y femenina de generar vida y fertilidad son diferentes pero a la vez complementarias. Podemos resumir estas dicotomías y relaciones complementarias en la siguiente fórmula:

Femenino – dando vida – sangre menstrual/del parto – pasividad

Masculino – tomando vida – sangre del sacrificio – actividad

Como lo hemos demostrado a lo largo del artículo, la sangre es la substancia central que posibilita la circulación de la vida, es decir, es el propio flujo de la vida.

Bibliografía

- ALBORNOZ, Cristóbal de
1967[1583] La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Américanistes*, 56(1), 7-39.

ARNOLD, Denise

1999 Introducción. En Denise Arnold, Juan de Dios Yapita & Margarita Tito (eds.), *Vocabulario aymara del parto y de la vida reproductiva de la mujer*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, pp.17-53.

ARNOLD, Denise & Juan de Dios YAPITA

1998 K'ank'isiña: Trenzarse entre la letra y la música de las canciones de boda en Qawachaka, Bolivia. En Denise Arnold (ed.), *Gente de carne y hueso las tramas de parentesco en los Andes*. La Paz: Biblioteca de Estudios Andinos, pp.523-580.

ARNOLD, Denise, Juan de Dios Yapita & Margarita Tito

1999 *Vocabulario aymara del parto y de la vida reproductiva de la mujer*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

ARTZI, Bat-ami

2016 La participación de las mujeres en el culto: Un estudio iconográfico de la cerámica inca. En Marco Curatola Petrocchi & Jan Szemiński (eds.), *El Inca y la huaca. La religión del poder y el poder de la religión en mundo andino antiguo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 227-258.

BELAUNDE, Luisa Elvira

2019 *El recuerdo de luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Cusco: Ceques Editores SRL.

BASTIEN, Joseph

1978 Marriage and Exchange in the Andes. En Jorge Flores Ochoa (ed.), *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes Congrès du Centenaire*. Volumen 4. París: Société des Américanistes, pp. 149-164.

BEAUVOIR, Simone de

2010[1949] *The Second Sex*. Nueva York: Vintage Books y Random House, Inc.

BERGH, Susan

2013 Wood Containers and Cups. En Susan Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*. Nueva York y Cleveland: Thames & Hudson y The Cleveland Museum of Art, pp. 243-247.

BETANZOS, Juan de

1987[1551] *Suma y narración de los incas*. María Martín Rubio (ed.). Madrid: Atlas Ediciones.

BOLIN, Inge

1998 *Ritual of Respect, the Secret of Survival in the High Peruvian Andes*. Austin: University of Texas Press.

- BOURGET, Steve
2006 *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin: University of Texas Press.
- CARRASCO GUTIÉRREZ, Ana María
1998 Constitución de género y ciclo vital entre los aymaras contemporáneos de Chile. *Chungara*, 30(1), 87-103.
- CARRASCO, Ana María & Vivian GAVILÁN VEGA
2009 Representaciones del cuerpo, sexo y género entre los aymaras del Norte de Chile. *Chungara*, 41(1), 83-100.
- CHÁVEZ, Sergio Jorge
2002 Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. En Helaine Silverman & William H. Isbell (eds.), *Andean Archaeology II: Art, Landscape, and Society*. Nueva York: Kluwer Academic y Plenum Publishers, pp. 35-69.
2004 The Yaya-Mama Religious Tradition as an Antecedent of Tiwanaku. En Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku, Ancestors of the Inca*. Lincoln y Londres: Denver Art Museum y University of Nebraska Press, pp. 70-93.
2018 Identification, Definition, and Continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin. En William H. Isbell y otros (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*. Los Angeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press, pp. 17-49.
- CHOQUECAHUA, Jorge
1971 Escarbo de papas. *Allpanchis Phuturinga*, 3, 99-100.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1973[1553] *La crónica del Perú*. Lima: Ediciones PEISA.
- COBO, Bernabé
1956-1964[1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Francisco Mateos (ed.). 2 vols. Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI y XCII. Madrid: Atlas.
- CONKLIN, Beth
2001 Women's Blood, Warriors' Blood, and the Conquest of Vitality in Amazonia. En Thomas A. Gregor & Donald Tuzin (eds.), *Gender in Amazonia and Melanesia: An Exploration of the Comparative Method*. Berkeley: University of California Press, pp. 141-174.

COOK, Anita

2001 Las deidades huari y sus orígenes altiplánicos. En Krzysztof Makowski (ed.), *Los dioses del antiguo Perú*. Volumen 2. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 39-66.

2013 The Coming of the Staff Deity. En Susan Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*. Nueva York y Cleveland: Thames & Hudson y The Cleveland Museum of Art, pp. 105-121.

DEAN, Carolyn

2001 Andean Androgyny and the Making of Men. En Cecelia F. Klein (ed.), *Gender in Pre-Hispanic America*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 143-182.

DI SALVIA, Daniela

2013 La Pachamama en la época incaica y post-incaica: Una visión andina a partir de las crónicas peruanas coloniales (siglos XVI Y XVII). *Revista Española de Antropología Americana*, 43(1), 89-110.

DRANSART, Penelope

1988 Women and Ritual Conflict in Inka Society. En Sharon Macdonald, Pat Holden & Shirley Ardener, *Images of Women in Peace & War*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 62-77.

ELFERINK, Jan G. R.

2014 *Sexuality, Procreation and Inca Ethnobotany*. Munich: LINCOM Europa.

FRAME, Mary & Rommel ÁNGELES FALCÓN

2014 A Female Funerary Bundle from Huaca Malena. *Nawpa Pacha*, 34(1), 27-59.

GAVILÁN VEGA, Vivian

1996 *Mujeres y hombres en Isluga y Cariquima: Una aproximación a las relaciones de género entre los aymara del norte de Chile*. Tesis de maestría en Antropología, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.

GLOWACKI, Mary

2013 Shattered Ceramics and Offerings. En Susan Bergh (ed.), *Wari: Lords of the Ancient Andes*. Nueva York y Cleveland: Thames & Hudson y The Cleveland Museum of Art, pp. 145-157.

GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego

1952[1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Imprenta Santa María.

- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
2001[1615] *Nueva corónica y buen gobierno. Complete digital facsimile edition of the manuscript, with a corrected online versión of Guaman Poma 1980 edition.* Copenhagen: Royal Library of Denmark. También en: <http://www.kb.dk/elib/mss/poma/>.
- HARRIS, Olivia
1985 Complementariedad y conflicto una visión andina del hombre y la mujer. *Allpanchis Phuturinga*, 25, 17-42.
- HARRIS, Olivia & Kate Young
1979 *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ISBELL, Billie Jean
1997 De inmaduro a duro: Lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género. En Denise Y. Arnold (ed.), *Más allá del silencio: Las fronteras de género en los Andes*. La Paz: Biblioteca de Estudios Andinos, pp. 253-300.
- KOLATA, Alan
2004 The Flow of Cosmic Power. Religion, Ritual and the People of Tiwanaku. En Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku, Ancestors of the Inca*. Lincoln y Londres: Denver Art Museum y University of Nebraska Press, pp. 98-125.
- KORPISAARI, Antti, Jédu SAGÁRNAGA, Juan VILLANUEVA & Tania PATIÑO
2012 Los depósitos de ofrendas tiwanaku de la Isla Pariti, Lago Titicaca, Bolivia. *Chungara*, 44(2), 247-267.
- KORPISAARI, Antti & Martti PÄRSSINEN
2011 *Pariti. The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- LOPÉZ HERNÁNDEZ, Miriam
2015 El colibrí como símbolo de la sexualidad masculina entre los mexicas. *Itinerario. Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos*, 21, 79-100.
- MARISCOTTI DE GÖRLITZ, Ana Maria
1978 *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- MOLINA, Cristóbal de
2010[1574] *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Paloma Jiménez del Campo (ed.). Madrid: Iberoamericana.

- MORRIS, Craig & Adriana von HAGEN
1993 *The Inka Empire and its Andean Origins*. Nueva York: Abbeville Press.
- MURÚA, Martín de
2001[1616] *Historia general del Perú*. Manuel Ballesteros Gaibrois (ed.). Madrid: Dastin.
- ORTNER, Sherry B.
1974 Is Female to Male as Nature Is to Culture? En Michelle Zimbalist Rosaldo & Louise Lamphere (eds.), *Woman, Culture, and Society*. Stanford, California: Stanford University Press, pp. 68-87.
- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan de SANTACRUZ
1995[1613] *Relación de antigüedades de este reino del Perú*. Carlos Aranibar (ed.). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- PIZARRO, Pedro
2013[1571] *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- PLATT, Tristan
2002 El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes. *Estudios Atacameños*, 22, 127-155.
- POLO DE ONDEGARDO, Juan
1916[1571] *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas*. Horacio H. Urteaga & Carlos A. Romero (eds.). Lima: Librería e Imprenta Sanmartín.
- PROULX, Donald A.
2001 Ritual Uses of Trophy Heads in Ancient Nasca Society. En Elizabeth P. Benson & Anita G. Cook (eds.), *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press, pp. 119-136.
2006 *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography*. Iowa City: University of Iowa Press.
2007 The Depiction and Significance of Blood in Nasca Iconography (texto inédito en posesión del autor).
- ROARK, Richard Paul
1965 From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery. *Nawpa Pacha*, 3, 1-92.
- SANTO TOMÁS, Domingo de
1560 *Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Peru*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdova.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
1942[1572] *Historia de los incas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- SIKKINK, Lynn
1997 Water and Exchange: The Ritual of *Yaku Cambio* as Communal and Competitive Encounter. *American Ethnologist*, 24(1), 170-189.
- TORRES, Constantino Manuel
1987 *The Iconography of South American Snuff Trays and Related Paraphernalia*. Gotemburgo: Göteborgs Etnografiska Museum.
2018 Visionary Plants and SAIS Iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco. En William H. Isbell y otros (eds.), *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*. Los Angeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press, pp. 287-326.
- TSCHOPIK, Harry
1951 *The Aymara of Chucuito, Peru. I. Magic*. Anthropological Papers 44 (2). Nueva York: The American Museum of Natural History.
- VERANO, John
1995 Where do They Rest? The Treatment of Human Offerings and Trophies in Ancient Peru. En Tom D. Dillehay (ed.), *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practice*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 189-227.
- YACOVLEFF, Eugenio & Fortunado L. HERRERA
1934 El mundo vegetal de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional*, 3(3), 243-322.

Catálogos en línea

Museo Larco

<http://www.museolarco.org/catalogo/>

SMB (Staatliche Museen zu Berlin), Ethnologisches Museum, Berlin (Museo Etnológico de Berlin).

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de>

The British Museum

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx

The Metropolitan Museum of Art

<https://www.metmuseum.org/art/collection>

Capítulo 16

La convergencia entre la etnoarqueomusicología y la semiótica

Una aproximación interdisciplinaria para el análisis iconográfico de las representaciones musicales en la cerámica del Perú antiguo

Daniela La Chioma
Universidade de São Paulo

A partir de la mirada interdisciplinaria propuesta por Olsen (2002) para el estudio de evidencias musicales arqueológicas andinas, y recurriendo a la semiótica como referencial metodológico, proponemos discutir aspectos sociales y cosmológicos de la música en el Perú prehispánico. Simultáneamente al análisis iconográfico, se tomarán en cuenta evidencias arqueológicas y etnohistóricas en dos estudios de caso. En el primero, plantearémos la existencia de un tipo muy particular de producción sonora reservada a las altas esferas de poder moche, marcada por actuaciones de individuos de alto estatus en ceremonias oficiales. En el segundo, al analizar un corpus iconográfico nasca, discutiremos la dimensión simbólica de los instrumentos sonoros en los Andes prehispánicos, bajo una perspectiva ontológica.

Etnoarqueomusicología y semiótica: Un encuentro de perspectivas teóricas para el estudio de la iconografía musical andina

En las dos décadas últimas la producción sonora en la América antigua ha emergido como un terreno de estudios promisor, habiendo llegado a un debate estable conducido por musicólogos, arqueólogos y antropólogos, entre otros especialistas. La construcción del conocimiento sobre la producción sonora

en el pasado se encuentra basada en una diversidad de fuentes, como datos arqueológicos, representaciones iconográficas, fuentes etnohistóricas y otros tipos de documentos. Sobre la base de esta propuesta interdisciplinar, pero aplicándola particularmente al caso de los Andes sudamericanos, Dale Olsen (2002, p. 8) ha sido el primer investigador en proponer un estudio multifacético de la música en el pasado andino prehispánico, al establecer el término *Etnoarqueomusicología andina*. Su propuesta metodológica se inclina a comprender diferentes aspectos musicales del pasado andino partir del análisis de distintas fuentes.

El estudio de la música andina antigua puede ser enfocado bajo diferentes miradas disciplinarias. Los instrumentos sonoros prehispánicos, por ejemplo, pueden ser analizados desde una perspectiva acústica y organológica, en la cual se hacen mediciones de los instrumentos previamente hallados en contextos arqueológicos o presentes en las colecciones de museos. Los aspectos sociales y simbólicos de la música no están aislados de los técnicos/organológicos, y pueden ser estudiados con relación a los instrumentos sonoros que se conservan, a través sea de los contextos arqueológicos como de la iconografía y las fuentes etnohistóricas. Antes separados, estos estudios vienen construyendo un diálogo y compartiendo una trayectoria común en las últimas dos décadas, con contribuciones de especialistas de diversas disciplinas, como se ve en los trabajos de Gruszczyńska (2000, 2004, 2014), Olsen (2002), Stobart (2006), Bellenguer (2007), Gudemos (2009), Mansilla (2009), Mendivil (2009), Herrera (2010), Kolar y otros (2012), La Chioma (2012, 2013, 2016a, 2016b) y Scullin (2015).

Lo que aquí proponemos es un análisis de las referencias musicales en el arte del Perú antiguo finalizado a la comprensión de las formas de actuación de los músicos y de los demás aspectos sociales y ontológicos de la producción sonora prehispánica. Este análisis debe considerar las particularidades de los contextos de producción de los artefactos con representaciones relacionadas a la música, así como tomar en cuenta sus aspectos morfológicos y tecnológicos. La producción de cerámica ritual estaba directamente regulada por las élites dominantes que dictaban las normas y preceptos de la creación artística (Moseley, 1992, pp. 73-74; Jackson, 2008, pp. 49, 120; Russel & Jackson, 2001, p. 159; Silverman & Isbell, 2002, p. 12). En este sentido, la presencia o ausencia de músicos o performances musicales en un determinado corpus iconográfico del Perú antiguo, y la forma como son representados, proporcionan huellas sobre la magnitud ritual y política de la producción sonora y la importancia que daban los gobernantes a su materialización en el aparato ritual.

Tomando en consideración estas particularidades, presentamos aquí un marco teórico-metodológico basado en la articulación de los estudios de etnoarqueomusicología con la semiótica y la semántica visual, ampliamente utilizada como referente teórico-metodológico en los estudios de historia del arte e iconografía.

El término semiótica define una compleja área del conocimiento que se dedica a comprender los sistemas de significación. Según Preucel (2006, p. 3) la semiótica es «un campo multidisciplinario dedicado a la forma como los individuos producen, comunican y codifican significado». Una de las principales premisas de la semiótica en los estudios de arte y arqueología es el principio de que un artefacto o representación «son constructos culturales, los cuales manifiestan valores sociales de las circunstancias en las cuales han sido producidos» (Moxey, 1991, p. 986). En este caso, es fundamental el contexto social y las ontologías particulares de cada grupo para la interpretación de los significados presentes en la materialidad. Otra premisa, tomada de la perspectiva teórica de Saussure, es aquella que señala que los signos lingüísticos tienen significado cuando interrelacionados, conforman una norma semántica (Ibíd., p. 988). En los análisis iconográficos, al utilizar esta premisa, consideramos que los artefactos también son signos, y que su contexto sería comparable a un sistema semántico, en el cual el significado es construido en la relación de sus diversos componentes.

Presentaremos dos casos de estudio que abordan, respectivamente, dos aspectos sociales de la música en el Perú antiguo: uno relacionado al rol social de los músicos y su actuación políticoreligiosa en el mundo moche, y el otro concerniente a la simbología de la flauta de pan o *antara* en el arte nasca. Ambos análisis han sido realizados sobre la base de fuentes iconográficas, siendo discutidos a la luz de los datos arqueológicos y etnohistóricos.

La iconografía musical

Nuestro *corpus* de datos se encuentra conformado por artefactos cerámicos del periodo Intermedio Temprano andino, particularmente de las sociedades Moche y Nasca, los cuales presenten músicos o instrumentos sonoros en su iconografía. La diversidad de temas relativos a la producción sonora es significativa, abarcando seres humanos y sobrenaturales, animales, plantas, divinidades y muertos o ancestros involucrados en una variedad de actuaciones musicales asociadas a distintos instrumentos.

Tal diversidad de escenas plantea la necesidad de llevar a cabo una sistematización del material que permita una distinción nítida de los temas, incluidos los tipos de músicos involucrados en las narrativas, considerando al mismo tiempo el carácter simbólico de los instrumentos sonoros. Partimos de una herramienta metodológica basada en la semántica visual, en la cual los elementos iconográficos mínimos de cada objeto son analizados detalladamente. Además, se toma en consideración también el tipo de objeto que contiene las representaciones, pues como observa Golte (2009, p. 33), la morfología de las vasijas también es una unidad semántica que debe ser considerada por el investigador. Así, el análisis se enfoca principalmente en los atributos y aspectos físicos de los músicos, los instrumentos sonoros representados y sus significados simbólicos.

Estos tres ejes analíticos son entrecruzados, formando grupos específicos de narrativas musicales, en las cuales determinados instrumentos sonoros se repiten siempre en los mismos soportes y asociados a los mismos tipos de músicos. Finalmente, se entrecruzan estos grupos de datos con las fuentes etnohistóricas y con la información proveniente de contextos arqueológicos cerrados que contengan instrumentos o representaciones musicales, con el objetivo de comprender el rol social de los músicos y su relación con la simbología de los instrumentos que tocan.

Por mucho tiempo, los análisis musicales estuvieron apartados de estudios más amplios sobre las sociedades estudiadas, ya que los instrumentos sonoros y la iconografía musical eran considerados secundarios por los investigadores, o eran aislados de otros aspectos importantes hallados arqueológicamente. Algunos trabajos recientes han empezado a considerar estas relaciones; los efectuados por Kolar y otros (2012) y Scullin (2015), por ejemplo, evalúan aspectos acústicos de los espacios construidos en Chavín de Huántar y en la Huaca de la Luna, respectivamente. Estos análisis toman en cuenta los estudios arquitectónicos, espaciales, políticos y cosmológicos de las sociedades andinas para comprender la producción del sonido y las performances musicales.

«Los Sacerdotes Guerreros» y la producción sonora en el mundo moche

La iconografía del período Moche Medio sugiere la participación de personajes de alto estatus, principalmente miembros de una clase de Sacerdotes Guerreros, en las performances musicales.

La gran cantidad y sofisticación de los artefactos de prestigio y de los atributos de poder presentes en los contextos funerarios y representaciones iconográficas, indican que existió una gran variedad de roles de autoridad en el mundo moche.

Individuos o personajes específicos pueden ser identificados en las iconografías del período Intermedio Temprano partir de la combinación de sus elementos o atributos de poder. Tales elementos confieren a estos individuos cualidades y poderes de deidades, ancestros y seres sobrenaturales que forman parte del sistema de creencias de estas sociedades. Esas entidades comparten sus atributos y poderes mágicos con los gobernantes o individuos de alta jerarquía social, los cuales comandaban las ceremonias en las huacas y espacios públicos (De Marrais, Castillo & Earle, 1996, p. 17).

Las asociaciones precisas de atributos en la iconografía moche han llevado a que Makowski (1996, p. 17) emplee el concepto de *personalidad iconográfica*, correspondiente a la *persona social* utilizado posteriormente por Bourget (2008, p. 263). Bajo este concepto se distinguen los roles sociales específicos asociados a estos individuos, que se identifican no solamente en el arte, sino también en los hallazgos funerarios. Makowski (2010), Donnan (2012) y Bernier (2010) han debatido cómo la suntuosa materialidad jugó un importante rol en el mantenimiento y legitimización de la autoridad de estos individuos, permitiendo que condujeran y participaran en los ritos más importantes. Del mismo modo, Bawden (1994) ha sugerido que una «iconografía centrada en autoridades» se habría convertido en una de las más importantes estrategias de poder por los gobernantes moche, con el objetivo de consolidar sus posiciones e identidades en las estructuras sociopolíticas, ya que, en palabras de este autor, «las estructuras de poder se mantenían por medio de los rituales de comunicación con el sobrenatural y la dinámica de reciprocidad» (Ibíd., p. 119).

En el proceso de análisis iconográfico, observamos músicos cargando atributos que eran muy específicos de personajes de alto estatus, largamente debatidos en los estudios moche. Ellos eran representados tanto escultóricamente como pictóricamente, participando en danzas, ceremonias, procesiones y batallas. La coherencia demostrada en sus atributos de poder y en las ocasiones en la cual actúan, sugieren la existencia de músicos oficiales, responsables de una producción sonora estandarizada y constante en las ceremonias públicas. Estos rituales eran oficiados por una clase de individuos que tenían el control sobre las esferas política y religiosa. En el plano cosmológico, las ceremonias garantizaban la conexión con el mundo sobrenatural y, en el plano político, la manutención y legitimación de los gobernantes.

En su estudio sobre los aspectos acústicos de la producción sonora en las huacas moche, Scullin (2015) emplea el concepto de Estado Teatral (*Theater State Model*) destacando la importancia de las grandes ceremonias en la construcción

y consolidación de los roles de autoridad de los gobernantes que participaban en ellas. Según esta autora, es de la eficacia de estas ceremonias públicas que derivaría el poder político.

Tales eventos eran marcados por una intensa producción sonora, mediante la cual los gobernantes y músicos legitimaban sus poderes temporales y sacerdotales, así como sus atribuciones simbólicas, al personificar las principales divinidades y ancestros. Los individuos generalmente referidos como «Sacerdotes Guerreros» son reconocidos en la iconografía y contextos funerarios por la sofisticación de sus atributos de poder, como tocados elaborados, con diademas y apéndices, túnicas, capas, narigueras, orejeras, brazaletes, collares y pectorales, que los identifican como los individuos de más alto status en la sociedad moche. Sus restos han sido paulatinamente encontrados en excavaciones arqueológicas realizadas en las tres últimas décadas.

Los Sacerdotes Guerreros podían tener distintas *personalidades iconográficas*, dependiendo de sus atributos específicos, como lo observamos en La Ceremonia del Sacrificio (fig. 1), uno de los temas más emblemáticos de la iconografía moche, en el cual una serie de autoridades político-religiosas actúan en un ritual. En la parte superior de la imagen observamos cuatro personajes con atributos de Sacerdotes Guerreros. El primero, con el casco cónico, que recibe la copa del Guerrero Ave, es referido por Donnan (1976) como el Personaje A. El Señor de Sipán, encontrado en la Tumba 1 de Sipán, guarda correspondencia con este personaje en todos sus atributos, lo que ha llevado a Alva & Donnan (1993) a considerar al Personaje A como la persona social del Señor de Sipán.

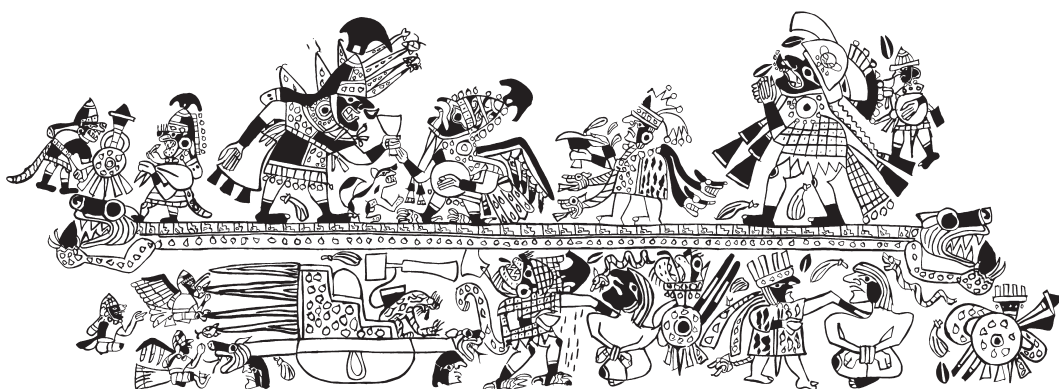


Figura 1. Roll out de la «Ceremonia del Sacrificio». Moche Archive, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. (dibujo: Donna McClelland).

El último personaje de la fila superior fue llamado por Donnan (1976) el Personaje D. Presenta los atributos del Guerrero del Búho, como la larga túnica de placas de metal cuadrangulares y el tocado en forma de V que lleva un aplique frontal de cabeza de animal. En algunas imágenes, este personaje aparece representado con un tocado diferente, en forma de pulpo (fig. 2).

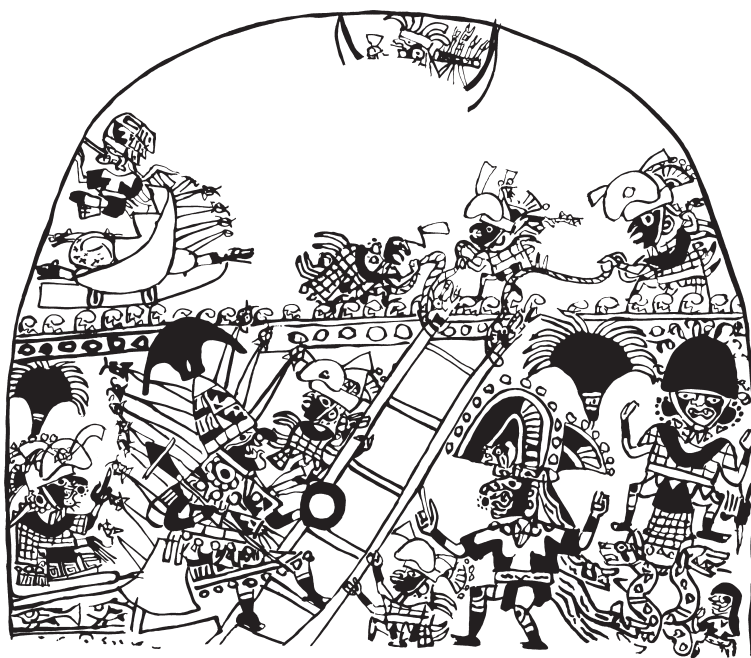


Figura 2. Roll out del «Tema de la Escalera». Moche Archive, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. (dibujo: Donna McClelland).

Ambos personajes, A y D, con sus asociaciones de atributos de autoridad interactúan en una serie de narrativas cumpliendo roles opuestos, como la «Ceremonia del Sacrificio» y «La Rebelión de los Artefactos». Mientras el Personaje A representa el *hanan* en la cosmovisión andina, el mundo diurno y las fuerzas solares, el Personaje D representa las fuerzas nocturnas del búho y la relación con el inframundo, o el *urin*.

Ambas personas sociales aparecen también asociadas a instrumentos sonoros en la iconografía, tanto en forma escultórica, en silbatos, como en representaciones de línea fina. El Personaje D figura siempre asociado a *antaras* y sonajeras, mientras que el Personaje A aparece asociado solamente a sonajeras (La Chioma, 2016a, pp. 110-111). Esas representaciones fueron por mucho tiempo consideradas como

de simples «músicos» entre los investigadores de la iconografía, pero sus atributos más bien los califican como Sacerdotes Guerreros, ya conocidos en el debate iconográfico, actuando en performances musicales.

El dibujo de línea fina sacado de una vasija del Fowler Museum of Cultural History de Los Angeles (fig. 3) muestra seis personajes tocando instrumentos sonoros: mientras los Sacerdotes Guerreros tocan las *antaras*, los músicos más pequeños, aparentemente anunciantes o guerreros, tocan las trompetas en forma volteada. Además, hay un *pututu* abajo de un *ulluchu* al lado del primer músico. El último músico de izquierda a la derecha lleva exactamente los mismos atributos del Personaje D de la Ceremonia del Sacrificio.



Figura 3. Roll-out de botella del Fowler Museum. Moche Archive, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., # PH.PC. 001 (dibujo: Donna McClelland).

En la temporada de campo del año 2007, tres nuevas tumbas fueron halladas en Sipán por Walter Alva y Luis Chero. Ellas eran similares, en muchos aspectos, a las primeras tumbas excavadas en la década de los ochentas. En la Tumba 14 se han encontrado los restos de un individuo que tenía exactamente los mismos atributos del Personaje D. Alva y Chero lo llamaron Sacerdote Guerrero (Chero, 2014). Observamos la túnica de placas cuadrangulares, el tocado en V con aplique frontal de cabeza humana y hasta el tocado en forma de pulpo que aparece asociado a él en escenas más tardías (fig. 4). Sorprendentemente, también lo acompañaban réplicas de instrumentos sonoros, exactamente los mismos representados en la vasija del Fowler Museum: un par de *antaras*, siete pequeñas trompetas y nueve pequeños *pututus* de cerámica. También se observan las caras humanas reproducidas en cerámica, que en la botella del Fowler Museum servían como apliques de las *antaras*.



Figura 4. Artefactos encontrados con el Señor de la Tumba 14 de Sipán. Museo de Sitio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque (fotos: Daniela La Chioma).

Es posible que los *pututus* y las trompetas sean miniaturas y no suenen, pero hay gran posibilidad de que las *antaras* suenen (Carlos Mansilla, comunicación personal, 2014). Estudios de antropología física sobre las alteraciones mandibulares de un individuo pueden ser eficaces para aclarar la práctica de tocar instrumentos de sople. Hace aproximadamente una década, un análisis conducido por Elsa Tomasto (2006) confirmó, a partir de las alteraciones mandibulares de un individuo enterrado con 14 *antaras* en un cementerio nasca, que él también las había tocado. Según Chero (2014, p. 100), los análisis de antropología física del individuo de la Tumba 14 conducidos por Melissa Lund indican erosiones mandibulares y dentales severas causadas por actividades cotidianas, posiblemente la masticación

de coca.¹ Chero no menciona si tales alteraciones podrían haber sido causadas por la práctica de tocar instrumentos de viento. En todo caso, aunque no se ha comprobado esta información para el Señor de la Tumba 14, el hecho de que haya sido encontrado asociado a las tres categorías de instrumentos representadas en la botella y, sobretodo, a los mismos atributos del Señor Nocturno o Personaje D, demuestra que ambos comparten la misma persona social, la cual, a su vez, estaba asociada en el mundo moche a las *antaras* y *pututus* (La Chioma, 2016a, p. 88; 2016b, p. 184).

Bajo nuestra perspectiva, estos personajes no deben ser categorizados simplemente como «músicos», por el simple hecho de que sostienen instrumentos sonoros. Tal simplificación no es suficiente para explicar la función que cumplieron la música y aquellos que la tocaban en el mundo ceremonial moche (La Chioma, 2016b, p. 183). Lo más seguro es que estos personajes representen a oficiantes, denominación que emplea Makowski (1994, pp. 55-56) para referirse a los personajes que generalmente cumplen roles centrales relacionados a los cultos de carácter oficial:

El contenido narrativo permite definir a los personajes de túnica larga como oficiantes. No combaten, no cazan, no pescan, ni recolectan caracoles terrestres; el baile y el acompañamiento musical son las únicas actividades colectivas en las cuales toman parte activa (...). Asumen más bien roles protagónicos en los momentos culminantes de las ceremonias cuando el acto realizado implica una comunicación directa con el numen (Makowski, 1994, p. 56).

Resulta muy claro que la música, dentro de un contexto ritual, fue sumamente importante en el período Moche Medio, al cual Uceda (2010, p. 134) denominó «el primer período Moche». En aquel entonces (aproximadamente entre los años 100 a 600 d.C.) el templo antiguo de la Huaca de la Luna estaba en su apogeo y las excavaciones certifican el altísimo estatus de las élites religiosas del período, muy similares a las representaciones iconográficas de esta fase (Ibíd. loc. cit.). Este perfil ceremonial del espectáculo, propio de esa época, debió haber exigido una mayor atención a la producción del sonido, un elemento indispensable al grado de «teatralización» del ritual oficiado por los sacerdotes (La Chioma, 2016b, p. 184).

¹ El severo desgaste dental estaba acentuado en los dientes superiores e inferiores del lado derecho, lo que pudo deberse a una patología por lesión en la articulación temporo-mandibular o a factores culturales, como la masticación de coca en el marco de actividades rituales (Chero, 2014, p. 100).

Es interesante notar, asimismo, que aunque las tumbas de Sipán se encuentran en el contexto Moche Norteño, los roles sociales e instrumentos sonoros encontrados en las tumbas tienen relación con la iconografía de las vasijas Moche Sureño, lo que demuestra la relación de estos roles sociales protagónicos con la música en ambas regiones. Es importante señalar que Sacerdotes Guerreros músicos solo se ven representados en dos tipos de soportes: las vasijas de asa estribo con pintura en línea fina y los instrumentos sonoros, mayormente silbatos y trompetas.

«El Señor de las Antaras» nasca

El segundo caso de estudio analiza un corpus iconográfico nasca con un personaje central cuyo rol está claramente relacionado a la música y al plano sobrenatural, por lo que lo hemos denominado «El Señor de las Antaras» (La Chioma, 2013). Este personaje, normalmente representado en soportes tipo vaso, aparece siempre con los brazos y piernas abiertos, rodeado por *antaras* rojas (figs. 5 y 6). Usa un turbante o *llautu* en forma del símbolo del infinito (lemniscata) sobre la cabeza y tiene un cacto, probablemente el San Pedro (*Trichocereus pachanoi*), en su estómago. De sus orejas salen elementos en forma de tubo con función todavía indefinida, y en algunas piezas se puede observar un elemento amarillo, probablemente una jíquima (*Pachyrhizus tuberosus*), en la punta del objeto. En sus articulaciones aparecen rostros antropomorfos y en la mayoría de los artefactos analizados el personaje lleva una *antara* en la boca, sin sujetarla con las manos. En casi todas las imágenes se incluye además una figura secundaria que presenta rasgos antropomorfos, a la cual denominamos *ayudante*. Este último sostiene los objetos que surgen de las orejas o de la cabeza del personaje, y parece volar.

El órgano sexual del personaje que podría verse en algunos casos como una extensión del cacto, parece estar estrechamente ligado a un tambor, lo que hemos interpretado como una cópula entre él y su tambor. En todas las piezas analizadas observamos que cuando el personaje tiene su órgano sexual fuera del supuesto tambor, el cacto en su estómago es de color rojo (fig. 5), y cuando el órgano sexual se encuentra dentro del tambor, el cacto es negro (fig. 6). En ninguna de las piezas estudiadas, el cacto rojo está asociado al órgano sexual dentro del tambor o el cacto negro al órgano sexual fuera del mismo. De acuerdo con nuestra interpretación, hay una lógica de transformación en esta ocurrencia que, posiblemente, constituye una narrativa en dos partes en la cual el ser mítico fertiliza al tambor con la sustancia vital de la planta color rojo. Por su parte, el cacto en negro indica que la esencia ha sido transferida al tambor. Como ya lo hemos señalado:



Figura 5a. Vaso con representación de «El Señor de las Antaras», Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (foto: Daniela La Chioma).



Figura 5b. Roll-out de vasija nasca con representación de «El Señor de las Antaras». Imagen tomada de Ubbelohde-Doering, 1931, lám. 15. Cortesía de Donald Proulx.



Figura 6. Vaso con representación de «El Señor de las Antaras». Museo Larco, Lima, # ML034569.

Algunos investigadores, como Clados (comunicación personal, 2013), creen que esa distinción no sería simbólica, y se daría simplemente por una elección particular del artista. Creemos que aunque haya particularidades de talleres y artistas en el arte andino precolombino en general, y en el arte nasca en particular, los preceptos de la cosmovisión eran fundamentales y determinantes en la producción material, incluso en las representaciones iconográficas. Aunque podían cambiar algunos detalles de un artista al otro, los elementos semánticos principales no cambiaban. En nuestra opinión, el color del cacto y la posición del tambor eran elementos no cambiables, regidos por la cosmovisión, que solo así producían el sentido generalmente aceptado de la narrativa. (La Chioma, 2013, p. 64)

Una segunda categoría de vasijas de asa puente tiene un personaje sentado con las piernas cruzadas y tocando una *antara* (fig. 7), lo llamamos «El Antarista de los Varios Instrumentos» (La Chioma, 2013, p. 57). Este personaje exhibe los mismos atributos del Señor de las Antaras pero de manera más realista. Las *antaras* rojas no se encuentran en su alrededor, como en el caso del Señor de las Antaras, pero se hallan aquí pintadas en la camisa del personaje, donde a veces también aparecen los rostros antropomorfos que conforman las articulaciones del personaje sobrenatural. Otros atributos que el Antarista comparte con el Señor de las Antaras son el aparato acústico en forma de tubo, la sonaja amarilla y el turbante enrollado con cabeza de serpiente.



Figura 7. Vasija modelada que representa «El Antarista de los Varios Instrumentos». Museo de América, Madrid, # 05378.

La figura 8, una vasija con asa puente que se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, posee una iconografía impar y no pertenece a ninguna de las dos categorías mencionadas, aunque comparte con ellas varios elementos iconográficos. Dos personajes grandes están pintados en lados opuestos de la vasija, exactamente bajo el arco del asa puente. Tienen los mismos atributos, incluso los mismos colores: una *antara* de cuatro tubos en la mano derecha; un turbante en forma de serpiente enrollada, similar al del Señor de las Antaras; dos rostros antropomorfos en la región de las orejas, con lenguas rojas saliendo de la boca; pintura de ojos de halcón plumado; una lengua roja que termina en punta; un collar de placas trapezoidales coloridas; una camisa blanca con tres *antaras* pintadas y un taparrabo. La única diferencia entre los dos personajes es la cantidad de tubos de las *antaras* en sus camisas: una con *antaras* de tres y la otra con *antaras* de cuatro tubos.



Figura 8. Vasija con representación compleja de «El Señor de las Antaras». Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, # C65296 (fotos: Daniela La Chioma).

Se observa un cacto grande en uno de los costados de la vasija, del cual sale un elemento que podría representar una flor o un hongo. Varias tacitas coloridas están esparcidas por la escena, al igual que grandes tinajas o tambors. A un costado del cacto aparece una pareja de antaristas humanos, uno frente al otro, con una de las tinajas grandes entre ellos. Usan taparrabo y turbante, y no presentan atributos de poder. Otros dos personajes antropomorfos, también con taparrabo y turbante, aparecen al otro lado de la vasija cargando una trompeta que uno de ellos parece soplar.

Desde nuestra perspectiva semiótica los dos personajes principales de la escena pueden ser considerados representaciones del Señor de las Antaras ya que ambos muestran los mismos atributos que este personaje: las *antaras*; el *llautu* en forma del símbolo del infinito; los rostros que, en este caso, salen de las orejas; y el cacto que, aunque no se encuentre dentro del estómago, está a un costado. Además, está

la pareja de «ayudantes» o trompeteros y es posible que las grandes tinajas también representen tambores.

Como ya lo hemos propuesto (La Chioma, 2013, p. 58), esta asociación específica de elementos iconográficos no ocurre en ninguna otra escena pictórica compleja conocida de la iconografía nasca; por lo tanto, creemos que esta vasija se encuentra relacionada directamente con la temática del Señor de las Antaras. La diferencia de tamaño entre los dos Señores de las Antaras y los antaristas humanos y demás músicos de la vasija con asa puente, podría ser un recurso iconográfico para señalar o diferencias de poder, o su ubicación en distintos niveles de la existencia. Entendemos a los dos Señores como seres sobrenaturales, llenos de *camac*² o fuerza vital, que es activada cuando los antaristas humanos ingieren la bebida y empiezan a tocar. Suponemos, entonces, que el cacto, particularmente en su forma de bebida alucinógena obtenida de sus frutas y las *antaras*, como artefactos y su sonido, son los elementos que facilitan la transferencia del *camac* del Señor de las Antaras a los músicos humanos.

De acuerdo a la cosmovisión andina, todo suele tener su contraparte mítica o divina. Así, sugerimos que el Señor de las Antaras y el Antarista de los Varios Instrumentos forman contrapartes – una sobrenatural, la otra terrenal – del mismo concepto, ya que, aunque se encuentren representadas de formas distintas y en soportes morfológicamente distintos, todos cuentan con la misma asociación de elementos iconográficos.

Los estudios etnomusicológicos vienen demostrando cómo se utilizan las *antaras* actualmente en los *ayllus* tradicionales andinos. Entre otros, Baumann (1996), Olsen (2002), Stobart (2006) y Bellenger (2007) llevaron a cabo estudios etnomusicológicos en comunidades del altiplano alrededor del lago Titicaca, donde los conjuntos de *antaras*, llamados de *sikuris*, se componen de un gran número de parejas de antaristas, llegando a hasta un centenar de músicos. Baumann y Bellenger estudiaron varios tipos de *sikuris*, y en todas las variaciones de este instrumento es fundamental el concepto dual de *ira-arka*. La *antara ira* – que corresponde al ámbito masculino – empieza y lidera las canciones, mientras que la *antara femenina arka* le contesta, proceso que es considerado un diálogo: «[...] *arka* e *ira* combinan sus notas para crear una melodía particular que resulta de una interacción integrada y complementaria» (Baumann, 1996).

En el caso nasca, grupos de *antaras* fueron localizados durante excavaciones en el centro ceremonial de Cahuachi por Giuseppe Orefici. Uno de estos grupos

² Sobre el concepto de *camac*, véase Rostworowski (2000, p. 56) y Golte (2009, p. 21).

tenía 27 *antaras* que, según Gruszczynska (2006, p. 83) habían sido enterradas en parejas y quebradas intencionalmente.

Hay otros datos que atestiguan la existencia de dichos conjuntos, como explica Olsen (2002, p. 68):

Al describir trece instrumentos hallados en una tumba excavada por Julio Tello en 1929, Bolaños proporciona fuertes evidencias físicas y acústicas de que las flautas de Pan nasca eran tocadas en grupos: la conclusión importante del estudio de las antaras de esta tumba es que todos sus sonidos eran interrelacionados. Es como si todas las antaras hubieran pertenecido a un grupo instrumental muy similar a los grupos aimaras de sikuri actuales que suelen sus instrumentos de caña [...] en grupos de dos o más parejas de músicos, a veces formando conjuntos grandes en los que cada individuo, con su siku, cubre solo una parte de los tonos de la escala musical (traducción nuestra).

Es evidente que tanto la utilización funcional como la simbología de la *antara* están ligadas, en el caso nasca, al carácter colectivo de la música y de los rituales. Las *antaras* no solo fueron tocadas sino probablemente también manufacturadas (véase Bellenger, 2007, p. 74) y enterradas (como en Cahuachi) en conjuntos. En esta lógica, todo el ciclo de vida de estos objetos estaba destinado a ser colectivo.

Es posible, entonces, que la narrativa del Señor de las Antaras se refiera a un momento de consagración o «nacimiento» de las antaras que se encuentran alrededor del personaje como un conjunto con el cual se complementan. Esta consagración se realiza en el plano de los seres sobrenaturales, ya que la fuerza y eficacia simbólica de las antaras en el ritual terreno provienen de ese plano, y son conferidas a los músicos por las entidades sobrenaturales. Para estar preparados para esta transmisión, los músicos deben ser individuos con poderes de mediación entre los diferentes planos de la existencia.

Consideraciones finales

Los dos casos de estudio aquí presentados demuestran mucho de los aspectos simbólicos de los instrumentos sonoros analizados, las antaras, pero también los distintos roles ejercidos por quienes los tocaban, tanto en el plano social como en el plano de lo sobrenatural. La antara solía ser un instrumento de carácter colectivo, tanto en la sociedad Moche como en la Nasca, y tenía una carga simbólica altamente relacionada con el inframundo, la muerte y la fertilidad, como se observa en muchas otras escenas iconográficas que no hemos incluido aquí.

Más que retornar a los roles políticos o sobrenaturales de los músicos, queremos subrayar que la música en el Perú antiguo puede ser analizada bajo muchos aspectos. La ejecución musical es el ritual colectivo en el cual la simbología y la agencia del instrumento sonoro son activadas por los seres sociales designados para materializar las mediaciones entre los distintos planos de la existencia. Así, el uso del instrumento sonoro en el plano social nunca está alejado de su carga simbólica. Es importante mencionar, asimismo, que una revisión exhaustiva de los músicos en la iconografía permite constatar que en muchas ocasiones son ellos los principales actores de las narrativas más conocidas, aunque, cuando aparecen caracterizados como músicos, pueden pasar desapercibidos a los ojos de los investigadores.

Los instrumentos sonoros, al igual que todas las cosas en el mundo andino, se encuentran animados con *camac*. Contienen vida (Stobart, 2006, p. 27), lloran (Ibíd., pp. 22, 26), comunican, se expresan, y son capaces de traer vida a las semillas (Ibíd., p. 24). Algo en común, relatado por todos los estudios etnomusicológicos en las comunidades altoandinas, es el carácter cíclico y temporal de las actividades y performances musicales (Baumann, 1996; Bellenguer, 2007; Stobart, 2006). Asegurar el equilibrio cósmico a partir de la práctica musical parece ser una cuestión esencial de los *ayllus* andinos, en los cuales la producción musical obedece a algunos principios fundamentales, entre ellos las estaciones del año y el calendario ritual (Baumann, 1996, p. 19). Tocar determinados instrumentos sonoros en las épocas «erradas» se considera una práctica subversiva capaz de causar daños irreversibles en el orden de la naturaleza y del mundo, así como suscitar puniciones dentro de la propia comunidad (Bellenguer, 2007, p. 123; Layme, 1996, p. 112; Stobart, 1994; 1996, p. 67; 2006, p. 57).

Por esa razón, al analizar la iconografía musical de los periodos prehispánicos, es fundamental entablar un diálogo entre las imágenes, su contexto sociopolítico de producción y las ontologías musicales andinas. Consideramos la producción sonora como una de las principales actividades de las élites de poder político-religioso del período Intermedio Temprano, y proponemos el uso de la metodología adoptada para el análisis de la iconografía musical de otros períodos y sociedades del Perú antiguo.

Bibliografía

- ALVA, Walter & Christopher B. DONNAN
1993 *Royal Tombs of Sipán*. Los Angeles: University of California y Fowler
Museum of Cultural History.

- BERNIER, Hélène
2010 Personal Adornments at Moche, North Coast of Peru. *Nawpa Pacha*, 30(1), 91-114.
- BAUMANN, Max P.
1996 *Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology*. En Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt: Dietrich Briesemeister, pp. 15-66.
- BAWDEN, Garth
2004 *The Art of Moche Politics*. En Helaine Silverman (ed.), *Andean Archaeology*. Malden: Blackwell, pp. 116-129.
- BELLENGER, Xavier
2007 *El espacio musical andino*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BOURGET, Steve
2008 *The Third Man: Identity and Rulership in Moche Archaeology and Visual Culture*. En Steve Bourget & Kimberly L. Jones (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Austin: University of Texas Press, pp. 263-288.
- CHERO ZURITA, Luis
2014 *Huaca Rajada/Sipán: Esplendor y complejidad*. Lima: Edición del Autor.
- DE MARRAIS, Elizabeth, Luis Jaime CASTILLO BUTTERS & Timothy EARLE
1996 Ideology, Materialization, and Power Strategies. *Current Anthropology*, 37(1), 15-31.
- DONNAN, Christopher B.
1976 *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: University of California.
2010 *Moche State Religion: A Unifying Force on Moche Political Organization*. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 47-69.
- GÖLTE, Jurgen
2009 *Moche, cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GRUSZCZYŃSKA, Anna
2000 Is Sound the First and Last Sign of Life? An Interpretation of the Most Recent Archaeomusicological Discovery of the Nasca Culture (Panpipes). En Ellen Hickman, Ricardo Eichmann & Ingo Laufs (eds.), *Musikarchäologie früher Metallzeiten: Vorträge des 1 Symposiums der International Study Group on Music Archaeology im Kloster*

- Michaelstein, 18-24 Mai 1998. Studien zur Musikarchäologie.* Vol. 2. Rahden y Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH, pp. 191-202.
- 2004 Masculine Musical Instruments in the Andean Tradition. En Ellen Hickman & Ricardo Eichmann (eds.), *The Archaeology of Early Sound: Origin and Organization. Studien zur Musikarchäologie.* Vol. 4. Rahden y Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH, pp. 253-260.
- 2006 Under the Safe Cover of Sound: The Sense of Music in a Cycle of Life-and-Death according to Andean Tradition. En Ellen Hickmann, Arnd Adje Both & Ricardo Eichmann (eds.), *Musikarchäologie im Kontext: Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen: Vorträge des 4. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 19-26 September 2004. Studien zur Musikarchäologie.* Vol. 5. Rahden y Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH, pp. 81-94.
- 2014 *Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos.
- GUDEMOS, Mónica
- 2009 Dossier Arqueomusicología andina coordinado por Mónica Gudemos. Apuntes preliminares a esta edición. *Revista Española de Antropología Americana*, 39(1), 119-124.
- HERRERA WASSILOWSKY, Alexander
- 2010 *Pututu and Waylla Kepa: New Data on Andean Pottery Shell Horns.* En Ellen Hickman, Ricardo Eichmann & Lars Christian Koch (eds.), *Musikalische Wahrnehmung in Vergangenheit und Gegenwart: Ethnographische Analogien in der Musikarchäologie. Vorträge des 6 Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, 09-13 September 2008. Studien zur Musikarchäologie.* Vol. 7. Rahden y Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH, pp. 17-37.
- JACKSON, Margaret A.
- 2008 *Moche Art and Visual Culture in Ancient Peru.* Albuquerque: University of New Mexico Press.
- KOLAR, Miriam A., John W. RICK, Perry R. COOK & Jonathan S. ABEL
- 2012 *Ancient Pututus Contextualized: Integrative Archaeoacoustics at Chavín de Huántar, Peru.* En Adje Both & Matthias Stockli (eds.), *Flower World: Music Archaeology of the Americas / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas.* Vol. I. Berlín: Ekho Verlag, pp. 23-53.

LA CHIOMA SILVESTRE VILLALVA, Daniela

- 2012 *Emissários do vento: Um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual mochica e nasca*. Tesis de Maestría. Museu de Arqueologia e Etnologia de la Universidad de São Paulo, São Paulo.
- 2013 *El Señor de las Antaras: Música y fertilidad en la iconografía nasca*. En Adje Both & Matthias Stockli (eds.), *Flower World: Music Archaeology of the Americas / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas*, Vol. II. Berlín: Ecko Verlag, pp. 51-70.
- 2016a *O músico na iconografia da cerâmica ritual mochica: Um estudo da correlação entre as representações de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder*. Tesis de doctorado. Museu de Arqueologia e Etnologia de la Universidad de São Paulo, São Paulo.
- 2016b *The Social Roles of Musicians in the Moche World: An Iconographic Analysis of their Attributes in Middle Moche Period's Ritual Pottery*. En Angela Bellia & Clemente Marconi (eds.), *Representations of Musicians in the Coroplastic Art of the Ancient World: Iconography, Ritual Contexts, and Functions*. Pisa y Roma: Fabrizio Serra Editore y Teleses 2, pp. 179-190.

LAYME PAIRUMANI, Félix

- 1996 *La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara*. En Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes*. Madrid y Fráncfort del Meno: Iberoamericana y Vervuert, pp. 107-116.

MAKOWSKI, Krzysztof

- 1994 *La figura del oficiante en la iconografía mochica: ¿Shamán o sacerdote?* En Luis Millones & Moisés Lemlij (eds.), *En el nombre del Señor: Shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú*. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis y Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, pp. 51-95.
- 1996 *Los Seres Radiantes, el Águila y el Búho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II-VIII d.C.)*. En Krzysztof Makowski & Iván Amaro (eds.), *Imágenes y mitos: Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*. Lima: Australis y SIDEA, pp. 13-106.
- 2010 *Religion, Ethnic Identity, and Power in the Moche World: A View from the Frontiers*. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, pp. 280-305.

MANSILLA VÁSQUEZ, Carlos M.

- 2009 El artefacto sonoro más antiguo del Perú: Aclaración de un dato histórico. *Revista Española de Antropología Americana*, 39(1), 185-193.

- MENDÍVIL, Julio
2009 *Del juju al uauco. Un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyo del Imperio de los Incas.* Quito: Ediciones Abya Yala.
- MOSELEY, Michael E.
1992 *The Incas and their Ancestors: The Archaeology of Peru.* Nueva York: Thames and Hudson.
- MOXEY, Keith P. F.
1991 Semiotics and the Social History of Art. *New Literary History*, 22(4), 965-999.
- OLSEN, Dale
2002 *Music of El Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures.* Gainesville, FL: University Press of Florida.
- PREUCEL, Robert
2006 *Archaeological Semiotics.* Oxford: Blackwell.
- ROSTWOROWSKI, María
2000 *Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- RUSSELL, Glenn S. & Margaret A. JACKSON
2001 *Political Economy and Patronage at Cerro Mayal, Peru.* En Joanne Pillsbury (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru.* Washington, D.C.: National Gallery of Art, pp. 159-173.
- SCULLIN, Diane
2015 *A Materiality of Sound: Musical Practices of the Moche of Peru.* Tesis de doctorado. Columbia University, Nueva York.
- SILVERMAN, Helaine & Isbell WILLIAM H.
2002 *Andean Archaeology II: Art, Landscape and Society.* Nueva York: Kluwer Academic/ Plenum Publisher.
- STOBART, Henry
1994 Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia. *British Journal of Ethnomusicology*, 3, 35-48.
1996 Tara and Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning. En Max Peter Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes.* Frankfurt: Dietrich Briesemeister, pp. 67-81.
2006 *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes.* Aldershot, UK: Ashgate Publishing.

- TOMASTO, Elsa
2006 *Análisis osteológico del músico de Las Trancas, Nasca*. Texto mecanografiado. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- UBBELOHDE-DÖERING, Heinrich
1931 *Altperuanische Gefäßmalereien*, Vol. 2. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg an der Lahn.
- UCEDA CASTILLO, Santiago
2010 *Theocracy and Secularism: Relationships between the Temple and Urban Nucleus and Political Change at the Huacas de Moche*. En Jeffrey Quilter & Luis Jaime Castillo B. (eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 132-158.

Capítulo 17

Hacia una identificación de la tradición cultural andina a través del análisis iconográfico

Edward K. de Bock
Wereldmuseum, Rotterdam

Introducción

En los estudios andinistas existe el gran desafío de establecer cómo realizar una interpretación controlada de la iconografía andina antes de la historia, sin textos contemporáneos, ¿qué método y fuentes podrían controlar nuestras interpretaciones de manera independiente? Según fuera señalado por Panofsky (1965), el primer requisito para efectuar un estudio iconográfico es la posibilidad de llevar a cabo un control independiente. Si lo realizamos, aunque falten textos contemporáneos, el arte andino se volverá más histórico. El propósito de este artículo es identificar las características andinas que convirtieron al arte en un medio de comunicación legible para la gente andina. En otras palabras, esclarecer si existían reglas establecidas para la organización de una representación iconográfica que, además, la hacían comparable a otras.

John Murra y Nathan Wachtel escribieron que: «Más allá de la diversidad regional, tal comparación [entre culturas andinas] revela la profunda unidad de la civilización andina así como su originalidad» (Murra & Wachtel, 1986, p. 4; traducción nuestra). Esto quiere decir que la cultura andina se caracteriza por ciertos rasgos originales que fueron compartidos ampliamente en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, existe un problema que puede ser aclarado con una cita. Hace 35 años María Rostworowski me dijo: «Trabajé durante más de 30 años con las indígenas y ahora hay momentos en los que tengo la impresión que entiendo

cómo piensan». Su declaración pasó a convertirse en un principio importante para el estudio de la iconografía andina: entonces, ¿cómo podríamos entender *nosotros* estas representaciones? Al respecto, Tom Zuidema me aconsejó: «prueba lo más obvio y sigue la evidencia interna que no se basa en tu propia lógica». La práctica usual es que cada investigador utilice un propio sistema. No se analiza si los artistas estaban trabajando de acuerdo con un sistema andino. En este punto, resulta importante preguntarse si la tradición cultural andina posee alguna forma de coherencia a través del tiempo análoga a la que ha sido planteada para la mesoamericana. Nicholson (1973, 1976) observó que en los Andes, al igual que en Mesoamérica, no se cuenta con evidencias de un cambio en la religión como resultado de una nueva gran presión ideológica. Por consiguiente, no existen indicadores de una disyunción entre forma y significado como lo escribiera Kubler (1962). Él basó sus teorías en la historia del arte europeo; sin embargo, es mejor buscar argumentos en la propia cultura andina. Debemos descubrir las reglas andinas.

Siguiendo a Nicholson, en este artículo se abordarán dos cuestiones específicas. En primer lugar, las similitudes en el arte y la arquitectura como testimonios significativos de la profunda unidad andina. En segundo lugar, la identificación de las características andinas de la organización social que pueden ayudarnos a desarrollar una metodología para analizar la iconografía como un testimonio de la tradición cultural andina.

Arte

El uso de la botella con asa estribo (fig. 1) durante más de 2000 años por varias culturas sudamericanas, incluso por los incas, es un ejemplo de una larga tradición andina. Probablemente esta botella representó un concepto fundamental y eterno. Para responder a esta pregunta surge una problemática señalada por Erwin Panofsky: el historiador del arte debe analizar sin conocimiento previo. Sin embargo, el propio Panofsky admitió que esto es imposible. Cuando describimos la botella en términos objetivos, se presenta un aspecto fundamental de la sociedad andina: la dualidad. Hay una forma cerrada y otra abierta. Técnicamente esto significa que existe agua estancada y agua corriente. Aplicando varias fuentes, se puede interpretar la forma como un diseño ingenioso. El agua estancada puede representar un lago y el agua corriente un río, dos símbolos andinos de lo femenino y lo masculino. Un ejemplo de la cultura Tembladera representa estas dos corrientes con un *Strombus* y un *Spondylus*, también símbolos de lo masculino y femenino, respectivamente. En la Amazonía, una casa puede ser construida entre dos ríos relacionando lo masculino

y lo femenino (Hugh-Jones, 1979, p. 29); situación similar a la que ya conocíamos en el templo de Chavín y en la ciudad del Cuzco.



Figura 1. Botella con asa estribo de estilo Tembladera, 700 a.C. Representaciones escultóricas de *Strombus* y *Spondylus*. Wereldmuseum, Rotterdam.

Gary Urton (1988), en su estudio sobre Misminay, presenta la relación existente entre la forma de la «Y» y la cosmología andina. Al discutir sobre la forma de la cruz en las constelaciones, Urton concluye que la forma en «Y» es la más conveniente de todas para efectuar la función de una cruz, unir objetos y líneas de movimiento, y unir opuestos, como un *tinkuy*. Ya sea en el cielo o en la tierra, la «Y» es la expresión de la unión y, al mismo tiempo, de la bifurcación.

La botella con asa estribo parece derivar su prestigio de una combinación dinámica de aspectos fundamentales. Este ejemplo es valioso porque ilustra una continuidad cultural importante y las fuentes de estudio disponibles: iconografía, arqueología, etnohistoria y etnografía.

Otro ejemplo de una iconografía que presenta los aspectos cerrado y abierto, conectados con el agua, la tierra y la arquitectura es un modelo de un templo moche (fig. 2). Se trata de un ejemplo de la unificación estética y simbólica del paisaje con la arquitectura. Reconocemos la forma escalonada que es totalmente abierta. La forma de la parte superior es complementaria: cerrada y decorada con un motivo en «S». También el techo remite a una ola o curva. El templo es una traducción del motivo geométrico de un espiral escalonado. Anteriormente mostré que el tipo del templo tiene una tradición larga en la cerámica que va desde Vicús hasta el período Inca (Bock, 2003). Otros autores ya han demostrado que el motivo geométrico representa una montaña y un río, por la presencia de los personajes de la montaña.



Figura 2. Vasija arquitectónica moche que representa a un templo, 100 d.C. Wereldmuseum, Rotterdam.

Lo fascinante es que la combinación de los mismos motivos parece estar presente en el Templo del Sol en Machu Picchu. Arriba se encuentra el meandro arquitectónico alrededor de una piedra natural, abajo existe una cueva con entrada escalonada y, en el interior, arquitectura, es decir: una inversión dentro de la dulidad. Desde aquí, el agua cae en meandros hacia abajo, desde *hanan* hacia *urin* Machu Picchu. La forma del templo y los hallazgos de cerámica chimú en Machu Picchu podrían respaldar la profunda unidad de la que hablaron Murra y Wachtel.

Por eso regreso a la iconografía moche en los murales. Mirando desde arriba se nota que la pared con los dos murales moche también es un meandro, una representación del agua (fig. 3). El fenómeno de colocar a dos murales similares juntos es un aspecto único y, por consiguiente, un ejemplo de la originalidad de la cultura andina. Será esencial entender el porqué. La yuxtaposición de dos representaciones similares ya la conocíamos de Chavín. En el Obelisco Tello, dos caimanes también están rodeados por varias plantas, animales y personajes. La presencia del *Strombus* y del *Spondylus* identifica a los dos reptiles como



Figura 3. Estructura arquitectónica con murales de la Huaca de la Luna. Cultura Moche, 300-600 d.C. (foto: Edward de Bock).

masculino y femenino. Los caimanes pueden ser comparados con el meandro del ejemplo moche. El agua es la condición para la vida, conforme está representada en los murales; igualmente, la presencia de caimanes mantiene el sistema ecológico «como maestros de los peces», según ha sido descrito por Lathrap (1973) en su artículo *Gifts of the Cayman*. Sin caimanes no hay peces, y entonces no habría una sociedad sostenible. Así como se combinaron dos caimanes en el Obelisco Tello, probablemente los dos murales de tamaños diferentes se encuentren relacionados con la dualidad en la sociedad moche, por ello aparecen representaciones de un *tinku* al lado de los murales. Un *tinku* es una lucha entre dos parcialidades. Hasta nuestros días, el *tinku* sirve para asegurar la prosperidad de la sociedad. Juntar dos murales idénticos indica la importancia del sujeto y del lugar para la sociedad moche: las dos parcialidades están presentes testimoniando que ambas juegan un papel importante en la sociedad, siendo identificadas como la primera - la segunda, lo masculino - lo femenino.¹

Los ejemplos indican una interesante relación visual en el tiempo y en el espacio unida a conceptos generales como: agua, tierra, masculino, femenino; sin embargo, no llegan a explicar el porqué de las similitudes.

Metodología

La dualidad y el tema de los dos murales moche también existieron en el Coricancha del Cuzco. No me refiero al dibujo de Pachacuti Yamqui (aunque también se lo podría incorporar) sino más bien a los diez reyes mitológicos cuyas momias eran conservadas adentro del templo. El conjunto de las momias constituye un singular ejemplo de la originalidad andina. Las momias conformaban el sistema ancestral que representaba la organización sociopolítica y la historia mitológica. Cinco pertenecían al Hanan Cuzco y cinco al Urin Cuzco. Sus representantes, parientes del Inca, formaban el gobierno del Imperio. Los españoles, al no entender el concepto de tiempo cíclico, reinterpretaban el sistema como si se tratara de una dinastía europea con fechas ficticias. Este modelo falseado echó a perder la oportunidad de enfatizar la originalidad de la civilización andina, perdiéndose además recursos únicos para entender su auténtica tradición. Para poder comprender el porqué del modelo dinástico, resulta importante tomar en cuenta lo escrito por Zuidema en su prefacio de *La civilización inca en el Cusco* (2016): «el pasado fue construido para explicar y codificar el presente». Esto nos ofrece una perspectiva andina

¹ Los vasos idénticos, con una ligera diferencia de tamaño, son considerados masculino (grande) y femenino (pequeño) por los arqueólogos.

muy valiosa para estudiar el arte ritual, nos ofrece una estructura dinámica de las codificaciones. La mitología de estos dos grupos de reyes contiene una riqueza de datos que podría ser una inspiración para entender más sobre el porqué de los murales moche y del Obelisco Tello.

Para nuestro propósito de desarrollar una metodología que indique la existencia de la tradición cultural andina, es una ventaja que los reyes hubieran dominado el calendario. Durante el año, sus *panacas* jugaban un papel central en la organización sociopolítica y en los rituales. Sus mitologías y rituales explicaban el origen de las fuentes del agua en el valle del Cuzco y la historia mítica incaica. El Sapa Inca se encontraba fuera de este calendario ancestral ya que, de acuerdo con la cita de Zuidema, el pasado fue construido para el presente.

Siempre ha existido escepticismo en lo referente a si las fuentes incas son relevantes para un estudio del arte anterior. Este escepticismo, sin embargo, crea una brecha innecesaria en nuestro conocimiento. La cultura Inca es nuestra única entrada al conocimiento de las sociedades prehispánicas. La complejidad del calendario inca implica que sus raíces debieron estar en una época anterior, como casi todo aquello de los incas.² En comparación, es conocido que en Mesoamérica el calendario también unificó a las culturas e influyó en su iconografía y arquitectura.

El calendario inca se compone de varios tipos de organizaciones que dominaban la sociedad y, probablemente, también el arte ritual: la dualidad, la cuatripartición y la tripartición jerárquica *collana*, *payan* y *cayao* (Zuidema, 2010). Las combinaciones de éstas diferenciaban a algunas organizaciones sociales andinas prehispánicas, como la de los incas, de las comunidades actuales y de otras del pasado como los chimúes, según lo han demostrado Netherley (1977) y Topic (1990).

Ciertas características pueden facilitar nuestra observación de la lógica que organizó una iconografía, transformando el arte en un medio de comunicación legible para la gente andina.

Se presentan a continuación algunos ejemplos tomados de las iconografías moche, nasca y wari. La hipótesis que manejamos es que la iconografía se encuentra organizada según el modelo de la organización sociopolítica, registrada en el calendario. Las razones son que, hasta la fecha, las características de este modelo de organización han sido identificadas en todo el mundo andino y que su complejidad es un indicador de que era parte de una larga tradición. Esto significaría que la

² La tradición panandina de peregrinaciones también indica que debió existir un calendario compartido.

iconografía tiene un aspecto dinámico. Para identificar la organización andina en la iconografía moche me centraré ahora en un aspecto diagnóstico: la distinción de la cuarta parte de un todo frente a las otras tres partes. Me refiero a la organización del Cuntisuyu que es muy diferente a la de los otros tres *suyus* (fig. 4).

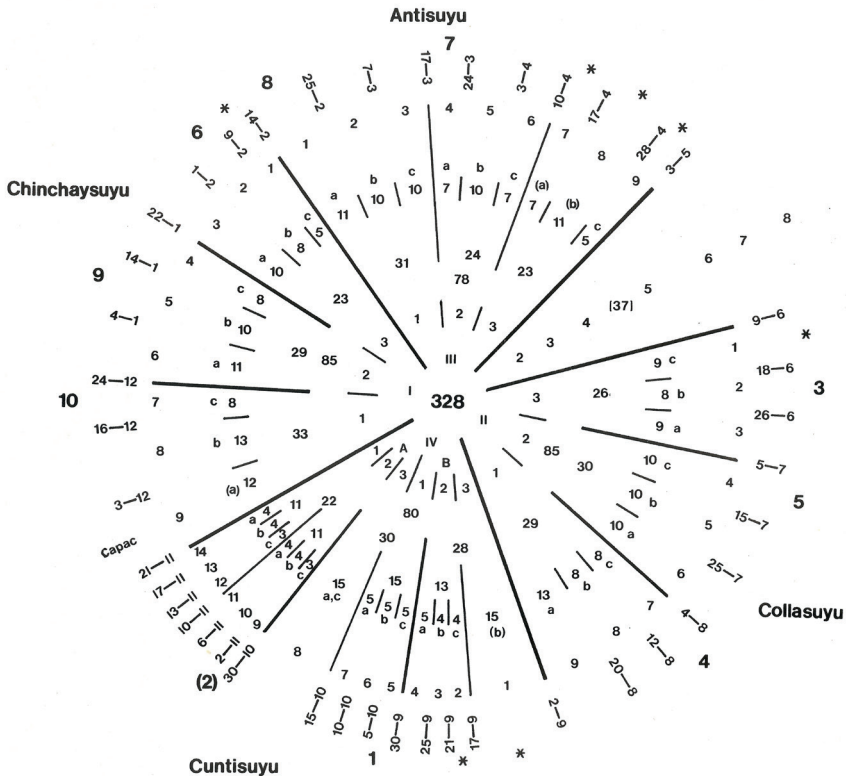


Figura 4. Esquema del calendario inca de 328 días reconstruido a partir del sistema de *ceques* (dibujo: Kevin Rotheroe. Tomado de Zuidema 2016, p. 97).

En el primer ejemplo (fig. 5) se muestran cuatro porras con escudos que pueden ser divididas en dos grupos de a dos; a su vez, el dibujo presenta una segunda dualidad ya que una porra es diferente de las otras tres porque su lienzo cuelga de un lado distinto. Elementos secundarios separan a esta porra, resaltando la diferencia. La hipótesis es que estos dos tipos de dualidades son diagnósticas de una organización social que domina la iconografía moche así como la de las culturas andinas en general. La organización visual parece reflejar un sistema similar al de los *ceques*; el desafío es mostrar cómo el modelo de esta organización se manifiesta

en escenas simples y complejas. En el estudio *Sacrificios humanos* (Bock, 2012) se presenta el argumento completo.

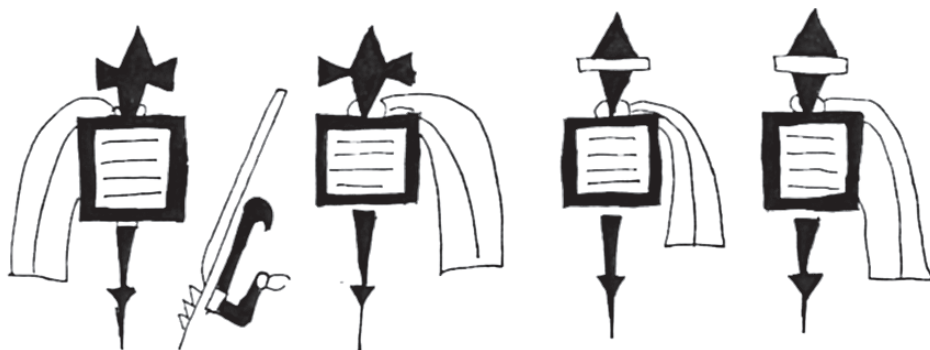


Figura 5. Representación de cuatro porras con escudos. Cultura Moche, 400-600 d.C. Colección privada. Archivo Moche Dumbarton Oaks (dibujo: Edward de Bock).

En el siguiente ejemplo (fig. 6), también se observan dos tipos de dualidad: tres guerreros miran hacia la derecha y uno hacia la izquierda. Dos guerreros son casi idénticos. Lo interesante es la postura de uno de ellos, que está mirando hacia arriba. Un aspecto que, según se probará, es significativo para la identificación del sistema andino.



Figura 6. Cuatro guerreros-sacerdotes dibujados en cerámica moche, 400-600 d.C. Art Institute of Chicago (dibujo: Donna McClelland).

El tercer ejemplo (fig. 7) destaca por el ingenio.³ De los cuatro grupos de guerreros, uno es perpendicular al resto; lo cual quizás es comparable con la postura de la persona en el ejemplo anterior. La observación crítica es que los tres guerreros están en una configuración que conocíamos en las representaciones de un prisionero entre dos personas, guerreros o mujeres.



Figura 7. Guerreros-sacerdotes dibujados en cerámica moche, 400-600 d.C. Colección privada. Archivo Moche Dumbarton Oaks (dibujo: Donna McClelland. Adaptado por Edward de Bock).

La misma configuración ocurre en una gran escena donde también se nota el aspecto del tiempo (fig. 8). Hay cuatro grupos con el «Dios de la Montaña». En tres ocasiones él aparece combatiendo con criaturas marinas. La dualidad puede ser observada en el vestido en los dos primeros grupos y en el de los otros dos grupos que están separados por músicos. El «Dios de la Montaña» toma, consecutivamente, un atributo de su adversario anterior, lo que termina conformando una secuencia. Como se observa, una vez más, el último grupo es diferente de los tres primeros. El «Dios de la Montaña» aparece entre dos gallinazos antropomorfos con vestidos de mujer que tiran de sus cabellos (los tres adoptan una configuración similar a la de los tres guerreros de la escena anterior). Su posición es como un prisionero y su postura es como la del guerrero en el segundo ejemplo.

Con estos ejemplos, simples y complicados, hemos identificado dos cosas. Al parecer los diseños fueron organizados de acuerdo a las características de la cuatripartición andina. Los cuartos moche, sin embargo, tienen sus propios códigos. El cuarto presentado aparentemente se encuentra relacionado con un fin en el tiempo y el

³ Moví el grupo de sacerdotes hacia la derecha en comparación con el original de Donna McClelland, de esta manera todos los sacerdotes aparecen juntos a un lado y la configuración resulta más lógica según escenas en las paredes (Bock, 2012, pp. 67-70).



Figura 8. Representación del Dios de la Montaña y adversarios. Cultura Moche, 400-600 d.C. Museo Larco, Lima (dibujo: Edward de Bock).

espacio, y con un aspecto femenino (semejante al Cuntisuyu). Por primera vez es posible interconectar escenas diferentes sobre la base de un sistema independiente. El sistema andino comienza así a enseñarnos.

En Nasca, la dualidad andina se presenta de manera convincente, como en el caso de la representación del Dios Puma, cada manifestación con sus propios atributos. Más compleja y, por lo tanto, más interesante para nuestros propósitos,

es la observación de Zuidema (1972) sobre la continuidad de las categorías jerárquicas andinas: la tripartición *collana*, *payan* y *cayao* en la iconografía wari y nasca (figs. 9 y 10). Se trata de una estructura triádica conocida por los incas. No podemos ofrecer ningún ejemplo del arte inca por su estilo geométrico, pero

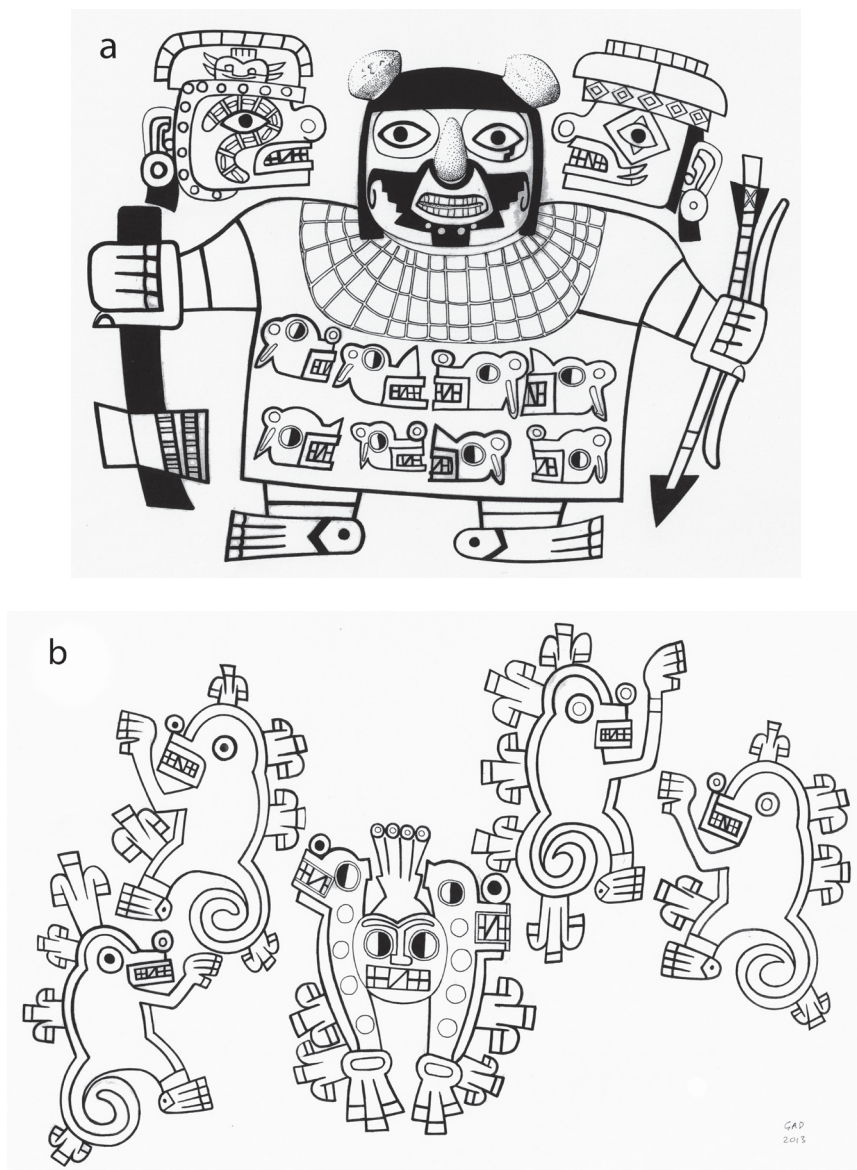


Figura 9. Iconografía de la parte anterior (a) y posterior (b) de una urna wari, 600-1000 d.C. Museo Regional de Ica (dibujo: G. Denning).



Figura 10. Deidad Puma representada en cerámica nasca, 300-500 d.C. Världskulturmuseerna, Gotemburgo (dibujo: G. Denning).

los cronistas escriben sobre las tres clases con sus atributos y el uso de colores en el nivel de los gobernantes y en el nivel cosmológico. La organización triádica de la urna wari y del tazón nazca tiene atributos muy similares a los de las descripciones de los gobernantes del Imperio inca. En la tabla (fig. 11) se observa la diferencia entre los guerreros y agricultores, el mundo arriba y el mundo abajo. En el ejemplo nasca hay una organización triádica: en la mano izquierda la figura central sostiene una cabeza trofeo al revés (un símbolo de la muerte y del inframundo) y en la otra, una escena de conquista (una figura agarra a otra). La figura central tiene ojos de halcón. Las serpientes crean una secuencia dinámica entre los rostros centrales y dos aves, una en posición frontal y otra lateral. También la configuración es comparable con el concepto de *tinkuy*. Zuidema comparó el rostro nasca con ojos redondos con el rostro de la urna wari con los ojos divididos, en ambos casos, representando el submundo. En su opinión, las dos serpientes serían como los dos ríos que rodeaban el Coricancha con las momias.

Venus o trueno	Sol	Viracocha Dios creador
Mundo de arriba Mundo de abajo	Mundo de arriba	Mundo de arriba
Tupa Inca Yupanqui Clase alta Príncipe heredero	Pachacuti Inca Rey	Amaru Tupa Inca Clase baja (hijo secundario)
Tupac yauri (alabarda) insignia real	Suntur Paucar (con tres plumas) insignia real	el Champi (mazo) cetro non real
Incas de madres no-incas Clase intermedia	Incas Gobernantes	No-incas Gente conquistada Agricultores
Guerra	Poder central	Agricultura
Águila	Halcón	Condor Serpiente Felino
		Mundo subterráneo
Hijo	Gobernante	Padre

Figura 11. Esquema de la organización dual y triádica inca, según Tom Zuidema (1972) (elaboración gráfica: Edward de Bock).

Zuidema presentó, sin duda alguna, uno de los casos más fuertes de continuidad nasca-wari-inca; su artículo es fundamental para entender la profundidad de la tradición cultural andina.

Las características del sistema andino parecen estar dentro de una figura, no dentro de una escena con varios personajes como sucede en la iconografía moche. En el caso nasca, la postura y la dirección son importantes para leer la iconografía como un sistema andino. Deidades u hombres pintados vertical u horizontalmente tienen sus propios atributos, como una lanza, una porra/cuchillo y el uso de colores (fig. 12). Al girarse 90 grados al dios puma en las publicaciones, pintado verticalmente en la botella, se destruye la dualidad andina en el arte nazca. Hemos visto que también en la iconografía moche la verticalidad es un código social y temporal para un cuarto de la sociedad.

Proulx (2006) ha identificado más de 130 deidades nasca. Pero si aplicamos las estructuras andinas, el número se reduce a unas cinco deidades, cuyas

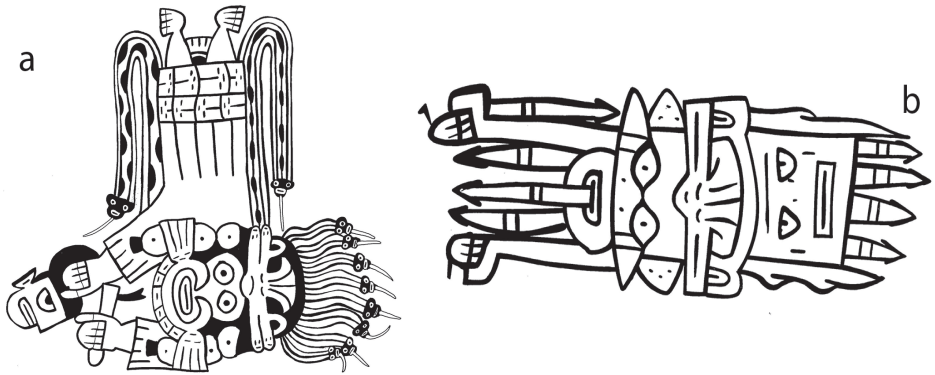


Figura 12. Dos manifestaciones de la Deidad Puma representadas en cerámica nasca, 300-600 d.C. Wereldmuseum y British Museum (dibujo a: G. Denning; dibujo b: Edward de Bock).

diversas manifestaciones ocurren dentro de su propia dualidad, tripartición y cuatripartición. Las dos manifestaciones de la deidad puma (fig.13) se caracterizan por dos elementos horizontales (cuerpo con piernas y coleta/cola) y dos verticales (cabeza grande y cabeza pequeña), cada uno con sus códigos de atributos y colores. Se observa también el intercambio de los elementos dentro la estructura, como las cabezas y el maíz. Los intercambios o mutaciones ayudan en descifrar el simbolismo de la iconografía.

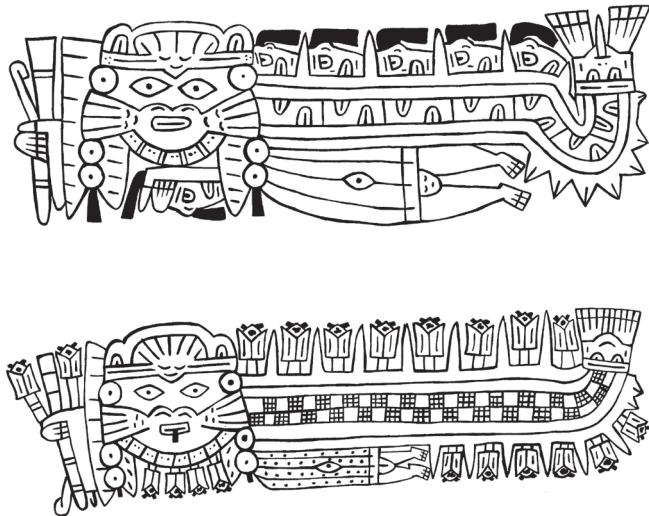


Figura 13. Deidad Puma representada en cerámica nasca, 300-600 d.C. Wereldmuseum (dibujos: Edward de Bock).

La pregunta profunda es: ¿cuál es la ventaja de estas identificaciones aparte de hacer posible entender la organización iconográfica? La metodología utilizando el único modelo intelectual disponible, permite una entrada a las razones fundamentales del arte andino: el porqué de los diseños. Es muy posible que se puede aplicar al arte andino el mismo principio del sistema de *ceques*: el pasado fue construido para explicar y codificar el presente (Zuidema, 2016). La codificación iconográfica remite al pasado y refleja y explica el presente. Por ello, existen coherencias entre el arte, la arquitectura y, finalmente, la misma organización social revelada por las excavaciones arqueológicas.

Conclusión

Tratar una iconografía como un caso totalmente aislado es tan cuestionable como imponer, sin previa crítica, un modelo inca sobre la iconografía preinca. Caral (que parece llevar en sí muchas de las características de las culturas posteriores) demuestra que la civilización andina merece ser considerada como una unidad independiente. Nosotros tenemos la obligación de revelar su formación intelectual por medio del estudio del arte.

El calendario nos ofrece los modelos intelectuales y datos originales de la tradición cultural andina. Cada cultura tenía su propio idioma iconográfico, expresado en conceptos y modelos compartidos. Esta metodología de análisis ofrece un control independiente, un argumento interno y revela los fundamentos de la cosmovisión andina.

La diversidad puede ser confusa, pero la originalidad identifica a la unidad andina.

Bibliografía

- Bock, Edward K. de
2003 Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano. En Santiago Uceda & Elías Mujica (eds.), *Moche: Hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999). Vol. I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, pp. 307-324.
- 2005 *Human Sacrifices for Cosmic Order and Regeneration: Structure and Meaning in Moche Iconography, Peru AD 100-800*. BAR International Series, 1429. Oxford: John and Erica Hedges Ltd.

- 2012 *Sacrificios humanos para el orden cósmico y la regeneración. Estructura y significado en la iconografía moche.* Luis Valle Álvarez (ed.). Trujillo: Ediciones SIAN.
- HUGH-JONES, Stephen
1979 *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia.* Cambridge: Cambridge University Press.
- KUBLER, George
1962 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things.* New Haven: Yale University Press.
- LATHRAP, Donald W.
1973 Gifts of the Cayman: Some Thoughts on the Subsistence Basis of Chavín. En Donald W. Lathrap & Jody Douglas (eds.), *Variation in Anthropology: Essays in Honor of John C. McGregor.* Urbana, Illinois: Illinois Archaeological Survey, pp. 91-105.
- MURRA, John V. & Nathan WACHTEL
1986 Introduction. En John V. Murra, Nathan Wachtel & Jacques Revel (eds.), *Anthropological History of Andean Polities.* Nueva York: Cambridge University Press, pp. 1-8.
- NETHERLY, Patricia J.
1977 *Local Level Lords on the North Coast of Peru.* Tesis de doctorado. Department of Anthropology, Cornell University. Ann Arbor: University Microfilms.
- NICHOLSON, Henry B.
1973 The Late Pre-Hispanic Central Mexican (Aztec) Iconographic System. En Dudley T. Easby Jr. (ed.), *The Iconography of Middle American Sculpture.* Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 72-97.
1976 Preclassic Mesoamerican Iconography from the Perspective of the Postclassic: Problems in Interpretational Analysis. En Henry B. Nicholson (ed.), *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica.* Los Angeles: University of California Press, pp. 157-175.
- PANOFSKY, Erwin
1965 *Renaissance and Renascences in Western Art.* Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- PROULX, Donald A.
2006 *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Reading a Culture Through its Art.* Iowa City: University of Iowa Press.

TOPIC, Theresa L.

1990 Territorial Expansion and the Kingdom of Chimor. En Michael E. Moseley & Alana Cordy-Collins (eds.), *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Publications, pp. 177-194.

URTON, Gary

1988 *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.

ZUIDEMA, R. Tom

1972 Meaning in Nazca Art. Iconographic Relationships between Inca, Huari and Nazca Cultures in Southern Peru. En *Göteborg Etnografiska Museum Artstryck 1971*. Gotemburgo: Göteborg Etnografiska Museum, pp. 35-54.

1989 Significado en el arte nasca. Relaciones iconográficas entre las culturas Inca, Huari y Nasca en el sur del Perú. En R. Tom Zuidema, *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Lima: Fomciencias, pp. 386-401.

2010 *El calendario inca*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2016 *La civilización inca en el Cusco*. Cusco: Ceques Editores.

La persistencia del pasado

Capítulo 18

La creatividad en el arte andino Una aproximación desde los tapices estandarizados

Maya Stanfield-Mazzi
University of Florida

En 1979 el arqueólogo John Howland Rowe publicó un importante artículo sobre la estandarización en los tapices inca (Rowe, 1979). Veinte años después el artículo apareció en traducción al castellano en el libro *Tejidos milenarios del Perú*, llegando así a un público más grande (Rowe, 1999). Rowe (1979, p. 243) estaba interesado en la estandarización en las túnicas inca como un reflejo de la política estatal incaica. Efectivamente, muestra que habían por lo menos cuatro diseños estandarizados que se reproducían para los fines y usos del gobierno, siendo los atuendos de oficiales incas.¹

En este artículo, Rowe examinó varios tapices sobrevivientes, presentó información extraída de las crónicas españolas y consultó el trabajo publicado previamente por John Murra (1962) sobre la función de los tejidos en el Estado inca. Su análisis de las piezas existentes muestra que era posible efectuar variaciones en los modelos y que son pocas las túnicas casi idénticas de las que se podría decir que fueron producidas con las mismas especificaciones en todos sus aspectos. Estos aspectos, además del diseño en general, también incluirían la calidad y el color de la lana,

¹ Los cuatro diseños que identificó Rowe fueron (1) el diseño a cuadros en blanco y negro, (2) el diseño a cuadros con «llave inca», (3) el diseño con banda *t'oqapu* en la cintura, y (4) el diseño con banda de rombos en la cintura. En un apéndice al trabajo de Rowe (1979, p. 261), Ann Pollard Rowe identificó otro diseño llamado *q'asana*, que presenta cuatro rectángulos juntos. El trabajo de Ramos (2010, pp. 127, 134-141) confirma que el diseño *q'asana* o *caxana* era reconocido en la época Inca y continuó siéndolo en el periodo colonial, aunque los usos de la túnica cambiaron.

las medidas, y el número de hilos de trama y de urdimbre. Rowe (1979, p. 260) concluye que se trataba de una estandarización con pequeñas variaciones, algo que sugeriría que existió cierto grado de flexibilidad en las reglamentaciones suntuarias inca.

Partiendo de estos importantes puntos sobre la naturaleza del sistema textil inca, quiero retomar el tema de la estandarización de los tapices patrocinados por el Estado. Pero voy a hacerlo desde el punto de vista de una historiadora del arte, y no me limitaré solo al material inca. Más que sobre el Estado, quiero hacer preguntas sobre el proceso artístico y tratar de llegar a un punto que interesa a los historiadores del arte en general: el lugar de la creatividad y los procesos cognitivos envueltos en la creación de una obra de arte. Voy a concentrarme en la técnica del tapiz, que conlleva la obtención de una tela tejida con faz de trama, o sea, en la que los hilos de la trama cubren completamente los de la urdimbre (que sirven como soporte) y crean el diseño. En esta técnica los hilos de la trama pueden ser discontinuos, pero se entrelazan cuando se unen distintas áreas de color.²

Las túnicas, o *uncus*, que estudió Rowe son reconocidos como obras de arte debido a la finura de su trabajo, que incluye el entrelazado de hilos de trama, y también por la belleza de sus diseños. Sin embargo, algo que estas piezas comparten con los tapices europeos es que normalmente no se les estima por la originalidad de sus diseños. No sabemos los nombres de sus diseñadores, y frente a este anonimato parece que dejamos muchas veces de pensar en el proceso creativo que llevaba a los efectos visuales de las piezas. Hay algo análogo en los tapices europeos, que normalmente se encontraban basados en dibujos creados por artistas que trabajaban fuera del medio textil. Estos dibujos, conocidos como cartones, muchas veces eran copias de pinturas hechas por importantes artistas, cuyas manos sí podemos reconocer. Los tejedores colocaban los cartones, hechos al tamaño exacto de los tapices que elaboraban, debajo de sus telares, detrás de los hilos de urdimbre, y los seguían para reproducir las imágenes en sus tejidos para que parecieran pinturas (Campbell, 2006, p. 5; Hartkamp-Jonxis & Smit, 2004, pp. 9 y 318).

Un ejemplo conocido es la serie del Triunfo de la Eucaristía hecho por Pedro Pablo Rubens para Isabel Clara Eugenia de Austria, infanta de España y gobernadora de los Países Bajos entre 1621 y 1633. La princesa le pidió a Rubens que diseñara una

² Si no se entrelazan los hilos, podían unirse con la técnica del ensamblado; estas dos técnicas son comunes en los tapices de la sierra andina. Cuando los hilos no se unen se forma una ranura que corre paralela al hilo de urdimbre; los tapices de la costa peruana se caracterizan por presentar ranuras. Los términos en castellano para estas técnicas pueden variar. Siguiendo las pautas de Ann Pollard Rowe (2006), he escogido los que me parecen más comunes y entendibles.

serie de veinte tapices para el Convento de Descalzas Reales en Madrid. Rubens pintó primero una serie de bosquejos pequeños en óleo de la serie, y luego los trasladó a un tamaño medio, a obras conocidas como *modelli*. Luego, siguiendo estos modelos, Rubens y sus asistentes hicieron los cartones para todas las escenas a tamaño real. Tejedores en dos talleres en Amberes usaron éstos para ejecutar los tapices. Los cartones no sobreviven por haber sido usados en el proceso de hacer los tapices—una práctica común era cortarlas en tiras y jalarlas por la red del tejido para poder seguir mejor el dibujo (Campbell, 2006, p. 5). Pero en este caso inusual, Rubens también elaboró una serie de pinturas permanentes con la apariencia de los cartones y al tamaño real de los tapices (Brilliant, 2011, pp. 36-42; Herrero, 2007). Ahora podemos comparar los tapices con las pinturas y constatar que los tejedores siguieron fielmente los diseños de Rubens. Si bien en la actualidad se ha podido identificar a los tejedores principales por su nombre (Jan Raes, Jacob Fobert, Hans Vervoert y Jacques Geubel II), usualmente el nombre de Rubens es el más asociado con la serie (Herrero, 2007, pp. 229-230).

En el ámbito andino, no tenemos ninguna evidencia del seguimiento de dibujos u otro tipo de guías para tejer los tapices. Hay algunas cerámicas que muestran algunos motivos idénticos y hasta representan a personas vistiendo túnicas con diseños estandarizados (Bergh, 2012, cat. nos. 13, 36, 46, 68; Rowe, 1979, fig. 12; Rowe, 1992, fig. 6), sin embargo, no contamos con evidencia suficiente para decir que estas piezas cerámicas hayan servido como modelos directos.³ Existió una tradición de pintar en tela con tintes (Ugarte, 1999), y se podría plantear la hipótesis de que las telas pintadas podían haber servido como cartones para tapices; sin embargo, no existe ninguna correspondencia entre un tapiz y una tela pintada que permita apoyar esta posibilidad.

Los diseños geométricos que se ven en tapices como los de las culturas Inca y Wari, y el hecho de que los hilos de un tapiz forman una cuadrícula, haría pensar que se podría haber hecho un esquema que registraba los valores matemáticos de cada hilo de cada color, haciendo posible su reproducción. Una crónica del fraile mercedario Martín de Murúa, probablemente terminada alrededor del año 1600,

³ En el Samuel P. Harn Museum of Art se conserva una pequeña botella inca (*urpu*) para chicha (# C-73-115) que muestra dos franjas con un diseño a cuadros en blanco y negro que, como veremos más adelante, es un aspecto importante en el diseño de las túnicas inca más conocidas y obviamente más estandarizadas. Hasta presenta la misma línea en zigzag que aparece en las túnicas inca, pero esta vez en el borde de la apertura en vez de en la base. El hecho de que existan piezas de cerámica inca que comparten los mismos motivos con algunas túnicas sugiere que funcionaban en los mismos ambientes (Cummins, 2007), pero no quiere decir que hayan servido como modelos para los diseños en conjunto.

incluye un diagrama con un título que indica que es la memoria de un *chumbi* (faja de cintura) usada por mujeres incas para las fiestas dedicadas al maíz.⁴ El diagrama incluye líneas de letras con números correspondientes, intercaladas con la palabra *illawa*, que significa vara de lizo en muchas regiones de los Andes (Desrosiers, 1986, p. 220). Sophie Desrosiers (1986) ha estudiado el diagrama de Murúa y señala que probablemente indica la manera de tejer una faja con urdimbre complementaria en un telar de cintura. Se trataría de una tela con faz de urdimbre, donde con cada pasada de la trama se va escogiendo los hilos de urdimbre a base de su color para crear un diseño corriente. Cada cambio en el diseño implica que hay que escoger un número diferente de hilos de cada color. El diseño de la faja diagramada por Murúa presentaría una serie de rombos divididos en triángulos de distintos colores, y Lynn Meisch (2006) ha descubierto que todavía se reproduce este diseño en el norte del Perú. Aunque las telas con faz de urdimbre son distintas a los tapices, se podría pensar que este acercamiento matemático ofrecido por Murúa se podía haber aplicado también al tapiz. Sin embargo, tampoco tenemos pruebas de esto. No sabemos si el esquema de Murúa fue creado según un patrón occidental o uno andino. Las letras parecen abreviaturas para nombres de colores en español, no en un idioma indígena (Desrosiers, 1986, pp. 224-226); esto nos hace sospechar que este tipo de diagrama no habría existido en la época prehispánica.

Ante esta situación en el mundo andino, parecería aún más importante tratar de entender cómo los tejedores conseguían sus diseños y cómo los plasmaban en sus obras. Además, dentro del cuadro de la estandarización, podemos preguntar cómo los tejedores ejercían su creatividad cuando seguían diseños ya preestablecidos. El concepto de la «creatividad» normalmente no se encuentra en estudios sobre el arte andino, probablemente porque se asocia más con artistas cuyos nombres sabemos y cuyas identidades son más claras. A veces se usa el concepto de la «agencia» para hablar sobre el arte andino como evidencia de acción social, y para pensar en las consecuencias reales del arte. Pero la idea de la creatividad sirve mejor para pensar en el individuo como diseñador o creador de una obra, y nos ayuda a mejor entender el papel del artista en la sociedad. Sin saber los nombres de nuestros artistas, podemos analizar sus obras para reconocer los momentos en que tomaron decisiones cognitivas originales e independientes, lo que desde un punto de vista naturalista es la definición de creatividad (Kronfeldner, 2009).

⁴ El diagrama para la «faja *sara*» aparece en el último folio del Manuscrito Galvin (Murúa, 2000 [1590], vol. II, 150v), pero no fue incluido en el Manuscrito Getty (1611-1616), que se considera como el manuscrito final (Ossio, 2016, p. 1486).

Voy a proponer varias facetas posibles de la creatividad y, siguiendo el hilo de la estandarización, mostraré ejemplos de cada una en tapices wari, inca y coloniales. Cuando utilizo piezas coloniales para reconstruir la cognición artística andina, no es para desmentir la ruptura de la conquista y los cambios que trajo; existe bastante información que sugiere que, por lo menos hasta principios del siglo XVII, el tejido de tapiz seguía las prácticas prehispánicas. Las regiones que habían sido centros de producción de tapices bajo el Imperio inca siguieron siéndolo durante el siglo XVI. Los tejedores continuaron usando los mismos materiales, los mismos telares, y mayormente las mismas técnicas (Cobo, 1956-1964[1653], II, p. 259; Phipps, 2004a, 2010).

La primera faceta de la creatividad es la creación de un diseño, por una persona o por un grupo. Cuando se trata de un diseño que se repite de una manera estandarizada por tejedores trabajando para el Estado, podemos teorizar que el diseñador habría sido alguien bajo el empleo estatal, y no necesariamente un tejedor. En los casos más conocidos, el diseño viene a ser bastante simple pero llamativo, algo que se presta a la reproducción. En varios casos viene a ser una simplificación de fuentes textiles más complejas.

Por ejemplo, el diseño inca más conocido y estandarizado es la túnica a cuadros en blanco y negro, con una forma escalonada roja alrededor del cuello (fig. 1). Francisco de Xerez (1891[1534], p. 110), un soldado que acompañó a Francisco Pizarro en Cajamarca, observó que un séquito de los que acompañaban a Atahualpa tenía como uniforme esta túnica, que él describe como de «escaques», o sea, ajedrezada. Según otros cronistas, incluyendo a Murúa, este diseño ajedrezado tenía su propio nombre, *colcapata* (Zuidema, 1991, pp. 166-167). Este término se refería a un aspecto de la infraestructura inca, las terrazas (*pata*) con almacenes (*collca*) (Ricardo, 2009[1586], vol. 2).

Desconocemos quién fue el creador de este diseño pero, de hecho, es distintivo, llamativo y altamente reproducible. Es tan sencillo que se podría haber transmitido por medio de palabras como las que he usado para describirlo. Las túnicas inca son hechas de una sola tela, doblada por los hombros y cosida debajo de los brazos. Como túnica, tiene los hilos de urdimbre en sentido horizontal, pero a la hora de tejer, la pieza estaba girada por 90 grados para que los hilos de urdimbre estuvieran verticales. En el telar una tela para una túnica ajedrezada hubiera presentado varias filas de cuadros en blanco y negro, y un rombo rojo escalonado al medio, donde se hacía la apertura del cuello (Hogue, 2006, p. 115, fig. 15). La mayoría de los ejemplares presentan un diseño que en el telar se habría visto como diez filas de cuadros en blanco y negro (incluyendo una media fila por arriba y una media por



Figura 1. Túnica de tapiz con diseño ajedrezado. Fibra de camélido, 88.26 x 80.01 cm. Dallas Museum of Art, The Eugene and Margaret McDermott Art Fund, Inc. en honor a Carol Robbins, # 1995.32.McD (foto: Dallas Museum of Art).

abajo), con diez columnas a cada lado del rombo (Rowe, 1979, p. 247). Estos datos matemáticos se podrían haber transmitido con instrucciones sobre los colores, para fijar el diseño. Sin embargo, existen ejemplares que varían de este formato, como el conservado en el Textile Museum de Washington que cuenta con doce en vez de diez cuadros por fila. Los rombos generalmente empiezan en la columna seis, pero pueden ocupar 12 o 14 columnas. Además, aunque obviamente los colores blanco, negro y rojo se especificaban y se ven en todas las túnicas existentes, los colores no son exactamente iguales. El color negro es particularmente variable entre las

túnicas, ya que había varios métodos para producir ese color, mezclando distintos tintes oscuros (Phipps, 2004c, p. 142). Todo parece indicar que ni las técnicas específicas ni las especificaciones matemáticas tenían que ser estandarizadas, pero sí se tenían que reproducir el impacto visual del *collcapata*, sus colores y sus formas básicas.



Figura 2. Túnica de tapiz con estrellas de ocho puntos y peces. Fibra de camélido y algodón, 75.57 x 93.98 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Donación de George D. Pratt, 1933, # 33.149.100 (foto: The Metropolitan Museum of Art).

Otro diseño que Rowe no incluyó en su grupo son las túnicas con la llamada estrella inca de ocho puntos (fig. 2). En ejemplares como el del Metropolitan Museum of Art, las estrellas alternan en una cuadrícula con otro motivo geométrico que parece un pez. Éstos se encuentran separados por columnas de formas geométricas donde alternan los tres colores básicos: rojo, amarillo y verde/azul. Hay tantos ejemplos de túnicas con las estrellas y peces que podríamos también considerarlos como otro diseño estandarizado, aunque tienen sus variaciones. En este caso, Ann Pollard Rowe (1992, pp. 31-40) ha demostrado que el diseño deriva de un tipo de textil más complicado de la costa sur del Perú (fig. 3). Las piezas de la costa parecen haber existido antes que esta zona se incorporara al Imperio inca, en cuanto el motivo de la estrella aparece en cerámicas de la costa y sierra sur pertenecientes al periodo Intermedio Tardío (Rowe, 1992, p. 32). Las telas incluyen las estrellas hechas con la técnica del tapiz entrelazado, pero los otros motivos, los peces (o en el manto del Cleveland Museum of Art, las avecitas), están hechos con la técnica de urdimbre complementaria. La túnica inca viene a ser una simplificación de un diseño procedente de una zona alejada del centro del Imperio, más en sus aspectos visuales que técnicos, porque solo usa la técnica de tapiz y deja de lado la de urdimbre complementaria. El diseño se tradujo a la forma de la túnica de tapiz inca para crear otro diseño estandarizado reconocible.



Figura 3. Manto de tapiz y sarga con estrellas de ocho puntos y aves. Fibra de camélido, 85.10 x 190.50 cm. The Cleveland Museum of Art, Norweb Collection, # 1940.497 (foto: The Cleveland Museum of Art).

Otros ejemplos de la acción artística a nivel del diseño vienen del corpus colonial y repiten estas ideas en cuanto a la intervención del Estado en el diseño y al uso de fuentes textiles para los diseños que no son de tapicería. En el Textile Museum y el Brooklyn Museum existen dos piezas grandes, casi idénticas, iguales tanto en su diseño como en sus aspectos técnicos (fig. 4). En ellas se representa un nuevo diseño estandarizado que debió ser creado, al menos parcialmente, por un miembro de la élite española, considerando que presentan un escudo de armas delante de un diseño de *vaire*, ambos de la tradición heráldica europea. El escudo es tan específico que debió requerir de la colaboración del patrón, que probablemente proporcionó un dibujo, una pintura u otra tela como modelo. Las telas con



Figura 4. Tapiz con escudo de armas y patrón de *vair*. Fibra de camélido y algodón, 262 x 274 cm. The Textile Museum, Washington, D.C., # 1963.38.1a (foto: The Textile Museum).

escudos comúnmente se producían en España con seda aplicada o pelo anudado (Phipps, 2004, figs. 80, 86). Las piezas peruanas probablemente fueron hechas para adornar la casa del patrón. Sabemos que los españoles contrataban a tejedores expertos para este tipo de labor y que iban a ejercer su trabajo dentro de la casa del propio patrón (Ramos, 2010, p. 126).⁵ En el ejemplo presentado, el «diseñador» principal también era un miembro del Estado, en este caso del Estado colonizador español. La composición, con el escudo que flota delante de un campo de *vaire* y un marco ancho con un patrón de plantas, deriva de las alfombras españolas (Ferrandis, 1933; Kühnel & Bellinger, 1953; Phipps, 2004, fig. 86).

Sin embargo, dependiendo del tipo de modelo que proporcionó el patrón al tejedor o al grupo de tejedores, también es probable que éstos hubieran influenciado en el diseño. Habrían escogido la gama de colores y es posible que tuvieran bastante libertad para diseñar el patrón del borde, basándose sin embargo en motivos decorativos europeos.⁶

Otro ejemplo de un diseño estandarizado colonial se hace patente en tres fragmentos de tapiz que por su parecido técnico parecen provenir del mismo taller. La pieza más grande y completa se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston (fig. 5). Los otros se conservan en el Musée Art et Histoire de Bruselas y en el Victoria and Albert Museum de Londres.⁷ En otro ensayo he planteado que la pieza de Boston habría sido creada para servir como frontal del altar de una iglesia cristiana, por consiguiente, es probable que en este caso el patrocinador estatal hubiera sido la Iglesia Católica, representada por un sacerdote (Stanfield-Mazzi, 2015, pp. 85-87). El diseño principal de flores rojas sobre un campo rojo

⁵ Un comentario del jurista español Juan de Matienzo, que escribe en 1567 sobre cómo se debe pedir trabajos a los indios, indica que a veces se pedía por medio de sus caciques o jefes indígenas, pero que se debían contratar directamente con la ayuda del corregidor, un oficial español. La palabra *repostero* se refiere al tipo de tapiz que estamos tratando: «Que los españoles que quisieren alquilar indios para el beneficio de la coca, o para trajinería, o para obrajes de paños, o para hacer algunos edificios de iglesia o casa particular o para hacer alguna ropa de Castilla o reposteros u otra cosa semejante, no se haga el concierto con los caciques, sino con los mismos indios o los que el Corregidor les señalare juntamente con el tucuirico... haciéndose ante ellos el tal concierto...» (Zavala, 1978, vol. 1, p. 55).

⁶ En el caso de los tapices europeos, era común que un pintor proporcionara el cuadro que iba a reproducirse al medio de un tapiz, mientras sus asistentes o los mismos tejedores inventaban los patrones de los bordes (Campbell, 2007, p. 8).

⁷ La pieza de Bruselas conserva solo uno de sus bordes intacto, es igual a los bordes blancos de la pieza de Boston. La pieza de Londres es un fragmento pequeño en el que sobreviven solo las formas de una rosa, un botón de rosa con su tallo y unas hojas. Aunque todos los fragmentos parecen corresponder a un mismo diseño estandarizado, pequeñas diferencias en sus colores y números de hilos ayudan a descartar la posibilidad de que se trate de fragmentos de la misma pieza.



Figura 5. Frontal de tapiz con rosas y animales. Fibra de camélido y algodón, 56 x 110.5 cm. Museum of Fine Arts Boston, Denman Waldo Ross Collection, # 07.844 (foto: Museum of Fine Arts Boston).

parece una adaptación de un damasco, una tela muy apreciada dentro de la iglesia y en la cultura española. El damasco, proveniente del Oriente Medio, es un tipo de sarga de seda en la que los hilos de trama forman dibujos del mismo color que el fondo pero con una textura mate, mientras que el fondo, con faz de urdimbre, resulta brillante (Phipps, 2011, p. 25). En la primera mitad del siglo XVII, época a la que corresponderían estas piezas, el diseño más popular en los damascos era el de flores con sus tallos, colocadas en filas que cambian de orientación cada segunda fila (Johnstone, 2002, figs. 98-99).⁸ Damascos importados de España, especialmente de color carmesí, aparecen comúnmente mencionados en los inventarios de iglesias coloniales.⁹ En las piezas de Boston, Bruselas y Londres las flores representadas son rosadas con centros rojos, compartiendo su paleta con el fondo rojo. Aparecen colocadas en filas escalonadas, con sus tallos cambiando alternadamente de orientación; estos últimos y las hojas son de color verde y azul. El diseño también incluye figuras de animales en colores, algunos de origen andino, como las vizcachas. Son bastante realistas, aparecen de perfil con líneas de contorno y áreas sombreadas con colores más oscuros. La inspiración textil para

⁸ Véase también <http://collections.vam.ac.uk/item/O264238/woven-silk/>

⁹ Archivo del Arzobispado del Cusco, Fábrica e Inventarios, Accha Primer Libro 1631–1730, 2r.

estos podría ser un tipo de brocado con influencia china que se producía durante el siglo XV en Italia, en estos tejidos aparecen varios animales graciosos de perfil (Johnstone, 2002, p. 36, fig. 29). Aunque aún no ha sido comprobado, es posible que piezas de este tipo de tela hubieran llegado al Perú en el siglo XVI. El brocado es una tela tejida con trama suplementaria que ofrece dibujos de varios colores. Para elaborar el diseño principal de los tapices, un diseñador debía adaptar los aspectos visuales de dos tipos de telas importadas: el damasco y el brocado, en una estrategia parecida a la que vimos para las túnicas inca con estrellas y peces. Ni el brocado ni el damasco presenta doble faz, entonces, se podría decir que los productos andinos sobrepasaron a sus modelos en ese aspecto.

Además, los bordes blancos que se ven en las piezas de Boston y Bruselas presentan una adaptación de otro tipo de textil importado, el encaje, y rematan con el mismo tejido de tapiz.¹⁰ Cada borde presenta una franja blanca con puntos y estrellas en rojo y amarillo. Extendiéndose hacia adentro, hay una fila de veneras blancas con toques de rojo, que crean la ilusión de una franja de encaje de aguja, o puntilla, que está colocada encima de la tela roja. Este tipo de encaje era muy popular alrededor del año 1600 y fue producido en Italia.¹¹ Si bien este diseño corresponde a una síntesis de varias fuentes textiles, su originalidad radica en la manera en que todas ellas se unen. Si asumimos que un sacerdote impulsó la creación del diseño general, resulta probable que los tejedores hubieran influenciado también en los detalles, siguiendo el patrón inca de unir varias fuentes textiles en un solo tapiz.

El bordado fue otro tipo de textil adaptado en tiempos coloniales por los tejedores de tapices para uso de la Iglesia Católica; fue empleado en la confección de un frontal de altar (fig. 6). En este caso, también debemos imaginar que la Iglesia, representada nuevamente por un cura o un grupo de sacerdotes, tomó parte en el diseño de la obra, especialmente en sus principales símbolos. Pero, una vez más, es posible que los tejedores hubieran contribuido en la parte «decorativa» del diseño, correspondiente a motivos vegetales y columnas grecorromanas. Se trata de la unión de dos motivos presentes en los bordados españoles para la Iglesia, fundamentalmente, en textiles para misas de réquiem y funerales (Johnstone, 2002, pp. 95-96; Stanfield-Mazzi, 2011; Turmo, 1955, pp. 51, 61, 66, lám. XX). Los encontramos en una dalmática española que llegó al Perú, conservada actualmente en el Museo Pedro de Osma, provista de paneles de

¹⁰ Esta imitación del encaje se ve en varios otros tapices coloniales, especialmente en las *llicllas* o mantos femeninos (Phipps, 2004b, p. 32, figs. 33-34).

¹¹ Un buen ejemplo puede ser visto en <http://collections.vam.ac.uk/item/O112001/border-unknown/>



Figura 6. Frontal de tapiz con llagas y calaveras. Fibra de camélido y algodón, 113 x 170.2 cm. Colección privada.



Figura 7. Dalmática con calaveras y tibias cruzadas. Seda y metal, 103.5 x 154 cm. Museo Pedro de Osma, Lima, # FPTE.0189 (foto: Museo Pedro de Osma).

terciopelo bordados con el motivo de una calavera con tibias cruzadas (fig. 7).¹² En Londres existe un collar de dalmática española con un escudo al medio donde aparece el segundo motivo, las cinco llagas de Cristo.¹³ Es posible que hubiera existido en España o en Perú un frontal de altar bordado que unía los motivos de las llagas y la calavera, pero también podemos imaginar que un cura, o tal vez un maestro tejedor, podría haber tomado la decisión de unir los dos motivos en una sola pieza, envolviéndolos con motivos decorativos renacentistas. Los elementos de detalle, como las columnas, sus colores y sus formas, bien podrían haber sido la responsabilidad de un tejedor. Al adaptar el diseño de un bordado, cuyo atractivo eran los distintos tipos de puntadas y las formas sobrepuestas que crean volumen, el tejedor tenía que entrar en un proceso de abstracción, aplanando las formas para que parecieran como distintas áreas de colores uniformes. Llegamos así a otras consideraciones que parten del diseño y nos llevan a la ejecución.

En todo caso, la realización del diseño estaba en manos de los tejedores, y allí podemos ver otras facetas de la creatividad. Pensamos que los telares de tapiz andinos, tanto los prehispánicos como los coloniales, tenían la forma de rectángulos anchos con menos de un metro de altura (Rodman & Cassman, 1995, p. 33).¹⁴ En el tejido de tapiz los hilos de urdimbre se colocan primero, y establecen las columnas de una cuadrícula. Los hilos de trama se pasan de manera horizontal, y van creando el diseño. En cualquier momento el tejedor puede usar un color diferente, o hasta crear una forma distinta, con los hilos de trama sin perjudicar la estructura del tejido. Por lo tanto, es mayormente al nivel de la trama donde podemos ver las elecciones creativas de los tejedores.

El Estado wari también estableció una serie de diseños estandarizados para las túnicas de sus gobernantes, los cuales eran reproducidos por tejedores expertos. Cada túnica se construía con dos piezas distintas de tela que se cosían al medio (dejando una abertura para el cuello) y se doblaban luego, cosiendo y cerrando los dos lados, dejando aberturas para los brazos (Rodman & Cassman, 1995, p. 37). Un diseño común, del que sobreviven varias túnicas, es aquel que alterna dos motivos: un rombo escalonado y líneas entrelazadas que rematan en cabezas abstractas de animales (fig. 8). Estos motivos aparecen dentro de una cuadrícula de líneas blancas, en columnas separadas por columnas de color llano.

¹² La dalmática es la vestidura que usaban los diáconos en las misas.

¹³ Este collar de dalmática puede ser visto en <http://collections.vam.ac.uk/item/O122408/collar-of-dalmatic-unknown/>

¹⁴ Susan Niles ha propuesto que para producir las piezas coloniales más grandes debió emplearse un telar plegable (Niles, 1992, pp. 55-56).



Figura 8. Túnica wari con rombos escalonados y cabezas de animales. Fibra de camélido y algodón, 95.57 x 107.32 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles County Fund, # 70.3.1 (foto: Los Angeles County Museum of Art).



Figura 9. Detalle de la túnica en fig. 8, girada por 90 grados para apreciar cómo se hubiera visto en el telar.

Podemos apreciar detalles del diseño observando el textil tal como se hubiera visto en el telar, girándolo en 90 grados (fig. 9); así podemos entender mejor que los hilos de urdimbre ayudaron a establecer la cuadrícula. En esta pieza son de 4 a 6 hilos de urdimbre los que se usan para crear cada línea vertical de la cuadrícula, y están cubiertos por hilos blancos de trama para crear el efecto visual. En las filas «normales» que vienen a formar la parte del medio de la túnica, son números promedios de hilos de trama los que se usan para crear los detalles de los motivos. Por ejemplo, son un promedio de diez hilos de trama los que se emplean para construir el contorno posterior blanco de la boca de cada animal. Pero algo distintivo de los tapices wari es que las filas que vienen a ser los bordes de las túnicas (vistas aquí en la parte superior) están comprimidas y los motivos se encuentran apretados en sentido vertical (Sawyer, 1963, p. 3). En el proceso de tejido, vendrían a ser los que se tejían al final, en un espacio reducido ubicado en la parte superior del telar. En estos casos es probable que los tejedores no hubieran seguido especificaciones numéricas sino que trabajaban cada motivo por sí solo, creando un efecto visual de compresión que no seguía formularios matemáticos.

Rebecca Stone ha encontrado otro tipo de variación, lo que llama anomalías, en los tapices wari que muestra la mano decisiva del tejedor (Stone, 1986; 1987, pp. 144-145; Stone-Miller & McEwan, 1990-1991, pp. 67-75). En diseños estándar que usan gamas de colores predecibles, aparecen pequeños detalles de colores anómalos. Las formas que aparecen en colores anómalos no salen del diseño general, pero sí del patrón de colores. Un color común para estas anomalías es el azul, que se producía con el tinte difícil del añil y probablemente era más caro. Estas anomalías están a nivel de trama, y tienen que ver con la fase de la ejecución del diseño. Tal vez estos aspectos serían lo que Rowe llamó «variaciones que en sí eran estandarizadas» (Rowe, 1979, p. 260). Stone sugiere lo mismo en el caso wari, que dentro de la estandarización tan reglamentada del arte wari, había cierta aceptación y fomento de la variación artística, y un deseo de ver las pruebas de esto visualmente. Así llegamos a pensar en el tipo de cultura artística que pudo haber existido dentro de las culturas (y las estrategias estatales) inca y wari.

En el ambiente colonial encontramos también varios ejemplos de creatividad a nivel de la trama y de las figuras individuales. Esto nos lleva a reconocer el posible trabajo de múltiples artesanos en una misma pieza, es decir, un trabajo en taller. En el frontal para misas de difuntos se observan diferencias en la ejecución de las columnas grecorromanas, por ejemplo en las hojas de acanto que rodean la base del fuste (fig. 6). En la cuarta columna hacia la derecha algunas de las hojas no son verde-azules como se espera, sino amarillas, aunque estén perfiladas de negro.

Se podría decir que un mismo tejedor simplemente las hizo un poco diferentes cada vez, y en un momento se olvidó de hacer el cambio de amarillo a verde. Si trabajaba de izquierda a derecha, corrigió su error antes de terminar las hojas de esa columna y cambió al verde-azul. Sin embargo, en otro frontal también patrocinado por la Iglesia y elaborado para misas de difuntos, con un variante del tema de la muerte, vemos más claramente la presencia de dos manos en la misma pieza (fig. 10). Mientras se cree que el primer frontal para misas de difuntos vino de la zona del Cusco, éste viene de una iglesia del pueblo de Juli, en las riberas del Lago Titicaca (Kelemen, 1977, p. 35; Phipps, 2004d, p. 230). El frontal muestra dos esqueletos, con corona imperial y tiara papal, que alternan con dos cuerpos mitad esqueléticos dentro de un marco arquitectónico. Mirando aquí solo los esqueletos, parece que hubieran sido dos los tejedores que los ejecutaron de maneras muy distintas (fig. 11). Notoriamente, produjeron las articulaciones de los pies con estrategias diferentes, algo parecido se observa en el tratamiento de los huesos de la pelvis. Se hace, entonces, necesario hablar de tejedores, en plural, trabajando en una misma pieza, cada uno tomando decisiones diferentes en cuanto a la representación de una figura.

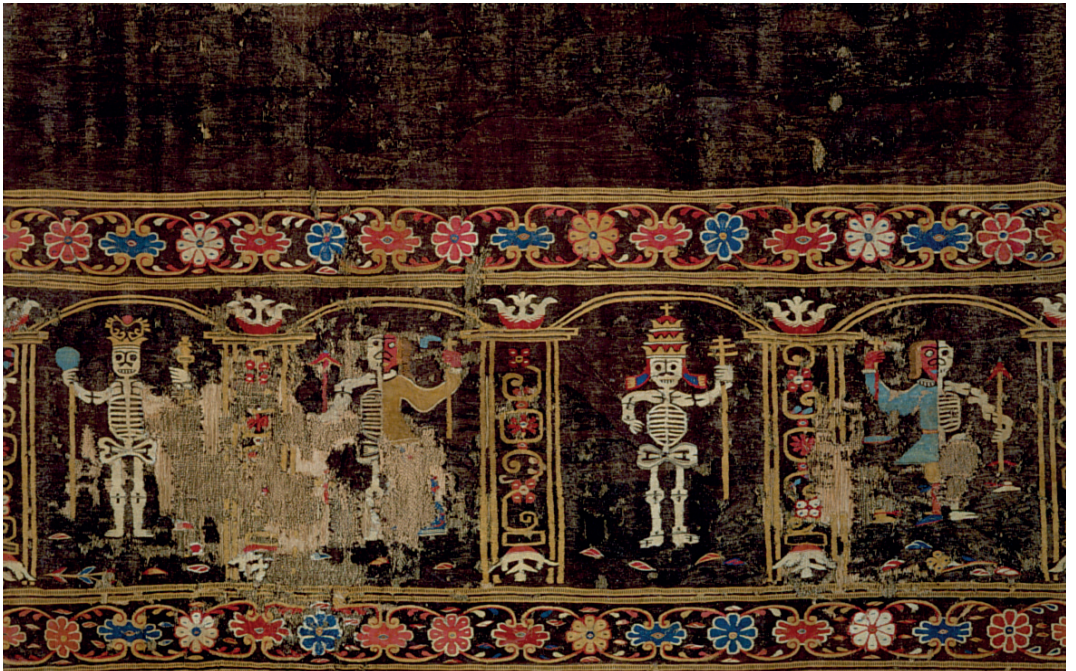


Figura 10. Frontal de tapiz con esqueletos. Fibra de camélido y algodón, 102.7 x 162 cm. The Textile Museum, Washington D.C., # 91.412 (foto: The Textile Museum).

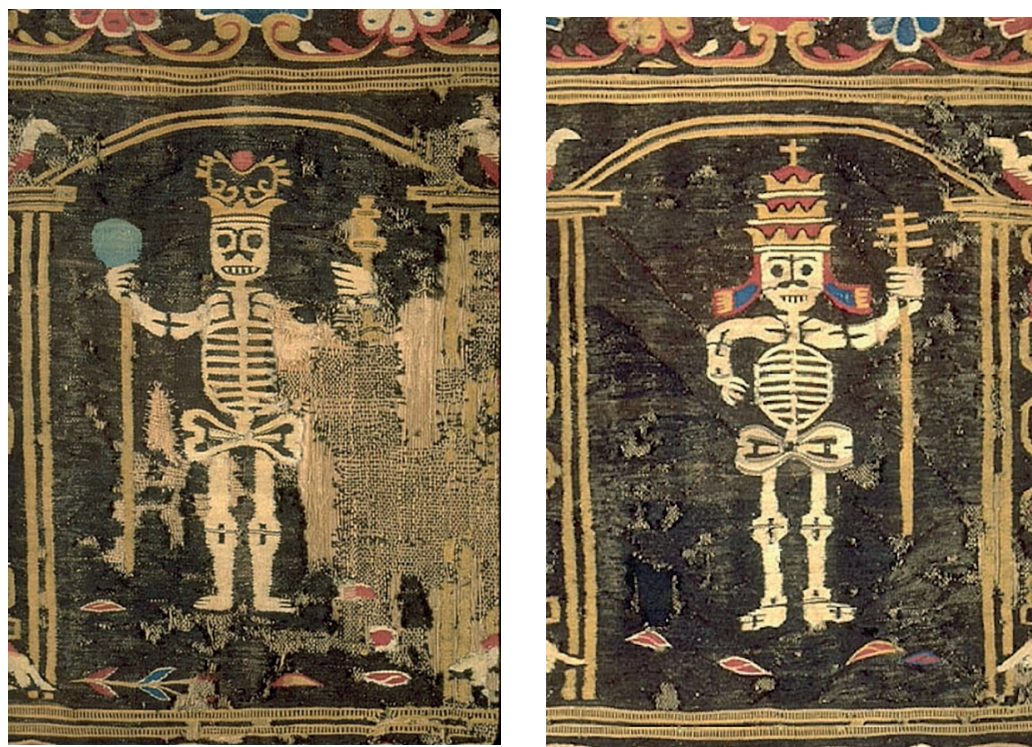


Figura 11. Detalles del frontal de tapiz en fig. 10 (foto: The Textile Museum).

Hay una última faceta de la variación, y de la creatividad en el proceso artístico, que no tiene que ver con detalles sino con la traducción de diseños estandarizados a estructuras diferentes. Elena Phipps (2004e, p. 230) ha informado que en el Textile Museum existen dos fragmentos con el diseño de *vaire* en rojo y amarillo. Al principio parecía que se trataba de fragmentos extraídos del repostero de Brooklyn, que tiene áreas perdidas. Sin embargo, un análisis más a fondo mostró que su número de hilos de urdimbre era mucho menor y parecerían ser de otra pieza. Siguiendo a Phipps, podrían haber venido de otra pieza confeccionada con el mismo objetivo pero tejida con una calidad inferior, tal vez por tejedores menos hábiles. La otra posibilidad, señalada por Phipps (2004e, p. 230, nota 4) para otros tejidos coloniales, es que éstos fueran copias de otros talleres. Rowe (1979, p. 244) también había notado casos similares en su estudio de túnicas inca, donde algunas piezas siguen el diseño general pero fueron hechas con una calidad inferior. Podemos hacer una pausa y dejar de lado los calificativos de mejor o peor; es interesante, en sí mismo, que estos diseños estandarizados hubieran sido

trasladados y adaptados por tejedores que, al parecer, solo conocían los aspectos visuales de las piezas.

Es aún más interesante cuando pensamos en una «copia» del frontal con calaveras y llagas, también traída a la luz por Phipps (2004d). Si bien ahora pertenece a la misma colección privada que el primero, se cree que esta pieza provino de la zona de Arequipa, no del Cuzco (Phipps, 2004d, p. 230). Es otro frontal que duplica el diseño exactamente, pero que fue tejido de una manera opuesta (fig. 12). El frontal que suponemos que fue el original, o estándar, fue tejido tal como se usaba, con las figuras para arriba y los hilos de trama en sentido vertical. En cambio, la copia no fue tejida tal como la vemos, sino con las figuras giradas en 90 grados. Es probable que este cambio hubiera sido hecho para poder tejer la pieza en un telar de cintura (Phipps, 2004d, p. 232). Esto significa que una tejedora habría adaptado por completo el diseño. Uso el término femenino y singular para este actor, la tejedora, primero porque en el territorio andino el uso del telar de cintura se encuentra restringido generalmente (aunque no completamente) a las mujeres. Podemos estar más seguros del nombre en singular, ya que en un telar de cintura el cuerpo de una sola persona sirve para anclar la parte inferior del telar. Desconocemos cómo recibió la tejedora el diseño original, pero en este ejemplo podemos ver



Figura 12. Frontal de tapiz con llagas y calaveras. Fibra de camélido y algodón, 36 x 62 cm. Colección privada.

que ejecutar un diseño estándar podía implicar un proceso intelectual bastante complejo. La pieza presenta casi todos los aspectos del diseño general (las cinco columnas, los cuatro escudos, etcétera), pero cada motivo se logró de una manera estructuralmente distinta. Lo único que le falta es el área negra llana en lo que sería la parte superior del frontal, porque el ancho de una tela de telar de cintura se ve limitada al tener que ajustarse al ancho de un cuerpo humano.

En conclusión, al seguir la sugerencia de Rowe y considerar a los tapices andinos dentro del enfoque de la estandarización, podemos afinar nuestras preguntas sobre la creatividad en el tejido andino. Llegamos a entender mejor el proceso del diseño, que muchas veces se apoyó en otros tipos de textiles que no eran tapices. Vemos también que los diseños como modelos visuales podían viajar muy lejos sin ser asociados con estructuras textiles específicas. Además, podemos fijarnos en la fase de la elaboración, y haciendo comparaciones entre las distintas piezas que comparten un diseño, llegar a entender las posibilidades y los límites dentro los cuales trabajaban los tejedores. Vemos que ejercían creatividad al nivel de la trama cuando reproducían figuras, y también que existía la posibilidad de reproducir diseños estándar con estructuras opuestas, cuando cambiaban de telar.

Al final de su trabajo, Rowe (1979, p. 260) comentó que esperaba que no pasaran otros cuarenta y cinco años (la diferencia que su trabajo tenía con el anterior de Gösta Montell, que también había observado cierta estandarización en túnicas inca) para que alguien estudiara de nuevo la estandarización en el los tapices inca. Cuarenta años después que Rowe, volvemos a analizar este importante aspecto de los tapices andinos. Ahora podemos hacerlo no solo desde el punto de vista inca, sino también de una manera más global, que resalta el lugar de la creatividad en el arte andino.

Bibliografía

- BERGH, Susan E. (ed.)
2012 *Wari: Lords of the Ancient Andes*. Nueva York y Cleveland: Thames & Hudson y The Cleveland Museum of Art.
- BRILLIANT, Virginia
2011 *Triumph & Taste: Peter Paul Rubens at the Ringling Museum of Art*. Londres y Sarasota, FL: Scala Publishers Ltd., John and Mable Ringling Museum of Art, The State Art Museum of Florida y Florida State University.

- CAMPBELL, Thomas P. (ed.)
2006 *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.
2007 *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.
- COBO, Bernabé
1956-1964[1653] *Historia del Nuevo Mundo*, 2 vols. Francisco Mateos (ed.). Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI y XCII. Madrid: Ediciones Atlas.
- CUMMINS, Tom
2007 Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power. En Richard L. Burger, Craig Morris y Ramiro Matos Mendieta (eds.), *Variations in the Expression of Inka Power: A Symposium at Dumbarton Oaks, 18 and 19 October 1997*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 267-311.
- DESROSIERS, Sophie
1986 An Interpretation of Technical Weaving Data Found in an Early 17th-century Chronicle. En Anne P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*. Washington, D.C.: The Textile Museum, pp. 219-241.
- FERRANDIS TORRES, José
1933 *Exposición de alfombras antiguas españolas*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- HARTKAMP-JONXIS, Ebeltje & Hillie SMIT
2004 *European Tapestries in the Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum y Waanders Publishers.
- HERRERO CARRETERO, Concha
2007 19-24. The Triumph of the Eucharist Series. En Thomas P. Campbell (ed.), *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 218-233.
- HOGUE, Marianne
2006 Cosmology in Inca Tunics and Tectonics. En Margaret Young-Sánchez & Fronia W. Simpson (eds.), *Andean Textile Traditions. Papers from the 2001 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Denver: Denver Art Museum, pp. 101-119.

JOHNSTONE, Pauline

2002 *High Fashion in the Church: The Place of Church Vestments in the History of Art, from the Ninth to the Nineteenth Century*. Leeds, UK: Maney Publishing.

KELEMEN, Pál

1977 *Vanishing Art of the Americas*. Nueva York: Walker.

KRONFELDNER, Maria E.

2009 Creativity Naturalized. *The Philosophical Quarterly*, 59(237), 577-592.

KÜHNEL, Ernst & Louisa BELLINGER

1953 *The Textile Museum: Catalogue of Spanish Rugs; 12th Century to 19th Century. Technical Analysis by Louisa Bellinger*. Washington, D.C.: The Textile Museum y Washington National Publishing Company.

MEISCH, Lynn A.

2006 Messages from the Past: An Unbroken Inca Weaving Tradition in Northern Peru. *Textile Society of America Symposium Proceedings Paper*, 345, 380-389.

MURRA, John V.

1962 Cloth and its Functions in the Inca State. *American Anthropologist*, 64, 710-728.

MURÚA, Martín de.

2004[1590] *Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercedario Fray Martín de Murúa: Códice Galvin*. Edición facsímil. Juan M. Ossio A. (ed.). Madrid: Testimonio Compañía Editorial.

NILES, Susan A.

1992 Artist and Empire in Inca and Colonial Textiles. En Rebecca Stone-Miller (ed.), *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, pp. 50-65.

OSSIO, Juan M.

2016 Martín de Murúa. En Joanne Pillsbury (ed.), *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900*, Vol. III. Washington, D.C. y Lima: Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, U.S.A., y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1485-1494 [ed. orig. Norman, Oklahoma, 2008].

PHIPPS, Elena

2004a Cumbi to Tapestry: Collection, Innovation, and Transformation of the Colonial Andean Tapestry Tradition. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes Tapestries and*

- Silverwork, 1530–1830*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 72-99.
- 2004b Garments and Identity in the Colonial Andes. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 17-39.
- 2004c 12. Miniature Tunic (*Uncu*) with Checkerboard Design. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 141-143.
- 2004d 66. Tapestry with Skulls and the Five Wounds of Christ. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 230-232.
- 2004e 65. Tapestry with Coat of Arms and Vair Pattern. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. Nueva York y New Haven: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 229-230.
- 2010 Cochineal Red: The Art History of a Color. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 67(3), 4-48.
- 2011 *Looking at Textiles: A Guide to Technical Terms*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- RAMOS, Gabriela
- 2010 Los tejidos en la sociedad colonial andina. *Colonial Latin American Review*, 29(1), 115-149.
- RICARDO, Antonio
- 2009[1586] *Arte, y vocabulario en la lengua general del Perú llamada quichua y en la lengua española, 1586*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- RODMAN, Amy O. & Vicki CASSMAN
- 1995 Andean Tapestry: Structure Informs the Surface. *Art Journal*, 54, 33-39.
- ROWE, Ann P.
- 2006 Términos textiles en castellano. En Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombin y Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 443-469.
- 1992 Provincial Tunics of the South Coast of Peru. *The Textile Museum Journal*, 31, 5-52.

ROWE, John H.

1979 Standardization in Inca Tapestry Tunics. En Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson, & Anne-Louise Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973*. Washington, D.C.: The Textile Museum y Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 239-261.

1999 Estandarización de las túnicas de tapiz inca. En Rosario de Lavallo de Cárdenas & José A. de Lavallo (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP, pp. 571-664.

SAWYER, Alan R.

1963 *Tiahuanaco Tapestry Design*. Nueva York: The Museum of Primitive Art.

STANFIELD-MAZZI, Maya

2011 El complemento artístico a las misas de difuntos en el Perú colonial. *Allpanchis*, 42(77-78), 49-81.

2015 Weaving and Tailoring the Andean Church: Textile Ornaments and Their Makers in Colonial Peru. *The Americas*, 72(1), 77-102.

STONE, Rebecca R.

1986 Color Patterning and the Huari Artist: The «Lima Tapestry» Revisited. En Anne P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*. Washington, D.C.: The Textile Museum, pp. 137-149.

1987 *Technique and Form in Huari-Style Tapestry Tunics: The Andean Artist, A.D. 500-800*. Tesis de doctorado, Yale University, New Haven.

STONE-MILLER, Rebecca, & Gordon F. McEWAN

1990-1991 The Representation of the Wari State in Stone and Thread. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 19-20, 53-80.

TURMO, Isabel

1955 *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

UGARTE ELÉSPURU, Juan M.

1999 Las telas pintadas prehispánicas de la cultura Chancay. En Rosario de Lavallo de Cárdenas & José A. de Lavallo (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: Integra AFP, pp. 537-551.

XEREZ, Francisco de

1891[1534] *Verdadera relación de la conquista del Perú*. Madrid: Tipografía de J. C. García.

ZAVALA, Silvio

1978

El servicio personal de los indios en el Perú: Extractos del siglo XVI, Vol. 1.
Ciudad de México: El Colegio de México.

ZUIDEMA, R. Tom

1991

Guaman Poma and the Art of Empire: Towards an Iconography of Inca Royal Dress. En Rolena Adorno & Kenneth J. Andrien, *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Berkeley: University of California Press, pp. 151-202.

Capítulo 19

El tapiz andino y la nobleza inca del siglo XVIII

Mónica Solórzano Gonzales
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Introducción

El tapiz es el objeto más complejo y valioso entre los tejidos coloniales andinos. Aquí analizaremos un conjunto de ellos que data del siglo XVIII. La mayor parte se halla en Lima y no ha sido estudiada con anterioridad. En realidad, se trata principalmente de alfombras que debido a que han sido elaboradas con la técnica de ligamento tapiz, hemos considerado pertinente denominarlas tapiz-alfombra. Partimos del análisis técnico e iconográfico para luego postular su periodo de elaboración e identificar a sus posibles propietarios originales.

El siglo XVIII se caracteriza por ser un periodo de cambios ocurridos en distintos aspectos. El cambio dinástico de la corona española de los Habsburgo a los Borbones repercutió también en las colonias americanas. Resaltan la reorganización del territorio del virreinato peruano y el despotismo ilustrado del rey Carlos III. Como consecuencia de la nueva configuración política, sobrevino la pérdida del poder económico. De otro lado, la intensificación de las exigencias tributarias impuestas por el gobierno central ocasionó descontento, empobrecimiento y el surgimiento de rebeliones. En el campo de las artes, resalta la cristalización de lenguajes formales de carácter regional, como las llamadas escuelas de pintura Cusqueña y Limeña, entre las mejor estudiadas; la primera de ellas alcanzó a cubrir una demanda que traspasó las fronteras locales, llegando hasta los extremos del virreinato e incluso fuera de él.

Tapices con motivos incaicos

Analizaremos a continuación seis magníficos tapices elaborados con fibras finas, variados colores y una ornamentación con formas y motivos incaicos. Cinco presentan formas geométricas mientras que solo uno exhibe diseños figurativos. Tres ejemplares se encuentran en Lima, dos en ubicación desconocida y otro pertenece al Museo Británico de Londres; como ya lo hemos señalado, la mayor parte de estas piezas no han sido estudiadas con anterioridad.

Tapices con motivos geométricos

El ejemplar del Museo de la Cultura Peruana (fig. 1) es uno de los más interesantes en nuestro corpus, es el único en el que las formas figurativas están completamente ausentes. Sus medidas son 230 cm de largo por 169 cm de ancho. Presenta un diseño organizado en dos sectores: el campo central y los bordes o bandas laterales y longitudinales. El campo central se subdivide, a su vez, en cuatro secciones en las que se repite un motivo en zigzag que forma bandas de pequeños rombos unidos que se alternan en distintas combinaciones de seis colores: verde oscuro, rojo, amarillo u ocre, guinda, blanco y celeste.



Figura 1. Tapiz-alfombra, en fibra de camélido, s. XVIII. Museo de la Cultura Peruana, Lima, # 0000154092 (foto: Ministerio de Cultura).

El motivo principal de los bordes laterales consiste en grandes rombos formados por amplias líneas rojas y blancas, estos se ubican alineados por toda la zona. Los rombos concéntricos resaltan sobre fondos de colores verde, rojo, celeste y ocre; presentan además, diseños interiores, en unos casos se trata de un rombo concéntrico y en otros es un diseño estrellado. En los bordes laterales se observa nuevamente la línea zigzag formada por cuatro secciones en la misma combinación de colores ocre, gris, rojo y verde.

La pieza estudiada fue elaborada en un solo paño con la técnica tapiz, cuenta con uniones en los cambios de color típicos de la técnica¹ (Blasco & Ramos, 1977; Emery, 1966). El reborde, un tejido hecho por separado unido posteriormente con aguja, sirve de soporte para los flecos sueltos retorcidos agrupados por colores. La fibra empleada en ambos elementos del tejido (trama y urdimbre) es pelo de camélido.² El hilado es tosco y grueso de manera que solo tres hilos de urdimbre por trece hilos de trama se pueden contar en un centímetro. Cuatro tramos de labor se reconocen fácilmente debido a las uniones con distintos tonos y debido a que los motivos no coinciden en varios sectores de la pieza, percibiéndose como tres líneas paralelas que se prolongan a lo largo de toda la pieza.

El estado de conservación de este tejido es bueno, a consecuencia de las distintas intervenciones a las que ha sido sometido, es decir, su proceso de deterioro se ha detenido. Ha sido lavado y distintas zonas con faltantes han sido reintegradas con lanas industriales de distintos colores. Sin embargo, se observa el desgaste de las fibras, las roturas, las pequeñas zonas faltantes en el centro y pérdida de prácticamente el total del reborde y los flecos; estos daños revelan que la pieza estuvo expuesta a deterioros por abrasión y objetos pesados colocados encima. Ello confirmaría su uso como alfombra.

El segundo ejemplar analizado se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) (fig. 2). Sus medidas son 315 cm de largo por 187 de ancho. El diseño se organiza también en dos sectores, el campo central y las bandas laterales y longitudinales. Esta vez, el motivo central se encuentra formado por dos rectángulos concéntricos en cuyo interior se ubican dos rombos rojos con extraños animales provistos de manchas en el cuerpo, tres patas

¹ La técnica tapiz es conocida también como *weft-faced plain weave* (tejido plano cara de trama). Los tres tipos de uniones asociados a esta técnica que se conocen (entrelazado [*interlocking*] simple, uniones de tramas excéntricas y *dovetail*) están presentes en la pieza.

² Para tener certeza sobre el material empleado, se realizaron análisis microscópicos de las fibras a cargo del especialista Mario Azaña del SENATI, quien trabajó bajo la dirección del Dr. Parra en las instalaciones de esta institución.

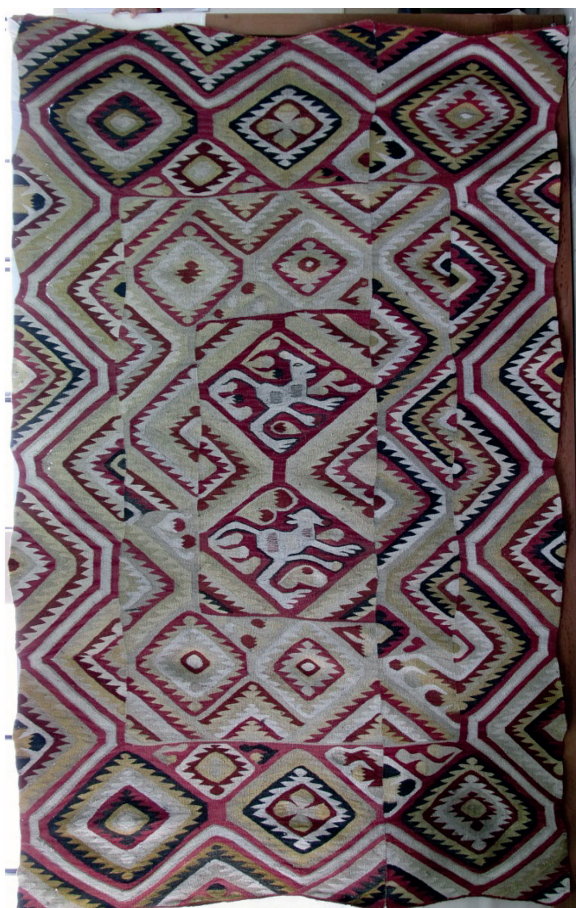


Figura 2. Tapiz-alfombra, s. XVIII. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, # 09150. (foto: Mónica Solórzano Gonzales).

y cola que culmina en ramificaciones.³ Grandes rombos dentados concéntricos, circundados por líneas blancas y rojas, cubren el resto de la pieza, algunos poseen una flor estilizada en el interior. Las combinaciones presentan los colores negro, ocre, rojo, blanco y gris.

Como en el caso anterior, el tejido ha sido elaborado en la técnica tapiz. A diferencia de todos los otros tapices que integran la muestra, éste se encuentra conformado por dos paños unidos, detalle pocas veces visto en los tejidos andinos pues, desde tiempos prehispánicos, la pieza era prácticamente terminada en el telar. Cabe

³ Tal vez se trata del mismo motivo que aparece frecuentemente en tapices del siglo XVII acompañado de flores y que va transformándose. En estos motivos se muestra la libertad de creación del tejedor y su espíritu jocoso al producir imágenes ambiguas para distraer y entretener al observador.

resaltar que la unión es casi imperceptible pues se ha cuidado de hacer coincidir el diseño de los sectores. Según la ficha de catalogación, la fibra empleada es lana de ovino⁴ en una hilatura gruesa de tres por doce hilos por cm.

Un tercer ejemplo de tapiz geométrico se encuentra en una colección privada de Lima (fig. 3). Sus dimensiones son 221 cm de largo por 151 de ancho. Se conoce su procedencia cusqueña y que dataría del siglo XVIII, información desconocida para los tapices antes descritos. Iconográficamente guarda relación con los ejemplares anteriormente descritos, presenta los mismos motivos de rombos dentados en las bandas laterales y longitudinales, la única variante está en el campo central que presenta recuadros inscritos con una ornamentación en base a flores estilizadas. Una línea en zigzag bordea el conjunto y la combinación de colores es más rica, se distinguen el anaranjado, ocre, marrón claro, marrón oscuro, negro, rojo, amarillo, azul y blanco.



Figura 3. Tapiz-alfombra, en fibra de camélido. Cuzco, s. XVIII. Colección Liébana, Lima (tomado de Solar, 2007, p. 33).

⁴ Es probable que la fibra empleada no sea de ovino sino de camélido, este dato podrá ser corroborado al finalizar el análisis microscópico aún en proceso.

Se conocen dos tapices más con el mismo tipo de motivos geométricos presentados en una publicación local (Gjurinovic, 1999). Ambos exhiben diseño con rombos dentados, flores estilizadas y línea en zigzag circundando las bandas exteriores en colores también semejante a los tapices ya descritos en párrafos anteriores.

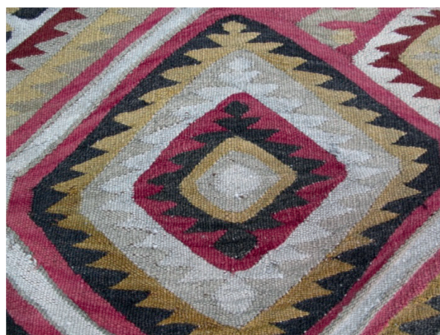
Interpretación de los principales motivos decorativos

Dos son los motivos recurrentes: los rombos concéntricos (fig. 4) y las líneas en zigzag. Estas formas pertenecen al repertorio iconográfico andino desde tiempos anteriores a los incas pero fueron incorporados por esta cultura y convertidos en

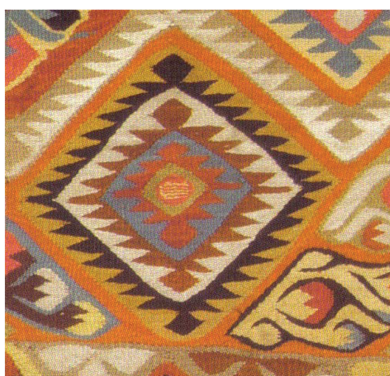
Figura 4. Rombos escalonados concéntricos.



a. Detalle de fig. 1



b. Detalle de fig. 2



c. Detalle de fig. 3

símbolos que aparecen frecuentemente en textiles y otros objetos. El rombo o diamante se halla en uno de los *uncus* estandarizados clasificados y estudiados por Rowe (1999[1979])⁵, y también en el *uncu* «real» de Dumbarton Oaks y es uno de los *tocapus* básicos estudiados por Barthel (1971).⁶ En la cerámica, es considerado uno de los motivos clásicos, según refiere Ramiro Matos:

Entre los motivos clásicos del arte inca podemos mencionar los espacios ajedrezados o en damero, las grecas con rombos concéntricos, con tres, cinco y siete rombos, de los cuales el del centro es el más grande, y los helechos. Por los estudios de Manuel Chávez Ballón (comunicación personal) sabemos que esos rombos concéntricos que tienen de dos hasta cinco trazos completos pueden ser una estilización del *ushmu*, el adoratorio de corte piramidal dedicado al culto solar. Los rombos generalmente están ubicados dentro de espacios limitados por dos o tres líneas paralelas, rectas y de trazo firme (Matos, 1999, p. 134).

El motivo aparece también en arquitectura, como en las *chullpas* de la cultura Caranga existentes en la región boliviana del río Lauca, donde el rombo dentado concéntrico es semejante a los de nuestros tapices (fig. 5).



Figura 5. Rombo escalonado concéntrico en *chullpa* del territorio caranga, Oruro, Bolivia (foto: Collasuyo Photo Gallery).

⁵ John Rowe sostiene, entre otros aspectos, que las prendas habrían sido elaboradas siguiendo un patrón controlado por el Imperio, el cual prescribía características importantes de las piezas, como su técnica de manufactura, medidas, diseño, color, motivos ornamentales, entre otros aspectos.

⁶ Carmen Arellano ha presentado un estado de la cuestión sobre los estudios dedicados a los *tocapus*, entendidos como un sistema de notación (véase Arellano, 1999, pp. 251, 253).

La línea zigzag puede ser encontrada en prácticamente todos los *uncus* estandarizados del sistema textil inca estudiados por John Rowe y Ann Pollard Rowe (1978). El zigzag aparece bordado en la orilla inferior de las prendas y en bandas que alternan distintos colores. Forma parte del *tocapu* No. 6 de los veinticuatro propuestos por Barthel (Arellano, 1999). También es frecuente encontrarlos en la cerámica imperial inca, algunas veces acompañando al rombo concéntrico y en otros casos asociado al concepto de *amaru* (serpiente), como en una vasija «aribaloide» del MNAAHP (Matos, 1999, p. 136).

Tanto el motivo zigzag como el rombo son reconocidos por la investigadora Mary Frame como *tocapus*. A partir del registro minucioso de túnicas (*uncus*) ella analizó las variaciones de estos motivos estableciendo que el rombo pertenece a la familia de triángulos isósceles dispuestos en hileras horizontales mientras que el zigzag, a la familia de los rombos escalonados. En su opinión, el *tocapu* del rombo expresaría relaciones espaciales que concuerdan con el Imperio del Tahuantinsuyu. Los cuatro triángulos que conforman el rombo representarían a los cuatro *suyus* y el rombo concéntrico resaltaría la unidad de las cuatro partes en las que se dividía el Imperio (Frame, 2014, p. 273).

Otra alfombra con rombos y zigzags aparece en una pintura del siglo XVII. Ambos motivos, organizados en disposición semejante a la de nuestros tejidos, figuran en la alfombra a los pies de los padres de la ñusta Beatriz en la pintura que representa su matrimonio con Don Martín de Loyola. El lienzo, obra de un anónimo pintor indígena, data de fines del siglo XVII y fue producido para la iglesia de la Compañía de Jesús del Cuzco, donde aún se encuentra. Rombos concéntricos contiguos resaltan sobre un fondo rojo y una línea en zigzag bordea la alfombra a los pies del Inca Sayri Tupa, la *Coya* Cusi Huaracay y del tío de la novia Tupa Amaru, el Inca que resistió refugiado en Vilcabamba (García Sáiz, 2002, p. 212). Los mismos motivos, con ligeros cambios, aparecen por lo menos en dos versiones del mismo tema pintadas en el siglo siguiente.⁷

Un caso relevante para nuestro estudio, que contribuye a interpretar el rombo y la línea en zigzag como motivos de origen inca, es el de las fajas *sara* de la comunidad de San Ignacio de Loyola del departamento de la Libertad, estudiadas por Lynn Meisch. Esta investigadora, basada en el código textil descrito y diagramado por Murúa (1590) y descifrado por Desrosiers (1986), plantea que estas fajas

⁷ Según la estudiosa María García Sáiz (2002), la versión original cuzqueña fue encargo de la misma orden jesuita para ser colocada en la iglesia donde actualmente se encuentra.

revelan el único caso documentado de supervivencia de una tradición textil inca (Meisch, 2007). Su estudio nos interesa particularmente debido a que los motivos principales de estas fajas son los mismos que hemos encontrado en los tapices. El diseño de rombos, llamado también cocos, dividido en cuatro, simboliza según Meisch, una mazorca de maíz con pequeños granos en el interior, cada uno de diferente color. Los motivos en zigzag que aparecen en las fajas bordeando los cocos son conocidos en esa región norteña como «*mayo k'inku*, río serpenteante y simbolizan el agua que da la vida. Así la faja *sara* estaría representando un conjunto de semillas de maíz regadas por un riachuelo» (Meisch, 2007, pp. 186-187).

Como se ha visto, son variadas las interpretaciones que han recibido los motivos rombo y zigzag. En opinión de Ramiro Matos, se relacionarían con el culto al Sol, para Lynn Meisch representan mazorcas de maíz, el fruto sagrado de los incas, y según Mary Frame el rombo podría simbolizar el Tahuantinsuyu. Estas son hipótesis sobre las que no ahondaremos más en este artículo. Enfatizamos que son motivos recurrentes en los tapices y, probablemente, en toda la indumentaria andina tradicional de la época, y que su identificación con la cultura inca es incuestionable. También resaltamos que ambos motivos son parte del actual repertorio iconográfico de los tejidos etnográficos no solo de la comunidad de San Ignacio de Loyola sino también de distintos lugares del Perú, como la sierra central y la sierra sur.

Tapiz heráldico con formas figurativas

En el Museo Británico de Londres se halla un tapiz andino que presenta un lenguaje gráfico figurativo que permite una interpretación más rápida (fig. 6); fue comprado en el Cuzco en 1910 y donado al museo donde actualmente se encuentra. Desde entonces ha sido estudiado por varios investigadores, entre ellos Thomas Cummins (2004) y Elena Phipps (2004), y ha sido exhibido fuera de Inglaterra en distintas oportunidades.

El diseño se organiza en tres sectores, un escudo de armas al centro, un campo y bandas o bordes (fig. 7). Esta vez, el elemento principal es el escudo de armas, que combina elementos de la heráldica hispana con motivos locales. Presenta torres en dos de las cuatro secciones en las que se divide el blasón. En una de ellas se acerca un jinete con lanza en mano mientras un ave despliega sus alas en la cima de la torre. Podría representar al conquistador español, la torre con el ave a la ciudad del Cuzco, como se sabe tanto la torre como el cóndor formaban parte del emblema concedido a la capital inca en 1540, un escudo que fue transformándose



Figura 6. Tapiz heráldico, con tramas de pelo de camélido, vizcacha y seda, y urdimbres de algodón. Cuzco, s. XVIII. British Museum, # 193.3-11.1 (foto: British Museum).

con el paso del tiempo (Ramos, 2005). El árbol y los animales enfrentados que aparecen en dos cuadrantes también podrían ser símbolos de especies locales. En la cimera la cinta roja con borlas en cada extremo, que une el blasón con la corona, representa a la *mascapaycha*, el símbolo inca más importante. El lema da cuenta de la importancia de la religión para sus propietarios. Se registra la siguiente cita del Evangelio: «Si Dios es por nos/quien será contra nos» (Romanos 8:31).



a



b

Figura 7. Detalles del tapiz heráldico: a. Escudo de armas; b. Detalle de banda.

Símbolos de la heráldica occidental, como las banderas, los instrumentos musicales o las flechas y lanzas, resaltan alrededor. En un lado se observa un objeto espinoso de color rojo que podría ser la tuna (*Opuntia ficus-indica*), conocida también como chumbera o nopal, albergue predilecto de un insecto parásitario, la cochinilla (*Dactylopius coccus*), empleado en los Andes desde tiempos preincaicos para el teñido de fibras textiles. La cochinilla fue comercializada y exportada a Europa durante la Colonia.

Sobre el fondo rojo del campo, cubriendo prácticamente todo el espacio, se observa una gran cantidad de plantas con frutos (granadas) y flores multicolores, aves, animales locales como vizcachas, sirenas tocando instrumentos musicales y otros elementos en una composición que ha sido vinculada a la fertilidad y vitalidad (Phipps, 2004, p. 363). En una franja ubicada en los extremos del campo, un cazador sujetando un arma acecha a un ave de color azul con alas desplegadas, muy semejante a la del blasón, complementan el diseño, mascarones y motivos vegetales formando volutas.

En las bandas de los cuatro lados del tapiz aparece un diseño complejo formado por un conjunto de personajes: una pareja inca y un sirviente que porta parasol, todos con indumentaria tradicional de tiempos incaicos. El personaje principal porta los símbolos de su alto rango mientras ella le ofrece un *quero*, el vaso ceremonial. Junto a ellos se ubica un gran pórtico de columnas salomónicas, frecuentes en la arquitectura mestiza-barroca de la época, que ha sido identificado como una iglesia (Cummins, 2004).

Las fibras de las tramas son de camélido y probablemente vizcacha y seda, las urdimbres son de algodón. El hilado es muy fino y la densidad de hilos es de aproximadamente 10 urdimbres por 49 tramas por cm, es decir, se trata de un tejido más tupido y por lo tanto mucho más fino. Fue elaborado en un solo paño y presenta reborde y flecos sueltos.

Los materiales, detalles técnicos y la iconografía de este tapiz contribuyen a plantear que pudo pertenecer a una familia noble cusqueña descendiente de los antiguos gobernantes del Tahuantinsuyu. Como veremos, varios linajes incas fueron reconocidos como hijosdalgo de Castilla y gozaron de privilegios. Es posible que haya pertenecido a una familia mestiza de estirpe noble inca, no se conocen otros tapices heráldicos con las características de este. Su excelente estado de conservación lleva a pensar que tal vez no fue usado como alfombra sino que fue colgado y exhibido en eventos especiales. La calidad de las fibras, su manufactura e iconografía la hacen una pieza valiosa por lo que su cuidado y mantenimiento también deben haber sido extremos.

De todos los tapices hasta aquí descritos, probablemente este sea el único que no fue usado como alfombra. Se cree que los tapices que cumplían una función ornamental en los suelos existieron en los Andes probablemente desde el siglo XVII. Sostenemos que fueron desplazados por la pintura en la función de ornamentar las paredes y representar escenas bíblicas o símbolos religiosos como apoyo para la evangelización, a ello contribuyó la extendida costumbre hispano-árabe y su

apego por el uso de alfombras como parte del mobiliario doméstico. Por estas razones, es probable que la mayor parte de los tapices aquí estudiados hayan sido diseñados y elaborados para cumplir con esa función. Tanto sus diseños como los detalles técnicos corresponden con el uso previsto para la ornamentación de los pisos: el diseño ha sido organizado alrededor de un motivo central que puede ser observado desde arriba y los detalles laterales pueden ser apreciados desde distintos lados. El hilado en gruesos hilos produce un tejido también grueso apropiado para brindar confort y resistencia. Como ya se ha visto, las huellas y el desgaste de las fibras por abrasión también revelan el uso que tuvieron.

El arte de la nobleza inca

Es posible que solo la élite formada por los descendientes de los antiguos gobernantes incas, reconocida como la nobleza indígena por el Estado virreinal, pudiera haber encargado la elaboración de estos tejidos. Como se sabe, el sistema cacical impuesto en la Colonia para mantener el vínculo entre el gobierno español y el sector indígena, basado en la jerarquía administrativa del Imperio Inca, gozó de importantes privilegios. La realeza indígena conformada principalmente por caciques estaba exonerada del pago de tributo y de varias otras contribuciones exigidas a los indios ordinarios. La autoridad ejercida les ofreció oportunidades especiales para enriquecerse (Rowe, 2013[1954]). El acceso a una educación española y cristiana en los colegios especialmente creados para ellos fue también parte de los privilegios que tuvieron. Scarlett O'Phelan ha explicado los distintos mecanismos a los cuales recurrieron para asirse de los privilegios que el gobierno virreinal dispuso para ellos hasta cierto momento (O'Phelan, 2013).

Dos son las principales razones que nos llevan a plantear la hipótesis sobre los propietarios originales. La primera de ellas se relaciona con el elevado valor monetario que tenían los tejidos finos. El *Libro de fábrica* de la iglesia de Yanquecollaguas en el valle del Colca registra un «chuse de cumbe»⁸ elaborado el año 1728 especialmente para la iglesia, que llegó a costar 91 pesos y dos reales. Por la descripción se deduce que se trataba de un magnífico tapiz-alfombra, tal vez parecido a los que describimos en este trabajo, elaborado con «más de tres cuartas de colores finos y naturales, más de azul» medía seis varas y media de largo por cinco de ancho (543 por 417 cm aproximadamente) (Benavides, 2012, pp. 481-482). El alto costo excluía a los sectores menos pudientes de la población

⁸ Según el vocabulario quechua de González Holguín (1956[1608], p. 51), *apa* o *chusi* es una «frazada muy gruesa».

de poder ser propietarios de estos tejidos. Los indígenas tributarios apenas llegaban a cumplir con el pago de la tasa anual del impuesto para el Estado, que oscilaba entre 8 y 9 pesos; difícilmente habrían podido confeccionar tejidos tan finos, cuando a duras penas elaboraban su propia indumentaria. La segunda razón se relaciona con la iconografía de motivos incaicos. Conviene recordar que desde el tiempo de los incas, y aún antes, la indumentaria revelaba el estatus social y la identidad étnica. El tejido de *cumbi*, por ejemplo, estaba reservado para la élite integrada por el Inca, sacerdotes y guerreros, mientras que la mayor parte de la población usaba el tejido de *awaska* de fibras menos finas de colores naturales. Creemos que quienes encargaron los tapices con motivos iconográficos incaicos habrían buscado diferenciarse de las otras familias no incas, de menor rango, para resaltar su noble estirpe.

Los tapices con motivos incaicos no son ejemplos aislados en el arte del siglo XVIII. En la pintura, también cobró auge la temática alusiva a los incas, contándose con retratos de caciques y nobles que fueron representados luciendo indumentaria tradicional y símbolos de alto rango junto al escudo nobiliario de su respectivo linaje. En el Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco encontramos el retrato de don Marcos Chiguan Topa, quien fuera Coronel Inca, descendiente de Cápac Lloque Yupanqui, caballero católico, cacique principal y conde de la villa de Guallabamba y de San Jerónimo de Colquepata, según consta en la cartela al pie de su efigie. Se trata de un óleo sobre lienzo de autor anónimo pintado entre los años 1740 y 1745 donde el cacique aparece de cuerpo completo ataviado a la usanza española del siglo XVII, a modo de tiara lleva borla roja símbolo inca. Los escudos de armas en ambas esquinas superiores muestran tanto su sangre hispana como indígena (Wuffarden, 2004).

La misma estructura compositiva de la pintura anterior puede ser observada en un retrato descubierto y dado a conocer por Francisco Stastny hace algunas décadas. Se trata de la efigie de Manuela Tupa Amaro, hija legítima del cacique Lucas Tupa Amaro, casada con el criollo Bernardo de Betancourt y Arbieta. La obra habría sido realizada para ser incluida en un expediente destinado a reclamar ante la Corona española el Marquesado de Santiago de Oropesa, presentándose gráficamente la descendencia de Felipe Tupa Amaru, el último Inca de Vilcabamba. El marquesado en cuestión fue concedido en 1558 a Sayri Tupa, hijo de Manco Inca, siendo posteriormente heredado por su hija Beatriz Clara Coya casada con Martín García de Loyola, sobrino nieto del fundador de la Compañía de Jesús. La figura de Manuela también cobra interés debido a una disputa que tuviera su hijo con José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II. Tanto el cacique rebelde

como la familia Betancourt Tupa Amaru ansiaban y reclamaban aquel título de nobleza.⁹ El retrato muestra a una mujer que viste un atuendo mestizo de color oscuro, con mangas de encaje; sus hombros son cubiertos por una *lliclla* sujeta con un *tupo* de plata y sus pies calzan simples ojotas. La obra adquiere aún más interés por haber permanecido oculta debajo de otra que representaba al *Señor de los temblores*, advocación favorita entre la población indígena y la élite de la época (O'Phelan, 2013; Stanfield-Mazzi, 2009).

Las representaciones alusivas a los incas no solo se dieron en la pintura, con los retratos de nobles y las series sobre los incas señores del Imperio del Tahuantinsuyu, o en los tejidos, con los tapices e indumentaria, también se encuentran en las artes menores. Imágenes que representan al Inca en vestimenta imperial con todos los símbolos de su rango y a otros personajes con vestimenta andina tradicional y orejeras, todos elaborados en pasta y tela encolada, aparecieron en publicaciones locales y datan del siglo XVIII e inicios del XIX (Stastny, 1981).

Como se ha visto, los tapices con motivos incaicos no son ejemplos aislados sino que forman parte de toda una corriente artística con evidente connotación inca que ha sido denominada el «Renacimiento Inca». De acuerdo a Francisco Stastny, este movimiento se habría desarrollado entre los años 1740 y 1780 y pudo ser «promovido por el espíritu reivindicatorio de los curacas» (Stastny, 2001, pp. 91-92). Proponemos que los tapices descritos pudieron haber sido elaborados durante este período.

El Movimiento Nacional Inca y las probanzas de nobleza

En distintas ocasiones, desde el estudio publicado por John Rowe en 1954, se ha argumentado que las rebeliones surgidas en el segundo tercio del siglo XVIII habrían sido alentadas por un ambiente de reivindicación y exaltación de la cultura inca que ha sido denominado «Movimiento Nacional Inca». Al respecto, la historiadora Scarlett O'Phelan plantea que el surgimiento de la parafernalia alusiva a los señores del Tahuantinsuyu respondería a una necesidad mucho más práctica que lo sugerido por Rowe. Esta investigadora señala que todo habría sido parte de una «fiebre por las probanzas de nobleza» desatada a raíz de que se hiciera efectiva la real cedula de 1691 que estipulaba que los indios nobles que pudieran demostrar su descendencia inca, a partir de este tipo de probanzas, serían reconocidos como hijosdalgo de Castilla (O'Phelan, 2013, p. 55).

⁹ Las vicisitudes del ocultamiento de la obra así como de su descubrimiento son explicados en un estudio de N. Majluf (2015).

Lograr el reconocimiento de nobleza acarrea una serie de privilegios que estimularon a la descendencia inca. Así, una serie de linajes preparó expedientes que contenían abundantes documentos, árboles genealógicos, blasones familiares, pinturas de los antepasados destacados, entre otros papeles. Las principales áreas donde se concentró la nobleza indígena fueron los cacicazgos cusqueños y altiplánicos del sur andino, los cacicazgos de la sierra central y los de la costa norte (O'Phelan, 2013, p. 211).

La rebelión de 1780 de Túpac Amaru II marcaría el fin de las probanzas de nobleza pues a consecuencia de ella se prohibió la presentación de informaciones sobre descendencia inca. Las disposiciones emitidas a raíz de esta sublevación por el Visitador General del Perú, Don José Antonio de Areche, comisionado para entender las causas de la conmoción, recomendaban: «... prohibir a los indios el uso del traje de sus ingas en varios actos públicos, el tener pinturas de estos, o usar de armas de nobleza» (Gisbert, 1980, p. 138). Como se puede ver, no se especifica la prohibición del uso y elaboración de tapices, sin embargo, es posible que estos también fueron destruidos u ocultados, como en el caso del retrato de Manuela Tupa Amaro del cual hablamos líneas atrás. Si el auge de la parafernalia artística con motivos incas fue motivado por una reivindicación de la cultura andina ancestral identificada con la iconografía inca o si se originó por la necesidad de probar la pertenencia a un linaje noble para poder asegurar privilegios, es un tema que trasciende los límites de esta investigación. Lo que si podemos plantear es que los tejidos analizados aquí no fueron objetos aislados sino que formaron parte importante de un grupo diverso de objetos artísticos con temas, diseños y motivos decorativos incaicos.

Conclusiones

Tanto la iconografía (con predominio de motivos incaicos) como las características de su manufactura (muy elaborada) y los materiales empleados (fibra de camélido y algodón, entre otras) permiten afirmar que los objetos estudiados constituyen piezas textiles muy finas y valiosas. Es posible que pertenecieran a la élite conformada por la nobleza inca. Solamente los caciques, principales representantes de la nobleza indígena, contarían con los medios económicos para encargarnos. El diseño con formas y motivos incaicos también se relaciona con la identidad a la cual ellos buscan pertenecer debido a los privilegios que acarrea.

Planteamos que el conjunto de tapices podrían datar del período que va entre los años 1740 y 1780, cuando las probanzas de nobleza alcanzaron el mayor apogeo;

luego de la rebelión de Tupac Amaru II, estos documentos serían prohibidos junto con las pinturas de los antepasados incas y la indumentaria tradicional. Como se ha visto, la nobleza inca colonial no recurrió exclusivamente a los tejidos para demostrar su identidad inca, también hizo uso de una serie de objetos artísticos, como las pinturas aquí mencionadas.

Es posible que la mayor parte de las piezas aquí estudiadas hubieran sido utilizadas para cubrir suelos, ya que durante el siglo XVIII las pinturas vinieron a desplazar a los tapices en su función de decorar paredes. No obstante, a pesar del apogeo que las pinturas de las escuelas regionales tuvieron en la ornamentación mural, es probable que se hubieran continuado elaborando tapices de pared, tal habría sido el caso del ejemplar conservado en el Museo Británico.

Finalmente, proponemos que la actual existencia de un importante número de tapices con motivos incaicos en buen estado de conservación podría deberse a que, quizás, pasaron desapercibidos el control estatal por su ubicación subalterna; asimismo, resulta plausible que hubieran escapado a la destrucción debido a que su prohibición no fue explícita en los documentos oficiales, en los que no se mencionan tapices, alfombras ni *chuses*.

Bibliografía

ARELLANO, Carmen

1999 Quipu y tocapu, sistemas de comunicación inca. En Franklin Pease G.Y. (ed.), *Los incas: Arte y símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 219-267.

BENAVIDES, María A.

2012 Libro de fábrica de la iglesia de Yanquecollaguas. En David J. Robinson (ed.), *Collaguas I. Visitas de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 399-488.

BLASCO, María Concepción & Luis J. RAMOS

1977 *Tejidos y técnicas textiles en el Perú prehispánico*. Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.

CUMMINS, Thomas

2004 *Brindis con el Inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- EMERY, Irene
1966 *The Primary Structures of Fabrics: An Illustrated Classification*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- FRAME, Mary
2014 Tukapu, un código gráfico de los inkas. Segunda parte: Las configuraciones y familias de los elementos. En Carmen Arellano Hoffmann (ed.), *Sistemas de notación inca: Quipu y tocapu*. Actas del Simposio Internacional (Lima 15-17 de enero de 2009). Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Ministerio de Cultura, pp. 247-282.
- GARCÍA SÁIZ, María
2002 Una contribución andina al barroco americano. En Ramón Mujica Pinilla (ed.), *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 201-217.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert & Cia. y Libreros Editores.
- GJURINOVIC CANEVARO, Pedro
1999 La textilería del Perú virreinal. En José Antonio de Lavalle & Rosario Lavalle de Cárdenas (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: AFP Integra y Wiese Aetna, pp. 685-728.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
1956[1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inca*. Edición de Raúl Porras Barrenechea. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MATOS, Ramiro
1999 La cerámica inca. En Franklin Pease G.Y. (ed.), *Los incas: Arte y símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 109-167.
- MAJLUF, Natalia
2015 Marcos Chiguan Topa. En Ricardo Kusunoki Rodríguez (ed.), *La colección de Petrus y Verónica Fernandini: El arte de la pintura en los Andes*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 168-185.
- MEISCH, Lynn
2007 Fajas sara: Supervivencia de una tradición textil inca en el norte del Perú. En *La trama y la urdimbre: Textiles tradicionales del Perú*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano y Universidad Ricardo Palma, pp. 183-192.

- O'PHELAN GODOY, Scarlett
2013 *Mestizos reales en el Virreinato del Perú: Indios nobles, caciques y capitanes de mita*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- PHIPPS, Elena
2004 Armorial tapestry. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 361-363.
- RAMOS GÓMEZ, Luis
2005 El escudo de la ciudad de Cuzco en el cuadro Matrimonio de Don Martín García de Loyola con Doña Beatriz Ñusta de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Cuzco (fines del siglo XVII). *Revista Española de Antropología Americana*, 35, 224-230.
- ROWE, Ann Pollard
1978 Technical Features of Inca Tapestry Tunics. *Textile Museum Journal*, 17, 5-28.
- ROWE, John
1999[1979] Estandarización de las técnicas de tapiz inca. En José Antonio de Lavalle & Rosario Lavalle de Cárdenas (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: AFP Integra y Wiese Aetna, pp. 571-628.
2013[1954] El movimiento nacional inca del siglo XVIII. *El Antoniano*, 124, 55-74.
- SOLAR, María Elena del
2007 *La trama y la urdimbre: Textiles tradicionales del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma e Instituto Cultural Peruano Norte Americano.
- STANFIELD-MAZZI, Maya
2009 The Possessor's Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes. *Colonial Latin American Review*, 18(3), 339-364.
- STASTNY, Francisco
1981 *Las artes populares del Perú*. Lima: Ediciones Edubanco.
2001 Arte colonial. En Cristóbal Makowski, Francisco Stastny & Natalia Majluf (eds.), *El arte en el Perú: Obras en la colección del Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima y Promperú, pp. 83-125.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
2004 Marcos Chiguan Topa. En Elena Phipps, Johanna Hecht & Cristina Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York: The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, pp. 200-202.

Capítulo 20

Paredes ingravidas de efecto teatral La persistencia del pasado en la arquitectura virreinal

Lisa DeLeonardis
Johns Hopkins University

Hace trescientos años, el Colegio Jesuita de Pisco se vio obligado a dedicarse a la agricultura. Hasta entonces se había dedicado a la guía espiritual de los pisqueños y a educar a sus alumnos en matemática, gramática, teología y en los clásicos. Bernabé Cobo alguna vez lo regentó, y sus arquitectos produjeron iglesias opulentas —no una, sino dos veces— en el transcurso de una serie de eventos desafortunados que incluyó terremotos, un tsunami e incursiones de piratas.

El Colegio heredó, una tras otra, dos haciendas en las afueras de la ciudad: Santa Rosa de Caucato, dedicada a la caña de azúcar, y Santa Cruz de Lancha (en adelante «Lanchas»), dedicada a la viticultura (fig. 1). Ambas haciendas formaban parte de una red de 97 propiedades cuidadosamente manejadas, que fueron abandonadas al ser expulsados los jesuitas en 1767 (Macera, 1977, cuadro 1) (fig. 2). Estas haciendas han recibido considerable atención al ser consideradas el sistema de soporte económico que convirtió a los privilegiados jesuitas en los más grandes terratenientes de América Latina. Dicho énfasis, sin embargo, no ha llegado a responder aquellas preguntas referidas a su historia arquitectónica y social.

Este vacío en la investigación me movió a examinar con mayor detenimiento los mecanismos unificadores que caracterizaron el entorno construido de las haciendas. Debido al giro experimentado en la historia de la arquitectura —que estimula el examen de edificios rurales menos conocidos— y al desarrollo de una historia del arte más inclusiva con la materialidad y la historia social de la experiencia colonial, el análisis de las haciendas de Pisco focaliza su atención en la arquitectura vernácula jesuita y estimula una investigación más profunda de las fincas del siglo XVIII y sus habitantes.

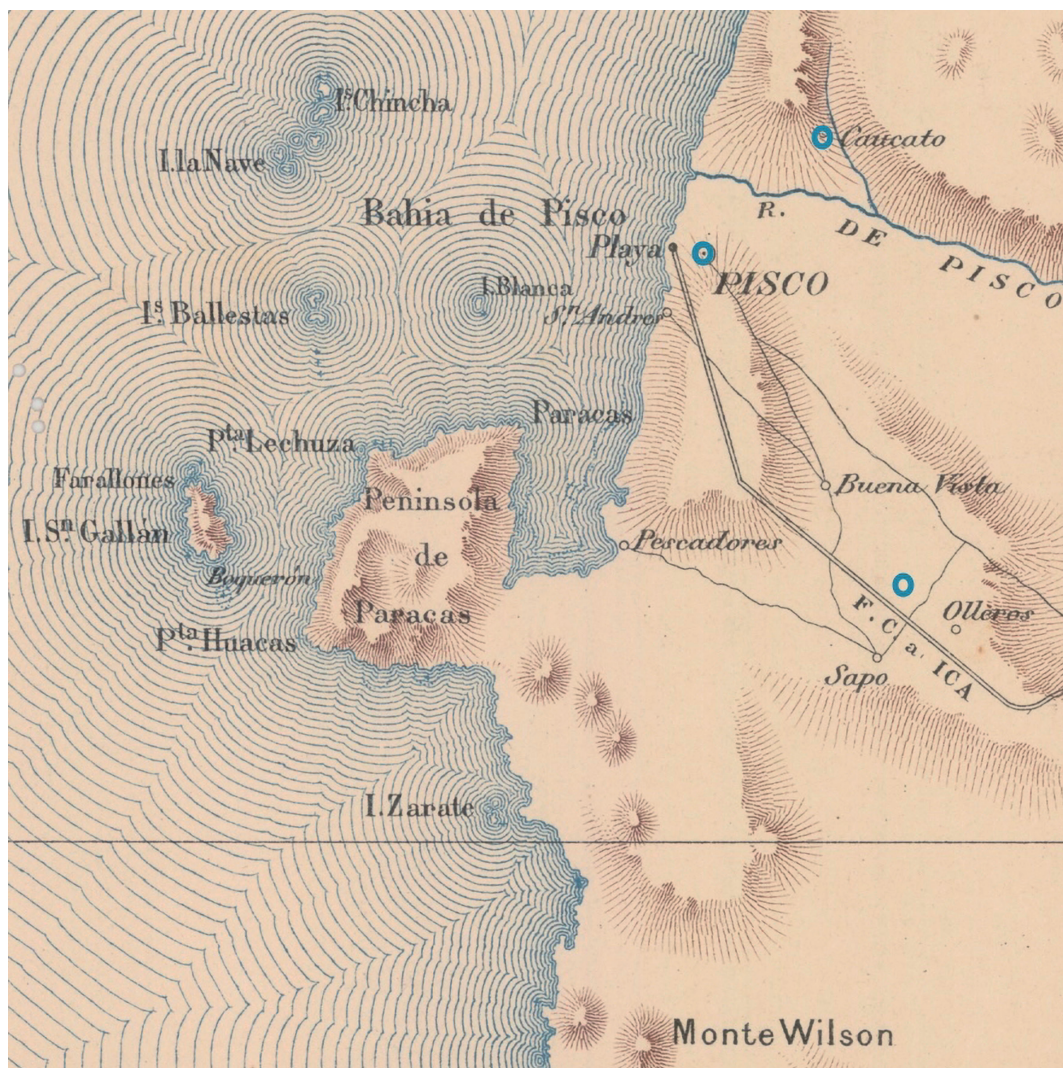


Figura 1. Área de Pisco. Detalle del *Mapa del Perú* de Antonio Rimondi. París: Casa Erhard Hermanos, 1887-1897, hoja 24. Imagen cortesía del Museo Antonio Raimondi, Lima.

En este ensayo reflexiono sobre aquello que Tom Cummins (1998, p. 450) llama la «presencia del pasado» en las prácticas de construcción virreinales. Además de los elementos sumamente visibles —fachadas, configuraciones espaciales y elementos del paisaje— también examino la estructura interna de los edificios, es decir las estructuras esenciales ocultas que fueron construidas, reparadas y reconfiguradas lo largo de la historia de las haciendas. Este enfoque incrementa nuestro conocimiento sobre los constructores —jesuitas, profesionales y trabajadores,



Figura 2. Detalle de la *Carta schematica della Provincia del Peru con le vie di comunicazione. Va de Panama e Cartagena fin ai confini del Chile e del Tucuman e riporte le due grande vie parallele da Quito verso Cuzco, Chuquiabo e Potosi, a da Sanna verso Lima, Arequipa e Arica*. Archivum Romanum Societatis Iesu, Hist. Soc. 150, doc.18. Imagen cortesía del Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma.

que contribuyeron al programa de construcción— y proporciona indicios sobre sus identidades. Nos brinda también una visión panorámica de los métodos y materiales de construcción empleados al erigirse la hacienda y los significados que tenían. Es más, revela un sistema de valores menos evidente en las fuentes documentales y contribuye a precisar detalles que no aparecen registrados en ellas. Se consigue así notables perspectivas sobre cómo se mantuvieron y tradujeron los antiguos materiales de construcción andinos. Igualmente informativo resulta saber cómo fue que los nuevos materiales importados de todo el mundo se incorporaron a las prácticas de construcción.

Mi investigación sitúa las haciendas dentro de un marco teórico de la conformación del lugar, y específicamente de la biografía del lugar. Cada sitio es reconocido por sus orígenes, sus episodios de vida en los cuales se construyeron memorias culturales, su muerte y su vida después de la muerte (v.g. Chapman, 2013).

Los lugares son percibidos como etapas vivas y activas en las cuales se actualizan ideologías sociales y políticas. Las identidades e historias grupales toman forma y encuentran sus cimientos tanto en estos lugares como en el tiempo. Los lugares son hechos, lo que podríamos llamar factura en términos materialistas. Y es en este sistema o proceso de hacer en lo que aquí me enfoco.

La documentación de las haciendas jesuitas es menos exhaustiva que la de sus templos, lo que conlleva que debamos extender una amplia red en los lugares menos pensados. Las fuentes primarias que consulté son de diversos tipos: registros incompletos (solo algunos años) de los libros de cuentas de las haciendas jesuitas, la correspondencia entre las misiones y las cuentas preparadas por la Oficina de Temporalidades después de su expulsión, que tuvo lugar en 1767. Los registros diocesanos y los diccionarios, mapas y libros coloniales impresos provenientes de las propias bibliotecas de los jesuitas, han brindado abundante información para el análisis de la historia arquitectónica y social. También he dirigido mi atención a las fuentes no textuales, aquellas que Frank Salomon (1998, p. 265) identifica como «otros escenarios fuera de los textos... donde el trabajo masivo de recordar tiene lugar» para así incluir el trabajo de campo en los propios lugares, comparaciones con otras haciendas y fuentes visuales, como las pinturas y fotografías.

Lugar ancestral

Los territorios sobre los cuales se levantaron Caucato y Lanchas fueron el hogar de antiguas culturas andinas, entre ellas Topará (ca. 200 a.C.) e Inca (ca. 1470 d.C.) (Peters, 2013, pp. 28, 81–85; Wallace, 1971). Las *huacas* veneradas y los rasgos claves del paisaje como los cerros Huamaní y Caucato figuraron de modo prominente en las relaciones de los primeros cronistas (véase DeLeonardis, 2011; Rostworowski, 1975). Por consiguiente, la importancia de estas y otras *huacas* fue menospreciada por algunos autores que las tildaron de idolátricas (los manantiales de Pachenga y Trutis), o fueron mencionadas de modo más positivo por el valor que tenían para los navegantes marinos (v.g. Cerro de Caucato) (Albornoz, 1989[1581-1585], p. 190).

Un mapa de Caucato del siglo XVIII alude a este antiguo sistema de valores y expresa asimismo los intereses virreinales: la ubicación de las tierras de cultivo en relación con el agua, las rutas de viaje y los recursos necesarios para la industria (fig. 3). Se mencionan una cantera de tiza, salinas, una cantera de grava y una yesera. También aparecen tierras comunales y las que estaban en litigio. Fiel al estilo andino, el paisaje natural empequeñece al medio ambiente construido.



Figura 3. Detalle del mapa manuscrito de Caucato [en 1785] mostrando algunos de los edificios de la hacienda (9, 11), la cantera de tiza (5), fuentes de agua (1, 2, 4, 7, 16), las parcelas cultivadas y comunales (15, 17, 19, 22, 23) y las rutas de viaje (3, 10, 13, 14). Los salitrales, guijarrales y yesera (12) aparecen fuera de esta parte del mapa. AGN, Hacienda, Leg. 101, 1760–1788. Imagen cortesía del Archivo General de la Nación, Lima.

Como lugar, Caucato continuó resonando en la identidad de los indígenas andinos de las reducciones y de los esclavos africanos del siglo XVIII. En los padrones de *pachacas* de [H]anan Pisco y [H]anan suy[...] de 1618, Caucato figura como apellido de al menos dos indios tributarios, Juan y Pedro.¹ Vicente Caucato aparece registrado como un esclavo cristianizado que trabajó duramente en los viñedos de Lanchas tras la expulsión de los jesuitas.² La raíz quechua o aimara que dio origen al topónimo Caucato no es reconocible a partir de su grafía actual. El vocablo «cawcjata» en el diccionario de Lucca (1983, p. 67) alude a «lugar». La voz «caycata», que remite al acto de obtener un pan de sal, es una coincidencia lógica pero incierta.

Un mapa de las tierras ancestrales de Lanchas de inicios del siglo XVII muestra los edificios y rutas de viaje de los *cachicamayos*, los expertos salineros incaicos (fig. 4).

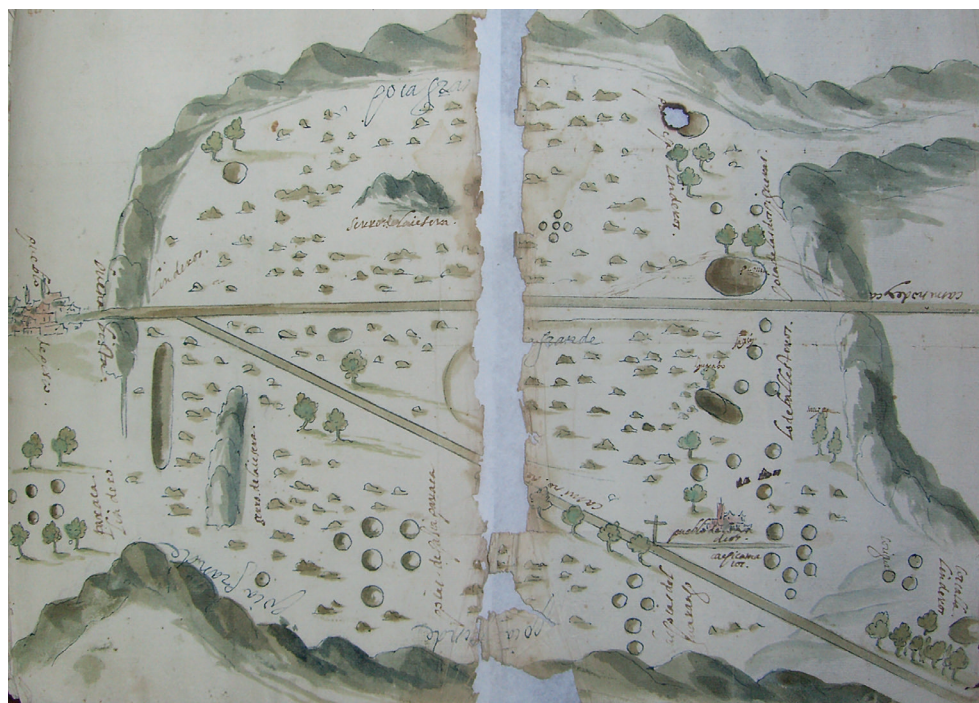


Figura 4. Mapa manuscrito de las tierras ancestrales y el entorno construido de Santa Cruz de Lancha. AGN, Causas Civiles, Leg. 148 Cd. 183, f. 425, 1619. Imagen cortesía del Archivo General de la Nación, Lima.

¹ Archivo General de la Nación, Perú (en adelante AGN), Judiciales Civiles. Leg. 1, Exp. 6, 1610.

² Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL), Estadística Parroquial 2: XIII, f. 34, 1778.

Las chacras hundidas u *hoyas* excavadas en la época prehispánica, empleadas por los jesuitas para sembrar sus viñedos más de cien años después, aparecen bajo la forma de círculos. También se registra un puquio y un jagüey, ambos términos prehispánicos utilizados para referirse a un pozo de agua. Una cruz verde marca el pueblo de *cachicamayos*. He analizado este importante mapa en una publicación anterior, en la cual señalo que la cruz indicaría el lugar de una antigua *huaca* (DeLeonardis, 2013a). A partir de la revisión de expedientes de tierras del siglo XVII, Ana María Soldi (1982, p. 62) ha sugerido que el nombre «Lanchas» correspondería a una adaptación del término indígena *llacha* o *llampchas*, pero al igual que en el caso de Caucato, su traducción aimara o quechua resulta incierta.

Aunque ninguno de los mapas es particularmente útil para extraer detalles referidos a la arquitectura, ambos permiten establecer la historia antigua de los territorios que los jesuitas heredaron en el siglo XVIII. El núcleo central de las construcciones o casco aparece simplificado en el mapa de Caucato. El puerto de Pisco y el pueblo de los *cachicamayos*, si bien fueron registrados, son esquemáticos. No obstante, en ambos casos, que tienen a los recursos naturales como los elementos primordiales de la imagen, la arquitectura constituye un marcador visible y un recordatorio del lugar.

Resurrección virreinal

El Perú del siglo XVII estuvo signado por un periodo de reasentamiento de los indígenas andinos y por la fragmentación de las inmensas encomiendas establecidas el siglo anterior. A lo largo de la costa, la producción de los viñedos y de la caña de azúcar floreció gracias al trabajo de los esclavos africanos. A medida que la propiedad de la tierra iba siendo redefinida, los litigios en torno a los derechos sobre ella y el agua fueron haciéndose algo común. Estos cambios se reflejaron en las propiedades que eventualmente llegaron a definir las haciendas de Caucato y Lanchas.

Los terremotos figuran notablemente en el registro histórico vinculado a la construcción de edificios, particularmente, en el caso del Colegio de Pisco. Su primera iglesia, erigida después de 1678, quedó destruida por un sismo ocurrido antes de que alcanzara los diez años de existencia. Una segunda iglesia, restaurada hacia 1723, también quedó en ruinas tras el terremoto de 1746.

En el contexto de esta historia, es entendible que patrocinadores benefactores de los jesuitas financiaran las reconstrucciones de la iglesia y donaran las haciendas de Caucato y Lanchas al Colegio. Caucato fue originalmente poseída y operada por

don Pedro de Vera Montoya y su esposa doña Juana de Luque y Alarcón. La pareja había auspiciado la construcción de la primera iglesia jesuita de Pisco en 1629 (Mendiburu, 1935, p. 296). La propiedad fue transferida a Andrés Jiménez Vilches y Ballesteros, un pariente que la legó a los jesuitas alrededor de 1725.³

Vilches y Ballesteros, un vicario y antiguo alumno de los maestros jesuitas, también figuró en la reconstrucción de la segunda iglesia de la orden (Morales & Morales, 2010, pp. 94–95; Vargas Ugarte, 1965, p. 117). Su adquisición de Lanchas en el siglo XVIII estuvo precedida por un período de viñedos cultivados por los curacas en pequeñas hoyas durante los siglos XVI y XVII (Soldi, 1982, pp. 62–63). En 1725 donó la hacienda a los jesuitas quienes, se cree, agregaron el oratorio e incrementaron la producción.

Estas transferencias de tierras marcaron los puntos *ante y post quem* de la construcción de ambas haciendas y permiten situar su administración por los jesuitas entre los años 1725 y 1767, esto es durante 42 años. Por consiguiente, el catastrófico terremoto de 1746 resulta de crucial importancia para comprender las reconstrucciones, renovaciones y reparaciones que ocasionó.

Haciendo un lugar: La arquitectura de hacienda jesuita

A diferencia de las iglesias resplandecientes que los jesuitas construyeron por todo el virreinato (DeLeonardis, 2008), la arquitectura de sus propiedades rurales era modesta pero no menos elegante. Incluso en su estado arruinado, los visitantes continuaron destacando sus torres campanario familiares, los patios con arquería y las grandiosas entradas (Córdova y Urrutía, 1840). Si bien cada propiedad estuvo destinada fundamentalmente a actividades laborales, todas contenían un área de vivienda, talleres, habitaciones para los esclavos y un oratorio. Este último, que a menudo constituía su arquitectura más visible y elaborada, se hallaba dentro del área de vivienda o formaba una estructura separada, como lo vemos en San José en Chíncha, o San Xavier en Nazca (Rodríguez-Camilloni, 2006, p. 255).⁴

Se conocen los nombres de los arquitectos y los planos arquitectónicos de algunas haciendas, pero la mayoría fue construida o renovada por trabajadores calificados y semicalificados bajo la supervisión de algún jesuita. En la biblioteca jesuita del Colegio de San Pablo, en Lima, había tratados de arquitectura (*v.g.* Serlio), pero

³ AGN, Compañía de Jesús. Leg. 49/6, 1698; Archivo Nacional de Chile (en adelante ANC), Jesuitas Perú. Vol. 405–1, 120v–120r, 1766–1767.

⁴ Véase Negro & Marzal (2005) para ejemplos de oratorios de haciendas en América Latina.

no está claro cuán amplia fue su circulación.⁵ La biblioteca del Colegio de Pisco poseía varios libros con grabados, los cuales pudieron haber servido de inspiración para los diseños ornamentales encontrados en las fachadas de la hacienda (fig. 5). Las pinturas devocionales, comunes en las iglesias y oratorios jesuitas, sirvieron de inspiración para las formas arquitectónicas (fig. 6).⁶

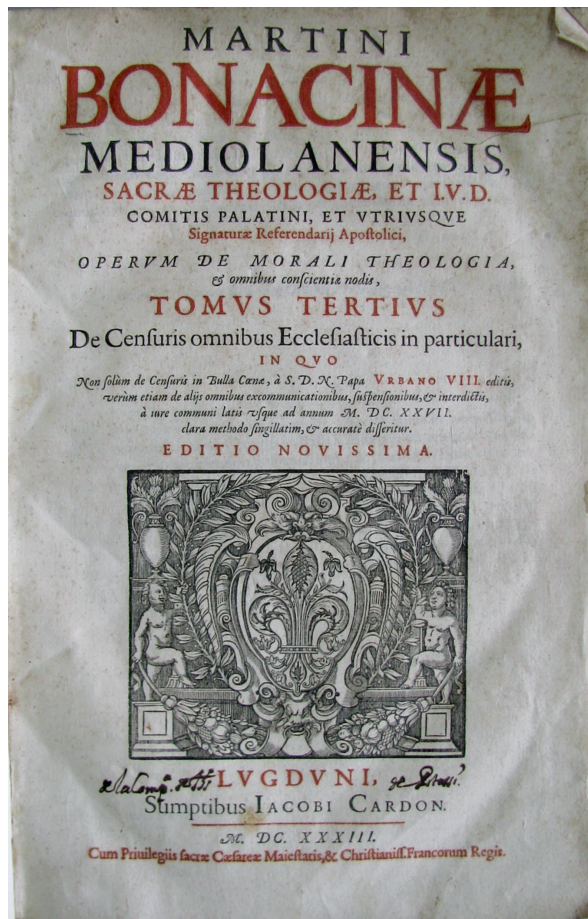


Figura 5. Frontispicio del tercer libro de Martín Bonacina, *Opera de Morali Theologia*. Biblioteca Nacional del Perú, Lima (foto: Lisa DeLeonardis).

⁵ ANC, Jesuitas Perú. Vol. 405–3, 303v, 1767.

⁶ Para un mayor examen de la pintura incluida en la figura 6, véase Bernales Ballesteros (1985, pp. 70–71), Estabridis Cárdenas (1989, pp. 145–166) y Wuffarden (1999).



Figura 6. Izquierda: portada del oratorio, Santa Cruz de Lancha (foto: Joan Morales). Derecha: *Cristo de la Columna*, Angelino de Medoro, 1619. Óleo sobre lienzo, 210 x 110 cm. Colección privada, Lima (foto: Lisa DeLeonardis).

Los materiales de construcción utilizados en las edificaciones de la hacienda combinaban los que eran disponibles localmente con aquellos importados a través de una red de intercambio más amplia, en la que participaban los jesuitas de Lima y proveedores conocidos. El Colegio de Pisco se encontraba particularmente bien ubicado en el puerto del mismo nombre, donde las naves cargadas con madera de Chile y Nicaragua, caña de Guayaquil y brea de la Nueva España intercambiaban estos productos por derivados de la caña de azúcar y vinos (Juan & Ulloa, 1978[1749], p. 59). Las recuas de mulas transportaban productos agrícolas,

libros y suministros de construcción desde estos puertos a y desde Lima, y a través de la red jesuita.⁷

Santa Rosa de Caucato

Nuestro entendimiento de la arquitectura de Caucato proviene fundamentalmente de documentos históricos producidos después de la expulsión de los jesuitas, incluido el mapa que aparece en la figura 3. El casco estuvo compuesto por la casa vieja, áreas de producción y almacenaje en donde se procesaba la caña y cuartos residenciales (vivienda) con una zona en donde se comía (rancho) y un oratorio.⁸

En contraste con la interpretación que se muestra en el mapa (elaborado a partir de un juicio realizado después de expulsados jesuitas), la casa podría ser caracterizada como un patio cerrado con siete entradas (postigos), que incluía la zona de vivienda del «padre chacarero» y un rancho o comedor comunal. Cerca de la casa había dos galpones o grandes áreas de trabajo cerradas, cada una con su propia entrada. También son reconocibles un silo de almacenamiento (*colca*) y áreas de trabajo cerradas, dedicadas al prensado de aceite y a la producción de azúcar y sus derivados (oficina de sacar aceite, casa de pailas).

Aunque el área de trabajo y los cuartos de vivienda son descritos como provistos de paredes, el oratorio y la casa de pailas son las únicas dos estructuras cuyos materiales de construcción son específicamente mencionados. El oratorio, de aproximadamente 6 por 5 metros, fue construido con adobes y sostenía un techo de vigas de roble, esteras y caña. Tenía un retablo dedicado a Nuestra Señora, cuatro pinturas devocionales, artículos enchapados en oro y plata para la misa y cuatro puertas grandes con «chapas y llave» de metal. La casa de pailas fue construida con roble, una madera importada.

También se enumera un taller de carpintería y esclavos hábiles en la construcción de edificios. El taller estaba bien provisto de madera (moral, huarango, espino) y cañas. De los 174 esclavos registrados, los de 18 años — Feliciano Criollo y Bernardo Criollo— figuran como «aprendices de carpintero». Juan Sacalagua, de 30 años, fue identificado como un calificado oficial de albañil. No fue raro que los esclavos africanos tuvieran otras ocupaciones fuera de la agricultura. Frederick Bowser (1974), Emilio Harth-Terré & Alberto Márquez (1961) y Linda Newson

⁷ La autora observó en Lanchas materiales importados no relacionados con la construcción. Entre ellos había mayólica española y porcelana china.

⁸ AGN, Real Junta de Temporalidades, Real Hacienda, Santa Rosa de Caucato (Pisco). Leg. 101-2, f. 1, 1760-1788.

(2017) demostraron que el talento en oficios particulares fue uno de los pocos medios gracias a los cuales los negros podían ascender de estatus en la sociedad virreinal.

Es razonable inferir que los jesuitas construyeron los edificios o mejoraron las estructuras ya existentes. En Caucato habrían contado con una fuerza laboral calificada para construir, implementar mejoras y efectuar reparaciones. Lo que falta en la descripción es alguna mención de la quincha o algún detalle sobre la caña. Para estos detalles dirigiremos nuestra atención hacia Lanchas.

Santa Cruz de Lancha

Las ruinas de Santa Cruz de Lancha se localizan sobre un arenal ligeramente elevado con vista a la vecina bahía de Paracas (fig. 7). El casco formó parte de una hacienda que se extendía en pleno desierto. Los expedientes de tierras enumeran 43 hoyas, 276 árboles frutales y 25 000 vides de uva.⁹ Hasta hace poco se sembraban las hoyas y las palmeras de dátiles eran más numerosas.



Figura 7. Casco de Santa Cruz de Lancha, mostrando la arquería del atrio y la portada del oratorio (foto: Joan Morales).

⁹ AGN, Real Junta de Temporalidades, Títulos de Propiedad. Leg. 82/3, 1771.

Sandra Negro (2009) y yo hemos levantado el plano del casco independientemente, nuestros resultados son casi idénticos (fig. 8).¹⁰ La casa estuvo compuesta por las habitaciones del «padre chacarrero,» una cocina y un patrón lineal de pequeñas habitaciones con seis entradas que se abrían hacia corredores en cada lado. Un oratorio adjunto, un atrio con arquería, la torre del campanario y la puerta de ingreso marcaban la entrada a la hacienda.

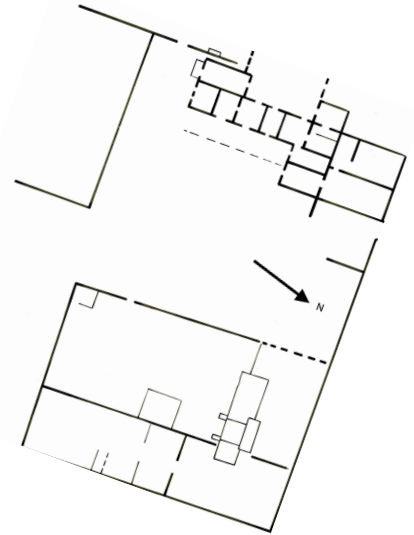


Figura 8. Sector residencial de Santa Cruz de Lancha, mostrando la entrada a la hacienda, el atrio y las viviendas. Foto cortesía de Ana María Soldi (plano: Lisa DeLeonardis).

Una gran plaza separaba a la casa de los sectores industriales. En ella podrían haberse realizado diversas reuniones comunales y celebraciones religiosas. Sabemos que se oficiaba misa semanalmente (todos los días en algunas haciendas) y que la fiesta de San Ignacio se celebraba en el fundo todos los años.

Los sectores industriales del casco estaban dedicados al lagar y a las bodegas. Un recinto distinto servía como zona de acabado y liado de grandes botijas de vino. Había al menos dos hornos en funcionamiento. Un gran recinto que se extendía

¹⁰ Véase en Keith Davies (1984, plate 2) un plano similar de una hacienda jesuita en el valle de Vitor, Arequipa, elaborado hacia 1650. El dibujo del plano es un simple boceto en tinta sobre papel.

a todo lo largo de la plaza comprendía áreas de trabajo y restos de estructuras de quincha. A este tipo de edificios se le conocía como galpón, un término virreinal que alude tanto su tamaño como a su función.¹¹ Las secciones del galpón podían ser empleadas como zonas de trabajo, para el almacenaje de suministros y para el alojamiento o encarcelamiento de los esclavos. En la documentación histórica se usa el término intercambiamente. Las descripciones señalan que el galpón de Lanchas fue construido una parte con paredes de adobe y otra con quincha. La configuración actual del lagar y el galpón indica que algunos de sus componentes fueron modificados después de la expulsión de los jesuitas, estos no han sido incluidos en el presente examen.

Los esclavos africanos de Lanchas se dedicaban a la producción de vino y a todo lo que ella conllevaba. A diferencia de Caucato, las fuentes no identifican ni carpinteros ni albañiles. De los 41 esclavos registrados, solamente 2 varones —Francisco Chala y Tomás Congo, de 60 y 35 años respectivamente— fueron identificados por su oficio, en este caso, como botijeros.

Materiales y métodos de construcción

El adobe y la quincha fueron los principales materiales de construcción utilizados en Lanchas, y durante milenios, constituyeron el material típico de las estructuras costeras. Contrastando con sus contrapartes antiguas, las innovadoras técnicas aplicadas a estas prácticas constructivas durante la época virreinal cambiaron radicalmente el aspecto exterior de las estructuras.

Para levantar el oratorio y la mayoría de las paredes industriales se emplearon adobes dispuestos en hiladas regulares, conjuntamente con otros materiales como la quincha. He registrado adobes de dos tamaños (35 x 30 x 10 cm y 55 x 25 x 10 cm) que se mantuvieron consistentes a lo largo del tiempo. Se les unía con mortero aplicado generosamente. Las paredes de adobe en las áreas residenciales y las entradas localizadas al frente de la hacienda estaban enlucidas con una capa de yeso y se las encalaba o pintaba. Un maestro albañil que fue llevado al sitio para que evaluara el trabajo con adobe calculó que para construir el casco se usaron 78 741 adobes.¹²

En las fuentes históricas resulta más difícil evaluar al mortero, el enlucido y otras sustancias que mantenían a la pared unida o le daban un acabado. Si bien

¹¹ Un examen sobre el origen de esta palabra y sobre cómo el término galpón pasó a emplearse como descriptor de la arquitectura incaica puede ser revisado en Stella Nair, 2015, pp. 126-129.

¹² AGN, Real Junta de Temporalidades, Títulos de Propiedad, Leg. 82/3, f. 40, 1771.

el mortero para los adobes aparece mencionado en los libros de cuentas de los jesuitas, no ocurre lo mismo con los demás materiales. Considerando que Lanchas y Caucato contaban con fuentes fácilmente accesibles de cal y yeso, empleados para producir el mortero y enlucido, es posible que se les hubiera obtenido y procesado según la necesidad. Poder determinar si se utilizó o no el guano para preparar las mezclas de los morteros y enlucidos, es algo que requiere de mayores estudios. Este material, que se dice fue usado en algunas construcciones de quincha, era extraído de las vecinas islas de Chincha y se le empleaba como fertilizante para las plantas (Curatola, 1997; Kubler, 1948).

Los techos del oratorio, la zona residencial, las bodegas y la mayor parte del sector industrial han sido registrados. Eran usualmente planos y estaban hechos con cañas, esteras (tapices tejidos con juncos) y mangles, un término virreinal que designaba una raíz y planta del pantano. Estos tres materiales frecuentemente aparecen en los inventarios de sitios.¹³ La caña de Guayaquil, un bambú muy fuerte, era importada para usarla en los techos.

Aunque el taller de carpintero no estaba configurado como un edificio separado, los maderos utilizados para los dinteles, vigas del techo, marcos de las ventanas y construcción de las paredes sí figuran en los libros de cuentas e inventarios jesuitas. En estos listados aparecen la palma (troncos y frondas), el roble, el cedro, el huarango y la tabla de Chile.

El hierro constituía uno de los materiales de construcción más importantes del virreinato. El cronista Felipe Guaman Poma de Ayala muestra que los pestillos y cerraduras con llave eran cruciales para los administradores virreinales, y ofrece indicios sobre el prestigio que tenían la propiedad y la protección de los objetos valiosos (Guaman Poma, 2001[1615], p. 808 [822]) (fig. 9). Las chapas de las puertas, goznes, cerrojos y llaves fueron cuidadosamente anotadas por los inspectores en su revisión de las puertas del casco.¹⁴ Sus inventarios también incluyen el bronce, el cobre y otras herramientas usadas en la producción del vino. Estos detalles nos dan pistas para interpretar qué era lo que se valoraba y protegía en la hacienda. Los clavos se usaron poco en Lanchas y los inventarios de la hacienda no los mencionan. Se han observado grandes clavos forjados en asociación con los maderos y el techo. Para fijar la quincha a los marcos de madera se emplearon unos clavos más pequeños del tamaño de tachuelas, conjuntamente con tiras de

¹³ AGN, Real Junta de Temporalidades, Títulos de Propiedad, Leg. 82/3, f. 42, 1771; Leg. 82/15, 1767.

¹⁴ AGN, Real Junta de Temporalidades, Títulos de Propiedad, Leg. 82/3, ff. 42–48, 1771.

pellejo animal. La falta de clavos almacenados es consistente con la observación que Eduardo Jahnsen hiciera para las haciendas del siglo XVIII, de que la actividad sísmica hizo que se les reemplazara con tiras de cuero (Jahnsen, 1997, fig. 12b).



Figura 9. «ADMINISTRADORES: TINEENTE I PROTETOR, capac apo suyoyoccona» (Guaman Poma, 2001[1615], p. 808 [822]).

Reconstruyendo el lugar: De juncos y arcilla

La quincha

La quincha ha sido utilizada en los Andes durante milenios y no cabe duda alguna sobre su origen precolombino. Esta antigua práctica fue implementada delimitando un espacio cuadrado o rectangular con postes verticales (usualmente de huarango), a los cuales se fijaron ramas de árbol o cañas en posición horizontal. La bifurcación natural en el extremo de los horcones también sirvió para sostener las vigas del techo. Dispuestos en posición vertical formando grupos, los juncos firmemente atados fueron colocados contra las ramas o entrecruzados con ellas, para crear así paredes sólidas. Estos grupos de juncos se sujetaron con delgadas tiras

de madera o cintas flexibles de junco. En la base, fueron fijados firmemente en el piso para darles estabilidad. Las paredes eran usualmente enlucidas y alisadas en ambos lados. Este método de construcción es semejante al tejido y podría haber surgido junto a la cestería y la confección de redes durante el Periodo Precerámico (ca. 3000 a.C.).

El uso de juncos delgados y caña, así como la ausencia de uniones de metal o de piel animal, eran claves en la antigua tradición. La caña brava (*Gynerium sagittatum*), una planta nativa del Perú, fue utilizada por esta tradición (Whaley y otros, 2009, p. 55). Junto con la totora (*Typhaceae* sp.) y otros pastos y juncos, esta planta crecía en estado silvestre en las numerosas lagunas y pantanos que alguna vez existieron en la región inmediata (Whaley y otros, 2009, p. 71) (fig. 10). William Duncan Strong (1957, figura 5a) ilustró ejemplos de esta temprana práctica en su excavación de viviendas paracas en el yacimiento nasca de Cahuachi, y Ruth Shady (2006) hizo lo mismo para Caral.



Figura 10. Caña brava, totora y otros pastos y juncos usados en construcción y que se encuentran cerca de Lanchas y Caucato. Lago Morón, valle de Pisco (foto: Lisa DeLeonardis).

En los diccionarios quechuas tempranos, el término *qincha* es interpretado como un recinto, o como construir un recinto o cerco (Szemiński 2006: 469). *Maitos*, un peruanismo usado conjuntamente con *quincha* y que remite a los manojos de juncos usados en la construcción, podría tal vez tener su raíz en la palabra

quechua *mayt'u*, envolver o amortajar (a los muertos) (Menzel, 1971, pp. 84–85; Szemiński, 2006, pp. 313-314).

En Lanchas la forma original de la quincha fue modificada de tres modos. Se la aplicó a la construcción de paredes siguiendo más o menos la antigua tradición arriba esbozada. Se la aplicó también como revestimiento para esconder o dar volumen a los elementos estructurales. En tercer lugar, se la aplicó como refuerzo o relleno, quizás para fortalecer los muros o para amortiguar los efectos de los movimientos sísmicos. Tres áreas del casco residencial ilustran estas variantes.

En el sector residencial se construyeron muros divisorios con horcones de huarango colocados estratégicamente. Dos o tres cañas eran atadas juntas, dispuestas horizontalmente e insertadas en un agujero tallado en el poste. A esta armazón se le colocaban juncos verticales sujetos con cintas de cuero. A diferencia del método antiguo, usualmente no se hacían atados de juncos colocados verticalmente sino que más bien se les disponía en una hilera, lado a lado. Finalmente, la pared era enlucida y pintada (fig. 11). Las variantes de este método incluyen la colocación de atados de juncos verticales en los puntos donde se encuentran con los horcones de huarango, o la colocación de juncos dispuestos horizontalmente en la línea del techo.



Figura 11. Pared divisoria, Santa Cruz de Lancha, mostrando la arquitectura de quincha (foto: Ana María Soldi).

También se encontró quincha en los muros divisorios, usada como relleno o como refuerzo interno del adobe. En esta variante se erige un muro de quincha con juncos verticales afianzados en el suelo. En lugar de enlucir la quincha se levantaban paredes de adobe sobre ambas caras del muro, recubriendo así al material (fig. 12). Un muro divisorio muestra cómo para rellenar el espacio entre las paredes de adobe, se usaron hileras o grupos de cañas enganchadas.

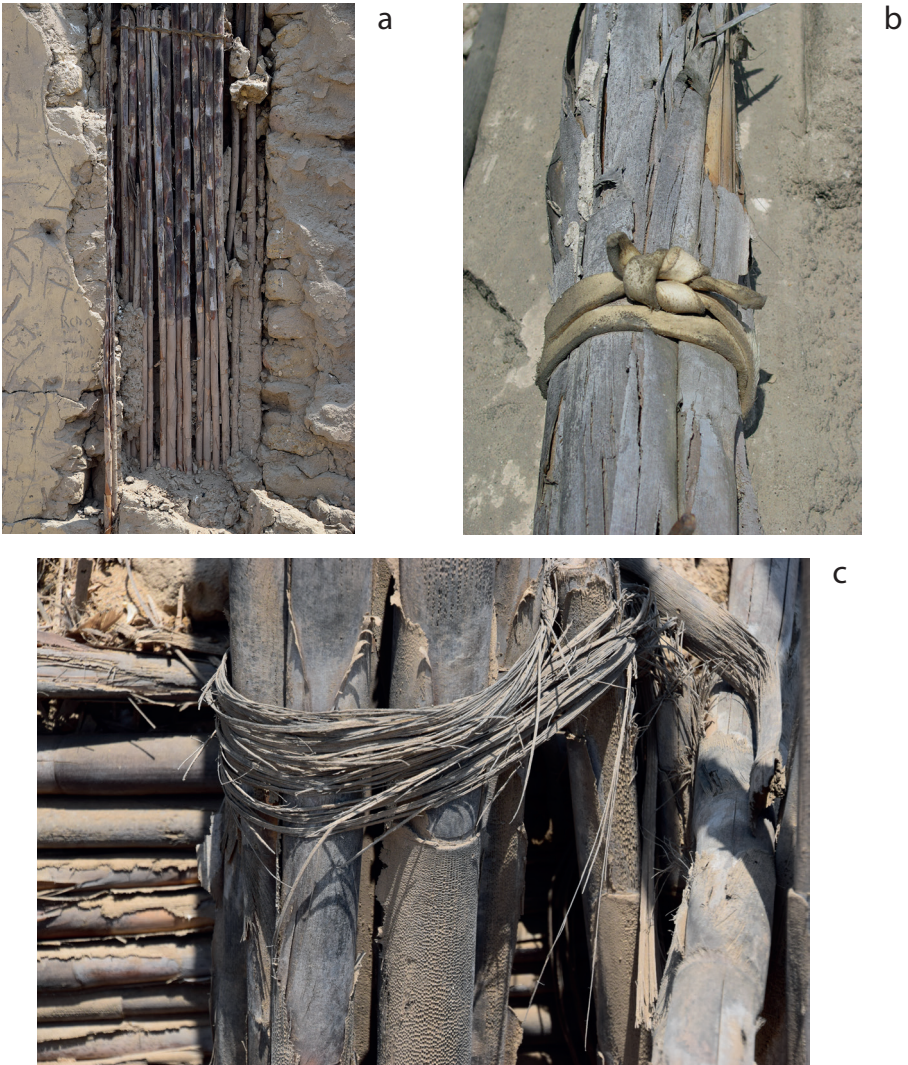


Figura 12. Pared divisoria, Santa Cruz de Lancha: a. Arquitectura de quincha en conjunción con adobes; b. Grupos de cañas atadas con cintas de cuero; c. Grupo de cañas atadas con tiras de madera (fotos: Lisa DeLeonardis).

En el atrio y el campanario es evidente el empleo de la quincha como material de revestimiento. Aunque parecerían haber sido levantados con adobes enlucidos, los pilares del atrio con arcos anexos fueron construidos con un poste y un armazón de madera al que se revistió con quincha antes de que se enluciera, pintara y esculpiera la estructura con detalles ornamentales. En el suelo se colocaron postes de palma a intervalos regulares. Un armazón de ramas de árbol y tablas de madera acabadas fue fijado a los postes con grandes clavos. A esta armazón se le colocaron juncos en hileras lado a lado para uniformizar la forma de arcos y pilares, y crear así una superficie plana a la cual se le pudiera aplicar el enlucido (fig. 13).



Figura 13. Atrio, Santa Cruz de Lancha. Izquierda: arcos, cuyo enlucido presenta un motivo ornamental de flor de lis (véase la fig. 5); en el área expuesta se aprecia el revestimiento de quincha. Derecha: pilar con poste de palma, revestimiento de quincha y enlucido de acabado (fotos: Joan Morales).

Encontramos un uso igual de fascinante del método del revestimiento en la construcción de la cúpula localizada encima de la torre del campanario. Esta estructura alguna vez sostuvo dos campanas de bronce, hoy perdidas, lo que da fe de su fortaleza. A diferencia de la estructura de postes y ramas visible en la construcción del atrio, la cúpula fue levantada íntegramente con ramas de árbol a las que se clavó juntas para formar una armazón. Los pilares de la cúpula se rellenaron con desmante de adobe para estabilizar la estructura. Unas cañas sumamente delgadas, dispuestas lado a lado en hileras individuales, fueron

sujetadas al armazón con tiras de pellejo animal, a las cuales se aseguró entonces con pequeños clavos del tamaño de tachuelas. La totora reemplaza a las cañas en el extremo superior de los pilares. Toda la estructura fue enlucida, esculpida con detalles ornamentales y pintada (fig. 14).

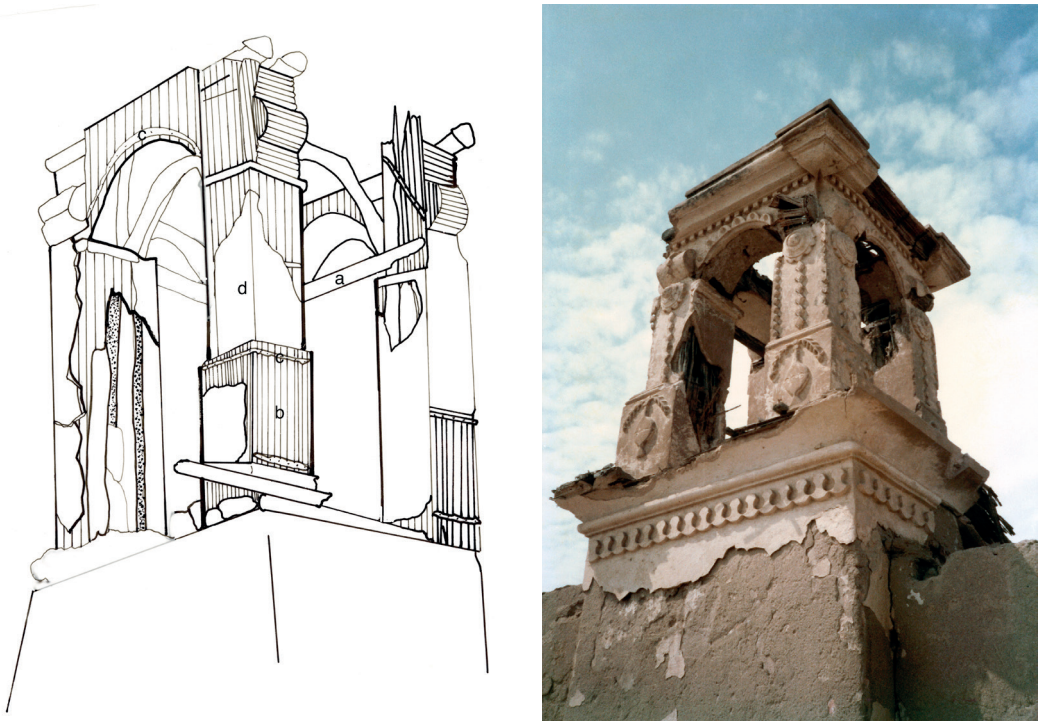


Figura 14. Campanario, Santa Cruz de Lancha. Izquierda: a. Armazón de madera sobre el cual se coloca la quincha; b. Revestimiento de quincha; c. Tiras de piel animal clavadas a la quincha con pequeños clavos; d. Resto del enlucido que cubría la quincha (dibujo: Lisa DeLeonardis). Derecha: el campanario en 1970 (foto: Ana María Soldi).

Cada uno de estos métodos conservaba la tradición antigua, adaptando materiales y formas para que se adecuaran a la sumamente visible entrada a la hacienda así como a sus divisiones internas. Parte de la quincha podría haber sido construida como respuesta al terremoto de 1746. Un escenario más probable es que los jesuitas hayan implementado un programa de construcción con quincha cuando heredaron y renovaron la hacienda en el temprano siglo XVIII.

Revestimientos de cerámica

El uso de tiestos reciclados de botijas es una de las prácticas más inusuales asociada con la construcción de paredes de adobe (DeLeonardis 2018). Los fragmentos de diverso tamaño fueron colocados sobre la estructura de la pared y cubiertos con yeso, tras lo cual se pintaron los muros. La pared terminada no muestra ninguna huella visible de los tiestos.

El revestimiento de tiestos aparece en un muro mal conservado del corredor del área residencial (fig. 15). También es visible en el área de despacho de las botijas y en el lagar, dos sectores que se cree son reconstrucciones posteriores a los jesuitas. En los últimos años se ha hecho visible en algunas paredes de la zona residencial, lo que sugiere que formó parte del programa de construcción original o de sus diversas restauraciones.

Florence y Robert Lister (1981) se han ocupado del reciclamiento de la alfarería en la construcción de edificios en Europa, África y el continente americano. Los ejemplos que dan utilizaron como relleno ánforas completas y cerámica reciclada (Lister & Lister 1981, figuras 2, 7, 9). A los Lister les parece que la práctica fue transmitida de Europa a América. La vieja práctica hispana de revestir la arquitectura con azulejos de cerámica, en cualquiera de sus manifestaciones históricas, aparentemente no fue empleada en Lanchas (Soler Ferrer, 2003).

Michael Smith (1992) identificó revestimientos de tiestos en el Postclásico Tardío de Morelos, en México, donde se observó la práctica de revestir las paredes internas con tiestos en las construcciones domésticas rurales. Smith no atribuye la práctica a los mixtecos (ca. 1400 d.C.) y más bien la identifica como una innovación local de origen antiguo.

Renato Perucchio (comunicación personal, 2016-2017) dirigió mi atención al templo jesuita de San Juan Bautista en Huaro, en la provincia de Quispichan. Un muro exterior se encuentra revestido con piedras que fueron colocadas entre las paredes de adobe y el enlucido, en forma muy parecida al modo en que se colocaron los tiestos en Lanchas. Perucchio no está seguro si la práctica reportada en Huaro es contemporánea con la iglesia del siglo XVII o si, más bien, corresponde a renovaciones posteriores.¹⁵

Recientes excavaciones arqueológicas efectuadas por Brendan Weaver (2015, p. 236) en el viñedo jesuita de San Joseph de la Nasca muestran que algunas

¹⁵ Para un examen más extenso de la Iglesia y su programa mural consúltese Cohen Suárez (2016).

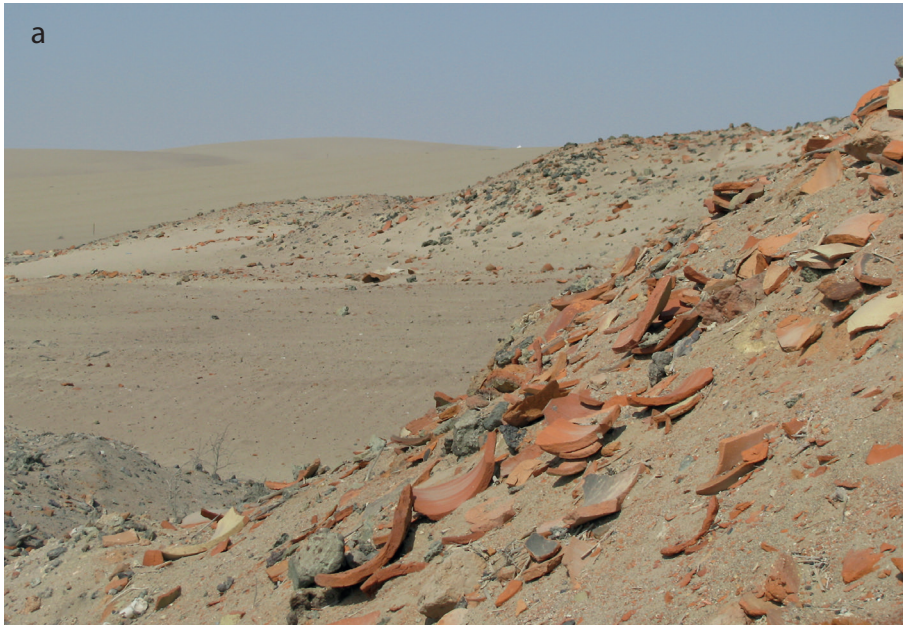


Figura 15. a. Los fragmentos de cerámica cubren las colinas de la zona del horno. b. Muro de adobe que muestra el revestimiento de tientos de cerámica (fotos: Lisa DeLeonardis).



paredes del siglo XVIII fueron reparadas insertando tientos de botijas entre las hiladas de adobes. La práctica de rematar la parte superior de las paredes del galpón de los esclavos con fragmentos de cerámica está documentada en el inventario de la hacienda del siglo XVIII (Weaver, 2015, p. 412). Esto sitúa la costumbre de reciclar botijas en la construcción de edificios, dentro del contexto de las haciendas vinateras jesuitas del siglo XVIII. Weaver (2015) no identificó paredes revestidas con tientos, tal como se practicaba en Lanchas.

El hecho de que el reciclaje de botijas figure entre los métodos de construcción empleados en dos haciendas esclavistas plantea la pregunta si dicha práctica es una reminiscencia de otra traída del África, o si más bien tuvo su origen en la diáspora africana. Los dos botijeros esclavos de Lanchas ciertamente eran expertos en su oficio, pero aquí se pone la cuestión de si pudo intervenir la memoria de una tradición arquitectónica africana y de su transmisión. En sus respectivos estudios del diseño arquitectónico y los métodos de construcción en las plantaciones de Norteamérica, tanto Steven Jones (1985) como George McDaniels (1982) han señalado las dificultades existentes para evaluar las prácticas a lo largo del tiempo, dada la larga dispersión histórica de los africanos y sus tradiciones constructivas desde su tierra natal. Nicholas Cushner (1975, p. 184) también lamenta los «muy escasos datos» existentes sobre la arquitectura con vínculos africanos en el Perú.

En Lanchas hay auténticos montículos de fragmentos de botijas y no sorprende que se les hubiera reutilizado en la construcción y reparación de paredes. El uso de tiestos en los antiguos Andes se encuentra bien documentado. Los fragmentos pertenecientes a una misma vasija aparecen dispersos en los entierros de distintas personas para ligar su identidad, o se les incluye en las ofrendas rituales junto con otros materiales (DeLeonardis, 2013b). En la arquitectura moche, la reutilización de grandes tiestos se emplea ocasional e intermitentemente en las uniones de las paredes de adobe (Jorge Gamboa, comunicación personal, 2017). No se cuenta con ningún reporte de revestimientos de cerámica como el aquí descrito.

A partir de las evidencias registradas en Lanchas, resulta difícil asignar esta práctica arquitectónica a un tipo específico de constructores. Está claro que fue realizada durante la ocupación jesuita y es posible que haya tenido raíces antiguas. Según lo indican los sectores remodelados en las paredes de la hacienda, esta práctica continuó efectuándose en la época post-jesuita.

La presencia del pasado

La arquitectura de las haciendas jesuitas brinda una nueva percepción de cómo se construyó y reconstruyó el lugar, y cómo se materializó la acumulación de la memoria. Las biografías de Caucato y Lanchas encapsulan las historias de antiguos agricultores andinos desplazados, hacendados-mecenas itinerantes, esclavos africanos y administradores jesuitas. Cada grupo contribuyó a hacer y modificar el lugar. Sus voces solo se encuentran parcialmente documentadas en la historia escrita, pero sus identidades quedaron impresas en el entorno construido hace casi trescientos años.

Hemos mostrado que los materiales de construcción eran una mezcla de materiales antiguos y contemporáneos, locales e importados. Las ideas y materiales fueron interpretados, traducidos y transformados a partir de sus antiguos orígenes, lo que tuvo como resultado novedosos métodos de construcción y estructuras. A decir verdad hubo cosas que se perdieron durante la traducción, y los significados culturales concomitantes de los materiales y prácticas de construcción están incompletos o no los conocemos. Pocas evidencias sugieren una continuidad de la iconografía precolombina, la cual fue más bien reemplazada por símbolos cristianos.

Aunque los rostros públicos de Caucaito y Lanchas anuncian visiblemente una presencia jesuita, es en la estructura en donde se comprende la innovación, y donde las fuentes textuales guardan silencio. Es aquí donde se revelan los revestimientos de quincha, y en donde los tiestos reciclados, escondidos debajo de capas de enlucido, pasan a ser el nuevo rostro de viejos muros. El revestir las paredes con estos últimos no parece haber aportado ningún beneficio estructural, tal como sucede con las construcciones de bóveda y domos citadas por los Lister (1981). La práctica tampoco brinda señales de haberse empleado nuevos o distintos enlucidos. Resulta difícil evaluar si la técnica de revestimiento es el distintivo de un constructor individual o de un grupo de constructores. Actualmente la técnica se encuentra dispersa en el tiempo y en el espacio, lo que impide reconocer el patrón de un solo grupo. El hecho de que la práctica haya perdurado después de la partida de los jesuitas, sugiere que se consideraba digna de imitarse.

La quincha, escondida también detrás de las fachadas ornamentadas de las paredes de las haciendas, ganó prominencia en el vocabulario del constructor virreinal. El material y el método de construcción fueron identificados por los primeros jesuitas del Perú. José de Acosta (1954 [1590]) se maravillaba de la ligereza que la caña tenía en la construcción. Bernabé Cobo (1990 [1653], p. 191) fue menos entusiasta en lo que se refiere a su aspecto, pero comparó esta práctica, a la que llamó *quencha*, con el bahareque que había observado en otras partes de América. Es posible que él concibiera este material como una curiosidad de la ciencia natural, pero lo cierto es que identificó seis tipos de cañas usadas en diversas regiones del Nuevo Mundo y documentó palabras quechuas y aimaras de los tipos usados en los Andes (Cobo, 1956-1964[1653], vol. I, pp. 516-521).

George Kubler y Martin Soria (1959, p. 86) reconocieron la plasticidad escultural con la que se reconfiguró a la quincha en las prácticas constructivas coloniales, y resaltaron su ligereza y sus cualidades teatrales. Estas cualidades ciertamente deben haber servido para amortiguar los efectos estructurales de la actividad sísmica;

es más, permitieron a los antiguos albañiles construir hacia arriba, una práctica aconsejada por Louis Godin y el virrey Manso de Velasco tras el terremoto de 1746 (Walker, 2008).

Durante los primeros años del virreinato hubo cierta renuencia a usar la quincha porque se creía que la piedra y el adobe eran materiales de construcción más fuertes y nobles. Pero como vemos en Lanchas, su forma plástica permitía una mayor creatividad y su forma pintada y enlucida replicaba el aspecto acabado deseado en los edificios virreinales. Para el siglo XVIII, este material empleado en unas cuantas iglesias prominentes del siglo anterior (Rodríguez-Camilloni, 2003) era ya la norma en las bóvedas y domos de las iglesias, desde la costa hasta el «Collao jesuita» (Bailey, 2010; Gutiérrez, 1997; San Cristóbal, 2003a, 2003b).

Las lecciones aprendidas con respecto a la construcción de edificios en los Andes, que tan proclives son a los sismos, eventualmente llegarían a Europa, particularmente a las regiones de Italia meridional y Portugal, donde el terremoto de Lisboa de 1755 provocó una gran destrucción (Astarita, 2005; Guidobodoni, 2015). Los humanistas y filósofos manifestaron su preocupación y pidieron soluciones que giraban en torno a lo que habían leído o escuchado del Nuevo Mundo. Aunque es posible que jamás haya visto el material, Immanuel Kant (2012 [1756], p. 332) señaló los beneficios que la quincha tenía en las edificaciones peruanas y sostuvo que «nadie quedará aplastado debajo de ella». Para ese entonces, la *Historia natural y moral de las Indias* de José de Acosta (1590) hacía tiempo que estaba en circulación, al igual que las obras de sus compañeros jesuitas Bernabé Cobo (*Historia del Nuevo Mundo*, 1653) y Atanasio Kircher (*Mundus Subterraneus*, 1665). En este sentido, la transmisión de ideas y prácticas referentes a la arquitectura entre Europa y América no fue en un solo sentido.

El ciclo de vida de Caucato y Lanchas no llegó a su fin con la expulsión de los jesuitas en 1767. Nuevos propietarios incrementarían y adaptarían los viejos programas de construcción para acondicionarlos a distintos intereses y modos de vida. El efecto continuo de los terremotos y la negligencia eventualmente arruinarían las haciendas doscientos cincuenta años después. Posteriormente, los jesuitas también regresarían a Italia llevando consigo su experiencia y conocimiento de las prácticas de construcción, y allí la quincha nuevamente volvería a ser transformada.

Agradecimientos

Este ensayo surgió a partir de una ponencia presentada en el simposio *Arte antes de la historia*. Aprecio enormemente los útiles comentarios hechos por los

organizadores del simposium —Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever— y por Frank Salomon, Tom Cummins y Stella Nair. Varios colegas generosamente compartieron conmigo fotografías, pistas de archivo y observaciones sobre el trabajo. Deseo agradecer a Joan Morales, Humberto Rodríguez-Camilloni, Adriana Soldi, Renato Perucchio, Natalia Majluf, Jorge Gamboa, Ananda Cohen y Brendan Weaver. Agradezco, asimismo, a Javier Flores Espinoza por haber traducido la ponencia del simposio así como este ensayo.

Bibliografía

- ACOSTA, José de
1954[1590] *Historia natural y moral de las Indias*. Francisco Mateos (ed.). Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXXIII. Madrid: Atlas.
- ALBORNOZ, Cristóbal de
1989[1581–1585] Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. En Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albornoz, *Fábulas y mitos de los incas*. Henríque Urbano & Pierre Duviols (eds.). Madrid: Historia 16, pp. 161-198.
- ASTARITA, Tommaso
2005 *Between Salt Water and Holy Water: A History of Southern Italy*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company.
- BAILEY, Gauvin A.
2010 *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- BERNALES BALLESTEROS, José
1985 *El Siglo de Oro de la pintura sevillana*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- BOWSER, Frederick P.
1974 *The African Slave in Colonial Peru 1524–1650*. Stanford, California: Stanford University Press.
- CHAPMAN, John
2013 The Negotiation of Place Value in the Landscape. En Gary Urton & John Papadopoulos (eds.), *Construction of Value in the Ancient World*. Los Angeles, California: Cotsen Institute of Archaeology, UCLA, pp. 66-89.

COBO, Bernabé

1956-1964[1653] *Historia del Nuevo Mundo*, 2 vols. Francisco Mateos (ed.). Biblioteca de Autores Españoles, tomos XCI y XCII. Madrid: Ediciones Atlas.

1990[1653] *Inca Religion and Customs*. Roland Hamilton (ed.). Austin: University of Texas Press.

COHEN SUÁREZ, Ananda

2016 *Heaven, Hell, and Everything in Between: Murals of the Colonial Andes*. Austin: University of Texas Press.

CÓRDOVA Y URRUTIA, José

1840 Noticias históricas, geográficas y estadísticas de las provincias de Chancay, Cañete, Huarochirí, Canta, Ica y Yauyos. En Manuel de Odriozola (ed.), *Colección de Documentos Literarios del Perú, 1863-1877*, Tomo XI. Lima: Tipografía A. Alfaro, pp. 153-257.

CUMMINS, Tom

1998 Native Traditions in the Postconquest World: Commentary. En Elizabeth H. Boone & Tom Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 449-462.

CURATOLA PETROCCHI, Marco

1997 Guano: Una hipótesis sobre el origen de la riqueza del señorío de Chíncha. En Rafael Varón Gabai & Javier Flores Espinosa (eds.), *Arqueología, antropología, e historia en los Andes: Homenaje a María Rostworowski*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Banco Reserva del Perú, pp. 223-239.

CUSHNER, Nicholas P.

1975 Slave Mortality and Reproduction on Jesuit Haciendas in Colonial Peru. *The Hispanic American Historical Review*, 55(2), 177-199.

1980 *Lords of the Land: Sugar, Wine, and Jesuit Estates of Coastal Peru 1600-1767*. Albany, Nueva York: State University of New York Press.

DAVIES, Keith A.

1984 *Landowners in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press.

DELEONARDIS, Lisa

2008 The Splendor of Baroque Visual Arts. En Sara Castro-Klaren (ed.), *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, pp. 161-181.

2011 Itinerant Experts, Alternative Harvests: Kamayuq in the Service of Qhapaq and Crown. *Ethnohistory*, 58(3), 445-489.

- 2013a Corografía y derecho: Un mapa manuscrito de Pisco en el siglo XVII, *Revista del Archivo General de la Nación*, 28, 15-44.
- 2013b La sustancia y el contexto de las ofrendas rituales de la cerámica paracas. *Boletín de Arqueología PUCP*, 17, 205-229.
- 2018 The Hidden Faces of Santa Cruz de Lancha, Peru: Ceramics and Structure in Eighteenth-Century Architecture. Ponencia presentada en el 83rd Annual Meeting of the Society for American Archaeology, 12 de abril, Washington, D.C.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo

- 1989 *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

- 2001[1615] *Nueva corónica y buen gobierno*. Complete digital facsimile edition of the manuscript, with a corrected online version of Guaman Poma 1980 edition. Copenhagen: Royal Library of Denmark. www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm

GUIDOBONI, Emanuela

- 2015 When Towns Collapse: Images of Earthquakes, Floods, and Eruptions in Italy in the Fifteenth to Nineteenth Centuries. En Marco Folin & Monica Preti (eds.), *Wounded Cities: The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries)*. Leiden: Brill, pp. 33-56.

GUTIÉRREZ, Ramón

- 1997 La iglesia de Cayma: Una obra excepcional de la arquitectura arequipeña. *Revista del Archivo Arzobispal de Arequipa*, 4, 35-60.

HARTH-TERRÉ, Emilio & Alberto MÁRQUEZ ABANTO

- 1961 El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña. *Revista del Archivo Nacional del Perú*, 25(2), 360-430.

JAHNSEN, Eduardo

- 1997 La casa hacienda. En Carlos Garayar, Luis Jochamowitz, Sandro Patrucco & Eduardo Jahnsen (eds.), *La hacienda en el Perú: Historia y leyenda*. Lima: Banco Latino y Ediciones Peisa, pp. 268-325.

JONES, Steven L.

- 1985 The African-American Tradition in Vernacular Architecture. En Theresa A. Singleton (ed.), *The Archaeology of Slavery and Plantation Life*. San Diego: Academic Press, pp. 196-214.

JUAN, Jorge & Antonio de ULLOA

- 1978[1749] *Discourse and Political Reflections on the Kingdoms of Peru: Their Government, Special Regimen of Their Inhabitants, and Abuses Which Have*

Been Introduced into One Another, with Special Information on Why They Grew Up and Some Means to Avoid Them. John J. Tepaske (ed.). Norman: University of Oklahoma.

KANT, Immanuel

2012[1756] On the Causes of Earthquakes on the Occasion of the Calamity that Befell the Western Countries of Europe Towards the End of Last Year (1756). En Eric Watkins (ed.), *Immanuel Kant: Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 327-336.

KIRCHER, Atanasio

1665 *Mundus subterraneus*. Amsterdam: Joannem Janssonium & Elizeum.

KUBLER, George

1948 Towards Absolute Time: Guano Archaeology. *Memoirs of the Society for American Archaeology*, 4, 29-50.

KUBLER, George & Martín SORIA

1959 *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions 1500 to 1800*. Baltimore: Penguin Books.

LISTER, Florence C. & Robert H. LISTER

1981 The Recycled Pots and Potsherds of Spain. *Historical Archaeology*, 15(1), 66-78.

LUCCA D., Manuel de

1983 *Diccionario ayмара-castellano, castellano-aymara*. La Paz: Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymara.

MCDANIEL, George W.

1982 *Hearth and Home: Preserving a People's Culture*. Filadelfia: Temple University Press.

MACERA, Pablo

1977 Haciendas jesuitas del Perú. *Trabajos de historia*, Vol. 3, 9-67.

MENDIBURU, Manuel de

1935 *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Tomo IX. Evaristo San Cristóbal & José de la Riva-Agüero y Osma (eds.). Lima: Imprenta «Enrique Palacios».

MENZEL, Dorothy

1971 Estudios arqueológicos en los valles de Ica, Pisco, Chincha y Cañete. *Arqueología y Sociedad*, 6, 1-161.

- MORALES CAMA, Esteban Francisco & Joan Manuel MORALES CAMA
2010 La hacienda jesuita Santa Cruz de Lancha: Una parte de la historia de Pisco. *Uku Pacha: Revista de Investigaciones Históricas*, 9(15), 93-105.
- NAIR, Stella
2015 *At Home with the Sapa Inca: Architecture, Space, and Legacy at Chinchero*. Austin: University of Texas Press.
- NEGRO, Sandra
2009 La hacienda jesuítica de Santa Cruz de Lancha en el Perú: Arquitectura y vitivinicultura en las hoyas del desierto de Pisco. En José Hernández Palomo & José del Rey Fajardo (eds.), *Sevilla y América en la historia de la Compañía de Jesús: Homenaje al P. Francisco de Borja Medina Rojas, S.I.* Córdoba: CajaSur, pp. 331-348.
- NEGRO, Sandra & Manuel M. MARZAL (eds.)
2005 *Esclavitud, economía y evangelización: Las haciendas jesuitas en la América virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- NEWSON, Linda A.
2017 *Making Medicines in Early Colonial Lima, Peru: Apothecaries, Science and Society*. Leiden: Brill.
- PETERS, Ann
2013 Topará en Pisco: Patrón de asentamiento y paisaje. *Boletín de Arqueología PUCP*, 17, 77-102.
- RODRÍGUEZ-CAMILLONI, Humberto
2003 Quincha Architecture: The Development of an Antisismic Structural System in Seventeenth-Century Lima. En Santiago Huerta (ed.), *Proceedings of the First International Congress on Construction History*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp.1741-1752.
- 2006 The Rural Churches of the Jesuit Haciendas on the Southern Peruvian Coast. En John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris & T. Frank Kennedy (eds.), *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 240-261.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1975 Pescadores, artesanos y mercaderes costeños en el Perú prehispánico. *Revista del Museo Nacional*, 41, 311-349.
- SALOMON, Frank
1998 Collquiri's Dam: The Colonial Re-Voicing of an Appeal to the Archaic. En Elizabeth H. Boone & Tom Cummins (eds.), *Native Traditions in*

the Postconquest World. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 265-294.

SAN CRISTÓBAL, Antonio

2003a *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.

2003b *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SHADY, Ruth

2006 *La ciudad sagrada de Caral-Supe: Símbolo cultural del Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SMITH, Michael E.

1992 *Archaeological Research at Aztec-Period Rural Sites in Morelos, Mexico*. Volume I: Excavations and Architecture. University of Pittsburgh Memoirs in Latin American Archaeology 4, Pittsburgh: University of Pittsburgh.

SOLDI, Ana María

1982 *La agricultura tradicional en hoyas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SOLER FERRER, María Paz

2003 The Use of Spanish Ceramics in Architecture. En Robin F. Gavin, Donna Pierce & Alfonso Pleguezuelo (eds.), *Cerámica y Cultura: The Story of Spanish and Mexican Mayólica*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 76-101.

STRONG, William Duncan

1957 *Paracas, Nazca, and Tiabuanacoid Relationships in South Coastal Peru*. Memoirs of the Society for American Archaeology 13. Salt Lake City, Utah: Society for American Archaeology.

SZEMIŃSKI, Jan (ed.)

2006 *Léxico quechua de Fray Domingo de Santo Thomas, 1560*. Lima: Ediciones El Santo Oficio y Códices Ediciones S.A.C.

VARGAS UGARTE, Rubén

1963 *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Tomo II. Burgos: Imprenta de Aldecoa.

1965 *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. Tomo IV. Burgos: Imprenta de Aldecoa.

WALKER, Charles F.

2008 *Shaky Colonialism*. Durham: Duke University Press.

WALLACE, Dwight T.

1971 Sitios arqueológicos del Perú: Valles de Chincha y de Pisco. *Arqueológicas*, 13, 1-131.

WEAVER, Brendan

2015 «*Fruit of the Vine, Work of Human Hands*»: *An Archaeology and Ethnohistory of Slavery on the Jesuit Wine Haciendas of Nasca Peru*. Tesis de doctorado, Department of Anthropology, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee.

WHALEY, Oliver, Alfonso ORELLANA, Evelyn PÉREZ, Mario TENORIO, Félix QUINTEROS, Marco MENDOZA & Octavio PECHO

2009 *Plantas y vegetación de Ica, Perú: Un recurso para su restauración y conservación*. Lima: La Junta de Fideicomisarios de The Royal Botanic Gardens, Kew y Litho Arte S.A.C.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

1999 Cristo de la columna. En Autores Varios, *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 294-295.

Los autores

Foto oficial del simposio *Arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo / Art before History. Towards a History of Ancient Andean Art* (Departamento de Humanidades, Campus PUCP, 22-24 de junio de 2016)



Atrás, de izquierda a derecha: Cecilia Pardo, Sergio Barraza, Kimberly Jones, Luis Jaime Castillo, Tom Cummins, Jeffrey Quilter, Krzysztof Makowski, Jean-Pierre Protzen, Adam Herring, Frank Salomon, Daniela La Chioma, Maya Stanfield-Mazzi, Edward de Bock, Aaron Hyman, George Lau.

Adelante, de izquierda a derecha: Andrew Hamilton, Mónica Solórzano, Ananda Cohen-Aponte, Sarahh Scher, Cécile Michaud, Stella Nair, Joanne Pillsbury, Marco Curatola, Lisa Trever, Margaret Jackson, Andrea Vázquez, Janet Stephens, Lisa DeLeonardis, Bar-ami Artzi, Luisa Vetter.

BAT-AMI ARTZI, Ph.D. por la Universidad Hebrea de Jerusalén, es actualmente Fellow del 4A Lab. Art Histories, Archaeologies, Anthropologies, Aesthetics (Berlín), Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut. También es docente/asesora en el Doctorado en Arqueología del Programa de Estudios Andinos de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido galardonada con el Premio Polonsky por la Creatividad y Originalidad en las Disciplinas Humanísticas 2017. Especializada en historia del arte y arqueología andina, es autora de «La participación de las mujeres en el culto: Un estudio iconográfico de la cerámica inca» (2016), «La arqueología andina y las teorías de género y *queer*. Una propuesta de como entrelazarlas» (2019) y «Los fragmentos de Vilcabamba, Perú: Un testimonio iconográfico excepcional de la visión andina sobre el enfrentamiento entre indígenas y españoles» (con A. Nir y J. Fonseca, 2019).

EDWARD K. DE BOCK, Ph.D. en Historia del Arte por la Universidad de Leiden, es Curador en el Wereldmuseum, Rotterdam. Se ha especializado en el estudio de la iconografía de las culturas andinas antiguas, en particular Moche, Nasca e Inca, para el cual ha desarrollado una metodología de análisis e interpretación basada en los principios generales de la cultura andina. Es autor de *Sacrificios humanos para el orden cósmico y la regeneración. Estructura y significado en la iconografía moche* (2012 [ed. orig. ingl. 2005]), y de los artículos «El Dios del Mar» y «Las reinas divinas de Chan Chan» (2018), en que se evidencia el importante papel desempeñado por la mujer en los ritos funerarios moche y chimú. Ha compilado un archivo de iconografía nasca de alrededor de 1000 dibujos *rollout*.

ANANDA COHEN-APONTE, Ph.D. en Historia del Arte por el Centro de Estudios de Posgrado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), es Profesora Asociada de Historia del Arte de la Universidad Cornell, Ithaca. Está especializada en el arte prehispánico y colonial latinoamericano con múltiples intereses en las temáticas del intercambio cultural y la historicidad. Entre sus más recientes publicaciones figuran *Pintura colonial cusqueña. El esplendor del arte en los Andes* (con R. Montero, 2015), *Heaven, Hell, and Everything in Between: Murals of the Colonial Andes* (2016), «Decolonizing the Global Renaissance: A View from the Andes» (2017) y «Addressing Diversity and Inclusion in Latin American and Latinx Art History» (con E. FitzPatrick Sifford, 2019).

THOMAS B. F. CUMMINS, Ph.D. en Historia del Arte por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), es Profesor titular de la cátedra Dumbarton Oaks de Historia del Arte Precolombino y Colonial en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Harvard y director de Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. Es miembro de la American Academy of Arts

and Sciences. Sus investigaciones incluyen el análisis de las primeras figurinas cerámicas ecuatorianas, así como el estudio de los sistemas de conocimiento y representación prehispánicos tardíos, especialmente inca, y su impacto en la formación de las expresiones artísticas y sociales coloniales de los siglos XVI y XVII. Es autor de *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels* (2002) y *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in The Andes* (con J. Rappaport, 2012), y editor de *The Getty Murúa* (con. B. Anderson, 2008) y *Fray Martín de Murúa. Vida y obra* (con J. Ossio, 2019).

MARCO CURATOLA PETROCCHI, Doctor en Filosofía, con tesis en Etnología, y Diploma de Perfeccionamiento en Arqueología e Historia del Arte Antiguo por la Universidad de Génova, es Profesor Principal de Historia del Departamento de Humanidades y director del Programa de Estudios Andinos de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Especialista de historia de la cultura andina, se ha ocupado en particular de la religión del mundo andino antiguo, la civilización inca y los cultos de crisis nativos del primer período colonial. Sobre estos temas ha publicado *Enciclopedia Archeologica: Americhe - Oceania* (ed., 2004), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* (ed. con M. Ziólkowski, 2008), *El quipu colonial* (ed. con J.C. de la Puente, 2013), *El Inca y la huaca* (ed. con J. Szemiński, 2016), *El estudio del mundo andino* (ed., 2019) y «On the Threshold of the Huaca. Sanctuaries of Sound in the Ancient Andean World» (2020).

LISA DELEONARDIS, Ph.D. en Antropología por la Universidad Católica de América, Washington, D.C., es Profesora Asociada de la cátedra Austen-Stokes en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Johns Hopkins. Sus intereses académicos se sitúan en los intersticios entre la historia del arte y la arqueología. Sus investigaciones en los valles costeros del Perú de Ica y Pisco se han focalizado en la producción artesanal, la iconografía, la arquitectura y el espacio sagrado. Es autora de «The Splendor of Baroque Visual Arts» (2008), «Itinerant Experts, Alternative Harvests: Kamayuq in the Service of Qhapaq and Crown» (2011) y «Corografía y derecho: Un mapa manuscrito de Pisco en el siglo XVII» (2013), así como de diversas entradas de las *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900* (ed. J. Pillsbury, 2016 [ed. orig. ingl. 2008]). Actualmente, se encuentra culminando una publicación sobre la arquitectura de las haciendas jesuitas de Pisco en el siglo XVIII.

ADAM HERRING, Ph.D. en Historia del Arte por la Universidad de Yale, es Profesor titular de la cátedra Emily Rich Summers de Historia del Arte en la Meadows School of the Arts de la Universidad Metodista del Sur, Dallas. Interesado en teoría visual y semiótica, crítica antropológica y materialista de la experiencia

visual e historia de la historia del arte, se ha especializado en arte de la América antigua. Es autor de un libro sobre la caligrafía maya, *Art and Writing in the Maya Cities, AD 600-800: A Poetics of Line* (2005), y de otro sobre la estética inca, *Arte y visión en el Imperio inca: Andinos y europeos en Cajamarca* (2020 [ed. orig. ingl. 2015]), publicado en esta misma colección.

MARGARET A. JACKSON, Ph.D. en Historia del Arte por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), es Profesora Asociada de Historia del Arte Precolombino en la Universidad de Nuevo México. Su trabajo se centra en estrategias de comunicación visual en las Américas antiguas. Es especialista en la cultura Moche, con intereses en las culturas materiales y visuales de los Andes, Mesoamérica y América Central. Actualmente, está estudiando las relaciones entre las artes monumentales, el entorno construido y la agencia humana. Es autora de *Moche Art and Visual Culture of Ancient Peru* (2008), «Moche as Visual Notation: Semasiographic Elements in Moche Ceramic Imagery» (2011), «The Mediated Image: Reflections on Semasiographic Notation in the Ancient Americas» (2012) y de «Moche Art» (*Oxford Bibliographies* online, 2018)

DANIELA LA CHIOMA, es Doctora en Arqueología por la Universidad de São Paulo. Sus intereses se enfocan en los aspectos sociales y simbólicos de la música en el mundo andino prehispánico. Ha realizado investigaciones en diversos museos e instituciones del Perú, Brasil y Estados Unidos, entre las cuales Dumbarton Oaks, Washington, donde durante una estancia en 2016 ha podido analizar la documentación iconográfica del Archivo Moche. Sus trabajos vienen discutiendo metodologías de análisis de artefactos con iconografía musical bajo perspectivas teóricas interdisciplinarias. Entre sus publicaciones figuran «El Señor de las Antaras: Música y fertilidad en la iconografía nasca» (2013), «The Social Roles of Musicians in the Moche World: An Iconographic Analysis of their Attributes in the Middle Moche Period's Ritual Pottery» (2016), «La Antara en el arte moche: Performance y simbolismo (2018)» y «Las Danzas del Inframundo en el arte mochica» (2019).

GEORGE F. LAU, Ph.D. en Antropología por la Universidad de Yale, es Profesor Asociado (Reader) de Artes y Arqueología de las Américas en la Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania & the Americas, de la Universidad de Anglia Oriental, Norwich. Está especializado en la prehistoria de los Andes centroseptentrionales del Perú, con particular interés en la organización sociopolítica, la economía y la religión. Ha dirigido investigaciones de campo en el Departamento de Ancash enfocadas en el estudio de la cultura Recuay, y actualmente es investigador principal del proyecto «Rise of Divine Lordships in the Ancient Andes». Es autor de *Ancient Community and Economy*

at *Chinchawas (Ancash, Peru)* (2010), *Andean Expressions: Art and Archaeology of the Recuay Culture* (2011), *Ancient Alterity in the Andes* (2013), y *An Archaeology of Ancash: Stones, Ruins and Community in Ancient Peru* (2016). Desde el 2011, es editor de la revista *World Art*.

CÉCILE MICHAUD, Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Estrasburgo II, es Profesora Principal de Historia del Arte del Departamento de Humanidades y directora de la Maestría en Historia del Arte y Curaduría de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Especialista de arte barroco europeo y arte colonial, sus investigaciones se centran en las relaciones entre las fuentes visuales europeas y las creaciones artísticas del Virreinato peruano. Entre sus publicaciones figuran *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal* (ed., 2009), *Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic* (ed., 2015), «Modelos tardomedievales, herencia prehispánica: Hacia una intención estilística en la visualidad de Guaman Poma de Ayala» (2018), «Fuente visual, fuente textual y dimensión moralizante: Una narración implícita en algunos dibujos de la *Nueva crónica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala» (2020).

STELLA NAIR, Ph.D. en Arquitectura por la Universidad de California, Berkeley, es Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte y docente del Programa Interdepartamental de Arqueología de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Ha realizado investigaciones en Bolivia, México, Perú y Estados Unidos, y actualmente está llevando a cabo un proyecto en la región del Cuzco. Sus intereses abarcan diferentes temáticas y regiones, como las pinturas andinas coloniales, los techos tejidos del siglo XVIII, el urbanismo en Brasil y a la arquitectura de los incas y sus antecesores. Sobre este último tema ha publicado *At Home with the Sapa Inca: Architecture, Space, and Legacy at Chinchero* (2015) y *Las piedras de Tiahuanaco. Arquitectura y construcción de un centro megalítico andino* (con J.-P. Protzen, 2016 [ed. orig. ingl. 2013]).

CECILIA PARDO GRAU, Licenciada en Arqueología por la PUCP y MA en Museología por el Instituto de Arqueología del University College de Londres, ha sido Curadora de Arte Precolombino y Subdirectora del Museo de Arte de Lima (MALI). Es especialista en manejo de colecciones, curaduría y gestión de museos, y ha participado en la curaduría de numerosas exposiciones sobre artes y culturas andinas antiguas. Es editora de *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque* (con L.J. Castillo, 2009), *Modelando el mundo: Imágenes de la arquitectura precolombina* (2011), *Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial wari* (con M. Giersz, 2014), *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades* (con J. Rucabado, 2016) y *Nasca* (con P. Fux, 2017).

JOANNE PILLSBURY, Ph.D. en Historia de Arte y Arqueología por la Universidad de Columbia, Nueva York, es Curadora Andrall E. Pearson de Arte de la Antigua América en el Museo Metropolitano de Arte de la Ciudad de Nueva York. Ha realizado investigaciones arqueológicas en los Andes, África Occidental y California, focalizándose en el estudio del arte, la arquitectura y la arqueología de las culturas tardoantiguas de la costa norte del Perú. Es editora de *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru* (2001), *Past Presented: Archaeological Illustration and the Ancient Americas* (2012) y *Fuentes documentales para los estudios andinos, 1530-1900* (3 vols., 2016 [2008]), y coeditora de *Palaces of the Ancient New World* (con S.T. Evans, 2004), *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks* (con M. Doutriaux, R. Ishihara-Brito y A. Tokovinine, 2012) y *Golden Kingdoms: Luxury & Legacy in the Ancient Americas* (con T. Potts y K. Richter, 2017).

JEAN-PIERRE PROTZEN, Arquitecto por la Universidad de Lausanne, es Profesor Emérito de Arquitectura de la Universidad de California, Berkeley. Especialista de teorías y métodos del diseño y lógica del diseño arquitectónico, sus investigaciones se han focalizado sobre todo en la arquitectura inca. Es autor de «Técnicas de la cantería inca» (1986), «Hawkaypata: The Terrace of Leisure» (con J. Rowe, 1994), «Who Taught the Inca Stonemasons their Skills? A Comparative Study of Tiahuanaco and Inca Cut-Stone Masonry» (1997), *Arquitectura y construcción incas en Ollantaytambo* (2005 [ed. orig. ingl. 1993]), «Tambo Colorado: Arquitectura y construcción» (2010) y *Las piedras de Tiahuanaco: Arquitectura y construcción de un centro megalítico andino* (con S. Nair, 2016 [ed. orig. ingl. 2013]).

JULIO RUCABADO YONG, Magíster en Antropología por la Universidad de Carolina del Norte-Chapel Hill, ha sido Curador Asociado de Arte Precolombino del Museo de Arte de Lima (MALI), docente de arqueología del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú y jefe del área de Registro y Manejo de Colecciones en el Museo de Sitio Pachacamac. Especializado en el desarrollo cultural y las artes visuales de las sociedades antiguas del norte del Perú, es autor de «Hombres y deidades en la iconografía Recuay» (con K. Makowski, 2000), «En los dominios de Naymlap» (2008) y «Peregrinaje y paisaje ritual» (con D. Pozzi-Escot y K. Bernuy, 2017), y editor de *Arqueología mochica: Nuevos enfoques* (con L.J. Castillo, H. Bernier y G. Lockard, 2008) y *Moche y sus vecinos: Reconstruyendo identidades* (con C. Pardo, 2016).

SARAH E.M. SCHER, Ph.D. en Historia de Arte por la Universidad de Emory, es Visiting Lecturer e investigadora asociada de los departamentos de Arte del Emerson College, la Universidad de Lesley y la Universidad Estatal de Salem.

Está especializada en el estudio de la representación y construcción de la identidad, incluyendo indumentaria, género, estatus y roles sociales, plasmadas en el arte cerámico andino antiguo. Es autora de «Markers of Masculinity: Phallic Representation in Moche Art» (2012), «High-Ranking Women and Masculine Imagery in Moche Art and Burial Ensembles» (2017), «Bodies in Both Worlds: A Preliminary Comparison of Human and Supernatural Dress in Moche Art» (2018) y «Malleable Victims and Discourses of Dominance at Huaca de la Luna» (2018), y editora de *Dressing the Part: Power, Dress, Gender and Representation in the Pre-Columbian Americas* (con B. Follensbee, 2017).

MÓNICA SOLÓRZANO GONZALES, Doctora en Historia por el Programa de Estudios Andinos de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es Profesora Asociada del Departamento de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y directora de la Escuela Profesional de Conservación y Restauración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha combinado su labor como conservadora de textiles con la investigación del arte peruano virreinal y republicano. En los últimos años se ha dedicado más específicamente a los textiles coloniales. Sobre el tema ha publicado «El tapiz andino de transición. Estudio iconográfico y técnico» (2016) y sustentado la tesis doctoral *El arte del tapiz andino colonial. Técnica, iconografía, usos y tejedores* (2020).

MAYA STANFIELD-MAZZI, Ph.D. en Historia del Arte por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), es Profesora Asociada de Historia del Arte en la Universidad de Florida. Especializada en el arte prehispánico y colonial, sus investigaciones se centran en cómo se enraizó el cristianismo en los Andes por medio del arte y, más en general, cómo los amerindios contribuyeron a crear nuevas formas de catolicismo en el Nuevo Mundo. Es autora de *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes* (2013) y está por publicar *Clothing the New World Church: Liturgical Textiles of Spanish America 1520-1820*. Para las *Oxford Bibliographies* online ha redactado los artículos «The Development of Painting in Peru, 1520–1820» y «Textile Traditions of the Andes» (2011).

JANET G. STEPHENS, Ph.D. en Historia del Arte por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), con la tesis *Constructing the Pre-Columbian Past: Peruvian Paintings of the Inka Dynasty, 1572–1879* (2013), es Profesora Asistente de Arte del Georgia Gwinnett College, Lawrenceville. Interesada en temas como arte e identidad, cultura visual y colonialismo y nacionalismo, el colonialismo, sus investigaciones se han centrado en la representación del Inca en el arte colonial. Actualmente está estudiando las colecciones de arte andino antiguo y colonial en

los Estados Unidos. Sus investigaciones han sido apoyadas por becas del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, y Dumbarton Oaks, Washington, entre otras instituciones.

LISA TREVER, Ph.D. en Historia del Arte y Arquitectura por la Universidad de Harvard, es Profesora Asociada de la Universidad de Columbia, Nueva York, donde ocupa la cátedra Lisa y Bernard Selz en Historia del Arte y Arqueología Precolombina. Viene realizando un proyecto de investigación interdisciplinario sobre el antiguo arte mural en la costa norte del Perú, centrado en el sitio moche tardío de Pañamarca. Es autora de *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca, Peru* (con aportes de J. Gamboa, R. Toribio y R. Morales, 2017) y *Image Encounters* (en prensa), así como de «A Moche Riddle in Clay: Object Knowledge and Art Work in Ancient Peru» (2019), «Pre-Columbian Art History in the Age of the Wall» (2019) y «El rey, el obispo y la creación de una antigüedad americana» (con J. Pillsbury, 2019).

Se terminó de imprimir en
los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156, Breña
Correo e.: tareagrafica@tareagrafica.com
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
noviembre 2020, Lima - Perú

El arte andino antiguo ha sido reconocido tanto por historiadores del arte como por artistas plásticos como una de las tradiciones artísticas más importantes, logradas y originales del mundo premoderno. El interés por el valor estético, cultural e intelectual, además de histórico y documental, de la pintura, la escultura y la arquitectura, así como del arte textil y plumario y de la orfebrería de las sociedades que se desarrollaron en los Andes, desde Chavín (y antes) hasta los incas, ha ido creciendo en el tiempo, sobre todo desde la mitad del siglo XX.

En *El arte antes de la historia: Para una historia del arte andino antiguo*, a través de los ensayos de algunos entre los más eminentes especialistas de la materia, se ofrece una panorámica crítica, aun si necesariamente limitada y parcial, sobre el estado del estudio del arte y la cultura visual andina antigua y de su influencia y reverberos en el arte colonial. Cada capítulo del libro es producto de un diálogo intenso, a menudo retador, pero en última instancia siempre extraordinariamente fecundo, entre historia del arte y arqueología, etnohistoria, antropología, historia de la técnica y ciencia del paisaje, entre ciencias humanas y ciencias sociales. Y, en su conjunto, la obra representa una sugerente puesta en perspectiva de la historiografía, los desafíos metodológicos, los enfoques interdisciplinarios y las múltiples posibilidades heurísticas de esta fascinante y todavía *in fieri* rama de la historia del arte que es la historia del arte andino antiguo.



UNIVERSITY OF CALIFORNIA
HUMANITIES RESEARCH
INSTITUTE



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ