PERÚ | Ministerio de Cultura | Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco
www.culturacusco.gob.pe

DICIEMBRE 2017 #14

PATRIMONIO

REVISTA

RELIQUIAS

DEL MUSEO HISTÓRICO REGIONAL - CASA GARCILASO

> La Diversidad Cultural del Museo Contemporáneo > Placa Saqsaywaman > Los muebles de asiento del Museo Histórico Regional, como símbolo de poder en el siglo XVIII > El proceso histórico de los obrajes cusqueños > Escudo del Inka Garcilaso de la Vega > Transfiguraciones trinitarias. El barroquismo de la Escuela Cusqueña en el siglo XXI > Petaca del siglo XVIII > "Cahuide": Óbolo de defensa nacional de 1932, en el Museo Histórico Regional del Cusco - Casa del Inka Garcilaso de la Vega > Platos ceremoniales Inkas > Escultura lítica felina > Mitología europea en la iconografía virreinal andina: Una visión desde la interpretación iconográfica e iconológica de una puerta del Siglo XVII > Ideología Inka y códigos alfareros: la representación escultórica del Suche

PATRIMONIO

REVISTA

PATRIMONIO

Contenido

4 LA DIVERSIDAD CULTURAL DEL MUSEO CONTEMPORÁNEO
Ninoska Avendaño Soto

8 PLACA SAQSAYWAMAN
Miguel Colque Enriquez

16 LOS MUEBLES DE ASIENTO DEL MUSEO HISTÓRICO REGIONAL, COMO SÍMBOLO DE PODER EN EL SIGLO XVIII
Amed Velasquez Ttito

24 EL PROCESO HISTÓRICO DE LOS OBRAJES CUSQUEÑOS
Washington Sullca Aparicio

32 ESCUDO DEL INKA GARCILASO DE LA VEGA
Antonieta Arana García, Carmen Gabriela Concha Olivera y Sonia Raquel Oroz Marquez

36 TRANSFIGURACIONES TRINITARIAS
EL BARROQUISMO DE LA ESCUELA CUSQUEÑA EN EL SIGLO XXI
Manuel Guevara Valencia

40 PETACA DEL SIGLO XVIII
Eugenio Huayapo Zelaya

44 "CAHUIDE": ÓBOLO DE DEFENSA NACIONAL DE 1932, EN EL MUSEO HISTÓRICO REGIONAL DEL CUSCO - CASA DEL INKA GARCILASO DE LA VEGA
Roberto Aedo Yanqui

48 PLATOS CEREMONIALES INKAS
Luz Marina Merma Gómez

52 ESCULTURA LÍTICA FELINA
Luz Marina Trujillo Guevara

56 MITOLOGÍA EUROPEA EN LA ICONOGRAFÍA VIRREINAL ANDINA: UNA VISIÓN DESDE LA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DE UNA PUERTA DEL SIGLO XVII
Dany Ivan Abad Cruz Condori

62 IDEOLOGÍA INKA Y CÓDIGOS ALFAREROS: LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DEL SUCHE
Jhoselim Ortiz de Orue Quirita

DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO >
Vidal Pino Zambrano

ÁREA FUNCIONAL DE COMUNICACIÓN E IMAGEN INSTITUCIONAL >
Ana Palomino Sotomayor

COORDINACIÓN >
Max Ferrándiz Adriazola

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN >
Miguel Aragón Collavino

FOTOGRAFÍAS >
Archivo Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

COLABORACIÓN >
Área Funcional de Museos
Ramiro Canal Beisaga
Jorge Portugal Velásquez
Guido Muñoz Sotomayor
Emerson Uscamayta Ayvar
Arturo Falcón Cardenas
Ruperto Marquez Huaillasi
Dina Velasco Montes
Moisés Cuba Mayorga
Nilton Torres Pérez

Prohibida la reproducción total o parcial de los textos y/o imágenes de la presente publicación.
Todos los derechos reservados para los autores y/o propietarios de las mismas

REVISTA PATRIMONIO #14 >
Diciembre 2017
Cusco - Perú

La Revista Patrimonio es una publicación
de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco
Calle Maruri S/N - Palacio Inka del Kusikancha
www.culturacusco.gob.pe

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
N° 2010-16190

Impreso en Colorgraf
Av. Huascar 205, Wanchaq - Cusco

Presentación

Tal como el cerebro humano almacena información producida a lo largo del tiempo, en la misma medida los museos albergan fragmentos de la historia de los pueblos. Los elementos líticos, las petacas, los utensilios decorados, las puertas y, en fin, toda manifestación material de la enorme capacidad creadora de nuestros antepasados, constituyen evidencia del transcurrir de los siglos sobre un territorio marcado por raíces, por frondosas relaciones del hombre con la naturaleza, por la armoniosa convivencia entre seres animados y montañas, sobre ríos y vientos.

El Museo Histórico Regional del Cusco, acogido en la Casa del Inka Garcilaso de la Vega, atesora piezas de incalculable valor histórico que el paso del tiempo no hace sino engrandecer. En los espacios marcados por la solemnidad y el mito, se encuentran las representaciones de tiempos inmemoriales en la forma de objetos que datan desde la época prehispánica hasta bien entrada la República. Así como se muestra imponente la Placa de Saqsaywaman, está el óbolo de Cahuide, símbolo de la resistencia de un pueblo digno. Y también están las petacas que acompañaron memorables gestas bélicas y las puertas que se abrieron al paso de dignidades.

El Museo Histórico Regional del Cusco es un lugar abierto a la memoria. Entre sus paredes transita la historia del Perú y de América. Resguardadas entre sus cristales, se hallan las pruebas materiales de los tiempos aurorales de la patria.

La Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco asume, con entereza y rigor, la enorme responsabilidad de mantener incólumes los objetos que han permitido sustentar el origen y el destino de la humanidad.

La presente edición de la revista PATRIMONIO está destinada al conocimiento de ese espacio de memoria colectiva que es el Museo Histórico Regional del Cusco. En estas páginas están escritos los textos de los profesionales que tienen a su cargo la enorme tarea de desentrañar los misterios detrás de una escultura y abrir las puertas de la leyenda para el conocimiento de los ciudadanos del mundo entero.

La lectura serena, la comprensión cabal y el compromiso abierto de quienes acojan esta Revista, será la mejor recompensa para quienes, desde sus trincheras en el Museo Histórico Regional del Cusco, batallan a diario para mantener viva nuestra historia.

Vidal Pino Zambrano
DIRECTOR
DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO

Ninoska Avendaño Soto

LA DIVERSIDAD CULTURAL del Museo Contemporáneo

Hace mucho, los viejos conceptos de museo como lugar o edificio donde se guardan y/o se exhiben objetos artísticos, científicos u otros, han sido reemplazados por instituciones que, sin haber perdido sus objetivos primigenios, son ahora amplias y complejas entidades que rescatan, conservan, exponen, investigan, estudian, explican y documentan la multiplicidad de materiales representativos de la creación humana debidamente coleccionados y científicamente organizados en sus respectivos marcos históricos y sociológicos.

LOS MUSEOS CONTEMPORÁNEOS SON FORMIDABLES MOTIVADORES DE MEMORIAS HISTÓRICAS, LO HAN SIDO SIEMPRE Y LO SERÁN CUALES QUIERA SEAN LOS CAMBIOS DE LOS TIEMPOS HISTÓRICOS

La presente gestión del Ministerio de Cultura está marcando cambios vinculantes al servicio de la sociedad y al desarrollo cultural de la región y el país mediante el Área Funcional de Museos de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco. Con este propósito, estamos orientando nuestros mayores esfuerzos a establecer una época de cambios que valore las distintas formas de identidad cultural del peruano contemporáneo, afirmando las relaciones de convivencia para una comunicación eficaz, orientada al fortalecimiento institucional y al desarrollo humano.

Asistimos, a través de los museos, a proyectos con motivaciones y propósitos veraces en los que se afirma la memoria del pueblo, sus determinaciones y sus sentimientos, así como la categoría ética para la reconciliación y autoestima histórica, generadas en los objetos museísticos y en sus explicaciones que lindan con la Filosofía y la Historia. Los museos contemporáneos son formidables motivadores de memorias históricas, lo han sido siempre y lo serán cualesquiera sean los cambios de los tiempos históricos, y con mayor razón ahora, cuando los peruanos nos aprestamos a celebrar el Bicentenario de la Independencia Nacional.

La reflexión sobre el rol del museo como espacio de cultura, rescate, conservación y difusión, nos obliga a profundizar en el análisis de las políticas culturales que reconocen al Perú como un país pluricultural que alberga más de cuarenta pueblos originarios que hablan sus propias lenguas. En consecuencia, la primera expresión del pluralismo cultural es la multiculturalidad que aborda la no discriminación por razones de raza o cultura, vinculantes a sociedades con distintas formas de vivir y pensar.

Nuestra nación se ha construido sobre una riqueza extraordinaria que demanda trabajar con respeto a las propias particularidades de los pueblos originarios. Estamos construyendo las bases de una práctica colectiva que nos permita compartir una visión que integre nuestras diferentes historias, objetivos comunes y conflictos. La cultura no es un fenómeno estático, pues constituye, en esencia, un fundamento de soportes dinámicos marcados por la constante transformación e influencia que ejerce y recibe de otras culturas y sociedades que también afirman su decidida evolución transformadora.

En referencia a las diferencias lingüísticas de los pueblos de América, son siete los países donde se habla el quechua: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador y Perú. En nuestro país, este idioma se encuentra presente en todas las regiones debido a los movimientos migratorios producidos, especialmente en la segunda mitad del siglo pasado. Las políticas de desarrollo vigentes en el Perú tratan de alcanzar la integración de los pueblos a la vida nacional respetando su identidad cultural, hecho que implica que la correspondiente política lingüística debe traducirse en programas y acciones que signifiquen un apoyo al estudio de los idiomas originarios desde el punto de vista lingüístico y pedagógico. El Área Funcional de Museos de la DDCC, ha implementado en el presente año, el guiado en quechua, idioma fundamental en el desarrollo del Estado Inka y que mantiene vigencia hasta hoy, debido a su potencial lingüístico y académico, así como a su valor íntimo como portador de buena parte de la identidad nacional. En este sentido, es preciso indicar que las colecciones del Museo Histórico Regional de la Casa del Inka Garcilaso de la Vega son, en su mayoría, testimonios de la cultura material dejada por los pueblos quechuas. Desde este punto de vista, los hechos culturales deben ser rescatados y valorados dentro de las tablas de la socio-lingüística quechua, keshwa o runasimi.

SOMOS EL PRIMER MUSEO DEL PAÍS Y UNO DE LOS PRIMEROS EN AMÉRICA DEL SUR, EN INCORPORAR EL SERVICIO DE GUIADO EN QUECHUA

Los pueblos quechuas son herederos de una cultura de avanzada tecnología, caracterizada por su gran capacidad de adaptación ante los retos de la naturaleza. Los pueblos quechuas habitan principalmente en la sierra del Perú y países vecinos, pueblos que reconocen al quechua como idioma de una gran civilización que resistió al tiempo y que cobra vigencia actualmente, por ser la lengua nativa de mayor uso en nuestro continente. Se estima que hay más de 12 millones de quechuahablantes en Sudamérica, aparte del importante grupo poblacional emigrante del campo a la ciudad que utiliza el quechua como vehículo de comunicación.

Compartir la experiencia de conocer la historia mediante el museo, es un compromiso trascendente y una experiencia fundamental, porque es tener una vivencia en directo sobre lo creado por nuestros ancestros. El Museo Histórico Regional de la Casa del Inka Garcilaso de la Vega, aporta al proceso de asimilación y aprendizaje histórico con la exhibición de su contenido temático, al mismo tiempo estimula sus sentimientos de identidad.

Hemos advertido, a partir de esta práctica, el interés de los visitantes quechuas por las colecciones que generan debates y multiplican los sentimientos de orgullo cultural. Es que la cultura, aparte de conocimiento, es también una vivencia, pues se trata de una experiencia compartida con su respectivo grupo social que refleja la inquietud de expresar íntimamente su propia vida y la necesidad posterior de transmitirla y replicarla como una fantástica y enriquecedora experiencia.

Haber implementado un servicio de guiado en idioma quechua nos ha permitido generar un trascendental impacto social que nos traslada a una convivencia armoniosa e integradora. Hemos motivado una innovadora dinámica cultural inclusiva. El museo explora mediante su función de comunicación y difusión un alcance que va mucho más allá de esta disquisición, con un impacto protagónico de incidencia tangible, objetiva y transformadora socialmente. Este hecho nos conduce a reflexionar sobre cómo aportan los museos a los proyectos y planes estratégicos rumbo al Bicentenario del Perú.

Los innovadores ensayos del trabajo que proponemos pueden estimarse objetiva y efectivamente como producto de la constante dinámica caracterizada como medio de comunicación masiva e interpersonal, proyectada a las actividades que suman valores en su rol de promotor social y cultural. La demanda que genera el servicio implementado muestra algunos indicadores de aceptación e inclusión, dejando signos de cambio cualitativo y de eficacia en las dinámicas culturales.

La historia del Perú se halla marcada por intensos estados de conflictos, emergencias y violencia social que nos comprometen a implementar planes e iniciativas orientados a corregir las accidentadas acciones políticas de anteriores gobiernos, incorporando al poblador al emprendimiento integrador del museo como espacio de transformación social e influencia, a partir de sus objetivos de transmitir un mensaje con valores corporativos de impacto social. Somos el primer museo del país y uno de los primeros en América del Sur, en incorporar el servicio de guiado en quechua. Las actividades que emprendemos en el Museo Histórico Regional del Cusco están concebidas para trascender al plano social, contribuyendo a la reconciliación y unión social de todos los peruanos.

Somos un pueblo con un prometedor horizonte. Debemos realizar nuevos proyectos de vida prestando atención a nuestras fortalezas, a la impresionante diversidad cultural y a los conocimientos locales y tradicionales que se sostienen en su variedad creadora desde un enfoque intercultural que valora e integra las diferencias para construir, a partir de ello, una sociedad democrática, igualitaria, tolerante y solidaria.

PLACA SAQSAYWAMAN[1]

INTRODUCCIÓN

La sociedad andina prehispánica que se vio truncada en su desarrollo social y cultural con la abrupta irrupción castellana, ofrece una muestra de su desarrollo tecnológico en el campo de la metalurgia.
La exposición permanente que brinda el Museo Histórico Regional del Cusco exhibe la pieza arqueológica -identificada con Número de Registro Nacional 0000246240- que por su perfección y belleza es apreciada y valorada por los visitantes. Se trata de la placa de factura inka hallada en Saqsaywaman en 1987.

ANTECEDENTES DE REFERENCIA

El libro de Catalogación Arqueológica-2005, Tomo V, del Museo Histórico Regional, elaborado por la DDC-Cusco registra, sobre el bien, los siguientes datos:

- Código de Propietario: ME 184
- Código de registro anterior: INC ME 095
- Código de inventario: INC 621.

También se da cuenta que el objeto fue hallado en el Parque Arqueológico Nacional de Saqsaywaman, en 1987, por el Antrop. Justo Torres Montesinos.
Piezas análogas a la placa hallada en Saqsaywaman - Cusco, las encontramos en publicaciones virtuales como las que el Museo Chileno de Arte Precolombino divulga periódicamente:

Placa: Rostro y felinos. Bronce. Santa María 900 - 1430 d.C. Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige. Chile. *Joyas de los Andes, Metales para los hombres, metales para los dioses. (2005, p.74).*

004 Placa cobre Cultura Santa María 1470-1535 DC. Dimensiones 106 x 104 mm.

005 Placa cobre Cultura Santa María 1470-1535 DC. Dimensiones 95 x 93 mm. *Tesoros de San Pedro de Atacama (1984. p. 75).*

Esta imagen muestra las vistas anterior y posterior, aunque erróneamente se consigna (en página anterior), como si se tratara de dos piezas distintas, signadas como 004 y 005 y medidas disímiles.

Placa probablemente fabricada en el Noroeste de Argentina, durante la Época Inka. Puede haber sido utilizada como pectoral (Mura). T*ras la huella del Inka (2001 1984. p. 62).*

Placa rectangular Santamariana, con siluetas zoomorfas en el borde (alto 12,5 cm, Colección Ministerio de Relaciones Exteriores, Buenos Aires). *(González, 2007 p. 36)*

González (2007), realiza una breve referencia sobre la religión de los "calchaquíes", mencionando la adoración al trueno, al rayo y a "*otros ídolos, que llamaban caylles, cuyas imágenes labradas en láminas de cobre traían consigo, y eran las joyas de su mayor aprecio*". Afirma que, a diferencia de las placas y discos analizados, a partir de los desarrollos regionales como la Aguada, estas placas comenzaron a elaborarse de tamaños grandes, llegando a medir 40 Cm. Acompaña descripciones y análisis de discos circulares, herramientas como hachas y campanas.

Asimismo, se ha reportado el hallazgo de otra pieza metálica similar (Pedersen 1952) encontrada en Santiago del Estero, donde aparece la placa rectangular y solamente la silueta de un felino en borde superior, ya que el otro felino se halla ausente, por rotura. También se conocen los registros de algunas placas en el Parque Arqueológico Nacional de Saqsaywamán y en el conjunto arqueológico de Torontoy, localizado en el distrito de Machupicchu, provincia de Urubamba.

DESCRIPCIÓN CARA ANTERIOR[2]

Placa de base metálica cobre, de formato rectangular. Ostenta ornamentación en alto relieve, con representación serpentiforme bicéfala triangular, de ojos circulares, cuerpo simétricamente dividido por retículas que rodean a una máscara semitriangular antropomorfa, de ojos y boca rectangulares de aristas redondeadas. El borde superior muestra la sección posterior de los felinos perfilados y la máscara antropomorfa.

DATOS TÉCNICOS

REGISTRO NACIONAL
N° 0000246240

Alto: 105.3 mm.
Ancho: 103.15 mm.
Espesor: 3.33 mm.
Peso: 86.2 Gr.

DESCRIPCIÓN CARA POSTERIOR

Luce en primer plano, en el borde superior, dos diseños zoomorfos perfilados (felinos), cuyos cuerpos muestran concavidades circulares dispersas, las cuales se hallan resguardando otra máscara antropomorfisada, de formato tronco cónico y alto relieve semitriangular de ojos y boca rectangulares de aristas redondeadas.
El área de la placa rectangular se halla cubierta por improntas de textil de coloración verdusca.

TÉCNICA DE MANUFACTURA

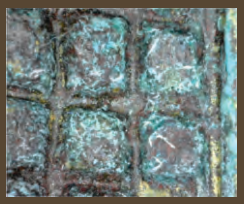
Vaciado

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La determinación del estado de conservación de la "placa Saqsaywaman" fue realizada por el Departamento Físico Químico, organismo dependiente de la DDC-Cusco, requerido mediante informe N° 0371-2017-AFM-SDDPCDPC-DDC-CUS/MC de fecha 4 de agosto del 2017. El número de las imágenes presentadas en este tratado no guarda una correlación continua, a raíz de que el departamento físico-químico realizó el análisis de otros dos bienes culturales. El análisis de la placa metálica se estableció con base en el informe conjunto.
Los profesionales encargados de realizar los muestreos respectivos fueron la Quím. Verushka Bustos Villena y el Dr. Nino del Solar Velarde, quienes a raíz de las observaciones y el registro microscópico ejecutados mediante MDP, concluyeron en lo siguiente:

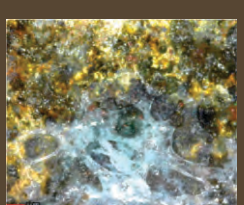
1.- Se identificó la presencia de procesos de corrosión actica y pasiva. En el caso de la corrosión activa, se observaron distintas fases de evolución de este proceso en algunos puntos de ambas caras del artefacto metálico. Este fenómeno está vinculado comúnmente a una exposición prolongada a entornos húmedos y ricos en oxígeno. Igualmente, se ha documentado la presencia de patinas naturales de tonalidad verde, a manera de polvo y dispuestas en manchas localizadas en áreas cóncavas o espacios vinculados a la presencia de hendiduras.

2.- Se puso en evidencia que, de forma puntual, algunos materiales modernos (como restos de hilos de malla, probablemente del tipo gasa) se encuentran suspendidos y adheridos al artefacto.



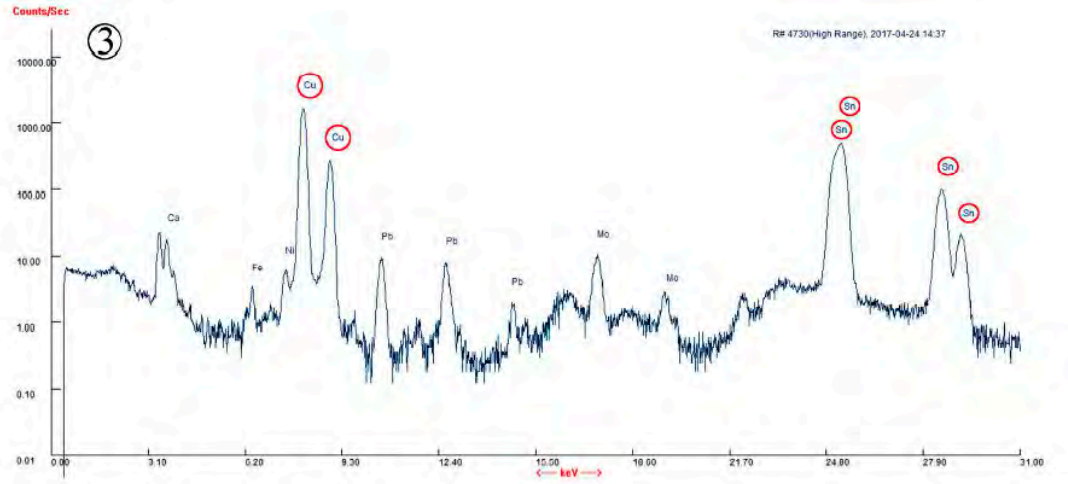
3.- Se observó la presencia de cristales translúcidos y/o de tonalidades blancas con forma de agujas (cristales monoclínicos y/o triclínicos) unitarias (single needles) en paquetes y que han colonizado las porciones más degradadas o corroídas del objeto. La imposibilidad de desarrollar un análisis de composición estructural in situ -por ejemplo mediante una técnica como la difracción de rayos X (DRX)- dificulta la tarea de establecer la naturaleza química de la(s) fase(s) cristalina(s) presente(s).

4.- IV.- Se estableció que el artefacto ha sido objeto de intervenciones físicas para su conservación y su estabilización, lo que se evidencia en una resina transparente superficial presente en espacios localizados de ambas caras del objeto. Su uso estaría vinculado a la consolidación de zonas frágiles, como por el ejemplo la consolidación de la superficie reversa del cuerpo de dos seres zoomorfos que rematan la placa metálica.



En lo que concierne a los análisis mediante HHpXRF, se han realizado tres puntos de análisis, los que se detallan en la Tabla 1.

NOMBRE	PUNTO DE ANÁLISIS	OBSERVACIONES
W/o corrosión	Aleación metálica	Análisis realizado en área que, bajo observación macro y microscópica, no presentaba fenómenos de alteración y/o corrosión avanzados.
Capa de corrosión	Zona de corrosión	Análisis realizado en área que, bajo observación macro y microscópica, presentaba fenómenos de alteración y/o corrosión en tonalidades verdes.
W/o corrosión	Aleación metálica	Análisis realizado en área que, bajo observación macro y microscópica, no presentaba fenómenos de alteración y/o corrosión avanzados.



PUNTOS DE ANALISIS DE LA HHPXRF DEL OBJETO 2 Y ESPECTRO DE FLUORESCENCIA CORRESPONDIENTE AL TERCERO DE ESTOS; OBSERVESE LA PRESENCIA MAYORITARIA DE COBRE Y ESTAÑO.

En lo que concierne a los análisis mediante HHpXRF, se han realizado tres puntos de análisis, los que se detallan en la Tabla 3.
Los análisis mediante HHpXRF han permitido establecer que esta placa metálica es de un bronce binario, un artefacto elaborado a partir de la aleación de cobre y de estaño. Asimismo, dichos análisis han permitido establecer una singularidad material caracterizada en la presencia de plomo.

El cruce entre las informaciones de composición elemental, las observaciones microscópicas y los datos de textos especializados en conservación de metales arqueológicos, permiten formular algunas propuestas sobre el estado de conservación, así como la naturaleza de algunas corrosiones. Por ejemplo, según el CNCR (2014), la corrosión activa de objetos en bronce se denomina "enfermedad del bronce" o "Bronze disease", en términos de Scott (1990).

Esta es identificable "por el rápido desarrollo de un polvo de color verde claro, que brota como manchas en la superficie y puede rodear un objeto no alterado" (CNCR, 2014). Esta clase de fenómenos de degradación es bastante común y conocida en materiales arqueológicos compuestos por cobre. En el caso del objeto 2, este fenómeno ha sido observado en algunas porciones del artefacto (ver supra, ver corrosiones en las representaciones de escamas del cuerpo de anfisfenio en la

superficie anterior del objeto, ver esquina inferior derecha de la superficie reserva del objeto). Por otro lado, un fenómeno poco común en lo que concierne a la corrosión de bronces, es la presencia de cristales blancos o translucidos superficiales. Al no contar con técnicas de caracterización mineralógica, lo más oportuno y pertinente es proponer hipótesis sobre la naturaleza estructural de dichas fases, basadas en estudio de bronces, arqueológicos o no. En tal sentido, existen dos opciones que deben tomarse en cuenta en el marco de la protección y estabilización subsecuentes del material:

Primera: la presencia de estos cristales puede estar vinculada a la existencia de plomo en dicho objeto en bronce. Según Cantalapiedra (2001), existe una variedad de cristales que se forman y constituyen la patina de objetos de bronce y que están constituidos de Pb. En su lista de productos resultado de alteración de este material (Cantalapiedra, 2001: 60-61, Tabla IX), se documentan cuatro fases minerales que poseen un atributo (color) análogo a los cristales observados en el marco de nuestro estudio. Se trata de dos carbonatos: la cerusita (PbCO3) y la hidrocerusita (Pb3(CO3)2(OH)2); un cloruro: la fosgenita (PbCl2•PbCO3 o Pb2(CO3•Cl2)); y un sulfato: la anglesita (PbSO4).

Segunda: según Theyle y Jackson (s/f, 5): "La principal causa de corrosión [de bronces] son los cloruros contenidos en la tierra, los cuales producen una capa gris-blanca de cloruro de cobre (CuCl2). Esta capa se presenta en la superficie del objeto que está en contacto con la humedad y a través de un proceso químico, corroe el material". En lo que concierne a este compuesto, el CuCl2, este va a cristalizar recurrentemente bajo forma de agujas (Ortega, 2011).

Se trate de una o varias de estas fases minerales de Pb o de CuCl2, es necesario mencionar que estos cristales representan claramente el inicio y desarrollo de un proceso de corrosión activa.

Al comparar los aportes de azufre y cloro en las lecturas hechas sobre las capas de corrosión, frente a los aportes de estos mismos elementos, en la zona no alterada de la pieza metálica, se pudo observar que las capas de corrosión no obedecen a la presencia de ambos elementos, pero sí se aprecia un ligero incremento en el grupo de elementos Bal, lo que hace suponer la formación de compuestos que podrían ser carbonatos, nitratos y/o hidróxidos. Este enfoque permite reducir el grupo de posibles compuestos a los que se les podría atribuir la formación de los citados cristales. Bajo esta consideración, las posibilidades recaerían únicamente en los carbonatos cerusita e hidrocerusita, quedando descartada la presencia de sulfatos y cloruros de plomo.

	Si	Al	K	Ca	Fe	Ti	P	S	Cl
W/o corrosión	3516.3	LOD	LOD	3050.9	393.6	432.0	63213.2	3179.5	946.5
d.a.	462.1			930.9	128.9	77.0	938.1	163.3	62.6
Capa de corrosión	5206.5	LOD	719.7	6211.6	1091.4	692.4	91438.9	5209.5	2211.7
d.e.	448.4		307.1	886.2	191.7	77.3	980.7	169.4	65.2
W/o corrosión	2669.1	LOD	LOD	LOD	450.9	516.7	31972.4	10571.4	2975.6
d.e.	411.6				141.6	84.5	580.2	243.6	80.9

	Sc	Cu	As	Ag	Sn	Cs	W	Pb	Bal
W/o corrosión	234.6	525369.6	364.2	178.9	141415.8	3065.3	LOD	3000.4	254545.5
d.e.	33.3	12981.8	142.1	28.4	4973.7	214.4		180.2	18609.9
Capa de corrosión	258.4	330547.2	591.7	244.6	202126.3	4395.4	LOD	3666.7	349622.8
d.e.	38.2	6758.7	126.2	28.4	5748.5	248.5		160.6	13321.3
W/o corrosión	335.4	480212.3	654.6	256.9	209754.1	4547.1	527.1	3546.7	255423.0
d.e.	52.2	11147.1	146.6	32.7	6662.8	287.6	247.1	183.3	18160.8

TABLA 2. COMPOSICIÓN QUÍMICA ELEMENTAL (EN PPM) OBTENIDA EN DISTINTOS PUNTOS DE ANÁLISIS

DISCUSIÓN

Si bien es cierto que la literatura arqueológica reporta ingentes actividades sociales minero-metalúrgicas en los territorios del NOA (Jujuy, Salta, Catamarca, Tucumán), donde se evidencian actividades de producción metalúrgica, como en Pueblo Viejo de Tucute o Sorcuyo, emplazado en la ladera oriental de la sierra de Casabindo y ocupado entre el año 1000 y el 1400 dC. (Albeck 2001), en Doncellas y Farallones Norte se reportó el hallazgo de algunos objetos de cobre, bronce, plata y hierro. Estos forman parte de la llamada Colección Doncellas, estudiada por Pérez (2006-2007); en la quebrada de Humahuaca (y en otros sectores del noroeste argentino y norte de Chile) informa el hallazgo de piezas de metal y de diversos elementos vinculados con su producción, tales como moldes, crisoles, escoria, residuos metálicos de fundición, etc. (Debenedetti 1910; Schuel 1930; Salas 1945; Ventura 1985; González, A. 1992; Angiorama 2003).(Tarragó & González 1996, 1998; Angiorama 2004, 2005; González & Gluzmán 2005), (González & Gluzmán 2006). (Pérez 2007). Valle de Hualfín (provincia de Catamarca)(González, A.1977). Rincón Chico (valle de Yocavil, noroeste argentino, Luis R. González-2010).

DISCO DE LAFONE QUEVEDO

Al surgir el estilo Santamariano[3], los artesanos especialistas fortalecen la elaboración de ornamentos, utensilios, herramientas como discos, placas, peines metálicos, campanas, etc., con manifestaciones particulares, cuya composición morfológica e iconográfica es la continuidad de la tradición la Aguada desarrollada en el Horizonte medio. Algunas piezas famosas, vinculadas a esta región registradas en la arqueología argentina son: El *"Disco de Lafone Quevedo"* procedente de Chaquiago, cerca de Andalgalá, Catamarca, *"Placa Bercheni"*, hallada en la zona del río Levallén, Salta, *"Placa Hirsch"*, adquirida en 1992 por la Cancillería argentina y la polémica colección atribuida a Mateo Goretti, procedente del Museo Ambato, de Córdoba.

Posteriormente, estos desarrollos locales afrontan la penetración inka que condujo al incremento en las escalas de producción artesanal y la materialización de ciertos símbolos. Es así que estas piezas adquieren prestigio y fueron ampliamente difundidas en el territorio tawantinsuyano.

En la literatura arqueológica, en el terreno de la metalurgia se suele caracterizar convencionalmente como cobre puro cuando ninguna de sus impurezas supera el 1 %; para el caso del arsénico, se designa como cobre arsenical si el promedio de As supera este porcentaje. Evidentemente, el arsénico presente debe entenderse como de origen puramente natural. Las sociedades andinas no disponían ni de los aparatos ni de los conocimientos técnicos y químicos para producir esta sustancia tóxica y volátil de manera independiente. La placa Saqsaywaman nos muestra una composición marcada de estaño que debe entenderse como añadido deliberado.

(1) LA DENOMINACIÓN SE REFIERE AL LUGAR DE HALLAZGO, AUN CUANDO FUE OBTENIDO EN ETAPA DE INVESTIGACIÓN PLANIFICADA.NO SE CUENTA CON MAYORES DATOS.
(2) LA DEFINICIÓN DE CARA ANTERIOR Y POSTERIOR FUE ESTABLECIDA ARBITRARIAMENTE, FIJANDO LA CARA ANTERIOR COMO LA SECCIÓN CON MAYOR ÁREA DECORADA.
(3) CARACTERÍSTICO DEL HORIZONTE TARDÍO, DESARROLLADO EN LOS VALLES CALCHAQUÍES, NOA. POSEE UN CORPUS DE MOTIVOS ICONOGRÁFICOS QUE LO CARACTERIZAN.

CONCLUSIONES

La composición morfo-iconográfica de la placa Saqsaywaman, con representación de caras triangulares antropomorfisadas, de nariz recta, que se proyectan del centro de la frente, felinos moteados, anfisbenas de cabezas triangulares de cuerpos reticulados, son rasgos típicamente prehispánicos y ampliamente recurrentes en la iconografía de estilo Santamariano.

El uso y función de este ornamento (placa) como pectoral, fueron predestinados a una élite privilegiada. Su posesión y uso estaban fijados como denotadores de alta jerarquía, lo que determinó su uso restringido y poco común.

La composición elemental de la placa Saqsaywaman, con predominio de cobre y estaño, sugiere una aleación controlada, ya que ésta adquiere buenas propiedades mecánicas, buen desempeño en prueba de maleabilidad y muy alta resistencia a la corrosión.

EL USO Y FUNCIÓN DE ESTE ORNAMENTO (PLACA) COMO PECTORAL, FUERON PREDESTINADOS A UNA ÉLITE PRIVILEGIADA

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ, L. (2007) TRADICIÓN TECNOLÓGICA Y TRADICIÓN EXPRESIVA EN LA METALURGIA PREHISPÁNICA DEL NOROESTE ARGENTINO. BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO. VOL. 12, N° 2.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO (1988).TESOROS DE SAN PEDRO DE ATACAMA.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO (2001).TRAS LA HUELLA DEL INKA EN CHILE.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO (2005). JOYAS DE LOS ANDES. METALES PARA LOS HOMBRES, METALES PARA LOS DIOSES.

Amed Velasquez Tito

Mueble de Asiento

Dentro de la variedad de colecciones de Bienes Culturales Muebles prehispánicos, coloniales y republicanos del Museo Histórico Regional, Casa del Inka Garcilaso de la Vega, se cuenta con mobiliario colonial variado. En el caso de los sillones, 30 de ellos fueron recientemente declarados Patrimonio Cultural de la Nación, a partir de su catalogación por el equipo de Registro de Bienes Culturales Muebles del Área Funcional de Museos de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco del Ministerio de Cultura. Por ello, es necesario conocer y difundir los valores históricos, artísticos y sociales que representan.

Este artículo proporciona información interpretativa de los valores culturales contenidos en 30 muebles de asiento, datos que servirán como medio probatorio en contraste con la bibliografía referida a la historia del mobiliario en el Cusco, principalmente durante el siglo XVII, en la que se aprecian distintos tipos de representaciones gráficas propias del arte cusqueño del mobiliario, posiblemente donados al Museo Histórico Regional - Cusco para su preservación y difusión.

es

DEL MUSEO HISTÓRICO REGIONAL CUSCO COMO SÍMBOLO DE PODER EN EL SIGLO XVIII

METODOLOGÍA

La presente investigación se realizó con autorización de la Dirección del Área Funcional de Museos de la Dirección Desconcentrada de Cultura y se basó en la metodología analítica-sintética, es decir, se analizaron individualmente los sillones, evidenciando motivos representativos, para luego hacer la síntesis en aspectos genéricos y relaciones esenciales entre los Bienes Culturales Muebles. Asimismo, se utilizó información referencial contenida en bibliotecas y hemerotecas del Cusco, así como en sitios web. Sin embargo, fueron escasos los datos hallados acerca del mobiliario colonial cusqueño, en especial de sillones como símbolos de poder en el Cusco durante el Siglo XVII.

El análisis de los muebles de asiento se realizó en la sede del Museo Histórico Regional, evidenciando que varios bienes fueron intervenidos y otros aún quedan por recibir tratamientos de conservación y restauración.
Los 30 sillones son parte de la variedad de muebles coloniales con los que cuenta el Museo Histórico Regional Cusco.

RESULTADO

Las referencias bibliográficas del mobiliario colonial en el Perú, dan cuenta que empieza con la llegada de los españoles, quienes enseñaron la tecnología de producción de muebles a los naturales del Perú, de lo que se deduce que el arte mobiliario comienza con influencias españolas, lo que se expresaría durante los siglos XVI, XVII y XVIII (Espinosa, 1997).
La enseñanza de la elaboración del mobiliario implicó realizar cómodas, aparadores, catres, vargueños, alacenas, armarios, mesas y también muebles de asiento, los que son materia de la presente investigación.
En el siglo XVI, los muebles presentaban características rústicas como resultado del trabajo de ebanistas empíricos; sin embargo, los muebles eran fuertes, gruesos y resistentes, las uniones eran a base de ensambles de caja y espiga gruesa, generando fuertes trabas y resistencia a la tracción.

Los muebles, además de su función natural de ser (cofres, sillas, cómodas, etc.), llenaban los espacios en las casas nuevas de Cusco y, en el caso de sillones como elementos personales, surgió la necesidad de marcar la diferencia social, para lo que se llegó a representar escudos heráldicos que marcaron la diferencia entre familias y linajes.

Los españoles trajeron consigo patrones artísticos barrocos, por lo que mandaron a realizar muebles de asiento de madera natural con brazos rectos o curvos, con respaldar y asiento de cuero a los que llamaron *sillón de baqueta*.

También hay referencia pictórica del mobiliario en las pinturas de la Escuela Cusqueña. En el Museo Pedro de Osma, de Lima, se aprecia la pintura de caballete titulada *Virgen Niña Hilandera*, del siglo XVII, en la cual se aprecia a la Virgen niña sentada sobre un sillón de baqueta. De ello se puede deducir que el sillón tiene estructura de madera con recubrimiento de cuero con brocados, dando a entender -de manera subjetiva- el privilegio de poder que ostenta la virgen niña sobre tal mobiliario.

En el siglo XVII, el estilo barroco español influenció en las artes como la arquitectura, escultura, pintura, teatro y música, pero también en el arte de realizar mobiliarios, mostrándose a través de diseños de imitación al plateresco (follajes, roleos, frutos, etc.) de características robustas, los cuales llegaron al Cusco como material de enseñanza, exposición y medio de expresión de ostentación de poder, pues contenían patas con garras de león y, en los brazos, motivos esculturales.

Durante el siglo XVII se evidenció el problema de la dureza de los asientos, por lo que se optó por revestirlos de cuero llano. Posteriormente, como una forma de diferenciarse socialmente, fueron pintados con símbolos heráldicos y motivos vegetales, geométricos, arabescos, etc.

Con la influencia del plateresco en las artes, también el sillón tuvo que ser ondulado y calado, evitando las proporciones y se sustituyeron definitivamente las tablas rígidas por cueros de animal para dar mayor flexibilidad al asiento, logrando disminuir el peso considerable de los sillones. Sin embargo, aún presentaban condiciones antiergonómicas, por lo alto del asiento y espaldar rígido, aspecto que se aprecia en la pintura de Garcilaso

En el siglo XVIII, se agregan uno o dos tirantes profusamente tallados, las terminaciones de patas y brazos son de formas esféricas, empuñadas por garras de águila, felinos y otros con caprichosos movimientos, mientras que los remates tienen forma de pavo real y otras.

Para el siglo XVIII, las rudas formas del siglo XVI ya se habían perdido y se optaba por actividades más sedentarias y de confort, por lo que los asientos eran más bajos y con respaldares más inclinados.

Los muebles también se fabricaron en ciudades como Cajamarca y Huamanga, además del Cusco, las que fueron puntos de referencia para la elaboración de sillones, ya que existían especialidades para cada tipo de estas actividades

A finales del siglo XVIII llegó la moda francesa con dibujos finos, lo que desplazó a los muebles de los siglos XVI y XVII, siendo considerados éstos pasados de moda, convirtiéndose en escombros y pasando a la servidumbre, entrando luego a un proceso de disgregación continua.

Sin embargo, en Cusco -como en otras provincias- se resistieron los procesos de depreciación de bienes muebles, y por ello el Museo Histórico Regional cuenta con una colección representativa de estos bienes.

CONCEPTUALIZACIÓN

En este marco, es necesario aclarar la conceptualización de términos relacionados sobre muebles de asiento, que son aquellos bienes muebles que sirven para que una o varias personas se sienten, mientras que los sillones son asientos provistos de brazos, de asiento y de respaldo henchido. Antes se denominaban poltronas (Rodríguez Berniz, P, 310.2006)
La silla, en cambio, es un asiento individual con respaldo y sin brazos (Rodríguez Berniz, P, 310. 2006)

LOS RESPALDARES

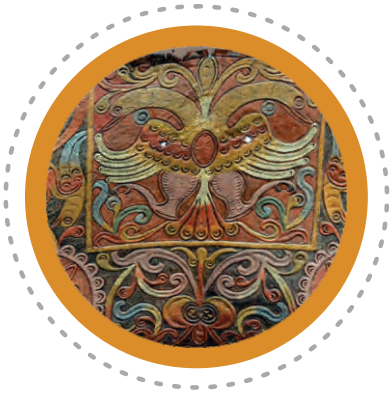
Son parte del mueble de asiento, destinados a sostener la espalda. En el caso de los sillones materia de este artículo, se evidenció que son hechos de piel tratada de ganado vacuno, repujados con distintas representaciones, sugiriendo la paridad de muebles, lo que recuerda la filosofía de la cultura andina en el sentido que en la Época Inka, la mayoría de las cosas tenía su *yanantin*.
El término *yanantin* proviene de la raíz quechua *yana* que en castellano significa negro, pareja y mano de mortero o almirez al que se ha añadido el sufijo *ntin* "terminación pluralizadora que añadida al nombre expresa la acción del verbo ejecutada en sociedad o compañía de personas animales o cosas… (Nuñez P.V 2008, Cosmovisión Andina)
En la cultura andina, la pareja conyugal tiene ante ella un mundo de esas características y es la primera acepción que se da a la palabra *yanantin*, como la unión varón- mujer, que es la acepción básica de esta oposición en la mente del hombre andino. Varón y mujer son *yanantin*, porque se encuentran unidos por un conjunto constante de intercambios recíprocos.
Pero el *yanantin* no solamente se da en las personas, sino también en los objetos de la naturaleza, como por ejemplo en el wayruro, los zapatos, guantes, ojos, las alpacas y llamas, la división comunal de los hanan y hurin, Sol y Luna, etc.
Juan de Matienzos, en su crónica Gobierno del Perú, en el capítulo VI, *De la ubicación que deben tener los caciques principales y des sus asientos y orden*, dice:

"… los caciques, curacas y principales son los caciques de los indios y los que los gobiernan y mandan en cada repartimiento o provincia hay dos parcialidades: una que se dice hanansaya y la otra urinsaya"

El Museo Histórico Regional del Cusco alberga dos líticos, probablemente de procedencia inka, que sugieren paridad en la cosmovisión andina.

Asimismo, se cuenta con paridad de sillones (R.N. 000025975 y 0000259798), haciéndose evidente en las representaciones del escudo de Castilla y León, pero, no es el escudo clásico de España sino un escudo con elementos laterales a manera de tenante de una persona masculina a la usanza colonial y un ave en parte superior. Asimismo, uno de los respaldares se encuentra policromado y los personajes tienen rifles en las manos. El otro respaldar no presenta policromía y sus tenantes no presentan armas, aspecto que sugiere la polaridad de muebles.

Un par de sillones presenta representación simétrica de flora vegetal con frutos, flanqueado por león y ave en parte superior enmarcadas con línea y festones, sin embargo uno de los respaldares se encuentra policromado y el otro no.



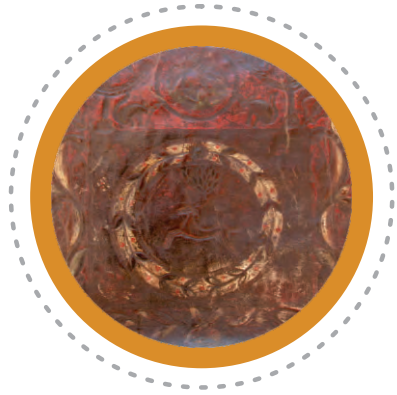
En otro par de sillones se aprecia la representación de un águila bicéfala, como símbolo característico del poder imperial desde tiempos romanos. En el borde lateral e inferior, se observa follajes, ave multicolor y figuras geométricas. Como en casos anteriores, el sillón también tiene un par muy similar.

Un par de sillones presenta en su parte central un águila con alas extendidas sobre fondo de círculos concéntricos en colores rojo, marrón, negro y celeste, con marco de follajes a los laterales. Uno de ellos presenta un texto en latín que a letra dice RTADIPATRIA.

Otro par de sillones presenta tela roja tapizada con figuras arabescas entrecruzadas, el elemento central es un florero estilizado. Se aprecia un cambio de tecnología de producción de los respaldares.

En base al análisis de la producción de muebles coloniales elaborados por el hombre andino, se hace evidente que la resistencia de la cosmovisión andina del *Yanantin* permaneció como un medio de trasmisión de ideas.
Por otro lado, también se hace evidente la resistencia de los símbolos del Inkanato, y es así que en uno de los respaldares se puede ver la representación del Sol en toda su magnitud, como trasladando el poder de la autoridad del dios Sol al personaje que se aposentase sobre tal sillón. Se observa también un respaldar de cuero con un Sol humanizado, con ojos, nariz y boca, con dos plantas laterales que sugieren la fuente de alimento. Todo ello bordeado de follajes.

Cuatro sillones presentan como elemento central un cervatillo en un fondo campestre, con un árbol rodeados de círculo de flores. En la parte superior, un árbol de palmera enmarcado en dos círculos y a los lados laterales se aprecia dos vizcachas propias de la zona andina, además de flores y todo ello rodeado de follaje con hojas multicolores.



También se cuenta con un respaldar con representación de un báculo de poder en un círculo y bordes de follajes. El báculo representaría el poder y otorgaría estatus y clase social.

Se cuenta también con un respaldar con representación central de un florero del cual sale un ramillete de follaje de forma excesiva, llegando a marcar prácticamente el estilo barroco cusqueño de los muebles.

Un respaldar representa en la parte central a una mujer andina. Tiene borde perimetral de follajería en el que se puede distinguir, a los lados laterales, leones, aves y vizcachas, todo ello bordeado de festones circulares.

Un respaldar también expresa singular belleza, teniendo como representación central un jarrón del cual salen frutos que su vez son consumidas por aves. Todo ello está enmarcado con follajes de singular belleza (Fig. 22). Asimismo, existe otro sillón con respaldar de similar características, pero con estilo distinto de follajes y aves, aunque con la misma temática.

Hay otro respaldar, también tapizado con representación de follajes casi imperceptibles. En el borde superior se aprecia un tallado de follaje de plantas en color de madera natural.

LOS MUEBLES DE ASIENTO QUE POSEE EL MUSEO HISTÓRICO REGIONAL DEL CUSCO, CORRESPONDIENTES A LOS SIGLOS XVII Y XVIII, CONTIENEN EN LOS RESPALDARES REPRESENTACIONES GRÁFICAS QUE SUGIEREN PARTE DE LA RESISTENCIA ANDINA

CONCLUSIÓN

Se concluye que los muebles de asiento que posee el Museo Histórico Regional del Cusco, correspondientes a los siglos XVII y XVIII, contienen en los respaldares representaciones graficas que sugieren parte de la resistencia andina en el sentido de la paridad de las cosas (yanantin). Asimismo, se aprecia representaciones que dan cuenta de la transmutación de los símbolos de poder, como es el Sol, además del báculo de poder con follajes.
Los muebles presentan similitud en cuanto a sus componentes, como son los brazos, asientos y patas, pero revelando el paso del tiempo con la variedad de follajería.

BIBLIOGRAFÍA

ANGELES A. M.(1995). "ARTES DECORATIVAS EN EL VIRREINATO DE PERÚ" EN PINTURA Y ESCULTURA Y ARTES ÚTILES EN IBEROAMÉRICA 1500-1825(PP344-361) ESPAÑA:ED GRAFICAS ROJAS S.A.
CAMPOS C.P.M. (2013). UN LEGADO QUE PERVIVE EN HISPANOAMÉRICA. ESPAÑA: ED. EL VISO.
PEREZ L.I. (1993). HISTORIA DEL MUEBLE. ESPAÑA, ED GRUPO ANAYA.
MONTENEGRO R. (1991) HISTORIA DEL MUEBLE. ESPAÑA: ED. ARNOLDO MONDADORI S.P.A.
ESPINOSA S.W. (1997) VIRREYNATO PERUANO. LIMA: ED. MAXIMO ARARUJO CARRASCO
MARTINEZ M.M. (2012) EL MUEBLE UN ESPACIO PARA HABITAR. ED. MUSEO HISTORIO NACIONAL DE CHILE. (DIBAM)
CORNEJO V. L. N(2010) PROTOCOLO DE DESCRIPCIÓN DE MOBILIARIO : ED. CDBP.
ROZAS A. J.W. (2007) MODO DE PENSAR ANDINO. TESIS DE GRADO

El proceso histórico de los obrajes cusqueños

El presente ensayo está relacionado con el estudio del proceso histórico de los obrajes en el Cusco. Inicialmente, la obtención de tejidos, durante las épocas Preinka e Inka se hacía mediante técnicas ancestrales. Posteriormente, con la llegada de los peninsulares, se implantó la tecnología de la época, lo que fue muy importante para la producción textil, pero manteniendo siempre algunas técnicas prehispánicas y que serviría para satisfacer las necesidades de vestimenta de la población. La función principal de los obrajes fue la de manufacturar productos textiles usando como materia prima la lana de ovino y, en menor medida, la lana de alpaca y algodón con aplicación de instrumentos y técnicas europeos.

En la región del Cusco, desde mediados del siglo XVI, se instituyeron los primeros obrajes, llegando a coexistir con los telares de tradición prehispánica, constituyéndose en las dos formas de producción textil novohispana, con obvias diferencias tecnológicas, con aplicaciones económicas y sociales de diferente alcance dentro del sistema colonial. Estas unidades textiles, en sus inicios, fueron controladas por los encomenderos, posteriormente por comerciantes y familias adineradas de la ciudad del Cusco y en menor medida por familias indígenas que administraban algunos obrajes.

El negocio de textiles prosperó rápidamente en la ciudad del Cusco mediante la aplicación de tecnologías textiles occidentales propias de la época, aproximadamente a mediados del siglo XVIII, lo que generó la prosperidad económica de los hacendados obrajeros y promoviendo un movimiento económico dinámico en la sociedad cusqueña.

LA TRADICIÓN TEXTIL CUSQUEÑA

Los antecedentes del arte textil en el contexto cusqueño provienen desde tiempos prehispánicos. Todos conocemos la exelencia, tanto técnica como estética, del tejido andino. Como lo ha indicado Junius B. Bird, "algunos de ellos ocupan alto lugar entre los más finos tejidos jamás hechos" (Bennett y Bird 1949: 256). La arqueología demuestra que el intenso interés y la obvia preocupación por lo textil perduraron durante milenios, y su inicio data de mucho antes de lo inka.

Para referirnos a los aportes etnohistóricos en torno a los inkas y sus tejidos, revisaremos la crónica del padre Bernabé Cobo, quien presenta una clasificación de los tejidos de lana de la Época Inka, reconociendo cinco categorías:

Cinco diferencias hacían antiguamente de ropa y tejidos de lana: una basta y grosera, que llaman abasca; otra muy fina y preciosa, llamada cumbi; la tercera era de plumas de colores entretejidas y asentadas sobre cumbi; la cuarta como tela de plata y oro bordada de chaquira; y la quinta una tela muy basta y gruesa que servía de alfombra, tapete y frezada. La ropa de abasca tejían de la lana más basta de los llamos o carneros de la tierra, y della se vestían la gente plebeya. Labrabánla casi toda de color de la misma lana, si bien tenían algodón; la de cumbi de la lana más fina y escogida, y los más delicados y preciosos cumbis, de lana de cordero que es sutilísima [. . .]. Destas ropas se vestían los reyes, grandes señores y toda la nobleza del reino, y no la podía usar el común del pueblo. Tenía el Inca en muchas partes oficiales muy primos, llamados cumbicamayos, que no entendían en otra cosa que en tejer y labrar cumbis. Estos eran de ordinario varones, aunque también las mamaconas solían tejerlos y eran los más finos y delicados los que salían de sus manos. Los muy ricos que labraban para el Inca y grandes señores, eran de lana de vicuñas, o todos, o parte; y también solían mezclar en ellos pelo de vizcacha, que es muy sutil y blando; y también de murciélagos, que es más delicado que todos. ([1964] Lib XIV, Cap. XI)

La ropa estaba integrada básicamente por la ahuasca, vestido tosco destinado al uso del pueblo, y el cumbi, de acabado fino y suave, preparado para la alta jerarquía del Tawantinsuyu. Asimismo, se elaboraban mantos, frazadas (chusi) fajas y bolsas, con decoración policromada por la combinación de hilos de colores con la técnica del brocado.

Antes de la producción de textiles en el Virreinato del Perú, los comerciantes españoles importaban gran cantidad de variedades de tela, como angeo, camelote, estameña, jerga, olanda, paño, raso ruan, terciopelo, tafetán, tornasol y brin. (Olivera 2005: 362)

La necesidad de fabricar tejidos en el territorio peruano para aquellos que no podían pagar los grandes costos de la ropa o telas importadas, dio lugar al asentamiento temprano de artesanos peninsulares y su instrumental necesario, insuficientes para producir según la demanda, lo cual se compensó con la creación de los obrajes. Las raíces de los obrajes están en la producción lanar encomendera, en los indios encomendados y en el poder económico del encomendero, que deriva en una industrialización de sus materias primas y mano de obra. Esta derivación serán los obrajes.

LOS OBRAJES

Con la llegada de los españoles a América, la producción de textiles de lana, con sus herramientas y procesos productivos especializados de origen europeo, se adaptó a las circunstancias, creando una nueva forma de organización del trabajo. Los obrajes fueron unidades manufactureras sin antecedentes en la España del siglo XVI. Fue en América donde se organizaron los obrajes, inicialmente en Nueva España y gradualmente en Perú, Quito y el Nuevo Reino de Granada, como una alternativa para la elaboración de textiles que pudieran competir con las telas que llegaban de Europa a muy altos precios, para los cuales se contaba con abundante materia prima y, principalmente, la lana de las "ovejas de Castilla" que se adaptaron y proliferaron de forma extensiva en toda la serranía, además del algodón que se producía desde tiempos antiquísimos en tierras costeñas y en muchos valles de los Andes (Toquemada 1723:11). Las primeras ovejas que vinieron al Perú fueron traídas por el Capitán Salamanca, a los cuatro o seis años de iniciada la conquista y por algún tiempo se perdió su lana, hasta que se fundaron los obrajes. Nos dice el padre Acosta:

Las lanas dejaron un tiempo perder del todo, hasta que se pusieron obrajes, en los cuales se hacen paños y frazadas, que ha sido gran socorro en aquella tierra para la gente pobre, porque la ropa de Castilla es muy costosa. Hay diversos obrajes en el Perú; [. . .] aunque agora sea la lana no ser tan fina, agora los obrajes no labran tan bien, es mucha la ventaja de la ropa que va de España, a la que en Indias se hace. Había hombres de setenta y de cien mil cabezas de ganado menor; y hoy día los hay poco menos, que a ser en Europa, fuera riqueza, grande y alla lo es considerada [. . .]
([1590/1954] Lib. IV, Cap. XXXIII)

Muchos vegetales también fueron usados en la textilería, como la cabuya, extraída de las plantas propias de estas regiones como son el maguey, la penca, el cáñamo y el lino.
En un principio, en los obrajes se tejía con la técnica aborigen, en telares simples y primitivos; solo se hacían tejidos vastos como ponchos, sayales, jergas y bayetas. Estos productos eran elaborados con lana de oveja y, en algunas ocasiones, con lana de alpaca y era destinado para la vestimenta de la población.

LOS PRIMERO OBRAJES EN EL CUSCO

La fundación del primer obraje en el Cusco data del último tercio del siglo XVI, aproximadamente hacia 1571, y que fuera propiedad de Don Juan Bautista Álvarez Maldonado (Escandell 1997: 34). Fue a inicios del Virreinato, en el obraje de Yucay, entre 1596 y 1598, donde se instalan los primeros instrumentos traídos de España para la manufactura de textiles.

El desarrollo de la manufactura textil en el Cusco ayudó en la conformación de regiones agrarias con dinámicas impulsadas esencialmente por la demanda de los centros mineros, convirtiéndose el Cusco en un satélite económico importante para proveer de alimentos y manufacturas a las minas, focos del auge económico colonial. Tal dinámica garantizaba la estructura social y política de la dominación española. La producción textil garantizaba el pago del tributo indígena a la corona, incorporando la mano de obra indígena productiva a través de la mita textil. Es así que en el estudio de los obrajes coloniales, es posible observar cómo se asignó la mano de obra a través de la figura del corregidor de indios, creada para proteger a los indígenas de los excesos de los encomenderos. (Vanegas, 2009: 04). La organización de obrajes en los pueblos del Cusco, sus insumos y la mano de obra, dinamizaban la economía en el ámbito local, promoviendo relaciones de subordinación y lealtad entre españoles e indígenas.

Desde mediados del siglo XVII, los obrajes cusqueños produjeron textiles en gran cantidad y de manera más tecnificada, con la finalidad de establecer comercio con otras localidades, convirtiéndose esta tierra en una de las principales zonas productoras de diferentes textiles del Virreinato. El historiador Silva Santisteban anota la existencia de 50 obrajes para el corregimiento del Cusco, dedicados a la producción de "ropa de la tierra" (bayetas, pañetes, cordellates, jergas, tocuyos, pabellones, frazadas y frazaditas), y que básicamente pertenecían a los hacendados españoles, quienes disponían de la mano de obra y de los recursos para producir. Toda la producción textil servía para el abastecimiento de la región del Cusco y para los mercados extraregionales vecinos y, sobre todo, a las provincias del Alto Perú, principalmente el centro minero de Potosí.

FAMILIAS OBRAJERAS

En sus inicios, los propietarios de los obrajes en el Cusco fueron los encomenderos. Con el paso del tiempo, los dueños fueron familias adineradas basadas en la tenencia de tierras agrícolas y ganado. La producción textil y el comercio fueron las principales fuentes de riqueza de las grandes familias cusqueñas. Pero, a su vez, existían familias indias que poseían pequeños obrajes artesanales.

Según Scandell (1997), las primeras familias obrajeras que se establecieron fueron los Esquivel (marqueses del Valleumbroso), los Enríquez (marqueses de Alcañices y de Oropesa), la familia Maldonado-Avendaño-Zúñiga, los Vásquez de Vargas-Castilla Lugo, etc. En el grupo de las segundas estaban los Oquendo-Benítez-Zedillo, los Ugarte-Arriola-Arbisa-Picoaga-Nadal, los Ocampo-Aranzabal-Olañeta, los Gutiérrez Otero-Nafria Taracena, etc.

La industria obrajera, desde sus inicios, continuó hasta comienzos de la República, como es el caso del obraje de Lucre que fue creado en 1715 y funcionó hasta el periodo republicano, reconvertido en fábrica el año de 1861 y se mantuvo en funcionamiento hasta 1968. Maximiliano Moscoso y Salas de Coloma, en sus estudios sobre los obrajes, hacen una relación de estas unidades textiles existentes en toda la región del Cusco.

RELACIÓN DE OBRAJES CUSQUEÑOS ENTRE 1581 - 1767

OBRAJE	UBICACIÓN	AÑO FUNDACIÓN
K'ayra	En la parroquia de San Jerónimo.	1581
Urcos	En valle de Yucay (archivo notarial- prot. 784-23) notario: Sebastián de Vera	1596
Sicllabamba	En los términos del pueblo de Huarocondo Provincia de Anta	1781
Guaroc	En la provincia de Quispicanchis.	1623
San Juan de Taray	En el distrito de Yaurisque (actual Paruro)	1783
Nuestra Señora del Buen Suceso	En Huancaro parroquia de Belén – Cusco	1766
Parapucyo	En la provincia de Quispicanchis	1780
Cconchacalla de Pomacanchi	Actual Provincia de Acomayo	1793
Quispiguanca	En el valle de Guayllabamba – Urubamba	1605
Paruro	En la Provincia De Chillques y Masques – Paruro	1621
Quispicanchis	En la Provincia del mismo nombre	1618
Qusibamba	En la Provincia de Chillques y Masques – Paruro	1680
Nuestra señora de Guadalupe	En Andahuaylillas prov. de Quispicanchis	1691
Tiobamba	En los términos de la ciudad del Cusco	1664
Lucre	Een la Provincia de Quispicanchis	1760
Occaruma	En los términos del pueblo de Livitaca – Chumbivilcas	1678
Pichuichuro	En los términos del pueblo de Zurite – Anta	1767
Urquillos	En la Provincia de Urubamba citado por Carlos Wiesse	-

La mayor parte de los obrajes situados en la región central del Cusco, estaba cruzada por el Camino Real o Qhapaq Ñan. Este eje permitía unir Lima con Potosí, el gran mercado de los tejidos cusqueños. Todos los obrajes, sin excepción, se construyeron en las márgenes o cercanías de los ríos (Vilcanota, Huatanay, Anta, etc.), con el fin de aprovechar la energía hidráulica, indispensable para determinadas fases del proceso de producción textil. (Calvo, Jorques 1998: 569)

INSTRUMENTOS TÉCNICOS

Los grandes obrajes cusqueños emplearon, desde sus inicios, personal en gran cantidad, llegando a contar en algunos casos con 120 operarios, quienes junto a los instrumentos técnicos, se encargaban de cardar, hilar, urdir y tejer la lana. (Kellenbenz, 1981: 24-29). Esta situación influyó de manera determinante en el sector textil de la época, lo que se mantuvo por lo menos hasta mediados del siglo XVIII con los mismos elementos, instrumentos y técnicas de producción básicos traídos por los españoles.
Entre los instrumentos básicos importados para la manufactura textil destacan el batán, el torno de hilar y el telar de marco fino y otros implementos que, aunque traídos de España inicialmente, pudieron fabricarse en tierras americanas, como el torno, los telares con sus canillas y lanzaderas, recipientes, peines o cardas, pailas y cucharones.
La lana requería ser lavada, secada, batida y aceitada antes de que sus fibras fueran desenrredadas para ser hiladas, tarea que no requería de instrumentos complicados, sino más bien de suficientes operarios. El hilado se lograba a través del torno, para luego confeccionar la tela en el telar fijo. Este instrumento, utilizado desde la Edad Media, fue modificado en alguna de sus partes al comienzo del siglo XVI, más por una cuestión de comodidad para el tejedor que por avances tecnológicos significativos, pues pudo aprovechar las diferentes partes del telar para obtener un tejido de calidad (Derry, 1994: 144). El telar horizontal con marco fijo de cuatro lisos fue el que se trajo a América y se utilizó en los obrajes cusqueños.

EL TEJIDO

Para la producción del tejido, el obraje estaba distribuido de acuerdo a las distintas fases del proceso de producción, desde la obtención de la materia prima hasta su fase final en la que salía el producto concluido. A raíz de ello, el interior de los obrajes estaba dividido en varias secciones, cada una con su fin respectivo:

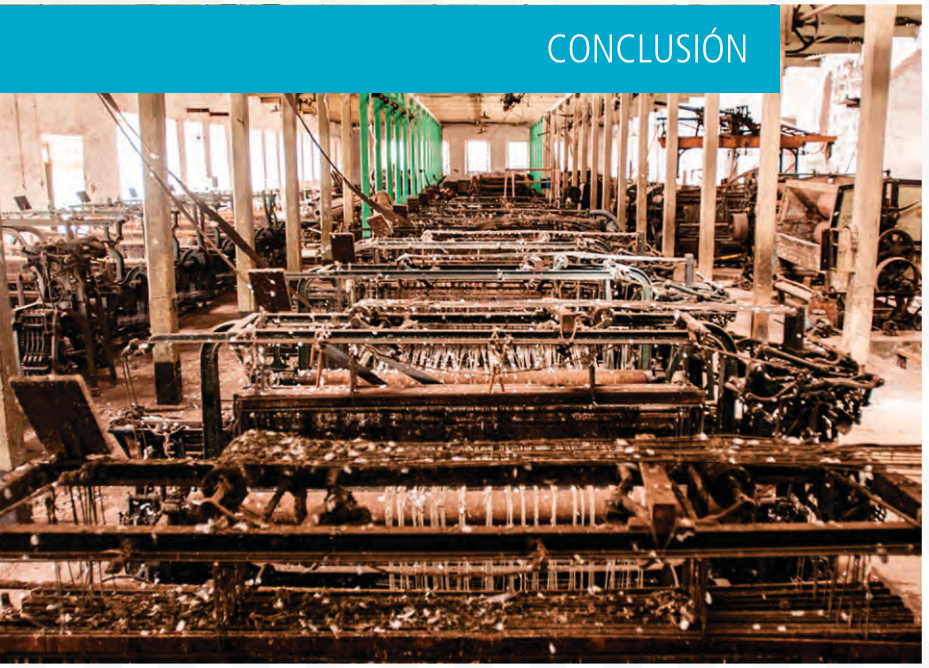
- Apartadores, quienes se dedicaban a la selección de la lana que ingresaba a los obrajes.
- Cordadores, que preparaban con sus cordos la lana para el hilado.
- Hilanderos, que eran los que recibían la lana cordada para reducirla a hilos mediante ruecas o tornos.
- Cornilleros, quienes disponían de hilos en madejas.

Luego del proceso anterior, los tejidos pasaban al batán, que consistía en una instalación movida por fuerzas hidráulicas provistas de mazos con los que se golpeaban los tejidos para eliminar las impurezas. Al final del proceso estaba el prensado del tejido, que servía para borrar las arrugas y dar el lustre definitivo que requería el tejido.

EL TEÑIDO

La obtención de tintes era desarrollada por especialistas que en muchos casos aplicaron las técnicas prehispánicas para la obtención de tintes naturales. El proceso consistía en blanquear la tela con lejía para darle después los colorantes vegetales, para lo cual generalmente utilizaban el añil y en cantidades menores el palo brasil (de su corteza se obtenía el rojo), la tara, airampo y el achiote, entre otros. Los colores eran muy variados, como el negro, azul, verde, amarillo, nacar, colorado, etc. Aplicaron mordientes para fijar el teñido, como el alumbre, la colpa, el negrillo y la cachina.
Posteriormente, llegaba la parte final en la que el hilo pasaba por la urdidera y la trama, obteniéndose el producto listo para ser trasformado.
El Museo Histórico Regional del Cusco (casa Garcilaso) posee dentro de sus bienes culturales, alfombras y tapices entre las que destaca un tapiz que tiene 125 cm. de alto, con un ancho de 86 cm. Esta manufactura pertenece al siglo XIX y fue elaborada con lana de oveja y alpaca, en gamas rojas, rosas, blancas y con hojas verde claro, naranja, amarillo ocre y negro. En la parte media, el Escudo Nacional del Perú inscrito en forma octogonal cuartelado, donde se observa la llama, el árbol de la quina y la cornucopia de la abundancia así como dos ramas de laurel con astas de bandera, corona y borlas. El cuadrante medio tiene rosas rojas, una en cada ángulo. El cuadrante externo presenta una cenefa de flores de lis rojas y blancas intercaladas. En el borde aún se mantienen algunos flecos. La parte posterior forrada paños de tela a rayas.

CONCLUSIÓN



Inicialmente, las autoridades españolas importaban mercancías textiles de Europa con la finalidad de abastecer el mercado virreinal peruano. Al trascurrir el tiempo, los textiles ya no abastecían la demanda de los pobladores, por lo que se hizo necesaria la creación de las manufacturas obrajeras dirigidas inicialmente por los encomenderos. Posteriormente, se hicieron cargo las personas adineradas y, en algunos casos, familias indígenas.

Antes del establecimiento de los obrajes en el Cusco, la producción textil continuaba realizándose a la antigua usanza prehispánica. Posteriormente, la manufactura textil se adecuó a las nuevas técnicas de la época traídas por los españoles, sirviéndose de los recursos lanares del ganado ovino y los camélidos. En algunos casos, se usó el algodón, que fue un gran aporte de América para Europa, donde algún tiempo después comenzaría a cultivarse esta planta para la obtención de tejidos.

La producción textil cusqueña tuvo que adaptarse a las nuevas técnicas occidentales a través de los obrajes, pero manteniendo sus tradicionales formas de confección que se ven enriquecidos con los instrumentos europeos, sirviendo para satisfacer la demanda de los mercados regionales y básicamente de Potosí. A pesar del paso del tiempo, estas técnicas textiles fusionadas aún subsisten, para la elaboración de tejidos andinos.

En la actualidad, estos trabajos manufactureros provenientes de épocas anteriores son considerados como parte integrante del Patrimonio Cultural que el Museo Histórico Regional del Cusco alberga para preservar su integridad y poner en valor su significado patrimonial.

AL TRASCURRIR EL TIEMPO, LOS TEXTILES YA NO ABASTECÍAN LA DEMANDA DE LOS POBLADORES, POR LO QUE SE HIZO NECESARIA LA CREACIÓN DE LAS MANUFACTURAS OBRAJERAS DIRIGIDAS INICIALMENTE POR LOS ENCOMENDEROS

BIBLIOGRAFÍA

1954 / ACOSTA, JOSÉ DE. HISTORIA NATURAL Y MORAL DE LAS INDIAS [1590] ED. ATLAS, MADRID

1949 / BENNETT, WENDELL C. Y JUNIUS B. BIRD. ANDEAN CULTURE HISTORY. HANDBOOK N° 5. NUEVA YORK: AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY.

1998 / CALVO PÉREZ, JULIO - JORQUES JIMÉNEZ, DANIEL. ESTUDIOS DE LENGUA Y CULTURA AMERINDIAS II. ED. UNIVERSIDAD DE VALENCIA-ESPAÑA.

1964 / COBO, BERNABÉ. [1653] HISTORIA DEL NUEVO MUNDO. EDITORIAL ATLAS MADRID, ESPAÑA.

1997 / ESCANDELL TUR, NEUS. PRODUCCIÓN Y COMERCIO DE TEJIDOS COLONIALES LOS OBRAJES Y CHORRILLOS DEL CUSCO 1570 – 1820 ED. CBC – CUSCO

http://www.monografias.com/trabajos82/historiografia-empresa-cusco/historiografia-empresa-cusco2.shtml

1981 / KELLENBENZ, HERNÁN. LA INDUSTRIA EN LA EUROPA MODERNA (1500-1750) ED. CRITICA BARCELONA - ESPAÑA

1965 / MOSCOSO, MAXIMILIANO. "APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA INDUSTRIA TEXTIL DEL CUZCO COLONIAL" EN REVISTA UNIVERSITARIA (ÓRGANO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO), LI-LII, CUSCO

2005 / OLIVERA ALEGRE, GLORIA. "LAS MERCANCÍAS TEXTILES EN EL VIRREYNATO DEL PERÚ DEL SIGLO XVI": EN REVISTA CULTURA, VOL 19, NO 19, AÑO

1982 / SALAS DE COLOMA, MIRIAM. "EVOLUCIÓN DE LA PROPIEDAD OBRAJERA EN LA HUAMANGA COLONIAL" ANUARIO DE ESTUDIOS AMERICANOS, XXXIX

1964 / SILVA SANTIESTEBAN, FERNANDO. LOS OBRAJES EN EL VIRREINATO DEL PERÚ, PUBLICACIONES DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, LIMA

1997 / THOMAS KINGSTON DERRY, TREVOR I. WILLIAMS. HISTORIA DE LA TECNOLOGÍA, DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA 1750, ED. SIGLO XXI, ESPAÑA

1723 / TORQUEMADA, JUAN DE. MONARCHIA INDIANA. FASC. 3RA. ED.

2010 / VANEGAS DURAN, CLAUDIA M. AUTONOMÍA Y SUBORDINACIÓN. TENSIONES ENTRE AUTORIDADES INDÍGENAS Y COLONIALES EN EL OBRAJE DE COMUNIDAD DE DUITAMA (1596-1611), ED. PUJ. COLOMBIA

TAPIZ DEL SIGLO XIX, FORRADO, DOBLE TELA, COSIDO A MANO.
(MUSEO HISTÓRICO REGIONAL. R.N: 0000279618)

Antonieta Arana García, Carmen Gabriela Concha Olivera y Sonia Raquel Oroz Marquez

ESCUDO DEL INKA GARCILASO DE LA VEGA

Desde el siglo XIII se tiene evidencias del uso de los escudos o blasones, símbolos relacionados al linaje de las familias más representativas de un pueblo y que contenían informaciones de su ascendencia, llegando a formar parte informativa de la demografía de la época. La heráldica permite determinar el origen de la familia, la raíz del apellido, distinción, oficio, rango y uniones con otras familias. El estudio y la interpretación del escudo del Inka Garcilaso de la Vega, constituyen una confirmación del célebre escritor, quien consciente de su mestizaje y de su cultura, diseñó y plasmó en su escudo, su linaje paterno y materno.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ, CHRISTIAN. INCA GARCILASO, IMAGINACIÓN, MEMORIA E IDENTIDAD, LIMA, UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS, 2004.
MIRÓ QUESADA SOSA A, EL INCA GARCILASO Y OTROS ESTUDIOS GARCILASISTAS, MADRID, EDICIONES CULTURA HISPÁNICA, 1971.
SOLANO, F, "LOS NOMBRES DEL INCA GARCILASO: DEFINICIÓN E IDENTIDAD", HISTÓRICA, XV: 1, LIMA, JULIO 1991.

ESCUDO DEL INCA GARCILASO EN LA EDICIÓN PRÍNCIPE DE LOS COMENTARIOS REALES. LISBOA, 1609

EL INKA GARCILASO DE LA VEGA: ESTUDIO HERÁLDICO

LA BÚSQUEDA DE SU IDENTIDAD LE HIZO REVISAR Y ESTUDIAR DIVERSOS DOCUMENTOS DE LA ÉPOCA, TRAYENDO COMO CONSECUENCIA LA PUBLICACIÓN DE SU INSIGNE OBRA LOS COMENTARIOS REALES

Para realizar el análisis e interpretación del escudo del Inka Garcilaso, es necesario conocer la vida y obra de este insigne escritor.

Gómez Suárez de Figueroa, más conocido como el ***Inka Garcilaso de la Vega***, nació el 12 de abril de 1539, en la ciudad del Cusco. Fue hijo de Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas (funcionario español, corregidor del Cusco 1554-1556) e Isabel Chimpu Oqllo (princesa inka), nieta de Tupaq Inka Yupanqui y sobrina de Inka Wayna Qhapaq, ambos gobernantes del imperio inkaico.

Garcilaso creció en el seno materno en los solares de Cusipata – Cusco, donde recibiría las enseñanzas y tradiciones de los inkas. A la muerte de su padre Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas, en 1559, viajó a España con 21 años de edad (1560), para reclamar la herencia paterna y proseguir su educación, dejando su tierra para nunca más volver. Formó parte de las huestes españolas defendiendo la Corona contra los moriscos (1564-1590). Estuvo en Italia, donde conoció los escritos del judío León Hebreo, traduciendo al castellano ***Diálogos de Amor*** (1590).

Después de dejar las armas, se dedicaría a la literatura, publicando su obra ***Genealogía de Garci Pérez de Vargas*** (1596), más con la finalidad de afianzar y buscar sus raíces paternas en España.

Hacía 1605 publicó ***La Florida del Inca*** (Viajes de expedición de Hernando de Soto hacia la península de La Florida).

La búsqueda de su identidad le hizo revisar y estudiar diversos documentos de la época, trayendo como consecuencia la publicación de su insigne obra ***Los Comentarios Reales – 1609*** (Costumbres y tradiciones del Antiguo Perú).

El 23 de abril de 1616 falleció en Córdova, donde reposan sus restos. Como obra póstuma se publica en 1617 ***Historia General del Perú*** (Conquista del Perú por los españoles).

ESTIRPE DEL INKA GARCILASO DE LA VEGA CHIMPU OQLLO

El Inka Garcilaso de la Vega Chimpu Oqllo desciende por línea materna de la panaca real de los inkas del Cusco. Su madre fue la ñusta inka Isabel ***Chimpu Oqllo***, hija de ***Wallpa Tupaq Inka***, hermano del último soberano del Tawantinsuyu , el inka ***Wayna Qhapaq***, a su vez hijos del ***Inka Tupaq Yupanqui*** y de la ***Palla Mama Oqllo***. (MIRÓ QUESADA, Aurelio. El Inca Garcilaso. Lima, 1945).

Isabel Chimpu Oqllo nació en Cusco el año 1520. A la llegada de los españoles, estos tomaron por concubinas a las mujeres del inkanato, circunstancias en que el capitán Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas se relaciona con la qoya inka Isabel Chimpu Oqllo. En 1539 nacería su primogénito Gómez Suárez de Figueroa y más tarde su hija Leonor. Ellos habitaron el solar cusqueño del barrio de Cusipata.

El capitán Sebastián Garcilaso participaría en los conflictos civiles del naciente Virreinato del Perú. Tras el triunfo de las fuerzas realistas, Sebastián Garcilaso se vería obligado a contraer nupcias en 1549 con la dama española Doña Luisa Martel de los Ríos. A su vez, Isabel Chimpu Oqllo se desposaría con el comerciante Juan del Pedroche, con quién tuvo dos hijas, Luisa de Herrera y Ana Ruiz, a quienes la princesa inka menciona en su testamento, poco antes de su muerte, en 1571.

El Inka Garcilaso, por línea paterna, perteneció a la familia ***Garcilaso de la Vega y Vargas***, descendiente de Badajoz, Corona de Castilla, hoy Extremadura - España (Juan Bautista Avalle-Arce-1967, *La familia del Inca Garcilaso: Nuevos documentos*), descendiente del linaje de distinguidas familias: ***Pérez de Vargas, Mendoza y Lasso de la Vega, Suárez de Figueroa, Sotomayor e Hinestrosa***, con directa relación con las casas tituladas ***"Feria, Santillana, Infantado, Priego"***, ligadas a las armas, la política y las letras.

Su padre, ***Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas***, nacido en 1500, fue el tercer hijo de los esposos ***Alonso de Hinestrosa de Vargas*** señor de Valdesevilla y de doña ***Blanca de Sotomayor de Figueroa*** señora de la Torre del Águila (Lohmann 1958: 369-384 y 681-700), quienes tuvieron cuatro hijos varones, cada uno con diferente apellido de su linaje como era la costumbre de entonces. El primer hijo se llamó ***Gómez Suárez de Figueroa***, llevaba el mismo nombre y apellidos de su abuelo materno, de la rama principal de la Casa Condal de Feria, quién asumió ser cabeza de familia en Badajoz (mayorazgo). Los siguientes tres hijos tomaron las armas con el fin de mejorar su posición socioeconómica. El segundo hijo, ***Francisco Plasencia***, se enrolaría al ejército español de Italia y Flandes (1524-1560) logrando ser Sargento Mayor y Capitán. Al retornar a Badajoz en 1560, cambia de nombre a Don Alonso de Vargas, como su abuelo paterno, quedándose a radicar en Montilla. Sse unió en arras con Luisa Ponce de León. Los dos menores hijos, ***Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas y Juan de Vargas y Figueroa***, acompañarían en la travesía hacia las Indias al extremeño Pedro de Alvarado, hacia 1531. De regreso por Guatemala, se sabría de ellos que fascinados por los hechos de armas ocurridos en las indias y las posibilidades de servir a Dios y al Rey, continuarían con su campaña en tierras hispanoamericanas.

En 1534, Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas, junto a Alvarado, viajó al Perú en busca de mayor fortuna.

EL NOMBRE DEL INKA GARCILASO DE LA VEGA

Francisco de Solano, en su artículo Los nombres del Inca Garcilaso, dice: "A lo largo de sus setenta y siete años de existencia, el Inca Garcilaso usó hasta cuatro nombres diferentes:

- Gómez Suárez de Figueroa hasta los 25 años;
- Gómez Suárez de la Vega durante unos meses de 1563;
- Garcilaso de la Vega desde ese año hasta su muerte, ocurrida medio siglo más tarde. En algunos momentos uso indistintamente Garcilaso Inga de la Vega".

Otros investigadores dicen que existieron diferentes motivaciones para estos cambios de nombre, algunas veces por cuestiones literarias y no de identificación, como es el caso de evitar la confusión con su pariente homónimo el poeta Garcilaso y otras por un estado de ánimo temporal del revanchismo ante la falta de apoyo de sus parientes paternos (Durand 1965: 31, Avalle-Arce 1968: 15). En la Edad Media, era un hecho relativamente frecuente el cambio de nombre.

HERÁLDICA

Un estudio a profundidad del Inka Garcilaso de la Vega, muestra que siempre estuvo en la búsqueda de su identidad, teniendo momentos de conflicto interno para reconocerse como heredero del linaje inka o español. En los primeros capítulos de ***Los Comentarios Reales***, pone énfasis en su condición de mestizo, dando realce a sus antepasados, los inkas y más tarde narrando episodios de los españoles.

ESCUDO FAMILIAR

El escudo heráldico del Inka Garcilaso de la Vega es una creación personal que recopila diseños iconográficos de su linaje inka y español. Por primera vez es representada en la portada de la parte inicial de ***Los Comentarios Reales de los Incas (1609)***. Asimismo, se halla en la reja de su capilla mortuoria en la Catedral de Córdova y en un cáliz de oro que en la actualidad se expone en el museo de Viena (Volkerkunde Museum). Se cree que Garcilaso diseñó su escudo como un hecho ideológico, político y heurístico, a través del cual expuso con orgullo su identidad de mestizo.

Garcilaso utilizó los lineamientos de la heráldica de acuerdo a parámetros establecidos, dividiéndolo en dos secciones verticales: la sección derecha corresponde a su linaje paterno y la sección izquierda a su linaje materno.

PRIMER CAMPO: La sección derecha, dedicada a su linaje paterno, se halla dividida en tres subsecciones: en la parte superior se observa ondas centrales rodeadas de leones y castillos de los ***Pérez de Vargas***; al centro se presentan hojas de higuera de los *Suarez de Figueroa* y abajo los escaques de los *Sotomayor* y las bandas con el "Ave María Gratia Plena" de los ***Mendoza de la Vega***. Todos estos símbolos corresponden a familias de la nobleza española. (Solano, p113)

De acuerdo al orden de ubicación, podemos ver la importancia de ***Pérez de Vargas*** en su vida, tal es así que el nombre de Garcilaso, que eligió para llamarse, fue como tributo a ***Garci Pérez de Vargas*** y de la Vega en homenaje a su padre y al poeta toledano.

El Ave María, ubicado en la sección inferior, rememora a Garci Lasso de la Vega el Mozo quien tuvo participación en la batalla del Salado (1340), donde obtuvo el premio "Ave María" sobre un campo de oro (Miró Quesada, 1975, p. 10)

SEGUNDO CAMPO: Sección izquierda, corresponde a su linaje materno inka. En ella se aprecia la ideología inka, representada a través de los símbolos andinos de la concepción del mundo prehispánico: el mundo de arriba (*hanaq pacha*) se identifica con el Sol (***Inti***) y la Luna (***Killa***). Al centro se halla el arcoiris (***K´uichi***) al cual le rendían culto, por la hermosura de sus colores y porque procedía del sol, y los Incas lo pusieron en sus ramas y divisas (Garcilaso de la Vega, parte I, libro I, capítulo XXIIII).

El cronista español Bernabé Cobo, expresa lo siguiente, con respecto a la bandera inka *"...El guion o estandarte era una banderilla cuadrada y pequeña, de diez o doce palmas de ruedo, hecha de lienzo de algodón o de lana, iba puesta en el remate de un asta larga, tendida y tiesa, sin que ondease al aire, y en ella pintaba cada rey sus armas y divisas, porque cada uno los escogía diferentes, aunque los generales de los incas eran el arco celeste y dos culebras tendidas a lo largo paralelas con la borda que le servía de corona, a las cuales solía añadir por divisa y blasón cada rey las que le parecía, como un león, un águila y otras figuras. Tenía por borla el dicho estandarte ciertas plumas coloradas y largas puestas a trechos"*.(COBO, 1653, libro XII, cap XXXVI)

El mundo de abajo (***Uqhu pacha***), está representado por dos serpientes (***Amaru***) coronadas y unidas por el arcoiris que emerge de la boca de ambas, sobre el cuál cuelga el símbolo sagrado de la borla imperial (***Mascaypacha***), símbolo del poder inkaico.

El escudo se encuentra enmarcado por el lema "Con la espada y con la pluma" el cual, según Alejandro Pomar. es una síntesis de la vida y obra del Inka Garcilaso.

En la sección derecha, relacionada con su linaje paterno, se lee "Con la espada" y en la sección izquierda de su linaje materno, "Con la pluma".

El escudo del Inka Garcilaso de la Vega ilustra el mestizaje cultural, símbolo de identidad, reconociéndose como el primer mestizo de la nueva América.

Manuel Guevara Valencia

TRANS FIGURACIONES TRINITARIAS

EL BARROQUISMO DE LA ESCUELA CUSQUEÑA EN EL SIGLO XXI

Esta impresionante obra de arte fue creada por Alfredo Márquez y Ángel Valdez en el año 2001, en un contexto de restitución de la democracia política y de tranquilidad social. Esta obra muestra una composición compleja donde la temática principal alude a los conflictos sociales acontecidos en nuestro país y que aún perviven en nuestra sociedad.

Los artistas de esta significativa obra, hacen una apropiación del estilo pictórico del barroquismo virreinal de la famosa Escuela Cusqueña que se desarrolló en la ciudad del Cusco durante los siglos VI, VII y VIII, tomándose como modelo una de las temáticas más importantes de la pintura religiosa de título "La Santísima Trinidad", icono simbólico de la religión Católica Apostólica Romana cuya imagen trinitaria es transfigurada diacrónicamente del molde primario a una temática historiográfica, compleja y mística, en la que los artistas plantean un discurso histórico y social, respecto a la búsqueda de la verdad sobre las causas de la violencia social que manchó de sangre la historia de nuestro país.

El discurso de la obra se compone en forma de memoria descriptiva, explicando de manera visual los acontecimientos sociales más importantes de nuestra historia nacional desde lo político y lo religioso, apreciándose un sin fin de códigos contemporáneos sobre la estructura de la pictórica trinitaria y que busca en forma de retrospectiva interpretar con iconos historiográficos lo que sucedió en el proceso político y social de nuestra sociedad, donde la violencia es la protagonista principal. Estas imágenes, simultáneamente, comparten el mismo espacio (diferentes épocas en un solo espacio). y contienen un significado reflexivo.

ESTAS IMÁGENES RETRATAN PRINCIPALMENTE LAS CAUSAS Y CONSECUENCIAS DE LA VIOLENCIA POLÍTICA, DESDE LA INVASIÓN EUROPEA HASTA LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DE NUESTRA REPÚBLICA, BAJO EL DESIGNIO DE LA DIVINIDAD COMO "FE Y PODER"

El fondo de este cuadro muestra en imágenes las embarcaciones navales de Cristóbal Colón en 1492, cuando se inició la ocupación europea en tierras del "nuevo mundo" con el fin de tomar el poder, sosteniendo con la mano empuñada la cruz y la espada como justificación de "la civilización". Al mismo tiempo, los artistas evocan "como un grito sonoro" a la ciudad de la Gran Babilonia. Sobre este épico telón de fondo sobresale la imponente y mística imagen sagrada de la Santísima Trinidad transfigurada en seres divergentes.

Estas imágenes surgen de la memoria del proceso cultural de nuestro país, indeseablemente enmarañado de violencia física e ideológica y que como consecuencia de sus diferencias sociales, retrata principalmente las causas y consecuencias de la violencia política, desde la invasión europea hasta las últimas décadas de nuestra República, bajo el designio de la divinidad como "fe y poder".

Para hacer un acercamiento a la historia de nuestro país mediante esta obra de arte y para poder interpretar la iconología íntimamente anexada entre la época prehispánica, la época virreinal y la postmodernidad republicana, los artífices de esta importante obra historiográfica plantean hacer una exploración conceptual de la "Caja Negra" (comprensión profunda de una posverdad) de la historia social de nuestro país, capturada por la violencia.

El contenido iconográfico de la matriz estructural estética y conceptual hace referencia a la concepción de la Trinidad divina representada en el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo como uno solo Dios, tema discernido por Atanasio en el Concilio de Nicea como proporción mística y génesis conceptual de la teología Católica Apostólica Romana. La Trinidad es el ente rector y principio teológico de la cristiandad como concepto dogmatico y político que legitima el poder imperial del Emperador Romano Constantino en el siglo IV d. C, con quien se da inicio al cristianismo en el mundo occidental. Esta estructura política de poder implanta una nueva visión y control, diseñada e instituida desde el poder máximo del Imperio Romano. Este esquema teológico es impuesto por la Santa Sede en el siglo XVI en el nuevo mundo y se convierte en uno de los temas fundamentales para la conversión cultural en el Andes, llevada a cabo por las órdenes religiosas que sentaron las bases para el entendimiento y culto de la existencia de Dios y la sujeción a la Corona española de los Reyes de Habsburgo y de los Borbones, que durante tres siglos intentaron adoctrinar a los naturales del Ande por medio de la violencia, logrando finalmente implantar el pensamiento y la cultura occidental.

La Trinidad, en la obra de Marques y Valdés, es utilizada como un símbolo inicial en el que se constituyen nuevas imágenes contemporáneas, logrando ensamblar un discurso disuasivo y frontal con un apéndice de la posmodernidad, más complejo, místico y reflexivo, que busca desentrañar los motivos de la violencia en los procesos históricos e historiográficos que se desbordaron sobre la gran sombra de la "insurrección popular armada" y la ineficacia de los gobiernos, lo que dio paso a una época oscura de terror entre 1980 y el año dos mil.
Respecto al contenido principal de la obra, los autores manifiestan que las causas y motivos de estos hechos históricos estuvieron perdidos durante mucho tiempo y que era necesario hacer una reflexión profunda respecto a los hechos dolorosos que encontramos en diferentes puntos de la historia nacional. Esta propuesta artística de la plástica peruana contemporánea, hace una analogía con la caja negra de los aviones, que guardan información sobre los momentos previos a un desastre.
Los autores de esta obra pretenden descifrar y revelar el significado conceptual de esta imagen (caja negra) que aparece como fantasma en forma de dibujo silueteado, uno de color amarillo y otro de color gris, ambos situados en los extremos del cuadro. Este tipo de interpretación pretende abordar el discurso de la obra hacia la historiografía del recuento antagonista, que enfrentó violentamente a la sociedad peruana, desde el despojo del poder de los ibéricos a los inkas y, en consecuencia, la usurpación sistemática del poder de los señoríos andinos con el síndrome colonial, el confinamiento y maltrato de los naturales despojados desde su arraigo, bajo la figura del "cambio cultural por medio de la violencia física e ideológica", las rebeliones fallidas contra la corona española de los Borbones y una independencia encausada por el interés de la élite criolla.
Las fricciones de la historiografía peruana se expresan en términos reflexivos desde 1532, cuando los españoles, junto a los señoríos andinos adversos a la dominación de los inkas, logran disolver el imponente Imperio de los Inkas e implantan un nuevo orden social y cultural eminentemente occidental. El pensador mexicano José Vasconcelos apuntaba que la conquista española de América la hicieron los naturales y la independencia de la Gran América la hicieron los españoles.

ALLÍ SE APRECIA UN PAISAJE MARINO DONDE EL FUEGO ARTILLERO DE LA BATALLA NAVAL ES EL PROTAGONISTA QUE ANCLA LA HISTORIA DE AMÉRICA

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

La presencia de imágenes de la época de la violencia en el cuadro revela enfoques significativos e ineludibles. La Santísima Trinidad antropomorfa está constituida por tres personas, misteriosamente encapuchadas que, en este caso, parecen distinguirse ideológicamente por los tres rostros cubiertos que ocultan su identidad detrás del poder, disgregándose así de la representación original como un sola persona (esencia divina), expresada en el Padre, Hijo y Espíritu Santo. Este cuadro parece proponer la separación que representa la disgregación social que se percibe como un conflicto de diferencias ideológicas. En este punto, Gustavo Buntinx, director de Micromuseo, identifica a los personajes y señala:

. . . Pues en el vértigo icónico de esta composición aluvional cada identidad resulta por último intercambiable, como lo sugieren las denominaciones quechuas compartidas en el juego identificatorio de filacterías: Sinchi Churi, Sinchi Yaya, Sinchi Espíritu (Guerrero Hijo, Guerrero Padre, Guerrero Espíritu [Santo].) Los Amos de la Guerra.

PRIMER PERSONAJE DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

1

Sinchi Churi.- Guerrero Hijo, porta el pañuelo identificatorio del grupo sedicioso Tupaq Amaru y sobre la cabeza porta una tiara papal de tres coronas que forman la corona imperial. De la palma de la mano derecha salen siete filacterias que se desplazan hacia seis imágenes de vedettes y una de un ángel nativo de rasgos amazónicos.

SEGUNDO PERSONAJE DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

2 Sinchi Yaya.- Guerrero Padre, segundo personaje que lleva en la cabeza una capucha de Sinchi que solo permite observar los ojos y la boca del Sinchi; asimismo, porta en la mitra una corona imperial de la cultura Sicán. Con la mano izquierda sostiene un cráneo precolombino mostrando la trepanación a la cual fue sometido como consecuencia del impacto de un proyectil en un campo de batalla. Con la mano derecha muestra una fotografía de la mítica lideresa subversiva Edith Lagos. Esta imagen probablemente pretenda exaltar místicamente un sentimiento de culpabilidad divina aun no exhumada, aludiendo talvez al perdón o reconciliación espiritual desde lo divino. Las fotografías de los desaparecidos fueron imágenes icónicas emblemáticas, como las de "Mama Angélica" que identificó a la Comisión de la Verdad y Reconciliación a mediados del 2001. Es la misma foto que las madres de los desaparecidos mostraban con duelo y drama sobre sus manos hieráticas, clamando dramáticamente justicia, aunque tiempo después, muchos de ellos fueron encontrados muertos en fosas comunes.

TERCER PERSONAJE DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

3 Sinchi Espíritu.- Guerrero Espíritu, personaje de la Santísima Trinidad que sostiene en la mano derecha a un perro ahorcado, que apareció colgado en un poste en la ciudad de Lima, como anunciando el inicio de la violencia que vivió el Perú desde mayo de 1980.

Estos tres personajes conformarían un solo concepto no concluyente e incluso disgregado por la ideología claramente activada en la indiferencia social.

En la parte inferior del cuadro se aprecia un muro de piedra donde posa una exuberante modelo de la farándula que, en actitud seductora despliega sus alas y sujeta, como atributo principal, el cañón de un fusil, tratando de reeditar la dulce interpretación de los ángeles arcabuceros de la pictografía virreinal interpretada por la modernidad, ahora con un sexo definido, fértil y terrenal, como un íntimo deseo de la continuidad de la existencia. Esta imagen de la iconicidad profana y posmoderna apareció en las portadas de los diarios de alcance popular como un fetiche visual del imaginario popular.
El hermoso ser angelical está representado repetidamente en serie, tres a cada lado, flanqueando a un apócrifo ángel o chaman nativo amazónico disipado en sus brebajes exóticos de lo sobrenatural.
En la parte inferior del lienzo, hacia la periferia, se muestran 16 imágenes de víctimas y victimarios de la época de la violencia, como la figura del militar Santiago Martin Rivas, jefe del grupo paramilitar Colina.

El escenario paisajístico es un referente de la aparición de los embarcaciones navales comandadas por Cristóbal Colon con destino a tierras americanas y allí se aprecia un panorama paisajístico marino donde el fuego artillero de la batalla naval es el protagonista que ancla la historia de América. En este mismo espacio se observa el penal limeño de El Frontón, devastado por las acciones militares. Asimismo, en este plano se observan torres de alta tensión derribadas durante el conflicto interno que vivió el Perú.
En la parte superior del cuadro, un soberbio lema de blasón insinúa la glorificación del discurso con elementos de icónicos provenientes de artefactos de la tecnología moderna.
Aproximadamente en un tercio del cuadro se aprecia una línea entrecortada que identifica el límite donde se realiza la limpieza del lienzo en un proceso de conservación, aludiendo a una conservación de la propia historia social de nuestro país con el fin de resguardar la historicidad. Como manifiesta Alfredo Márquez.

PETACA DEL SIGLO XVIII

COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO REGIONAL CASA DEL INKA GARCILASO CHIMPU OQLLO

AUTOR: ANÓNIMO
TAMAÑO: 44.5X75X47CM.
TÉCNICA: CORTADO, COSIDO, CALADO
SIGLO XVIII

DETALLE CON ESCENAS DE UN AVE PICOTEANDO FLORES, DEBAJO ESTÁN SUS POLLUELOS, TÍPICOS DE LA ZONA LOCAL.

A lo largo del tiempo, el Museo Histórico Regional del Cusco - Casa del Inka Garcilaso Chimpu Ocllo, ha ido evolucionando, adquiriendo una importancia cada vez mayor, a partir del desarrollo de una constante labor investigadora y la promoción de actividades como exposiciones temporales, talleres, visitas guiadas, cursos, debates, etc., para fomentar el conocimiento de sus colecciones. Se ocupa también de estudiar las características y necesidades de los distintos públicos y de facilitar el acceso de todos ellos al Museo, en busca de acercar a la sociedad el patrimonio que conserva, mediante estrategias de comunicación y educación.

El MHRC se encarga de la custodia rigurosa de las distintas colecciones, asegurando las condiciones más adecuadas para su integridad y conservación, controlando las condiciones ambientales de las salas de exposición y los almacenes, la manipulación de los objetos, etc. De la misma forma, asume la tarea de conservación de los bienes a su cargo, lo cual supone intervenir en los propios objetos, cuando la situación de las piezas así lo requiere.

Esta área elabora también materiales de información para dar a conocer la riqueza que atesora el Museo Histórico Regional del Cusco.

PETACAS

La investigadora Maria Campos en relación a las petacas sostiene que esta técnica fue desarrollada inicialmente por los artesanos andaluces en la península Ibérica durante los siglos XV, XVI y XVII con gran habilidad y destreza. Ellos decidieron luego trasladarse al nuevo mundo, en busca de un futuro promisorio que alcanzaron durante la Colonia. Aquí implementaron grandes talleres donde adiestraron a sus discípulos, muchos de ellos de origen nativo. (Campos, 2013: 115/116)

EL Museo Histórico Regional - Casa del Inka Garcilaso, dentro de sus colecciones más importantes, alberga también petacas de uso doméstico. En general, son los típicos contenedores fáciles de transportar que servían para guardar enseres personales, libros, armas o cualquier elemento de uso cotidiano. Las petacas generalmente eran confeccionadas con un estilo barroco en el que predominan ornamentos con esquemas decorativos simples, en tanto que los motivos son fitomorfos y zoomorfos, distribuidos simétricamente. Era habitual encontrar también águilas bicéfalas. (Archivo Museo Histórico Regional - Casa del Inka Garcilaso Chimpu Oqllo. Teófilo Benavente).

FOTO 1 > VISTA GENERAL
COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO REGIONAL CASA DEL INKA GARCILASO CHIMPU OQLLO

FOTO 2 > VISTA GENERAL POSTERIOR
COLECCIÓN MUSEO HISTÓRICO REGIONAL CASA DEL INKA GARCILASO CHIMPU OQLLO

Petaca con armazón de maderos cruzados de forma rectangular con caja y tapa, sobre la cual está elaborada la petaca con el forrado doble de cuero cortado y calado de sección frontal. Por otro lado, muestra dos asas de cuero grueso. Presenta decoración con cerraduras de amarras y ornamentación en la parte frontal y laterales de la caja, así como en la parte exterior de la tapa, ostentando calados en cuero con diseños circulares que muestran en la parte media, a cada lado, cuatro pétalos calados y orlados por hojas en punta, aparte de otros dos círculos con decoración de felinos y aves estilizadas calados. En la parte media se encuentra el diseño de un escudo heráldico. En la parte frontal, la valija presenta tres cuadrantes, dos a los extremos con diseños de felinos estilizados mientras en el cuadrante medio se aprecia un ave picando flores y debajo están sus polluelos. Esta presentación está enmarcada con motivos de flores, hojas y figuras circulares.

En el lado posterior del contenedor se observa el cosido y bordado por el sistema del pespunte con tiento de cuero de forma rústica, de llamativo espesor de cuero de vaca de marcada inspiración española, realizada en talleres del Virreinato del Perú, por manos de origen local, con características de un contenedor transportable para viaje. Posee además un par de asas de cuero en laterales bisagras hechas en cuero de lenguaje barroco, donde predomina la rusticidad. Fue confeccionada enteramente en cuero de origen animal y presenta un buen estado de conservación. Su ubicación actual está en el segundo nivel, en la sala Tupaq Amaru.

LAS PETACAS GENERALMENTE ERAN CONFECCIONADAS CON UN ESTILO BARROCO EN EL QUE PREDOMINAN ORNAMENTOS CON ESQUEMAS DECORATIVOS SIMPLES, EN TANTO QUE LOS MOTIVOS SON FITOMORFOS Y ZOOMORFOS

FOTO 3 > VISTA GENERAL
COLECCIÓN DE ARTE POPULAR DEL MUSEO DEL
BANCO DE RESERVA DEL PERÚ
TÉCNICA: CORTADO, CALADO, COSIDO

Las fotos 1 y 3 muestran las petacas con armazón de maderos cruzados de forma rectangular, caja y tapa, la cual está elaborada con el forrado doble de cuero cortado, calado y cosido, con decoraciones simples y motivos fitomorfos y zoomorfos. Elaborados por artesanos del Virreinato del Perú. Las piezas ostentaban diferentes dimensiones y morfologías de utilidad para transportar enseres personales de los viajeros. En los casos referidos, solamente sirvieron para viajes; sin embargo, hubieron petacas (foto Nro.6), en las que se aprecian las chapas con aplicaciones de fierro forjado y cantoneras del mismo material que sirvieron para guardar chocolates bajo llave, y también el grano de cacao con el que se hacía la bebida predilecta de los novohispanos.

FOTO 4 > VISTA GENERAL
PETACA CON ESCENA DE MONTERÍA. SIGLO XVIII.
ALMA DE MADERA, CUERO, HILO DE MAGUEY Y
HIERRO FORJADO. CIUDAD DE MÉXICO
(COLECCIÓN DE GUADAMASSILS I CORDOVANS
ANDREU COLOMER MUNMANY CAT. 76C/17
BARCELONA ESPAÑA)
FOTO: ANQUERA Y SALVANS.
MÉXICO EN EL MUNDO DE LAS COLECCIONES.
PÁG. 180 Y 181

BIBLIOGRAFÍA

MARÍA CAMPOS CARLÉS DE PEÑA. UN LEGADO QUE PERVIVE EN HISPANOAMÉRICA. MOBILIARIO DEL VIRREINATO DE PERÚ DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. ED. EL VISO BUENOS AIRES 2013.

MARÍA LUISA SABAU GARCÍA. MÉXICO EN EL MUNDO SE LAS COLECCIONES DEL ARTE EN NUEVA ESPAÑA I D.R. PRIMERA EDICIÓN 1994. IMPRESO EN MÉXICO .

ARCHIVO MUSEO HISTÓRICO REGIONAL DEL CUSCO - CASA DEL INKA GARCILASO CHIMPU OQLLO. TEÓFILO BENAVENTE.

ARTE Y ANTROPOLOGÍA
https://arteyantropologia2010.blogspot.pe/2013/12/coleccion-de-arte-popular-del-museo-del.html

Roberto Aedo Yanqui

El Museo Histórico Regional del Cusco - Casa del Inka Garcilaso de la Vega, resguarda dentro de sus colecciones, bienes correspondientes a la numismática peruana, acuñadas aún en el siglo XVIII, reliquias de gran valor que circularon de acuerdo al sistema monetario y económico de entonces. El presente artículo tiene como propósito destacar la importancia de la moneda de Cahuide, emitida en 1932, reconociendo su valor como Patrimonio Cultural de la Nación.

Cahuide

ÓBOLO DE DEFENSA NACIONAL DE 1932

EN EL MUSEO HISTÓRICO REGIONAL DEL CUSCO - CASA DEL INKA GARCILASO DE LA VEGA

INTRODUCCIÓN

En la ciudad del Cusco circularon monedas representativas dentro de la historia de la numismática. La moneda, desde su origen, fue como un medio de inversión y, al parecer, las piezas más bellas o raras se conservaban mayor tiempo.

Dentro de los bienes culturales muebles que atesora el Museo Histórico Regional del Cusco - Casa del Inka Garcilaso de la Vega, se encuentra el patrimonio numismático de gran valor, dentro del que destaca la moneda de Cahuide, acuñada el año de 1932, con la denominación de 5 soles de oro.

La moneda con la imagen de Cahuide, surge durante el gobierno de Luis M. Sánchez Cerro, cuya representación simbólica trata del nombre del valeroso caudillo inka, llamado Cahuide, quien ofreció tenaz resistencia a la invasión española, atrincherándose en la fortaleza de Saqsaywaman.

ANTECEDENTES

La resistencia de Saqsaywaman

En noviembre de 1536, los españoles y sus aliados decidieron cercar la fortaleza de Saqsaywaman, donde se refugiaban las huestes inkas. Tras varios días de asedio, los alimentos escasearon, motivo por el cual los guerreros inkas decidieron no seguir luchando, pero hubo un osado guerrero indígena que peleó hasta ofrendar su vida. Este valeroso combatiente era el inka Cahuide.

Cahuide: Inka valeroso

Muchas investigaciones hacen referencia a este guerrero inka y al origen de su nombre.

Fátima Salvatierra, en su publicación *Acerca del Nombre de "Cahuide": Nuevos Datos*, formula una premisa importante con respecto al nombre del valeroso caudillo inka, haciendo referencia a Sebastián Lorente, en cuyo libro *Historia de la conquista del Perú*, se plantean aproximaciones al nombre del capitán Inka Cahuide, con la siguiente descripción:

Guerrero de formas atléticas, y aún más fuerte de alma que de cuerpo había bebido de la chicha presentada por el Inca en vasos de oro; y fiel a su promesa quiso morir antes que desamparar la torre confiada a su valor (...) Con la muerte de Cahuide desmayaron los suyos y en número de mil quinientos se entregaron sin más resistencia a la implacable saña del vencedor.

En la crónica de Pedro Pizarro, *"Relación del descubrimiento y conquista del Perú, 1571-1978"*, se puede leer que este inka fue un capitán valeroso que portaba escudo de cuero, porra, espada y un morrión en la cabeza. Luchó incansablemente defendiendo su posición y causando estragos entre los peninsulares que escalaban la fortaleza.

PATRIMONIO NUMISMÁTICO

El patrimonio numismático en el Perú forma parte de la historia de la humanidad, convirtiéndose en un valioso testimonio para comprender los fenómenos económicos de una época.

La moneda fue un medio para obtener bienes tangibles o intangibles. Cada moneda comprende diferentes formas y elementos relacionados con su fabricación, conteniendo un valor simbólico, desde el Estado que la emite.

5 SOLES DE ORO "CAHUIDE"

La moneda con la figura de Cahuide surgió a raíz del conflicto armado entre Perú y Colombia en 1932, durante el mandato presidencial de Luis M. Sánchez Cerro. La confrontación llevó al país a una crisis financiera, las exportaciones disminuyeron, lo que repercutió en la economía peruana.

Alfred Goepfert, publicó *"El Extraordinario óbolo de Defensa Nacional de 1932"*, en la revista Numismática N° 54, la cual tiene un apartado especial en relación a los conflictos bélicos que duraron casi un año. Señala que el Parlamento del Perú autorizó al Poder Ejecutivo la emisión de un préstamo interno por la suma de 20 millones de soles para la defensa territorial.

Durante el tiempo de crisis, el Estado aplicó una política para reducir y solucionar la crisis financiera, por lo que se crearon los Óbolos de la Defensa Nacional, que se traducen literalmente como la donación de dinero para contribuir al mejoramiento y beneficio de la población peruana.

El ya citado Alfred Goepfert da cuenta de la determinación de acuñar los Óbolos de la Defensa Nacional, piezas únicamente de plata con las denominaciones de 50 Centavos, 1 Sol, 5 y 10 Soles, y una moneda en oro con el valor nominal de 20 Soles.

Pedro Eugenio de la Puente Jerí, en su libro *La amonedación en oro de las cecas de Lima, Cusco y Potosí 1659-1979* (Pág. 107), hace referencia a las piezas denominadas *óbolos*, indicando que estas fueron emitidas para recaudar fondos para alguna obra pública.

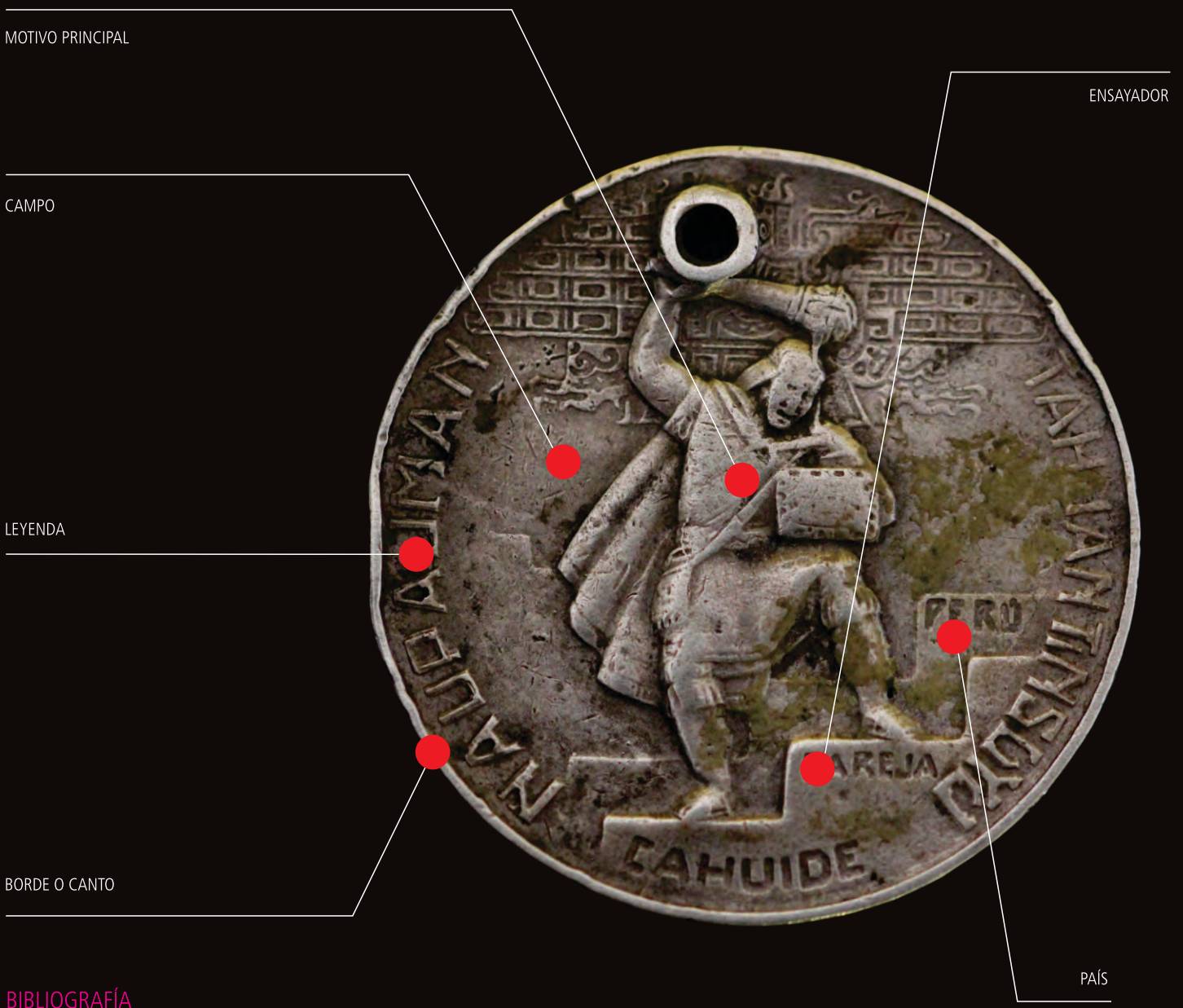
También afirma que los óbolos pertenecen al campo de la medallística y no son monedas; sin embargo, tienen un valor nominal y algunas personas las podrían considerar erróneamente como monedas.

Hay que señalar el impacto que ha tenido la moneda con la figura del Inka Cahuide en el momento de la crisis, pues cumplió una función social, económica y política de gran importancia para el Estado peruano.

LOS ÓBOLOS PERTENECEN AL CAMPO DE LA MEDALLÍSTICA Y NO SON MONEDAS; SIN EMBARGO, TIENEN UN VALOR NOMINAL Y ALGUNAS PERSONAS LAS PODRÍAN CONSIDERAR ERRÓNEAMENTE COMO MONEDAS

DESCIFRANDO EL LENGUAJE DE LA MONEDA

Moneda confeccionada en plata, de gran valor, única y de formato circular, acuñada en Lima. Fue diseñada por Armando Pareja.
En el anverso de la moneda destaca la figura del valeroso Inka Cahuide, de pie sobre unos escalones, portando la maskaypacha, sosteniendo una porra en la mano derecha y en la izquierda un escudo, circundada por la inscripción "ÑAUPAJMAN TAHUANTINSUYU".



BIBLIOGRAFÍA

DARGENT, E. (1988). LA PRIMERA CECA DE LIMA 1568-1592. REVISTA DE INDIAS, XLVIII, (182-183). MADRID: INSTITUTO FERNÁNDEZ DE OVIEDO.
DE LA PUENTE, E. J. (1981). LA AMONEDACIÓN EN ORO DE LAS CECAS DE LIMA, CUSCO Y POTOSÍ, 1659-1979
ALFRED GOEPFERT .EL EXTRAORDINARIO ÓBOLO DE DEFENSA NACIONAL DE 1932
HTTP://WWW.NUMISMATICA.ORG.PE/NUMISMATICA%20PDF/EDICION54/EXTRAORDINARIO.PDF
FÁTIMA SALVATIERRA. ACERCA DEL NOMBRE DE "CAHUIDE": NUEVOS DATOS 2000
MONEDA, MEMORIA Y SÍMBOLO
HTTP://WWW.IMPERIO-NUMISMATICO.COM/T79301-10-SOLES-DE-ORO-PERU-1932-OBOLO-DE-DEFENSA-NACIONAL
PIZARRO, PEDRO (1571-1978) "RELACIÓN DEL DESCUBRIMIENTO Y CONQUISTA DEL PERÚ, LIMA: PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ.

El reverso de la moneda está compuesto por un ornamento inkaico que representa al dios Wiraqocha, circundado por la inscripción "DEFENSA NACIONAL". El año es 1932 y el valor nominal es de "5 SOLES DE ORO".

CONCLUSIONES

1. El patrimonio numismático es fuente de información histórica, artística, económica y política que debe ser conservada para futuras investigaciones.

2. El Museo Histórico Regional del Cusco - Casa del Inka Garcilaso de la Vega, alberga un gran legado cultural y cumple la función de proteger y resguardar el Patrimonio Cultural de la Nación.

3. La moneda Cahuide fue una medida gubernamental adoptada para lograr la recuperación del país en los aspectos políticos, económicos y financieros.

4. La gesta del Inka Cahuide considerado un héroe en la defensa de la fortaleza de Saqsaywaman, marca un hito en las luchas por la libertad y la independencia del Perú.

Luz Marina Merma Gómez

PLATOS CEREMONIALES INKAS

RESUMEN

Es muy frecuente la presencia de objetos de diversa índole en los contextos funerarios de época Inka, debido a que en el pensamiento del hombre andino, la muerte era considerada como un estado de tránsito entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Era común que estos objetos fueran colocados como ofrendas al momento de realizar el entierro, al igual que en fechas festivas como la ceremonia de *ayamarca*, que no es otra cosa que la fiesta de Todos los Santos, celebrada actualmente en nuestro medio en el mes de noviembre.

En el Museo Histórico Regional del Cusco - Casa del Inka Garcilaso, existe una variedad de platos con diversa iconografía, de los cuales se ha seleccionado dos platos que son producto de excavaciones arqueológicas realizadas en el sitio arqueológico de Puquín - La Pradera, durante el año 2001, recipientes que formaban parte del ajuar de un contexto funerario de época inka, Estos objetos presentan como iconografía representativa, diseños consistente en aves en cuyas patas llevan un suche[1] o bagre, imagen que representa la cadena alimenticia de aves, en este caso de aquellos que se alimentan de peces.

IMPORTANCIA DE LA DUALIDAD EN EL MUNDO ANDINO

Según estudios realizados, la presencia de objetos en pares como parte del ajuar funerario de los difuntos, está determinado precisamente como elemento fundamental de la organización social andina, la que está expresada en el concepto de la complementariedad (yanantin-masintin), reciprocidad y equilibrio. "Ciertamente, el principio de la dualidad se eleva como uno de los elementos fundamentales de la organización social andina, en tanto existía división espacial entre "lo de arriba" (Hanan) y "lo de abajo" (Hurin), divisiones que a su vez se identificaban con la dualidad masculina/femenina y simultáneamente con el binomio sol/luna. División no única, ya que existieron otras como "lo de la derecha" (Ichoc) y "lo de la izquierda"(Allauca), estableciendo por tanto un sistema cuatripartito que sobrepasa la simple división territorial del Tahuantinsuyu , pues esta idea existía ya en épocas preincaicas. También existió una división a nivel vertical del espacio, encontrando ahora la tripartita Hanan Pacha, Kai Pacha y Ujku Pacha o equivalentemente, el mundo de arriba, el terrenal y el mundo de abajo".[2]

Al mismo tiempo, basándose en la concepción de la muerte como parte esencial de la vida, los parientes se encargaban de colocar -asociada a los individuos fallecidos- una determinada cantidad de alimentos y objetos, muchos de los cuales eran los preferidos por los difuntos, mientras que otros estuvieron relacionados con las actividades que desarrollaron en vida y otros vinculados con el grupo étnico al que pertenecían.

La dualidad de objetos presentes en los contextos funerarios puede estar relacionada por el tipo de objeto, tamaño, colores y los diseños representados como parte de la ornamentación. En este caso, está determinado por el tipo de objeto y los diseños decorativos que se hallan en la sección interna de las piezas.

REPRESENTACIÓN DE AVES Y PECES EN LA DECORACIÓN DE OBJETOS DE ÉPOCA INKA

El arte alfarero inka es el resultado de la consolidación de formas y diseños decorativos de culturas que le antecedieron y que se desarrollaron a lo largo del territorio peruano, extensión que más tarde se conocería como el Tawantinsuyu.

Así, "la cerámica cuzqueña alcanzó una notable difusión a lo largo y ancho del Tahuantinsuyo y con ello varios de sus componentes simbólico-decorativos…"[3]

Los dos platos de cerámica en referencia, exhiben en la parte interna, diseños de aves zancudas que entre sus patas llevan un bagre o suche. Estos motivos decorativos simbólicos representados se repiten en diferentes tipos de objetos, los mismos que muestran ciertas variaciones de formas y colores. Algunas veces se aprecian formas estilizadas de objetos y seres de la vida cotidiana. Las representaciones decorativas de los platos están determinadas por la aplicación de una cabeza de ave hacia la sección anterior y en la sección opuesta dos protuberancias semicirculares. Sobre la sección central del objeto se aprecia un eje central que divide en dos partes iguales el objeto, donde desarrollan figuras geométricas en forma de trapecio trunco y hacia los bordes una sucesión de figuras dentadas.

La producción alfarera desarrollada en época inka, originalmente tenía un fin y era utilizado de acuerdo a sus necesidades, de manera tal que existían piezas de uso doméstico, las que eran empleadas cotidianamente, pero también se han desarrollado bienes para ser utilizados en actividades eminentemente relacionadas a los ritos, los que eran utilizados en determinadas actividades de orden ceremonial.

La expresión artística representada en los platos, pone en evidencia la cadena alimenticia o cadena trófica que sustenta las relaciones alimenticias entre productores, consumidores y descomponedores, donde las aves se llevan los peces para cumplir un eslabón del proceso de la cadena alimenticia.

Las escenas iconográficas encontradas revelan la importancia que tuvieron estas especies en la vida de estas poblaciones, hasta adquirir la dimensión de divinidades.

El cronista Bernabé Cobo indica que en los ríos y lagos se solía pescar suches, que son parecidos a los bagres, y que eran consumidos a manera de salpresados o en cecina.

PLATOS DE ÉPOCA INKA, SE APRECIA AVES Y PECES

"El Suchi al igual que otros animales y plantas del altiplano se constituye en excelentes señas o pronosticadores del clima del altiplano. Este animal acuático es observado minuciosamente por los andinos".[4]

Según Chambi, *"el such'e, pez nativo del lago Titicaca, se observa su comportamiento en el momento de la oviposición, cuando estos peces ovipositan sus huevos cerca de la orilla, es signo que será año lluvioso y cuando ponen su huevos en partes más alejadas de la orilla (partes profundas), es signo que será año seco y además, se observa el tapado de sus huevos, cuando éstos están tapados en forma adecuada es señal que habrá una buena producción y cuando ovipositan en cualquier sitio desparramándolo y sin taparlo, anuncia que será un mal año"*[5]

Con respecto al suche o bagre, Cobo manifiesta: *"Como en la provincia del Collao deste reino del Perú se cría en los ríos y en la gran laguna de Chucuito una especie de vagres, que los indios llaman suches, tienen de largo una tercia y también los hay de dos palmos. Es tan mantecoso este pescado. . . Hallase mas de ordinario en las orillas de los ríos y de la laguna sobre dicha, entre la lama, juncales y maleza que en las corrientes claras de los ríos y hondo y limpio de la laguna. Es sabrosísimo al gusto, particularmente en empanadas, pero comido fresco, no muy sano, por lo cual lo suelen comer de ordinario salpresado. Llevase gran cantidad destos suches salados y secos a otras partes. . ."*[6]

(1) TRICHOMYCTERUS SP. (NOMBRE CIENTÍFICO) > (2) MASSONI ALEJANDRO, POSTULADOS FILOSÓFICOS DEL BUEN VIVIR ANDINO III. > (3)FERNÁNDEZ BACA, JENARO Y KAUFFMANN DOIG, FEDERICO 1972. > (4) CUTIPA AÑAMURO, GUILLERMO, REVISTA ELECTRÓNICA, ISSN 0718 – 3658, 2008, AÑO V- N° 33. > (5) CHAMBI PACORICONA, NÉSTOR (1995), AYLLU Y PAPAS. > (6) P. COBO, BERNABÉ, HISTORIA DEL NUEVO MUNDO TOMO I, PAG. 301

CONCLUSIÓN

La producción alfarera a lo largo del desarrollo del Tawantinsuyu, en términos generales, se desarrolló en función a la necesidad de uso, razón por la cual se cuenta con objetos elaborados con fines eminentemente domésticos, los que eran utilizados en labores cotidianas. Sin embargo, existía otro grupo de piezas elaboradas para ser empleados en actividades de carácter ceremonial, plasmando una serie de diseños iconográficos como la presencia de aves y peces, mostrando la cadena alimenticia en la que las aves llevan el pez suche o bagre, probablemente para alimentarse. En la región del Altiplano, este pez abundaba en los ríos, pero sobre todo en el lago Titicaca, de donde los pobladores lo extraían para alimentarse, además de deshidratarlo con sal para ser llevado a otras regiones.
La representación de diseños idénticos en el interior de dos platos de forma y tamaños similares, denota la importancia simbólica de la dualidad que describe la reciprocidad y el equilibrio.

BIBLIOGRAFÍA

MASSONI, ALEJANDRO, POSTULADOS FILOSÓFICOS DEL BUEN VIVIR ANDINO III. > FERNÁNDEZ BACA, JENARO Y KAUFFMANN DOIG, FEDERICO 1972. > CUTIPA AÑAMURO, GUILLERMO, REVISTA ELECTRÓNICA, ISSN 0718 – 3658, 2008, AÑO V- N°33. > CHAMBI PACORICONA, NÉSTOR (1995), AYLLU Y PAPAS. > P. COBO, BERNABÉ, HISTORIA DEL NUEVO MUNDO TOMO I.

Luz Marina Trujillo Guevara

ESCULTURA LÍTICA

Felino

EL FELINO EN EL MUNDO ANDINO

Desde siempre, la religión es considerada como un conjunto de creencias y ritos que están relacionados a la naturaleza, al medio geográfico al que pertenecen las personas, desde las épocas preinkaicas hasta nuestros tiempos.
En el Periodo Inka, la piedra fue uno de los materiales más utilizado en la escultura religiosa, en la que se pueden apreciar representaciones de animales idealizados, como los felinos.
"Los símbolos mitomorfos no son sino generalmente las formas conocidas de la naturaleza, animales del misterio hierático. . . constituyen el culto de su iconografía religiosa" (Rojas R., 1930:112).

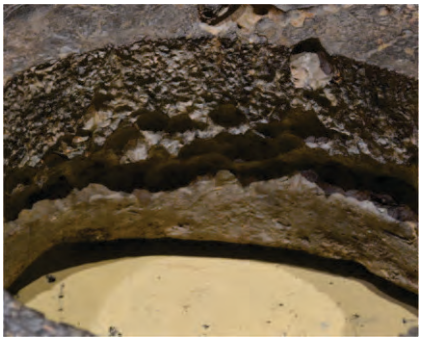
En la región sur del Perú, encontramos muchas denominaciones y representaciones de los felinos, como por ejemplo:
Felino mítico de culto panandino, cuya figura aparece en numerosos objetos ceremoniales. Denominado *Titi* en la región del Titikaka, Osqollo en Apurímac y también Choque Chinchay en el Cusco, era descrito como un gato volador que orinaba lluvia, gruñía truenos, escupía granizo y de su mirada se desprendían relámpagos.
"Y entonces los curacas y mitmais de Carabaya trae a Chuquichinchay, animal muy pintado, de todos los colores, dizen que era apo de los Otorongos [. . .] y lo mismo dizen que para este inga truxo piedras que alumbraban de noche, sacándole de un oscollo de Aporima." (Pachacuti, [1613] 1993)

El cronista Ondegardo menciona lo siguiente:
"Otros que viven en las montañas adoran otra estrella que se llama Chuqui chinchay que dizen que es un Tigre (puma)" (Ondegardo; [1561] 2006)
La escultura que alberga el Museo Histórico Regional del Cusco fue hallada en el centro Arqueológico Kanamarca de Saqsaywaman (Cusco, Perú).

DATOS TÉCNICOS DE LA ESCULTURA

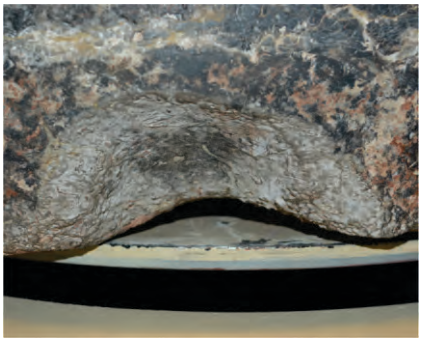
Es una escultura lítica tallada en roca de grano fino denominada caliza de tipo compacta negro y gris.
Se observa la representación zoomorfa de un felino en posición horizontal sobre una plataforma circular y plana. Trabajada a través de la técnica de la percusión, muestra tallado e incisiones en la expresión de rostro (nariz, boca, dientes) y extremidades (garras).

MUESTRA TALLADO E INCISIONES EN LA EXPRESIÓN DE ROSTRO (NARIZ, BOCA, DIENTES) Y EXTREMIDADES (GARRAS).



SE OBSERVA EN LA ESCULTURA UNA HENDIDURA CONSIDERABLE EN LA PARTE MEDIA INTERNA, POR DESGASTE NATURAL O POSIBLE FILTRACIÓN DE AGUAS PLUVIALES.

El estado de conservación del soporte lítico se halla en proceso de meteorización que desencadena la formación de costras o concreciones marrones.



PRESENTA DESPORTILLADURA EN OREJA DERECHA DE LA ESCULTURA DE FELINO Y BORDE EXTERNO DE LA PLATAFORMA SUPERIOR. PICADURAS Y EROSIONES PROPIAS DEL MATERIAL

Por las características formales y decorativas del objeto que presenta la escultura, se determina que fue producido en la Época Inka.
Con el análisis de la escultura se buscó demostrar las características formales de la escultura para sustentar técnicamente el estado de conservación en el que se encuentra.
La Quím. Verushka Bustos Villena, jefa del Departamento Físico Químico, y el Dr. Nino del Solar Velarde, profesional de la CCIA, han llevado a cabo los trabajos de registro y análisis en la misma sede del Museo Histórico Regional del Cusco.

Los profesionales encargados de realizar los muestreos respectivos fueron la Quim. Verushka Bustos Villena y el Dr. Nino Del Solar Velarde, quienes a raíz de las observaciones en lo que concierne a las técnicas empleadas, fueron dos:

LA MICROSCOPÍA DIGITAL PORTÁTIL

La fluorescencia de rayos X portátil (en adelante HHpXRF).
Microscopía digital portátil (MDP), con el objetivo de:

- Llevar a cabo el registro y la documentación a escala microscópica de las características formales, tecnológicas o de manufactura externas (p. ej. la técnica de decoración, la superposición de engobes, etc.)
- Determinar el estado de conservación actual de las superficie (p. ej. la presencia/ausencia de corrosión o concreciones).

Para estos exámenes se empleó un microscopio digital portátil Dinolite modelo AM4113T.

FLUORESCENCIA DE RAYOS X PORTÁTIL (HHPXRF)

Se ha utilizado un equipo portátil Thermo Scientific™ Niton™ XL3t GOLDD XRF Analyzer.
Los rayos X de este equipo fueron generados por un ánodo de plata que opera máximo a 50 kV y200 µA.
Es necesario señalar que, debido a la fragilidad de los artefactos y a que los análisis se llevaron a cabo en las instalaciones del museo, estos no han sido lavados o limpiados con solución alguna.
Cabe anotar que se han elegido y ejecutado análisis en distintos puntos correspondientes a diferentes partes de cada unidad experimental (soportes, engobes, patinas, etc.) con el fin de establecer e identificar la presencia o ausencia de elementos químicos específicos.
El número de repeticiones obedeció a las geometrías complejas de los artefactos, sobre todo en la escultura lítica.

POR LAS CARACTERÍSTICAS FORMALES Y DECORATIVAS DEL OBJETO QUE PRESENTA LA ESCULTURA, SE DETERMINA QUE FUE PRODUCIDO EN LA ÉPOCA INKA

LA ESCULTURA SE ENCUENTRA EN PROCESO DE METEORIZACIÓN QUE DESENCADENA LA FORMACIÓN DE COSTRAS O CONCRECIONES MARRONES Y AMARILLENTAS EN TODA LA ESCULTURA

Gracias a las observaciones y el registro microscópico ejecutados mediante MDP se ha establecido lo siguiente:

- Se trata de un artefacto cuyo soporte es una roca de grano fino.
- Se encuentra en un estado de conservación estable.
- Por sus características macroscópicas (color y textura), así como por información comparativa referencial (Carreño, 2005), se trata de una caliza del tipo compacta negra y gris.
- "Se considera que la caliza es una roca calcárea estratificada compuesta principalmente de mineral calcita" (Guerrero, 2001).
- Una característica particular de la escultura es la presencia de concreciones de tonalidades marrón, de origen natural, sobre el soporte lítico.
- Estas concreciones se hallan dispuestas a manera de manchas y recubren casi íntegramente el artefacto.

Bibliografía

Abraham Valencia Espinoza "Cusco Religioso " Lima enero 2007, pág. 428

Polo de Ondegardo; "La relación de los adoratorios de los indios en los cuatro ceques "[1561] 2006

Juan de Santa Cruz Pachatuti Yanqui Salcamaygua "Relación de antigüedades diste reino del Perú 1613(1968)" pp 258

Carreño, R. (2005). "Patrimonio cultural prehispánico y peligro geodinámico en el valle del Huatanay – Cusco". Bulletin de l'Institut français d'études andines, 34 (1), pp. 35-57. CNCR (2014). Notas del ICC 9/1

Guerrero, C., 2001. "Rocas calizas: formación, ciclo del carbonato, propiedades, aplicaciones, distribución y perspectivas en la Mixteca Oaxaqueña". Temas de ciencia y tecnología, 5 (14), pp. 3-

Conservación y restauración de las esculturas del parque de las esculturas, Santiago de Chile. En: goo.gl/v1cwxb, visitada el 12 de mayo de 2017.

MITOLOGÍA EUROPEA EN LA ICONOGRAFÍA VIRREINAL ANDINA: UNA VISIÓN DESDE LA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DE UNA

PUERTA

DEL SIGLO XVII

La puerta constituye un elemento complementario arquitectónico de un edificio, se enmarca dentro de una estructura que se adecúa a la abertura de un muro y está conformada por una o dos hojas, permitiendo el acceso de un espacio a otro.
Su origen etimológico proviene de la palabra portare (latín) cuyo significado es *portar llevar o alzar*. Sus orígenes se remontan a un ritual etrusco adoptado por el Imperio Romano, ya que cuando se fundaba una nueva ciudad, se trazaba un perímetro mediante un surco con un arado que no debía de ser pasado debido a su carácter sagrado. Bajo esta circunstancia la gente debía poder entrar y salir del perímetro, por lo que se levantaba el arado y dejaba segmentos sin trazar para este fin. Posteriormente, al levantarse los muros, estos espacios sin trazo daban lugar a lo que hoy conocemos como puerta. Podemos encontrar referencias a ello en monedas que nos ilustran sobre este rito sagrado.

MONEDA A AUGUSTO ACUÑADA EN LA CIUDAD DE ROMANA DE CESARAUGUSTA (ZARAGOZA). PRESENTA EL DIBUJO DE UNA YUNTA DE TERNERO, TIRANDO DE UN ARADO CON REJA Y GUIADA POR UN SACERDOTE QUE SE APOYA CON LA MANO IZQUIERDA SOBRE LA MANCERA Y ENARBOLA LÁTIGO EN LA DERECHA, MIENTRAS ABRE EL SURCO DEL ÁREA SAGRADA DE LA CIUDAD

La utilización de la puerta es casi permanente en Oriente y Occidente y debía estar en armonía con la arquitectura. Inicialmente realizada con diseños simples, iba agregando elementos y diseños que le daban exquisitez de acuerdo al estilo. Pero fue en el Renacimiento donde las puertas marcaron su esplendor por los acabados y tallas en relieve con representaciones provenientes del Cristianismo y la mitología.

El uso de temas mitológicos en el arte europeo fue marcado desde el Renacimiento (siglo XVI) y Barroco (siglos XVII y XVIII) hasta el Neoclasicismo y Romanticismo del siglo XIX. Esa influencia también se dio en nuestra región con la representación de motivos paganos grecorromanos mediante formas renacentistas plasmadas en decoraciones de la arquitectura mestiza que incluían elementos como las puertas de acceso a espacios sagrados.

Como ejemplo, tenemos una puerta (Fig 2) tallada en madera de chachacomo y custodiada en los depósitos del Museo Histórico Regional del Cusco, cuyo alto relieve de estilo manierista muestra una fuente de agua de dos cuerpos con seres provenientes de la mitología grecorromana, elementos que a partir del siglo XVI estaban limitados a ciertos parámetros a causa del movimiento de contrarreforma iniciado en esa época.

"Después de la ruptura inicial creada por el concilio de Trento, en cuya última sesión de 1563 se exigió recato y concentración a lo religioso en el arte eclesiástico y, por ende, la prohibición de toda alusión al mundo clásico; a inicios del siglo XVII se produjo una reconciliación con la mitología a condición de que se mantuvieran claramente separados los dos campos: el de la religión y el de los temas paganos" (Francisco Stanstny Mosberg, 2013, pág. 255)

LA UTILIZACIÓN DE LA PUERTA ES CASI PERMANENTE EN ORIENTE Y OCCIDENTE Y DEBÍA ESTAR EN ARMONÍA CON LA ARQUITECTURA Y CON DISEÑOS SIMPLES QUE LE DABAN EXQUISITEZ DE ACUERDO AL ESTILO

Recordemos que a partir de este Concilio, las representaciones mitológicas estaban permitidas condicionalmente, ya que se realizó una drástica división entre arte "religioso" que evitaba representar la anatomía descubierta y "profana" que permitía retomar aquellos ideales del renacimiento a los cuales se debía dar interpretaciones éticas. Bajo estos dogmas, los artistas europeos arribaron a Sudamérica y con su actividad creadora influenciaron en el desarrollo del arte mestizo.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LOS ELEMENTOS TALLADOS EN LA PUERTA

Las fuentes son adoradas, en la religión romana, como las demás fuerzas de la naturaleza, conceptualizándolas como númenes.
El dios más antiguo era FONS y su fiesta, las fontinalia, se conserva en época imperial (13 de octubre); en ella se honra también a las fuentes en general. . .
Frente a una importante representación de fuerzas que animan a la naturaleza, que protegen la agricultura y el ganado, los romanos no se extendieron demasiado en la parte divina del agua. El agua viva era, ciertamente, el agua lustral por excelencia, y por esta razón las fuentes se consagran. (José Carlos Bermejo Barrera, 1986, pág. 169)

La fuente, como símbolo de la fuerza vital, representa al agua en continuo surgimiento, de especial predilección en la época antigua. La simbología cristiana en el siglo XVII la asocia con dos significados: la f*ons hortorum* del jardín de Salomón (Cantar de los Cantares 4:15) cantada en las letanías de la Virgen y la fuente eucarística, en cuyas tazas fluye la sangre salvadora de Cristo.

En la parte superior de la fuente figuran dos niños desnudos que sostienen a un tercero sentado que lleva en la mano izquierda un cuerno el cual impulsa el agua que cae en forma simétrica a ambos lados. El personaje principal probablemente sea una evocación alegórica de "Tritón" dios mitológico de los mares, relacionado con el agua, representado a menudo tocando una caracola clásica u otra de forma alargada, imagen utilizada en fuentes europeas de estilo barroco entre los siglos XVII – XVIII.

Tritón es mencionado en un pasaje de Ovidio en Las metamorfosis Libro I, texto clásico de poemas leído durante el Renacimiento y que sirvió de inspiración a los artistas de la época. El libro registra un poema dedicado a Deucalión y Pirra, en el que se lo evoca como un dios que controla las aguas después del diluvio universal. Probablemente, este fragmento sirvió para ilustrar al dios mitológico en el arte.

… Al azul tritón llama, y en su concha sonante
Soplar le ordena, y los oleajes y las corrientes ya
Revocar, su señal dando: su hueca bocina toma él,
Tórcil, que en ancho crece desde su remolino inferior,
Bocina, la cual, en medio del ponto cuando concibió aire,
Los litorales con su voz llena, que bajo uno y otro febo yacen.
Entonces también, cuando ella la boca del dios, por su húmeda barba rorante,
Tocó, y cantó henchida las ordenadas retretas
Por todas las ondas oída fue de la tierra y de la superficie,
Y por las que olas fue oída, contuvo a todas.

En el segundo cuerpo, dos personajes femeninos son representados de cuerpo completo, unidos por una mano, mientras con la otra sostienen la pila. Ambas sentadas sobre una plataforma conformada por dos peces que destilan chorros de agua y cuyas colas se entrelazan hacia arriba.
Estas imágenes nos recuerdan a las nereidas que, simbólicamente, están relacionadas a la infinita variedad y los fenómenos marinos. Se las representa como atractivas doncellas desnudas o semidesnudas cabalgando delfines o caballos marinos. En ocasiones aparecen junto a un animal marino mitológico. Solían ayudar a los navegantes durante sus viajes por el mar.[1]
Si bien es cierto muchas de las representaciones alegóricas estaban inspiradas en los grabados que provenían de Europa, también lo fueron las fuentes escritas y orales que al no ser exactas, estas últimas producían variaciones en las figuras de los artistas indígenas a la hora de ser representadas.

Los peces al igual que las nereidas, probablemente tengan origen mitológico, ya que se asocian con aquellas bestias marinas imaginadas en la época medieval y renacentista que figuraban en mapas realizados por cartógrafos para encantar a los espectadores mientras los educaban sobre lo que se podía encontrar en el mar.

Por otro lado, el libro Iconología (1593) de Cesare Ripa, pudo haber sido también un referente de ilustraciones, pues este documento era el más recurrido durante el período barroco en Europa. Los artistas extraían imágenes de este libro para aplicarlas en sus decoraciones. De igual forma, el arte medieval nos ayuda a conocer un poco más sobre el origen de la representación de estos seres, ya que la mayoría de las criaturas estaban basadas en encuentros reales con animales marinos plasmados en mapas de navegación del siglo X hasta el Renacimiento.

En la parte inferior ubicamos a la base de la fuente que presenta un pozo con la imagen de un querubín cuya cabellera hace de alas. Aunque es un ícono utilizado en la tradición cristiana, este personaje tuvo sus orígenes etimológicos en la palabra acadia Kuribu, de donde pasó a lenguas del próximo Oriente Mediterráneo (kərūḇ-Hebreo, kərūḇīm- arameo, karūb pl. karūbūn / karūbīn -árabe). Su significado habría sido en el acadio como "Grande poderoso" y sus derivados persas, asirios y babilónicos lo representaban como una deidad alada protectora en las puertas de sus templos.

Sin embargo, a través del Mazdeísmo se pasa a designarlo como un tipo de "Ángel" y por las escrituras cristianas como "mensajero divino". Probablemente este término es adoptado durante la cautividad del pueblo hebreo en Babilonia (Segundo libro de reyes y segundo de crónicas), formando parte de la tradición cristiana primitiva. La asimilación de este término por parte del pueblo hebreo en sus categorías angelicales pasó a tomar fuerza en la Europa medieval y posteriormente fue plasmado por las modas renacentistas en sus pinturas y esculturas como las imágenes que hoy conocemos.

CONCLUSIÓN

Esta puerta, además de cumplir una función arquitectónica y estética, muestra elementos alegóricos basados en seres provenientes de la mitología medieval, grecorromana y cristiana, traídos a nuestra cultura andina, cuyo significado es la protección basada en la divinidad. La apreciación de los elementos figurativos de esta puerta no se limita al discurso estético, sino que es interpretada de acuerdo a pensamientos de un determinado tiempo y espacio cuya simbología es representada en diversos elementos artísticos y culturales.

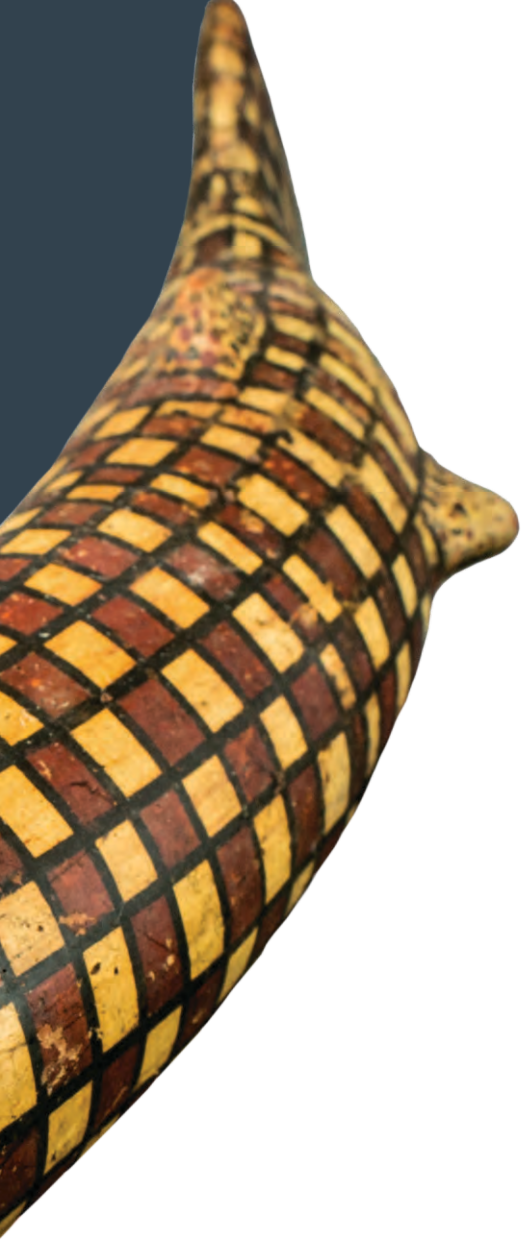
REFERENCIAS

- Stansky Mosberg, Francisco (2013). *Estudios de Arte Colonial*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa
- Bermejo Barrera, José Carlos (1986), *Mitología y mitos de la Hispania prerromana II*. Madrid. Ediciones Akal S.A.
- Publio Ovidio Nasón, Metamorfosis
- Gaspar y Roig (1864), *Mitología Universal*. Madrid. Imprenta y librería de Gaspar y Roig editores.

(1) VÉASE GASPAR Y ROIG, PÁG., 559.

Jhoselim Ortiz de Orue Quirita

IDEOLOGÍA INKA Y CÓDIGOS ALFAREROS: la representación escultórica del Suche



Introducción

Como parte de las investigaciones científicas desarrolladas por la Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco, a través del Área Funcional de Museos, en el presente año se realiza el estudio de la botella escultórica alfarera del suche, valorado como bien integrante del Patrimonio Cultural de la Nación, por sus características tecnológicas y artísticas y por su contexto cultural.

La ideología inka como patrón de racionalidad perenne hasta la actualidad, donde las creencias, respeto y acciones desarrolladas en torno a estas, evidencian y singularizan a una sociedad de sistema teocrático bajo regímenes orientados al desarrollo y perdurable identidad, sostenida en cogidos estructurales como elementos básicos de los sistemas de representaciones basadas en la relación hombre – naturaleza.

Estas consideraciones, no solo involucran un sentir o pensar, si no saberes colaterales a las manifestaciones culturales desarrollas por nuestras sociedades del pasado, las cuales con traducidas de manera generalizada en sus diferentes expresiones mediante la correlación de estudios e investigaciones que permitan aproximarnos a una realidad pasada, desarrollada de acuerdo a cánones de vivencia social.

Según textos etnológicos del siglo XVI, nuestros antiguos hombres del andes honraban la presencia de las diferentes especies de animales, expresándoles respeto y devoción mediante su recreación en diferentes manifestaciones culturales, como lo indica Acosta (1590) asi como especies criadas por la sociedad inka como sustento alimenticio, donde el suche y demás peces cobran importancia por su sabor y valor ideológico. (Murua, 1590 y Acosta, 1590)

Estas connotaciones de conllevar una representación artística y cultural mediante un análisis formal de la naturaleza en estas sociedades del pasado, repercutió en diferentes regiones del ámbito territorial, como en el altiplano, a orillas del lago Titicaca, donde el suche es representado en figuras monolíticas relacionadas a algunos significados como agua (expresada por líneas espiralformes, caracterizando el movimiento de las olas), humedad, vapor, niebla, nubes y expresiones ictiológicas e ictiomorfas (Barraza, 2012).

Breves consideraciones

IDEOLOGÍA INKA

Comprendiendo las percepciones de diversos autores (Levi-Strauss, 1964, 1970; Weber, 1967; Bourdieu, 1991; Hodder, 1994; entre otros), la ideología inka correspondería a las acciones desarrolladas por esta sociedad del pasado descifrado mediante un conjunto de patrones de racionalidad perennes en el tiempo y espacio bajo una creencia superior y con una finalidad propia y general.

CÓDIGOS ALFAREROS INKA

Para el presente estudio, se entiende por código al conjunto de conocimientos prácticos y teóricos como parte de una práctica social mediante el desarrollo de diversas actividades características de una determinada sociedad. Así, los códigos desarrollados en la alfarería inka son básicamente características generales de producción, los cuales corresponderían a los cuatro criterios de análisis de cerámica, tales como:

MATERIA PRIMA
- Arcilla local o foránea
- Pigmentos

MORFOLOGÍA
- Variedad de formas entre objetos abiertos y cerrados

DECORACIÓN
- Geométrica, antropomorfa, zoomorfa, ictiomorfa, fitomorfa

TECNOLOGÍA
- Pasta fina y superficies pulidas

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO DONDE SE EVIDENCIO LA BOTELLA ESCULTÓRICA ALFARERA DEL SUCHE (Guevara, 2009)

REPRESENTACIÓN DE LA BOTELLA ESCULTÓRICA DEL SUCHE: CARACTERÍSTICAS

Contexto arqueológico

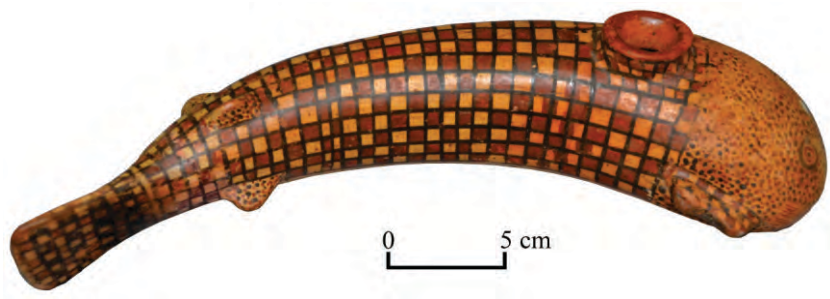
La botella escultórica alfarera del suche, fue evidenciada durante la ejecución del Proyecto de Investigación Arqueológica Saqsaywaman 2009 - Zona Noreste del Cusco - PAS (Guevara, 2009) en la unidad de excavación T-4, asociado a minerales tipo cuarzo, malaquitas, fluoritas, entre otros y líticos trabajados, dispuestos en la base del objeto a manera de hueveras, conchas marinas, un plato ceremonial de estilo inka, oro nativo sin trabajar y un tupu de hueso.

Descripción del objeto

La botella escultórica alfarera del suche será descrita en relación a los tres criterios de análisis de los cuatro detallados como códigos de la alfarería inka, ya que el estudio de materia prima no es realizado en el presente

Morfología

Botella escultórica alfarera de morfología ictiomorfa, representa a un pez denominado suche (*Trichomycterusrivulatus*), en posición ventral, de cabeza semicircular, boca terminal, y cuerpo deprimido dorsoventralmente (lateralmente) que termina en una cola de forma trapezoidal. En la parte superior (entre el cuerpo y la cabeza) presenta una boca de botella. Asimismo se observa dos aletas pectorales pequeñas en las secciones laterales de la cabeza, una aleta dorsal y dos aletas adiposas en la sección inferior laterales del cuerpo.



VISTA FRONTAL DE LA BOTELLA ESCULTÓRICA ALFARERA DEL SUCHE
Fuente: Del Solar & Bustos (2017)

Decoración

Decoración polícroma; las manchas negras de formas irregulares del suche, ha sido representada gráficamente mediante un ajedrezado en todo el cuerpo y cola, de colores rojo bermellón y crema delineadas en formato grueso de color negro, las aletas y la cabeza lleva decoración de puntos negros y rojo bermellón sobre crema, los ojos están representados por círculos concéntricos de color negro y rojo bermellón, los bigotes están configurados con líneas delgadas de color rojo bermellón.

SUCHE DEL LAGO TITICACA
Fuente: René Chura (2016-10-03)

Tecnología

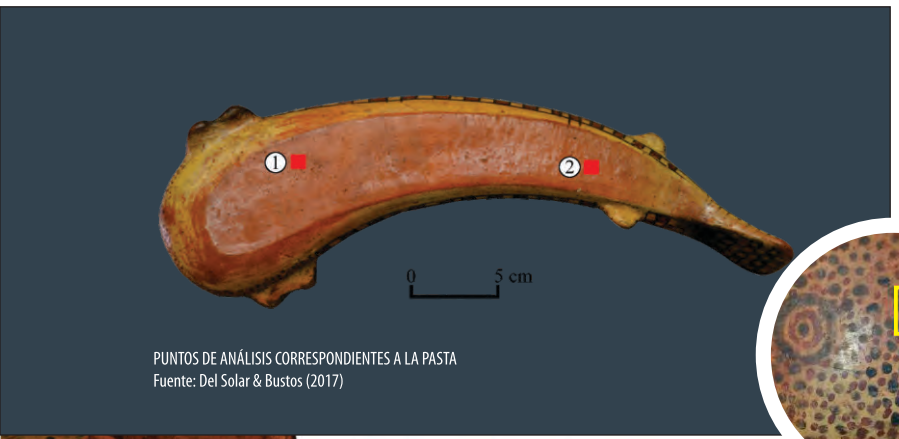
La botella escultórica de pez suche de forma naturalista fue modela y decorada mediante la pintura positiva. El análisis de laboratorio físico – químico fue realizado mediante Microscopía Digital Portátil (en adelante MDP) y Fluorescencia de rayos X portátil (en adelante HHpXRF) por el Departamento Físico Químico de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco (en adelante DFQ-DDC C).

Composición química

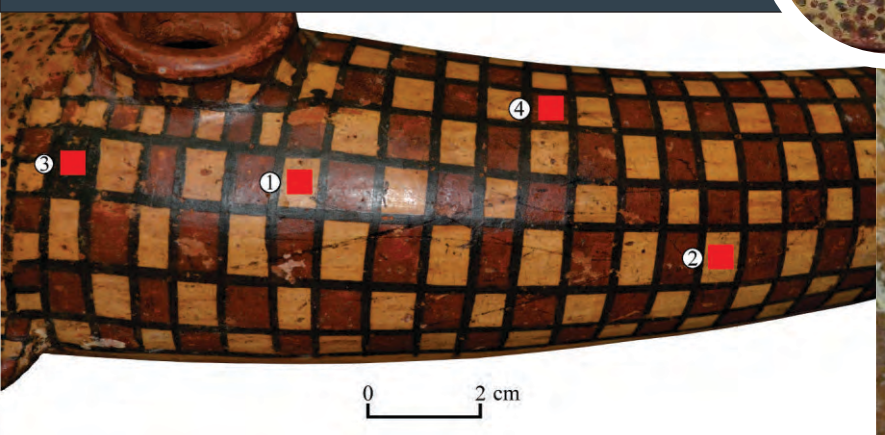
La composición química de la botella escultórica se realizó mediante HHpXRF en siete puntos de análisis entre pasta y engobe, identificando que la naturaleza química de la pasta presenta notables cantidades de Silicio (Si), Aluminio (Al), Potasio (K), Calcio (Ca), Hierro (Fe), Titanio(Ti) y Cadmio (Cd), el engobe crema presenta concentraciones elevadas en calcio, el engobe negro compuesto por hierro y manganeso y el engobe rojo de hierro.

Estado de conservación

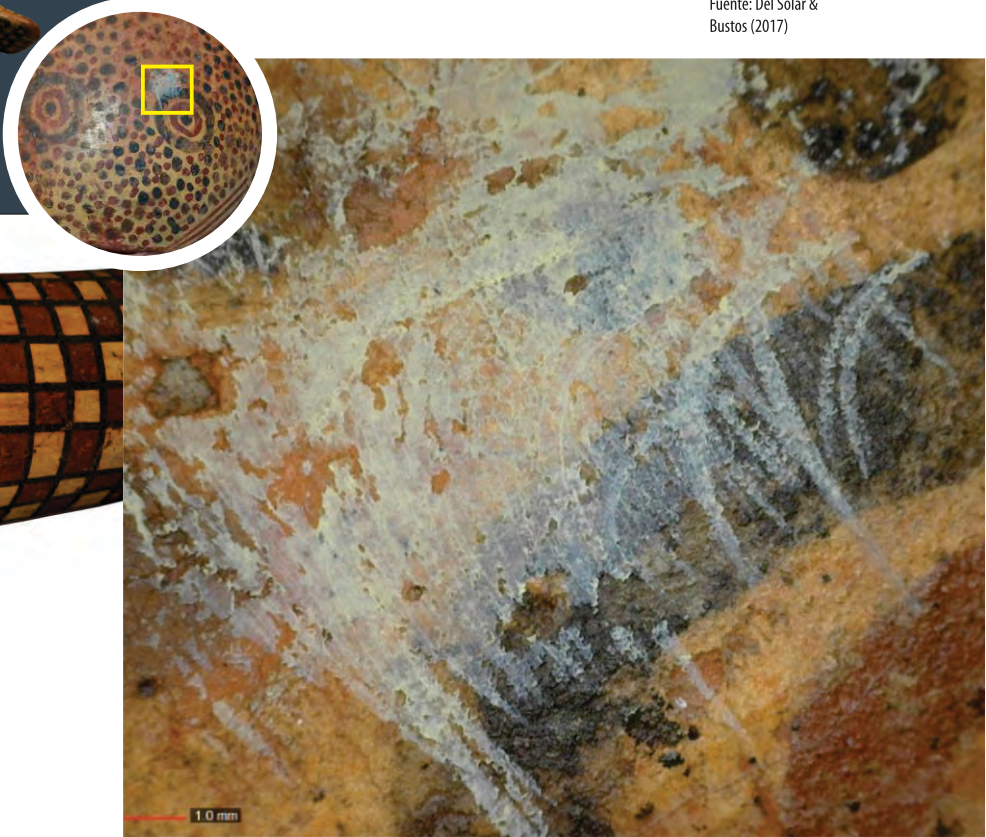
Mediante MDP, se determinó que el estado de conservación actual del objeto es regular (Del Solar & Bustos, 2017) debido a la presencia abundante de cráteres -desconchaduras-, fisuras en -al menos- dos patrones: grietas longitudinales-transversales y grietas longitudinales; asimismo existe ampollas finas al seno de algunas decoraciones rojas, provocando desprendimiento pictórico de engobes o pinturas. Por último se identifico los procesos de conservación activa como la reintegración cromática en la sección de la segunda aleta dorsal del pez y restos del proceso de unión entre la porción representativa de la cola y el cuerpo del pez, en cual se empleó una masilla o resina incolora. Asimismo se ha registrado la presencia de restos de pintura blanca contemporánea ubicada en la porción superior de las decoraciones pictóricas concéntricas que representan el ojo izquierdo del pez, impresión involuntaria mediante el uso de un pincel de cerdas finas.



PUNTOS DE ANÁLISIS CORRESPONDIENTES A LA PASTA
Fuente: Del Solar & Bustos (2017)



PUNTOS DE ANÁLISIS CORRESPONDIENTES AL ENGOBE
Fuente: Del Solar & Bustos (2017)



PUNTOS DE ANÁLISIS CORRESPONDIENTES LA PINTURA
Fuente: Del Solar & Bustos (2017)

REFERENCIAS

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
Barraza, S. (2012). *Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera inca: una aproximación a la ritualidad prehispánica andina*. Lima: PUCP.
Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power (John B. Thompson, ed.; transl. by Gino Raymond and Matthew Adamson)*. Cambridge: Polity Press.
Cobo, B. (1653). *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Atlas.
Criado, F. (1999). *CAPA 6. Del Terreno al Espacio: Planteamientos y Perspectivas para la Arqueología del Paisaje*. Madrid: Universidad de Santiago de Compostela.
De Acosta, J. (1590). *Historia Natural y Moral de la Indias*. Sevilla.
De Betanzos, J. (1551). *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Ediciones Atlas.
Del Solar, N. V., & Bustos, V. N. (2017). *Análisis mediante Microscopía digital y Fluorescencia de rayos x de tres piezas arqueológicas del fondo museográfico del Museo Histórico Regional, Dirección Desconcentrada de Cultura - Cusco*. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura - Cusco.
Guevara, L. (2009). *Informe final Proyecto de Investigación Arqueológica Saqsaywaman 2009-Zona Noreste del Cusco-Parque Arqueológico de Saqsaywaman*. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco.
Hodder, I. (1994). I*nterpretación en Arqueología. Corrientes actuales. Edición ampliada y puesta aldía.* Barcelona: Crítica.
Lévi-Strauss, C. (1964). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México : Fondo de Cultura.
Lévi-Strauss, C. (1970). *Tristes Trópicos, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
Marx, K., & Engels, F. (1970). *La ideología alemana*. Barcelona : Ediciones Pueblos Unidos .
McEwan, G. (2006). Inca State Origins: Collapse and Regeneration in the Southern Peruvian Andes. En G. Schwartz, & J. Nichols, *After Collapse: The Regeneration of Complex Societies* (págs. 85-98). Tucson: University of Arizona Press.
Murúa, M. (1590). *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas*. Madrid: Instituto Gonzalo Fernandez de Oviedo.
Weber, M. (1967). *El político y el científico, tr. Francisco Rubio Llorente.* Madrid: Alianza.
Zuidema, T. R. (1991). *La civilización inca en Cuzco*. Fondo de Cultura Económica.

Discusión

La ideología Inka estaba basada en la adoración y respeto a diversos elementos de la naturaleza que les rodeaba, una de ellas estaba ligada al culto al agua, representada en manantiales y ríos, los cuales eran considerados sagrados y animados por espíritus vivos. Por ejemplo, la ciudad de Cusco estaba ubicada entre dos ríos: Saphi y Tullumayo. Estos se unieron en el límite oriental de la ciudad para formar el río Huatanay. Los lugares donde se unían los ríos y arroyos se consideraban lugares especialmente sagrados (McEwan 2006).

Asimismo, como parte de los preparativos de las ceremonias y fiestas de la sociedad inka, la población debía realizar una limpieza de su cuerpo en ríos, lagunas, manantiales entre otras representaciones del agua (Betanzos, 1551), ya que se creía que el agua tenía el poder de lavar las impurezas y, por lo tanto, evitar los males y las enfermedades (Zuidema, 1991).

Como parte de la simbología del agua, una de las especies animales importantes, con valor ideológico y alimenticio fue el suche (Acosta,1590 y Murúa, 1590), representado en diversas modalidades de las manifestaciones culturales antiguas, tal como la representación alfarera de la botella escultórica, producida bajo conceptos y praxis experimentada mediante la tecnología alfarera propia de los inka. El análisis ceramológico de este objeto arqueológico ha evidenciado códigos estructurales generales de producción alfarera inka, predominando una decoración geométrica definida, superficies pulidas de pasta fina y la abstracción formal de la naturaleza a un objeto utilitario.

El contexto arqueológico donde se evidenció este objeto -sector Huaca Qowiqarana-, es una de las posibles huacas descrita por Cobo (1653. Citado en Guevara, 2009), formada por seis afloramientos rocosos labrados finamente, recintos de aparejo poligonal rustico, andenes de muros finos y una maqueta lítica y sus asociados indicarían ideológicamente la fertilidad y un posible culto al agua por las características propias de la especie.

Conclusión

La representación del suche en botella escultórica alfarera asociada a elementos que recrean la creación y formación de vida de su especie, sumado a un estudio detallado de las características de producción alfarera netamente inka y su contexto arqueológico de procedencia, indicaría una relación conceptual real a la naturaleza y habitat de la especie, así como una conceptualización ideológica relacionada al agua y a la fertilidad, este último considerando la importancia del Lago Titicaca, reconocido como una *pacarina inka*.

PATRIMONIO

REVISTA

PATRIMONIO

REVISTA

PERÚ | Ministerio de Cultura | Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

www.culturacusco.gob.pe

facebook/ministerioculturacusco