

Identificación de parte de la decoración de la *pajcha* colonial 7572, del Museo de América (Madrid)

Identification of part of the Colonial pajcha 7572 decoration from Museo de América (Madrid)

Luis RAMOS GÓMEZ

Universidad Complutense
Departamento de Historia de América II (Antropología de América)
lramosg@ghis.ucm.es

RESUMEN

Reconstruimos parte de la decoración de una *pajcha* del siglo XVIII del Museo de América (Madrid), gracias a la localización de una escena parecida en un *quero* del Museo Inka (Cuzco), en la que se representa a un agricultor arando con una pareja de bueyes. La decoración se completa con motivos relacionados con la escena agrícola y con una alegoría al 'Tiempo del Inca', que vemos como un elemento heráldico.

PALABRAS CLAVE

Pajcha.
Perú.
Siglo XVIII.
Escena
Agrícola.
Motivo
Heráldico.

ABSTRACT

We reconstruct here part of the decoration of a *pajcha* from XVIIIth century located at «Museo de América» (Madrid); his recreation was possible thanks to the discover of a *quero* at the Inka Museum in Cuzco, wich it is represented a scene of a farmer working the land with oxes and plough. The rest of the decoration shows different elements related with this scene and, as an heraldic element, an allegory of 'The Inca's Epoch'.

KEY WORDS

Pajcha.
Peru.
XVIIIth
Century.
Country
Scene.
Heraldic
Element.

SUMARIO 1. Las fichas publicadas de la pieza. 2. La época de realización y la interpretación de la pieza. 3. El análisis de la decoración. 4. Nuestro análisis de la *pajcha*. 5. Epílogo. 6. Referencias bibliográficas.

Cuando en 1930 Juan Larrea llegó al Cuzco, como tantos otros quedó deslumbrado por sus gentes, por sus monumentos y por el entorno, interesándole la arquitectura inca y «los restos arqueológicos complementarios: las cerámicas, los metales, las maderas de origen precolombino [...]. En virtud de un trenzado peripécico de circunstancias tan misterioso y fuera de lógica natural en su configuración como algunos muros cuzqueños, al cabo de un par de meses [...] resultó haber canjeado por antigüedades incaicas las especies de una herencia familiar recibida entonces [..., por lo que me vi] así impensadamente en posesión de un caudal nada común de objetos por [mí...] escogidos de entre las piezas arqueológicas que, con miras a su compra por el Estado, venían seleccionando a su vez diversos anticuarios locales, algunos desde hacía un cuarto de siglo» (Larrea 1960: 30 a 32).

Uno de los objetos que entonces adquirió Larrea fue la *pajcha*¹ de la que tratamos en el presente trabajo (Fig. 1), la cual fue mutilada para eliminar de ella un elemento colonial —aunque tiene otros— y hacerla pasar por inca². El saber si la alteración de la pieza se produjo antes o a consecuencia de que en el Cuzco se supiese el interés de Juan Larrea por comprar objetos incas, tiene una importancia relativa, porque lo que realmente debe preocuparnos es el hecho en sí, ya que es una clara muestra de que no se valoró como se debiera un objeto que reflejaba la complejidad del pasado de quienes lo realizaron en el siglo XVIII. Efectivamente, lo que indujo a la mutilación fue el deseo del vendedor de hacer pasar por inca lo que sabía que no lo era, sin duda porque de esa forma tenía asegurada una mejor venta; para conseguirlo no le importó eliminar casi totalmente la parte de una escena que era —según creyó— el único elemento que probaba que la pieza era colonial.



Figura 1. La pajcha 7572 del Museo de América (Madrid) (Cossío de Pomar, 1949: 171).

¹ Las *pajchas* están constituidas «por un recipiente de variada tipología de cuya parte baja arranca un largo vástago por donde fluye el líquido vertido en aquél, bien por su interior, bien por su cara superior a través de una o más acanaladuras zigzagueantes; en ocasiones este largo vástago se prolonga, creando una superficie sobre la que se suscita el recipiente» (Ramos Gómez 2000: 164). La generalidad de los autores consideran que la función de estas piezas es la de ofrendar líquidos en ritos propiciatorios, aunque las referencias etnohistóricas y etnográficas hablan de que se empleaba para beber de ellas, función que no excluye la anterior.

² Cuando empleamos el término 'inca', nos estamos refiriendo a la cultura andina prehispánica.

1. Las fichas publicadas de la pieza

La pieza la publicó por primera vez Paul Rivet en el catálogo que realizó sobre la 'Colección Larrea' cuando ésta se exhibió en París en 1933³, ficha a la que acompañó la foto de la pieza, y cuyo texto dice así:

1. PAKCHA o K'ENK'O. Cuenco perforado adornado con una cabeza de ave (?) en relieve y con decoración lacada en dos bandas. Prolongamiento inferior recorrido por una acanaladura sinuosa, decorado con un felino y con motivos florales lacados. Canalización interior que comunica el fondo del cuenco con la boca del mamífero, que vierte el líquido al inicio de la acanaladura. No hay figuras de insectos⁴. La banda superior del cuenco contiene, en un lado, un guerrero sentado y una mujer india que le ofrece una flor, escena enmarcada por el sol y la luna; en el otro lado, un indio que va detrás de una llama y una mujer india con dos vasos en las manos, delante de un gran aríbalo. La banda inferior está decorada con cuadrúpedos⁵.

Sus medidas eran de 150 por 667 mm..

En 1935 la 'Colección Larrea' se expuso en Madrid, firmando Hermann Trimborn y Pilar Fernández Vega el correspondiente catálogo. La primera ficha correspondía a nuestra pieza, que procedía del «Departamento del Cusco» y medía 160 mm. de altura por 680 mm. de longitud, y su descripción es la siguiente:

1. PAJCHA o QU'ENKO CATARI compuesto de una taza hemisférica, cuyo borde se adorna con una cabeza de animal, y de un mango longitudinal recorrido por un canal serpentiforme. Sobre el mango, junto a la taza, se halla esculpida en bulto la figura de un cuadrúpedo. La trayectoria del líquido es muy complicada: vertido en la taza pasa, por un conducto oculto, a través del cuerpo del cuadrúpedo, que lo arroja por la boca a un pequeño depósito desde donde es conducido por el canal al extremo del utensilio. El centro de la decoración policroma de la taza se halla ocupado por el Sol a cuya derecha aparece un guerrero inca sentado en su *tiyana*, al que una mujer, de pie, bajo la luna, ofrenda un ramo de flores de *kantu*; a la izquierda aparece una mujer con dos vasos en la mano delante de una gran vasija y más allá un personaje blandiendo un arma detrás de un animal. El cuerpo longitudinal [—el mango vertedera—] se decora en cada una de sus caras laterales con un jaguar y el *puitu* o banda de losanjes [*sic*] en el que se inscribe una serie de flores de *kantu*. En

³ El catálogo no está firmado, habiendo supuesto algunos autores que fue realizado por Juan Larrea; sin embargo, el mismo Larrea señala a Rivet como su autor (1960: 35).

⁴ Se está refiriendo Rivet a la teoría expuesta por Joyce (1923) sobre la conexión de las arañas con este tipo de piezas (*Art des Incas* 1933: 5).

⁵ «1. PAKCHA ou K'ENK'O. Bol perforé orné d'une tête d'oiseau (?) en relief et d'un décor laqué en deux bandes. Prolongement inférieur, avec une gouttière sinueuse, décoré d'un félin et d'ornements floraux laqués. Canalisation intérieure faisant communiquer le fond du bol avec la gueule du mammifère, qui rejette le liquide à l'origine de la gouttière. Aucune figuration d'insecte. La bande supérieure du bol représente, d'un côté, un guerrier assis et une femme indienne lui offrant une fleur, scène encadrée par le soleil et la lune; de l'autre côté, un Indien marchant derrière un lama et une femme indienne avec deux gobelets dans les mains devant une grande aryballe. La bande inférieure représente des quadrupèdes» (*Art des Incas* 1933: 5 y 6).

cuanto al cuadrúpedo exento, por llevar adornado su lomo con un objeto colorado que bien sea un bulto de carga, bien la camiseta con que se les vestía para el sacrificio, parece representar una llama (Trimborn y Fernández Vega 1935: 14 y 15).

Aunque parece imposible que la ficha de Rivet no se tuviese presente cuando Trimborn y Fernández Vega redactaron el catálogo de Madrid, así lo hacen pensar una serie de omisiones y diferencias que no dejan de ser chocantes. Entre las primeras cabe señalar que en la ficha de Madrid falta la identificación de la figura tallada en el cuenco, que para Rivet —aunque con dudas— era la de un ave, o cualquier referencia a que la parte inferior del cuenco estaba decorada con cuadrúpedos, que Rivet señala pero no identifica. En cuanto a las diferencias, resulta llamativo el hecho de que lo que para los autores del catálogo de Madrid es una llama cargada o lista para el sacrificio, para Rivet es un felino; pero aún lo es más que el indio que para Rivet camina detrás de una llama, Trimborn y Vega lo vean como un varón que, blandiendo un arma, persigue a un animal que no identifican.

La pieza fue nuevamente descrita en 1976, en esta ocasión en un artículo en el que Lorenzo-Eladio López y Sebastián y Chantal Caillavet se ocuparon de las pajchas incas del Museo de América, centro al que se había integrado la 'Colección Larrea'. Su ficha, que se acompaña con tres fotos⁶, sigue muy de cerca la publicada en el catálogo de Madrid, omisiones incluidas, aportando como novedad la descripción del recorrido del líquido por la parte superior del mango⁷. También hemos de destacar que identifican como «una carga o una manta para el sacrificio» al objeto que lleva sobre su lomo el cuadrúpedo tallado —«tal vez un auquénido»— (1976: 288), al que Trimborn y Vega vieron como «un bulto de carga» o como una «camiseta».

En 1980, Mariano Cuesta Domingo publicó el libro *Arqueología Andina: Perú*, del que forman parte una serie de fichas de piezas arqueológicas andinas del Museo de América, entre las cuales se encuentra la que a nosotros nos ocupa, y cuya foto se reproduce en color en dos tomas del mismo lateral (1980: 333); la pajcha se identifica con la referencia «368 P.151», de su conservación se dice que es «buena» y se le otorgan las medidas de 66,5 cm. de longitud y de 18 cm.

⁶ Corresponden a los dos laterales y a una visión cuasi cenital.

⁷ La descripción de esta parte es la siguiente: «Pajcha formada por un recipiente globular cuyo borde se adorna con una cabeza de animal esculpida en bulto redondo al exterior; la base interior de dicho recipiente es plana y en su centro se encuentra la perforación que da salida al líquido. Se une este recipiente por su base a una sección recta en la que se ha excavado un canal serpenteante. En la parte más próxima al recipiente globular se ha realizado un pequeño depósito. En el centro de la primera sección del canal, que es recta, se ha esculpido también en bulto redondo la figura de un cuadrúpedo, tal vez un auquénido. El canal tiene una primera sección recta, una serpenteante (línea ondulada con tres curvaturas), otra pequeña sección recta y un pequeño labio resaltado al final.

El líquido, al discurrir desde el recipiente globular hasta el extremo de la sección recta ha de seguir una trayectoria complicada: desde el recipiente globular pasa, por un conducto oculto, al pequeño depósito circular que hay bajo su cabeza; de aquí cae al primer tramo del canal, geminándose su recorrido por ambos lados del pequeño cuadrúpedo e iniciándose desde entonces el recorrido serpenteante, después el recto y la caída por el labio final» (López y Sebastián y Caillavet 1976: 286 a 288).

para el diámetro del cuenco. Como elementos sobresalientes de la necesariamente corta descripción, Cuesta indica los colores empleados en la decoración —el «rojo, amarillo, marrón, azul»—, e identifica la cabeza tallada en el cuenco con la de un ave y la figura colocada sobre el vástago con un «felino»; por último, debemos señalar que la decoración pintada en el cuenco se describe e interpreta como una «escena de culto a la fertilidad, con figuras antropomorfas, vestidas ricamente, y fitomorfas» (1980: 291).

En 1988 se imprimía en Alicante el catálogo *Piedras y oro. El arte en el imperio de los incas*, en el que no sólo se recogían piezas realizadas con esos materiales, pues también las hay hechas con otros metales, con madera, con fibras vegetales y animales, y con barro. Uno de los objetos cuya ficha se reproduce es el que nos ocupa, cuya referencia para la exposición es «V.35» y cuyo número de inventario es el de «7572», que corresponde al general del Museo de América y con el que actualmente se sigue identificando; en su ficha se indican los colores que han intervenido en la realización de la decoración —los «tonos rojo, crema, azul, negro, marrón claro, marrón oscuro y rosa»— y se le dan las dimensiones de 16,7 cms. de altura, 68,5 cms. de largo y 19,3 cms. de diámetro máximo de la boca del cuenco. Por vez primera la descripción de la pieza se acompaña del desarrollo de la decoración⁸, tanto del mango —vista cenital y de los dos laterales— como del friso superior del cuenco (1988: 157), que reproducimos (Fig. 2), ya que falta la parte baja, aquella que Rivet —el único que se refiere a ella— dice que estaba decorada con cuadrúpedos.

Con respecto a la descripción de la decoración del cuenco, al igual que en el dibujo se omite cualquier referencia a los cuadrúpedos, cometiéndose además el error de cambiar la posición de las dos mujeres que intervienen en el friso superior, que se describe con las siguientes palabras:

En sus paredes hay una escena pintada en la que se representa un Inca sentado y vestido con sus atributos distintivos; a la derecha aparece su mujer, la Colla, de pie y sosteniendo una rama de flores de *sullu-sullu* (*Bomarea uniflora*). La representación del sol y la luna con perfiles humanos y de dos personajes, uno masculino blandiendo un arma detrás de un posible animal, y otro femenino sentado con dos keros junto a un aríbalo, completan la escena. En torno a éstos aparecen flores de *ñucchu* (*Salvia oppositiflora*).

Si en la descripción de esta parte de la pieza no se ha identificado a la figura tallada en el borde del cuenco, tampoco se hace con la situada en el vástago, aunque —como ocurre con el cuenco— sí se da nombre a los elementos fitomorfos: «*chimpu chimpu* (*Fuchsia boliviana*)» los de la parte superior y «*chiwanway* (*Zephiranthes tubiflora*)» los de los laterales (1988: 157).

En resumen, la ficha de *Piedras y oro* tiene tres aportaciones importantes: identificar a dos de los personajes plasmados en el cuenco con el Inca y la Coya; señalar que el sol y la luna tie-

⁸ Fue realizado por Amparo Moltó.

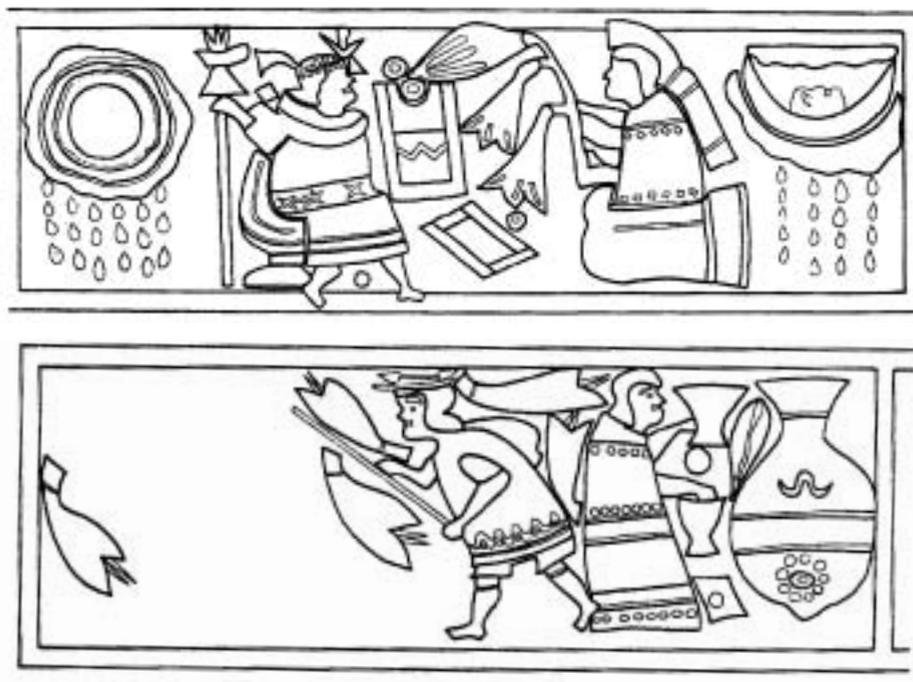


Figura 2. Decoración de las dos metopas del friso superior del cuenco, según Amparo Moltó (Piedras y oro 1988: 157)

nen «perfiles humanos» y, por último, identificar mucho más correctamente los motivos fitomorfos. A ello hemos de añadir la publicación del desarrollo de gran parte de la decoración de la pieza, que hasta el día de hoy es el único con el que contábamos.

La última descripción que conocemos de la pajcha que nos ocupa es la que aparece en el catálogo de la exposición *Los incas y el antiguo Perú*, realizada en Madrid en 1991; la ficha la firma Paz Cabello y, en cuanto a la descripción del objeto, es similar a la publicada en *Piedras y oro*, lo que nos hace suponer que ambas son de la misma autora. La pajcha se reproduce completa en una fotografía en color y de gran tamaño (Fig. 3), lo que permite ver que está de pie y no sentada la mujer relacionada con el personaje masculino que parece que corre, y percibir detalles que no figuran en la correspondiente ficha, como los adornos del cuello de los animales tallados en el mango y en el borde del cuenco, uno de los dos sacos que carga la llama colocada en el mango, así como una parte de uno de los cuadrúpedos señalados por Rivet (1991: 271 del tomo II).

2. La época de realización y la interpretación de la pieza

Ni en el catálogo de París ni en el de Madrid se da dato alguno sobre la cronología de la pieza, por lo que, dado el carácter general de estas publicaciones, no dudamos en concluir que se la creyó inca. En esta misma etapa incluyen López y Sebastián y Caillavet a ésta y a la mayoría de

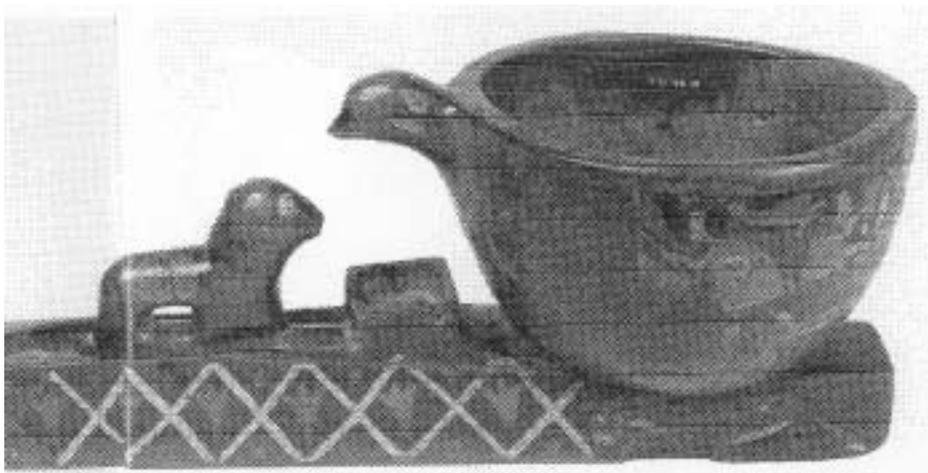


Figura 3. Vista parcial de la *pajcha* 7572 (Los incas y el antiguo Perú, 1991: 271 del tomo II).

las otras *pajchas* que estudian, en concreto a aquéllas en las que no han «hallado elementos claramente europeos en los temas decorativos»; sin embargo no descartan «la posibilidad de que [las piezas] sean de época colonial, ateniéndonos a las conclusiones de Rowe (1961), quien considera que todos los keros policromados son coloniales y sólo los incisos pueden ser pre-hispánicos» (1976: 284).

Cuesta Domingo incluye la pieza en la cultura inca (1988: 291), opinión de la que se difiere en *Piedras y oro*, tanto en el artículo «El arte inca epigonal» —firmado por Martínez de la Torre y Cabello Carro—, como en la ficha ya comentada, donde se la considera de la «cultura Inca Tardía, siglo XVI», período éste que parece estar situado entre 1532 y 1572 (1980: 55, 59 y 157). Sin embargo esta posición no la mantiene una de las referidas autoras, en concreto Cabello Carro, en *Los incas y el antiguo Perú*, pues allí retrotrae el momento de su realización a la «Cultura Inca. Período Horizonte Tardío» (1991: 271 del tomo II), tesis que se ha mantenido en la exposición permanente del Museo de América de Madrid, según puede leerse en la cartela que acompaña a la *pajcha*⁹.

Por lo que respecta a la función de la pieza, la uniformidad es total, pues todos los autores la califican de *pajcha* y describen más o menos extensamente la posible circulación del líquido vertido en el cuenco, aunque ninguno de ellos declara haberlo comprobado.

3. El análisis de la decoración

Como es lógico, en las fichas de la pieza aparecen una serie de identificaciones que debemos considerar más detenidamente. Así, López y Sebastián y Caillavet plantearon la posibilidad de

⁹ Reza así: «Vasija ceremonial o *pajcha* utilizada para hacer ofrendas a la tierra para propiciar la fertilidad. Madera. Cultura Inca (1400-1533 d.C.). Perú».

que el personaje masculino sentado en una tiana, no fuese un guerrero —así se decía en los catálogos de París y Madrid—, sino un Inca; esta identidad se acepta en *Piedras y Oro* y en *Los Incas y el antiguo Perú*, y se extrapola a su acompañante femenina, porque se la ve como la Coya. Por su parte, en *Piedras y Oro* se destaca la especial figura de lo que para otros autores sólo eran cuerpos celestes¹⁰, indicando Martínez de la Cruz y Cabello Carro en un artículo que allí publicaron, que se trataba de «la representación de las divinidades incaicas, el sol y la luna, de las que brota la lluvia de la fertilidad aparentemente imprecada con la pajcha» (1988: 55)¹¹. También es importante señalar la identificación del otro personaje masculino de la decoración del cuenco, que sólo Rivet describe como un indio que va detrás de una llama, pues los demás autores que se han ocupado de él parece que lo interpretan como un posible cazador que persigue a un animal no especificado. Por último no queremos dejar de señalar una de las funciones que Trimborn y Fernández Vega primero, y posteriormente López y Sebastián y Caillavet, dan al objeto que lleva el auquénido representado en el vástago, pues al señalar los primeros la posibilidad de que se trate de «la camiseta [...] para el sacrificio» y los segundos de una «manta para el sacrificio», otorgan un carácter muy especial a ese animal, y por extensión a la pieza en su totalidad.

Otro tipo de interpretación es la que en 1994 dio Félix Jiménez Villalba. La expuso en un artículo cuyo objetivo era doble: por una parte identificar a través de diversas crónicas los mecanismos puestos en marcha por la cultura inca para legitimar la figura de su máximo dirigente, y por otra ver su plasmación en distintas vasijas de madera del Museo de América que creía prehispánicas, y entre ellas la pajcha 7572. En su artículo, Jiménez Villalba opina que los incas recurrieron a «la religión [...] por su capacidad para otorgar carácter divino a todo aquello que toma bajo su protección» (1994: 9), «centrándose en el culto solar estatal y en determinados poderes mágicos del Inca» (1994: 6). En relación con estos supuestos, Jiménez Villalba se fija particularmente en la narración de Cobo sobre la visión de Pachacutec en Susurpuquío, donde en la tabla de cristal que cayó de lo alto vio a la divinidad solar en figura de hombre tocado con los emblemas del incario y revestido con pieles de puma y cuerpos de serpientes (Cobo: lib. XII, cap. XII; 1964: 78). Según Jiménez Villalba, «la pajcha número de Inventario 7572 reúne todos estos elementos simbólicos, [pues] la decoración del recipiente nos muestra al Inca recibiendo distintos presentes, mientras la espiga de la vertedera presenta las imágenes del jaguar —en uno de los laterales— y la serpiente —la forma de la vertedera—» (1994: 14), identificaciones que repite en el pie de la ilustración donde se reproduce el desarrollo de la pieza publicado en *Piedras y oro*¹². Como fácilmente puede deducirse de lo expuesto, Jiménez Villalba no sólo no analiza el conjunto de la decoración, sino que selecciona únicamente aquellos elementos que le interesan y les da el sentido que le conviene.

¹⁰ En la ficha de la pieza se indica que tenían «perfiles humanos» (*Piedras y oro*, 1988: 157).

¹¹ Un texto prácticamente idéntico en la ficha de la pieza realizada por Cabello Carro para *Los incas y el antiguo Perú* (1991: 271 del tomo II).

¹² Es la ilustración número dos, y su pie reza lo siguiente: «Asociación entre el Inca, el Jaguar y la Serpiente. Pajcha n° de Inv.: 7572. M.A.» (1994: 11).

4. Nuestro análisis de la pajcha¹³

La pieza del Museo de América inventariada con el número 7572 está formada por un cuenco situado sobre el extremo más alto de un largo mango-vertedera. El cuenco tiene un labio plano de 18 mm. de grosor y su boca tiene un diámetro que oscila entre 195 y 185 mm.; reposa sobre un largo mango-vertedera de 680 mm. de longitud. La altura máxima de la pieza es de 161 mm. y pesa 2.216 gramos. La decoración se ha perdido en parte del cuenco y está realizada principalmente mediante pintura policroma delimitada por incisiones, y en mucho menor porcentaje por modelado; se desarrolla en el labio y pared externa del cuenco, y en los tres laterales visibles del mango-vertedera. En la cara frontal de esta parte de la pieza se ha grabado una marca en forma de círculo.

Los autores que se han ocupado de ella la han identificado siempre como una pajcha y han descrito correctamente la circulación del líquido que se vertía en el cuenco¹⁴, si bien creemos necesario añadir que el mango-vertedera tiene una altura decreciente para así facilitar la circulación del líquido hacia el pitorro, lo que nos hace suponer que, para usarla, se la asentaba en una superficie plana. Sobre la funcionalidad de la pajcha queremos señalar que su peso y dimensiones la hacen de difícil manejo, y que además el sistema de circulación del líquido parece responder más a un divertimento que al posible fin del objeto; efectivamente, al emplearse el principio de los vasos comunicantes y estar situada la boca de la llama —por donde sale el líquido— aproximadamente a la mitad de la altura del cuenco, todo el líquido situado a nivel inferior quedaba retenido en ese recipiente y en el circuito interno.

En los laterales del mango-vertedera, desde su inicio hasta donde casi termina el cuenco, se han plasmado sendos jaguares agazapados (Fig. 4); el resto está decorado por una serie de rombos interconectados lateralmente, en cuyo espacio interno se han situado flores de *chywanway*, habiéndose colocado al final, hacia el arranque del pitorro, una flor de *ñuchu*. Sobre el mango-vertedera se ha tallado una pequeña pila y una llama pobremente representada, que en los laterales de su lomo lleva sendos sacos que se sujetan con una cuerda y en torno a la parte alta del cuello una serie de motivos circulares (Fig. 3)¹⁵. Frente al animal y tallada en el borde del cuenco, se ha colocado la cabeza de lo que habitualmente se ha identificado con un ave, aunque dada la pobreza de la talla no podemos descartar la posibilidad de que sea la cabeza de otra llama, también ornada en la parte superior del cuello y en el cráneo con elementos no identificados. El resto de la cara superior del mango-vertedera está decorado con círculos formados por puntos que tienen otro de estos elementos en su centro, los cuales se han colocado en los laterales del canal zigzagueante.

En el cuenco, la decoración se ha dispuesto tanto en el borde —donde prácticamente ha desaparecido— como en dos frisos. En el inferior (Fig. 5) —parcialmente perdido— se ha situado

¹³ Agradecemos las facilidades dadas por el Museo de América para el estudio de la colección de las vasijas ligneas andinas de época colonial.

¹⁴ Véase especialmente López y Sebastián y Caillavet (1976: 286 a 288).

¹⁵ El motivo que prácticamente está colocado sobre el cráneo, también se ha realizado en relieve.

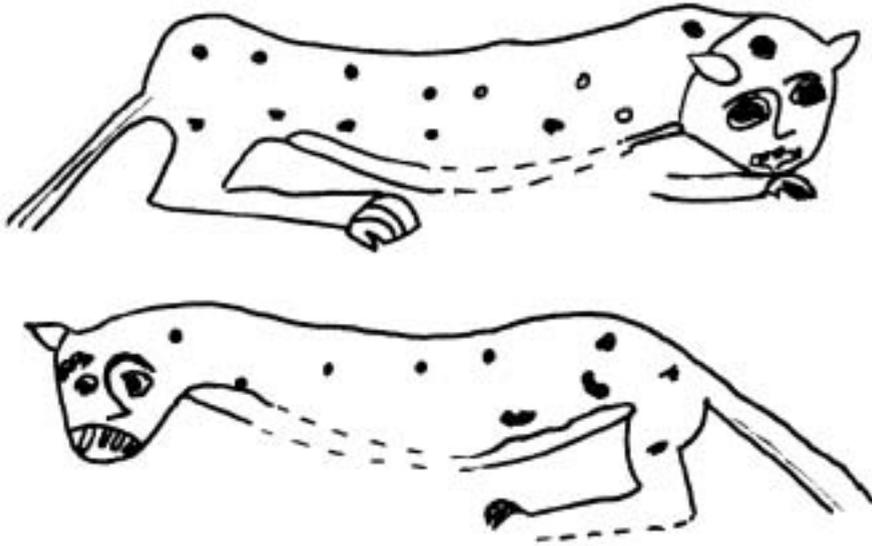


Figura 4. Jaguares situados en el arranque del mango-vertedera (Dibujo de Luis Ramos Gómez).

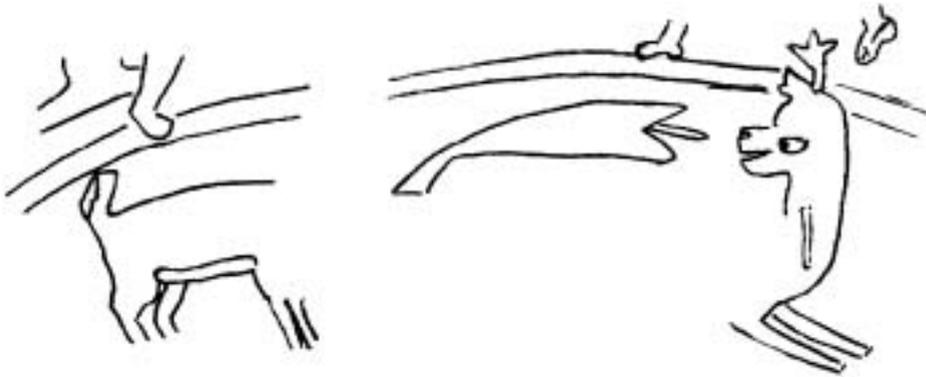


Figura 5. Cuadrúpedos (¿cervidos?) representados en el friso inferior del cuenco (Dibujo de Luis Ramos Gómez)

una flor de *ñuchu* y dos cuadrúpedos mal conservados¹⁶, que pueden ser dos cérvidos; aunque bajo ellos están colocados los jaguares pintados en el mango, no parece que haya relación entre unos y otros.

¹⁶ El colocado bajo la figura del Inca carece de cabeza y el situado bajo el otro varón únicamente conserva la cabeza, el cuello y las patas delanteras.

El friso superior se divide en tres metopas. La primera (Fig. 6) se decora con una de las que podríamos denominar «escenas de homenaje» o «escenas de reconocimiento», en la que se representa a un personaje masculino de pelo largo que está sentado sobre una alta *tiana* y va vestido con un desproporcionado *uncu* que le llega más debajo de las rodillas, una capelina o *phullu*, y una capa o *llacolla*; con la mano izquierda sujeta un gran escudo cuadrangular y con la derecha una especie de alabarda o *cancacuchuma champi*. Su tocado está formado por una pluma que lleva en el cráneo y tres más en la parte delantera de la cabeza, así como por la borla o *mascapaycha* que le identifica como un Inca. Frente a él está colocada una mujer de alta alcurnia —se toca con una *ñañaca*— que, por simpatía o paralelismo con la figura masculina, puede ser la Coya; está sentada sobre sus talones, viste *acsu* y *lliclla*, y ofrece al Inca una planta de *cantu* con grandes flores. Este conjunto está enmarcado lateralmente por las figuras de un sol con rostro humano frontal y rayos —tras el varón— y de una luna en cuarto creciente, aunque girada 90° hacia arriba¹⁷, con rostro humano de perfil —tras la mujer—, sobre ella y bajo los dos cuerpos celestes, se han representado nubes que dejan caer gotas de lluvia.



Figura 6. Primera metopa del friso superior del cuenco (Dibujo de Luis Ramos Gómez).

La segunda metopa (Fig. 7), mucho más estrecha, se ha decorado con una posible flor de *chiwanway*. En la tercera metopa (Fig. 7) se ha desarrollado una escena que en parte fue borrada intencionalmente y que tiene como elementos de relleno flores de *ñucchu* y figuras romboidales. En ella se ha plasmado a una mujer serrana vestida con *acsu* y *lliclla*, que está de pie y sostiene o manipula sendos *queros* ante una vasija tipo *urpu*, de cuyo cuello penden frutos de ají y sobre cuya panza se ha pintado el motivo que veíamos en la cara superior del mango-vertedera. A la espalda de esta mujer se ha situado a un varón de pelo largo que parece correr; se toca

¹⁷ La posición de la luna es similar a la empleada en las representaciones en las que la Virgen María está colocada sobre ella.

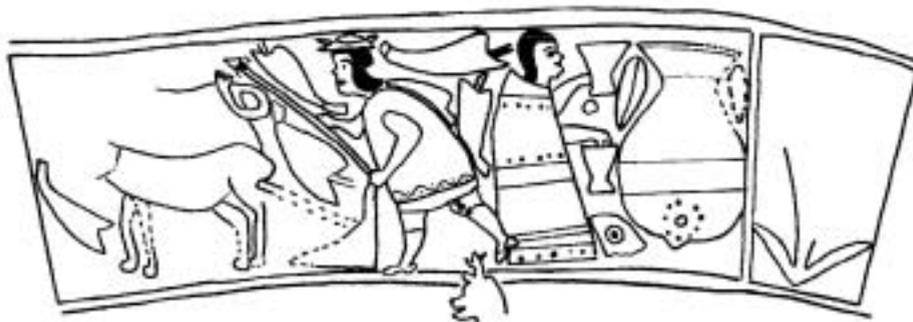


Figura 7. Tercera y segunda metopa del friso superior del cuenco (Dibujo de Luis Ramos Gómez).

con un sombrero de ala plana ornado con frutos, viste un uncu y calzones abotonados¹⁸, y calza ojotas; con la mano izquierda agarra un instrumento no identificable y con la derecha sujeta lo que a primera vista aparenta ser una lanza, pues el asta termina en una posible punta con el entronque ornado de flecos. Ante este personaje quedan restos del motivo que para Rivet era una llama y para otros investigadores un animal no identificado, y que nosotros tampoco pudimos concretar cuando estudiamos el objeto, si bien sí que anotamos que parecían dos animales, y no uno.

La pieza es indudablemente colonial, no sólo por la complejidad de la escena y el estilo figurativo y policromo de la decoración, sino también por detalles como la representación del sol y la luna con facciones humanas y aquél con rayos; las nubes de las que cae agua; el pelo largo del Inca o la alta tiana en la que se sienta, sin olvidarnos del tocado y los calzones abotonados lateralmente del varón que parece correr, y que corresponden al siglo XVIII. Si estos elementos indicadores de su cronología han pasado desapercibidos para quienes han trabajado con la pieza, no puede sorprendernos que tampoco fueran tenidos en cuenta por la persona que intentó hacerla pasar por inca, quien se conformó con destruir las figuras indudablemente coloniales que estaban situadas ante el supuesto cazador, y quizás también las colocadas en relación con los cuadrúpedos de la parte baja del cuenco.

Afortunadamente para nosotros, el raspado al que se sometió el friso superior para destruir el motivo delator no fue perfecto, ya que en la superficie de la madera quedaron parte de algunas de las líneas que grabó el artesano colonial para perfilar los motivos y fijar la laca con la que creó la decoración. Ciertamente lo conservado es poco, y como sin duda les ocurrió a los investigadores que nos precedieron, por más esfuerzos que hicimos —que fueron muchos— no pudimos pasar de colocar sobre el papel una serie de líneas que nada concreto nos decían, por

¹⁸ El artesano ha pintado en paralelo a su espalda una flor de *ñucchu*, que da la impresión de ser una capa o *llacolla*.

lo que tuvimos que conformamos con la hipótesis de que se trataba de dos cuadrúpedos que eran perseguidos por un cazador que llevaba en una mano una lanza y en la otra otro objeto, quizá una red. Pero si en Madrid, y con la pieza delante, no conseguimos identificar el motivo perdido, sin embargo sí lo pudimos hacer en el Cuzco, en cuyo Museo Inka¹⁹ tuvimos la oportunidad de trabajar en el ya lejano 1996 y manejar una pieza que nos abrió los ojos.

La identificación la pudimos lograr al poder aprovecharnos de una de las características de la decoración de las vasijas lígneas andinas coloniales: la de haber sido realizadas en talleres que contaban con modelos de escenas, las cuales se copiaban —más o menos extensamente y con mayores o menores variaciones—, en las piezas que fabricaban esos centros. Esta circunstancia nos permitió localizar una escena en parte compuesta por las figuras que formaban parte de la pajcha de Madrid; está en el quero 264 3888-50, número 24 de la colección 'José Orihuela Yábar', decorado parcialmente con un motivo que Manuel Chávez Ballón describe en su catálogo con las siguientes palabras:

2.— [Zona] superior: Escena agrícola de dos aradores con dos toros cada uno, con una mujer y un ayudante, un aríbalo grande, vasos, árboles, flores, ajíes y puntos en el fondo [...] COMENTARIO: Los toros aradores están con sus yugos y arados con rejas, tienen hombres que los conducen y éstos usan pantalones, sombrero y bastón. Una mujer siembra semillas y la otra alcanza vasos. Los toros tienen manchas (1970: 224 y 225).

Aunque Chávez Ballón no realizó el desarrollo de la decoración, sí lo hizo Liebscher (1986: 33, Lámina V/1) (Fig. 8), pudiéndose apreciar en él la similitud existente entre las figuras del segundo grupo del quero y las de la segunda metopa de la pajcha de Madrid (Fig. 9). En primer lugar queremos destacar que en una y otra pieza se ha representado en igual actitud al agricultor que guiaba una yunta de bueyes y sujetaba un arado, motivos estos últimos a los que correspondían las líneas que habíamos visto en la pieza 7572, concretamente a parte de la cabeza,



Figura 8. Desarrollo del quero 264 3888-50 del Museo Inka del Cuzco (Liebscher 1986: 33, lámina V/1).

¹⁹ Agradecemos muy sinceramente las atenciones recibidas del personal del Museo Inka, que dirigía el gran investigador Dr. D. Jorge Flores Ochoa, así como las facilidades dadas por el director y conservadores del centro para desarrollar nuestra investigación.

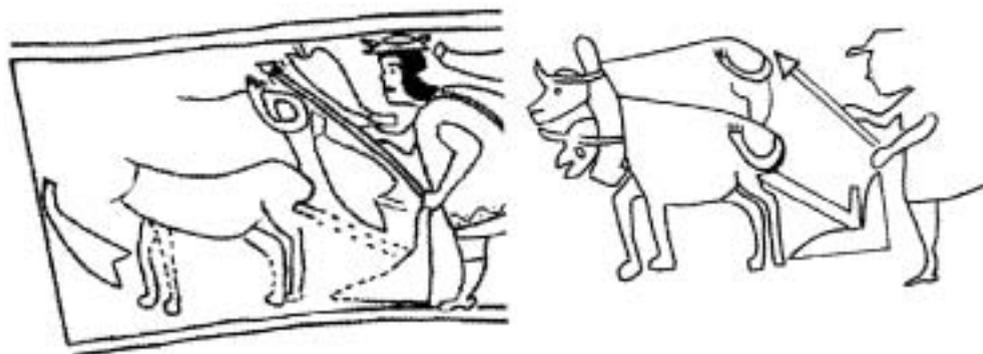


Figura 9. Yunta y boyero de la pajcha 7572 del Museo de América y del quero 264 3888-50 del Museo Inka del Cuzco (Dibujos de Luis Ramos Gómez)

lomo, rabo y patas del animal más próximo al espectador, y al lomo, rabo, grupa y pata trasera del más alejado, así como a una parte del arado; no eran éstas las únicas similitudes, pues en ambas piezas se ha representado un urpu ornado con ajíes y una mujer que prepara o efectúa una libación con dos queros, la cual, en un caso mira hacia el varón y en el otro le da la espalda.

La escena que no habíamos podido interpretar era, ni más ni menos que la representación de una labor agrícola, que una vez reconstruida nos obligó a transformar al supuesto cazador en un agricultor, a los animales que parecía perseguir en una yunta de dos bueyes que araban la tierra, a la lanza en la aguijada y al objeto que llevaba el supuesto cazador en la mano izquierda, en el arado con el que roturaba la tierra.

Esta escena de trabajo agrícola indudablemente está relacionada con parte de la representada en la primera metopa del cuenco, en concreto con la lluvia, necesaria para que esa labor y la consecuente siembra resultasen fructíferas. Ciertamente este fenómeno está en conexión directa con un sol y una luna de rostro humano, que podríamos interpretar como meros indicadores del día y de la noche, mostrándonosnos a través de ellos que la deseada lluvia podía caer en cualquier momento; pero evidentemente el significado de esos cuerpos celestes no es éste, sino otro mucho más trascendente, ya que creemos que estamos ante la representación de seres elucubrados o del ámbito de las creencias relacionados directamente con ese Inca y Coya coloniales, a quienes se ve como sus descendientes terrenales. Con respecto a la escena 'de homenaje' o 'de reconocimiento' que los dos personajes protagonizan, debemos señalar que es un elemento iconográfico muy usual en los queros y pajchas coloniales, y que para nosotros es una alusión al pasado prehispánico, en concreto al 'Tiempo del Inca'; con respecto a la posición y actitud de las dos figuras, el artesano ha querido comunicar el poder que supuestamente tenía cada uno, el cual es fácilmente deducible si atendemos a la posición oferente y rebajada—está sentada sobre el suelo—de la Coya frente a la receptora y mayestática del Inca, sentado en su *tiana*.

Evidentemente, si atendemos a las figuras que intervienen en esta metopa, podemos pensar que estamos ante la representación de una reivindicación política o de *Inkarry*, y de un culto a divinidades prehispánicas, idólatrico a juicio del cristianismo. Sin embargo no es así, ya que esta iconografía alegórica al 'Tiempo del Inca' no es la muestra de una confrontación directa con el orden colonial, sino un elemento heráldico mediante el cual el poseedor del objeto alude a su identidad étnica y a su antigua y alta nobleza, en clara referencia a que por sus venas —real o supuestamente— corría la sangre de los máximos dirigentes del incario. Pero no era sólo eso lo que quería hacer visible el propietario de la pieza, ya que a través de ella también quería mostrar su poderío económico, el cual se visualizaba mediante la contemplación y utilización de un objeto tan lujoso y tan costoso como lo es la pajcha 7572.

No son esas las únicas alegorías existentes en la iconografía de la pieza, porque los frutos que ornaban el cuello de las dos llamas talladas, el *urpu* y el sombrero del agricultor, así como las plantas pintadas en el mango y en otras partes de la pajcha, incluso la ofrendada por la Coya al Inca, creemos que son representaciones de los elementos propiciatorios y ornamentales que llevaban y llevan los hombres, animales y objetos que participaban y participan en la roturación del campo y siembra, así como en todo tipo de actividades productivas, festivas o propiciatorias. Otro motivo que también parece tener relación con la labor agrícola que se está realizando es la representación de los dos sacos que porta la llama colocada en la parte alta del mango, los cuales pueden contener o bien la semilla que se ha de sembrar, o bien los productos que habían de ser consumidos por quienes participasen en la tarea agrícola²⁰. Por último, queremos señalar otro detalle: el de la coincidencia entre el motivo geométrico que orna tanto la panza del *urpu* como la parte superior del mango de la pajcha; ¿se trata de una forma de indicarnos que el contenido de la vasija que está frente a la mujer serrana es el mismo que debe correr por el canal de la pieza? Posiblemente sí.

5. Epílogo

Para completar este trabajo ciertamente podríamos haber estudiado las variantes que tiene el motivo de roturar un campo utilizando un arado arrastrado por una pareja de bueyes y las escenas de 'reconocimiento' o de 'homenaje'²¹. Sin embargo no vamos a abordar esta tarea, que queda para mejor ocasión, porque nos conformamos con haber reconstruido una parte de la iconografía que parecía perdida y haber reintegrado la pieza a su tiempo histórico, de donde pretendió sacarla quien, por quererla vender como inca, no dudó en borrar la pareja de bueyes que demostraba palpablemente que era colonial. Ciertamente su maniobra ha tenido éxito durante mucho tiempo, como hemos visto al analizar las fichas de la pajcha, si bien no pode-

²⁰ Liebscher reproduce dos escenas agrícolas emparentadas con la que nos ocupa; se trata de labores realizadas con la *chakitacla* o 'arado de mano' en las que se representan llamas que portan sacos, cuyo contenido desconocemos, pero cuyo significado puede ser el mismo que el de la pajcha 7572 (1986: 33, figuras 3 y 4 de la lámina V).

²¹ Al respecto nos conformamos con señalar que la primera es de las más simples y la segunda presenta una variante muy poco usual.

mos olvidar que para ello el autor de la mutilación ha contado con la inestimable ayuda de que nadie tuviera en cuenta los muchos elementos que demostraban que la pieza era colonial.

Lamentablemente esta mutilación de los años 30 del siglo pasado puede repetirse en cualquier momento, ya que las circunstancias que la provocaron siguen vigentes, incluso la de que resulte más lucrativo destruir parcialmente una pieza para hacerla pasar por inca, que venderla íntegra como lo que es: colonial. Es cierto que puede argumentarse que por tener la cultura inca mayor antigüedad, sus objetos gozan de mayor aprecio, pero no puede olvidarse que hay otra circunstancia que para nosotros es mucho más influyente: la connotación que intencionadamente se le ha dado a una época frente a la otra, pues la prehispánica ha sido sublimada y la colonial rebajada, lo que se ha traspasado a las piezas correspondientes. Esta situación tan poco científica se debe en buena parte a los intereses que hay detrás de las 'políticas culturales' estatales, pero también a la actitud de muchos centros intelectuales, como algunos departamentos universitarios e institutos de investigación, los cuales no se ocupan o lo hacen en mínimo porcentaje de la docencia y la investigación de los amerindios coloniales, que gracias a ello prácticamente siguen en silencio, como si no hubieran existido. Y eso que a estos hombres y mujeres —que vivieron uno de los mayores procesos de cambio de la Historia— les caracterizó lo que Emma Sánchez Montañés y María Josefa Iglesias Ponce de León parece que atribuyen a los miembros del Departamento de Historia de América II (Antropología de América): «En nuestra capacidad de cambiar y de adaptarnos a los tiempos [...] está nuestra fuerza y nuestra pervivencia, nuestro futuro» (2002: 70).

Mientras el planteamiento que hemos denunciado no se corrija, el resultado es obvio: los bueyes se seguirán raspando. Ciertamente esta situación debe dar un giro radical, pero no de 180°, porque entonces los eliminados serían el Inca y la Coya, lo que sería repetir el absurdo con otros protagonistas.

6. Referencias bibliográficas

ART DES INCAS [RIVET, Paul]

1933 *Art des incas. Catalogue de l'exposition de la collection [Juan] L[arrea] au Palais du Trocadéro (juin-octobre 1933)*. Paris: Musée d'Etnographie, Museum National d'Histoire Naturelle.

CHÁVEZ BALLÓN, Manuel

1970 «Inventario de los vasos de madera o queros de la colección José Orihuela Yabar». *Revista del Museo e Instituto Arqueológico del Cuzco* 22: 210-277. Cuzco.

COBO, Bernabé

1964 *Historia del Nuevo Mundo*, edición de F. Mateos. En *Obras del Padre Bernabé Cobo* (2 vols.) «Biblioteca de Autores Españoles» vols. 91 y 92. Madrid: Atlas.

COSSÍO DE POMAR, Felipe

1949 *Arte del Perú Precolombino*. México: Fondo de Cultura Económica.

CUESTA DOMINGO, Mariano

1980 *Arqueología andina: Perú*. Madrid: Ministerio de Cultura.

LOS INCAS Y EL ANTIGUO PERÚ

- 1991 *Los incas y el antiguo Perú. 3.000 años de historia* (2 vols.). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

JIMÉNEZ VILLALBA, Félix

- 1994 «La iconografía del inca a través de las crónicas españolas de la época y de la colección de keros y pajchas del Museo de América». *Anales del Museo de América* 2: 5-20. Madrid.

JOYCE, T[homas] A.

- 1923 «Pakcha». *Inca* I-4: 771-778. Lima

LARREA, Juan

- 1960 «Reconocimiento al Perú (Entre dedicatoria y preámbulo)», en *Corona Incaica*, pp. 11-56. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

LIEBSCHER, Verena

- 1986 *La iconografía de los queros*. Lima: G. Herrera Editores.

LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo Eladio y Chantal CAILLAVET

- 1976 «La pajcha inka: ejemplares del Museo de América de Madrid». *Revista de Indias* 145-146: 271-297. Madrid.

MARTÍNEZ [DE LA TORRE], Cruz y Paz CABELLO [CARRO]

- 1988 «El arte inca epigonal», en *Piedras y oro. El arte en el imperio de los incas*, pp. 51-59. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

PIEDRAS Y ORO

- 1988 *Piedras y oro. El arte en el imperio de los incas*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo.

RAMOS GÓMEZ, Luis

- 2000 «Historiografía de los queros, pajchas y otras vasijas lígneas andinas de época inca y colonial del Museo de América (Madrid)». *Revista Española de Antropología Americana* 30: 163-189. Madrid.

ROWE, John Howland

- 1961 «The chronology of Inca wooden cups», en *Essays in Precolumbian art and archaeology*, pp. 317-341. Cambridge: Harvard University Press.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma y M^a Josefa IGLESIAS PONCE DE LEÓN

- 2002 «La visión del otro. Breve historia de la *Revista Española de Antropología Americana*». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LVII-1: 59-70. Madrid

TRIMBORN, H[ermann] y P[ilar] F[ERNÁNDEZ] VEGA

- 1935 *Catálogo de la exposición. Arte Inca (Colección J[uan] L[arrea])*. Madrid: Biblioteca Nacional.