

# *Las marcas en los «keros»: hipótesis de interpretación*

Lorenzo Eladio LÓPEZ Y SEBASTIÁN  
(Universidad Complutense de Madrid)

El presente trabajo es un avance de otro más amplio que se encuentra en curso de realización y que tiene por objeto el estudio de las marcas observadas en los *keros* de las colecciones que hemos tenido oportunidad de manejar, las del Museo de América, en Madrid, y la del Musée de l'Homme, en París.

Hemos de señalar que el tema es inédito dentro de la cultura incaica, o al menos ninguna referencia bibliográfica hemos podido hallar concerniente al mismo, pese a la considerable cantidad de obras y monografías con que cuenta en la actualidad dicha cultura y al importante número de ellas que hemos empleado en nuestro trabajo.

El tema nos parece desde luego de gran importancia, pues si se llega a establecer el origen de las marcas, se contaría con datos de la organización social y económica de la cultura a que pertenecen, así como a ciertos aspectos de la propiedad de bienes muebles que no están debidamente estudiados, pues el *kero* como objeto suntuario de manufactura altamente especializada y de materiales posiblemente foráneos a la zona de su más generalizado uso lleva consigo toda una problemática muy compleja y que dada la escasez de datos es difícil de resolver por el momento.

Concretándonos al problema que ahora nos ocupa hemos de partir de la base de que el *kero* es de origen incaico, con forma heredada de culturas precedentes y que a lo largo de la dominación española se prolonga su manufactura y empleo, tal vez con distinta función que en su origen, siendo, por la sobriedad del arte incaico, quizá el objeto más sensible a la aculturación europea y que mejor la acusa tanto en sus formas como en los elementos que intervienen en su decoración.

Su función más inmediata es ser continente de líquidos, posiblemente *chicha*, que tal vez con carácter ritual se tomaran u ofrendaran en determinadas ocasiones.

Son muy diversas las variantes tipológicas del *kero* y no es nuestra intención enumerarlas, pero sí hemos de señalar que con un carácter similar consideramos las *pajchas*, recipientes globulares o semiesféricos provistos de un largo apéndice recto con acanaladura ondulada por donde discurría el líquido. Su aspecto es el de una inmensa pipa o cachimba, siendo su tratamiento, materiales y decoración iguales a los del *kero*.

Prácticamente, en todas las culturas se puede comprobar la existencia de marcas, que en forma de sello, muesca, anagrama o firma identifique un objeto, bien sea su procedencia o su propietario. Esta tendencia general es diversa según los fines que se proponga, desde la obra de arte actual revalorizada con la firma de su autor, al marcado de reses entre los *masai* de Africa, pasando por el control de destajos entre los canteros medievales por gremios y clientes o la estricta relación individual que existe entre el personaje representado por el arte egipcio y el *cartucho* que le identifica.

Hemos de considerar, por tanto, que las marcas de los *keros* han de ser o del artista o artesano que realizó el objeto o del propietario de dicho objeto, pues esas son básicamente las constantes que se dan en otras culturas y no es probable que estén relacionadas con el *inca* reinante, como es frecuente en las dinastías del antiguo Egipto o Extremo Oriente, ya que ningún dato arqueológico, etnohistórico o histórico nos lo enuncia siquiera y, por otro lado, la diversidad de las marcas excluye esta posibilidad a nuestro entender.

\* \* \*

Encontramos casos de marcas de artesano o taller y en los más diversos materiales entre los egipcios<sup>1</sup> como el caso de la estatua de Zoser, que lleva el nombre de su autor: Imhotep, así como autorretratos, nombres de arquitectos o jefes de trabajos, etc., a pesar del carácter anónimo general. Igualmente ocurre en Grecia, donde hay ceramios firmados y marcados<sup>2</sup>, y Roma, tanto en ánforas<sup>3</sup>, *terra sigillata*<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Marcas de «fábrica» en piedra. MONTET, P., 1966, p. 275. Referencias a firmas o marcas, MONTET, P., 1966, pp. 276-286. El autor considera, sin embargo, que la firma de Imhotep es una excepción en el arte egipcio, que es anónimo por su carácter de trabajo colectivo.

<sup>2</sup> Por citar algún ejemplo: BOWRA, C. M., 1960; BACON, E., 1965. Más especializado, TRÍAS, C., 1967-68, y en general en las monografías que en gran abundancia existen referidas a la arqueología de Grecia.

<sup>3</sup> THEVENOT, E., 1954, pp. 234 y ss.; PEÑA, J. F., 1967, pp. 129-137; BELTRÁN LLO-RIS, M., 1970, pp. 99-113, con estudio de las estampillas y de los *tituli picti*.

<sup>4</sup> OSWALD, F., 1931, que ofrece un completísimo catálogo de marcas; SOTOMAYOR, M., 1972, p. 267 y láms.

tégulas, ladrillos, lucernas, etc.<sup>5</sup>. En China, igualmente, existen sellos de artista<sup>6</sup>, y en épocas posteriores, en todo el mundo conocido desde la Edad Media, es corriente el empleo de signos en los alfares, cantería y otras manifestaciones hasta llegar a una perfecta individualización del artista en el Renacimiento. Poco hay que decir de nuestra cultura a partir de aquella época, pues hasta en ciertas facetas y producciones de las llamadas *artes populares* se consigna el lugar, el taller o el nombre del artesano. Capítulo aparte son las «culturas primitivas», que en su aspecto artístico son tan atrayentes y de las que es posible extraer ciertos rasgos generalizados por la Antropología que ayuden a inferir en el campo arqueológico. En este sentido son especialmente interesantes las opiniones de Lévi-Strauss, para quien individualización y destino minoritario son características del arte contemporáneo frente al primitivo, así como la necesidad de *reproducir* que tiene nuestro artista<sup>7</sup>.

Desde el punto de vista del historiador del arte, Herbert Read trata de caracterizar el arte popular como *aplicado, abstracto, conservador, universal* en cuanto a técnicas y motivos, *raramente es expresión de intencionalidad religiosa*, excepto la influencia y limitaciones que la religión impone al artista primitivo también pueden ser estas caracte-

<sup>5</sup> DESCAMET, M., 1880. Asimismo, hay referencia de marcas en tégulas y ladrillos en DAVEY, N., 1964, pp. 97-101, 131, 212-215, 270-274. RIBAS BERTRAN, M., 1967, p. 203, dice con referencia a la necrópolis romana de Santa María del Mar, en Barcelona: «Algunos [tégulas] tienen, en una de sus caras, dibujos hechos rápidamente con los dedos o un bastón, formando círculos, líneas onduladas, líneas cruzadas en zigzag y otras formas caprichosas, que parecen indicar las marcas de los obreros. Sólo una tégula... presentaba en una de sus caras una estampilla con un dibujo convencional...»

Un importante trabajo sobre lucernas y sus marcas puede verse en DERINGER, H., 1965.

También en Santa María del Mar, RIBAS BERTRAN, M., 1967, p. 210, dice: «Unicamente fue hallada una lucerna entera de tipo pagano, con... la marca del alfarero en el fondo...» Véase también BALIL, A., 1968, pp. 158 y ss.

Un completo catálogo de inscripciones de la España romana, tanto en piedra como en cerámica, plomo, etc., se encuentra en HÜBNER, E., 1877.

<sup>6</sup> Tanto sellos de reinado como marcas y sellos de artista se pueden encontrar en el estudio de KOYAMA, F., y FIGGESS, J., 1964.

<sup>7</sup> Consideramos muy interesantes las opiniones que LÉVI-STRAUSS expone contestando a las preguntas de Georges Charbonnier y creemos que merecen un comentario que por el carácter de nuestro trabajo no podemos ofrecer, limitándonos por tanto a señalar los lugares y citas de donde tomamos las ideas: LÉVI-STRAUSS, C., 1969, pp. 51-54.

A pesar del anonimato, «...en ellas [sociedades primitivas] hay artistas célebres; se reconoce su manera de trabajar, se les busca con preferencia a otros, se les paga mejor...». Aparece en ellas mezclado lo individual y lo colectivo. No son rasgos pertinentes del arte «primitivo» la diferenciación anterior, el representacionismo (que tiende más a la significación) ni el academicismo o tradición artística iniciada por grandes maestros (LÉVI-STRAUSS, C., 1969, pp. 59-62).

Por otro lado, «...detrás de lo que llamamos «arte popular» hay algo extremadamente complejo; hay un doble movimiento: de conservación, por una parte, y, por la otra, de divulgación o popularización de temas que, originalmente, fueron temas nobles, o considerados como tales» (LÉVI-STRAUSS, C., 1969, p. 96).

rísticas de aquél y en este sentido sernos válida la caracterización al menos en bastantes aspectos<sup>8</sup>.

Para Ernst Fischer, el arte tiene un origen mágico y el artista absolutamente anónimo se individualiza, e igualmente el grupo, con la aparición de los comerciantes en cualquiera que sea la sociedad. En cuanto al artista, éste era consciente de una doble función o misión social: directa, impuesta por un grupo o ciudad, e indirecta, emanada de su propia experiencia<sup>9</sup>.

Kroeber, citando a Chambers, considera que lo interesante de la producción artística es la obra y no el artista individualizado, en los inicios, en lo que llama *periodo creativo*; posteriormente se toma conciencia de la función y misión del arte y se crea un cuasi culto a la genialidad, es el *periodo consciente*, del arte por el arte, de la belleza y de la aparición de coleccionistas, críticos y *dilettantes*<sup>10</sup>.

Sin embargo, no hemos de pensar que el artista primitivo es totalmente desconocido en su grupo social ni que este grupo es insensible al trabajo bien hecho, sino que, contrariamente, al artesano se le dispensa de otros trabajos, e incluso se da su nombre a quienes le suceden en señal de homenaje<sup>11</sup>.

Según Douglas Fraser, el arte primitivo no satisface fines estéticos sino necesidades sociales, y el artista trabaja para la sociedad. Las

<sup>8</sup> Este autor defiende opiniones contrarias a las de Lévi-STRAUSS, pues para él el arte popular nunca es degeneración de motivos nobles, sino que ha de «limitarse a objetos hechos por personas incultas de acuerdo con una tradición nativa e indígena que no debiera nada a influencias exteriores, por lo menos nada a influencias verticales de otro grado de la sociedad; las influencias laterales de otros países son posibles, aunque a menudo no son probables» (READ, H., 1973, p. 79). Puede verse la caracterización del *arte popular* de que hablamos en el texto y que consideramos parcialmente válida para el *arte primitivo* en READ, H., 1973, pp. 79-83.

Este mismo autor estudia las relaciones entre arte y religión (READ, H., 1970, pp. 75-103) y al artista como individuo, considerando un parásito de la *élite* en las sociedades complejas, así como los condicionantes de la religión en el arte y las limitaciones comunicativas del artista por estas circunstancias (READ, H., 1970, pp. 105-126).

<sup>9</sup> Este autor ofrece un análisis del arte y su problemática desde un punto de vista marxista. Para él el arte era una *magia* en sus orígenes (FISCHER, E., 1973, p. 13). «La individualización de los seres humanos acabó extendiéndose inevitablemente a las artes. Esto ocurrió al aparecer en escena una nueva clase social: la de los comerciantes marítimos, la clase que tanto ha contribuido al desarrollo de la personalidad humana...» (FISCHER, E., 1973, p. 50).

Se define la función social del artista en su doble faceta en FISCHER, E., 1973, p. 54.

<sup>10</sup> KROEBER, A. L., 1969, pp. 133-134. Según el autor, la idea la toma de la obra de FRANK CHAMBERS, *Cycles of Taste*, publicada en 1928, y a la que siguió, en 1932, *The History of Taste*, según nota de KROEBER.

<sup>11</sup> A este respecto, dice Max POL FOUCHER: «L'erreur serait néanmoins de réduire l'art primitif à des fonctions utilitaires, magiques ou religieuses. On a trop dit qu'il n'y avait pas d'«art» nègre. De nombreuses tribus savent apprécier les formes, nous ne l'ignorons plus, et honorent leurs artistes. Ainsi les Atatous de Côte-d'Ivoire accordent tous loisirs aux sculpteurs; ils les dispensent des corvées tribales et même de la guerre. Sur la côte nord-ouest de l'Amérique, chez

principales influencias que condicionan la obra de aquél son: el *medio*, que influye tanto en su estilo como en los materiales que ha de emplear; los *útiles* de trabajo, que a su vez condicionan la *técnica*; la *sociedad*, pues el artista forma parte de la misma y ha de ser comprendido, circunstancia que le obliga a someterse, esto hace inconcebible a un artista primitivo «rebelde» o «excéntrico»<sup>12</sup>.

\* \* \*

En cuanto a la marca como signo de propiedad, son igualmente abundantes los testimonios que de todas las culturas nos han llegado, y no ha de entenderse esta propiedad estrictamente individual sino también con carácter colectivo, especialmente en pueblos primitivos.

Entre los egipcios pueden considerarse así los *cartuchos* e inscripciones existentes en piezas de ajuares funerarios, militares, etc.<sup>13</sup>; son igualmente frecuentes en toda Mesopotamia, especialmente en Babilonia<sup>14</sup>; valle del Indo<sup>15</sup>, entre los hititas<sup>16</sup>, partos<sup>17</sup>, sasánidas<sup>18</sup> (destacando una hebilla con el nombre del propietario grabado en el dorso, del siglo IV), y son frecuentísimos los sellos de reyes y grandes personajes; otro tanto ocurre con la cultura minoica<sup>19</sup>, que cuenta con sellos y cuños del 2200 a. C.

Igualmente pueden verse ejemplos en la Grecia clásica<sup>20</sup>, Roma<sup>21</sup> y en culturas locales como la ibérica, así las inscripciones en pesas,

les Haïdas des îles de la Reine Charlotte, le nom d'un célèbre sculpteur de totems est porté par ceux qui lui succèdent en hommage» (varios, *L'art...*, 1964, pp. 9-10).

LÉVI-STRAUS, C., 1969, pp. 59-62, ya citado en la nota 7.

BEALS, R., y HOIJER, H., 1971, pp. 641-644.

<sup>12</sup> FRASER, D., 1962, pp. 15-20.

<sup>13</sup> FRASER, D., 1962, pp. 15-20. Véase también BOAS, F., 1964, pp. 243 y 251.

<sup>14</sup> EBERS, J., s. a., I, p. 136; II, pp. 58, 64-67, 246-247, 286, 299. Se ofrecen ejemplos de marcas en ladrillos, hachas, corazas, gargantillas, objetos funerarios, etc., así como tablas reales, como la que contiene la lista de reyes desde Mena el Thinita hasta Seti I en 76 *cartuchos* encontrada en Abydos, y otras de menos importancia.

COTTRELL, L., 1962, pp. 73-77, 90, 99.

Conos funerarios egipcios con posibilidades de marcas tumbales o de propietario en GRINÓ, R., 1971, p. 314.

<sup>14</sup> COTTRELL, L., 1962, pp. 184-185.

Sumerios: COTTRELL, L., 1962, p. 135.

Asirios: DAVEY, N., 1964, p. 129.

Aquemenidas: GHIRSHMAN, R., 1964, pp. 256-257, 268-270, 431.

Acadios y elemitas: GHIRSHMAN, R., 1964, pp. 281, 282, 285.

Así como PIGGOTT, S., y otros, 1963; BACON, E., y otros, 1965.

<sup>15</sup> En especial en la zona del Punjab, COTTRELL, L., 1962, pp. 196, 198-199.

<sup>16</sup> COTTRELL, L., 1962, pp. 272-273, 275.

<sup>17</sup> GHIRSHMAN, R., 1962, p. 269.

<sup>18</sup> GHIRSHMAN, R., 1962, pp. 222, 241-251, 391.

<sup>19</sup> DEMARGNE, P., 1964, pp. 74-75, 176 y ss., 195.

<sup>20</sup> Véase nota 2, pues en las obras allí indicadas pueden encontrarse.

<sup>21</sup> Son frecuentes, tanto marcas como inscripciones en relación con el propietario o el oferente, en ajuares domésticos, aras, estelas y ofrendas funerarias.

cerámicas y fusayolas, los grafitos y marcas de la cerámica de Azaila, de la que dice García y Bellido: «Algunas de ellas llevan marcas en letras ibéricas que si bien en ciertos casos parecen designar el alfar de su fabricación, en otros pudieran contener el nombre de la familia a la cual pertenecieron»<sup>22</sup>.

En este sentido, y referidos ya al área peruana, hemos de considerar lo que dice Hans Horhkeimer: «Un interesante problema plantean las 'marcas', trazadas con rápida pincelada en color negruzco sobre todo blanco y evidentemente sin función decorativa. Las encontramos en 33 variedades, sean líneas simples, paralelas, quebradas o curvas. El observador somero podría opinar que se trata de firmas de los artistas-olleros. Sin embargo, en Chancay las marcas se presentan casi exclusivamente en recipientes sencillos, mientras que en las excavaciones de Arturo Jiménez Borja en la Huaca Huallamarca de San Isidro semejantes señales aparecen en mates sin decoración alguna y por eso sin oportunidad para agregar la firma de un artista. Más bien debemos pensar en emblemas de las personas que ofrecieron estos platos y tazas, a veces llenos de alimentos, al muerto para su uso en la otra vida. De cierto modo sustituyen las tarjetas que acompañan en la actualidad las coronas y cruces. Los hombres prehispánicos no conocían la escritura, pero sí señales polimorfos»<sup>23</sup>.

\* \* \*

No es el lugar adecuado para estudiar con detenimiento la cultura incaica, el trauma de la conquista y los cambios de mentalidad que se trataron de imponer, pero sí recordaremos que el trabajo artesanal estaba encaminado a satisfacer por prestación personal el tributo que se debía al *inca* y a los principales; que en la sociedad incaica el artesano era un especialista, posiblemente un *yanacuna*, servidor hereditario de la aristocracia.

La producción artesanal incaica se caracterizó por su gran calidad en todos los terrenos, sin embargo en cuanto a realizaciones intelectuales como la ciencia y el arte no adelantaron demasiado, en opinión de Kroeber, quien dice que «más bien pensaban con sus manos que con su cabeza. Practicaban la destreza e inhibieron la imaginación»<sup>24</sup>. La carencia de escritura quizá sea el rasgo más llamativo en este sentido.

---

En lo referente a la España romana son especialmente significativas por su interés epigráfico las grandes vasijas de transporte, véase MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), 1935, II, pp. 757, 764.

<sup>22</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), 1954, pp. 352-353, 657 y ss., 658.

<sup>23</sup> De «Chancay prehispánico: diversidad y belleza», en *Cien años de Arqueología en el Perú* (véase RAVINES, R., 1970, p. 374). Este artículo apareció anteriormente en *Cultura Peruana*, año XXIII, números 175-178, pp. 62-69. Lima, 1963.

<sup>24</sup> KROEBER, A. L., 1945, pp. 384-386.

La especialización artesanal, el control estricto de la producción, las peculiaridades del comercio interior o intercambio y la carencia de unas relaciones exteriores con bases comerciales, así como la fiscalización del trabajo artesanal orientado al grupo del *inca* o a la aristocracia hacen un ambiente propicio a la individualidad, siquiera sea por ese control, y en el caso de los *keros*, donde han de intervenir técnicas tan diferentes como la talla en madera, el lacado en caliente y la pintura, es razonable pensar igualmente en un taller desde donde se pudieran satisfacer las necesidades suntuarias sociales y de los grandes personajes. Esto tal vez nos llevaría a considerar en un Estado férreamente organizado la existencia de agrupaciones laborales con ciertas similitudes a las organizaciones gremiales, que existirán en la colonia pero que pudieron tener un antecedente indígena.

En cuanto al sistema de propiedad, si bien ésta era de carácter comunitario y de distribución estatal, según Krickeberg «los incas nunca pensaron en suprimir la propiedad particular sobre las cosas o bienes muebles»<sup>25</sup>. Existía la transmisión de bienes y la sucesión o herencia, así como el regalo, frecuentemente practicado por el *inca*, pues, como dice Falcón<sup>26</sup> y, en nuestros días, Métraux<sup>27</sup>: «objetos de lujo fabricados por los artesanos al servicio del *inca* eran redistribuidos en forma de regalos», es perfectamente admisible el marcado de estos objetos por su propietario y las marcas sucesivas cuando eran objeto de sucesión o donación posterior.

Hasta aquí las posibilidades interpretativas de las marcas, informadas comparativamente con otras culturas del Viejo y Nuevo Mundo, así como las opiniones de especialistas en lo que a las posibilidades de interpretación social e individual ofrecen. Visto someramente el contexto cultural incaico, en el que hemos de insertar los *keros*, restituido por la Arqueología y la Ethnohistoria, trataremos de esquematizar estas

<sup>25</sup> KRICKEBERG, W., 1946, pp. 433-436.

Pueden encontrarse referencias a los aspectos señalados anteriormente en BAUDIN, L., 1958, 1.<sup>a</sup> parte, cap. III, pp. 53-57; 2.<sup>a</sup> parte, cap. II, p. 108, cap. III, p. 126, cap. VI, y 3.<sup>a</sup> parte.

Un estudio global de la sociedad incaica en sus diferentes aspectos puede encontrarse en BAUDIN, L., 1964.

También han tratado estos temas bien sea de un modo general o referidos a la sociedad incaica:

MÉTRAUX, A., 1962.

HERSKOVITS, M. J., 1964, pp. 376-377, 415.

BEALS, R. L., y HOIJER, H., 1971, 450-457 (división del trabajo), pp. 556-559, 584 (referencias a la sociedad incaica).

FAVRE, H., 1972, pp. 61-105.

<sup>26</sup> «Representación hecha por el licenciado Falcón en concilio provincial, sobre los sdaños y molestias que se hacen a los indios» (p. 472). En *Colección de documentos inéditos...* (CODOIN), tomo VII, pp. 451-495. Véase en la bibliografía TORRES DE MENDOZA, L., 1966.

<sup>27</sup> MÉTRAUX, A., 1962, p. 99.

posibilidades sin que en ningún momento deje de ser un tanteo previo y con un carácter informativo y provisional.

— Marca de artesano	$\left\{ \begin{array}{l} \text{individual.} \\ \text{taller} \end{array} \right.$	organización gremial.
— Marca de propietario		

La primera hipótesis nos ofrece al menos dos alternativas, considerar la marca como una señal o firma individual del artesano que realiza el objeto, cualquiera que fuesen sus fines (desde la «firma» en el sentido actual de la palabra, al control tributario); considerarla como de taller que aglutinando a varios artesanos de la misma o complementarias especializaciones contribuyeran en conjunto, o que existiendo una organización gremial, ésta en nombre propio o en el del Estado, ejerciera un control de la producción artesanal, aunque esto implica la existencia de un considerable número de talleres.

La segunda hipótesis nos ofrece al menos tres alternativas, considerar la marca como una señal familiar, lo que podría explicar que al ser transmitidos los *keros* por herencia no precisaran una nueva marca, una señal de uso individual directamente relacionada con la persona dentro de la familia o institución que hubiese de manejarlo y a quien el *kero* estaría adscrito, y, finalmente, un simple elemento diferenciador en el uso de los *keros* vinculando al usuario uno de ellos, pues es sabido el carácter de duplicidad con que aparecen y la connotación de «gemelos» que se le da en las referencias de los cronistas.

Antes de expresar una opinión decidiéndonos en principio por una u otra hipótesis, pasemos a exponer con la mayor brevedad las características de estas marcas:

1. Se encuentran situadas en la base del *kero*.
2. A veces hay más de una marca en el mismo *kero*.
3. Hay marcas con varios elementos independientes.
4. En su inmensa mayoría son signos abstractos, aunque en ocasiones pueden identificarse letras de nuestro alfabeto.
5. Son raros los casos en que la misma marca u otra equivalente se repite en el mismo o en distinto *kero*, aunque hemos podido constatar dos casos.
6. A veces un punto central, que podía ser de sujeción, se ha agrandado quizá con carácter de marca. Posiblemente este punto central servía para sujetar el *kero* al vástago de un torno o era la señal dejada por éste, hecho que puede ser un indicador cronológico en la datación del *kero*.



7. Por la pureza de la madera y el surco profundo que las constituye, las marcas no pueden ser accidentales, salvo en algunos casos que se señalan como dudosos.

8. En la mayor parte de los casos no disponemos de suficientes elementos de juicio para datar como incaicos o coloniales a los *keros*, y menos aún a las marcas.

9. No existen pruebas de la contemporaneidad de una marca con el *kero* en que se ha grabado.

10. En la mayor parte de los casos da la impresión de que se han realizado por una mano ajena al tallado de la madera, pues su realización es poco cuidada, a diferencia de lo que ocurre en los *keros*.

Aclarando el punto octavo de los anteriormente referidos, hemos considerado como incaicos aquellos *keros* que en su forma y en espe-

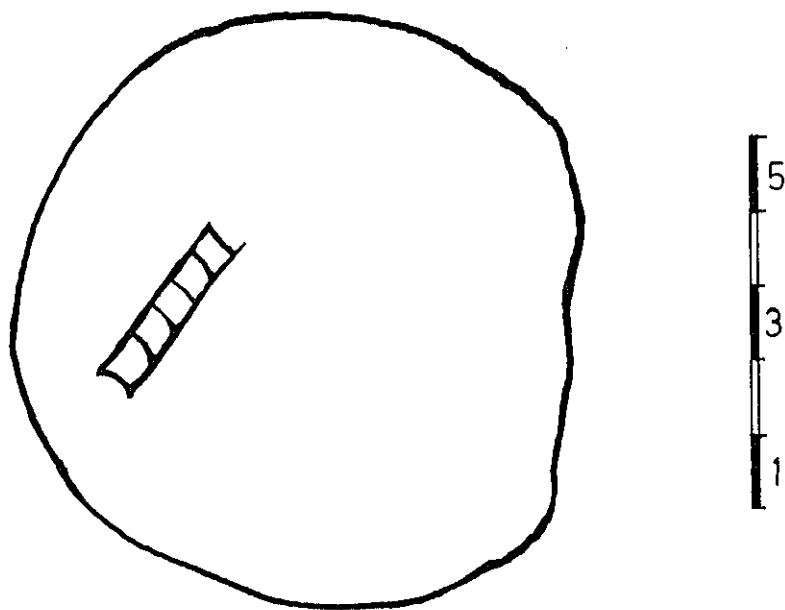


FIGURA 1.—Marca de la base del «kero» 08.23.2488 del Musée de l'Homme, único marcado de los de aquel museo.

cial en su decoración no tienen ningún elemento o tema que los identifique como influidos por la cultura europea, tales serían la forma de copa o la aparición de caballos, leones, personajes con indumentaria europea, etc.; por el contrario, hemos considerado como colonia-

les aquellos en que su composición así nos lo indica indudablemente o cuando su decoración comprende motivos claramente foráneos a lo incaico como los anteriormente señalados. Esto no quiere decir que durante la época colonial no se hicieran *keros* que, con forma y elementos totalmente tradicionales dentro de su propia cultura, nos hagan prácticamente imposible por el momento apreciar y establecer otra diferenciación cronológica que la propuesta anteriormente sin un gran margen de error.

En lo referente al punto noveno, diremos que no hay posibilidad de establecer con certeza la contemporaneidad de las marcas y los *keros* que las llevan, pues no parece imposible que, si fue una costumbre introducida con posterioridad a la manufactura de los objetos, sus poseedores momentáneos las grabaran sin que podamos establecer si esto ocurrió o no y tampoco el momento en que se realizó cada cosa.

## TIPOS

En rigor, no podemos hablar de una tipología de las marcas de los *keros*, aunque provisionalmente, y sin que pueda dejar de considerarse cada marca como variante de la más próxima, podemos agruparlas en: cruciformes, triangulares, estrelladas, angulares, de puntos, de letras y diversas<sup>28</sup> (véanse láminas).

La cantidad reducida y desde luego insuficiente de objetos estudiados en relación con el total existente en el mundo hacen poco funcional, a nuestro entender, el intento taxonómico por el momento, ya que obligaría a revisiones constantes y nunca definitivas con la aportación de nuevos datos o el incremento del catálogo que de dichas marcas nos proponemos ir completando.

## ESTUDIO CUANTITATIVO

Las dos colecciones estudiadas están compuestas de los siguientes fondos:

<sup>28</sup> Corresponden a los objetos marcados con los números 6, 14, 18, 19, 20, 21, 23, 27, 29, 30, 32, 33, 35, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 58 y 1470 del Museo de América y 08, 23, 2488 del Musée de l'Homme.

Sólo se repiten las de los *keros* 20 y 33, compuestas por cuatro líneas que se cruzan en su punto medio formando una estrella de ocho puntas (véase lámina IV).

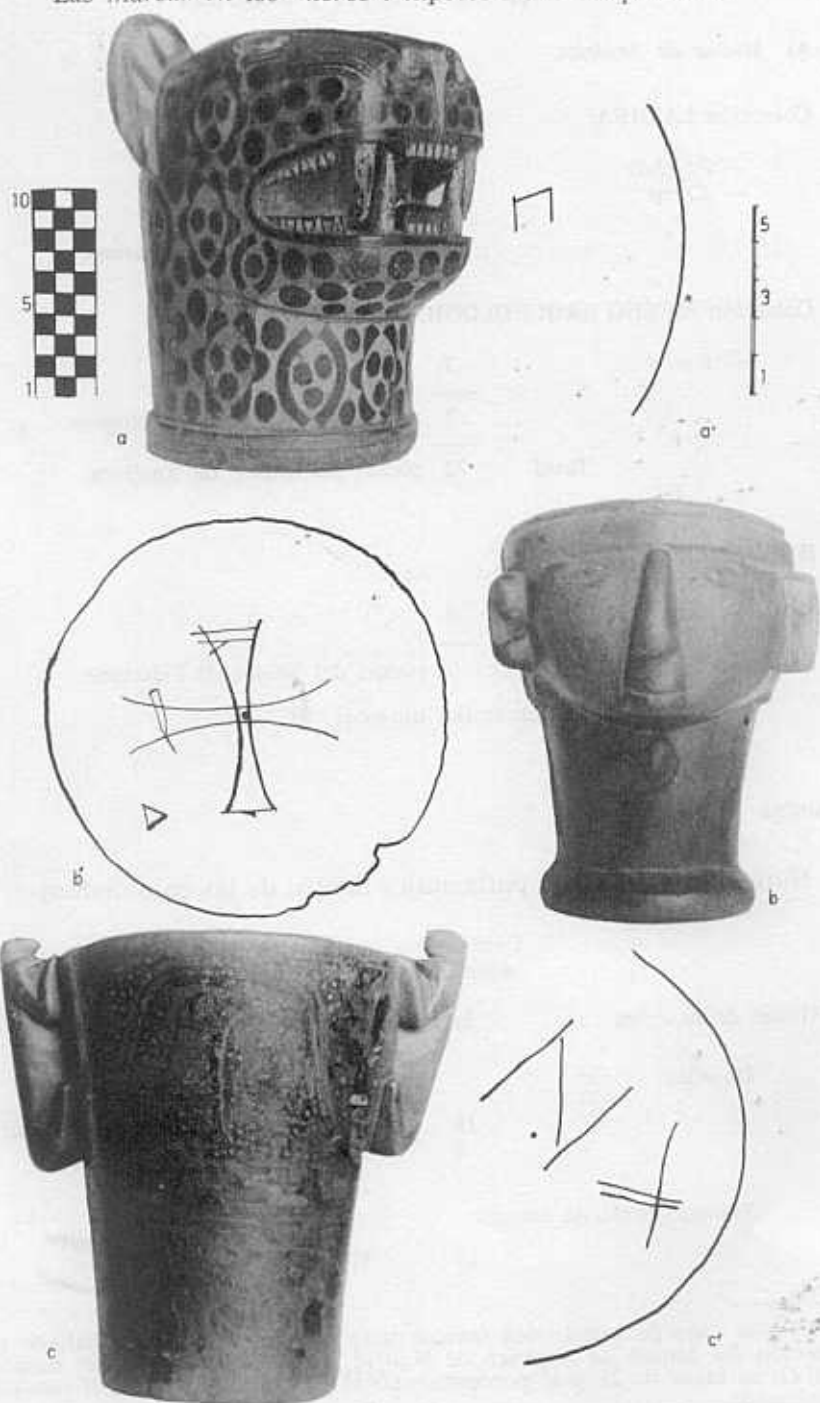


FIGURA 2.—a), a') kero número 14 y su marca; b), b') kero número 6 y su marca; c), c') kero número 18 y su marca.

## A) Museo de América

## Colección LARREA:

— Pajchas	3
— Keros	62

65 piezas de la colección Larrea.

## Colección MUSEO ARQUEOLOGICO:

— Keros	7
---------	---

7 piezas del Museo Arqueológico.

Total 72 piezas del Museo de América.

## B) Musée de l'Homme

— Keros	9
---------	---

Total 9 piezas del Musée de l'Homme.

Total de piezas en ambos museos: 81.

## MARCAS

## Números absolutos y porcentajes dentro de las colecciones:

	<i>Cantidades absolutas</i>	
Museo de América ... ..	21	29,15 % (29)
De ellas:		
	16	76,19 % son posiblemente incaicas.
	5	23,80 % son coloniales.
Tienen «punto de torno»:		
	12	57,14 %

<sup>29</sup> En el caso de incluir dos marcas muy dudosas que hemos hallado en la colección del Museo de América de Madrid, el total de las de este museo serían 23, en lugar de 21, y el porcentaje (29,15) pasaría a ser el 31,94 por 100 de la colección.

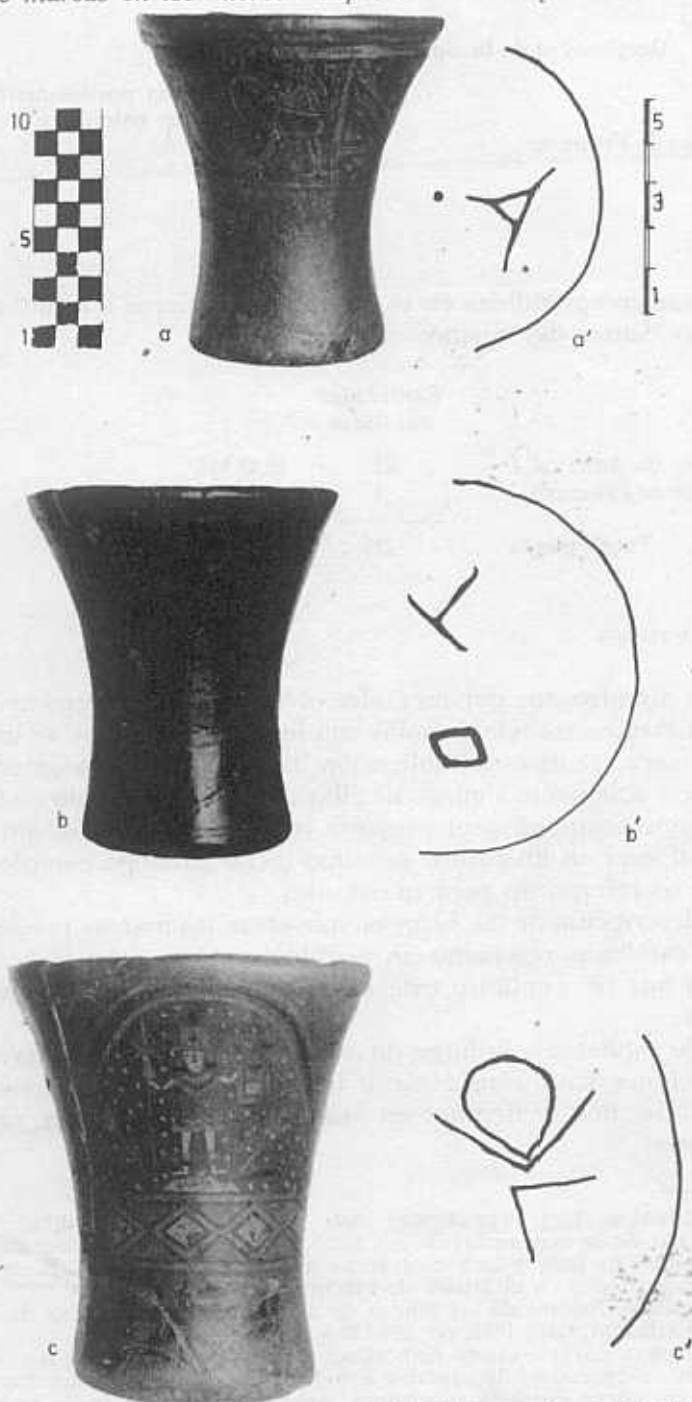


FIGURA 3.—a), a') kero número 48 y su marca; b), b') kero número 44 y su marca; c), c') kero número 35 y su marca.

Desglosadas de la siguiente manera:

	8	38,09 %	son posiblemente incaicas.
	4	19,04 %	son coloniales.
Musée de l'Homme ... ..	1	11,11 %	

\* \* \*

Piezas comprendidas en el estudio en números absolutos y en porcentajes dentro del mismo:

	<i>Cantidades absolutas</i>	
Museo de América ... ..	21	95,45 %
Musée de l'Homme ... ..	1	4,54 %
Total piezas ...	<hr/> 22	

#### CONCLUSIONES

Nos disculpamos por no poder ofrecer el catálogo completo de las marcas estudiadas relacionadas con los objetos en que se han tallado, pero el carácter de esta publicación lo impide y hemos optado por dar a conocer solamente algunas de ellas a modo de ejemplo en las ilustraciones que acompañan al presente trabajo. Esperamos, sin embargo, poder ofrecer en un futuro próximo dicho catálogo completo con las necesarias referencias para su consulta.

La descripción de los *keros* en que están las marcas pueden hallarse en los catálogos reseñados en la bibliografía<sup>30</sup>, pues la economía de espacio nos ha impuesto esta medida, que por otro lado evita repeticiones.

De lo expuesto a lo largo de este trabajo y visto que hay al menos dos opciones para considerar a las marcas como de artesano o de propietario, nos inclinamos en principio por la segunda, ya que consideramos:

<sup>30</sup> TRIMBORN, H., y F[ERNÁNDEZ] VEGA, P., 1935, pp. 13-35. Editado en Madrid con motivo de la exposición de los fondos de la colección Juan Larrea, existe otra edición ilustrada y otra en francés por haberse celebrado la exposición de los mismos fondos en el Musée de l'Homme, en París.

Un catálogo inédito de los fondos de arte peruano en madera de ambos museos en CAILLAVET, CH., 1972, pp. 104-188 y láms.

Por nuestra parte estamos elaborando un catálogo crítico de los objetos referidos que comprenderá los fondos estudiados tanto en Europa como en América y cuya parte Europea esperamos tener concluida en fecha próxima.

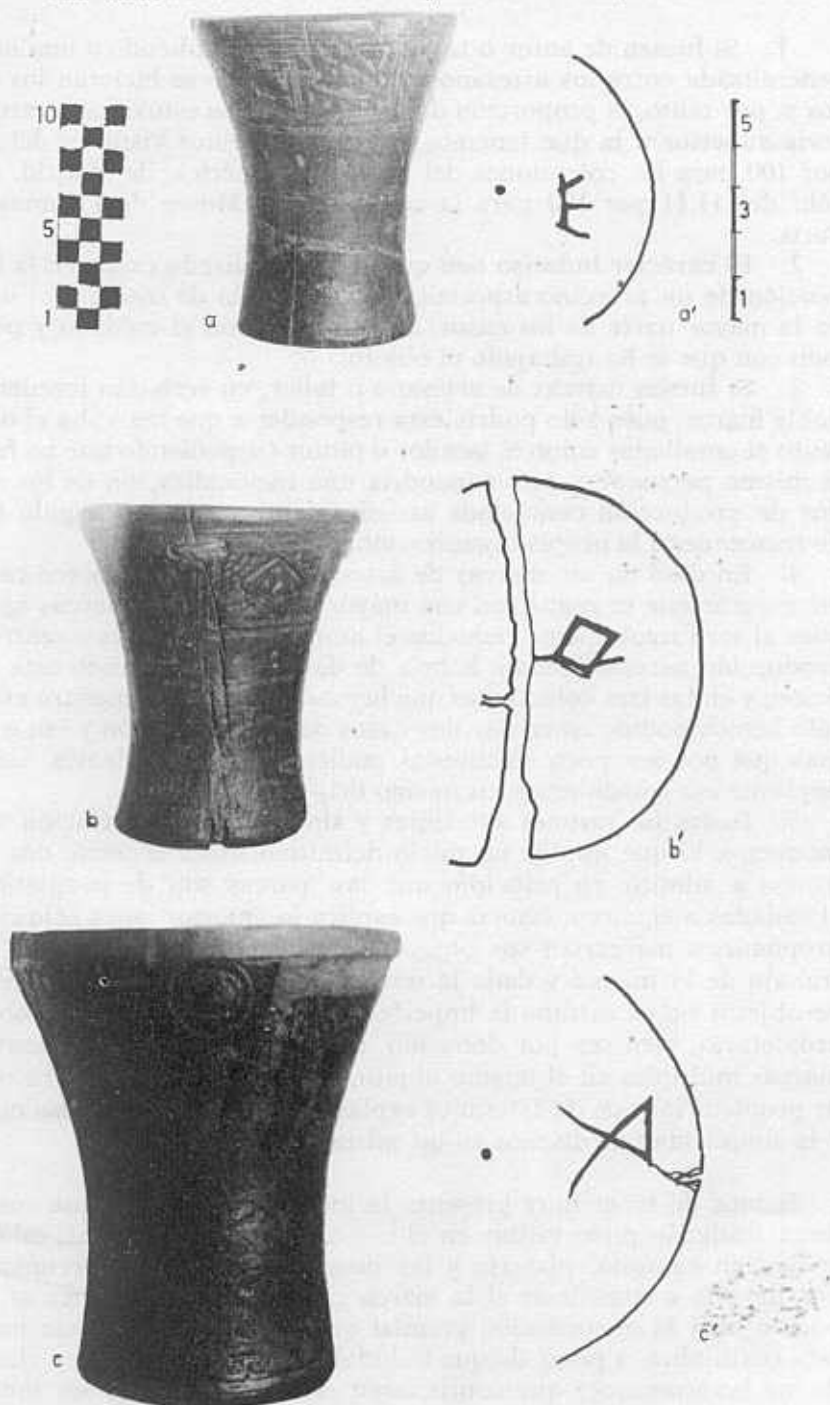


FIGURA 4.—a), a') kero número 50 y su marca; b), b') kero número 49 y su marca; c), c') kero número 29 y su marca.

1. Si fuesen de autor o taller estarían respondiendo a una norma generalizada entre los artesanos o talleres donde se hicieran los objetos y, por tanto, la proporción de los mismos que estuviesen marcados sería superior a la que tenemos, que, como hemos visto, es del 29,15 por 100 para las colecciones del Museo de América, de Madrid, y tan sólo del 11,11 por 100 para la colección del Musée de l'Homme, de París.

2. El carácter indeciso con que se han realizado excluyen la intervención de un artesano especializado en la talla de madera, al menos en la mayor parte de los casos, en contraste con el cuidado y perfección con que se ha trabajado el objeto.

3. Si fuesen marcas de artesano o taller, no sería tan frecuente la doble marca, pues sólo podría ésta responder a que marcaba el objeto tanto el entallador como el lacador o pintor (suponiendo que no fuesen la misma persona), y esto supondría una racionalización de los métodos de producción controlada excesivamente perfecto y rígido capaz de trascender a la propia organización gremial.

4. En caso de ser marcas de artesano o taller nos parece razonable esperar que se repitieran con mayor frecuencia las marcas iguales, pues al ser forzosamente reducido el número de artesanos o centros de producción necesariamente habría de darse más a menudo esta repetición, y en las tres colecciones que hemos empleado en nuestro estudio sólo hemos podido constatar dos casos de esta repetición y eso en formas que por ser poco elaboradas pudieron ser coincidentes, sin que implique esa coincidencia un mismo origen.

5. Dadas las razones anteriores y sin posible demostración por el momento, lo que impide un juicio definitivo sobre el tema, nos inclinamos a admitir en principio que las marcas son de propietario y vinculadas a él, circunstancia que explica lo anterior, pues sólo ciertos propietarios marcarían sus objetos en madera, al ser profanos en el trabajo de la misma y dada la dureza de las empleadas en este tipo de objetos no es extraña la imperfección de las marcas; el cambio de propietario, bien sea por donación, compra o herencia, explicaría las marcas múltiples en el mismo objeto, y, finalmente, el número mayor de propietarios que de artesanos explicaría la diversidad de las marcas y la simplicidad de diseños en las mismas.

Hemos de tener muy presente la influencia europea, que con una larga tradición pudo influir en el mercado de estos objetos, tal como ocurre en cantería, platería y las demás artes, y esta circunstancia nos llevaría a considerar si la marca es o no contemporánea al *keró*, pues o bien la organización gremial que existió en la colonia impuso esta costumbre, a pesar de que indudablemente el mercado y clientela de los *kerocamayocs* que continuasen este trabajo debió ser indígena



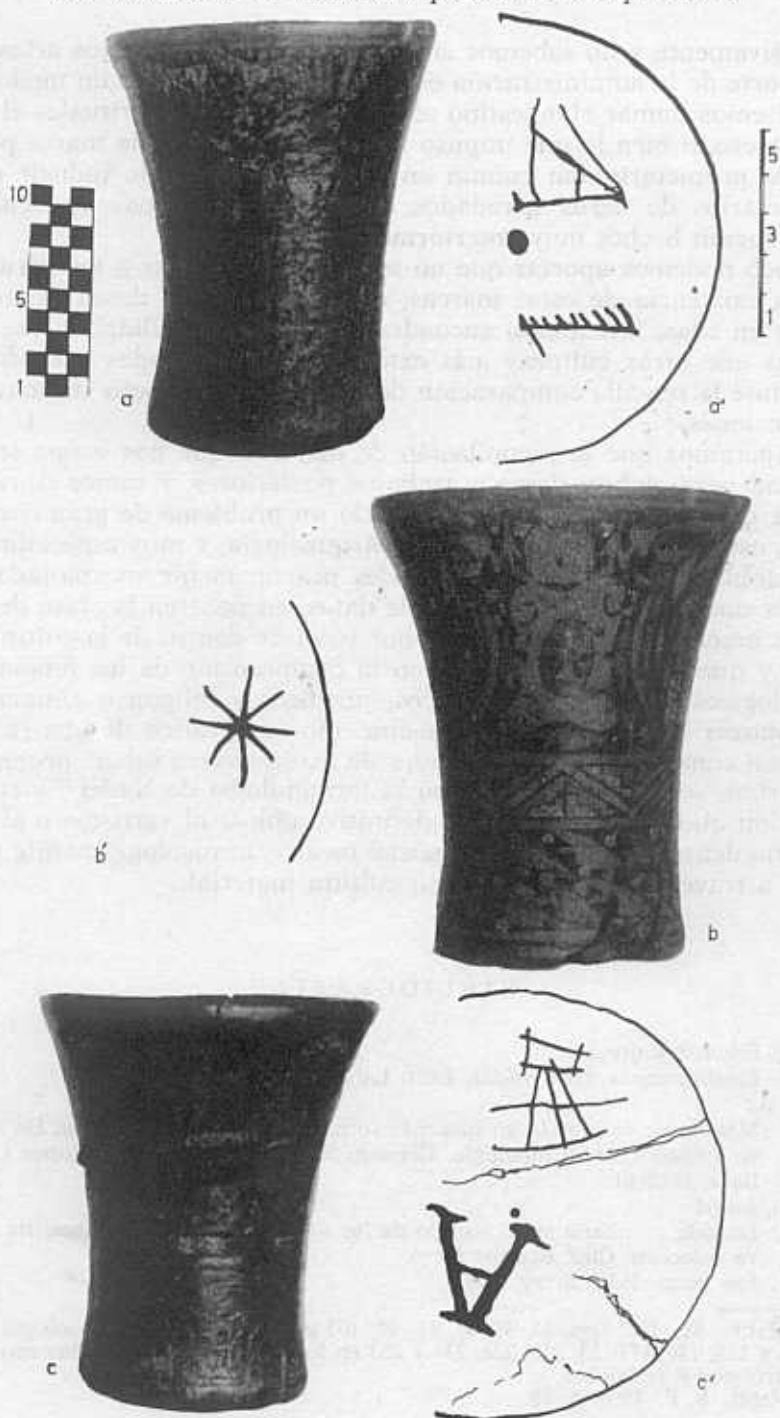


FIGURA 5.—a), a') kero número 52 y su marca; b), b') kero número 20 y su marca; c), c') kero número 51 y su marca.

exclusivamente y no sabemos si hubo o no control de estos artesanos por parte de la administración española o trabajaron de un modo que pudiésemos llamar clandestino al tener connotaciones rituales el propio objeto, o bien lo que impuso fue la costumbre de la marca personal de propietario tan común en Europa y que pudo inducir a los propietarios de *keros* heredados a marcar los mismos aun cuando éstos fuesen hechos muy anteriormente.

Poco podemos aportar que no sea el dar a conocer a los peruanistas la existencia de estas marcas, así como nuestro deseo de interesarles en ellas, intentando encuadrarlas en las posibilidades interpretativas que otras culturas más extensamente estudiadas nos ofrecen mediante la sencilla comparación del rasgo cultural, pero sin mayores pretensiones.

Esperamos que la recopilación de material que nos ocupa sea de utilidad para elaboraciones y trabajos posteriores, y somos conscientes de que solamente hemos planteado un problema de gran complejidad, esperando igualmente que la Arqueología, y muy especialmente la Etnohistoria, con las posibilidades prácticamente inexplotadas de fondos documentales portadores de datos, encuentren la clave de una de las muchas cosas que quedan por resolver dentro de la cultura incaica y que podríamos resumir en la comprensión de los fenómenos tecnológicos, estéticos, económicos, jurídicos y religiosos enunciados por Marcel Mauss<sup>31</sup> para el conocimiento etnográfico de una cultura viva, así como la definición de roles de realización, a saber: propiedad, expresión, servicio y relación, en la terminología de Nadel<sup>32</sup> y con la acepción que él les da, para en definitiva ubicar al «artista» o al propietario dentro de la estructura social incaica, arqueológicamente restituida a través de un objeto de su cultura material.

#### BIBLIOGRAFIA

BACON, Eduard y otros:

1965 *Civilizaciones extinguidas*. Edit. Lábor. Barcelona.

BALIL, A.:

1968 Marcas de ceramista en lucernas romanas halladas en España. En *Archivo Español de Arqueología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

BAUDIN, Louis:

1958 *La vida cotidiana en el tiempo de los últimos incas*. Edit. Hachehte. Nueva colección Clío. Buenos Aires.

1964 *Les incas*. Edit. Sirey. París.

<sup>31</sup> MAUSS, M., 1971, pp. 34, 35, 47, 51, 94, 103 en lo referente a tecnología y estética, y 128, 140, 177-183, 215, 228, 236 y 253 en lo referente a fenómenos económicos, jurídicos y religiosos.

<sup>32</sup> NADBL, S. F., 1966, p. 98.

- BEALS, Ralph L., y HOLJER, Harry:  
 1971 *Introducción a la Antropología*. Edit. Aguilar. Colecc. «Cultura e Historia». Madrid.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel:  
 1970 *Las ánforas romanas en España*. Instituto «Fernando el Católico»: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Diputación Provincial. Monografías Arqueológicas. Número 8. Zaragoza.
- BOAS, FRANZ.  
 1964 *Cuestiones fundamentales de Antropología cultural*. Edit. Solar y Hachette. Colecc. «Dimensión de los problemas». Buenos Aires.
- BOWRA, C. M.:  
 1960 *La aventura griega*. Edit. Guadarrama. Colecc. «Historia de la Cultura». Madrid.
- CAILLAVET, Chantal M.:  
 ms *Arte peruano en madera: los keros*. Memoire de maîtrise. París, III. Année scolaire. 1971-1972. París.
- COTTRELL, Leonard:  
 1962 *Mundos perdidos*. Edit. Plaza y Janés. Barcelona.
- DAVEY, Norman:  
 1964 *Historia de la construcción*. Edit. Jano. Barcelona.
- DEMARGNE, Pierre:  
 1964 *Nacimiento del arte griego*. Edit. Aguilar. Colecc. «El universo de las formas». Madrid.
- DERINGER, Hans:  
 1965 *Römische lampen aus Lauriacum*. Edit. Institut für Landeskunde von Oberösterreich. Linz.
- DESCEMENT, M.:  
 1880 *Incriptions dolières latines, marques de briques*. París.
- EBERS, Jorge:  
 sf *Egipto*. 2 vols. Espasa y Cía. Barcelona.
- FAVRE, Henri:  
 1972 *Les incas*. Edit. Presses Universitaires de France. Colecc. «Que sais-je?». Número 1504. París.
- FISCHER, Ernst:  
 1973 *La necesidad del arte*. Edit. Península. Ediciones de bolsillo. Número 255. Barcelona.
- FRASER, Douglas:  
 1962 *L'Art primitif*. Edit. Aimery Somogy. París.
- GHIRSHMAN, Roman:  
 1962 *Irán, partos y sasánidas*. Edit. Aguilar. Colecc. «El universo de las formas». Madrid.  
 1964 *Persia, protoiranios, medos, aqueménidas*. Edit. Aguilar. Colecc. «El universo de las formas». Madrid.
- GRINÓ, Raimundo:  
 1971 Conos funerarios egipcios del Museo Arqueológico Nacional. En *Trabajos Prehistoria*. Vol. 28 (nueva serie), pp. 313-338. Instituto Español de Prehistoria del CSIC y Departamento de Prehistoria de la Universidad de Madrid. Madrid.
- HERSKOVITS, Melville J.:  
 1964 *El hombre y sus obras*. Fondo de Cultura Económica. México.
- HÜBNER, E.:  
 1877 *Inscriptiones hispaniae latinae*. Vol. VIII, fasc. III del CIL. Berlín.

- KOYAMA, Fujío, y FIGGESS, John:  
1964 *Cerámica oriental*. Edit. Argos. Barcelona.
- KRICKBERG, Walter:  
1946 *Etnología de América*. Fondo de Cultura Económica. México.
- KROEBER, A. L.:  
1945 *Antropología general*. Fondo de Cultura Económica. México.  
1969 *El estilo y la evolución de la cultura*. Edit. Guadarrama. Colecc. «Punto Omega». Número 55. Madrid.
- LEVI-STRAUSS, Claude, y CHARBONNIER, Georges:  
1969 *Arte, lenguaje, etnología*. Entrevistas con Geroges Charbonnier. Edit. Siglo XXI. Colecc. «Mínima». Número 14. México.
- MAUSS, Marcel:  
1971 *Manuel d'Ethnographie*. Edit. Payot. Colecc. «Petite Bibliotheque Payot». Número 102. París.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (Dir.), y colaboradores:  
1935 *Historia de España*. Tomo I, vol. II (1952). T. I, vol. III (1954). T. II (1935), Espasa Calpe. Madrid.
- METRAUX, Alfred:  
1962 *Les Incas*. Edit. Du Seuil. Colecc. «Le temps qui court». Número 26. París.
- MONTET, Pierre:  
1966 *Egipto eterno*. Edit. Guadarrama. Colecc. «Historia de la Cultura». Madrid.
- NADL, Siefried Frederick:  
1966 *Teoría de la estructura social*. Edit. Guadarrama. Colecc. «Biblioteca de Ciencias Humanas». Número 3. Madrid.
- OSWALD, Félix:  
1931 *Index of potters stamps on Terra Sigillata «Samian Ware»*. Margidunum. East Bidgford.
- PEÑA, J. F. de la:  
1967 Alfares y marcas de ánforas del valle medio del Guadalquivir. En *Archivo Español de Arqueología*. Número 40, pp. 19-137. Instituto Español de Arqueología: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- PIGGOTT, Stuart y otros:  
1963 *El despertar de la Civilización*. Edit. Lábor. Barcelona.
- RAVINES, Rogger (comp.), y otros:  
1970 *Cien Años de Arqueología en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos. Edit. de Petróleos del Perú. Colecc. «Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú». Número 3. Lima.
- READ, Herbert:  
1970 *Arte y sociedad*. Edit. Península. Colecc. «Ediciones de Bolsillo». Número 4. Barcelona.  
1973 *El significado del arte*. Edit. Magisterio Español. Colecc. Novelas y Cuentos. Número 145. Madrid.
- RIBAS BERTRÁN, Mariano:  
1967 Una necrópolis romana en la Basílica de Santa María del Mar, de Barcelona. En *Ampurias*. Número XXIX, pp. 195-228. Diputación Provincial de Barcelona y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona.
- SOTOMAYOR, Manuel:  
1972 Andújar (Jaén), centro de producción y exportación de sigillata a Mauritania. En *Noticiario Arqueológico Hispánico*. Arqueología. Número 1, pp. 261-289, XIV láms. Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.

Dirección General de Bellas Artes. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid.

THEVENOT, E.:

1954 La marque d'amphore Sesti. En *Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est*. Vol. V, fasc. 3, pp. 234 y ss. Dijon.

TORRES DE MENDOZA, Luis:

1966 *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista (1867) y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, sacados de los Archivos del Reino, y muy especialmente del de Indias por...* Imprenta de Frías y compañía. Madrid. Reimpresión: Kraus Reprint Ltd. Tomo VII, pp. 451-495. Nedeln, Liechtenstein.

TRÍAS, Gloria:

1967-68 *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*, 2 vols. Doménech, ed. Edit. The William L. Bryant Foundation. Valencia.

TRIMBORN, H., y F[ERNÁNDEZ] VEGA, P.:

1935 *Catálogo de la exposición Arte Inca*. (Colecc. Juan Larrea.) Academia de la Historia y Patronato de la Biblioteca Nacional. Madrid.

VARIOS:

1964 *L'art et les Sociétés primitives à travers le monde*. Edit. Hachette. Colecc. «A travers le monde». París.