

## Jerarquías y roles de los materiales de construcción y objetos representativos\*

VALERIE FRASER

Department of Art. University of Essex. Inglaterra.

### RESUMEN

Los fuertemente enraizados conceptos sobre arte del mundo occidental, incluyendo los valores relativos que se asignan a los materiales empleados para expresarlo, han afectado históricamente la apreciación de los analistas del arte americano indígena. En este artículo el problema se centra en la arquitectura incaica y en los materiales de construcción, y se hace referencia a la iconografía y sus funciones. La fusión de estilo, material y significado que es propia del arte americano no es comparable con la jerarquización de materiales o, la noción lineal de los europeos sobre el desarrollo de la cultura.

### ABSTRACT

*Deep rooted Western preconceptions of art, including the relative values of different materials to express it, have historically affected commentators' appreciation of native American art. The author focuses the problem on Inca architecture and building materials, with a reference to iconography and function. She finds a linkage in style, materials and meaning in American art that is not comparable with the European hierarchy of materials or with linear European notions of cultural development.*

En el día de hoy la mayoría de nosotros concordaría al ubicar los artefactos provenientes de las culturas prehispánicas de Perú en la categoría general de "arte". Sin embargo, muchos todavía admitimos un cierto temor por el problema de cómo acercarnos a ese arte sin imponer nuestros propios valores culturales. Parecieran existir demasiadas dificultades; la distinción tradicional entre arte y artesanías, tales como la pintura y escultura por un lado, y el tejido y la cerámica, por otro, muchas veces confunde irremediablemente; las teorías sobre estilo y el desarrollo estilístico, en gran medida se han elaborado sobre la base de ejemplares europeos y esto nuevamente nos puede conducir a algunas conclusiones absurdas si se aplican indiscriminadamente al arte no occidental. Pero, por otro lado, el acercamiento a un arte no occidental que no considere esos preconceptos, sino que trate de alguna manera de hacerlos a un lado, corre peligro de olvidarlos y no darse cuenta exactamente cuándo entran en juego. Sin embargo, si mantenemos a la vista nuestras normas culturales, pudieran luego ser una ayuda más que un obstáculo. Ellas nos proporcionan un punto de comparación: si comenzamos a reconocer formas en el arte no europeo que no corresponden a nuestras expectativas, podemos notarlo más claramente por medio del contraste. En ocasiones, este análisis bifocal puede arrojar luz inesperada hacia nuestra propia cultura, además, siempre es engañoso tratar de desarrollar una teoría sobre el arte que está referida a un área en particular, por ejemplo, una teoría sobre estilo que pretenda excluir problemas iconográficos o funcionales. Esto es singularmente válido con respecto al arte nativo de América, de manera que, aun cuando mi centro de interés en este trabajo sean los materiales, ellos nos conducirán a problemas técnicos y estilísticos, asimismo, como a algunas interrogantes sobre significado y función.

Mi punto de partida es el preconcepto occidental profundamente enraizado, que se refiere a

\*Artículo publicado originalmente en inglés en: *The other America Native Artefacts from the New World*. eds. V. Fraser y G. Brotherstern Museum of Mankind, London 1982. Trad. J. Córdova, Nov. 1985, revisado por la autora.

para cortar y labrar las piedras, ni máquinas, ni instrumentos para traellas, y con todo eso están tan pulidamente labradas, que en muchas partes apenas se vé la juntura de unas con otras.  
(Acosta, 1954: 194).

Debido a que se consideraba que debía haber una tendencia natural a ascender en la jerarquía de materiales tan pronto como la tecnología lo permitiera, los españoles formaron juicios acerca de la edad relativa de la arquitectura nativa basada en los materiales de los cuales estaban hechos. A comienzos del siglo XVII, Bernabé Cobo, otro misionero jesuita muy observador, se refirió al centro ceremonial de Pachacamac en la costa central de Perú.

No era este gran templo obra de los reyes Incas, sino mucho más antiguo, como los indios cuentan, y se echa de ver en la forma y calidad de su fábrica, que es muy diferente de las otras de los Incas, que casi todas eran de piedra labrada, y si esta lo fuera, pudiera competir con los más soberbios edificios del mundo.  
(Cobo, 1956, II: 188)

Cobo en verdad se equivocó en su apreciación de la edad relativa de Pachacamac, partes del centro son en verdad mucho más antiguas, pero el gran templo data del período incaico. Este error es el resultado de la adhesión a nociones europeas sobre el desarrollo cultural.

Otra área problema, tanto para los españoles del siglo XVI como para los observadores contemporáneos, es que aunque los métodos incaicos de cortar y ensamblar la piedra (un material de calidad relativamente "alta") eran extremadamente sofisticados y, en verdad, no bien comprendidos hasta hoy, no desarrollaron la técnica de construir un arco verdadero, lo que en términos europeos era un paso fundamental hacia la arquitectura "civilizada" o de "alta calidad". Acosta mientras alababa elocuentemente la calidad de la albañilería, tuvo poco respeto por las construcciones en su conjunto:

...pero aunque eran grandes estos edificios, comúnmente estaban mal repartidos y aprovechados, y propiamente como mezquitas o edificios de bárbaros. Arco en sus edificios no le supieron hacer, ni alcanzaron mezcla para ello.  
(Acosta, 1954: 194).

En esta idea Acosta yuxtapone las construcciones mal planeadas de "bárbaros", y su desconocimiento del principio del arco así como de la bóveda interior, implica que él veía una conexión entre ellas y que para él las construcciones "civilizadas" involucraban bóvedas de piedra. Estudiosos modernos han expresado su asombro de que un pueblo tan evidentemente diestro en el trabajo de la piedra haya "dejado de descubrir" el arco, y hayan continuado usando la madera y la paja para techar hasta sus más importantes construcciones, a pesar del hecho que a veces hicieron uso de un sistema de arco corbellado para construcciones pequeñas.

La respuesta se puede encontrar, tal vez, en el trabajo del cronista indígena Guamán Poma de Ayala, cuya *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, escrito entre 1570 y 1612, combina un texto español con numerosos dibujos. Esta obra está compuesta de tres partes, la primera es una historia de los incas con relación a sus costumbres y la organización política y social de su imperio; la segunda es un relato de la conquista española, de los abusos y crueldades de muchos de los españoles con poder; y finalmente, una serie de recomendaciones para el futuro buen gobierno del Perú.

Al comienzo del manuscrito hay una sección relacionada con el principio del mundo. Guamán Poma identifica, primeramente, cinco edades bíblicas, comenzando con la creación, la edad de Adán y Eva. Sigue a ellas las edades de Noé, Abraham, David y, finalmente, la edad de Cristo. Luego comienza otra vez con el equivalente de las edades del *Mundo Indígena*, que concluye con la Edad de los Incas, que es implícitamente (aunque no explícitamente) la quinta edad, de modo que es contemporánea con la de Cristo. El hace un recuento histórico principalmente de las edades bíblicas, sugiriendo en escasas oportunidades que ellas representan etapas progresivas del desarrollo cultural. Las edades del mundo indígena, sin embargo, están organiza-

das en una secuencia general que demuestra el avance del conocimiento y la sofisticación de la cultura, como Guamán Poma pudo apreciarlo. Los pueblo de la primera edad del mundo indígena, los Vari Viracocha Runa.

... no savia hazer nada ni savia hazer ropa bestian de hojas de arboles y estera texido de paxa ni savia hazer casas vevian en cuevas y penascos.

(Guamán Poma 1936: 49-50).

En la segunda edad del mundo los Purun Runa

... comensaron a travajar hizieron chacras andenes y sacaron asecyas de aqua de lo rrios y lagunas y de posas... no tenían casa cino edificaron unas cacitas que parece horno que les llaman pucullo y no savian hazer ropa cino que se bestian de cueros de animales.

(Guamán Poma, 1936: 54)

En la tercera edad del mundo los Purun Runa empezaron a tejer telas y hacer ropas (los tejidos desempeñaron un papel extremadamente importante en la vida social y económica de las culturas peruanas prehispánicas) "... y deficaron casa y paredes de piedra cubierta de paxa" (Guamán Poma, 1936: 58).

... casas de pucullo dalli comensaron alsar paredes y cubrieron casas... aunque no supieron hazer adobes sino todo era de piedra.

(Guamán Poma, 1936: 59).

Aquí, quizás, tenemos alguna evidencia que no sólo servirá para trastocar algunos preceptos occidentales sobre el arte fuertemente enraizados, sino que al mismo tiempo nos ayuda a una apreciación más justa de la arquitectura inca. Hay un cierto sentido de progreso aquí: a Guamán Poma le parece que un *pucullo* fue una forma primitiva de vivienda usada por los pueblos indígenas más tempranos, y que sólo gradualmente aprendieron a construir casas con muros y techadas con paja. Debe mencionarse que en los Andes la madera y la paja son materiales relativamente escasos, mientras en la mayoría de las áreas altiplánicas hay abundancia de buena piedra para construcciones. En verdad Guamán Poma dice que los pueblos de la tercera edad del mundo empezaron a desarrollar el gusto por la guerra y el robo y "... comensando a rrenir por lena y llevar paxa" (Guamán Poma, 1936: 62); lo que implica que estos materiales tenían algún valor económico.

Pero sería incorrecto sugerir que deberíamos entender la arquitectura incaica en términos de una especie de jerarquía invertida, colocando las construcciones enteramente de piedra en la base, siguiendo con las construcciones con techo de paja y, una vez que la técnica se hubo dominado, con las de muros de adobe. Me parece que una secuencia lineal de esa naturaleza sería errada. Para Guamán Poma, un *pucullo* a la vez que era una vivienda primitiva era también un tipo de tumba. En la sección de la *Nueva Corónica*, que trata de los rituales asociados con la muerte y los entierros de los diferentes pueblos que comprendían el imperio incaico, hay, por ejemplo, la ilustración de una momia siendo transportada en una litera hacia una pequeña construcción, como celda, con un techo abovedado, a la que claramente se rotuló "pucullo" y que es idéntica en la forma a la que ilustra el relato de la segunda edad del mundo. Ejemplares de este tipo de tumba aún se encuentran en el sur de Perú, especialmente en la zona conocida como Sillustani, cerca del lago Umayo; en efecto, ellas son enteramente de piedra con arco corbellado que encierra una bóveda, y es evidente que estaban reservadas para los miembros más importantes de la sociedad. De modo que pareciera que en el Perú prehispánico un *pucullo* podría ser un tipo de vivienda primitiva y de calidad inferior a la vez que una tumba de prestigio.

Dado que diversos mitos de origen convienen en que los primeros incas emergieron de cavernas u hoyos en las rocas, pudiera ser que hubiera una idea de que los muertos deberían retornar a un ambiente totalmente de piedra, pero para los vivos no sólo era aceptable sino deseable una combinación de materiales, como piedra, adobe, madera y paja, la combinación usual de las construcciones incaicas. En Europa, debido al sistema jerárquico simple, si la piedra es mejor que la madera, una construcción enteramente de piedra es automáticamente mejor que la

mezcla. Más que preocuparse por qué esos albañiles tan notoriamente diestros no pudieron evolucionar hacia el arco (y por consiguiente a la bóveda), sería más apropiado reconocer que en ciertos contextos una construcción enteramente de piedra era aceptable, mientras que en otras, era preferible una combinación de materiales.

Esta especie de flexibilidad en el uso de diferentes materiales no sólo se evidencia en el campo de la arquitectura. En el arte americano nativo los materiales valiosos (en el sentido de su escasez) no siempre se usaron en la producción de objetos con prestigio, y, cuando se usaron materiales escasos, su uso no fue indiscriminado. Hay muchas evidencias de que culturas que disponían de piedra de alta calidad y de oro a menudo hacían, no obstante, imágenes de deidades importantes en madera o chalas de maíz u otro material comparativamente “bajo” (según los estándares occidentales). En ciertos contextos un material corriente podía así adquirir una significación que no se determinaba por el valor económico. Los materiales raros también tuvieron connotaciones rituales específicas y estaban reservados para fines particulares. El jade de Mesoamérica, especialmente el verde, y las plumas de brillante verde del quetzal eran extremadamente apreciados y se controlaba su posesión y uso. El caso del oro en Perú es otro ejemplo. El oro estaba asociado directamente con el sol y de ese modo con la dinastía inca reinante; estaba estrictamente reservado para las funciones rituales, de manera que no tenía un valor económico directo según nuestras pautas. En cuanto a la arquitectura, los materiales no siempre se usaron de manera inmediatamente comprensibles al observador occidental. Los materiales de “baja” calidad podían usarse en algunos contextos de gran importancia y el uso de materiales raros no era un asunto meramente económico; por último, es a menudo el valor simbólico más que el económico lo que condiciona el uso preciso de un material determinado en un tiempo dado.

El empleo del oro en el Perú me lleva a otro punto —el de la relación entre material y estilo artístico. Las teorías sobre arte, modeladas según los paradigmas europeos, tienden a considerar el estilo como una estructura monolítica: generalmente se espera que todas las obras de arte, o al menos todas las del “mejor” arte de un período abundante en obras artísticas, tengan un mismo estilo, sin considerar el medio, el tema o la función que cumplen. Podemos, por ejemplo, reconocer en un concierto barroco una tendencia a la elaboración reflexiva interior, la que también está presente en el barroco arquitectónico, y nos sentimos confiados al trazar ciertos paralelos morfológicos entre, por ejemplo, una tela de Lanfranco y una escultura en mármol de Bernini o, para tomar un ejemplo de un período diferente, un relieve de Donatello y un fresco de Masaccio. Semejante unidad estilística no es siempre, ni siquiera generalmente, concebible de manera comparable en el arte americano nativo. El trabajo del oro en tiempos incaicos generalmente se considera de un “estilo” (cualquiera que sea el significado de estilo) muy diferente al, digamos, el tallado incaico de la piedra. Hay numerosos relatos de la conquista española temprana en el Perú que incluyen descripciones de chacras en miniatura hechas enteramente de oro. La idea de que semejante obra de arte, en donde las plantas y los árboles, los pastores y sus rebaños, hasta las rocas y los terrones de tierra, todos estaban diseñados con un alto grado de naturalismo en oro, tiene por supuesto una cierta aureola de fantasía europea, sin embargo, unas pocas piezas que sobreviven del trabajo en oro incaico sugieren que debe haber habido por lo menos un elemento de verdad en tales historias: hombrecitos y llamitas pequeñas en oro. Si se comparan estas llamitas de oro con las llamas y alpacas de piedra que se hacían en el mismo tiempo, en la misma región, en la misma cultura, las diferencias son obvias de inmediato: los ejemplares en oro son comparativamente naturalistas, los de piedra están muy simplificados, son casi abstractos (Fig. 1). En un nivel esto refleja las diferencias básicas entre los materiales: el oro es maleable, la piedra no lo es. Pero diestros artesanos de la piedra como los incas pudieron haber logrado a lo menos un grado levemente más elevado de naturalismo, si ellos lo hubieran querido así. Creo que no se debe solamente a que el oro es más maleable; es porque para los incas la esencia del oro era ser maleable, en cambio la naturaleza de la piedra era ser maciza y pétreo. Los pueblos incas tenían una amplia variedad de creencias acerca de la piedra, y usaron diferentes tipos de piedra, como talismanes, uno de los más comunes se llamaba *conopa*. Una *conopa* era generalmente una piedra con una forma natural algo rara, que con un mínimo de tallado se le “ayudaba” a parecer un poco más como, por ejemplo, una llama o cuy, y de la cual se creía que tenía una relación especial con su versión de carne y hueso. Estas piedras talismán fueron, y todavía son, encontradas y “hechas”



Figura 1. Alpaca de piedra.  
Inca s. xv  
Museo Británico 1933 3-15 38



Figura 2. Recipiente con asa estribo con forma de ciervo abrazando dos cervatillos.  
Moche, ca 500 D.C.  
Museo Británico 1909 12-18 60

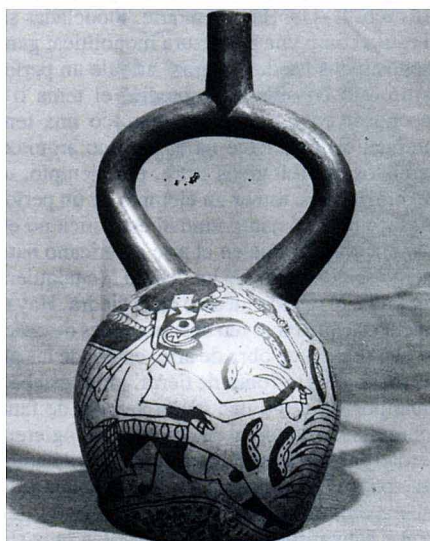


Figura 3. Recipiente con asa estribo con pinturas de un chaski y pallares.  
Moche, ca 500 d.C.  
Museo Británico 1909 12-18 97

en toda América. En el caso de los incas, no es que la piedra se haga llama o que la llama se convierta en piedra, sino que seguramente ambos eran a la vez; intentar producir un tallado que niegue más que enfatice la calidad de roca del material significaría disminuir su valor como talismán.

Una distinción similar se puede reconocer en la cerámica Moche. Por una parte está el comparativo realismo de los recipientes modelados en forma de animales (Fig. 2), y, aún más asombroso, en la forma de cabezas retratos: por otro lado están las formas muy estilizadas de las figuras pintadas sobre la superficie de los jarros; tales como los “corredores con pallares” (Fig. 3). En esto sugeriría que estas diferencias estilísticas son por un lado el resultado del respeto por las cualidades maleables de la arcilla más que el constreñimiento impuesto por ella, y por el otro, la calidad de una pintura lineal, esencialmente bidimensional y “antinatural” aplicada a una superficie alisada. Por la misma razón me parece posible que mientras el recipiente de piedra inca con friso que está en el Museo Británico (Fig. 4) puede ser de data preinca, el tallado es



Figura 4. Recipiente de piedra.  
Inca s. XVI  
Museo Británico 1909 4-3 1



Figura 5. Busto de Quetzalcoatl en piedra verde.  
Azteca, ca 1350-1521 d.C. Frente y espalda  
Museo Británico 25 12-10 11

probablemente posterior, aunque ciertamente con un contenido iconográfico tradicional. Representaciones con detalles similares de series de figuras a menudo se encuentran pintadas en los vasos de madera incaicas o *queros*, pero la pintura por naturaleza es un medio muy distinto a la piedra. Por analogía con el estilo de las pequeñas llamas y alpacas de piedra este tipo de tallado en relieve de superficie se ve demasiado ajeno al material para ser de data preconquista. Considero que sólo después de la llegada de los españoles, cuando la naturaleza y significado de un material en particular fue subordinado al estilo representativo de los invasores europeos, de mayor unidad, se pudo tallar en piedra ese friso.

He estado sugiriendo otra distinción fundamental entre el arte occidental y el de América nativa. En Europa ha habido por más de 2.000 años una tendencia recurrente en el arte de forzar el material, de tratar de sobrepasar su naturaleza misma. Hay estatuas griegas en las que el fin artístico fue convertir un trozo de mármol en la representación de un ser humano drapeado en un fino vestido, el escultor estaba luchando con la ilusión de una tela translúcida que caía flojamente sobre la piel suave y tibia. De manera similar, los arquitectos de las catedrales góticas crearon un sentido de luz y aire e ingravidez con la piedra, y los artistas del renacimiento desarrollaron un sistema de perspectiva geométrica que les permitiera producir en muros y paneles planos, la ilusión de profundidad y espacio. Esto no va para decir que el arte nativo americano no estuvo nunca preocupado o no fue capaz de un naturalismo de alto grado —ya se ha mencionado la cerámica modelada Moche—, sino que el naturalismo no es la única preocupación, ni éste se lograba a expensas de la calidad inherente o de la significación del material. En un medio menos plástico que la arcilla ciertos *aspectos* del naturalismo podían destacarse. El busto azteca de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, a quien se atribuía la introducción de la sabiduría y la cultura y la belleza en Mesoamérica, está tallada en un bloque irregular de piedra verde y no se intentó regularizar el bloque (Fig. 5). La deidad de este modo parece parte de la piedra más que su tallado en ella, sin embargo, las plumas del quetzal suavemente encrespándose en la superficie irregular son indudablemente naturalistas. Este es entonces un ejemplo de unidad entre la maciez natural de la piedra y el “naturalismo” de la representación de las plumas verdes del quetzal, pero es algo más que eso. La piedra de color verde, como un pariente cercano del jade, estaba íntimamente relacionada y era lingüísticamente sinónimo del agua. No me parece antojadizo considerar que esas plumas verdes translúcidas también representan el agua rizada y que tenemos aquí la representación de ambos, plumas y agua, creada en un material que está simbólicamente relacionado con los dos. El estilo, el material y el significado están de este modo unidos inseparablemente en esta obra de arte.

#### BIBLIOGRAFIA

- |   |   |
|---|---|
| ACOSTA, José de<br>1954.                      | Historia natural-y moral de las Indias <i>Biblioteca de Autores Españoles</i> 73, Madrid. |
| ARBELAEZ, Camacho C.<br>y F. GILTOBAR<br>1968 | <i>El Arte Colonial en Colombia</i> . Bogotá  |
| COBO, Bernabé<br>1956                         | Historia del Nuevo Mundo <i>Biblioteca de autores españoles</i> 91-92, Madrid.            |
| GUAMAN POMA DE AYALA,<br>Felipe<br>1936       | <i>Nueva Corónica y Buen Gobierno</i> , Paris.  |