

## Pacchas Coloniales y jarras de engaño

Francisco Stastny

En recuerdo de Jorge C. Muelle

### 1. *El Renacimiento Inca* \*

Las expresiones artísticas que acompañaron el movimiento de retorno a las tradiciones culturales antiguas promovido por la nobleza quechua del Cuzco en el siglo XVIII<sup>1</sup>, sufrieron la misma dicotomía que afectaron a los propios *curacas* en la búsqueda de sus raíces<sup>2</sup>. Colocados entre dos culturas, como lo estuvo su admirado autor el Inca Garcilaso de la Vega<sup>3</sup>, fueron educados en el idioma y en las costumbres de sus familias, pero más adelante en la vida recibieron una instrucción formal conducida por principios católicos que contradecía sus orígenes<sup>4</sup>. Como representantes y conductores de la población indígena tributaria se nutrían y participaban en los valores y en los ritos agrícolas del campesinado, pero frente al sistema político jugaban el papel de intermediarios de la explotación colonial encargados de la tributación y de organizar la mano de obra. La admiración que sintieron por sus antepasados fue inhibida por los prejuicios religiosos modernos y por la desarticulación sufrida por

\* Este trabajo fue leído en la sesión sobre "Etnicidad e Identidad en la Historia del Arte del Nuevo Mundo" del XXVIII Congreso del Comité Internacional de Historia del Arte realizado en Julio de 1992 en Berlín.

- 1 Los mestizos y los criollos también intervinieron en las inquietudes sociales de la época. Insatisfechos con la participación que obtenían en el estado virreinal, se rebelaron contra el *status quo* y utilizaron el fantasma de las reivindicaciones indígenas contra España. Un ejemplo de cómo esas tensiones se reflejaron en el arte ha sido estudiado en: F. Stastny: "La universidad como claustro, jardín y árbol del conocimiento. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco". En: *Anthropológicas*, Nº 2, Lima 1984, págs. 105-167; aparecido antes en inglés en: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nº 46, London 1983, págs. 94-132.
- 2 Los *curacas* eran la máxima autoridad del ayllu y fueron mantenidos en sus cargos o sustituidos por otros leales durante la colonia para asegurar la recolección de impuestos y la organización del trabajo comunal. Ver N. Wachtel: *La vision des vaincus*. París 1971, págs. 188-202; John H. Rowe: "El movimiento nacional Inca del siglo XVIII". En: *Revista Universitaria*, año XLIII, Nº 107, Cuzco 1954.
- 3 Ver los *Comentarios Reales de los Incas*. Edic. C. Aranibar. Lima, México 1991.
- 4 Muchos se educaron en los Colegios de Caciques regentados por la Compañía de Jesús. Ver J. Rowe, *Op. cit.*, 1954.

el sistema de pensamiento inca bajo las presiones de la conquista y de la colonización. A la vez que la coherencia de sus creencias cosmológicas panteístas, grandes sectores de los valores simbólicos del mundo incaico desaparecieron: su pensamiento teórico, los conocimientos técnicos y científicos, los principios de organización social y política, y, naturalmente, su arte y sus ideales estéticos. En consecuencia, la expresión artística tuvo que ser re-inventada, un nuevo lenguaje formal tuvo que ser creado constituido por innovaciones locales propias y préstamos foráneos.

Si en algunos aspectos el *revival* incaico es comparable al Renacimiento italiano por la manera en que procuró resucitar los ideales artísticos e intelectuales de una era perdida, se diferencia drásticamente de él por el hecho de que mientras el arte de la antigüedad clásica estuvo presente como un modelo admirado permanente en Italia, la mayoría de las obras de los tiempos prehispánicos fue destruída y su iconografía fue satanizada en los nuevos tiempos. El arte americano prehispánico fue religioso o funerario y, por lo mismo, condenado y perseguido sistemáticamente por la iglesia colonial<sup>5</sup>. Las representaciones de las religiones antiguas se convirtieron en imaginarios prohibidos; fueron percibidas como obras del demonio y, por consiguiente, como objetos antiestéticos, repulsivos. Sólo sobrevivieron fragmentos carentes de significado simbólico<sup>6</sup>. Por ejemplo, las formas exteriores de vasijas tradicionales (*queros, aríbalos*), algunas técnicas (cerámica procesada sin torno), o ciertos motivos ornamentales aislados (textilería).

Mientras que los vestigios visibles, sobre todo la iconografía, el arte y la religión incaicas, fueron destruídos, en cambio un sector de las tradiciones orales, de los ritos, las supersticiones y algunos mitos continuaron siendo usados como parte del pragmatismo de la vida diaria. El sistema colonial mantuvo a la población nativa como reserva de mano de obra masiva para ser empleada en la producción económica básica (agricultura, minería, ganadería, construcción, manufactura textil y otras artesanías)<sup>7</sup>; y en consecuencia per-

5 P. Duviols: *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial*. Lima y París 1971.

6 Ver G. Kubler: *On the colonial extinction of the motifs of Pre-Colombian art*. En: S.J. Lothrop: *Essays in Precolombian Art and Archaeology*. Cambridge 1961.

7 En el campesinado, las imágenes de uso ritual correspondientes al complejo mítico oral se reconstruyeron en base a fragmentos y tecnología extraídos del arte religioso colonial. Mucho de eso se conservó como "arte popular". Objetos como *conopos* en forma de animales o retablos y otras esculturas mágicas se emplean en rituales neocatólicos para favorecer la ganadería y la agricultura hasta el día de hoy. Ver: F. Stastny: *Las artes populares del Perú*. Madrid 1981.

mitió la continuidad de cualquier estructura de apoyo necesaria para que el trabajo no se interrumpiera mientras no se pusiera en riesgo el sistema político de dominio absoluto ejercido por España.

La interacción cultural de España (y Europa) con América es un proceso complejo que ha continuado evolucionando durante cinco siglos. No fue tan simple como la “aculturación” imaginada por los antropólogos<sup>8</sup> al inicio, ni tan mecánica como el “mestizaje”<sup>9</sup> propuesto luego. Se puede detectar muchos diferentes niveles de sobrevivencia de la cultura andina y la combinación con elementos occidentales bajo procedimientos de redefinición semántica de varias clases son comunes. En algunas áreas, como en las artes y en literatura, los resultados fueron drásticos y pueden ser “leídos” con más claridad. Varias lenguas nativas sobrevivieron, por ejemplo, pero cualquier expresión escrita tenía que usar el sistema alfabético y las categorías formales de la literatura occidental: cartas, memoriales, crónicas, drama<sup>10</sup>. En las artes ni siquiera el lenguaje perduró. Los ideales estéticos, la iconografía, la gramática pictórica fueron destruidos. Todo, con excepción de los raros casos citados más arriba, debió ser re-inventado o adaptado de fuentes occidentales. El desarrollo de una iconografía Inca como la que fue usada en los queros, necesitó para plasmarse las fórmulas y convenciones pictóricas occidentales<sup>11</sup>. Algo similar sucedió en el siglo XVIII con el drama *Ollantay*, que recurrió a la estructura dramática española. Puede verse, entonces, como una consecuencia paradójica de la situación colonial que la expresión de aspectos significativos del pensamiento nativo en las artes, la literatura o la religión dependía estructuralmente de las formas y del idioma de la cultura dominante.

Esto está relacionado al fenómeno de la “disyunción” estudiado en el Viejo Mundo en el contexto de las relaciones del arte del

8 Por *aculturación* se entendía una incorporación progresiva e inexorable de los indígenas americanos en una cultura moderna (occidental) global con la consiguiente desaparición de sus tradiciones propias. *Mestizaje*, en cambio, refleja la idea de una mezcla ilimitada de elementos culturales provenientes de América y Europa, en la cual, sin embargo, predominan los criterios occidentales. Ver un resumen de estas cuestiones en W. Lienhardt: *La voz y su huella*. Lima 1992, págs. 93-94.

9 Ver F. Stastny: “¿Un arte mestizo?” En: D. Bayón, edit.: *América Latina en sus Artes*. UNESCO, México 1974.

10 Ver M. Lienhardt, *Op. cit.*, para estudios individualizados sobre autores como Huamán Poma, Titu Cusi Yupanqui y otros de las regiones maya o guaraní.

11 Incluso en los queros la situación era más compleja, porque la gramática occidental de narración emp!cada en las escenas principales, se combinó con motivos antiguos como frisos de *tocapos* o de flores que decoran la cintura y la base de los vasos. Ver Thomas B. F. Cummins: *Abstraction to narration: Kero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity*. Tesis Ph. D. Universidad de California, Los Angeles 1988.

medievo con la Antigüedad clásica<sup>12</sup>. La diferencia significativa se encuentra en que el arte antiguo de América desapareció física e intelectualmente. Ya no existió más como idea, de modo que tuvo que ser sustituido. En Europa, por otro lado, el temor de los dioses paganos funcionó como un tabú contra su representación como tales, pero al mismo tiempo sus prototipos tipológicos estuvieron vivos bajo apariencia cristiana.

El caso que vamos a examinar en este estudio muestra varias facetas de aquellas relaciones inter-culturales y ayudará a comprender los procesos creativos utilizados por los artistas nativos en su búsqueda de medios para expresar las necesidades estéticas y religiosas de su sociedad bajo la presión ejercida por el dominio colonial. Pocos objetos muestran una combinación de elementos andinos y europeos tan estrechamente entrelazados como las *pacchas* coloniales.

## 2 *Las pacchas*

Al lado de aquellas expresiones más conocidas como los retratos, *queros* y tapices<sup>13</sup>, el *renacimiento* inca puede ser apreciado en las artes decorativas que amoblaban los interiores domésticos de los curacas. Recientemente hemos llamado la atención sobre algunas *mayólicas* que se incluyen en esa categoría<sup>14</sup>. Entre ellas se encuentra otro grupo que pertenece a un tipo de vasijas usadas para bebidas ceremoniales y libaciones rituales denominadas *pacchas*. El significado original de la palabra se refiere a una fuente con un conducto de salida en forma de canuto o a recipientes con golletes acanalados utilizados para transportar y verter agua u otros líquidos<sup>15</sup>. Uno de esos objetos fue ilustrado por Frézier en 1716<sup>16</sup>.

El agua era un elemento extremadamente valioso para las antiguas sociedades agrarias de Sud América y aún lo es hoy en día. En una región geográfica de montañas accidentadas, donde la agri-

12 E. Panofsky: *Meaning in the visual arts*. New York 1955; F. Stastny. *Op. cit.*, 1981, capítulo 3.

13 John H. Rowe, *Op. cit.*, 1954.

14 F. Stastny y Sara Acevedo: *Vidriados y mayólicas del Perú*. UNSM., Lima 1986.

15 A inicios del siglo XVII el término *paccha* era utilizado para denominar vasijas de madera con canales de salida en la parte baja por donde el líquido surgía corriendo por un conducto tallado en zig-zag. Ver Ludovico Bertonio: *Vocabulario de la lengua aymara*, 2 vols. 1612; Thomas Joyce: "Pakcha", en: *INCA*, vol. 1, N° 4, 1923.

16 A. F. Frézier: *Relation du voyage de la Mer du Sud*. Paris 1716. También reproducido en R. Carrión Cachot: "El culto al agua en el antiguo Perú". En: *REVISTA DEL MUSEO NACIONAL*, Vol. II, N° 2, Lima 1955, pág. 96.

cultura depende de breves estaciones de lluvia y de ríos de cauce irregular, la sequía es la peor amenaza para la subsistencia de las comunidades campesinas. El culto del agua era, por eso, parte importante de las prácticas religiosas. Las fuentes, manantiales, lagos, lagunas, ríos, torrenteras y el océano fueron adorados como parte integral de un sistema complejo de ritos religiosos panteístas. No es de extrañar, pues, que se produjeran objetos altamente especializados para esos propósitos.

Desde época temprana, en el Primer Período Intermedio (aprox. siglo V d. C.), se encuentra tales vasijas de cerámica escultórica en la región<sup>17</sup>. Puede distinguirse tres clases: 1) recipientes con el pico ubicado en la parte alta del cántaro (el pico está conformado por una canícula corta o es un tubo largo que sale desde más abajo, como en una tetera); 2) vasijas para verter el contenido en forma de libación por una apertura angosta colocada en la parte inferior; y 3) huacos a modo de fuente hechos para visualizar el discurrir del agua. A menudo en esta última categoría una pequeña cascada es simulada poniendo en acción algunas figuras escultóricas: animales, aves, personajes o demonios que beben o, a veces, orinan. En otro grupo, que asume el aspecto de una pipa de madera (o más bien de un tanque con un canal de salida), el líquido corre por un conducto abierto tallado en forma de zig-zag<sup>18</sup>.

Los diferentes tipos corresponden a los usos rituales para los cuales se manufacturaron esos objetos. Proporcionar agua era un atributo femenino. Estaba asociado a la Luna y a mitos acerca de una joven diosa que carga un recipiente a través de los cielos para producir la lluvia<sup>19</sup>. Muchachas o matronas portando *pacchas* con chicha eran participantes importantes en las ceremonias rituales. Ofrecían de beber a los protagonistas en el Capac Raymi, cuando los jóvenes nobles pasaban las pruebas de madurez, en las festividades del solsticio del Inti Raymi, y en las batallas rituales del Chacanaco. La chicha solía ser vertida sobre los ídolos (*huacas*), ofrecida a los participantes o bebida ceremonialmente por el Inca en libaciones al Sol. El agua también era transportada hacia o intercambiada entre

17 El culto del agua se inició con la alta cultura en la época Chavín, pero los ceramios diseñados especialmente para ese propósito han sido identificados desde la cultura Recuay. También los hay en la cerámica Mochica, Nazca, Chíncha, Chimú e Inca. Ver: R. Carrión Cachot: *Op. cit.*, 1955.

18 Este tipo de *paccha* confeccionado habitualmente en madera, corresponde a las culturas Chimú o Inca. Ver: S. J. Lothrop: "Peruvian *pacchas* and keros". En *AMERICAN ANTIQUITY*, vol. XXI, 1956, pág. 240.

19 Un dios solar quiebra la vasija con su honda para producir lluvia. R. Carrión Cachot *Op. cit.*, pág. 12.

diferentes manantiales. Autores indígenas y españoles de los tiempos iniciales, como Cristóbal de Molina, Juan de Betanzos y Felipe Huamán Poma, describen estos rituales<sup>20</sup>.

*Pacchas* de piedra y de madera continuaron siendo utilizadas al inicio de la colonia según tradiciones incas. En el estado actual de los conocimientos sobre el tema es difícil de hacerse una idea clara de las transformaciones tipológicas de los recipientes cuzqueños en esos materiales. Algo parecido sucede con las piezas de cerámica. Mientras no aparezcan más especímenes en mayólica, no podrá tenerse una noción precisa de su cronología y de su evolución formal. Las piezas conocidas, en su mayoría del siglo XVIII, no presentan relación formal con los modelos antiguos, pero la función a la cual estaban destinadas es evidente por la posición de los picos y el diseño general de los recipientes. Las *pacchas* coloniales de mayólica deben interpretarse, entonces, como recreaciones de las antiguas vasijas ceremoniales para los ritos del agua, mandadas hacer para los curacas del Cuzco en el contexto del renacer incaico. Básicamente existen cuatro tipos: 1) jarros<sup>21</sup>; 2) cuencos concéntricos de tres o más niveles con picos acanalados independientes para cada círculo; 3) recipientes rectangulares divididos en cubículos a modo de damero; y 4) cuencos con fuentes en miniatura en su interior. En este trabajo sólo nos vamos a ocupar del primer tipo (Fig. 1).

De primera intención, los jarros recuerdan a los queros con asas talladas en forma de lagartijas geométricas (Fig. 2). En las *pacchas*, sin embargo, los animales están modelados con más naturalidad: el cuerpo se encuentra separado del recipiente formando el arco del asa, su cabeza está apoyada sobre el borde, las cuatro patas y la cola son claramente reconocibles. Un examen más detenido revela que este no es un vaso normal: el cuerpo del animal sirve de conducto a través del cual el líquido asciende para activar un "jarro de engaño". Toda la circunferencia del recipiente cerca del borde superior muestra un friso calado de triángulos alternados el cual impide su uso regular como vaso. La única manera de beber sin de-

20 Cristóbal de Molina: *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Madrid 1989; Juan de Betanzos: *Suma y narración de los Yngas, que los yndios llamaron Capac-cuna*. Madrid 1880; Felipe Guamán Poma: *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Edic. de J. Murra and R. Adorno, 3 vols., México 1980, vol. I, pág. 231. Las libaciones dedicadas al dios Sol y el traslado ceremonial del agua son mencionados por Cristóbal de Albornoz: *Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haziendas*. En: *Fábulas y mitos de los Incas*, edic. de H. Urbano y P. Duviols. Madrid 1989, págs. 171, 179.

21 Por jarro se entiende un recipiente de cuello ancho que tiene una sola asa.

ramar el contenido es succionando un canuto corto que sale del borde superior mientras que con un dedo se cubre un agujero oculto debajo del asa.

Jarros con esa particular disposición hidráulica se encuentran frecuentemente en el norte de Europa después de ca. 1565, sobre todo entre 1650 y 1800. No obstante, no eran conocidos ni en España ni en Portugal<sup>22</sup>. Por otro lado, las civilizaciones Inca y pre-incaicas poseen una larga tradición, no sólo del uso de vasijas hidro-técnicas, sino también de construcción de sistemas de canalización altamente sofisticados para el riego y para fines rituales. ¿Puede atribuirse la invención de las jarras de engaño a los ceramistas incas? ¿O llegaron al Cuzco por contrabando desde países protestantes?

### 3. *Jarras de engaño europeas*

Una referencia temprana a “jarras burladeras” o “de engaño”<sup>23</sup>, se encuentra en Harlem donde un ceramista de nombre Cornelis Hendricksz manufacturó esa clase de vasijas, según testimonio de Carel Van Mauder<sup>24</sup>. El primer espécimen fechado es un jarro inglés de 1571 el cual tiene un gollete corto perforado con cruces, un solo pico-canuto y que funciona haciendo subir el líquido por un asa tubular<sup>25</sup>. Un extraño ejemplar alemán de ca. 1600 manufacturado en gres, posee una cobertera de plata con tres picos cortos distribuidos simétricamente alrededor de la boca<sup>26</sup>. Un buen número de ejemplares fechados se encuentran a lo largo de los siglos XVII y XVIII en las colecciones del Museo Británico<sup>27</sup>, del Fitzwilliam Museum de Cambridge y del Museo de Cerámica de Sevres en París.

En la colección Rous Lench, en Worcestershire, Inglaterra, hay un ejemplar proveniente de Lambeth, fechado en 1742, que tiene

- 22 Recientemente se ha hallado un único ejemplar en una colección privada de Sevilla. Si realmente fue producida en Talavera, sería la excepción que prueba la regla. No se encuentra referencias a las jarras de engaño en la bibliografía hispánica. Agradezco al Dr. Alfonso Pleguezuelo por otorgarme esta información.
- 23 Se llaman *puzzle jugs* o *surprise jugs*, en inglés; *vase à surprise* o *trompeur*, en francés; *bregieder*, en holandés.
- 24 citado en E. Hannover: *Pottery and porcelain* 1925; F. W. Huding: *Delft Fayence* Berlín 1929, págs. 27, 29.
- 25 Museum of Practical Geology, descrito e ilustrado en J. Hodgkin: *Examples of early english pottery: named, dated and inscribed*. London 1891, pág. 1, N° 1.
- 26 Colección Schroder, Londres. The American Federation of Arts: *The art of the European goldsmith*. New York 1983, N° 39, fig. pág. 122.
- 27 Ver British Museum: *Pottery Catalogue*. Londres, s/f, entradas: E-144, C-13, D-83, D-6, D-11, E-13.

un cuerpo globular, un cuello angosto y perforaciones que combinan líneas en forma de "V" con triángulos<sup>28</sup> (Fig. 3). Esta es una forma de decoración que también se encontrará en ejemplares peruanos. Hasta finales del siglo XVIII los jarros de engaño fueron frecuentes en Holanda, Inglaterra y Francia<sup>29</sup>.

#### 4. *Pacchas y jarros de engaño*

Las semejanzas entre el sistema hidráulico utilizado en los casos europeos y las *pacchas* del Cuzco es tan grande que sólo se puede admitir como explicación plausible de su aparición simultánea en lugares tan distantes el conocimiento directo que uno tuvo del otro. La idea de impedir el uso normal del vaso por medio de ornamentos calados; el paso del líquido a través del asa y por un conducto escondido en el labio de la vasija; la ubicación del pico en forma de canuto; y especialmente el control adicional del flujo por medio de un agujero disimulado debajo del asa son todos mecanismos usados exactamente del mismo modo a ambos lados del Atlántico.

La forma de la decoración calada hallada en las *pacchas*, que a menudo consiste de un friso de triángulos alternados, también se encuentra en algunos especímenes ingleses, como se mencionó antes, lo cual sugiere una relación adicional<sup>30</sup>.

#### 5. *Relaciones con la cerámica Precolombina*

Sin embargo, los ejemplares del Cuzco están más íntimamente relacionados a las vasijas andinas dedicadas al culto del agua que a cualquier prototipo externo. El concepto de un vaso de grandes dimensiones con una boca expandida deriva de los queros, una forma que se remonta al período Tiahuanaco (siglo X d. C.). Los queros fueron hechos en cerámica, madera y en metales preciosos para ceremonias importantes. En época colonial eran comunes las tazas de plata con asa y con cuerpos de sección poligonal (Fig. 4). La mayoría de las *pacchas* de mayólica están inspiradas en esas formas.

Las lagartijas representadas en el asa y a veces repetidas en el pico, están íntimamente asociadas al agua en la mitología precolom-

28 F. H. Garner y M. Archer: *English Delftware*. London 1972, fig. 27-A.

29 En Inglaterra se volvieron muy populares después de 1750 y hubo tres "escuelas" locales de producción: Liverpool, Bristol y Lambeth. Ver F. H. Garner y M. Archer: *Op. cit.*, pág. 32.

30 Ver nota 28.

bina y aún lo están en el folklore peruano contemporáneo<sup>31</sup>. Junto con ranas, serpientes, halcones y pumas son los animales representados más frecuentemente en *pacchas* prehispánicas o talladas en piedra al lado de manantiales sagrados. La lagartija es considerada un animal rápido e inteligente que sabe donde va a fluir el agua o cuando va a empezar a llover. Se la encuentra en la piedra de Sahuite y en *Pacchas* de estilo Recuay, Chimú e Inca<sup>32</sup>.

La función doble otorgada al asa que sirve simultáneamente de gollete coincide con el diseño de las vasijas de cerámica producidas en los Andes Centrales desde ca. 800 a.C. Los ceramistas Chavín crearon magníficos cántaros esculpidos con gruesos golletes arqueados en forma de estribo que servían a la vez de asa, iniciando así una fórmula que fue mantenida viva durante más de 2000 años. La combinación asa-gollete se convirtió de ese modo en un ingrediente familiar en las tradiciones artísticas nativas<sup>33</sup>.

Asimismo, el pico angosto en forma de canuto colocado cerca de la boca de la jarra para beber o succionar el líquido, es un rasgo recurrente de los huacos Recuay, Chincha, Puquina (Tiahuanaco), Nazca y, rara vez, en los de estilo Inca. Inclusive la perforación del cuerpo con motivos ornamentales o figurativos no es una novedad. Casas o palacios que contienen figuras rumanas y en las cuales los calados interrumpen total o parcialmente el volumen del recipiente son frecuentes en las *pacchas* Recuay. El primer caso es muy parecido a las “jarras de engaño”: un tubo localizado en la parte posterior del edificio conduce el líquido desde la boca hacia el interior de la vasija pasando por detrás de la sección calada. La diferencia radica en que no hay ninguna intención de sorprender o intrigar al usuario (Fig. 5).

Es necesario resaltar, además, que recipientes con sofisticados sistemas de circulación de agua eran utensilios rituales comunes en el área andina. La manufactura de vasijas altamente elaboradas modeladas por escultores y pintores fue, junto con la textilería, la expresión artística más importante de estas sociedades. Esos ceramios eran tan sofisticados en lo técnico como en lo estético. Se otorgó una consideración cuidadosa al flujo del líquido regulando la entrada del

31 Jesús Urbano y Pb'lo Macera: *Santero y caminante*. Lima 1992 pág. 84.

32 R. Carrión Cachot: *Op. cit.*, págs. 36 ss.

33 Aunque el asa-gollete fue una tradición más arraigada en las culturas norteñas (Huaylas, Moche, Chimú), fueron conocidas en el Cuzco al menos desde la conquista Inca de los Chimús.

aire por el gollete y limitando a la vez al mínimo la pérdida del agua por evaporación. Por añadidura desarrollaron una técnica de música hidráulica que funcionaba en vasijas esculpidas de dos cuerpos y que, por el paso del agua de un recipiente al otro, activaba un silbato cuyo sonido imitaba el canto de las aves o el ruido de otros animales representados en la pieza. Los huacos servían para depositar bebidas rituales, ofrecer libaciones, transportar las aguas sagradas de manantiales vírgenes y del océano, dedicar ofrendas a los ídolos y al sol, representar el fluir de los ríos, de las cascadas y del agua canalizada, para beber ceremonialmente y para rociar según los diversos ritos.

Un ejemplo complejo relacionado al tema estudiado aquí es un recipiente inca de plata en forma de concha. La boca tiene la forma de un pequeño aríbalo, el líquido pasa por un conducto oculto hacia un hombre desnudo de pie al centro del plato que orina ritualmente en una *paccha* en miniatura la cual a su vez conduce al interior de la vasija. El gollete representa una llama de pie con cabeza removible de la cual se bebía la chicha succionando a través del cuello<sup>34</sup>. Las *pacchas* coloniales acá examinadas están, así, vinculadas a un uso antiguo y complejo, el cual en muchos aspectos todavía estaba vivo en el siglo XVIII en la población agrícola nativa de los alrededores del Cuzco.

## 6. *Análisis*

Los lazos que unían al *renacimiento* inca con sus raíces prehispánicas apenas pueden ser exagerados. No obstante, las semejanzas tan estrechas en detalles de diseño entre los “jarros burladeros” noreuropeos y las *pacchas* peruanas son la evidencia irrefutable de un contacto entre ellos. La pregunta de quién influyó a quién puede, por eso, ser planteada con toda propiedad.

Una comparación de secuencias cronológicas resolvería el asunto, si es que dispusiéramos de series completas de cerámica colonial peruana. Lamentablemente ese no es el caso<sup>35</sup>. Sabemos que las jarras de engaño aparecieron en los Países Bajos después de 1550.

34 Pertenece al Museo Arqueológico de la Universidad del Cuzco. Reproducido en G. Kubler: *The art and architecture of Ancient America*. Harmondsworth 1962, plate 167 a.

35 Apenas existen estudios sobre el tema ni hay colecciones públicas organizadas de cerámica y mayólica coloniales. Ver bibliografía en F. Stastny and S. Acevedo: *Op. cit.*, 1986.

Casos anteriores aducidos como antecedentes medievales no corresponden estrictamente al tipo acá estudiado. El jarro francés del siglo XIII de Exeter tiene una torre hueca con figuras en bulto en lugar de cuello, mientras que el asa hace las funciones de gollete para llenar el recipiente que se encuentra en la base. Pero el uso de ese antiguo espécimen es convencional: el líquido se vierte por un pico regular en forma de tetera (Fig. 6). Otros cántaros de los siglos XIII y XIV hallados en Oxford poseen un principio operativo totalmente distinto. Compuestos por un doble cuerpo globular, el inferior se llena por el asa, y cada cámara es vaciada por un pico diferente en lados opuestos de la vasija<sup>36</sup>. Nuevamente el principio central del jarro de engaño (las perforaciones, el gollete-canuto, el conducto alrededor del borde, el agujero en el asa) y el propósito oculto están ausentes.

En consecuencia la fecha más temprana aceptable para la aparición del tipo es alrededor de 1550, la cual, en teoría, permitiría pensar en un origen americano<sup>37</sup>. No obstante la ausencia de ejemplos ibéricos puede ser interpretada en el sentido de que el flujo de la difusión no corrió de oeste a este, sino, como era mucho más usual, en sentido contrario. Si *pacchas* cuzqueñas hubieran sido enviadas a Europa llevando el principio del recipiente burladero a la metrópolis en fecha temprana, sin duda habrían sido copiadas en España antes de ser imitadas en Holanda y Gran Bretaña. Como ese no es el caso, puede asumirse correctamente que el principio técnico divertido de los jarros calados es una invención renacentista que en una fecha posterior fue incorporada a la lógica del renacimiento Inca cuzqueño. Algunas condiciones históricas específicas contribuyeron a ese resultado inesperado.

La introducción a la edición de 1723 de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, que tuvo tanta influencia sobre los curacas del Cuzco, incluye una breve referencia a una antigua profecía Inca narrada por Sir Walter Raleigh, en su informe acerca de Jamaica. Según esa versión el Imperio Inca sería restaurado, después de su conquista y destrucción, por un país llamado "Inglaterra". Esta noticia creó una fuerte impresión entre los caciques porque daba cuenta de una profecía proveniente aparentemente de un

36 G. C. Dunning: "Polychrome pottery found in Britain". En: *Archaeologia*, vol. LXXXVIII, 1933, pág. 130, pls. XXIX, XXX, fig. 15 y pág. 130, nota 3; J. Haslam: *Medieval pottery in Britain*. Londres 1984, pág. 20.

37 Sobre todo como la falta de ejemplares coloniales tempranos se puede deber a la ausencia de adecuados registros y colecciones.

templo de sus mayores y porque Inglaterra era un poderoso enemigo de España en el siglo XVIII cuya ayuda hubiera sido crucial en la eliminación del dominio colonial<sup>38</sup>. El prestigio de Gran Bretaña debe haber sido grande en el círculo de los curacas, y se acrecentaba, sin duda, por las noticias acerca de las proezas de los corsarios ingleses que actuaban con éxito en los mares a ambos lados del Continente.

Mercadería británica estuvo llegando legalmente al mismo tiempo en cantidades crecientes a Sud América. El tratado de paz de Utrecht (1713) firmado entre ambas potencias, consentía el viaje de una nave inglesa "permitida" a los dominios americano con cada Armada española. La primera llegó a la feria de Portobelo en 1721; muchas otras la siguieron<sup>39</sup>.

Que algunos jarros de engaño hubiesen llegado de ese modo de Inglaterra y Holanda, es una hipótesis aceptable. Lo mismo puede afirmarse del hecho que los curacas probablemente miraran con especial simpatía estos curiosos objetos por su procedencia anglo-sajona y en cuyo refinamiento hidráulico pudieron haber percibido un toque que les era familiar. Mayores detalles acerca de cómo un vaso usado para diversión de taberna en Europa<sup>40</sup> del norte fue transformado en una vasija ritual andina, es parte de la historia intelectual oculta de ese movimiento que floreció en el Cuzco desde finales del siglo XVII hasta el año 1781, cuando el curaca rebelde Tupac Amaru II fue ejecutado en la plaza principal de la capital del antiguo Imperio del Tahuantinsuyo.

## 7. Conclusión

Las *pacchas* caladas de la aristocracia colonial incaica son objetos híbridos en cuya complejidad se reflejan las interrelaciones que derivaron del contacto entre la dominada sociedad andina y el mun-

38 Fue publicado por Theodore de Bry. John H. Rowc: "El movimiento nacional Inca del siglo XVIII". En: *Revista Universitaria*, año XLIII, N° 107, Cuzco 1954, págs 17-47.

39 La nave de 1721 llegó acompañada de 21 embarcaciones mercantes inesperadas. Muchas otras hicieron el viaje hasta que la guerra entre España y Gran Bretaña fue reiniciada en 1739. Después de esa fecha el comercio ilegal y el contrabando continuaron. Ver Vargas Ugarte: *Historia general del Perú. Virreinato*. Lima 1966. Tomo IV, pág. 130 ss; V. Roel: *Historia social y económica de la colonia*. Lima 1970, pág. 192 ss.

40 Muchas tenían inscripciones divertidas que retaban al bebedor a resolver el dilema de como usar el jarro sin derramar el líquido. Por ejemplo: 'Here gentleman come try your skill / I'll hold a wager if you will / that you drink not this liquor all / without you spill or let some fall'. W. Mankowitz y R. Hagger: *Concise encyclopedia of English pottery and porcelain*. London 1957.

do occidental. Estos vasos rituales no son más incaicos que europeos. Algo nuevo ha emergido en ellos. Una tercera posición, que tampoco debe confundirse con el resultado de una llamada "cultura mestiza" entendida como una mezcla mecánica de elementos heterogéneos lista para ser incorporada en la *modernidad* occidental.

El grupo de los curacas y los artistas trabajando para ellos tuvieron una evidente percepción de su identidad cultural. Conscientemente reforzaron tradiciones que estaban vivas entre ellos y en las masas de campesinos indios a su cargo. Por eso fueron capaces de incorporar libremente elementos tomados de regiones extrañas. Este es sólo uno de los varios casos de *pacchas* inventadas en la época para reemplazar las formas precolombinas perdidas. Como se mencionó antes, produjeron al menos tres otros tipos de recipientes ceremoniales dedicados al agua, y a la bebida, ninguno de ellos relacionados directamente a ejemplos externos<sup>41</sup>. La libertad de acción y el pensamiento creativo utilizados en la producción de esos objetos todavía están presentes de algún modo en Latinoamérica hoy. La mayoría de los modelos surgidos por acción del renacer inca del siglo XVIII, han permanecido desde entonces como los prototipos simbólicos de la identidad nacional<sup>42</sup>. Artistas, escritores y el común de la gente cuando piensan en su herencia cultural aborígen visualizan, sin saberlo, las imágenes creadas por los artistas anónimos comisionados por los curacas del Cuzco y no tanto los objetos revelados por la arqueología.

41 Las *pacchas* de tipo concéntrico, de *damerao* o con fuentes en el interior pertenecen a esta categoría. Por limitaciones de espacio, serán estudiadas en trabajos próximos.

42 Ver F. Stastny: "El arte de la nobleza Inca y la identidad Andina". En: I. Lavin, edit.: *World Art. Themes of unity in diversity. Acts of XXVI th Congress of Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA)*. Pennsylvania 1989. Vol. III, pág. 789 ss.



Fig. 1  
Cuzco, siglo XVIII: *Paccha* en forma de vaso ca-  
lado. Mayólica. Colección del autor, Lima.



Fig. 2  
Cuzco, siglo XVII: *Quero* con asas en forma de  
lagartija. Madera. Colección M. Solari, Lima.

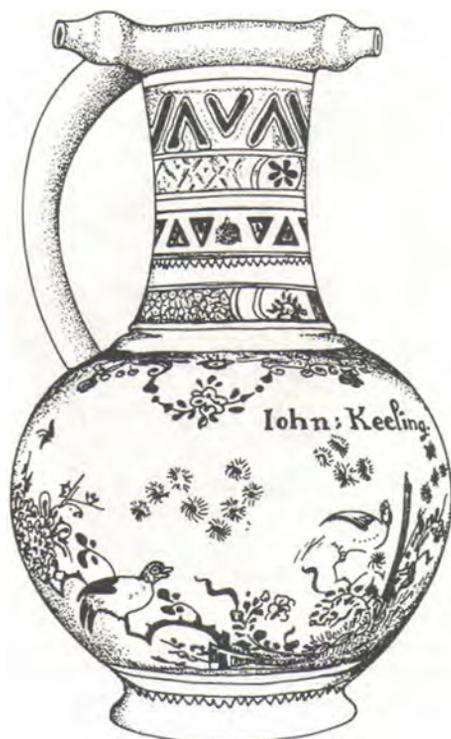


Fig. 3  
Escuela de Lambeth: Jarro de engaño (1742).  
Mayólica. Colección Rous Lench, Worcestershire,  
Inglaterra. (Dibujo según Garner y Archer. 1972,  
fig. 64).



Fig. 4  
Escuela Peruana, siglo XVIII: Vaso con asa.  
Plata. Colección particular.

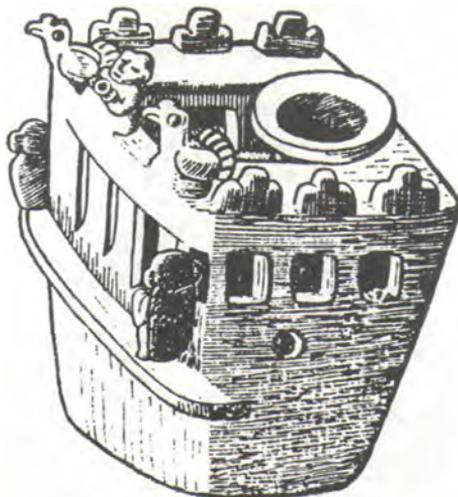


Fig. 5  
 Cultura Recuay: *Paccha* calada en forma de palacio. Colección La Rosa Sánchez. (Dibujo según R. Carrión Cachot, 1945, pl. XV-g).

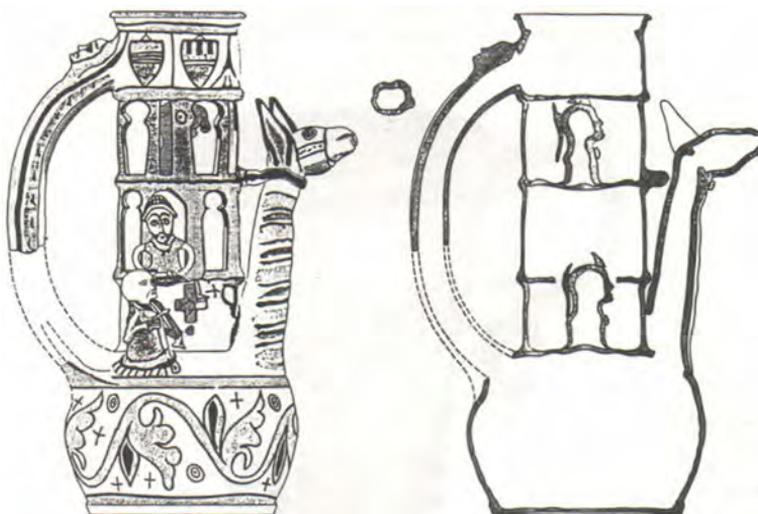


Fig. 6  
 Escuela Francesa, siglo XIV: Jarro de Exeter. (Dibujo según G. C. Dunning, *Archaeologia*, vol. LXXXVIII, 1933). Historial Museum, Exeter).