



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Análisis artístico metodológico como instrumento de
investigación para la restauración en el Perú**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Aránzazu Marcela HOPKINS BARRIGA

ASESOR

Mg. Emma Patricia VICTORIO CÁNOVAS

Lima, Perú

2019



1.- Museo de Sitio Huallamarca MSH

Aero foto Dirección General de Museos DGM

Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales VMPCIC

Ministerio de Cultura MC

2016

A Francisca, Maximiliano y Roberto mis compañeros de vida.

A todos los que defendemos el patrimonio.

INDICE

INTRODUCCIÓN	Pág. 5
CAPTÍTULO I: SITUACIÓN DEL PATRIMONIO NACIONAL DEL SIGLO XVI AL XXI SU HISTORIA Y LEGISLACIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO	
1.1 Primera etapa	Pág.9
1.1.2 Legislación virreinal.	Pág.34
1.1.3 Situación de los bienes culturales nacionales durante y después de la Independencia del Perú.	Pág.43
1.1.4 Situación del Patrimonio cultural en el siglo XX: 1900-2018. Descripción e interpretación.	Pág.50
1.2 Aspectos fundamentales sobre la teoría del arte y la restauración aplicados a la conservación de bienes culturales patrimoniales, metodología y acercamiento al objeto.	Pág.77
CAPÍTULO II: EL OBJETO ARQUEOLÓGICO COMO OBRA DE ARTE:	
2.1 El objeto arqueológico.	Pág. 98
2.1.1. El objeto arqueológico en relación a la Historia del Arte.	Pág.106
2.1.1.1. El estilo.	Pág. 131
2.1.2. El objeto arqueológico y su relación con la restauración.	Pág.157
2.1.3. Vinculación de ambas disciplinas, Historia del Arte y Conservación- Restauración: relación simbiótica.	Pág.162
CAPÍTULO III: APLICACIÓN TEÓRICO METODOLÓGICA PARA INTERVENCIÓN DE PIEZAS ARTÍSTICO ARQUEOLÓGICAS DEL SITIO HUALLAMARCA	
3.1 Características del sitio Huallamarca y su colección arqueológica	Pág.169

3.1.1. El sitio arqueológico Huallamarca.	Pág.171
3.1.2. La colección del Museo Huallamarca:tipo de piezas que conforman la colección y su estado de conservación.	Pág.176
3.2 Aplicación teórico metodológica para la intervención de piezas artístico arqueológicas del sitio Huallamarca.	
Casos de estudio mediante la metodología aplicada a la colección de Cerámica del Museo Huallamarca:	Pág. 179
3.2.1 El Coleccionismo: Criterios para la selección de piezas de estudio.	Pág.181
3.2.2 Criterios para la selección de las piezas de estudio.	Pág. 184
3.2.3. Metodología integrada aplicada en las intervenciones.	Pág. 186
3.2.4. Análisis crítico y de intervención en relación a la metodología de la Historia del Arte y la Restauración.	Pág. 189
3.2.4.1. Objetos cerámicos para el análisis:fichas de registro.	Pág. 191
3.2.4.2. Análisis de las piezas desde la Historia del Arte.	Pág. 236
CONCLUSIONES.	Pág. 312
BIBLIOGRAFÍA.	Pág. 315
ANEXOS	
Anexo N° 1. Imágenes en el texto.	Pág. 334.
Anexo N° 2. Imágenes de las fichas de Conservación-Restauración	Pág. 336.

INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis se inició hace más de una década como parte del trabajo profesional realizado en el campo de la Historia del Arte vinculado a la conservación-restauración de bienes patrimoniales en el Perú y México. Es el resultado de constantes evidencias prácticas de la necesidad de los especialistas en conservación-restauración de bienes culturales, por conocer los lineamientos teóricos de la Historia del Arte para realizar los trabajos de investigación a los que se enfrentan en el día a día laboral. Siendo la Conservación-Restauración una carrera científica, necesita un apoyo teórico humanístico que le permita conocer e introducirse en el objeto que se califica como obra de arte.

Al proponer que la Historia del Arte y la Conservación-Restauración son indivisibles en el ámbito laboral, se hace necesario exponer, basándonos en ejercicios prácticos existentes y como hipótesis, la necesidad de evidenciar que, específicamente, el patrimonio peruano antiguo debe ser respetado por ambas disciplinas ya que es un hecho actual que uno de los factores de deterioro más comunes en nuestra realidad es la negligencia profesional. Igualmente, debe considerarse que las manifestaciones formales del Perú antiguo son obras de arte que estudia la Historia del Arte. Significativamente, Jorge Luis Narro Carrasco (2011) en la sexta parte de su tesis doctoral (Narro 2011: 78ss), se refiere a la conservación-restauración de obras de arte recién cuando trata objetos virreinales (Sección 4.1: Conceptualización de la conservación en el Perú), sin hacerlo en la sección anterior de su trabajo referido al patrimonio arqueológico al que se refiere como “indígena”. Sin embargo, propone acertadamente que la Historia del Arte debe ser parte de los procesos de intervención en estos casos (Narro 2011: 92-93). Respecto al patrimonio arqueológico se refiere exclusivamente a los monumentos no a los objetos en ellos, para enseguida hacer un recuento de la legislación y los intentos por preservar los hallazgos en museos (Narro 2011: 34-40).

Para mostrar las pruebas en la que se basa esta afirmación, hemos dividido la tesis de tal forma que cada capítulo muestre evidencia sustentadora. Desde el contexto y realidad

nacional hasta el acercamiento práctico de los profesionales en restauración sobre objetos de la colección de cerámica del Museo de Sitio Huallamarca.

En el primer capítulo se hará un análisis cronológico del panorama legal del patrimonio cultural en nuestro país. Desde la llegada de la corona española, los primeros intentos de formular normas y decretos para su salvaguarda y regularización; hasta la culminación de la declaratoria de ley N° 24047 de 1985 y la actual N° 28296 de 2003.

En el segundo capítulo expondremos las teorías actuales de Historia del Arte y Arqueología, discutiendo sus características con el fin de reconocer en qué puntos convergen cuando se trata del patrimonio cultural. Expondremos las relaciones necesarias y vinculantes, que existen en la práctica de la Conservación-Restauración y, que conducen a la correcta aplicación técnica sobre el patrimonio cultural. Se mostrará la necesidad de llegar a la comprensión de lo que designamos como Conservación-Restauración a partir de la definición del objeto como obra de arte.

En el tercer capítulo nos ocuparemos del monumento arqueológico y museo de Sitio Huallamarca y de los tipos de piezas que forman la colección que custodia, así como de su estado de conservación. Después de una breve introducción sobre el coleccionismo se presentará los criterios que decidieron la selección de determinadas piezas, se presentará la metodología que se utilizó en las intervenciones, y se procederá al análisis crítico de cada pieza desde los criterios de la Historia del Arte.

Nuestro país es privilegiado por contar con una de las fuentes patrimoniales más vastas del mundo, que nos identifica como nación, condición que a la vez nos diferencia. A la llegada de los españoles en el siglo XVI, estas características se modificaron por el ingreso de nuevas tradiciones y manifestaciones culturales no solo europeas sino africanas, asiáticas y árabes. Todo confluyó en un compendio (en algunos aspectos fusionados o cohesionados), para construir lo que se conoce como el Perú.

Se utilizará como ejemplo de la relación de simbiosis teórica, los bienes parte de la colección de cerámica del Museo de Sitio Huallamarca (MSH), como elemento comparativo de carácter selectivo. La razón de utilizar objetos de cerámica de la colección Huallamarca se basa en la manera cómo han sido intervenidos, lo cual

evidencia el modo de practicar la restauración y cuál ha sido la idea o concepción de la disciplina en el país.

Los bienes culturales son testimonios de una determinada cultura, y funcionan como la memoria colectiva de un país, región y sociedad. La Conservación-Restauración se vincula a la Historia del Arte como instrumento científico ya que se basa en la ciencia de los materiales (química, física, biología) para intervenir un objeto determinado con la única finalidad de recuperarlo para que continúe existiendo, conserve sus características físicas, plásticas, simbólicas y siga siendo objeto de investigación y puesta en valor. A la par, la Historia del Arte apoya a la Conservación-Restauración en la aproximación al conocimiento del objeto en cuanto al contexto histórico, artístico, formal, técnico y material. Estas funciones del bien cultural y su reconocimiento por parte del especialista en el mismo, facilitan que se haga una conservación- restauración precisa y en los límites que su condición de obra de arte permite.

En el Perú intervienen en el campo de la conservación restauración profesionales que no cuentan con los estudios adecuados. A esto debemos agregar que los impedimentos legales, o los elevados aranceles para adquirir cierto tipo de sustancias químicas y herramientas científicas importadas, reducen el campo de acción a la improvisación en pos de salvaguardar el patrimonio cultural. Esto sitúa al especialista en una disyuntiva de carácter ético y moral, por cuanto debe optar por utilizar insumos que sabe obsoletos, nocivos, irreversibles; o por practicar exclusivamente la sana y muy útil conservación preventiva que no siempre es suficiente para salvar una pieza.

En el caso de los bienes culturales del MSH, observamos que no han sido estudiados desde el punto de vista de la Historia del Arte, que considera los cuatro elementos fundamentales: forma, material, contenido, función. Los pocos estudios que consignan esta actividad artística están abordados por la arqueología y parten de trabajos de investigación desde la metodología de esta disciplina.

La tesis abordará estos trabajos como parte del contenido de investigación previo al análisis formal y material de los objetos intervenidos. Estos objetos, además de ser utilitarios (ceremoniales, domésticos, mortuorios), presentan elementos característicos

simbólicos y formales que permiten la interpretación de su contexto, en especial los relacionados a prácticas funerarias.

Es por esta razón que sostenemos como hipótesis que en el estudio y análisis de un objeto considerado bien cultural que se realice deben converger ambas disciplinas (Historia del arte y Conservación-Restauración). La Historia del arte delimitará el campo de acción de la intervención, y la Conservación-Restauración devolverá las funciones al objeto que, finalmente, será sujeto de análisis histórico artístico. La metodología que se aplicará será la histórico – crítica y la de análisis formal.

En las últimas décadas ha disminuido la presencia teórica de la Historia del arte en los estudios de pregrado en conservación y restauración. Y, como contraparte, ha disminuido la efectividad para identificar qué objetos en el campo de los bienes culturales arqueológicos pueden ser considerados obras de arte. Un análisis exhaustivo para su preservación antes de su intervención es fundamental para determinar que los objetos son agentes de transmisión de conocimientos de un determinado periodo de la historia. Intervenir un objeto sin el sustento teórico debido conlleva la pérdida de información, y es un punto fundamental del código de deontología del profesional restaurador.

Los bienes culturales arqueológicos son testimonios culturales de la historia y forman parte de la memoria colectiva de la sociedad que representan. Dicho esto, la conservación-restauración sirve a la Historia del Arte como instrumento científico, para intervenir un objeto con la única finalidad de recuperar sus funciones y características originales, respetando su historicidad que permanece representada por la pátina.

El estudio se limitará a las piezas seleccionadas de la colección del Museo Huallamarca en los aspectos relacionados a su conservación y restauración bajo la metodología que propone la tesis. Agradezco las facilidades que me han sido brindadas para incorporar a esta investigación al Arqueólogo Carlos Roldán del Águila Director General de Museos, a la Srta. Arqueóloga del Museo de Sitio Huallamarca Claudia Villa Robles, a mi colega restaurador Diego Hurtado Regalado, a mis padres por su constante apoyo y dirección y a mi Asesora, la Magister Patricia Victorio por sus atinados consejos y guía permanente.

CAPÍTULO I

SITUACIÓN DEL PATRIMONIO NACIONAL SIGLO XVI AL XXI. SU HISTORIA Y LEGISLACIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 ANTECEDENTES: PRIMERA ETAPA

A partir de la instalación del gobierno monárquico español en el Perú, el marco legal que se utilizó fue basado en los preceptos compendiados en los documentos de *Las Siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*; sumario realizado por la corte del rey en el periodo de su gobierno entre 1221 a 1284. Estas partidas o actas detallan el proceder legal que debía cumplirse en los reinos de Castilla y por los reyes, la Corte, el pueblo y el Clero. Esta normatividad fue la que rigió a las colonias españolas en América (Pérez 2012:3).

LAS SIETE PARTIDAS DEL REY DON ALFONSO EL SABIO: COTEJADAS CON
VARIOS CÓDICES ANTIGUOS POR LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.



2.- Alfonso x el sabio y colaboradores. Miniatura de las cantigas de Santa María, 1284 (cancionero religioso medieval gálico – portugués)



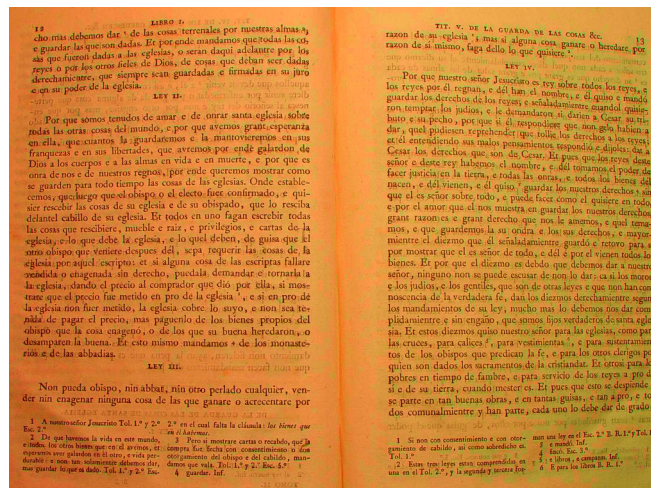
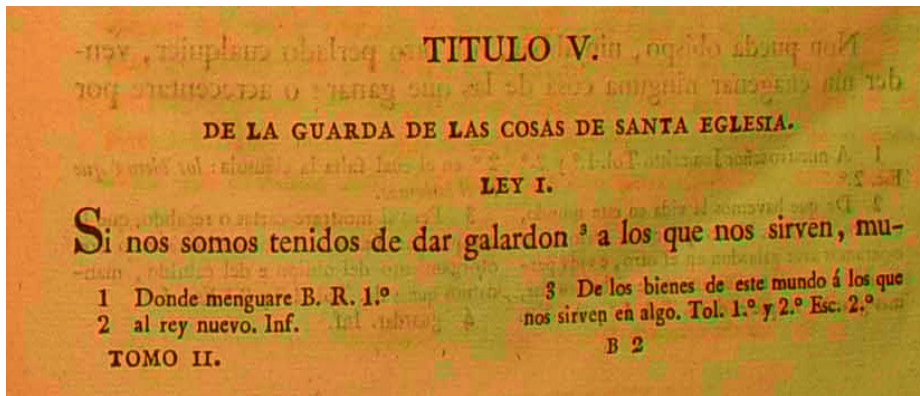
2 b.- Portada de *Las Siete Partidas*, ed. de 1555, glosada por Gregorio López. R.A.H, 1807

La edición que se ha tomado como fuente secundaria de análisis interpretativo es la reedición de 2008 llamada “*Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo I – Partida primera, y el Tomo II, partidas segunda y tercera.*” (R.A.H, 1807: 2). Esta reimpresión fue hecha a partir de la realizada en 1807 por la Imprenta Real¹.

Las Siete Partidas se crearon para unificar el aspecto jurídico del Reino de Castilla y su nombre original fue *Libro de las Leyes*. A partir del siglo XV se le denominó *Siete Partidas* por las secciones que lo conforman; fue además el compendio legal con mayor vigencia en la historia de España y América, utilizado hasta el siglo XIX. (Pérez 2012:4).

¹Se puede consultar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Esta obra, además, ha sido digitalizada por Google y se encuentra en la web: www.cervantesvirtual.com

El estudio de las Partidas señala que en la Partida Primera se precisa los conceptos que se utilizará en los libros de leyes y jurisprudencia; cómo debe dividirse las leyes (religiosas - seculares); cómo debe ser un buen jurista y un buen legislador. Menciona varias veces que la justicia debe ser tomada como un precepto absoluto creado por Dios, de donde parten todas las leyes que regirán el reino. Luego desarrolla ampliamente lo referente a la organización de la Iglesia, sus derechos, deberes, y su protección como herencia y legado (Pérez 2012:6).



2 c.- Facsimil del Tomo 1 Titulo V, Ley VIII –Sobre los bienes de la Iglesia, R.A.H, 1807:13.

En la primera partida se trata ampliamente el tema de los bienes materiales de la Iglesia. Se menciona que todos los que posee, sea cual fuere la obtención de los mismos (donación o herencia), deben ser protegidos por las autoridades que los tengan a su cargo (sacerdotes, obispos, arzobispos, etc.) Y que cuando se traspase esta custodia sea acompañada de un minucioso inventario y que este a su vez sirva legalmente como documentación probatoria de pertenencia a la Iglesia, para evitar que sean robados o vendidos; porque todo bien de la Iglesia no podía ser objeto de transacciones comerciales (Pérez 2012:7).

Se especifica minuciosamente el proceder y la sanción contra quien pretenda vender bienes eclesiásticos, llegando a afectar a diferentes miembros de la familia del custodio de bienes que incurría en delito. Otro punto importante que se esclarece es que los custodios de la Iglesia podían adquirir bienes patrimoniales seculares, que no afectarían a la institución.

Por otro lado, el artículo XIV de la partida primera deja constancia de los únicos motivos en los que se permite la venta de bienes eclesiásticos:

Partidas, I.XIV.I: Qué cosa es enagenamiento, et porqué razones se pueden enagenar las cosas de la iglesia. Enagenamiento es toda postura o fecho que alguno homes fagan entre si por que pase el señorío de alguna cosa de los unos a los otros. Et este enagenamiento se face en muchas maneras, así como por donadio, o por camio, o por vendida, quier se faga llanamente o con alguna condición, o por otra manera a que llaman en griego enphiteosis, que quier tanto decir como enajenamiento que se face en manera de vendida, así como adelante se muestra. Et las cosas de la iglesia non se pueden enagenar sinon por alguna destas seis maneras: la primera, por grant debda que debiese la iglesia que non podiese e otra manera quitar: la segunda, por quitar sus parroquianos de cativo sinon hobiesen ellos de que se quitar: la tercera, para dar a comer a pobres en tiempo de fambre: la quarta, para facer su iglesia: la quinta, para comprar lugar cerca della para facer cementerio et para cercarlo: la sexta, por pro de su iglesia, como si vendiese o camiasse alguna cosa que non fuese buena para comprar una mejor. Et por alguna destas seis maneras se pueden enagenar las cosas de la iglesia et non de otra guisa, fueras ende si hobiese algunas heredades que non se le tornasen en pro; ca tales como estas bien las pueden dar a alguno por tiempo cierto por alguna cosa que diere por ellas, segunt que desuso es dicho, maguer que hi non hobiese premia en ninguna de las seis maneras sobredichas por que lo debiese de facer. (R.A.H 1807:54)

De acuerdo al texto citado, podemos concluir que los bienes de la Iglesia podían ser transferidos o vendidos siempre y cuando se presentase una deuda de gran magnitud que

implicara vender bienes para poder costearla; para pagar un rescate que implique a los miembros de la Iglesia; por si hay hambruna, para satisfacer esta necesidad en la comunidad; para edificar un templo de ser necesario; para adquirir tierras cercanas al terreno del templo y poder construir un cementerio; y para realizar trueques de adquisiciones de objetos de mayor valor. Estos procedimientos tenían una jerarquía en donde lo inmueble era más importante que lo mueble. Y dentro de lo mueble, los bienes que no eran sagrados eran los que se vendían primero. Todo proceso que involucraba venta de bienes de la Iglesia significaba pasar por un proceso administrativo que determinaba si la transacción se podía realizar o no (Pérez 2012:15). Sin embargo, la historia señala casos menos estrictos que culminaron en la pérdida de patrimonio en España y América (Barriga 2017 b).

En el título XV de la partida primera se explica la figura del patronazgo², en donde se detalla cuál es la forma legal por la que los feligreses podían apoyar a la Iglesia para la construcción de edificaciones, y cómo debían comprometerse para su mantenimiento, lo que hoy correspondería a las funciones de donación o mecenazgo para contribuir a la conservación preventiva en monumentos y la salvaguarda del patrimonio inmueble. Tenían la potestad de velar por la seguridad del monumento y los objetos de valor, e informar si ocurría algún acto negligente o vandálico (R.A.H 1807:58). Podríamos aseverar que en el momento que tratamos esta figura del patronazgo es una aproximación a lo que hoy se conoce como patrimonio histórico, en tanto era apoyado o costeadado por donantes para su preservación y aumento.

En la Partida segunda, una gran parte alude al pensamiento filosófico y a la ética que debe tener un gobernante y sus súbditos de nobleza. La idea es poder distinguir diferentes tipos de comportamiento y clasificarlos en una escala de bueno a malo, enumerando las funciones, deberes y derechos de cada parte (R.A.H.1807:98).

En el título 29, Ley 1, se trata el tema del cautivo y sus pertenencias (*Título XXIX, Delos captivos* página 110) (R.A.H. 1807:62). Se diferencia entre preso y cautivo, en

²Para una delimitación de funciones vinculadas al término *patronazgo* véase: Baxandall, Michael. (1981). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 2da. ed.; Haskell, Francis. (1984). *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.; Hollingworth, Mary. (2002). *El patronazgo artístico en la Italia del renacimiento. de 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Traducción: Bernardo J. García García, Ediciones Akal, S.A.

cuanto preso es quien permanece en una prisión y cautivo quien, además, es repudiado por su religión, cultura o ley. Y si alguno de los cautivos muriese, el rey debe vender sus bienes y posesiones públicamente y el dinero de venta servir para liberar a otros presos cautivos bajo el mando del fallecido, sea por trabajo, parentesco, fe, etc. (R.A.H, 1807: 65).

He señalado este título porque me parece pertinente mencionar que la figura de los bienes privados se conocía y formaba ya parte de la herencia del individuo como su “patrimonio”; figura que con el tiempo se modificaría en la amplitud del término.

La Partida Tercera, trata sobre el juicio (proceso legal), su concepción y todo lo relativo a ello. Especifica las funciones de jueces, abogados, defensores y acusadores, cada uno con deberes, derechos, proceder, etc. Es importante señalar que estos conceptos son tomados del Derecho Romano.

En el título 28: (*De como gana home el señorío en las cosas de qual natura quier que sean*, (R.A.H, 1807: 70), Ley 1, trata sobre los bienes que posee un señor y de cómo al morir se vuelven herencia y pasan a la familia o al albacea (custodio), quien debe asumir la venta de dichos bienes de forma pública. Se diferencia el espacio natural frente al construido, y en este se hace la distinción entre construcciones públicas como puertos, caminos, plazas y fuentes; a las privadas como villas, palacios, etc. (R.A.H. 1807: 73).

En la Ley 12 (*Cómo de las cosas sagradas, et religiosas et santas non puede minguni home ganar señorío*); se recalca que los bienes inmuebles de la Iglesia no están sujetos a cambio, venta o herencia, por ser de “Dios” y parte de la vida sagrada de la comunidad. (R.A.H. 1807: 74).

Toda cosa sagrada, ó religiosa ó santa que es establecida á servicio de Dios non es en poder de ningunt home el señorío della , nin puede seer contada entre sus bienes: et maguer los clérigos las tengan en su poder, non han el señorío dellas, mas tiénenlas asi como guardadores et servidores. (R.A.H. 1807: 74)

En la Ley 13, se detalla qué objetos muebles se considera sagrados y cuál es su condición sacra en sí misma:

Partida Tercera, Título XXVIII Ley XIII: "Sagradas cosas decimos que son aquellas que consagran los arzobispos et los obispos, asi como las iglesias, et los altares dellas, et las cruces, et los cálices, et los encensarios, et las vestimentas, et los libros et todas las otras cosas que son establecidas para servicio de la iglesia: et destas cosas atales non se puede enagenar el señorío sinon en cosas señaladas, asi como mostramos en la primera Partida deste libro en las leyes que fablan en esta razon. Otrosi decimos que maguer alguna iglesia sagrada se derribase, aquel logar do fue fundada siempre finca sagrado: pero si alguna iglesia sagrada cayese en poder de los enemigos de la fe, luego que se apoderasen della non serie sagrada en quanto la toviesen cativada ; mas despues que la cobrasen los cristianos serie sagrada et tornarie en el primero estado en que era enante que se apoderasen los enemigos della, et habrie todos sus derechos libres et quitos, bien asi como los habie enante." (R.A.H, 1807:74).

La ley 37: Se hace la salvedad y detalla qué sucede en el caso en que se utiliza material de soporte como madera o piedra para realizar pinturas. De acuerdo a la intención es la autoría de la imagen. Esto se explica en tres instancias: la primera, si el dueño del soporte permite a otro hacer la pintura; la segunda, si el que pinta también es dueño del soporte o, la tercera, si deliberadamente el soporte se usa sin permiso para pintar. No se especifica en cuanto a formato, técnica, o si el objeto por sí mismo adquiere un nuevo estatus de bien artístico. Pero sí se especifica el proceder en situaciones donde la intención de uso tiene una consecuencia legal:

Partida Tercera, Título XXVIII Ley XXXVII, "*Cuyo debe seer el señorío de la imagen que home pinta ó entalla en tablaó en viga agena. Pintando algunt home en tabla ó en viga agena*".

alguna imagen ó otra cosa qualquier, si hobo buena fe en pintándola, cuidando que aquello en que la pintaba que era suyo et que lo podie facer con derecho , entonce el pintor gana el señorío de la tabla ó de la cosa en que la pinta, et es suya tambien como aquello que pinta hi; pero tenuto es de dar á aquel cuya era la tabla tanto quanto valiere por ella. Mas si hobo mala fe en pintándola sabiendo que era agena aquella cosa en que la pintaba para si, entonce pierde la pintura et debe seer de aquel cuya era la cosa en que la pintó ; ca semeja que pues que él sabie que la tabla era agena, que querie dar á aquel cuya era aquello que pintaba hi. Eso mesmo decimos que serie si alguno debuxase ó entallase para si en piedra ó en madero ageno ; ca si lo ficiese por mandado de aquel cuyaera la madera, el señorío de lo que asi fuese pintado ó entallado, seriede aquel que lo mandara facer ; pero debel dar su prescio por el trabajo que llevó en pintarlo ó en entallarlo. (R.A.H 1807:75)

El mismo caso ocurre con materiales de construcción que, de acuerdo a la situación en que se encuentran (con o sin dueño), se determinará el destino y propietario final.

En las leyes 46°, 47°, 48° se presenta el tema de la herencia y posesión de propiedades diversas; a qué tipo de transacciones están sujetas y el proceso legal y administrativo correcto para lograr una adecuada negociación (R.A.H 1807:83).

La ley 49° menciona el caso de los bienes muebles sin dueño, los cuales son dejados en la calle y pueden ser recogidos y apoderados por cualquier persona (esto se extiende a los sirvientes que sean echados libremente de los feudos). El título 29° menciona la extensión de esta situación agregando que, además, se debe hacer un apartado a los objetos muebles que pertenecen a una embarcación y son desechados (R.A.H 1807: 114). Además, la misma ley hace una extensa definición de la ganancia de bienes por tiempo, esto significa que si un dueño es negligente con su patrimonio, o se tiene un indicio de ello, se le otorga un periodo de adjudicación mientras se comprueba o no su negligencia; la cual finaliza en la adjudicación total del bien en cuestión a él u otro (R.A.H 1807: 116).

La cuarta partida desarrolla lo relacionado al parentesco: matrimonio, familia, amistad; lazos que los seres humanos crean para relacionarse y crecer como sociedad. Se describe cómo debe ser cada uno, los tipos de delitos, virtudes, derechos y deberes de cada parentesco; así como se trata en un capítulo completo el tema de la esclavitud, a la que se considera negativa:

Título 11, De las dotes y de las donaciones y de las arras. Ley 1: El algo que da la mujer al marido por razón de casamiento es llamado dote; y es como manera de donación hecha con entendimiento de mantenerse y ayudar el matrimonio con ella. Y según dicen los sabios antiguos es como propio patrimonio de la mujer y lo que el varón da a la mujer por razón de casamiento es llamado en latín donatio propter nuptias, que quiere tanto decir como donación que da el varón a la mujer por razón que casa con ella; y tal donación como esta dicen en España propiamente arras. (López G. 1844:64)

Otra manera para que un individuo obtuviera bienes de un superior era como retribución a su lealtad y vasallaje, y se refiere a inmuebles así:

Título 26, De los feudos Ley 1: Feudo es beneficio que da el señor a algún hombre porque se torna su vasallo, y le hace homenaje de serle leal, y tomó este nombre de la fe que debe siempre guardar el vasallo al señor. Y hay dos maneras de feudo: la una es cuando es otorgado sobre villa o castillo u otra cosa que sea raíz, y este feudo tal no puede ser tomado al vasallo, a no ser que no cumplierse los acuerdos que hizo con el señor; o si le hiciese algún yerro tal por

que lo debiese perder; la otra manera es la que dicen feudo de cámara, y este se hace cuando el rey impone maravedís a algún vasallo cada año de su cámara, y este feudo tal puede el rey quitar siempre que quisiere. (López G. 1844:153)

La quinta partida, detalla los tipos de transacciones comerciales que se pueden hacer durante la vida adulta, y para los menores de edad a través de apoderado o albacea. Se pormenoriza cada una de ellas, con los posibles casos (ejemplos), que ayuden a ilustrar mejor la acción. Esta partida es estrictamente mercantil y privada, es decir, son todas las transacciones entre personas naturales más no institucionales:

Título 8, De los alquileres y de los arrendamientos Ley 3: Obras que hombre haga con sus manos, y bestias y naves para traer mercaderías o para aprovecharse del uso de ellas, y todas las otras cosas que el hombre suele alquilar, pueden ser alquiladas o arrendadas. Otrosí el usufructo de heredad o de vida o de otra cosa semejante puede un hombre arrendar prometiendo dar cada año cierto precio por ella; pero si aquel que arrienda usufructo de esta manera se muriese, no debe pasar el derecho de usar de tal arrendamiento al heredero de aquel que lo había arrendado; antes decimos que se devuelvan al señor de la cosa, y el arrendamiento del usufructo es de tal naturaleza que se acaba en la muerte del que lo tenía arrendado. (López G. 1844:95)

En este caso no se hereda los derechos de posesión entre un adjudicatario y sus herederos, aunque deja abierta la posibilidad de un nuevo acuerdo.

La sexta partida explica las implicancias del codicilo, un tipo de adenda o anexo que la persona que redacta el documento de herencia o testamento, realiza al mismo. Se describe las condiciones bajo las cuales deben ser redactadas ambas formas legales, los puntos a consignar y la importancia de ambos documentos, porque son instrumentos legales que certifican la entrega de bienes a determinadas personas:

Título 12, De los escritos que hacen los hombres en su muerte, a los que llaman codicillos,

Codicillos dicen en latín a una manera de escritos pequeños que hacen los hombres después que han hecho sus testamentos para crecer o menguar o mudar alguna de las mandas que habían hecho en ellos.

Ley 1: Codicilos en latín tanto quiere decir en romance como escritura breve que hacen algunos hombres después que han hecho sus testamentos o antes. Y tal escritura como esta tienen gran provecho, porque puede hombre menguar o crecer las mandas que hubiese hecho en el testamento; o puédela hacer todo hombre que sea mayor de catorce años y la mujer de doce años, solamente que no sea de aquellos a quienes es prohibido. Y puede ser hecho el codicilo en escrito o sin él, solo que se acierten allí cinco testigos cuando lo hacen; y

pueden ser mandadas en él todas las cosas que pueden ser dejadas en el testamentos por razón de manda.

Ley 3: Diferencia hay muy grande entre los codicilos y los testamentos, pues los codicilos bien se pueden hacer, aunque no pongan en ellos sellos los que los hacen ni los testigos que se acertaren, mas puédenlos hacer ante cinco testigos. Y puede hombre hacer muchos codicilos y no revocará el uno al otro, fuera de si dijere señaladamente aquel que lo hiciere que el codicilo que había hecho primeramente, que no quiere que valga. Otrosí decimos que el codicilo no se revoca aunque nazca después hijo a aquel que lo hizo, mas en los testamentos que se hacen en escrito el contrario es de esto; y débense hacer ante siete testigos rogados que se pongan en él sus sellos, y el testamento primero se revoca por el postrimero, y otrosí se quebranta cuando naciere después hijo al que lo hace. (R.A.H. 1807:204)

Obsérvese que el codicilo concentra las mandas previas al testamento, o las modifica. En ambos casos sus requerimientos son mayores y su peso legal superior al testamento porque se mantienen vigentes, salvo que el firmante exprese lo contrario. El testamento último, al contrario, anula los anteriores. Esto es importante para los bienes legados a la Iglesia, en especial cuando el individuo se encuentra en agonía. También es interesante recalcar que en toda la partida se dice que las personas que tengan algún tipo de enfrentamiento o problema legal no pueden participar como beneficiarios en estos documentos, porque primero se debe sanear cualquier problema. Además, que si esto sucediera, la persona que quedaría encargada de dichos bienes como albacea podría hacer uso de ellos sin ningún problema:

Título 1: De los testamentos, Ley 13: Todos aquellos a quienes no es prohibido por las leyes de este nuestro libro pueden hacer testamento, y los que no lo pueden hacer son estos: el hijo que está en poder de su padre, aunque el padre se lo otorgase; pero si fuese caballero u otro hombre letrado cualquiera de estos hijos que 101 tenga de los bienes que son llamados peculium castrense, vel quasi castrense, puede hacer testamento de ellos. Otrosí decimos que el mozo que es menor de catorce años y la moza que es menor de doce, aunque no estén en poder de su padre ni de su abuelo, no pueden hacer testamento; y esto es porque los que son de esta edad no tienen entendimiento cumplido. Otrosí el que fuese salido de memoria no puede hacer testamento, mientras que fuere desmemoriado, ni el gastador de lo suyo a quien hubiese prohibido el juez que no enajenase sus bienes; pero si antes de tal prohibición, hubiese hecho testamento, valdría. Otrosí decimos que el que es mudo o sordo desde su nacimiento no puede hacer testamento, pero el que lo fuese por alguna ocasión así como por enfermedad o de esta manera, este tal, si supiese escribir, puede hacer testamento escribiéndolo por su mano misma; mas si fuese letrado y no supiese escribir, no puede hacer testamento, fuera de su manera: si le otorgase el rey que lo escribiese otro alguno por él en su lugar. En esta manera misma podría hacer testamento el hombre letrado que fuese mudo desde su nacimiento, y no fuese sordo, pero esto acaece pocas veces; pero aquel que fuese sordo

desde siempre o por alguna ocasión, si este tal pudiere hablar bien, puede hacer testamento. (R.A.H. 1807:7)

La norma busca evitar la malversación de bienes pero deja sobrentendido la conveniente figura del tutor o tercero responsable. Importante es la descripción detallada del material en el que se debe hacer un testamento, acotando que los mismos son pergamino de cuero, papel y madera en tabla. Que se debe usar tinta y cera para la redacción, y timbres, pero que en general puede ser redactado en cualquier superficie mientras sea legible y debe mantenerse en lugar seguro:

Título I, Ley 12: En pergamino de cuero o de papel o en tablas, aunque sean de cera o de otra manera, o en otra cosa en que se pueda hacer escritura y parecer, puede ser escrito el testamento. Y aun decimos que de un testamento puede hombre hacer muchas cartas de un tenor; y de estas cartas puede el testador llevar la una consigo, y las otras puede poner en algún lugar seguro, así como en sacristanía de alguna iglesia o en guarda de algún amigo suyo. Y estas cartas deben ser hechas en una manera, y selladas de unos mismos sellos, y de tantos la una como la otra, de manera que concuerden las unas con las otras; pero si alguna de ellas fuese menguada, no impide a las otras que fuesen cumplidas. (R.A.H. 1807:10)

Parte de la confiabilidad del documento estaba en la coincidencia de todos sus ejemplares, pues debía copiarse varios para guardarlos en lugares distintos a fin de poder hacer la posterior comparación.

La última partida, o Séptima, se explaya sobre los males (crímenes), que podrían realizar los hombres: injusticia, mentira y vileza. Se detallan las acusaciones, castigos que deben impartirse de acuerdo a la gravedad de los casos, cuánto deben durar las penas, si son de encierro, tortura, excomulgación, destierro, muerte, etc.

Título 2: De las traiciones, Ley 1: Que cosa es Traycion, e onde tomo este nome e quantas maneras son della. Laese maiestatis crimen, en latín tanto quiere decir en romance como yerro de traición que hace hombre contra la persona del rey. Y traición es la más vil cosa y la peor que puede caer en corazón de hombre, y nacen de ella tres cosas que son contrarias de la lealtad, y son estas: injusticia, mentira y vileza. La traición tanto quiere decir como traer un hombre a otro, bajo semejanza de bien, a mal; y es maldad que echa fuera de sí la lealtad del corazón del hombre; y caen los hombres en yerro de traición de muchas maneras. La primera y la mayor y la que más fuertemente debe ser escarmentada es si se trabaja algún hombre en la muerte de su rey o en hacerle en vida perder la honra de su dignidad; trabajándose con enemiga que sea otro el rey, y que su señor sea desapoderado del reino. La segunda manera es si alguno se pone con los enemigos para guerrear o hacer mal al rey o al reino, o

les ayuda de hecho o de consejo, o les envía carta o mandado por el que los aperciba de algunas cosas contra el rey, a daño de la tierra. La tercera manera es si alguno se trabajase de hecho o de consejo que alguna tierra o gente que obedeciese a su rey, se alzase contra él, o a que no le obedeciese tan bien como solía. (López G. 1844:312)

La primera parte de la disposición se refiere específicamente a la traición contra la majestad del rey o su seguridad. A continuación se numeran las ocasiones en las que el súbdito, en cuanto el individuo o en conjunto con otros, hace mal o estorba el deseo del rey

La cuarta es cuando algún rey o señor de alguna tierra que es fuera de su señorío quiere dar al rey la tierra de donde es señor, o le quiere obedecer dándole parias o tributos, y alguno de su señorío lo estorba de hecho o de consejo. La quinta es cuando el que tiene por rey castillo o villa u otra fortaleza se alza con aquel lugar, o lo da a los enemigos, o lo pierde por su culpa o por algún engaño que él hace; ese mismo yerro haría el rico hombre o caballero u otro cualquiera que abasteciese con vianda o con armas algún lugar fuerte para guerrear contra el rey o contra el provecho comunal de la tierra, o si entregase otra ciudad o castillo, aunque no lo tuviese por el rey. La sexta es si alguno desamparase al rey en batalla y se fuese a los enemigos o a otra parte, o se fuese de la hueste de otra manera sin su mandado antes del tiempo que debía servir, o si derranchase comenzando a lidiar con los enemigos engañosamente, sin mandado del rey y sin su sabiduría; o si descubriese a los enemigos secretos del rey en daño de él. La setena es si alguno hiciese bullicio o levantamiento en el reino, haciendo juras o cofradías de caballeros o de villas contra el rey, de las que naciese daño a él o a la tierra. La octava es si alguno matase a alguno de los adelantados mayores del reino o de los consejeros honrados del rey o de los caballeros que son establecidos para guardar su cuerpo, o de los jueces que tienen poder de juzgar por su mandado en su corte. La novena es cuando el rey asegura a algún hombre señaladamente, o a la gente de algún lugar o alguna tierra, y otros de su señorío quebrantan aquella seguridad que él dio, matando o hiriendo o deshonrándolos contra su defensa, fuera de si lo hubiesen de hacer en contra de su voluntad, tornando sobre sí o sobre sus cosas. La décima es si a todos o a alguno de ellos, o los hace huir. (López G. 1844:313)

También se castiga a quien no cumple las disposiciones del rey, o las traba para beneficiar a un opositor,

La onцена es cuando algún hombre es acusado o puesto a recaudo sobre hecho de traición, y otro alguno lo suelta o hace para que huya. La docena es si el rey quita el oficio a algún adelantado o a otro oficial de los mayores y establece otro en su lugar, y el primero está rebelde, que no quiere dejar el oficio o las fortalezas con las cosas que le pertenecen, ni recibir al otro en él por mandato del rey. (López G. 1844:315)

La más significativa en el tema que tratamos es la que afecta al rey pero no directamente, sino en los objetos que lo representan como su imagen o en las monedas que contienen su representación,

La trecena es cuando alguno quebranta o hiere o derriba maliciosamente alguna imagen que fue hecha y enderezada en algún lugar por honra o semejanza del rey.

La catorcena es cuando alguno hace falsa moneda o falsea los sellos del rey. Y sobre todo decimos que cuando alguno de los yerros sobredichos es hecho contra el rey o contra su señorío o contra provecho comunal de la tierra es propiamente llamada traición; y cuando es hecha contra otros hombres es llamado aleve, según fuero de España. (R.A.H, 1807:280)

El daño que se califica como traición, podría ocasionarlo un individuo en circunstancias amplias. En los cargos por traición (Partida 7ª, título 2º) contra el rey y sus allegados y propiedades, resalta la 13ª forma de traición en la que incurre quien atenta contra imágenes que lo representen –que sabemos encarnan al monarca- o aquellas realizadas y “aderezadas” en su nombre, lo que incluye prácticamente todo patrimonio artístico oficial que lo aluda directa o indirectamente.

Desde esta mirada resumida de las 7 Partidas de Alfonso X, podemos conocer cuál fue el antecedente para constituir leyes y decretos que se ocuparían de establecer el registro y manejo sobre los bienes muebles e inmuebles encontrados a lo largo del territorio del Virreinato. La posibilidad de crear un control interno capaz de generar mayores riquezas también se vio afectada, incluyendo la reformulación urbana y social que incluía una administración con mayor autoridad y hegemonía.

Al volverse una prioridad la creación de una identidad nacional, el gobierno se vio obligado no solo a reducir a la población indígena a espacios delimitados y manejados por órdenes religiosas activas en el territorio. Sino que esta disposición propició que todos sus bienes fueran incautados y manejados por la Iglesia y la administración virreinal. El afán de aumentar las labores en las minas agilizó esta condición, pernicioso para la población indígena (Salles 2009:17).

En este periodo, el concepto de patrimonio está ligado a la obtención de riqueza, capital a partir de bienes que son activos en transacciones comerciales. Esta condición mercantil abarca lo tradicional - cultural que puede ser sujeto de oferta y demanda, siempre dentro de las bases administrativas del Virreinato.

Entender el tema del patrimonio en el Perú es algo complejo, al igual que lo es en todo el mundo. A lo largo de la historia de la humanidad la concepción ha ido variando hasta nuestros días donde la definición del término permite incluir en él una amplia variedad de objetos y concepciones. El tiempo ha caracterizado en cada periodo lo que patrimonio o patrimonial significa: lo heredado, la propiedad, el testimonio de un acontecimiento, testimonio de un lugar o punto de partida para la creación de la identidad social como modelo de referencia (Fontal 2003: 42).

Cecilia Bákula ofrece la siguiente definición de *patrimonio*,

La palabra “patrimonio” significa lo que se recibe de los padres y que por lo tanto es de uno por derecho propio sin que ello sea discutible. En un sentido más amplio que el particular o familiar, y referido a una sociedad o nación, involucra no solo los bienes materiales sino también los espirituales que le son propios y que en conjunto, tipifican, diferencian e individualizan a ese grupo humano. (Bákula 2000:167)

A partir de ello, la acepción en el término patrimonio cultural se refiere a “la expresión o el testimonio de la creación humana y de la evolución de la naturaleza, que tiene especial relevancia y a través de las cuales se identifica a la cultura nacional”; recogiendo la definición que UNESCO dio en 1972, son obras de la creación humana localizadas geográfica y temporalmente como representativas y en constante incremento y transformación (Bákula 2000: 167). Aunque no fue estrictamente ésta la intención de la legislación española referida a la protección del patrimonio de los territorios ultramarinos, sirva la referencia para seguir la secuencia de la normativa vinculada al tema.

Desde el inicio del Virreinato se consignó en cuadernos la relación detallada de monumentos, tumbas y yacimientos importantes de las antiguas culturas que existían en el territorio. Esto se llevó a cabo debido a lo consignado en la segunda partida del Rey Alfonso X, donde se establece que los bienes de los territorios conquistados por la Corona española que se encuentren a la vista, en subsuelos o que sean desenterrados se vuelven automáticamente bienes del Estado, que obtiene la titularidad de los mismos (Luque 2012:45):

Título 1, Ley 8: Sabida cosa es que todos aquellos poderes que antes dijimos que los emperadores tienen y deben tener en las gentes de su imperio, que esos mismos tienen los reyes en las de sus reinos y mayores, pues ellos no tan solamente son señores de sus tierras mientras viven, más aún a sus muertes, y las pueden dejar a sus herederos, porque tiene el señorío por heredad, lo que no pueden hacer los emperadores que lo ganan por elección, así antes dijimos. (R.A.H 1807:14)

En lo referido a los territorios ultramarinos, el *Patronato* –que significaba la fundación y dotación de los templos católicos en América por parte de los reyes de España- tiene su antecedente en la bula *Ortodoxae fidei propagationem* del 13 de diciembre de 1486 cuando el Papa Inocencio VIII acepta la potestad de dominio sobre la iglesia de Granada, entonces bajo los musulmanes, que solicitaron los Reyes católicos. Posteriormente se extendió el privilegio con las Bulas *Eximiae devotionis sinceritas* de mayo de 1492 y noviembre de 1501, que otorgó los diezmos de los naturales americanos en beneficio de las iglesias de Indias que debían ser “fundadas con dotación conveniente” (Ayala 1993:Tomo XI,76). Esta concesión suponía los que serían los principios del Patronato. La *Universalis Ecclesiae* que Julio II les otorgó el 28 de julio de 1507, autorizó a la Corona presentar candidatos para las altas jerarquías en los dominios descubiertos.

El diezmo fue un derecho inalienable que la monarquía ratificó en 1574 impidiendo que quien fundara o dotara bienes en beneficio de la Iglesia pudiese usar el derecho de patronato, salvo que hubiera sido autorizado especialmente (Ayala 1993: Tomo XI, 77). Igualmente se buscó, medio siglo después, liberarse de la inversión trasladando la obligación a los españoles e indígenas, manteniendo la condición de que fuesen dotadas dignamente (Ayala 1989: Tomo V: 165). La medida no fue bien recibida por los españoles residentes y las órdenes religiosas en América que se negaron a cubrir los gastos, pero la Corona no modificó sus disposiciones y recurrió al Papa para que las apoyara. El Rey alegaba, no sin razón, el enriquecimiento de sus súbditos (Ayala 1989: Tomo V, 174 y ss).

Las *donaciones* como “bien hecho que nace de la nobleza e bondad de corazón, quando es fecha sin ninguna premia”, estuvieron definidas en las *Partidas* (Ley I, Título 4, Partida 5). Las normas distinguían entre *donación entre vivos* que eran

irrevocables y se hacía de palabra si estaban las partes presentes o por carta o apoderado si no lo estaban, siempre y cuando fuesen dueños de los bienes y estuviesen en condiciones aptas para enajenarlos. Si la donación tenía carácter de *condicional*, solamente se cumplía si el ofrecimiento se realizaba en el tiempo previsto. Las donaciones entre particulares tenían un monto límite, no así las que se hacían al Estado, para reparación de algún templo cristiano u otra obra. De fallecer el donador los herederos tenían la obligación de cumplir lo acordado.

La otra modalidad era la *donación por causa de muerte* (Ley 11, título 4 de la partida 5), que se hacía frente a cinco testigos y eran revocables si el beneficiario moría antes, se arrepentía o afectaba directamente a los herederos, a los que se llegó ilegalmente a embargar bienes para cumplir las mandas. (Ayala 1989: Tomo V, 293) No tenía monto límite. En el caso de las autoridades de la Iglesia, los bienes no destinados de manera específica y los no inventariados, quedaban en poder de la institución.

Sin embargo la realidad en Indias incorporó algunos cambios, como la respuesta enviada al Obispo de Charcas,

Quando alguna persona de su propia hacienda quisiese fundar monasterios, hospital, hermita, iglesia, u otra obra de piedad en aquella provincia de la Real Audiencia de ella no se entremetiese a querer usarle, dexandole libre al prelado, y fundador: mandó que en dichas obras pías, o qualesquiera de ellas que en lo subcesivo se instituiesen, y fundasen en dicha provincia de los Charcas se cumpliese la voluntad de los fundadores, y que en aquella conformidad tuviesen el patronazgo de ellas las personas a quien nombrasen y llamasen, y dicho prelado la jurisdicción que le permita el derecho, encargando a la Audiencia no fuese contra esta Cédula de 9 de septiembre de 1595. (Ayala 1993: Tomo XI, 80)

Esta sutil y no siempre cumplida disposición, si se toma en consideración las veces que se reiteró, determinó cómo la diversa documentación de la época se empleó para crear un marco legal que no desanimara a los inversionistas. El 25 de mayo de 1756 se estipuló que “Puede disimularse a los ministros reales algún exceso, que se les note en el modo, que hayan tenido, de defender las regalías de él, para no desanimar su celo, especialmente a los que sirven en partes remotas, como en las Yndias” (Ayala 1993: Tomo XI, 84). Según explica Luis Vázquez León en *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*, estas normas intentaron

regularizar los temas referentes a aspectos patrimoniales en América desde el 4 de setiembre de 1536, cuando se otorga la primera ley referida a bienes americanos –los indígenas y los demás- en la que se califica al vestigio como un “tesoro” que pertenecía al rey, sin poder ser enajenados jamás.

Vázquez añade datos acerca de la primera expedición científica hacia América de Francisco Hernández entre 1570-1577, quien escribió *Antigüedades de la Nueva España* como informe, sin recibir mayor atención de Felipe II. Tampoco se interesó por la que hizo Diego García de las ruinas de Copán el 8 de marzo de 1576, al punto que en 1577 prohibió que se recolectara documentos y estudios sobre América, lo que tuvo como consecuencia que se requisara la obra del criollo fray Bernardino de Sahagún. Y, “a partir de entonces ninguna persona trató el tema indígena, su historia o su cultura sin antes solicitar permiso a las autoridades” (Vázquez 2003: 136). Vázquez, además, señala que en 1572 el virrey del Perú sugirió la creación de un museo para albergar los tesoros americanos, una propuesta que tampoco prosperó (Vázquez 2003: 105).³ Esta actitud de la Corona es interesante por lo que significa negar u ocultar los beneficios americanos aunque, señala el autor, algunas piezas fueron derivadas a gabinetes de otras casas reales, por lo que parecería que la razón principal de la indiferencia fue la ignorancia de España para admitir manifestaciones culturales locales procedentes de sus colonias.

³Vázquez cita a: Lozoya (1991), Cabello (1989: 25-27), Florescano (1993), Baudez y Picasso (1992: 134-135), Bernal (1980:131), Garrido et al (1990: 48) .



3.- Sitio maya de Copán, Honduras. Descubierto por Diego García de Palacio, 1570. whc.unesco.org



3 a) Sitio maya de Copán, Honduras. Descubierto por Diego García de Palacio, 1570. whc.unesco.org

Una opinión aparentemente distinta aparece en el artículo de Ramón Serrera (1998:189-198), cuando presenta el interés de Felipe II por los territorios ultramarinos y su preocupación por recabar la máxima información posible de sus recursos naturales, en especial mineros. Sin embargo, el fondo del asunto era “la desarticulación administrativa, social, cultural del mundo indígena”, como parte de su decálogo político “Conocer América para gobernar América” (1998: 190). Serrera señala como favorable la expedición de Hernández, acompañado del geógrafo Francisco Domínguez y un dibujante, y las *Informaciones* de Toledo, sin mencionar las pinturas que se agregaron. Con el fin de obtener más rápidamente datos útiles, la fecha del 25 de mayo de 1577 corresponde a la conclusión y presentación del cuestionario que el colaborador de Francisco de Oviedo, el cosmógrafo y cronista de Indias Juan López de Velasco, envió para recoger informaciones de las autoridades americanas⁴. Esta podría haber sido la causa de desestimar las que por entonces preparaban individuos no oficiales en las mismas colonias. Es conocido que Felipe II buscó mantener el control absoluto en su gobierno y estaba especialmente interesado en los recursos en oro y plata que podría obtener.

La Corona estuvo atenta a impedir la depredación en beneficio de terceros. Cuando los indios de Nueva Granada fueron denunciados por buscar sepulturas “y ojos para sacar tesoros con grande trabajo, y disminución de sus vidas”, se ordenó a la Audiencia que lo prohibiera mediante la Cédula de 9 de noviembre de 1549. La razón que se señaló para tomar esta medida fue cuidar la vida del indígena (Ayala 1995.Tomo XII: 437). Los objetos hallados en el Perú desde el primer contacto fueron objeto de atracción y admiración por los colonos. Los miles de yacimientos culturales que se encontraban a la vista fueron parte de las declaraciones de pertenencia de quien los encontraba (Luque 2012:294). Estas actas legales sirvieron como aval para testamentos privados y/o aristocráticos de familias que adquirirían tierras y en ellas se emplazaba monumentos arqueológicos (Luque 2012: 298).

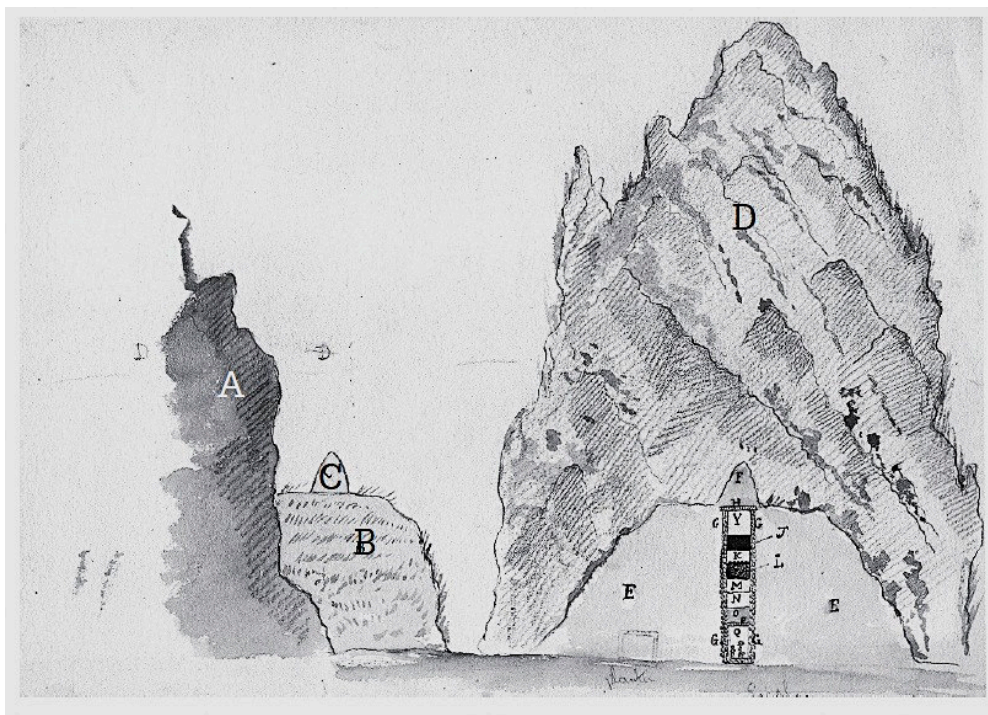
⁴José Miguel Morales Folguera señala que deberían haberse asentado en el *Libro de las Descripciones*, pero constituyeron una *Geografía general* que se publicó recién en 1894 (Morales Folguera 1999: 284).

Se puede realizar cotejos de información a partir de estos documentos, ya que nuestro patrimonio ha sufrido ataques de diversa índole (robos, “huaqueos”⁵, desmantelamientos, demoliciones), y muchos de los bienes cotejados han desaparecido. A pesar de que el comercio de bienes arqueológicos estaba prohibido, sabemos que era una actividad de alto índice mercantil. Incluso el pionero pintor Mateo Pérez de Alesio con dos compañeros participó de un denuncia o descubrimiento de enterramiento a inicios del siglo XVII con un claro interés por aprovecharlo al pedir la autorización respectiva (Lohmann 1941: 23; Barriga Tello 2017a:45).

A propósito de esto, Vázquez narra un hecho significativo. Que para obtener unas piezas extraídas del cerro de Tantalluc en Cajamarca en la segunda mitad del siglo XVIII, por un excavador anónimo, se empleó la técnica del corte estratigráfico cultural, precediendo en casi cien años a su uso en Dinamarca en 1847 y en México en 1912 (Vázquez 2003: 107, citando a Cabello 1989). La denominación de corte estratigráfico cultural queda mejor entendida por lo que hoy se conoce como arqueología precientífica (Renfrew, 1998). El interés ante los descubrimientos creció y se volvió un tema recurrente de las altas esferas económicas e intelectuales del siglo XVIII. En este periodo se crean sociedades dedicadas al coleccionismo, investigación y estudio de objetos y lugares paradigmáticos.

Este dato aparece corroborado en una lámina incluida en la obra del obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón (Láminas 8-9), en la que se muestra los cortes de exploración. La Real Cédula de Carlos III del 29 de octubre de 1776 encargó a las autoridades civiles y eclesiásticas que “recogieran ejemplares curiosos de los tres reinos de la naturaleza”, para incorporarlos al Gabinete de Ciencias Naturales de Madrid, creado el año anterior.

⁵El huaqueo o huaquería es la excavación clandestina en sitios arqueológicos con el propósito de extraer bienes culturales (Ministerio de Cultura repositorio digital, 2013: 5).



4.- Huaca situada en el cerro nombrado Tantalluc, Taxamarca. Rivasplata, 2016: 244



5.- Reconstrucción en 3D de la Huaca Tantalluc, Museo de América (2013)

Como parte de este encargo, Martínez Compañón envió a Madrid dos grupos de objetos en 1788 y 1790 (López Serrano 1976: 54). Martínez Compañón fue obispo de Trujillo de 1779 a 1789. La obra que recopiló en 9 tomos, con láminas dibujadas a pluma con tinta negra e iluminadas a la acuarela y tintas metálicas, fue enviada a Carlos IV. En el Tomo IX aparece la huaca que estaba en el cerro Tantalluc en Cajamarca que se descubrió y excavó en 1765.



6.- Baltasar Martínez Compañón, en *Trujillo del Perú*.

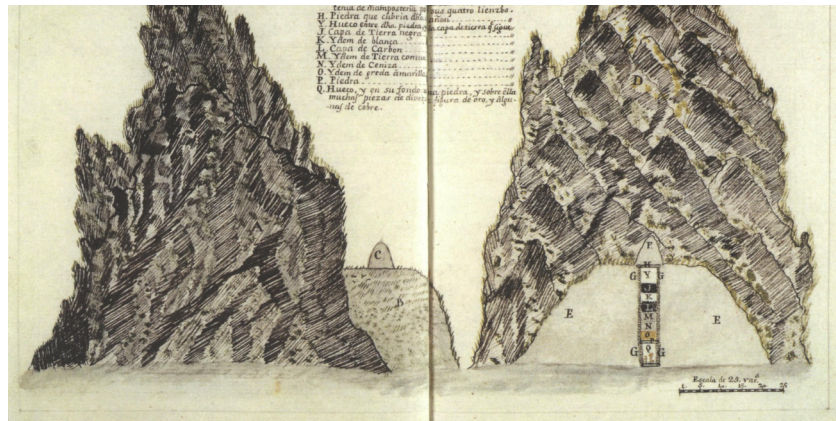
Martínez Compañón está considerado pionero de la actividad arqueológica en el Perú. Su interés por las antigüedades como los del sitio de Chan Chan y otros, parece no haber tenido precedentes en América hispana por su documentación gráfica en las acuarelas, que recién fueron publicadas en 1990, aunque recibieron comentarios de estudiosos americanos y españoles. Incluso no se le incluye en la historia de la arqueología del continente, como el caso de *A history of American Archeology* (1993) de Willey-Jeremy Sabloff. Joanne Pillsbury y Lisa Trever (2008), insisten en considerarlo pionero en la arqueología americana (2008:192), en especial por lo excepcional de su voluntad por documentar visualmente sus observaciones (2008:193).

Las expediciones científicas enviadas al sur de América por la Corona española (Louis Feuillée entre 1714 y 1725; Amédée Francois Fézier en 1716 y Charles-Marie de La Condamine en 1745), no tuvieron como objetivo verificar estos restos, así que aparecen relativamente poco en sus informes (Pillsbury y Trever 2008:197). Martínez Compañón tuvo que conocer estos intentos y su interés por dejar constancia de usos, costumbres y recursos naturales tenía mayor tiempo para desarrollarse, averiguar y contar con el apoyo necesario. Previo a su trabajo, el criollo Miguel Feyjóo (1763)

preparó una *Relación descriptiva de la Ciudad y Provincia de Trujillo* que conoció el obispo, pero que no contenía datos relevantes sobre los tesoros ni monumentos indígenas. Martínez Compañón ofrece dibujos detallados de las estructuras arquitectónicas, lo que demuestra su interés personal en conocerlos y documentarlos.

Pillsbury y Trever señalan que el referente de Martínez Compañón pudo ser la labor arqueológica que se realizaba en la zona de Pompeya y Herculano en Europa, que estuvo auspiciada por Carlos III y había comenzado en 1738, continuando en los años siguientes, pero que recién se publicó en 1757. La similitud entre los dibujos de este hallazgo la deducen las autoras por tratarse de ingenieros hábiles en documentación gráfica para el ejército, como fueron los ayudantes del obispo, Miguel de Espinach y José Clemente del Castillo (2008:207), debido a las fórmulas gráficas utilizadas en los dibujos.

También proponen otra posible fuente derivada de la excavación del cerro de Tantalluc (hoy Tantarica) en 1765, que grafica un análisis estratigráfico del sitio, pionero en el mundo como han mencionado otros autores, considerando que el dibujo en *Trujillo del Perú* se hizo sobre una obra que llevaba realizándose muchos años antes de su documentación (Pillsbury y Trever 2008: 211). A esto se agrega la permanente y continua comunicación que los intelectuales americanos tuvieron con Europa, especialmente con Francia, de libros que llegaban en cantidad y por las cartas que intercambiaban con sus pares en América y Europa, lo que facilitó variadas influencias y propuestas que mutuamente comentaban en cartas y reuniones académicas (Barriga Tello 2014: 29-30). El siglo XVIII americano no estuvo aislado de la información actual acerca de lo realizado en ambos continentes.



7.- Tomado de Pillsbury & Trever 2008: 200

Figure 7. Stratigraphic illustration of the 1765 excavation of Huaca Tantaluc (Martínez Compañón 1978–1994 [1781–1789]:vol. 9, fol. 9). Copyright © Patrimonio Nacional.

De acuerdo a Miguel Feyjóo (Arequipa 1718-Lima, 1791) en su *Relación descriptiva de la ciudad, y provincia de Truxillo del Perú con noticias exactas de su estado político según el Real Orden dirigido al Excelentísimo Señor Virrey Conde de Superunda* (1763), la zona actual de La Libertad fue constantemente depredada. Cuenta que en 1550 Antonio Chayhuac, un curaca del pueblo de Mansiche, descendiente legítimo del Régulo Chimu Chumuncauchu, con motivo de su bautizo reveló a los españoles la huaca Yomayocgoan que estaba junto al que había sido palacio de su padre. La condición fue beneficiar a sus indios, pero los españoles no cumplieron el compromiso. Tiempo después, como compensación, mintió sobre una huaca de valor aún mayor y los españoles le dieron 25,000 pesos respaldados con sus fincas que el curaca decidió fuera a favor de los indios (Feyjóo 1763:25-26).

Años después, en 1576, García Gutiérrez de Toledo entregó como quinto al rey 58,527 castellanos de oro, proporcional al que había sacado “de una Huaca que dista una legua de la Ciudad, junto al camino que va para el pueblo de Guanchaco”; y en 1592 nuevamente pagó 27,020 castellanos de oro como quinto del oro que había extraído del mismo lugar. Los contemporáneos estaban seguros, que estos montos eran muy inferiores a lo que realmente correspondía, según lo que había sacado de los sitios arqueológicos (Feyjóo 1763: 25).

Durante la expedición que lideraron Ruiz y Pavón durante diez años (1777-1788), se realizaron excavaciones y las piezas fueron enviadas a España. Estas excavaciones se produjeron en Huichay cerca de Tarma y en zonas de la costa; advirtieron que “lo más admirable es que en muchos arenales se encuentran vasijas con chicha, como si se acabase de hacer, y semillas que sembrabas germinan inmediatamente” (Cabello 2012: 279).

Los cerros y colinas podían encubrir sepulturas, además de minas, por eso solían horadarse indiscriminadamente para conseguir tesoros aunque, la mayoría de las veces, resultaba un trabajo inútil.

Situaciones como estas hicieron que fueran frecuentes los engaños y muchos los españoles que quedaban en la miseria por su ambición, pero Feijóo justifica el hecho de la búsqueda porque estaba convencido de que los tesoros eran infinitos y añade,

Los indios, entre quienes se hereda la memoria, la que tal vez en mucha parte se habrá perdido, procuran mantener, aún a precio de la vida, el mayor sigilo, viviendo en la superstición, que al descubrirle les ha de acontecer la más grave fatalidad. (Feijóo 1763: 27)



Figure 17. The mines of Hualgayoc in the province of Cajamarca (Martínez Compañón 1778–1789 [1781–1789]: vol. 1, fol. 101; a very similar illustration of the same mines appears in vol. 2, estampa 106). Copyright © Patrimonio Nacional.

8.- Cajamarca. Minas de Hualgayoc. Tomado de Pillsbury & Trever (2008: 210)

1.1. 2 LEGISLACIÓN VIRREINAL

En el compendio elaborado por Rosalía Ávalos de Matos y Rogger Ravines por encargo del Instituto Nacional de Cultura denominado *Legislación Arqueológica del Perú*, tomo I (Ávalos y Ravines 1985), se realiza la recopilación jurídica de la normativa que desde el siglo XVI hasta 1985 manejaba el tema del patrimonio cultural nacional. Son una serie de normas, decretos y ordenanzas que se usaron primero para identificar los lugares donde se podría encontrar tesoros de la cultura indígena, así como para controlar los robos y saqueos y, posteriormente, para administrar los diversos yacimientos arqueológicos de la nación.

A continuación comentaremos algunas de las leyes más importantes que corresponden a nuestro interés de investigación. Empezaré con las que figuran en las *Leyes de Indias* de la época virreinal (Archivo consultado y cotejado el 25 de noviembre de 2016. (Libro Octavo: Título XII, De los tesoros, depósitos y rescates). www.leyes.congreso.gob.pe/leyes_indias.aspx.

1537: Ley iij: 3 de febrero, que el que hallare sepulturas las registre. El emperador D. Carlos y la Emperatriz Gobernadora de Valladolid a 3 de febrero de 1537. El que hallare sepulturas, ó adoratorios de Indios, ántes de sacar el oro, plata y otras cosas, que hubiera, parezca ante los Oficiales de nuestra Real hacienda de la Provincia, o sus Tenientes, donde los hubiere, y allí lo manifieste, y registre quanto antes sea posible, y sin esta diligencia *no lo* aprehenda, ni saque, pena de haber perdido la parte, que ha de haber, aplicada á nuestra Cámara. (Ávalos y Ravines 1985: s/p)

Esto quiere decir que el encontrar objetos considerados tesoros debía comunicarse a la instancia legal correspondiente, antes de intentar una extracción, bajo pena de decomiso total de los objetos por parte del gobierno. Nuevamente, la Ley ij dada en Valladolid el 21 de mayo de 1544 señalaba que

Todos los tesoros, que se hallaren en oro, plata, piedras, perlas, cobre, plomo, estaño, ropa y otras cosas, así en enterramientos, sepulturas, oques, casas, ó templos de Indios, como en otros lugares en que ofrecían sacrificios á sus Idolos, y escondidas, ó enterradas en casa, heredad, tierra u otra parte pública, secreta, concejil ó particular, ofrecidas al Sol, Guacas, ó Idolos, buscadas de propósito, o halladas acaso, se nos ha de pagar de las que fueren metales, perlas, y piedras, fundidos ó labrados, el quinto y uno y medio por ciento... y de lo restante se aplicará á nuestra Real hacienda la mitad por medio de todo, sin descuento de

cosa alguna quedando la otra mitad por medio para la persona...Y mandamos que si alguna persona encubriese el oro, y plata, perlas, y piedras y otras cosas, que hallare en las partes, y lugares referidos, y no lo manifestase ...lo haya perdido todo, y mas la mitad de los otros sus bienes, para nuestra Cámara, con que por esto no hayan de ser, ni sean defraudados los Indios de lo que tuvieren por suyo, para tenerlo guardado, ó escondido por temor, o por otra justa causa (Ávalos y Ravines 1985: s/p)

Fue por eso la decisión de Alesio y otros interesados de solicitar permiso de exploración y aprovechamiento. Esta precisión no hizo diferencias entre nativos y extranjeros. Como parece que hubo abusos aprovechando la participación de los indígenas, años después se especificó

1573: Ley iij. Que en el descubrimiento de tesoros, guacas, enterramiento, y minas, se guarde con los Indios lo ordenado con los Españoles. D. Felipe II en S. Lorenzo á 15 de Junio de 1573. (Ávalos y Ravines 1985: s/p)

Al señalar que se aplique la ley del 3 de febrero de 1537 de la misma forma con los indígenas que con los españoles, sin hacer diferencias legales, se establecía la imposibilidad de que los españoles se valieran de intermediarios locales. Felipe II reiteró el 12 de marzo de 1561 al virrey Toledo la norma emitida por su padre el 20 de marzo de 1544, señalando, explícitamente, que debía extirpar los adoratorios después de retirar los tesoros “oro, plata, piedras, o perlas, ropa, y otras cosas que en ellas se hallaren, y huviere”, y cumplir con dar su parte al rey, lo que el virrey Toledo ratificó el 30 de enero de 1574 (Ávalos y Ravines 1985: s/p).

Igualmente se detuvo el interés de la Iglesia por esta actividad: “Ley v. 17 de octubre de 1575: Que los visitadores e iglesias no tienen derecho a los tesoros, ni bienes de adoratorios, y Guacas, y el ganado se aplique al rey”(Ávalos y Ravines 1985). Así se estableció que todo lo encontrado por los Visitadores o por miembros de la Iglesia estaba sujeto a impuesto y debía ser dado al Virreinato, sin poder disponer libremente de él. Sin embargo, las órdenes religiosas conservaron este patrimonio como lo atestiguó Max Radiguet en el siglo XIX cuando visitó el templo de San Pedro (1971, cap. IV, 87); (Barriga Tello 2017 a: 49).

Pero, además, la Ley ij, de 1579 estableció que “los tesoros hallados en sepulturas, oques⁶, templos, adoratorios o heredamientos de los Indios sea la mitad para el Rey, habiendo sacado los derechos y quintos” (Ávalos y Ravines 1985). De esta manera no se desincentivó la exploración ya que reducía la parte que debía ser dividida, aunque igualmente los “derechos y quintos” beneficiaban a la Corona.

Los tesoros⁷ hallados en huacas o templos, debían estar sujetos a impuestos antes de ser enviados al rey. En las disposiciones gubernativas para el Virreinato del Perú de 1569 a 1574 del virrey Francisco de Toledo encontramos,

1574. CAPÍTULO 28, Ordenanzas de minas. Provisión para dar cumplimiento a los dispositivos reales tocantes a los tesoros, huacas y adoratorios que se descubrieren. La Plata, 30 enero de 1574. “Está bien lo que decís procurando quitar los adoratorios idolatrías de los indios, así lo continuaréis hasta que del todo se extirpen y en lo que os parece se debe declarar y que nos pertenece de los tesoros que se hallaren y descubrieren en ellas y en otros ocuis o templos, está por nos proveído lo que conviene como veréis por la provisión que con esta os mando enviar, hareisla guardar con los descubridores que pretendieren tener los tesoros” (Toledo 1986:285-288).

En esta ordenanza se solicita al reino que de lo que se encuentre dentro de los adoratorios (huacas) indígenas, se remita el 50% al Virreinato y el otro 50% quede para quien haga el hallazgo. La idea en este sentido era fomentar la búsqueda de emplazamientos indígenas para transgredir la costumbre ancestral del enterramiento y no alterarlos con fines económicos. Se menciona el otorgamiento de una licencia para poder acceder a excavar en el espacio indígena encontrado, y que se debe contar con un veedor quien debía registrar todo lo que se encontrase: *Política Indiana, 1648. De los tesoros, huacas, enterramientos que se hallan en las Indias i de sus derechos. Si es licito cavarlos por esta causa* (Toledo, 1986: 285-288).

En España, el siglo XVIII presentó el interés por los objetos que provenían de la Antigüedad clásica, “el control ejercido por la monarquía sobre las excavaciones

⁶ Sinónimo de huaca.

⁷ En *Política indiana del derecho y gobierno municipal de las Indias Occidentales* de 1648, capítulo V se define que *tesoro* “en su propia, i rigurosa significación, se toma por qualquier dinero, oro, plata, joyas, o otras cosas muebles preciosas, que por dueños, de quienes ya no se puede tener noticia, se ayan puesto, o escondido en algunos ocultos lugares, de tiempo antiguo, reservándolas para el venidero como consta de muchos Textos, i Autores, que de esto trata” y que todos en cualquier lugar donde se encontraran, pertenecían al rey. (Ávalos y Ravines 1985)

arqueológicas, que debían ser aprobadas oficialmente, indica una concepción de las antigüedades como parte integrante del patrimonio nacional y, por tanto, necesitadas de protección oficial” (Mora 1998:39). Anteriormente, Juan V de Portugal había emitido un Decreto Real el 14 de agosto de 1721 que buscó proteger los monumentos de cualquier origen que existieran en su territorio y fueran de “interés de la reputación y gloria de la nación portuguesa”, el que se considera referencia de la legislación española (Mora 1998:39).

Los beneficios de este nuevo enfoque a favor de las antigüedades desde la segunda mitad del siglo XVIII, se incorporaron a los territorios americanos, si bien los bienes encontrados no coincidían con la orientación clásica vitruviana de los peninsulares ni recibieron la adhesión de sus autoridades. Sin embargo, las expediciones científicas⁸ auspiciadas por la Corona, con interés en los recursos naturales aprovechables que tenían los territorios continentales, revelaron también los monumentos materiales.

Paz Cabello ofrece una pormenorizada relación de bienes enviados a España desde el Perú que ella localizó en el Museo de América a partir de un inventario de 1775, de los pocos que quedaron de los envíos originales⁹. En ella estaban 10 figuras de plata, había 7 pequeñas (4 mujeres y 3 hombres) y 3 grandes (dos de plata y 1 de oro); 2 cubiletes de plata; 2 cintas laminadas de oro; vasijas de plata; 266 piezas de cerámica con diversas formas, posiblemente Moche y Chimú, algunas rotas, otras con incrustaciones en plata que procedían de contextos funerarios y “89 barro”; un “morrión” de plumas; 7 queros tallados, algunos pintados. La autora supone que pudieron ser las “antigüedades” que el virrey Manuel Amat y Junient envió a España el 8 de junio de 1765, que luego se unieron a las 340 que envió el obispo Martínez Compañón desde Trujillo (Cabello Carro 1989: 86-87). Una nueva relación de objetos peruanos fue recibida por María Luisa, esposa de Carlos IV y enviadas al Gabinete de Historia Nacional el 24 de julio de 1793 (Cabello 1989: 89). Otras piezas fueron llevadas del Perú por Hipólito Ruiz y Pavón y Dombey, todos participantes de la expedición científica que culminó en 1788 (Cabello 1989: 89). Sin embargo, la autora no encontró coincidencias con las piezas que posee el

⁸ Las expediciones o “viajes de reconocimiento” en la época de Fernando VI se denominaron “literarias” como equivalente de culturales o “conjunto de conocimientos” (Mora 1998: nota 69). Fueron de dos modalidades, los de interés artístico y los de anticuarios o histórico-arqueológico (Mora 1998:44).

⁹ Las piezas estuvieron en el Gabinete de Historia Natural custodiadas en el Palacio del Buen retiro, desde donde, posteriormente, aparentemente la mayoría, desapareció (Cabello Carro 1989:87).

Museo de América en Madrid, por lo que se deduce que la cantidad fue importante pues fueron más de las que se han inventariado.¹⁰

El 28 de marzo de 1778 un bando del virrey marqués de Guirior, a propósito de las defraudaciones al fisco, reiteraba que nadie podía poseer en su casa plata u oro sin el respectivo certificado de haber cumplido con el quinto al rey (Barriga Tello 2010: 64).

Martha Barriga Tello señala que:

La corona española en el siglo XVIII cuidó permanentemente de legislar en coherencia a su propuesta de transformación de las costumbres hispanas. En la Península y en América las normas tuvieron mayor impacto en el ejercicio de gobierno que en las actividades populares. Incluso se advierte que algunos cuerpos del Estado fueron proclives a subvertir normas que no se ajustaron a la costumbre. Para entonces, los pueblos americanos compartían la libertad que permitía su lejanía del centro de poder, y aquella que se otorgaban las autoridades que llegaban a gobernarlos. (Barriga Tello 2010: 69)

Fue esa libertad la que permitió la explotación indiscriminada de obras de arte del Perú antiguo que, pasados los años, fueron enviadas al extranjero por venta o sacadas a remate. De esta primera parte podemos concluir que el interés de la Corona era la obtención de ganancias a partir de materiales preciosos diversos, ya que existía el Quinto Real o impuesto colonial que representaba el 20% del total de la extracción de estos materiales.

Al existir gran cantidad de objetos hechos de oro y plata en las huacas, estos yacimientos se volvieron focos de extracción masiva, donde las directrices económica y cultural se unen en un solo beneficiario. Miguel Feyjóo (Arequipa 1718-Lima, 1791), afirmó que “siempre los españoles han emprendido activas diligencias en su solicitud, tanto que rompieron las más profundas entrañas de la tierra” (Feyjoo 1763:26-27), sin obtener tanto como la leyenda hacía suponer, porque los indios los ocultaban.

¹⁰En los documentos del siglo XVIII se llama “guaqueros” a “Quatro vasos de tierra cocida, llamados comúnmente Guaqueros, por encontrarse en los sepulcros o guacas de los indios, quienes los usaban para beber”. (“Lista de producciones remitidas por la Reyna Ntra. Señora a este RI Gabinete de Historia Natural, hoy 24 de julio de 1793”, citado en Cabello 1989:89). La misma acepción la encontramos en el inventario realizado de los objetos existentes en el Museo Nacional en 1837: “Objetos de cerámica: “Huaqueros”, vasos, tiestos” Se menciona que ambos términos, “huaco” y “huaquero” se refieren a objetos de carácter figurativo (Tello y Mejía 1967:13 y 30). Este término actualmente se emplea para denominar a los saqueadores de tumbas del Perú antiguo.

José Ignacio de Lecuanda (Vizcaya 1748-Cádiz 1800), fue protegido y amigo de Feijóo. Fue un funcionario virreinal nombrado Ministro general tesorero de la Real Caja de Trujillo de 1788 a 1790 (Cheesman 2011:20). Cuando llegó a Trujillo, era obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón. Se considera que su escrito complementa las láminas de la obra del religioso y ratifica muchos de los datos que dio Feijóo respecto a la ambición de los españoles por los tesoros que pensaban que podían tener las huacas. En su *Descripción Geográfica de la Ciudad y partido de Trujillo* (1793-1794), ofrece datos que Feijóo parece ignorar, como que el curaca Chimunchaucha fue encarcelado en 1560 por exigir el pago compensatorio al que se había obligado García Gutiérrez de Toledo y Cervantes cuando en 1560 recibió el dato de un rico entierro, y que fue una Real Cédula de Felipe II la que le devolvió la libertad y los derechos que había acordado a favor de los indios (Lecuanda 1861:162-163). Igualmente, aclara que los indios no revelaban el lugar de los enterramientos a los españoles por temor a sufrir las mismas penas que su curaca y “por la poca voluntad que les profesan” (Lecuanda 1861: 163). Las huacas estaban protegidas porque a la vista parecían cerros o “promontorios casuales del terreno”, pero interiormente tenían los cadáveres y mucha cantidad de oro, plata, textiles, cerámica y otros objetos en mayor o menor abundancia de acuerdo a la importancia del difunto (Lecuanda 1861:161). Lo mismo señala para Piura donde, a pesar de ser menos, tenían gran riqueza al interior (Lecuanda 1861: 224-276). Se conoce del afán coleccionista de muchos personajes españoles que viajaron a América y de criollos con alta capacidad adquisitiva, tanto religiosos como civiles (Barriga Tello 2017b).

En el caso de la Corona española, este afán coleccionista de determinados objetos que resaltaban por el valor del metal o a veces por su aspecto exótico, y que eran entregados como tributo, servía para comprobar simbólicamente la extensión de los territorios americanos y el poder de sus reyes. También permitía mostrar sus características culturales y riqueza, tal como su propietario quería representar a la mirada europea como signo de prestigio. Cuando el coleccionista era aristócrata o poseía alto poder económico, las motivaciones eran las mismas porque en “la selección de esta topología, la cultura material amerindia respondía a unos fines e intereses específicos y estaba asociada tanto a los intereses económicos como político-sociales de estos grupos” (Piñón Sequeira 2004: 198). En este sentido, brindaba posición social y prestigio poseer objetos exóticos a los que se consideró que, como parte del pueblo conquistador, se

tenía derecho. También, de esta manera, el europeo podía compararse con los individuos salvajes y paganos que fueron llevados para ser mostrados en su territorio, y sentirse superior como civilizado y cristiano. Este estímulo fue perjudicial para proteger los tesoros de América y la legislación no tuvo mayor efecto. Cuando el espíritu ilustrado fue impulsado por la dinastía borbónica se buscó un orden y se estableció un objetivo científico promovido por la monarquía y respaldado por los intelectuales (Barriga Tello 2004:13-14).

El ejercicio de la arqueología en España del siglo XVIII estaba aparejado a su utilidad para darle confirmaciones a la historia. Gaspar Melchor de Jovellanos, uno de los pensadores más importantes de su tiempo, lo señaló crudamente en una carta del 6 de marzo de 1806:

Difícilmente nos acordaremos usted [Carlos González de Posada] y yo en punto de catálogos. Apreciarlos por el trabajo que cuestan, no es muy conforme a razón, si no nos recomienda su importancia; y todo trabajo que no se regule por esta, sobre inútil, será inglorio. Si los barros descubren nombres de personajes o poblaciones; si aseguran alguna data, entonces su carácter histórico, geográfico y cronológico los hará estimables, y el colector de mas de cuatrocientas piezas, así caracterizadas, *erit mihi magnus Apollo*¹¹. Pero cuatrocientos cacharros, con iniciales o abreviaturas de nombres alfareros, como quiera que se interpreten, no pasarán de una curiosidad. (Jovellanos 2005: Tomo II, 1952: 238)

Aunque hubo quienes desde la experiencia fueron más comprensivos con los “catálogos” o relación de los monumentos y objetos hallados en una zona. Si aplicamos esta opinión al mundo americano, podremos comprender la indiferencia que las autoridades locales siguieron mostrando por los restos de la cultura peruana. Rara vez las piezas aseguraban una data y menos nombres, por lo tanto no estaban ajustados a los parámetros que desde España determinaban la importancia de este tipo de objetos que Jovellanos y los funcionarios encargados de guardarlas denominan “barros”, ni siquiera para levantar un registro. La concepción de los objetos encontrados en huacas cambiará a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

El crecimiento de los estudios científicos y la disciplina de arqueológica fue cada día más importante. Esta condición llegará a América, que fue partícipe de diversos

¹¹ *Eris mihi magnus Apollo*: “Serás mi grande [o poderoso] Apolo”. (Virgilio. *Bucólicas*. Égloga III. Verso 104).

descubrimientos culturales, aunque se mantendrá la idea del valor económico sobre el cultural. La Real Cédula de 1803 bajo Carlos IV, que se incluyó en la *Novísima Recopilación*, determinó el tipo de objetos y monumentos del territorio bajo la Corona española que debían protegerse como patrimonio

Estatuas, bustos y bajorrelieves, de cualesquiera materia que sean; templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, palestras, baños, calzadas, caminos, acueductos; lápidas o inscripciones, mosaicos, monedas de cualquiera clase, camafeos, trozos de arquitecturas, columnas miliarias, instrumentos músicos, como sistros, liras, crótalos; sagrados como preferículos¹², simpulos, tituos, cuchillos, sacrificatorios, seguros, aspersorios, vasos, trípodes; armas de todas las especies, como arcos, flechas, glandes, carcajes, escudos; civiles, como balanzas y sus pesas, romanas, relojes solares o maquinales, armilas¹³, collares, coronas, anillos, sellos; toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicos; y, finalmente, cualesquiera cosas aun desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean púnicas, romanas, cristianas, ya godas, árabes y de la baja edad. (Macarrón 2008: 52)

En la identificación de monumentos y objetos como Patrimonio Cultural colectivo, por extensión, también se comprendió lo producido en los territorios americanos. Según los estudios mexicanos, en la época previa a la llegada de los europeos a sus tierras los pueblos solían recuperar piezas de los monumentos antiguos para replicarlos en su forma y decoración, una suerte de confirmar el nexo genealógico que los vinculaba y preservar el mundo simbólico que los había motivado (López Luján 2001: 22-24). Posteriormente la llegada del hombre europeo resultó en que, después de una etapa de saqueos y extracciones ilegales que fueron trabadas por la Corona para preservar los tributos que le correspondían en las actividades de fundición de los metales, se legisló sobre la necesidad de solicitar autorización para realizar excavaciones. Se atribuye al criollo Carlos de Sigüenza y Góngora la primera excavación arqueológica oficial en la pirámide del sol de Teotihuacán en el valle de México, aproximadamente en 1675 y es, precisamente, esta la actividad que se considera el inicio de la arqueología en México. Otros trabajos se realizaron posteriormente en 1700 en la zona de Palenque y en la

¹²“Preferículo: Era uno de los instrumentos que servían en los sacrificios gentílicos. Su materia era de cobre, y su fábrica como la de un jarro largo, ó de un pichel con su asa, la que no tenían los destinados para los sacrificios...su uso en ellos era para tener el vino, y de él pasaba a su tiempo á el *simpulo* para las libaciones” (Gusseme 1776. Vol. 5). También se menciona como una de las cuatro insignias pontificales con el Aspergilo, la Patera, o Disco, y la Capedúncula. (Campos y Fernández de Sevilla 1999: 282 [carta del 16 de mayo, 1752])

¹³Armila: Astrágalo. Decoración que semeja un collar de cuentas o de perlas debajo de un capitel, moldura convexa semicircular tallada en la forma de partecillas ligeramente redondeadas, rosario.

región maya. Por eso en 1808 se creó la Oficina de Antigüedades en la Nueva España (Fusco 2012:196).

Como se ha visto, en el Perú fueron permanentes las búsquedas y excavaciones desde el siglo XVI, y gran parte de los objetos encontrados pasaron a España de manera oficial o como obsequio a particulares. Gran parte del interés por conseguir estos objetos era económico, sustentado por el afán coleccionista de personajes que aseguraba su transformación en dinero. El criollo limeño José Eusebio Llano Zapata (Lima 1721-Cádiz 1780) en *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional* (1757)¹⁴, incluye el daño que seguía causando esta actividad en los habitantes. Dice,

No hay lugar en nuestra América donde no se vean muchos esqueletos andantes, que consumiéndose a rigores del cuidado del tesoro que solicitan, viven solitarios y pensativos entre grutas, despoblados y montes... Casi se ha hecho secta de ociosos este nuevo linaje de locura, que fomentan la codicia y flojedad, alimentándose ellos de la esperanza del hallazgo que sueñan efectivo. Hasta ahora no han escarmentado ni se han hecho más advertidos con los golpes que reciben de los infortunios de sus empresas. Atraen a otros, dejándoles en herencias derroteros y papeles que han fraguado la malicia para burlar a estos insensatos, que esperan hallar en ellos las reglas más seguras de conseguir los tesoros que imaginan (Llano Zapata 2005:199-200)

Como se ve, la idea es que los tesoros encontrados eran de propiedad de particulares respecto a los que, cumpliendo con entregar el quinto real, podían disponer libremente. Posteriormente, los movimientos revolucionarios hasta la gesta de la independencia, establecerán un nuevo discurso de identidad en donde las culturas antiguas fueron el pilar de la construcción de lo nacional. El concepto de patrimonio cultural será concebido como parte de este discurso, atrayendo la memoria colectiva social, reivindicando las culturas antiguas tratando, de alguna manera, de crear una conciencia que se asocie y establezca niveles de coincidencia con la cultura occidental. A pesar de los intentos, y del establecimiento de leyes, decretos y normas que cambian la forma de tratar los objetos y yacimientos culturales antiguos, no se creará un cambio real en la situación de patrimonial hasta muy entrado el siglo XX.

¹⁴Fecha propuesta por Peralta en relación al informe del criollo Manuel Galván OSA, en Cádiz: (Llano Zapata 2005:43)

1.1.3. SITUACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES NACIONALES DURANTE Y DESPUES DE LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ.

El siglo XIX fue para el Perú un siglo lleno de cambios estructurales en la sociedad y en la política, los que se suscitaron a partir del siglo XVIII con el desarrollo de la Ilustración, abarcando diferentes ámbitos.

En el siglo XVIII, el neoclasicismo será el estilo preponderante y con un mensaje claro: el hombre y su pensamiento pueden lograr ascender y su capacidad de creación es infinita, siempre y cuando se rescate la perfección clásica, la moral y la ética (Barriga Tello 2004). Esta influencia representa el cambio monárquico, donde las colonias españolas comienzan a ser pieza fundamental del gobierno por la economía que generan; cambio que no es ajeno a los objetos artísticos considerados un bien patrimonial mueble o inmueble (familiar, institucional, religioso), el cual podía ser vendido, heredado y ser parte una transacción mercantil, dándosele el valor de uso que hasta hoy mantiene dentro de su unidad (Barriga Tello 2004: 42).

En este momento de cambio, para algunos sectores el arte dio pie al ideal republicano, esta nueva forma de crear se volvió la nueva identidad latinoamericana, adaptada a la idea del movimiento que representaba: la independencia. Pero, ¿qué elementos y objetos diversos alimentaron esta capacidad de reconocer en ellos la identidad de la nación?; ¿cuál era la situación legal del patrimonio en el transcurso de estos cambios políticos? Interrogantes que son difíciles de responder sin entender que el patrimonio siempre estará supeditado al estado económico del país, a la capacidad de éste para cubrir las necesidades básicas de sus ciudadanos, y a poder protegerlo de ser utilizado como una forma de supervivencia por los pobladores. En el siglo XVIII y principios del siglo XIX, con el auge de los conocimientos científicos y los primeros años de la disciplina arqueológica, las restricciones eran cada vez más fuertes y los monumentos y objetos contenidos en ellos se volvieron parte de investigaciones científicas, convirtiéndolos en materia de estudio.

Los momentos previos e inmediatamente posteriores a la independencia fueron difíciles para la preservación del patrimonio artístico peruano. Previa a la campaña e iniciada ésta, diversos sectores –realistas y patriotas- obligaron a las instituciones civiles y

religiosas; naturales y españoles, a entregar los objetos de valor que permitieran comprar armamento, pagar a los ejércitos o compensar a sus mandos altos. Ninguno de los protagonistas estuvo ajeno a esta depredación, pues no siempre lo confiscado se dedicó al fin para el que se había solicitado. Simón Bolívar ordenó recoger piezas litúrgicas de importancia y retenerlas en las prefecturas para posteriormente entregarlas a su ejército. Los viajeros extranjeros que visitaron el Perú alrededor de 1821 han dejado testimonio del grado de pérdida y deterioro en el que estaban las ciudades que anteriormente asombraban por su belleza y adorno (Barriga Tello 2017a: 45-49). Y es que, como señala Barriga Tello,

Sería un anacronismo pretender que en períodos históricos pretéritos se tuviera un concepto preciso de patrimonio cultural o artístico, en especial porque diversos sectores gubernamentales creyeron que los bienes públicos eran su propiedad particular. La experiencia demuestra que la liberalidad con la que trataron los objetos suntuosos y el destino que les dieron como especie de retribución o de prestigio se remonta a épocas tempranas. (Barriga Tello 2017 a: 48)

El problema es que, lamentablemente, esta convicción sigue vigente.

En el Perú han existido incontables manifestaciones culturales materiales e inmateriales, y en el siglo XIX muchas de ellas eran vistas como algo exótico, sin consideraciones artísticas. Estas diversas manifestaciones fueron documentadas por artistas viajeros, científicos, como es el caso del dibujante Juan Mauricio Rugendas, quien perennizó en su obra los rasgos resaltantes de la sociedad limeña en formación, sus costumbres, tradiciones y fiestas. A la par, la imagen del coleccionista o comerciante de arte que hace las veces de crítico y teórico de arte, tomó fuerza siendo quien hasta nuestros días da muchas de las pautas necesarias para considerar un objeto como artístico. La historiografía que ejecuta Rugendas será importante para la formación del patrimonio cultural nacional porque refleja las costumbres, fiestas y tradiciones que hasta el momento eran consideradas pintorescas y que con el tiempo construirían nuestra identidad. Junto con él Leonce Angrand, Max Radiguett y otros artistas viajeros contribuyeron a preservar la memoria de objetos en muchos casos perdidos. Max Radiguet deja constancia de haber visto en vitrinas en la iglesia de san Pedro, entonces servida por la orden de san Felipe Neri, junto a momias enfardeladas y piezas de cerámica “figurinas de oro y plata, diversos utensilios, frecuentemente de los mismos metales, ornamentos y joyas, tales como collares y pulseras, anillos y finas cosas de oro

que servían de zarzillos; discos y medallas que colocaban en la boca de los cadáveres” (Citado en Barriga Tello 2017a: 49). Estas piezas tuvieron que provenir de excavaciones que, como sospechamos, fueron libres y exoneradas de todo control a pesar de la estricta normativa, amparados en que mientras no salieran del territorio podían permanecer en manos particulares.

Con respecto al ámbito legal en cuanto al patrimonio cultural dejaremos un poco de lado el caso de los bienes religiosos artísticos y nos centraremos en los bienes históricos que para esa época se conocían como “antigüedades” o arqueológicos. Pasada la Independencia, se crean diversas normas que regularizan las excavaciones arqueológicas y prohíben la extracción ilícita, lo que hoy conocemos como huaqueo. Se hace inventarios de las diversas construcciones que existen en las ciudades más importantes del país, allí donde la geografía permitía el acceso para hacer el registro.

La primera norma jurídica sobre la protección del patrimonio peruano republicano es el Decreto Supremo N° 89, aprobado el 2 de abril de 1822 y suscrito por Torre Tagle por orden de Bernardo Monteagudo, que prohibió extraer minerales y “obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentren en las HUACAS (sic), sin expresa y especial licencia del gobierno; dada con alguna mira de utilidad pública” (*Colección de Leyes y Decretos* 1825: 155, N° 53).



9.- Retrato de Bernardo de Monteagudo. V.S. Noroña, Lima, 1876. (Diario y blog. *La Gaceta Argentina*, archivo fotográfico 2009).

Se justificó la norma porque,

Los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú son una propiedad de la nación, porque pertenecen a la gloria que deriva de ellos; preciosidades de que abundan nuestros minerales, aunque puedan circular libremente en el país y mudar de dominio, pero el gobierno tiene un derecho a prohibir su exportación, cuando felizmente ha llegado el tiempo de aplicar a un uso racional todo lo que nuestro suelo produzca de exquisito en los tres reynos de la naturaleza. Con dolor se han visto hasta aquí vender objetos inapreciables, y llevarse a donde es conocido su valor, privándonos de la ventaja de poseer lo nuestro. (Ávalos y Ravines 1985: s/p)

Cualquier actividad relacionada a la excavación de bienes arqueológicos solamente era posible con permiso del gobierno y si se incumplía la norma y se identificaba al infractor se le multaba, y las piezas pasaban al Museo Nacional. Este museo, o Gabinete de Historia Natural, se consideró necesario en 1836 y no solamente para objetos arqueológicos, sino también para especímenes de Historia Natural.

El Decreto Supremo N° 89 deja constancia de que todos los monumentos considerados de la antigüedad del Perú, que contengan antecedentes históricos posibles tenían que ser protegidos (Briceño, 2010). Estos monumentos, además, pasan a ser de propiedad de la Nación, y aunque podían trasladarse dentro del territorio, su salida estaba prohibida y penada. Y por primera vez en él se establece la prohibición sobre la excavación y extracción de objetos arqueológicos.

El 3 de junio de 1836, se suscribe el Decreto Supremo N° 433 en el cual se reitera la prohibición sobre la extracción de minerales y objetos prehispánicos o antigüedades. (Briceño 2010), tal como se había señalado en el Decreto Supremo del 2 de abril de 1822 (Artículo 11°). De acuerdo a lo que se indica, existían piezas en distintos lugares estatales que formarían la colección, porque en el Artículo 3° se ordena un inventario de inmediato, incluyendo los datos de los benefactores porque, además, se recuerda a la población que tuviera colecciones entregarlas para su exhibición pública. Una medida complementaria al Artículo 9°, en el que se prohíbe a los ciudadanos “que obren o vendan las preciosidades que poseen”.

Tres días después el Decreto Supremo N° 434 invita a la población, con la asistencia de las autoridades de gobierno, a la inauguración del museo el día 9 del mismo mes (Tello y Mejía 1967: 1; Ávalos y Ravines 1985). Tello y Mejía atribuyen la disposición de crear el Museo al naturalista arequipeño Mariano E. De Rivero que se había formado en Europa. Igualmente se le atribuye la resolución del 8 de abril de 1826 que solicitó a los ciudadanos que donaran las especies que se enumera entre minerales, plantas, animales, y “tejidos y preciosidades extraídos de las huacas”, porque De Rivero figura como Director y receptor de los envíos (Tello y Mejía 1967:2-4). Estuvo en el cargo hasta su viaje a Chile en 1829 y, nuevamente, en 1831 cuando viajó por el país para recolectar piezas (Tello y Mejía 1967:7). Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (1797- 1857) fue, junto con Johann Jakob von Tschudi (1818 – 1867), autor de un *Atlas de Antigüedades Peruanas* (1851) publicado en Europa, en el que se incluyó grabados de monumentos y piezas del arte peruano antiguo.

En adelante, el Museo pasó por problemas para decidir su local, del inicial en la Biblioteca Nacional, posterior instalación en la Capilla de la Inquisición en 1830 y después, nuevamente, al edificio de la Biblioteca Nacional (1834), pero antes pasó al

del Espíritu Santo, mientras se acondicionaba la Biblioteca Nacional. Sin embargo en 1839 se le desaloja y envía a la Biblioteca Nacional. Paralelamente, se creó el Museo de Historia Natural que fue inaugurado el 9 de junio de 1836 en el Espíritu Santo, con la intención de concentrar todas las especies y antigüedades que estuvieran en diversos espacios del Estado (Tello y Mejía 1967:9). Recién en octubre de 1840 se anuncia su reapertura y, nuevamente, se convoca donaciones de especies y objetos “de que carece” (Tello y Mejía 1967:18).

Cuando fue presidente de la República Agustín Gamarra, dio el Decreto Supremo N° 556 el 1 de marzo de 1841, el que ratificó en todos sus alcances el del 2 de abril de 1822 añadiendo que los Prefectos eran los encargados de recoger todos los especímenes naturales y las “preciosidades y antigüedades” que estuviesen en “cualquier parte” de su territorio porque eran propiedad del Estado (Artículo 12°); e incluso el Director tenía la obligación de salir a coleccionarlos si se consideraba necesario (Artículo 16°). Todo quedaba establecido en el reglamento, por el que se conoce que el Museo estaba en dos salones del local de la Biblioteca pública. Tan es así, que para el 2 de julio de 1839 se había establecido el sueldo de los funcionarios (Artículo 2°); que debía levantarse inmediatamente un inventario con datos precisos del bien y posibles donantes (Artículo 3°); y que este inventario se publicaría como catálogo anual (Artículo 4°), porque serviría para ser usado como prueba en caso de posibles robos que se calificarán como “faltas” y así poder señalar a los responsables (Artículo 5°).

Según se deduce del texto, los objetos estaban protegidos por barras y guardados en vitrinas (Artículo 10°), porque se prohibía que fueran tocados. Los niños estaban impedidos de ir y se cuidaba que “personas sospechosas” pudiesen robar o causar daños (Artículo 9°)¹⁵.

En 1861 sigue funcionando el museo porque se aprueba el aumento de sueldo de su Director y se agrega una plaza de Director Conservador con la tercera parte del sueldo del Director (de marzo de 1841) (Tello y Mejía 1967: 19-21). Nuevamente, la labor en

¹⁵El Reglamento agrega la intención de ampliar el museo con otra sala en la que se proponía una galería de pinturas “de los maestros afamados en este arte, según se proyectó por el decreto de 2 de diciembre de 1825” La norma añade en su Artículo 20°: “Queda prohibida la extracción al extranjero de las pinturas antiguas originales, ya sea en lienzo, tabla, o láminas de metal, de los maestros de la escuela italiana y española, como también los originales o copias del célebre Lozano pintor del país”. Salvo estos casos, como se dice en el artículo siguiente, el gobierno podía autorizar la salida de obras. (Tello y Mejía 1967: 20) (Ávalos y Ravines 1985) .

la dirección de Mariano de Rivero tuvo amplia influencia en las disposiciones del gobierno así como en la creación de la Academia de Dibujo y Pintura. Posteriormente, como Prefecto de Junín entre 1845 y 1847, continuó defendiendo el patrimonio y gestionando leyes de protección (Tello y Mejía 1967:21), además de enviar al museo objetos arqueológicos desde Junín, unos obtenidos directamente y otros por compra (Tello y Mejía 1967: 29). Como él, otros particulares y Prefectos como Alejandro Deustua, también enviaron diversas piezas.

El gobierno se interesó en darle un nuevo impulso al Museo y el 1º y 23 de abril de 1856 nombró una Comisión de científicos con este propósito, entre los que estaba Antonio Raimondi que pudo viajar por el país documentando sus recursos. De acuerdo con Julio César Tello, el impulso lo dio la publicación en Europa del *Atlas de Antigüedades Peruanas* de De Rivero y Tshudi y el prestigio que le había dado al Perú (Tello y Mejía 1967:37). Lo que debió ser un impulso positivo también alentó a los coleccionistas, comerciantes y ladrones que iniciaron un tráfico de especies hacia el extranjero. Incluso José Solar, director del museo, había utilizado algunos de los mejores objetos para empeñarlos y, aparentemente, completar su magro sueldo¹⁶, entre ellos un retrato del General José de San Martín (Tello y Mejía 1967:38). En 1882 las tropas chilenas que ocuparon Lima saquearon el Museo por entonces en el Palacio de la Exposición a cargo de la Sociedad de Bellas Artes, y enviaron las piezas a su país, salvo la conocida como Estela Raimondi que José Toribio Polo encontró de casualidad, abandonada en un parque en 1892 (Tello y Mejía 1967:50).

Después de la Guerra con Chile, y porque era “indispensable conservar para la Ciencia y la Historia Nacional los objetos arqueológicos que se descubran en el territorio de la República”, debido a que se habían exportado y también usado “para aplicarlos a la construcción de edificios particulares”, se redactó el Decreto Supremo del 27 de Abril de 1893. El decreto en su artículo II declara “monumento nacional” a las construcciones anteriores a la conquista en el territorio nacional y establece su conservación y vigilancia como objetos de interés público. También establece que para cualquier exploración en suelo y/o subsuelo de yacimientos con antigüedades, se debe obtener un

¹⁶Tello recalca que cobraba menos de 50 pesos porque a su reemplazo le iban a pagar 600 pesos por todo un año (Tello y Mejía 1967:39), por lo que seguramente se repetiría el problema. A pesar de lo magro del sueldo, el cargo se suprime en diciembre de 1864 aduciendo problemas presupuestales. (Tello y Mejía 1967: 43)

permiso del Estado o autoridad designada para ello (Artículo I). En el Artículo III crea la Junta Conservadora para las Antigüedades Nacionales, con sucursales en diversos lugares del país. La idea era regular la exploración arqueológica mediante un primer mecanismo administrativo que vigile dicha actividad, ya que las intervenciones habían ocurrido de forma desordenada, sin regulación o supervisión, cuando aun no se proyectaba este tipo de monumentos como de interés público. Estas regulaciones son las primeras en materia de conservación y salvaguarda de monumentos arqueológicos (Tello y Mejía 1967: 47-49).

A partir de este decreto, como se ha visto, se conforma la Junta Conservadora de Antigüedades Nacionales formada por las más altas autoridades en cada lugar, la cual es destinada a otorgar estos permisos y licencias de excavación. Un detalle interesante es que se le otorga propiedad a quien encuentre cierto tipo de objetos, y que si existiera duplicados de los mismos estos serían entregados al Estado y, si no fuese el caso por ser piezas únicas, las fotografías de los objetos serían las que se entregasen (Artículo VII) (Tello y Mejía 1967: 48); (Ávalos y Ravines 1985); (Briceño, 2010).

1.1. 4. SITUACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL EN EL SIGLO XX: 1900-1940: DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN.

En el marco legal que se impulsa durante la república podemos observar el extenso recuento de buenas intenciones que han surgido alrededor de la protección del patrimonio histórico cultural peruano. Desde especialistas reconocidos, arqueólogos, historiadores, gestores artísticos, funcionarios de Estado, políticos; todos por diversas razones han participado en la creación de normativas, decretos y leyes que protejan al patrimonio cultural peruano. La primera iniciativa fue la creación del Instituto Histórico del Perú el 18 de febrero de 1905 y la fundación bajo su dependencia, tres meses después el mismo año, del Museo de Historia Nacional. El local contratado con el Consejo Provincial de Lima fue la planta alta del Palacio de la Exposición desde el 26 de enero de 1906. Al Instituto se le encargó recomponer la documentación y publicar obras sobre el país. Igualmente fue responsable de “Conservar los monumentos nacionales de carácter arqueológico o artístico”. El Museo debía reunir, catalogar, conservar y exponer adecuadamente los objetos del Perú antiguo que fuesen propiedad

pública (Tello y Mejía 1967:60). El encargado de formar la colección recorriendo el país y documentando los monumentos para enviar los objetos hallados al Museo y luego formar un catálogo, fue el arqueólogo Max Uhle, nombrado Director de la Sección Arqueológica del Museo de Historia Natural (Tello y Mejía 1967: 61). Entre las piezas enviadas al museo por instituciones y adquiridas en el mercado se encuentra la colección particular de Carlos Larco Hoyle entregada en préstamo, consistente en 751 piezas “de cerámica, madera, hueso, concha, lagenaria, oro, plata, cobre y otras especies provenientes del litoral norte del país” (Tello y Mejía 1967:63). En conjunto fueron 2244 objetos arqueológicos y otros del Virreinato y República que permitieron inaugurar el museo el 29 de julio de 1906. En el discurso con motivo de su incorporación al Instituto Histórico, Max Uhle hizo un llamado:

El país está lleno de ruinas de palacios, templos, fortalezas; restos de tambos, de caminos, de sistemas de irrigación; todo hay que estudiarlo aún, salvar sus planos para la posteridad y darlos a conocer a los sabios de otros países// Despertemos el pasado, reconstruyamos la grandeza de sus monumentos, de sus templos, penetremos en su espíritu estudiándolo y dando vida a las costumbres y usos de los antepasados del suelo patrio// Cuantas riquezas de ideas no encierran los ornamentos de alfarería y los dibujos de los tejidos antiguos (...) Pero para comprender bien la vida del pasado nacional es necesario que estudiemos el presente en sus costumbres y usos, en la técnica, en los idiomas, en el folklore y en la música de los indios de nuestros tiempos. En pocas partes hay para esto, condiciones tan favorables como en el Perú (Tello y Mejía 1967:68)

Uhle expresaba una condición que era clara para él. En el Perú la cultura tradicional pervivía a pesar de los 300 años de ocupación española, estaban vivas las costumbres, las técnicas y la organización en los pueblos por lo que estudiar las antigüedades tenía la ventaja de poder comprenderlas de cerca. Por eso, en el mismo discurso se dirigió al Gobierno y a los pobladores:

Pido protección para los monumentos del país // Es preciso que se expidan leyes que impidan el saqueo de las huacas/ Una generación de ignorantes del pueblo, los buitres de las antigüedades nacionales, arrancan día por día objetos que son comerciales de las tumbas antiguas, destruyendo tesoros irrecobrables de un valor histórico sin precio. // Pido protección para los monumentos del país que han resistido millares de años, que necesitan que se destierre de ellos a los vándalos, que allí quieren buscar tesoros: a los frívolos que explotan los palacios antiguos para diferentes usos de sus haciendas” (Tello y Mejía 1967:68)

Su discurso clama porque restauren los monumentos que por el tiempo o el clima se estaban desmoronando e insistía: “para lo que es el orgullo de la generación presente,

sea traspasado también a la posteridad. Un pueblo que honra a su pasado y lo estudia, se honra a sí mismo” (Tello y Mejía 1967:68). Especial importancia tenía esta invocación porque, además de haberse perdido patrimonio arqueológico e histórico en la guerra con Chile, también se reestructuraba con dificultad el impulso que había llevado a la generación anterior a fundar el museo y donar especies para que fueran exhibidas allí. Se estaba refundando el museo y también el orgullo nacional. La respuesta del Gobierno fue el Decreto Supremo N° 2612 del 19 de agosto de 1911, mucho tiempo después, que legisló sobre la protección y conservación de monumentos arqueológicos y que modificó el Decreto Supremo del 27 de abril de 1893, en el sentido de que el Estado concede duplicados a las corporaciones científicas oficiales que solicitaran licencia de exploración y solamente tomarían fotografías de los objetos únicos. También se restringió el modelado (Tello y Mejía 1967:76).

En 1907 la Ley N° 547, en su único artículo, reconocía un presupuesto desagregado para el Museo de Historia Nacional. Allí se distingue la sección del sueldo del Director general, un portero y dos Secciones: la de Arqueología y Tribus Salvajes (sic) y la de Colonia y República. Relacionada a la sección arqueológica aparece un monto mensual para “incremento de la sección arqueológica, excavaciones y exploraciones”, lo que hace pensar que se estaba organizando este tipo de tareas con un presupuesto tres veces superior al asignado a la sección colonia y república (Tello y Mejía 1967: 74-75) (Ávalos y Ravines 1985). En 1911 se dictó el Decreto Supremo 2612 que modificó los alcances del que se dictó en 1893 en su Artículo II, señalando que el Estado podía conceder duplicados a los que solicitaran licencia “siempre que se trate de corporaciones científicas de carácter oficial, de los objetos únicos, los solicitantes solo pueden tomar fotografías”, y que el modelado se permitiría “únicamente en los casos en que no hay peligro de que se malogren los objetos de los que quiera tomarse copia” (Ávalos y Ravines 1985).

Con esta medida se restringía la manipulación de los objetos y se salvaguardaba su integridad. Sin embargo, el Decreto Supremo del 11 de junio de 1921 admitió que las normas previas de protección no habían tenido “verdadera eficacia” por lo que, a partir de la fecha, se prohibía “en lo absoluto, la extracción, destrucción y exportación” de bienes arqueológicos que solamente podría hacerse con autorización dada por instituciones científicas y bajo la dirección de arqueólogos profesionales o científicos de

notoria reputación internacional, bajo la supervisión de un funcionario designado. Solamente en estos casos se permitiría la exportación de piezas arqueológicas duplicadas y por canje con objetos similares. Al mes siguiente fue aceptada la compra de los ejemplares del Museo Brunning que permanecería en Lambayeque mientras no se trasladaran al Museo Nacional (16 de julio de 1921), y quedaba bajo la dirección de su propietario. El 20 de agosto de 1931 un Decreto Supremo lo declaró dependiente administrativa y técnicamente de la Dirección del Museo Nacional (Ávalos y Ravines 1985).

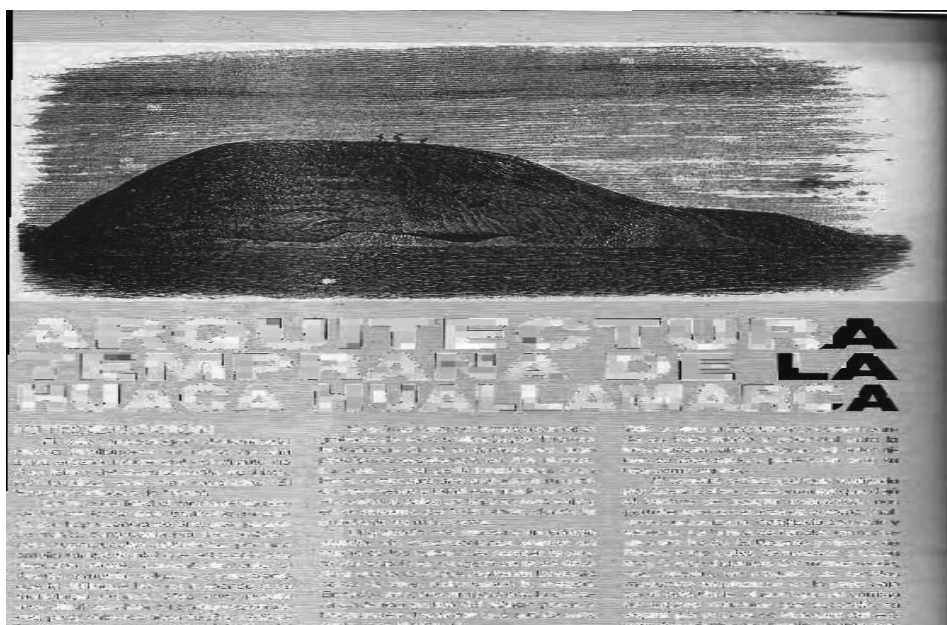
DE LA LEGISLACIÓN

En la mayoría de los casos, hemos perdido objetos y espacios de incalculable valor, siempre justificando las acciones en pro de la modernidad, el urbanismo, o por preferir la investigación en el extranjero o por extranjeros, considerándola de vanguardia, o mejor. Es en estas acciones pasadas, que se repiten hasta nuestros días, que comprobamos cómo una sutil manipulación de las normas y leyes permite beneficiar económicamente a un sector de la sociedad que en muchos casos es el encargado de salvaguardar nuestro patrimonio.

Gracias a la creación en el siglo XX de las diversas normas internacionales que protegen al patrimonio cultural mundial es que se ha podido reducir un porcentaje de pérdida patrimonial, adoptando nuevos mecanismos de control. El Perú cuenta con una de las fuentes de bienes culturales más importante del Mundo, la cual nos identifica como parte de una sociedad o nación con tradiciones diversas. Somos un país multicultural que se apoya en su riqueza tangible e intangible, para construir una identidad que haga hincapié en la pluralidad que nos caracteriza.

El patrimonio cultural del Perú se conforma a partir de diferentes fuentes. La primera constituida por las diversas culturas existentes en el territorio durante miles de años, cuyo territorio posteriormente la cultura Inca unificaría y administraría denominándolo Tahuantinsuyo. La segunda fuente, el cambio ocasionado por la llegada de los españoles y las diversas tradiciones europeas y orientales traídas a nuestro territorio que confluyeron con las culturas locales. Todas fueron adaptándose a los cambios al transformarse, convirtiéndose en lo que hoy conocemos como Nación.

Diversos objetos de cerámica, orfebrería, madera, textiles, monumentos arquitectónicos históricos o arqueológicos, han generado interés porque representan esta confluencia y porque son muestras de nuestro pasado cultural. Todos estos ejemplos prueban la trayectoria y grandeza artística que se gestó por muchos siglos en el territorio peruano y que aún conserva aspectos puros de su creatividad. Es a partir del siglo XX que se vuelven referentes directos para definir identidad nacional. Estos monumentos y objetos que caracterizan al Perú, son lo que llamamos Patrimonio cultural tangible, el cual mantiene un dinamismo evidente que día a día debe integrarse con la sociedad.



10.- Huallamarca: Sugar Loaf Huaca. Grabado de Thomas Hutchinson – 1893. (Hutchinson 894: Capítulo XIV. Pág. 294).

Pasada la Independencia, se dictó diversas normas para regularizar las excavaciones arqueológicas y prohibir la extracción ilícita, o huaqueo. Se hizo inventarios de las diversas construcciones que existen en las ciudades más importantes del país, y en donde la geografía permitía el acceso para hacer el registro. La primera norma jurídica sobre la protección del patrimonio peruano republicano es la aprobada el 2 de abril de 1822, suscrita por José Bernardo de Tagle y Portocarrero (Marques de Torre Tagle) por orden de Bernardo Monteagudo. El Decreto Supremo N°89 deja constancia que todos los objetos que se encuentren en las huacas están protegidos por el Estado, que no

pueden ser extraídos de sus lugares de origen sin autorización estatal y que se prohibía su traslado fuera del país:

Los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú son una propiedad de la nación, porque pertenecen a la gloria que deriva de ellos; preciosidades de que abundan nuestros minerales, aunque pueden circular libremente en el país y mudar de dominio, pero el gobierno tiene un derecho a prohibir su exportación, cuando felizmente ha llegado el tiempo de aplicar a un uso racional todo lo que nuestro suelo produzca de exquisito en los tres reynos de la naturaleza. Con dolor se han visto hasta aquí vender objetos inapreciables, y llevarse a donde es conocido su valor, privándonos de la ventaja de poseer lo nuestro. (Ávalos y Ravines 1985)

Estos objetos podían trasladarse dentro del territorio, su salida estaba prohibida y penada, incautando los objetos extraídos de forma ilegal, trasladándolos al Museo Nacional (Ávalos y Ravines, 1985). Por primera vez se estableció la prohibición sobre la excavación y extracción de objetos arqueológicos, y se responsabilizó a los oficiales de aduanas y a la policía de velar para que se cumpla el Decreto.

En 1836, se suscribe el Decreto Supremo N 433 del 3 de junio, en el cual se reitera la prohibición sobre extracción de minerales, reliquias o antigüedades determinando que la custodia de los mismos recae en el Museo de Historia Nacional. Allí se establece que se haga el inventario:

Art.1. Se establecerá con el decoro posible en el local del Espíritu Santo, el Museo de Historia Nacional, de las mismas antigüedades indígenas y otras preciosidades y el Gobierno asistirá a su apertura solemne el día que prefijará.

Art.3. El Director dispondrá se forme inmediatamente un inventario del Museo por ramos, clases y designación de las procedencias de las especies, anotándose también las personas que hubiesen hecho las donaciones y un ejemplar de él se archivará en el Ministerio de Gobierno. (Ávalos y Ravines 1985)

A pesar de existir estos decretos, no hubo un disciplinado y responsable control de las exploraciones en lugares arqueológicos. Como se ha visto, después del infortunado episodio de la Guerra con Chile, y debido a la condición en que quedó la ciudad de Lima y las provincias ocupadas, el presidente Remigio Morales Bermúdez dictó el Decreto Supremo del 27 de Abril de 1893, donde se establece que para cualquier exploración en suelo y/o subsuelo de yacimientos con antigüedades, se debe obtener un permiso del Estado o autoridad designada para ello. Mediante un nuevo mecanismo

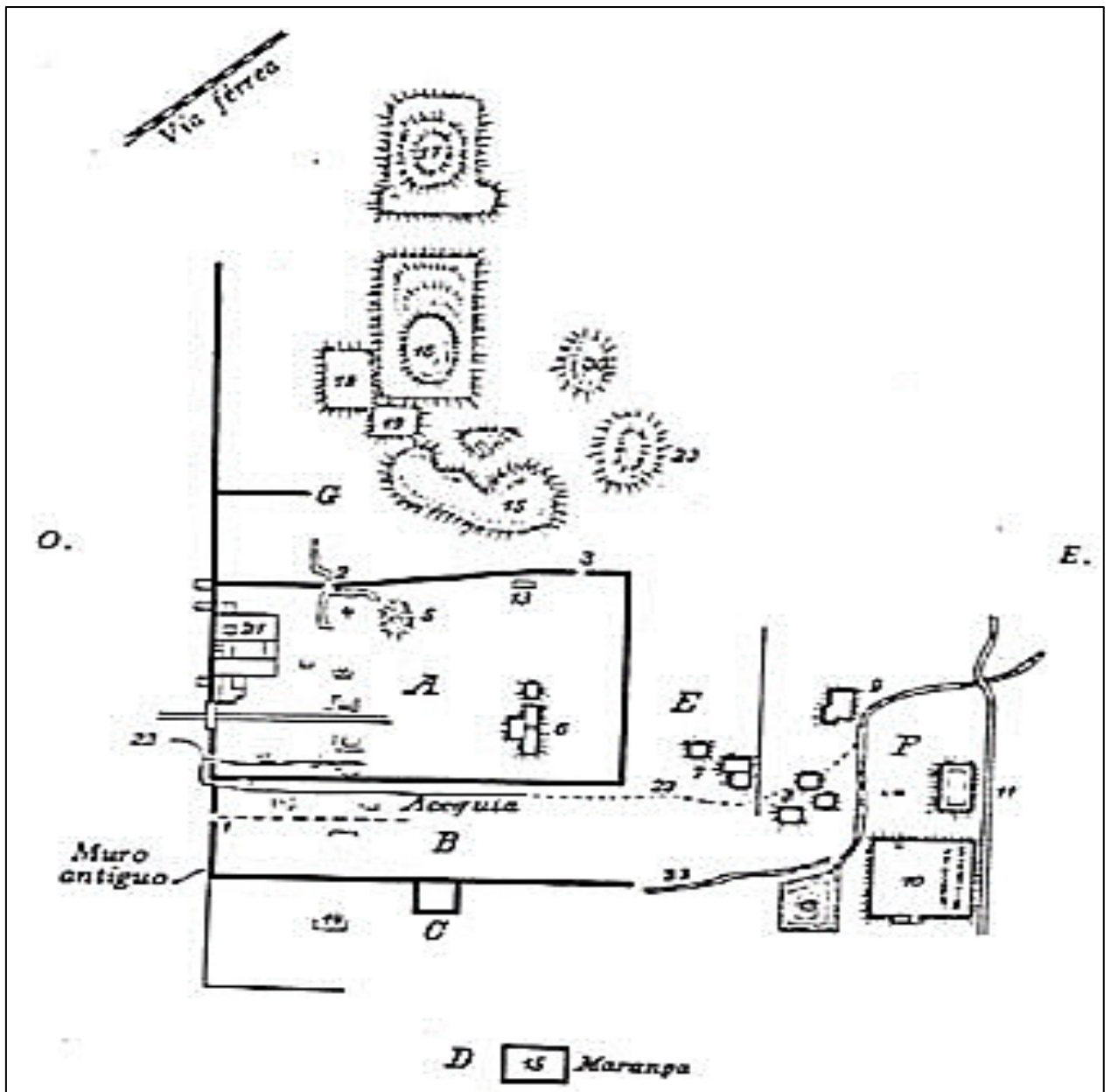
administrativo se quería regular la exploración arqueológica, ya que las intervenciones habían ocurrido de forma desordenada, sin regulación o supervisión y aún no se proyectaba este tipo de monumentos como de interés público. Estas regulaciones, con el Decreto Supremo 433, que Briceño considera el inicio legal de los inventarios, son las primeras emitidas en materia de conservación y salvaguarda de monumentos arqueológicos (Briceño 2010). Ávalos y Ravines mencionan,

Art. I. Se prohíbe hacer exploraciones para buscar objetos arqueológicos, en huacas antiguas, fortalezas, templos y otros pasajes situados en terrenos públicos o de ninguno, sin una licencia especial en la forma descrita en el presente decreto.

Art. II. Declárase monumentos nacionales todas las antiguas construcciones anteriores a la conquista que se encuentren dentro del territorio nacional i objeto de interés público su conservación i vigilancia, quedando por consiguiente prohibida la destrucción o inutilización de dichas construcciones.

ART. III. La licencia a que se refiere el artículo primero se solicitará en la capital de la junta de conservadura de las antigüedades nacionales que al efecto se crea; i en los departamentos de las juntas sucursales o dependientes de ésta. (Ávalos y Ravines 1985)

A partir de este decreto se conforma la *Junta Conservadora de Antigüedades Nacionales*, la cual es la única que podía otorgar permisos de excavación. Conjuntamente en el artículo VI, inciso 1, se especifica que el solicitante tiene el deber de entregar al Estado un duplicado del objeto encontrado y si no fuese el caso, debía proporcionar fotografías de las piezas que encontrase (Briceño 2010). El decreto que el presidente Morales Bermúdez dictó fue un importante cambio en el panorama cultural del momento porque tuvo la visión de regular la actividad “arqueológica”, que muchos practicaban libremente vendiendo en el extranjero las obras obtenidas y sin consignarlas previamente.



11.- Middendorf, Ernst Wilhelm. *PERU; Beobachtungen und Studien über das Land und seine Bewohner während eines 25 Jährigen Aufenthalts*, (1895, Tomo I – Lima. pág. 98-118).



12.- Fragmento de la Huaca Orrantia (1924) www.blog.pucp.edu.pe/blog/2008/12/17.

LA LEGISLACIÓN DE 1900 A 1940.

En el siglo XX, la relación con el patrimonio nacional se volvió relevante para muchos intelectuales de la época, al punto de crear rencillas entre ellos como la que existía entre el escritor Emilio Gutiérrez de Quintanilla y el arqueólogo Max Uhle, que lo acusaba de no haber efectuado un trabajo idóneo como Director del Museo Nacional (Kaulicke 1998), y de haber realizado las expediciones arqueológicas que le fueron encomendadas para nutrir el museo, con el único fin de exportar gran cantidad de piezas significativas y representativas fuera del país (Hampe 1998: 123)



13.- Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Sánchez Navarro, Ramiro. (2016). <http://ollapampa.blogspot.pe>



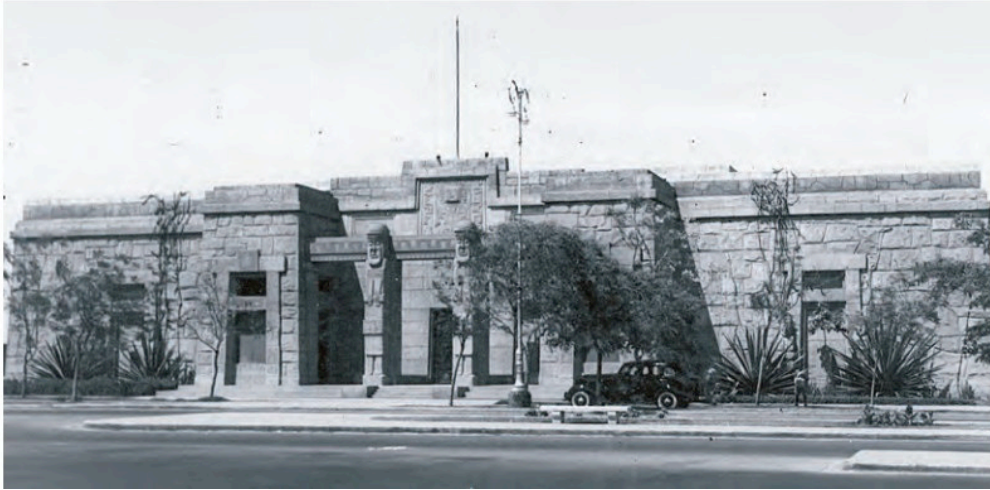
14.- Max Uhle: (2017). <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uhle.htm>

Gutiérrez de Quintanilla también tenía problemas con otro arqueólogo del momento, Julio César Tello quien, a pesar de haber sido traído por el escritor para asumir la jefatura del área arqueológica, terminó renunciando por diferencias insoslayables en la concepción de lo que debía ser el Museo Nacional de Arqueología (Rodríguez Olaya 2014).



15.- Julio César Tello. (2017). <https://alchetron.com/Julio-C-Tello-1252952-W>

La posición antagónica que presentaba Gutiérrez de Quintanilla tenía un fuerte sustento en hechos consumados. Durante varios años fue testigo de cómo el Decreto Supremo de 1893 no se ponía en práctica y se permitía a diversos investigadores recuperar objetos y llevarlos al extranjero. Gutiérrez proponía que las reliquias y antigüedades eran las que forjarían la identidad cultural peruana y que debía regularse con mayor responsabilidad a los involucrados en su investigación. Él mismo tomó la iniciativa de “catalogar las piezas que encuentra en la colección, las documenta, y ficha para su sucesivo cuidado y ubicación” (Rodríguez Olaya 2014:120).



16.- Museo de Arqueología Peruana (1924) 2, Figura 8. Tantaleán (2016).

En 1911 logró que el Estado peruano retome el Decreto de 1893, y que el presidente Augusto B. Leguía promulgue el Decreto Supremo N° 2612, que modificaba al de 1893, en cuanto al permiso de extracción y estudios de antigüedades peruanas:

1°. Modifíquese el inciso 11 del artículo referido decreto en los siguientes términos:

Todos los objetos que se encuentren pertenecen al Estado, quien puede conceder duplicados a los que soliciten la licencia, siempre que se trate de corporaciones científicas de carácter oficial, de los objetos únicos, los solicitantes sólo pueden tomar fotografías. El modelado se permite únicamente en los casos en que no hay peligro de que se malogren los objetos de los que quiera tomarse copia.

2°. Cada vez que se conceda licencia para excavaciones o estudios se nombrará un interventor que en representación del Gobierno vigile las que se verifiquen.

3°. Los objetos serán enviados por los Prefectos de los Departamentos al Museo de Historia Nacional de esta capital.

4°. Mientras el congreso dicte la ley relativa a conservación de antigüedades, queda prohibida absolutamente, la exportación de ellas cualquiera que sea su clase y condición, excepto en el caso de duplicados que se ha hecho referencia anteriormente.

Los contraventores de esta disposición perderán todas las antigüedades que traten de exportar; y además sufrirán una multa de veinte a doscientas libras peruanas de oro, que impondrán las aduanas de la República a quienes se encarga especialmente del cumplimiento de este artículo. (Ávalos y Ravines 1985)

Se especificaba que se otorgaría duplicados de las piezas necesarias para investigaciones; se nombraría un Veedor o Interventor; que los objetos se remitirían al

Museo de Historia Nacional en Lima y, especialmente, prohibía la exportación. Se deduce que por lo menos habría que capacitar a dos funcionarios. El copista y el Interventor, además de contar con la lealtad de los Prefectos. A ello se agrega la capacidad disponible del Museo que albergaría las piezas y el personal idóneo para preservarlas.

Este decreto se aplicó por primera vez a la expedición científica organizada por el profesor, político y explorador Hiram Bingham junto con la Universidad de Yale en 1912. Asimismo, ante la situación de tener que entregar objetos arqueológicos a la Universidad de Yale para que salieran del país, Gutiérrez de Quintanilla hizo un largo alegato sobre la defensa del patrimonio y el derecho del Estado de custodiar los hallazgos arqueológicos. (Gutiérrez de Quintanilla 1921:284-293).



17.- Machu Picchu tal como lo vio Hiram Bingham hace más de 105 años". En www.peru.com/nationalgeographic/08/07/16. Consultado el 20/11/16.



18.- www.peru.com/nationalgeographic/08/07/16. Consultado el 20/11/16.



19.- Hiram Bingham en Macchu Picchu. www.peru.com/nationalgeographic/08/07/16.

Consultado el 20/11/16.

En 1921 el presidente Leguía aprobó otro Decreto Supremo el 11 de junio, a raíz de las celebraciones por el Bicentenario de la Independencia en 1921. La propuesta del gobierno era actualizar y controlar el registro patrimonial:

Art.1°. Desde la fecha quedan prohibidos, en lo absoluto, la extracción, destrucción y exportación de los monumentos arqueológicos a que se lleva hecha referencia.

Art.2°. El Gobierno podrá conceder autorización para extraer o exportar objetos de esta naturaleza, únicamente a instituciones científicas del país o del extranjero, siempre que los trabajos se ejecuten bajo dirección inmediata de arqueólogos profesionales o científicos de reputación internacional notoria y bajo vigilancia del personero que el Gobierno designe.

Art.3°. El permiso para exportar de que habla el artículo anterior sólo podrá concederlo el Gobierno a las indicadas instituciones científicas cuando se trate de exportar especies duplicadas y aún entonces, únicamente a favor de otras instituciones arqueológicas y, a título de canje, en compensación con otros objetos de la misma especie.

Art. 4°. Los objetos extraídos conforme el artículo 2°, serán debidamente registrados en la oficina que se establecerá al efecto.

Artículo 5°. Desde la fecha será decomisado todo objeto o colección arqueológica que pretendiera extraerse del país sin el permiso respectivo.

Art. 6°. Sin perjuicio de la pena establecida en el artículo, los que ordenen, ejecuten o cooperen a la extracción, destrucción o exportación clandestinas de objetos arqueológicos, sufrirán a juicio del Gobierno la imposición de una multa de doscientas a mil libras, según la importancia de los objetos y gravedad de las circunstancias.

Art. 7°. El ministerio de instrucción expedirá el reglamento que corresponda para la mejor ejecución de este decreto y dictará las medidas concernientes a su cumplimiento. (Ávalos y Ravines 1985)

El 19 de febrero de 1929 se emitió la Ley N° 6523, en la que el presidente Augusto B. Leguía concede al Patronato de Arqueología Departamental del Cuzco, creado en ese periodo, el cumplimiento de salvaguarda, conservación y protección de las obras muebles e inmuebles del periodo colonial:

Art. 1°. E. Patronato de Arqueología Departamental del Cuzco, creado recientemente, queda encargado de la conservación y vigilancia de los monumentos, obras de arte, pintura y demás de la época colonial que se encuentran en dicho departamento.

Art.2°. El Poder Ejecutivo reglamentará esta ley para su mejor aplicación. Comuníquese al poder Ejecutivo, para que disponga lo necesario a su cumplimiento. (Ávalos y Ravines 1985)

A esta ley le siguió la N° 6634 del 03 de junio del mismo año, siendo la más importante hasta el momento por la forma de compendiar los temas que abarca; por hacer un recuento detallado de lo que se considera propiedad del Estado dentro del territorio nacional anterior a la época virreinal; y por señalar que el Estado es el único capacitado para tomar acciones y decisiones sobre su patrimonio.

La ley N° 6634, consta de 21 artículos en los cuales se detalla diversas disposiciones. Por ejemplo, se utiliza los términos *inalienable* e *imprescriptible* por primera vez en casos patrimoniales de carácter cultural; se enumera los diferentes tipos de objetos que se podía encontrar en los monumentos históricos; se señala que para poder iniciar las excavaciones previamente los responsables debían sustentar el carácter científico de los proyectos para poder contar con una licencia de autorización del Patronato de Arqueología; y se retoma la sanción sobre los objetos que se intente sacar del país. Se menciona que los gastos de conservación y protección los hará el Estado y que emitirá un reglamento que permita ejecutar la ley para que se replique en las provincias. Siempre contando con un registro general centralizado:

Art. 1°. Son propiedad del Estado los monumentos históricos existentes en el territorio nacional anteriores a la época del virreinato. Es inalienable e imprescriptible el derecho de la Nación sobre dichos monumentos.

Art. 2°. Se reputan monumentos históricos para los efectos de esta ley los inmuebles comprendidos en la denominación de templos, palacios, fortalezas, edificios, ruina y paredones; monolitos, piedras y rocas labradas; intihuatanas, cementerios, chulpas, sepulcros, nichos construidos en peña o greda; cuevas, grutas o subterráneos; dólmenes, huacas, caminos, puentes, acueductos, canales, baños, ruinas de pueblos y ciudades; y en general, cuantas construcciones, restos o residuos de labor humana anteriores a la época mencionada sirven de estudio para el conocimiento de las civilizaciones y la historia de los antiguos pobladores del Perú.

Art. 3°. Pertenecen igualmente al Estado los restos humanos, tejidos, amuletos, artefactos de madera, cobre, plata, oro, barro cocido, piedra y cualesquiera otros materiales, herramientas, utensilios, y demás objetos de cualquier otra naturaleza y aplicación, contenidos en los monumentos a que se refieren los artículos anteriores, aun cuando se descubran o extraigan de terrenos de propiedad particular.

Art. 4°. Son de dominio privado los objetos arqueológicos de la especie enumerada en el artículo 3°, que a la promulgación de esta ley, se encuentren en poder de particulares. (Ávalos y Ravines 1985)

De acuerdo a esta norma, el Estado puede ejercer sobre ellos el derecho de retracto en caso de venta:

Art. 5°. Si los inmuebles arqueológicos a que se refieren los artículos precedentes estuviesen situados en terrenos de propiedad particular, podrá el Estado expropiar dichos terrenos con arreglo a la ley en la extensión superficial que baste para su conservación y las exploraciones científicas a que se presten.

Art. 11° las antigüedades precolombinas de propiedad particular se inscribirán en un registro especial, que se abrirá en el Museo de Historia Nacional con las indicaciones y datos necesarios para su identificación...

Art.12°. A fin de identificar y controlar los inmuebles y objetos a cuya protección y conservación provee la presente ley, el gobierno mandará hacer el mapa arqueológico de la República y el inventario general de los unos y los otros.

Art.16°. Autorízase al Poder Ejecutivo para designar patronatos arqueológicos departamentales en la circunscripción que estime conveniente.

Art. 19°. En el Presupuesto General se consignará anualmente una partida suficiente para cubrir los gastos que demanden la protección y fomento de la arqueología nacional, a la cual se destinará también el producto de las multas que se impongan con arreglo a la presente ley. (Ávalos y Ravines 1985)

La ley es clara al definir ampliamente los objetos inmuebles que deberán preservarse como restos culturales intangibles hallados en el territorio. Además, amplía la condición de bienes propiedad del Estado: “los restos humanos, tejidos, amuletos, artefactos de madera, cobre, plata, oro, barro cocido, piedra y cualesquiera otros materiales,

herramientas, utensilios, y demás objetos de cualquier otra naturaleza y aplicación, contenidos en los monumentos a que se refieren los artículos anteriores”, de manera que no solo el monumento se protegía, sino también todo objeto orgánico o inorgánico que estuviese vinculado a él.

La norma intentaba limitar la extracción y estudio de los mismos solamente a las excavaciones que obtuvieran una licencia previa por haberse acreditado con fines científicos. Para salvaguardar este propósito, en cada una de ellas el Estado tendría un Veedor para controlar el cumplimiento. Esto es especialmente relevante porque en muchos casos, en pro del urbanismo y modernización de la ciudad, muchos lugares arqueológicos eran intervenidos, mutilados o demolidos para promover la actividad urbana. Por ejemplo en 1941, el Arq. Julio C. Tello dictamina inviable la solicitud de Tassara Hermanos para usar áreas colindantes de la Huaca Pucllana:

La waka motivo de esta solicitud es un monumento que forma parte del Grupo "La Juliana", Miraflores. Por su importancia arqueológica y por su estructura y contenido está incluido dentro de los monumentos amparados por la Ley 6634. La inspección ha tomado todas las providencias necesarias para impedir la explotación de sus materiales.

Por tanto el suscrito opina que no se le puede conceder a la firma Tassara Hnos. autorización para utilizar el área contigua al monumento y el monumento mismo en los trabajos que realiza de parcelación de tierras y edificación.” Lima 24 de febrero de 1941. Julio C. Tello (Carta de respuesta a Tassara Hermanos sobre su pedido de demoler la Huaca Pucllana). www.arqueologia.lamula.pe/2013/11/27.

Un año después, el 15 de noviembre de 1930, se hace público el Decreto Supremo N° 6938, donde se reafirma el derecho del Estado sobre las antigüedades y reliquias en el territorio nacional, ya fuera que estén ubicadas en terrenos públicos o privados, y deroga varios artículos del Código Civil, y del Código de Aguas que se oponían a esta resolución. En él se agrega que se concederá un premio a los dueños de terrenos de valor arqueológico, o a los descubridores de dichos espacios:

Art. 1°. El tesoro y toda cosa de valor arqueológico enterrados cuyo dueño no puede ser conocido, así se hallen en terrenos público o privado, corresponden al estado.

Art.2°. Solo el Estado puede buscar un tesoro en terreno eriazo, labrado o edificado abonando a justa tasación los prejuicios que se irroguen a los propietarios.

Art.3°. El estado podrá conceder un premio prudencial a los descubridores y a los propietarios del terreno o edificio, teniendo en cuenta la cuantía del tesoro y las circunstancias que rodean el descubrimiento, sin que este premio exceda del diez por ciento del valor del tesoro u objeto hallado.

Art.4°. El mismo premio podrá concederse al que denunciare la extracción clandestina de un tesoro oculto o de objetos de valor arqueológico. (Ávalos y Ravines 1985)

Destaca que el Estado prevenga la formación de equipos de exploración que imaginamos estarían en alguna institución competente –tal vez el mismo Museo creado para albergar las piezas- con el fin de excavar en terrenos de su propiedad o de terceros previo justiprecio y que prevenga reconocer el descubrimiento de terceros otorgándoles un porcentaje del valor de lo hallado.

El 28 de mayo de 1931, se expide la Resolución Suprema N° 689, la cual establece las bases para un estatuto de registro de especies arqueológicas y que este registro deba estar en el Museo Nacional. Esta resolución establece los tiempos que otorga el Estado para que los coleccionistas privados registren sus colecciones, dando oportunidad al propietario de mantener la custodia de los bienes, respetando el que no podían ser llevados fuera del país. Lo extremo en este punto es que promovía la delación a cambio del 25% de la multa impuesta. Suponemos que aparte del monto como multa tendría que justipreciarse el objeto cuando se recurría a “la pérdida de la cosa”. El Patronato Nacional constituía la instancia para las decisiones establecidas:

Art.10° De toda traslación de colecciones u objetos sueltos, de un lugar a otro de la República, y de cualquier transferencia de especies, deberá pasarse viso al Patronato Nacional para su anotación en el registro.

Art. 11°. Las exportaciones de objetos que autorice el Patronato Nacional de Arqueología, sólo podrán referirse a especies debidamente registradas en la categoría de duplicadas o multiplicadas, quedando prohibido en lo absoluto autorizar la salida al extranjero de los especímenes considerador como únicos.

Art. 13° Transcurrido el término a que se refiere el artículo 1° los que denuncien la existencia de colecciones u objetos arqueológicos no declarados, recibirán el 25 por ciento de las multas que se imponga a los omisos.

Art. 14° Toda ocultación será penada con una multa no menor de diez soles ni mayor de mil y la pérdida de la cosa. (Ávalos y Ravines 1985)

Cuatro meses después, el mismo año se publica la Resolución Suprema N° 1358, del 5 de octubre, la cual decide otorgar la autoridad de la supervisión e inspección de

antigüedades a los trabajadores del Departamento de Antropología e Historia del Museo Nacional:

Art.1°. Los conservadores, auxiliares, preparadores y demás empleados del Museo Nacional (Departamento de Antropología e Historia) ejercerán las funciones de inspectores de antigüedades, en este territorio de la República.

Art.6° Los conservadores de los museos regionales actuarán también como inspectores de antigüedades en su respectiva provincia. (Ávalos y Ravines 1985)

En 1932, y debido a que el Patronato arqueológico era encargado de vigilar y controlar los monumentos virreinales de la república, se emite la Resolución Suprema N° 78 (3 de febrero), donde se especifica que inmuebles históricos y artísticos declarados como tales serán denominados Monumentos Nacionales, y crea diversas pautas para que esto se lleve a cabo y se regularice:

Art.1°. Los inmuebles que por su carácter histórico o artístico deben ser conservados, a juicio del Patronato Arqueológico Nacional, se denominarán Monumentos Nacionales, designación que se fijará en el mismo inmueble, en lugar visible y en forma adecuada.

Art.2°. Todo edificio declarado monumento nacional queda sujeto al control y vigilancia de los funcionarios del Estado y de las instituciones patronales respectivas.

Art. 3°. La declaración de monumento nacional importa la intangibilidad del edificio y el deber del Estado de procurar su conservación (Ávalos y Ravines 1985).

Esta Resolución Suprema destaca por identificar los monumentos, no solamente como restos patrimoniales por corresponder a las culturas ancestrales, sino porque los denomina *artísticos*, añadiendo a su valor histórico el estético y reconociendo en ellos la condición de obras de arte, que en ocasiones se les ha negado. Sin embargo, a pesar de tener una cantidad extensa de normas que protegían el patrimonio de la nación, que nos llevarían a pensar que estos monumentos y objetos sí estuvieron protegidos, la Resolución Suprema N° 170, del 16 de abril de 1932, comprueba que la realidad era totalmente diferente. En la Resolución la introducción deja constar que existían miles de denuncias sobre excavaciones ilícitas, sin los permisos solicitados por el Estado. Y refiere que el Patronato Nacional de Arqueología va a realizar un mecanismo de acción que permita defender el patrimonio de la nación fehacientemente:

Art. 1°. Las autoridades y funcionarios policiales están obligados a capturar a los excavadores clandestinos de yacimientos arqueológicos, poniéndolos a disposición de la justicia, dando cuenta a sus superiores jerárquicos. Están igualmente obligados a incautarse de las especies arqueológicas, que deberán ser remitidas, después de su respectivo inventario (sic) pormenorizado por las autoridades judiciales, al Patronal Departamental respectivo, excepto en la jurisdicción del Departamento de Lima, en que la remisión se hará al Museo Nacional.

Art. 4°. Los coleccionistas o negociantes en antigüedades están obligados a facilitar el inventario de las especies arqueológicas que poseen en cuanto se presente el Registrador del Museo Nacional quien puede solicitar el auxilio de la fuerza pública.

Art. 5°. Los coleccionistas o negociantes en antigüedades están igualmente obligados a presentar relación detallada de los objetos que adquieren o enajenen. Solo es permitida la operación si se trata de especies ya inventariadas, que poseen certificado respectivo del Registrador de Especies Arqueológicas. En caso contrario la operación es nula e importa acto ilícito. (Ávalos y Ravines 1985)

La presencia de *negociantes* como sujetos reconocidos para traficar con especies patrimoniales, que se menciona debían *inventariar*, crea la duda acerca de los límites de las normas. Los negociantes no podían exportar piezas, pero sí comercializarlas para coleccionistas, lo que convierte al Museo Nacional en la última opción para recuperar bienes patrimoniales muebles. Aunque hay que destacar también que en el Museo se concentraba el resultado de todos los hallazgos de bienes muebles sin permitir a los centros departamentales preservar aquellos localizados en sus territorios, a pesar de que el Artículo 16° de la Ley del 13 de junio de 1929 había autorizado al Poder Ejecutivo para designar patronatos arqueológicos departamentales, aunque con la aclaración que lo haría “en la circunscripción que estime conveniente” (Ávalos y Ravines 1985). El no permitir que los objetos se protegieran donde habían sido encontrados debió favorecer el tráfico de las piezas, porque el centro departamental no tendría interés alguno en aquellas que no podría retener. Este entramado debió mover mucho dinero y los implicados deben de ser difíciles de capturar aunque estuviesen identificados.

En el título III, se reitera que las entidades públicas son las están encargadas de velar por los monumentos. Se menciona un punto que en realidad no fue respetado, y es el concerniente al terreno arqueológico como espacio de posible lotización y construcción, lo cual estaba prohibido y penado:

TÍTULO III. La conservación de los monumentos arqueológicos.

Art. 19°. Los Consejos Municipales, los Prefectos, Subprefecto, y demás autoridades políticas, según el Art. 18° de la ley, están obligados a velar en sus respectivas circunscripciones territoriales, por el estricto cumplimiento de ella, ejerciendo vigilancia constante sobre los yacimientos arqueológicos, monumentos históricos y obras públicas de arte, y promoviendo el Prefecto ante el Patronato las medidas que estime más eficaces para prevenir o reprimir las exploraciones no autorizadas y los daños y deterioros.

Art. 22°. La persona o entidad que desee derribar un edificio arqueológico en que se hubiere operado acceso industrial, con fábricas o construcciones modernas, solicitará el oportuno permiso del Gobierno, bajo pena de multa (...)

Art. 23°. La persona o entidad que se proponga modificar en parte un inmueble arqueológico o efectuar trabajos de restauración o modificación cualquiera, o agregarle una construcción nueva, cuando dicho inmueble se halla en terreno particular, está obligado a solicitar la autorización del Patronato. (Ávalos y Ravines 1985)

La propia norma deja abierta la posibilidad de la destrucción de monumentos cuando señala que el terreno sobre el que se encontraba ya había sido habilitado por haberse “operado acceso industrial, con fábricas o construcciones modernas”, por lo que al solicitar el “oportuno permiso” y tal como ocurre en nuestros días, ya hubiese sido mutilado en parte o destruido totalmente el monumento por inadvertencia de los obreros. En realidad no se protegía el monumento pues la autorización sobre el terreno era previa, se daba con fines industriales o urbanos y ante el hecho consumado al, aparentemente, no verificarse la existencia de un monumento en la zona. Así que era inevitable su desaparición.

Para 1933, la Resolución Suprema N° 94 del 31 de abril abre las posibilidades a otros tipos de manifestaciones que pueden ser consideradas patrimonio de la Nación. Y a la vez hace un giro sobre el tema de los objetos pertenecientes a colecciones privadas anteriores a la Ley N° 6634, otorgándoles plena autoridad a los dueños sobre los objetos:

TÍTULO I. Los monumentos arqueológicos son propiedad del estado.

Art. 1°. Son de propiedad del estado los monumentos y objetos arqueológicos existentes en el territorio del Perú, a excepción de los objetos que a la promulgación de la ley N°6634 se hallaban en poder de particulares.

Art.2°. Se considera como monumentos y objetos arqueológicos los restos de la actividad humana de importancia artística, científica e histórica, anteriores a la conquista española.

TÍTULO II. El registro oficial de los monumentos arqueológicos.

Art.4°. El Patronato abrirá un registro de antigüedades, en el cual habrá dos secciones: una para la inscripción de ruinas y monumentos clasificados, geográfica, cronológica y alfabéticamente; y otra para los objetos menores de propiedad particular, especificados según su naturaleza, importancia científica, artística o histórica y el nombre y el domicilio del propietario.

Art. 10°. Los particulares y casas comerciales que poseen objetos arqueológicos están obligados a presentar al Patronato las solicitudes de Registro de sus colecciones en el transcurso de un año, a partir de la fecha en que quedó abierto dicho registro. (Ley N° 6634. Ávalos y Ravines 1985)

Esta excepción a mantener la propiedad individual de los monumentos y objetos patrimoniales a quienes los hubiesen obtenido antes del 31 de abril de 1933 con la única obligación, rara vez cumplida, de registrarlos en el Patronato, da cuenta de lo impracticable de las leyes previas y del poco efecto que se logró en beneficio del patrimonio nacional. Muchos intereses muy poderosos participaban detrás de la legislación. Generalmente no se registraron las obras y su salida del país fue continua.



20.- Gänger, Stefanie (2014). Portada del Libro.



21.- Julio César Tello y sus descubrimientos en Cerro Sechín <http://peru.inka.free.fr>

Un aspecto adicional que debe considerarse respecto al Patrimonio Nacional es cuando se le vincula a la *identidad nacional* pretendiendo que su sola aceptación cumplirá la función de lograr la integración del Perú y la identificación de sus habitantes con un proyecto común. Como ha señalado Jaime Urrutia, citando a Eric Hobsbawn,:

La “IDENTIDAD NACIONAL” es percibida muchas veces como un elemento inmanente, esencializado y transportado de generación en generación casi inmutablemente, otorgando así “raíces profundas” al referente simbólico homogeneizado de una nación. En oposición a esta visión, debemos entender la “identidad nacional” como un producto histórico de múltiples expresiones, y en el contexto concreto de su creación y del conjunto de referencias movibles y reales que la sustentan (Urrutia 2001:345)

Identidad nacional es un concepto que se convoca de manera variable otorgándole un contenido acomodado a los requerimientos de época políticamente sostenidos. En el Perú, desde la independencia de España en el siglo XIX, la élite intelectual-política habría buscado construir la identidad nacional parcialmente porque excluyó a los pueblos originarios, falseó el referente para una identificación que no recibió aceptación colectiva, y falló en consolidar un proyecto nacional. Urrutia señala que “Las

limitaciones en la invención de referentes colectivos son características de nuestras élites y sus intelectuales en el siglo pasado” (348). Aunque la palabra “invención” no parece la más adecuada, se remite a la falta de capacidad de los intelectuales de “pensar el Perú” históricamente, como continuidad, y en el país como conjunto, sin utopías ni tomando como referentes la magnificencia del pasado pre-Inca e Inca, la incursión española en el territorio y a Lima como paradigma, que en realidad refleja la aspiración de pertenecer a Europa renegando del país y su condición. La referencia a José de la Riva Agüero aclara el punto: “La nacionalidad peruana no estará definitivamente constituida mientras en la conciencia pública y en las costumbres no se imponga la imprescindible solidaridad y confraternidad entre los blancos, mestizos e indios” (Citado por Urrutia 2001: 357).

Para Nelson Manrique Gálvez (2005) la diversidad cultural del Perú es enorme y no solamente a partir de la llegada de los europeos sino desde mucho antes con la diversidad cultural de los pueblos andinos. La República evidenció la fragmentación de la población entre criollos y la mayoritaria población indígena en el país porque, dice Manrique, “no existe una correspondencia necesaria entre el hecho político de formar un Estado y el hecho social de forjar una Nación” (Manrique 2005:9) y ratifica que “en el Perú se fundó el Estado allí donde no había Nación” (Manrique 2005: 13). La situación no era diferente en el Virreinato y la opinión de Alejandro Deustua en 1937, acerca de que “El Perú debe su desgracia a esa raza indígena”, que Nelson Manrique recuerda (Manrique 2005; 18), era compartida y afectó que parte de la población no considerara el legado del Perú antiguo como patrimonio cultural de la Nación. Se deduce del artículo de Manrique que hay muchas y diferentes *naciones* en el Perú que, sin embargo, se reconocen todas bajo un mismo concepto: *Patria*.

En este contexto, paralelamente, se construyó la idea del Perú como un país de inmensos recursos mal aprovechados, lo que conduce a que “Aún hoy, los huaqueros que destruyen los restos arqueológicos actúan imbuidos de esta percepción de riqueza al alcance de la mano” (Urrutia 2001:354), la riqueza de una cultura que puede considerarse como propia, pero que no respetan. La marginación de los indígenas presenta una confrontación entre éstos y los “extranjeros”, por lo que en ambos sectores el patrimonio artístico cultural se parcializa pretendiendo perjudicar al otro o atropellar

su derecho. Finalmente, pierden ambos y sobre todo el Perú, que encuentra depredado su legado.

Otro aspecto importante del devenir patrimonial en la legislación peruana es el caso de la Ley N° 24047, la Ley del Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación, del 03 de enero de 1985, en la que se establece diversas pautas importantes para el desarrollo de las políticas culturales del país; teniendo como un fuerte eje de funcionamiento el Artículo 2:

ARTÍCULO 2º- Se presume que tienen la condición de bienes culturales, los bienes muebles e inmuebles de propiedad del Estado y de propiedad privada, de las épocas prehispánicas y virreynal, así como aquellos de la republicana que tengan la importancia indicada en el artículo anterior. Dichos bienes, cualquiera fuere su propietario, son los enumerados en los artículos 1º y 4º de Convenio UNESCO-1972 y artículos 1º y 2º del Convenio de San Salvador-1976.

La presunción se confirma por la declaración formal e individualización hecha a pedido del interesado por el órgano competente del Estado, respecto a su carácter cultural, y se extingue por la certificación por el mismo organismo en sentido contrario.

Sólo el Estado ejerce los derechos tuitivos originados por la presunción del bien cultural. (Ley N° 24047: 03.01.1985. Ávalos y Ravines 1885)

El 22 de julio del año 2004 se publicó la Ley N° 28296, *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación*. El objetivo de la Ley en el artículo I de las consideraciones se refiere a la defensa, reconocimiento legal y destino de estos bienes, y en el Artículo II reconoce como patrimonio Cultural “toda manifestación del quehacer humano –material o inmaterial- que sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo” (Ley 28296, 2004: 272925. Ávalos y Ravines 1985). Los artículos de los siete Títulos que comprende la ley en gran parte repiten lo establecido por leyes previas respecto a la condición pública o privada de los mismos, y a que el Estado es el protector de los bienes en su territorio. En los bienes materiales están los inmuebles, para los que se declara, expresamente, que también se incluye el suelo y subsuelo; en los muebles se añade los libros, productos audiovisuales, todos los tipos de objetos litúrgicos y aquellos que tuviesen la presunción de convertirse en bienes culturales; y en los inmateriales a los que expresan la identidad cultural de las comunidades; por su naturaleza, estos últimos son propiedad de la Nación. Los bienes de la Iglesia son considerados en el rubro de privados y en la tercera disposición final ratifica que “mantienen tal condición en el estado en que se encuentren” (Ley 28296, 2004:272932. Ávalos y Ravines 1985).

Los siguientes capítulos especifican detalladamente la condición de los mencionados, manteniendo el sentido que desde su inicio sigue esta normativa. En especial, nos interesa resaltar que los bienes arqueológicos muebles del Perú Antiguo “no descubiertos” son propiedad del Estado, pero los de propiedad privada conservan su condición con las limitaciones que impone la misma Ley (Cap. I, Art. 7º). Una especificación importante es que no pueden transferirse libremente por separado los bienes que forman una colección, salvo autorización (Cap. I, Art. 9º, ítem 9.5). Se mantiene la prohibición de la salida del país de los bienes muebles (Título III, Cap. I, Art. 33), y en el Capítulo III, Art. 36º se permite su exhibición dentro o fuera del país. También se especifica en el Título V; Cap. II, Art. 47º, la posibilidad de que particulares hagan donaciones para “conservar, restaurar y valorizar” bienes culturales del Sector Público, a cambio de deducciones tributarias (<https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-modifica-el-reglamento-de-la-ley-n-2829-decreto-supremo-n-007-2017-mc-1573975-3/>).

El desarrollo del concepto de presunción ha sido vital a lo largo de los años, para la salvaguarda del patrimonio cultural. Es por esta razón que fue un error la acción cometida en el año 2017 de modificar y retirar la condición inmediata de presunción de bien cultural a los objetos por considerarse que entorpecía los trámites administrativos y que hacía complejo el tema de la defensa del patrimonio ante todo tipo de amenazas. (<https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-modifica-el-reglamento-de-la-ley-n-2829-decreto-supremo-n-007-2017-mc-1573975-3/>). Es así que se cumple el Decreto Supremo que modifica el reglamento de la Ley N° 28296, aprobado por Decreto Supremo N° 011-2006-ed / decreto supremo N° 007-2017-MC, instaurando la figura de la protección provisional que la otorgará el personal técnico capacitado del ministerio en la figura del viceministro:

Artículo 97.- De la determinación de la protección provisional

La determinación de la protección provisional de los bienes que se presume integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación permite realizar los actos conducentes para la protección física, defensa, conservación y protección legal de aquellos bienes no declarados, ni delimitados a la fecha, así como también sobre aquellos que se encuentren declarados pero que carezcan de propuesta de delimitación o se encuentren en proceso de aprobación; exceptuándose los proyectos de inversión, públicos y/o privados, que cuenten con permisos y autorizaciones dentro de los procedimientos previamente establecidos.

El Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales del Ministerio de Cultura es competente para determinar la protección provisional de los bienes que se presume integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, en atención a su facultad de protección sobre los mismos.

[\(https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-modifica-el-reglamento-de-la-ley-n-2829-decreto-supremo-n-007-2017-mc-1573975-3/\)](https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-supremo-que-modifica-el-reglamento-de-la-ley-n-2829-decreto-supremo-n-007-2017-mc-1573975-3/)

En teoría podría considerarse que una medida técnica pertinente agilizaría los temas legales concernientes al patrimonio, permitiendo su mejor administración. Pero la realidad y el desarrollo administrativo correspondiente a la salvaguarda del patrimonio han demostrado que esto no se cumple, creando situaciones complejas, que no favorecen en cuanto a conservación y preservación al patrimonio cultural de la Nación. La protección provisional debe ser respaldada mediante Resolución Viceministerial y se debe publicar en el Diaro *El Peruano* para que sea efectiva. Pero los trámites y resoluciones en el ministerio duran meses, no se resuelven a tiempo y esto crea una puerta abierta a la impunidad ante las afectaciones.

En este primer acercamiento a la legislación y antecedentes de protección del Patrimonio Cultural Peruano, podemos establecer que ha habido un importante intento del gobierno por controlar y legalizar las actividades en relación al Patrimonio cultural. Gran parte de la sociedad limeña, sobre todo intelectual, tomó una participación activa en dicha regulación para favorecerla o, en algunas ocasiones, transgredirla.

Sin embargo, utilizar al patrimonio con fines políticos y partidistas siempre ha sido parte de las campañas de gobierno y, sobre todo, se ha ejercido una fuerte carga social sobre él, involucrándolo en el proceso de construcción de la identidad nacional. A pesar de las citadas leyes, decretos, resoluciones y el compromiso de algunos individuos y asociaciones, el problema del tráfico y mal uso del patrimonio cultural es una constante que ha dependido del poco compromiso del Estado, los políticos y de la sociedad peruana por defenderlo, porque han sido participes de estas actividades de forma tácita o explícita.

La revisión de la legislación que hemos realizado permite identificar que no se consideró explícitamente aspectos fundamentales referidos a la teoría del arte y a la conservación-restauración, los que deberían tomarse en cuenta para reconocer objetivamente los bienes culturales patrimoniales y aplicar las medidas pertinentes en su

preservación e identificar las metodologías que conduzcan al acercamiento apropiado al objeto desde la Historia del Arte y la Conservación-Restauración.

1.2 ASPECTOS FUNDAMENTALES SOBRE LA TEORÍA DEL ARTE Y LA RESTAURACIÓN APLICADOS A LA CONSERVACIÓN DE BIENES CULTURALES PATRIMONIALES. METODOLOGÍA Y ACERCAMIENTO AL OBJETO.

El mundo de la restauración es un espacio complejo. No es una disciplina nueva, el manual más antiguo referido a la restauración de obras de arte se considera que fue el de Giovanni Secco Suardo: *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del ristauratore dei dipinti*, publicado en dos volúmenes en Milán en 1866, porque los escritos anteriores no estaban totalmente dedicados a este fin. A pesar de ésto, no se ha consolidado una línea teórica clara, que mantenga un legado científico e histórico a la vez. Y aun hoy, se sigue debatiendo el camino de la conservación-restauración, contemplando la creación de varias escuelas, que perfeccionan la metodología de intervención de acuerdo a factores diversos y determinantes.

Al hacer un recuento historiográfico sobre la disciplina y sus intervenciones, se observa que en la Antigüedad la costumbre de restaurar obras de arte consideradas de alto valor histórico y artístico existe documentada desde el antiguo Egipto, Grecia, Roma, Medio Oriente, Asia, trasladándose al cristianismo temprano, el Medioevo, Renacimiento y continuamente en todas las etapas históricas de la humanidad.

Especialmente, desde el Renacimiento fueron analizados los efectos del polvo y la humedad referidos a la conservación de obras de arte, que era siempre encargada a los más prestigiosos artistas, aunque no siempre fueron intervenciones exitosas. Los criterios que se adoptaron fueron variados y también los modos mediante los que los artistas procuraron enfrentar el deterioro del tiempo y el trato posterior que tendrían las obras. Una modalidad fue la superposición de hasta seis capas de pintura que eran aplicadas progresivamente y con mucho cuidado, esperando que seicara la capa previa para que, al deteriorarse una, permitiera siempre tener a la vista la obra del artista tal

como fue entregada (Keck 1996:284). Esta preocupación por prevenir los efectos del daño que inevitablemente sufre una obra no solamente era de los artistas.

Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985) fue un historiador de arte español que denunció aspectos de la profesión de Conservación-restauración que, lamentablemente, no han sido superados hasta hoy. Cuando se le solicitó el prólogo para la edición castellana de *Restauración y conservación de pinturas* del catedrático de Harvard George L. Stout, tuvo la oportunidad de ofrecer su propuesta sobre las condiciones que debían regir la labor de restauración,

Como el alma encarna en el cuerpo, la obra de arte necesita de ese apoyo en la materia. La salud y el cuidado del cuerpo importan para que el espíritu no se apague, como la buena conservación de la pintura es necesaria para que no se pierda su mensaje estético. La palabra restauración es equívoca porque lo que se conserva bien no necesita ser restaurado...lo que es verdaderamente restauración es...ortopedia. La restauración de pinturas es algo más delicado de lo que suponen muchos aficionados e incluso muchos restauradores irresponsables, a ojo, desprovistos de cultura y talento...la brutalidad de los malos restauradores son ataques a la integridad y a la belleza...con daños a veces irreparables. (Lafuente 1960: 7)

A esta declaración, Lafuente, que había adquirido gran experiencia por haber trabajado en el Museo del Prado; y que fue docente en la Universidad Complutense y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, añadió,

Cuando se habla de restauración hay que entender, desde luego, restauración competente y bien realizada... [no] confiadas a un empirismo anárquico, en el que todo dependía de la habilidad de mano del restaurador y del arbitrario criterio personal. La mano experta, la experiencia y el buen sentido que, en resumen, es como decir el talento, lo hacían todo. Esas dotes siguen siendo lo principal y aun indispensable. Pero un buen criterio de restauración necesita de principios objetivos, de métodos seguros y de una base científica que hoy pueden ser puestos previamente a disposición de esas dotes naturales...Lo que no se puede es dejar encomendado al capricho el método o los límites de lo que puede ser entendido por restauración (8)...El imperativo...es el cientificismo y la técnica de los aparatos que tratan de hacer menos subjetivas tan delicadas tareas. (Lafuente 1960: 9)

Lafuente prefería que se conservara la pieza para evitar llegar a la intervención para restaurarla. Tampoco era partidario de aceptar a cualquier profesional relacionado al arte como suficientemente preparado para intervenir una obra. Agrega Lafuente que no puede admitirse en esta campo la improvisación ni la manipulación ya que “no basta ser pintor [...] tampoco basta que un pintor se llame a sí mismo restaurador [...] la restauración requiere conocimientos especiales [...] que necesita, en ciertos casos, del

auxilio de la ciencia química y física” (Lafuente 1960:11). Ningún profesional en arte podría aventurarse a intervenir una pieza de su especialidad solamente por el hecho de practicarla, porque las “manipulaciones inexpertas han sido causadas por la ignorancia” (Lafuente 1960:16). Nada justifica la irresponsabilidad que resulta en la pérdida del patrimonio de un país que no se cuida adecuadamente. La Fuente se remite a F. Ian G. Rawlins, quien afirmó que “ninguna manipulación, ni método alguno de tipo científico podrá jamás llegar a suplantar a la perspicacia o al conocimiento estilístico de las obras de arte” (Rawling, F. Ian G. *Natural Science and fine arts. Nature*, vol. 159, 1947:628; citado en Lafuente 1960:10), lo que reconoce la importancia del historiador de arte para determinar y proporcionar la información que servirá de guía al profesional restaurador.

En 1920 Erwin Panofsky señaló que, a diferencia del análisis documental de otros aspectos de la creación artística, como la literatura, la obra de arte ofrecía mejor garantía de análisis. Esto porque algunos factores podían desviar el sentido en una obra literaria, por ejemplo un error tipográfico que cambiara el sentido del texto o una lectura errada en caso de textos antiguos. En cambio:

In exact keeping with this, the work of art whose immanent meaning is to be perceived must also be understood, first of all, in the concrete and formal sense of its phenomenal appearance which contains this meaning, and, as was said earlier, this understanding can be hindered (...) by errors about the original nature of the object (its objective changes have come about in it); through errors about the original effect of the work (if there have been a general change in the view of art); and finally, through errors about the present nature of the object (if by chance it was misunderstood as to its positive data) (...) so the work of art, because of some unperceived later changes (rebuilding, painting over, or the inadequate later completion of an unfinished work), can forfeit its objective appearance (Panofsky 1981: 31).¹⁷

La obra de arte puede ser observada directamente en su aspecto material. Por eso se encuentra expuesta a daños por causas naturales y provocadas por intervención humana.

¹⁷ Acorde con esto, la obra de arte cuyo significado immanente es ser percibida y también ser entendida, antes que nada, en su sentido concreto y formal de su aspecto fenomenológico que contiene su significado, y, como se dijo antes, esta comprensión puede ser interferida [...] por errores sobre la condición original del objeto (sus cambios objetivos tiene que ver con esto); por errores en el efecto original del trabajo (si hubo cambios generales en la percepción del arte); y, finalmente mediante errores sobre la naturaleza actual del objeto (si por casualidad fue incomprendido en su posible datación) [...] de este modo la obra de arte, debido a cambios posteriores imperceptibles (reconstrucción, repintado, o un arreglo posterior inadecuado de una obra sin terminar), puede perder su aspecto original. (Panofsky 1981:31) (traducción AHB)

Una intervención inadecuada por falta de información precisa de su trayectoria histórico - artística, puede llegar al extremo de destruirla.

Albert France-Lanord propone la actitud que debe guardar el conservador-restaurador cuando tiene que intervenir un objeto, señalando que debe plantearse una pregunta inicial “¿por qué y cómo debe ser conservado?” y su respuesta se basa en que:

The object is not just inert physical matter, the restoration of which has the goal of repair; restoration means to renew not only a material but a product of human activity. Whether it is a matter of works of art or simple objects, they are important not only because they are old or composed of matter but also because of all they hold that is still alive in them, which, after the work of the excavator, we must again bring to light. (France-Lanord 1996:245)¹⁸

Esta misma preocupación se advierte en la *Memoria* que Julio C. Tello presentó como Director del Museo de Antropología el 4 de noviembre de 1940, cuando señala que,

La falta de preparación universitaria, científica y arqueológica de la mayoría de los empleados que trabajan en el Museo, la clase de materiales que se pone en sus manos, cuyo cuidado y estudio demanda capacidad y habilidades especiales, ha hecho necesario establecer algo así como una escuela o conversatorio en el cual se orienta al empleado en la índole de su trabajo, y se le enseña la técnica básica que corresponde a la Sección que va a estar destinado. Solo así se ha logrado que algunos empleados...sean hoy empleados eficientes que realizan trabajos técnicos que pueden ser equiparados con los mejores de su clase en otras instituciones. (Tello y Mejía 1967: 231)

Tello advierte la importancia de contar con personal hábil y bien formado. Como no existía la posibilidad de una escuela que hiciera esta tarea, el Museo tomó la iniciativa y preparó a sus empleados y así logró evitar la manipulación descuidada o errada que perjudicara las piezas. Probablemente esta necesidad de contar con personal idóneo, y considerando que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos no tenía instalaciones adecuadas para su Museo de Arqueología, hizo que en 1946 se acordara que los fondos arqueológicos universitarios pasaran de manera provisional al Museo Nacional de Antropología y Arqueología dirigido por Tello, junto con el Instituto de Arqueología, hasta que contara con un local apropiado. Se estableció, aunque hasta hoy no se ha

¹⁸ El objeto no es solo una materia física inerte, cuya restauración tiene el objetivo de repararlo; restaurar significa renovar no solo un material sino un producto de una actividad humana. Así fuera obras de arte o simples objetos, son importantes no solo porque son antiguos o compuestos de materia sino porque ante todo ellos mantienen lo que aún está vivo en ellos, que, después del trabajo del excavador, debemos nuevamente dar a luz. (France-Lanord 1996:245) (traducción AHB).

concretado, que en el Museo se colocaría una placa que certificara la presencia y titularidad de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta situación, sin embargo, se prolongó hasta la actualidad, a pesar de haberse superado muchas de las dificultades.

La preservación de las obras de arte del Perú antiguo, solamente para referirnos a este aspecto, requiere mucho más que habilidad manual. Actualmente no se justifica ignorar el conocimiento de las ciencias básicas que analizan los componentes propios de los materiales y técnicas artísticas. Tampoco se debe dejar de aplicar las técnicas del proceso mismo de conservación, y eventual restauración de una pieza, que han avanzado mucho en tiempos recientes y deben observarse para poder ejercer de manera adecuada la intervención en los objetos. Hay que recordar que una mala praxis afecta no solamente la pieza en su condición de objeto, sino también su valor como obra de arte. Relacionado a esto último está la intervención del especialista historiador de arte que, mediante una investigación previa, aportará la historia artística de la pieza, cómo y por qué fue realizada, por quién y para qué lugar y contexto, lo que facilitará determinar cómo se aplicaron los materiales y los límites máximos de intervención.

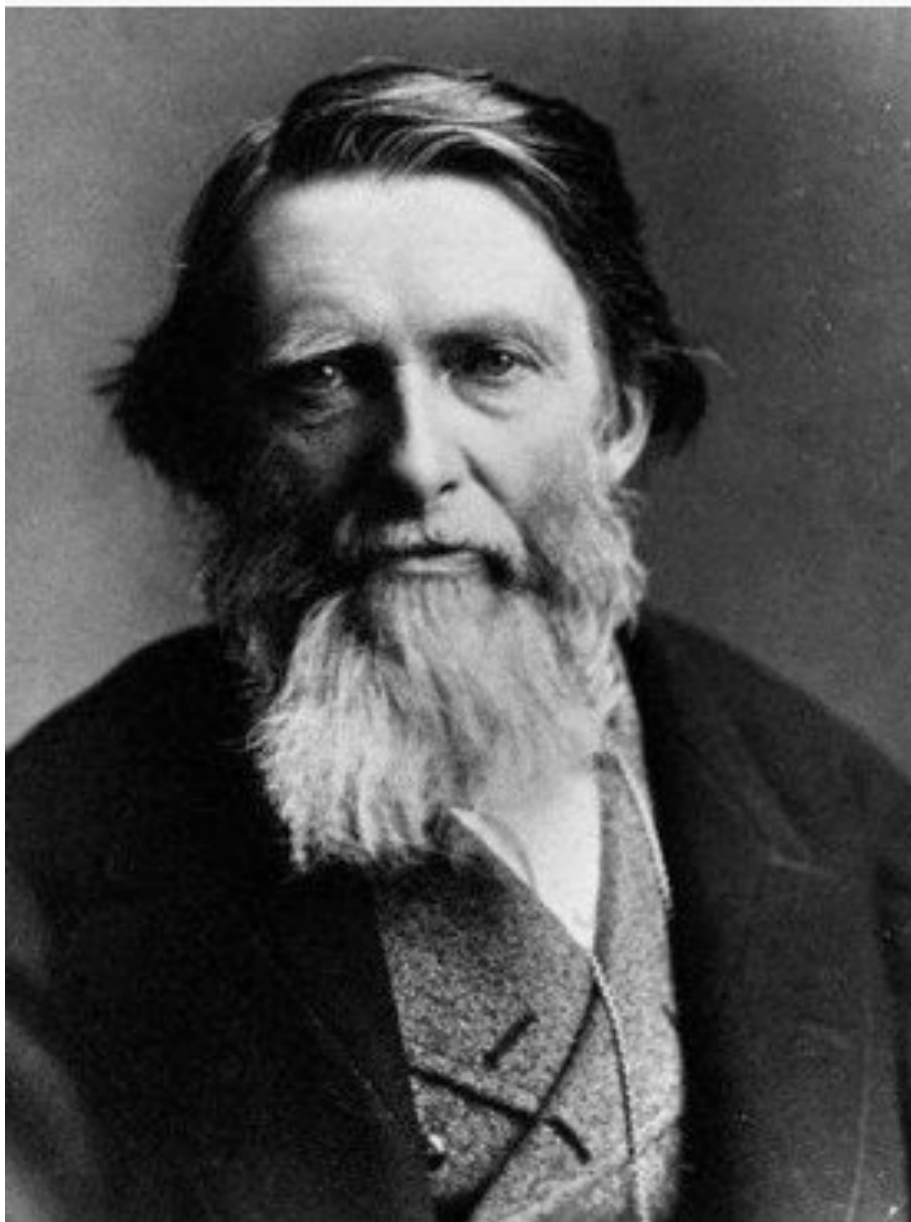
Puede considerarse actualmente a la Conservación como una disciplina en la que confluyen las humanidades y las ciencias básicas o exactas. Cuando el escultor Antonio Cánova (1757-1822) se negó a restituir las partes que se habían perdido de las esculturas del Partenón a inicios del siglo XIX, mostró una de las actitudes que guían la labor del conservador de respeto a sus orígenes. La otra actitud es la que prevalecía en su tiempo, que fue representada por otro escultor reconocido del arte Neoclásico, Bertel Thorvaldsen (1770-1844), que no dudó en restaurar en su presunto estado original los mármoles de Egina. Esta última posición tenía como objetivo devolverle a los objetos su estado estético original, tal como ese estado era concebido por los intelectuales de la época de la intervención, por lo que lo que en realidad se realizó fue una *creación* (Philippot 1996: 216).

Posteriormente, se adoptó el criterio de “en el estilo de” (*in the style of*), promovido para la arquitectura por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)¹⁹, que destacaba el carácter fundamentalmente individual de toda obra de arte, enfatizando la dimensión histórica y estética de la restauración y proponiendo que, si se estudiaba lo suficiente, un monumento podría ser replicado y reconstruido como si estuviera hecho en original, o recreándolo como tal vez *hubiese sido*. Sin embargo, definir la restauración a partir de recomponer la obra en aspectos que tal vez no hubiesen sido parte de ella en ningún momento, y menos en el de su creación, le quita su carácter histórico, que es el que se forma a lo largo de su vida. A esta propuesta se opuso John Ruskin (1819-1900), que prefería que se protegieran los monumentos para evitar el deterioro en lugar de restaurarlos cuando ya se hubiese producido el daño. Posteriormente Cesare Brandi también consideró esta propuesta como una falsificación (Philippot 1996: 217).

Para John Ruskin la restauración era un proceso teórico profundo que iba mucho más allá de la intervención técnica. El arquitecto o el artesano al trabajar un material y crear, construir un objeto dejaba en él parte de su esencia, de su alma (Ruskin, 2014:19). Esto podría compararse con el concepto fundamental de obra de arte para la historia del arte, donde la obra no es inherente a su conjunción de materiales o a su función, sino a una concepción previa dentro de un contexto o tiempo establecido, que da ese carácter de único a la obra.

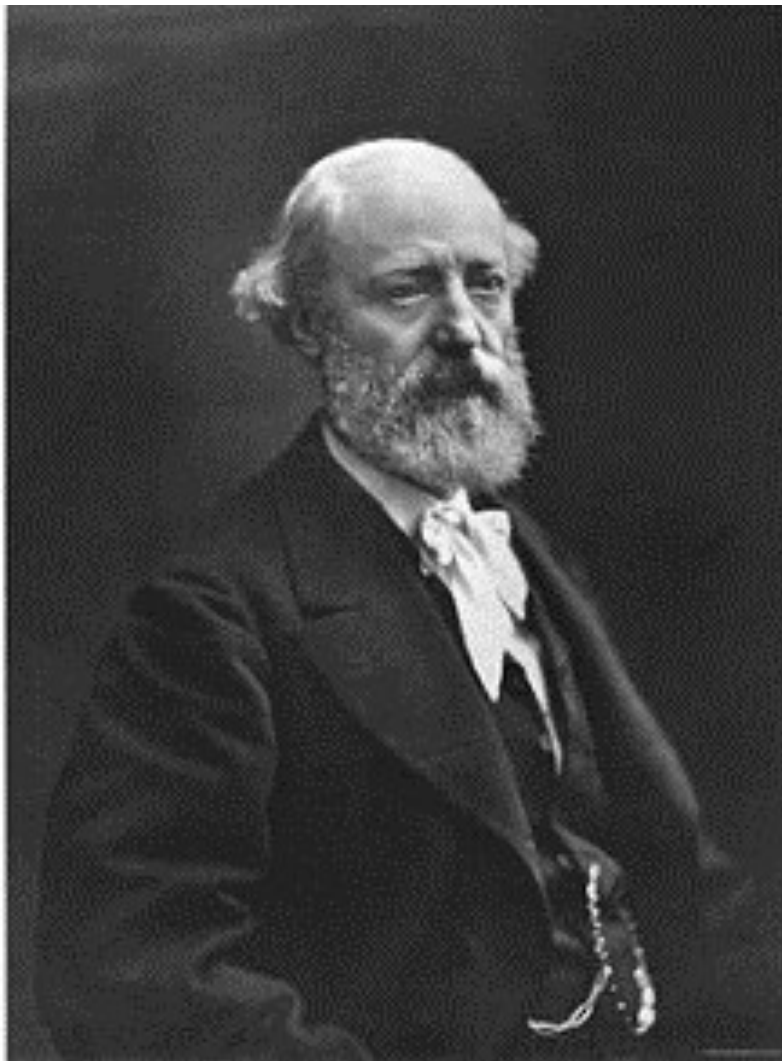
Para Ruskin, por ejemplo un edificio era la prueba de la interacción del ser humano con los materiales, tenía una identidad determinada y su demolición o reconstrucción estética no eran una excusa suficiente para realizar estas acciones (Ruskin, 2014:33). Había que realizar una exhaustiva investigación que avalara cada proceso técnico, aunque para él, el respeto al paso del tiempo, la pátina, la “ruina”, era algo primordial y un referente cultural para el futuro.

¹⁹Con la teoría y las obras del arquitecto y escritor francés Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) se considera que nace la restauración moderna en arquitectura. Sistematizó los criterios para ese tipo de intervenciones. Empleó el término *carácter* como signo de identidad entre uso y estilo. Fue el promotor del *neo-gótico* y otras intervenciones de tipo ecléctico que tenía como objetivo “obtener su completa obra prístina, incluso aunque nunca hubiera sido así”. Con esto pretendía, después del estudio y análisis, “situarse en el lugar del arquitecto primitivo y suponer que cosa haría él si volviera al mundo y tuviera delante de sí el mismo problema” (Capitel 1988:18, 19). Algunas restauraciones de monumentos del Perú antiguo en Lima pueden considerarse reconstrucciones en el sentido que Viollet-le-Duc proponía. Aunque en su caso no siempre coincidió la teoría con la práctica (González-Varas 1993:69).



22.- John Ruskin, 1879. Retrato, *Revista LIFE*. Descarga: 11 de enero de 2019.
<http://images.google.com/hosted/life/73c90667466811bd.html>

Las propuestas teóricas de Viollet-le-Duc que se publicaron, entre otras obras suyas, en varios tomos de su *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al XVI* entre 1858 y 1868, tuvieron mucha influencia en arquitectos franceses y europeos.



23.- Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) Retrato de Nadar

Camillo Boito era un arquitecto, reconocido restaurador italiano, adepto a las teorías de John Ruskin, pero sin llegar al extremo de aceptar la pérdida total de un bien cultural. Para él los bienes culturales eran parte indivisible del desarrollo de una sociedad, representaban su antecedente histórico, por ende eran ejes fundamentales de la creación de identidad. Con un pensamiento tan marcado con respecto a la restauración arquitectónica él proponía una serie de prerrogativas que debían cumplirse para intervenir un monumento (Boito, 1989:111).



24.- Camilo Boito. <https://alchetron.com/Camillo-Boito/16/01/2019>.

Estos principios son:

Diferenciar en los estilos lo antiguo y lo nuevo.

Diferenciar los materiales usados en la obra.

Supresión de elementos ornamentales de la parte restaurada.

Exposición de restos o piezas que se hayan prescindido o eliminado en el proceso de restauración.

Incisión en cada fragmento renovado con un signo que indique la fecha y que se trata de una pieza nueva.

Colocación de un epígrafe descriptivo de la actuación realizada y expuesto en el propio bien.

Exposición de fotos, planos y documentos donde se observe el proceso de la obra y publicación de las obras de restauración.

Notoriedad destacando el valor de lo auténtico y resaltando el trabajo realizado (Boito, 1989).

Estos preceptos serían los que posteriormente se utilizarían para crear la Carta de Atenas de 1931 (Carbonara 1996:330)

Otros restauradores importantes del periodo fueron el italiano Gustavo Giovannoni y el español Leopoldo Torres Balbás, teóricos paradigmáticos de finales del XIX que

desarrollaron diversos criterios a partir de los destacados en la teoría de Viollet-Le-Duc (Carbonara 1996: 340).

En el año de 1931 se concertó la *Conferencia Internacional de expertos en la protección y conservación de monumentos de arte y de historia*, que se realizó en Atenas. En ella se logró la redacción de una serie de actas que consiguieron convertirse en uno de los documentos más importantes para la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural: “La Conservación de los monumentos de Arte y de Historia”; El congreso fue parte de las iniciativas promovidas por el Consejo Internacional de Museos, parte del Instituto de Cooperación intelectual de la sociedad de naciones (http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof).

Se especifican los puntos más importantes y relevantes que involucran la preocupación por el pasado arqueológico, histórico, artístico; su salvaguarda, protección y conservación; las especificaciones en caso de conflicto, recomendaciones, y un compendio donde se analiza las definiciones de los conceptos más importantes (http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof).

A continuación reseñaremos sólo un punto conveniente con respecto al estudio de esta investigación:

La Conferencia, profundamente convencida de que la mejor garantía de conservación de los monumentos y obras de arte viene del afecto y del respeto del pueblo, y considerando que estos sentimientos pueden ser favorecidos por una acción apropiada de los poderes públicos, emite su voto para que los educadores tengan a su cargo habituar a la infancia y a la juventud a abstenerse de todo acto que pueda degradar los monumentos y les induzca a entender el significado y a interesarse por la protección de los testimonios de cada civilización (http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/guatemala/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof).

Para Cesare Brandi la restauración de obras de arte era diferente de la reconstrucción de productos industriales, porque ésta tenía como fin el restablecer la “funcionalidad”. La restauración de obras de arte, al contrario, se refería a que:

Incluso, aunque se encuentren entre ellas obras que poseen estructuralmente una finalidad funcional, como las arquitecturas y en general los objetos de las llamadas artes aplicadas, resultará claramente que el restablecimiento de la funcionalidad, aunque también se incluya en la intervención restauradora, no representa en definitiva más que un aspecto secundario o colateral de esta, nunca lo primario y fundamental en lo que respecta a la obra de arte en cuanto tal. (Brandi 1986: 13)

Brandi pensaba que la esencia y el proceso creativo que ha producido la obra solamente se consideraban cuando pasaba a formar parte del *estar en el mundo* de cada individuo en particular. Esto se evidenciaba, exclusivamente, al aceptar que el arte es un producto de la espiritualidad humana, convirtiendo en esencial de la obra de arte que se le reconozca como tal. En consecuencia, “cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluida la intervención de la restauración, depende de que se haya producido o no ese reconocimiento de la obra de arte como tal obra de arte” (Brandi 1986:14). Es así que la obra de arte, como producto humano en tiempo y espacio definidos, condiciona la restauración en consideración a tres instancias: la instancia de la materia; la instancia estética; y la instancia histórica. Con esta aclaración, Brandi ofrece otra definición sobre restauración: “La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro” (Brandi 1986: 15). La consistencia física es prioritaria para su futuro reconocimiento, por eso es que “se restaura solo la materia de la obra de arte”, el fin es preservar su aspecto exterior, la “instancia estética”, incluso si para lograrlo deba sacrificarse alguna de sus partes. A ello se agrega la instancia histórica del momento de su creación (pasado), y aquella del momento de su observación (presente). Durante el tiempo entre ellos la obra pudo haber sufrido efectos y, en todo caso, es lo que deberá conciliarse. Brandi enuncia un principio de la restauración a propósito de esto,

La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo. (Brandi 1986: 17)

No puede dejar de advertirse que aunque Brandi intenta conciliar la historia de la obra con el tiempo del restaurador, su reflexión le entrega demasiado poder de decisión a ese último. Supone que el conservador-restaurador tiene la capacidad indiscutible de decidir lo adecuado para preservar el valor *artístico* de la pieza, un valor que le otorga él

mismo -“his own understanding”²⁰ según Philippot (Philippot 1996)—y que no es sometido a cuestionamientos.

Y esta premisa ha sido ya refutada en la posterior teoría de la conservación-restauración, pero a costa de intervenciones aciagas. Se conoce que, incluso tomando las mayores precauciones, las decisiones individuales están dirigidas por la formación profesional y el gusto personal, ambos elementos que preocupan si no están sólidamente sustentados por la experiencia, la verificación científica y la debida información. Especialmente preocupa cuando Brandi propone sacrificar alguna parte de la obra para preservar su “valor estético”. Esta es una decisión irreversible que, precisamente, atenta contra la integridad del objeto o monumento.

Menciona Philippot que esta tendencia profesional “histórico-humanista” que Brandi representa, fue paulatinamente sustituida después de la II Guerra Mundial por la “técnico-científica”, aunque se mantuvieron las controversias entre usar uno u otro método (Philippot 1996: 217). En el centro de la controversia está la decisión de qué y cuánto intervenir, teniendo en consideración el momento histórico en el que se decide. Hay que observar la función social que históricamente cumple el objeto, lo que se espera de él, pues actualizarlo no siempre es la solución a las expectativas respecto a una obra de uso activo y arraigo popular porque, finalmente, restablecer el estado original de una obra es un esfuerzo puramente mítico que nunca puede obtenerse.

Por eso, señala Giovanni Carbonara, que siendo absolutamente imposible retroceder hasta el monumento original (1996: 239), hay un tema que no puede ser soslayado por la restauración: “The more-or-less conscious link between restoration and aesthetics; between restoration and how each time period conceptualizes art”²¹ (Carbonara 1996:236). Sin embargo, no todo lo que ha sufrido la obra puede considerarse de la misma importancia, no por ser históricamente comprobable tiene un valor sustancial para el objeto. Por ese motivo, Philippot defiende “how esencial an historical and critical judgment is in determining the outcome of the intervention by defining in

²⁰ Significa: lo que su experiencia como restaurador, le dicta para entender el material, proceso de composición y de creación. (Philippot 1996) (traducción: AHB).

²¹El nexo más o menos consciente entre restauración y estética; entre restauración y como cada momento histórico conceptualiza el arte. (Carbonara 1996: 236) (Traducción AHB)

advance the object to be treated”²² (Philippot 1996: 222). Pero añade: “today it becomes clearer and clearer that we can in no way reconstruct this past except on the basis of inquiries suggested to us by our own situation, the cultural situation of humanity in the twentieth century”²³ (Philippot 1996: 223). Philippot señala que cuanto más radical es la ruptura de una sociedad con su pasado, con mayor frecuencia se recurre a los métodos científicos para abordar estos problemas porque se opta por ver el pasado desde una perspectiva antropológica que transforma la pieza en un objeto de museo arqueológico, esto es lejano, ajeno, congelado (*frozen*). Sostiene,

We are now at the heart of the problem of restoration: An Authentic relationship with the past must not only recognize the unbridgeable gap that has formed, after historicism, between us and the past; it must also integrate this distance into the actualization of the work produced by the intervention.²⁴ (Philippot 1996: 225)

Es a partir de estas diferentes posturas que se entiende que la labor del conservador - restaurador está ligada al objeto del que depende y al que afectará con sus decisiones. La apariencia que adquiera después de que lo intervenga será su responsabilidad pues deberá mantener su valor histórico tanto como su valor artístico. Por eso deberá intervenir lo menos posible y cuidar que sea reversible su intervención. Siempre será poca la insistencia en este último punto. Carbonara menciona que el verdadero dilema no es evidente en todas las ocasiones, ni puede superarse negando algunos de sus temas, ni actuando conservadoramente ni como innovadores. El dilema solamente se puede afrontar cada vez con acciones críticas y decisiones que, aunque como suele suceder, son inevitablemente subjetivas, pero no necesariamente arbitrarias o infundadas (Carbonara 1996: 239). Incluso Carbonara señala que, de existir fragmentos de una obra, el afán de recuperarla reconstruyéndola, sustituyendo elementos faltantes, tendría como resultado una obra nueva, no un sustituto para el original perdido. Propone que, en la amplitud del término, el concepto “restauración” es más filológico que científico porque está ligado a la manera cómo se entiende el arte, y termina siendo insuficiente

²²Lo esencial que es el juicio histórico y crítico para determinar la pertinencia de la intervención definiendo previamente al objeto a ser intervenido (Philippot 1996: 222). (traducción AHB)

²³Hoy es cada vez más claro que no podemos de ningún modo reconstruir el pasado salvo por las investigaciones que sugiriéramos por nuestra propia situación y la situación de la humanidad en el siglo XX. (Philippot 1996: 223) (traducción AHB).

²⁴Estamos ahora en el corazón del problema de la restauración: Una auténtica relación con el pasado no puede solamente reconocer el nexo imbricante que se ha formado después del historicismo, entre nosotros y el pasado; debe también integrar esta distancia en la actualización de los trabajos resultado de la intervención (Philippot 1996: 225) (traducción AHB).

para alcanzar la comprensión histórica del monumento que frecuentemente requiere esfuerzos más profundos (Carbonara 1996: 238).

Albert France-Lanord enfoca el tema de la restauración desde la aplicación de los métodos científicos. Admite que conocerlos puede modificar el comportamiento del especialista frente al objeto porque se presentan como una aproximación más precisa y certera que la de los historiadores y críticos de arte. Sin embargo, advierte del riesgo que incurre quien no define los límites del uso de tales métodos y de los márgenes de error que permiten. Rescata la importancia de mantener los trazos del tiempo en las piezas, de transmitir la historia que encubren las pátinas o los fragmentos. Sin embargo, es objetivo del conservador-restaurador detener el paso del tiempo y devolverle su significación al objeto hasta donde sea posible. La pregunta inicial debe ser por qué habría que conservarlo y luego cómo podría hacerse. France-Lanord recuerda que el objeto no es una materia inerte, la restauración significará no solamente renovarlo en su materialidad, sino también como producto de la actividad humana, que conlleva lo que permanece de vital en él, sea una obra de arte o no, que el restaurador deberá restablecer. Por eso, más importante que tratar el material es devolverle su significado como producto de la imaginación porque, además, lleva un mensaje de múltiples significados hacia el presente. Esto es lo que enfrenta el proceso de conservación (France-Lanord 1996:244-246). Finalmente, se admite que, “how much the choice of working methods is determined by essentially human considerations”²⁵ (France-Lanord 1996: 247).

Señalando lo expuesto, podemos concluir la importancia que tiene quien se responsabiliza del proceso de conservación-restauración por recordar el rastro de humanidad que guarda el objeto, el que ha sido parte de su ciclo vital en un determinado momento histórico y que ha sufrido su propio proceso de deterioro que no ha destruido su condición de objeto de arte.

El respeto es básico para su tratamiento, así como lograr obtener la mayor información posible antes de aplicar métodos intrusivos que puedan destruirlo para siempre. La

²⁵Cuánto de la decisión de aplicar los métodos de trabajo se determina esencialmente por consideraciones humanas. (France-Lanord 1996: 247) (traducción AHB).

presencia de un historiador de arte es indispensable para rescatar y evidenciar el rasgo personal y social que guarda un objeto, incluso en las peores condiciones de deterioro. Su labor complementará los análisis científicos necesarios con los que actualmente cuenta la conservación-restauración. La obra de arte no es una “cosa” indestructible que puede manipularse descuidadamente, enfrentarla a elementos de deterioro, dejándola en cualquier lugar y sin protección. Es una obra no renovable, lo que se pierda por inadvertencia o negligencia nunca será recuperado.

Innumerables objetos arqueológicos del Perú antiguo también tienen la condición de obras de arte insustituibles y, junto con los de otras épocas, son considerados patrimonio cultural constituyendo parte importante del legado de las distintas generaciones que han poblado el territorio peruano. Son un espacio de investigación y reflexión, por lo que deben considerarse herencia cultural gracias al amplio número de objetos y manifestaciones que comprenden, “the material expression of which is as much to collect as to transmit, which is to say, “conserve”²⁶ (Berdocou 1996:249).

Pero ¿qué se entiende por “conservar”? Berdocou lo define,

Conservation is the ensemble of means that, in carrying out an intervention on an object or its environment, seek to prolong its existence as long as possible. The first goal of conservation is to ensure the durability of cultural property. The means implemented for his goal must in no way affect the nature of this property, neither its material constituents nor the meaning of meanings those materials convey; conservation respects the integrity of the object. Operating this way, conservations brings its technical assistance to a global project: the formation of a useful heritage, a heritage capable, in other words, of being studied, displayed, or archivally preserved, as the case may be, but always offering a certain accessibility. (Berdocou 1996: 250)²⁷

Conservar supone, por tanto, estar atentos a preservar el entorno y la materialidad del objeto, su naturaleza irremplazable y vigilar su vulnerabilidad a los efectos del tiempo, lo que se conoce como *integridad*. Esto supone evitar dañarlo y dejar de intervenir cuando

²⁶ la expresión material es tanto reunir como transmitir, es decir, “conservar” (Berdocou 1996: 249).(traducción AHB)

²⁷ Conservación es la reunión de significados que, realizándose una intervención en un objeto o su entorno, busca prolongar su existencia tanto como sea posible. La primera responsabilidad de la conservación es asegurar la durabilidad del patrimonio cultural. Lo que sea aplicado por su actividad en ningún modo debe afectar la naturaleza de esta condición, tampoco sus materiales constituyentes, ni el significado de los significados que estos materiales transmiten; la conservación respeta la integridad del objeto. Trabajando de esta manera, la conservación ofrece asistencia técnica a un proyecto integral: la formación de patrimonio útil, una herencia capaz, en otras palabras, de ser estudiada, desarrollada o preservada al máximo, tanto como el caso lo permita, pero siempre ofreciendo cierta accesibilidad. (Berdocou 1996:250) (traducción AHB).

se sospeche que algo pueda perjudicarlo; o que luego llegue a evitar la aplicación de tratamientos alternativos; o que afecte su posterior comprensión. Los investigadores se verán afectados seriamente si un monumento o a una pieza se interviene dándole el aspecto que el especialista cree que tuvo y desecha parte del original que posteriormente serviría para compararlo.²⁸ Por difícil que se presente, debemos ser cautos en aplicar tratamientos de consolidación que impidan que, cuando la ciencia avance, pueda aplicarse otros que afecten menos los monumentos u objetos. Por eso debe optarse por intervenciones reversibles. La *Carta de Atenas* (1931) y la *Carta de Venecia* (1964), fueron intentos en este sentido, aunque muchas veces se desatendieron sus propuestas. Actualmente se comprende que la importancia de los restos arqueológicos va más allá de su aspecto material, pues llevan información cultural de primer nivel y, por lo tanto, son fuente de conocimiento. Si bien no puede impedirse que los materiales envejezcan, se transformen o desaparezcan por efecto natural del tiempo, hay que tratar de hacer lo posible para que el proceso sea más lento. La conservación preventiva tiene este objetivo, así como los métodos de consolidación y estabilización.

Esta labor, como hemos dicho, no es trabajo de una sola persona. Berdocou lo explica,

We can easily deduce from the foregoing that the conservation of cultural property requires both a multidisciplinary approach and the opposite of a spirit of dogmatism. Every intervention is a special case that must be preceded by a complete study as possible of the object at hand: the nature of its material constituent; the information, messages, or values it carries; the context in which it would be; appropriate to situate it; an appraisal of its state of alteration; the probable causes of that alteration; and prognosis of its possible evolution (Berdocou 1996:252).²⁹

Pero, igualmente, Berdociu distingue entre el nombre que debe identificar la profesión: ¿la antigua denominación de “restauradores” o la nueva de “conservadores”? Con la intención

²⁸Recientemente conocimos de la intervención en un textil peruano antiguo realizada supuestamente por un “especialista”. Este convocó a un tejedor para que copiara la pieza que estaba deteriorada en el fardo que se estaba trabajando y, una vez que el tejedor terminó su trabajo, ordenó botar el original. El daño que se ha causado a la investigación, la irresponsabilidad e ignorancia, es un daño irreparable respecto al mejor conocimiento de la pieza. Porque no es su aspecto exterior su exclusivo valor, sino los materiales, la técnica y los procedimientos que se perdieron con esta inexplicable acción.

²⁹De lo expuesto podemos deducir fácilmente que la conservación de bienes culturales requiere tanto de la aproximación interdisciplinaria como de lo opuesto a un espíritu dogmático. Cada intervención es un caso especial que debe estar precedido de un estudio lo más completo posible del objeto a tratar: la naturaleza de los materiales que lo constituyen; la información, mensajes o valores que lleva; el contexto en que sería apropiado situarlo; la evaluación de su estado de alteración; las probables causas de esta alteración; y el pronóstico de su posible evolución (Berdocou 1996:252). (traducción AHB)

de evitar toda posible confusión con el término “restaurar”, que puede conducir a la idea de que el objeto o monumento debe devolverse a lo que se supone fue su condición inicial, algunos profesionales prefieren optar por el término *conservación*. De manera que se deja más claro que lo que se pretende es mantener el objeto en la condición en la que se encuentra, mientras se procura detener que avance el deterioro. A pesar de estos intentos, en muchos países se replantea constantemente hasta dónde debe intervenir el profesional sin alcanzar que se defina una política clara para todos los objetos o monumentos que deban ser tratados en un determinado lugar. Paul Philippot señala que, incluso, puede usarse el término *preservación* o *protección*, en su más amplio sentido, como equivalentes a conservación o restauración porque, al fin y al cabo, se relacionan con mantener vivos los trabajos culturales del pasado (Philippot 1996: 268).

Para Berdocou, de acuerdo a la tradición anglosajona, restaurar supone reponer o reemplazar alguna de las partes perdidas del monumento u objeto (*lacunae*), y se considera un momento específico, y opcional, en la labor de la conservación (Berdocou 1996:254). Es una acción que resalta la función estética del objeto sometido a este proceso en la postura que defendía Cesare Brandi. El peligro de este procedimiento es que, en ocasiones, el material que se utiliza para cubrir estas faltas se degrada y termina por afectar la totalidad de la pieza, lo que obliga a retirarlo si aún es posible y no es una condición irreversible.

Una propuesta conciliatoria para denominar la profesión, es cuando se reúnen ambos términos como *conservación-restauración* que supone la conservación en el amplio sentido y restauración en un sentido restringido, que es la calificación que se ha tratado de adoptar en nuestro país siguiendo la tradición anglosajona. Finalmente, no es relevante el uso de una u otra terminología, mientras los especialistas estén de acuerdo en los procedimientos que deben seguirse. También debe recordarse en cada intervención que, salvo raras ocasiones, no es la primera vez que se trata el objeto y que, seguramente, tampoco será la última.

En el caso de los objetos arqueológicos –que son los que se estudian en este trabajo- las dificultades son variadas porque afectarán las decisiones que se toman al momento de intervenirlos. La primera dificultad se relaciona al lugar en el que se le encuentra o se le ha encontrado. Es raro tener la certeza del contexto en el que estuvo un objeto peruano

antiguo porque no todos provienen de excavaciones oficiales. Esta situación obliga a compararlo con otros de apariencia parecida que permita identificarlo como proveniente de un lugar determinado y procedente de una cultura específica. Así, el objeto se manifiesta por sí mismo, debe identificarse por sus cualidades para poder ser situado históricamente y es el momento en el que interviene el historiador de arte. Es en estas circunstancias cuando se evidencia el daño que producen los llamados “huaqueros”, o los que irresponsablemente sacan los objetos de manera clandestina y los llevan al extranjero o los venden a los coleccionistas, porque se pierde los datos del contexto. Identificar la procedencia de un objeto orienta la labor del conservador-restaurador porque permite conocer el medio en el cual apareció, su posible función en la cultura a la que perteneció y, a partir de allí, establecer su relevancia. Es importante que una vez conocidos estos aspectos del objeto se recurra al conocimiento que se tiene de la cultura de la que probablemente formó parte para poder tomar decisiones más acertadas respecto a su conservación.

Un aspecto que debe considerarse es la integridad del objeto. Los del Perú antiguo sufren esta situación cuando los contextos funerarios son desarmados, los fardos desenvueltos y cada una de las piezas y textiles comercializados individualmente. A eso se añade que normalmente se desconoce la procedencia de cada uno de ellos. La recomendación de que un conjunto debe tratarse en su integridad es imposible en estos casos. Como no se conoce la procedencia, tampoco puede cumplirse con el estudio del contexto en el que se encontró la pieza, hecho que es fundamental para determinar el acercamiento que el especialista debe tener hacia ella y la interpretación de su valor como objeto cultural y artístico. Cuando se trata de objetos de metal se presenta otra controversia. Estos objetos tienen una pátina resultado del deterioro ocurrido en los contextos funerarios. A diferencia de lo sostenido para obras en las que los artistas han previsto el efecto de este deterioro como un agregado al valor de la pieza, en el caso de las del Perú antiguo es necesario removerla porque suele encubrir un proceso de corrosión que acabará por destruir la obra. Sin embargo, incluso en estos casos, debe tratarse con especial cuidado porque la pátina es parte de la pieza e informa sobre el lugar en el que estuvo, además de ayudar a comprender el proceso de envejecimiento y deterioro de los materiales.

A propósito de esto vamos a referirnos a John Ruskin (1819-1900), que en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1843), hizo una defensa de los monumentos destruidos que eran abandonados. El caso específico al que se refiere es la arquitectura, pero puede

extenderse a todo producto humano de carácter artístico y cultural. Él relacionaba la existencia de ruinas al desdén y el desprecio por la vida pasada que manifestaban los herederos de una cultura. También imaginaba el dolor y la tristeza de quienes habían construido los monumentos con tanto esfuerzo, si les fuera posible ver la condición en la que estaban (Ruskin 1843/1910: 213-214). La opinión de Ruskin pertenece al momento en el que se estaban haciendo grandes transformaciones urbanas en Londres y en muchas ciudades europeas, para convertirlas en centros modernos. Por eso su posición, aunque extrema, demuestra una grave preocupación:

de la conservación de la arquitectura [...] El verdadero sentido de la palabra restauración...significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse [...] es imposible [...] restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura. Lo que...constituye la vida del conjunto, el alma que solo pueda dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede jamás restituir [...] restaurar esto no lo haréis sino por suposición [...] y ¿en qué el nuevo trabajo llevará ventaja sobre el antiguo? En el antiguo había vida[...] El primer resultado de una restauración[...] es el de reducir a la nada el trabajo antiguo. El segundo, presentar la copia más vil y despreciable, o cuanto más, por cuidadosa o trabajada que esté, una imitación fría, modelo de las partes que se pudiera modelar con añadidos hipotéticos [...] No hablemos, pues de restauración. La cosa en sí no es más que un engaño. (Ruskin, 1910: 282-283)

Para Ruskin ninguna generación tenía derecho a tocar los productos culturales a los que se les reconocía valor artístico porque eran únicos, irrepetibles, pertenecían a sus creadores y a las generaciones futuras que debían tener la oportunidad de disfrutarlos tal como habían sido originalmente, y de conocer la historia y la cultura que representaban. Cualquier cambio debía ser hecho por la naturaleza y el tiempo, porque la acción del restaurador modificaba el objeto, lo convertía en copia de su original.

La postura de Ruskin, acorde con el pensamiento de su época, se basa en la importancia fundamental que estableció entre la creación y el objeto creado como máxima expresión de humanidad. Por eso nada podía ni debía sustituir al objeto, porque el sentido moral debía ser de respeto a sus creadores. Esta propuesta reconoce de manera implícita que quienes otorgan el reconocimiento artístico a un objeto cultural son los historiadores de arte, que deben trabajar junto al conservador-restaurador, precisamente para informarle sobre lo que debe preservar del legado que recibe, con los conocimientos suficientes sobre su condición histórico material y su importancia como obra de arte. Esta opinión de Ruskin también la incluimos por la actualidad de su opinión y, especialmente, por lo que ha significado para

la historia del arte peruano antiguo que los descendientes de sus creadores fueran activos depredadores, indiferentes al destino que tendrían los objetos, y en algunos casos a su destrucción.

Actualmente, respecto a la participación del historiador de arte en los procesos de intervención de obras de arte para su conservación-restauración, Ascensión Hernández Martínez, citando a Carmen Bernárdez y María Ángeles Tovar, señala:

Se pretende que el historiador de arte...asuma entre sus tareas profesionales...que esté alerta y pueda prevenir posibles riesgos en la manipulación e instalación de la pieza; que pueda formarse una opinión más cualificada que le permita afrontar sus investigaciones y desarrollar su trabajo profesional con un punto de vista más amplio. Por último que pueda establecer un criterio de prioridades y trabajar en colaboración con el restaurador sobre la base de un mínimo conocimiento de cómo respetar la integridad de la obra hasta que ésta entre en el laboratorio, donde estará bajo jurisdicción científica y desde que salga de aquél para ser almacenada, estudiada, trasladada o expuesta (Hernández 2000: 562).

Como recuerda Hernández, la UNESCO estableció en la sesión de ICOMOS de 1993 la formación y las funciones que debía tener un conservador, que en gran parte coincidía con la formación de un historiador de arte en cuando a: la investigación que debía prepararlo para su trabajo; saber leer un monumento en su valor simbólico y cultural; comprender su historia y tecnología; comprender el contexto y el entorno de un monumento; e investigar y analizar todas las fuentes de información posibles (Hernández 2000: 563).

Los historiadores de arte James Beck y Michael Daley consideraron fundamental proponer una declaración a favor de las obras de arte que, lamentablemente, en ocasiones eran intervenidas sin necesidad y solamente para justificar presupuestos. Después de algunas variadas y preocupantes experiencias en Italia, propusieron:

Producidas a lo largo de la historia del hombre, las obras de arte representan una actividad tan natural y tan necesaria como comer, dormir y reproducirse. Estos objetos – pinturas, esculturas, tejidos, objetos de cerámica, relicarios, ídolos y edificios- , ejecutados en diversas formas y técnicas, a menudo constituyen los más altos valores de una sociedad en su conjunto y de sus creadores individuales. La preservación de las obras más excelsas de cada periodo y de cada continente, cultura y pueblo no es meramente deseable sino esencial para un mundo que se enfrenta a un futuro incierto (Beck y Daley 1997: 205).

Las obras de creación humana que estudia la Historia del arte y que intenta mantener vivas la Conservación-restauración, merecen respeto y este se manifiesta en la formación adecuada de los especialistas trabajando en conjunto para obtener los mejores resultados y más duraderos.

Los conservadores-restauradores actuales, deben ser conscientes de que no pueden trabajar individualmente, porque tienen la responsabilidad de preservar el legado, respetar los objetos por su significado material y espiritual y procurar que, en la medida de lo posible, lleguen en las mejores condiciones a las generaciones futuras.

Con este propósito, es necesario conocer, desde las disciplinas Historia del Arte y Conservación restauración, la condición del objeto considerado patrimonio cultural que será materia de estudio e intervención por ellas en conjunto, con el fin de preservarlo.

CAPÍTULO II

EL OBJETO ARQUEOLÓGICO COMO OBRA DE ARTE

2.1 El objeto arqueológico.

2.1.1 El objeto arqueológico en relación a la Historia del Arte

- a) La Historia del Arte como disciplina
- b) Aproximaciones de la Historia del Arte al objeto de arte
- c) Aproximación de la Historia del Arte al objeto arqueológico

2.1.2 El objeto arqueológico y su relación con la Conservación-restauración

2.1.3. Vinculación de ambas disciplinas. Relación simbiótica.

2.1. El objeto arqueológico.

Antes de desarrollar el tema del epígrafe es útil recordar que, como disciplina, la Historia del Arte es más antigua que la Arqueología. Comúnmente se entiende que las excavaciones realizadas en diversos períodos históricos fueron ya reconocidas como trabajo arqueológico, cuando en realidad no llevaban un fin científico. Gloria Mora sostiene que

Sería dudosa pues, la afirmación, ampliamente difundida, de que en el siglo XVIII nace la arqueología como método más o menos científico de recuperación de la cultura material de épocas pasadas. [...] En realidad, la función de la excavación arqueológica como método más objetivo para estudiar los restos materiales del pasado no se hizo realidad hasta mediados del siglo XIX. Fue en ese momento cuando la metodología propia de los nuevos estudios prehistóricos (basada en el sistema estratigráfico), empezó a ser practicada. (Mora 1998:60)

La Historia del Arte, sin embargo, se considera que se inició como disciplina con Joachim Winckelman, a fines del siglo XVIII. Esta precedencia no es simple. Supuso que los métodos empleados y aplicados a los objetos analizados por Winckelman estuvieron sustentados en procesos de análisis y comprobación previos a los utilizados por la Arqueología, y que se establecieron como válidos para reconocer una obra de arte de un objeto de arte, mediante la observación y la comparación.

De esta manera, para empezar a desarrollar este segundo capítulo, donde hablaremos del objeto arqueológico como obra de arte, debemos definir qué se entiende por objeto.

Existe una concepción general del mismo y es a partir de esta concepción que se agrega ciertas características especiales, significativas, que permiten a cada disciplina teorizar sobre la información que se recupera a través de los objetos (Rodrigo del Blanco, 2013: 175).

Richard Gregory lo define como: “Cosa material inanimada, generalmente de tamaño pequeño o mediano, que puede ser percibida por los sentidos // Materia o asunto de que se ocupa una ciencia” (Gregory 1995: 754). El Objeto en sí es la transformación de la representación de una imagen inconcreta, una idea previamente construida por el hombre. Sometido a las acciones de los seres humanos, se le reconoce a través de los sentidos y dentro de la concepción de sí mismo como ejemplo (Rodrigo del Blanco 2013:176).

Otto Pächt distinguió las obras de manufactura humana producidas con la intención de crear una obra de arte y las definió como “objeto de arte” y, entre éstas, solamente las que resaltaban por sus valores formales podían ser valorados como “obras de arte” por la Historia del Arte. (Patch 1989:10-12). A partir de esta distinción, Martha Barriga Tello señaló que,

La obra de arte resulta del análisis y estudio de cualidades estéticas y formales que resaltan su existencia en comparación a otras de su espacio tiempo, tanto respecto a las piezas producidas en su momento, incluyendo las del mismo artista, como en relación a las anteriores que se comprobará que ha superado en técnica y propuesta, así como las posteriores sobre las que ha influido e inspirado para lograr nuevas soluciones. (Barriga Tello 2010: 57-58)

Jean Baudrillard opina que el objeto antiguo tiene una posición particular por tratarse de “un ser definitivo, un ser consumado [...] está fundado en sí mismo es 'auténtico” y que “Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo” (Baudrillard 2010:85).

Captados por los sentidos y razonados por el intelecto, los objetos son percibidos por los seres humanos dentro de convenciones e interpretaciones. Pero también son el fruto

de la invención, de la conjunción de ideas, de la creación, como los inventos que parten de la concepción de una idea (Lemonnier 1986:140).

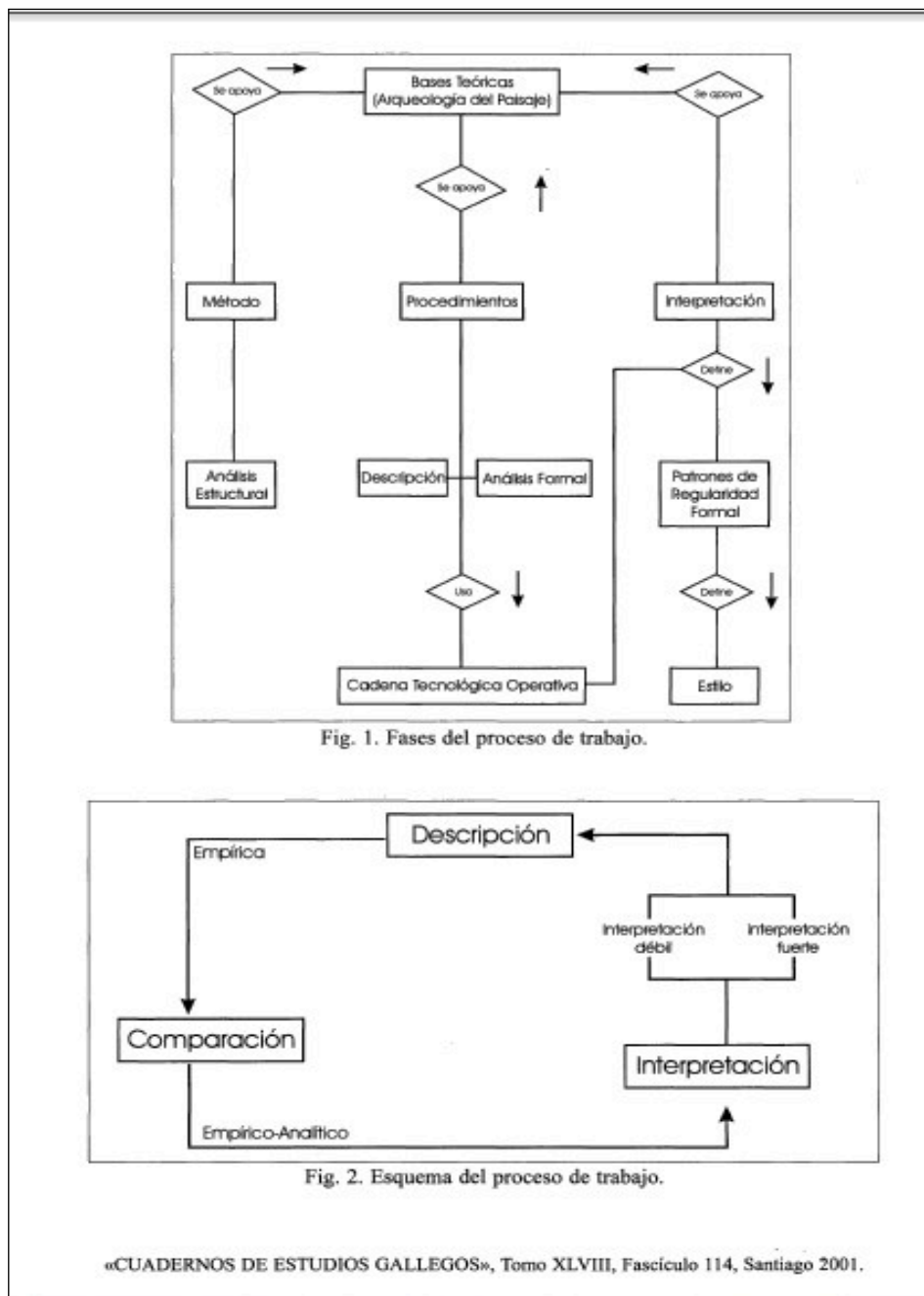


25.- RN 87930. Vasija decorada en relieve. Cultura Ichma, intermedio tardío. Colección MSH.

En este particular contexto conceptual, los objetos arqueológicos son la memoria del pasado de las culturas y de las sociedades; la técnica, material y habilidades utilizados para su creación pertenecen a un sistema, que definió Perlés como CTO: cadena tecnológico – operativa. Este sistema describe, analiza y relaciona todos los procesos de creación manufacturera del hombre con sus creencias religiosas y simbólicas (Perlés, 1991: 39). Esta vinculación se retoma en la antropología y se desarrolla como parte del estudio de las culturas en la antropología de la tecnología de Lemonnier (Lemonnier 1986:150).

Los objetos pertenecen a un proceso que inicia en la necesidad de su creación, se plantea o concibe el objeto y se obtiene la materia prima para crearlo. La transformación de esta en un producto se encuentra dentro de un momento, circunstancia que se volverá

parte del mismo, convirtiendo al objeto en fuente de documentación contextual (Cobas 2001:4).



26.- Cobas 2001:4

En la CTO, podemos reducir el esquema de análisis en tres unidades importantes para el estudio de los objetos: Descripción (reconocimiento de características físicas del

objeto), clasificación (ordenar y relacionar las formas) e interpretación (contraste entre datos obtenidos y los existentes genéricos) (Cobas, 2001:8). Las tres están encadenadas para lograr reconstruir, a través del objeto, un contexto determinado que permita relacionar patrones técnicos o estilísticos y entender con mayor certeza los procesos de evolución cultural.

Este sistema introduce en el estudio del objeto (forma, estilo) el material y la técnica utilizada para adecuarlo, todo desde el punto de vista de la manufactura y su dominación por el individuo (Lemonnier, 1986:176).



27.- N° 00243/Alm.4/An.7/N3/2010.
Cerámica globular (cántaro) periodo formativo.

Sebastián Salazar Bondy propuso una definición de estilo en el sentido de la historiografía europea y sus diferencias entre los distintos lugares del mundo. Lo consideró resultado de la composición racial, el medio geográfico, el sentido de la religión y la filosofía, siempre “conformado por la visión del mundo de cada comunidad

humana, por las bases espirituales, económicas, sociales y políticas, sobre las que cada pueblo se asienta y de las cuales se nutre” (Salazar 1960:13), en coincidencia con la propuesta de una Historia del Arte como Historia de los estilos.

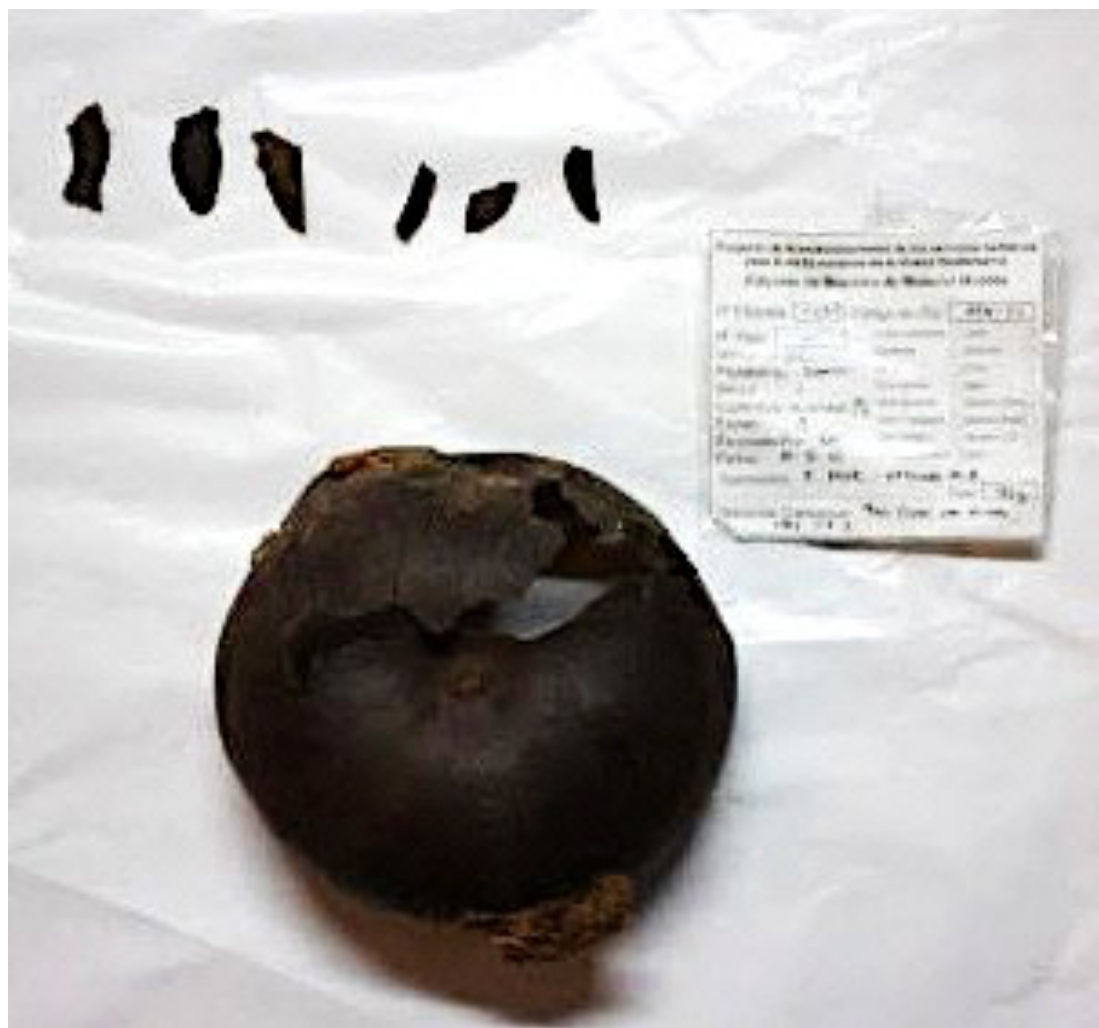
Para la arqueología existen varios métodos de aproximación al objeto: contextual, tradicional (criterio implícito sistemático), tipológico, antropológico, etc. (Levi-Strauss, 1979:230). En esta investigación nos centraremos en el modo de aplicación del análisis formal, el cual reconoce la representación de los objetos y sus combinaciones, para luego optimizar el proceso de identificación utilizando patrones: estilos, decoraciones, tipologías, elementos sucesivos reconocibles dentro de parámetros determinados (Cobas 2001:26).

Dos de los parámetros más utilizados son lo abstracto y la coincidencia. En el primero no existe una imagen de muestra, pero sí patrones estilísticos (combinaciones de líneas, ángulos, formas geométricas, uso de color). En el segundo, la coincidencia la establece la relación con la realidad representada (porcentaje de relación entre significado y significante, códigos) (Cobas 2001:30).



28.- SN – hallazgo 01 –rampa (textil tela llana reticulada, cuadriculada rojo y azul, envoltorio de mate). Colección MSH. Periodo. Intermedio Tardío

Los signos pueden estar clasificados previamente en naturalistas (líneas básicas y detalles), geométricos (formas básicas), estructurales (sólo líneas más importantes). Dependiendo de la codificación que se le haya dado al producto, o forma representada, esta unidad creadora conllevará información de un desarrollo cultural o social del cual es consecuencia (Levi-Strauss, 1979:254).



29.- MA-41 (mate fragmentado con residuos de algodón)
Periodo Intermedio Tardío. Colección MSH

Los objetos arqueológicos son por propia definición el reflejo de una actividad realizada por el hombre con un fin planificado, determinado y están incluidos en contextos: cotidianos, de uso complementario, funerario, tradicional, mágico, religioso, etc. Dentro de esta definición hay sub unidades de investigación que analizan cada referente

del objeto: material, condiciones técnicas, decoración, utilidad, y es a través de ellas que podemos concatenar variables que nos lleven a posicionar el objeto en un contexto específico (Lemonnier 2012:67).



30.- RN 84046. Cultura Lima, intermedio Tardío. Colección MSH.

Esto determina que los objetos, en términos generales, son creación humana material y tangible y que pueden ser sometidos al análisis y verificación de sus condiciones particulares en el marco de un grupo humano, o conformación social que los elabora como respuesta a una necesidad que debe ser cubierta. Esto los convierte en elementos útiles que, por sus características específicas respecto al material y forma, responden al fin por el que se les ha creado. Los objetos reflejan las inquietudes de los grupos humanos respecto al uso al que se les destinó pero, especialmente, su forma y condición final representan la espiritualidad y rasgos simbólicos particulares que trascienden el uso al que se destinó el objeto cuando se le identifica como posible de tener valor artístico. Estos rasgos, por lo general particulares y únicos, identifican al grupo, permiten que se lo reconozca frente a otros objetos producidos en diferentes contextos por grupos humanos diferentes cercanos o distantes.



31.- Cerámicas en contexto arqueológico en exhibición. Cultura Ichma - Inca
Sitio Arqueológico Huallamarca.MSH

2.1.1 El objeto arqueológico en relación a la Historia del Arte.

Para la Arqueología, al igual que para la Historia del Arte, los objetos son la fuente primaria de conocimiento. En 1922, se publicó *El Manco Capac de la Arqueología peruana. Julio C. Tello contra Emilio Gutiérrez de Quintanilla*, que recogía la polémica entre ambos estudiosos. Allí se incluye la opinión de Gutiérrez de Quintanilla sobre lo que debía caracterizar a un arqueólogo. Lo primero que señala es la importancia de la crítica y los conocimientos de arte como base de la investigación “i de maduras lucubraciones”; la historia universal y de la ciencias para poder situar las características físicas de los pueblos que estudia; la competencia crítica en arqueología para evitar las “mistificaciones”, y posibilitar el que aplique al estudio “el método analístico, que, mui (sic) superior al cronológico, se basa en la comparación” (1922:29). Es imperante para él que el arqueólogo se sustente en el conocimiento la arqueología literaria “en que de todo punto importa instruirse, desempeña considerable rol en las soluciones que el

arqueólogo persigue; visto que los monumentos figurados se explican por ella, i ésta, por los monumentos” (1922:29). A lo que añade que “la historia del arte es la base de toda arqueología (sic)” (1922:30). Gutiérrez estaba en contra del ejercicio exclusivamente práctico y técnico, que ignoraba las características del pueblo productor, debido a su falta de formación académica, por lo que el conocimiento histórico y artístico era indispensable para un resultado positivo.

Siendo el objeto un hecho histórico preciso, se distingue en la Arqueología como objeto de uso: prácticos, ceremoniales o para el disfrute; de aquellos que estudia la Historia del Arte como obras de creación individual. El objeto “de arte” se reconoce por la intención de los creadores, condición indefinible que debe identificarse por las circunstancias exigidas en cada época y lugar después de un profundo estudio. Panofsky ofrece la definición de “intención”:

The interpretation most frequently suggested by the usual meaning of the word “intention” (just as by the word “volition”) is the one pertaining to the artistic’s psychology. Such an interpretation regards artistic intention and volition as psychological acts of the historically comprehensive “artist”. This view cannot possibly be correct [...] we determine the artist’s real psychological intentions only on the basis of the works before us –and these works for their part can only be explained by these intentions. (Panofsky 1981: 21)³⁰

³⁰ La interpretación más frecuentemente sugerida para el significado usual de la palabra "intención" (como pasa con la palabra "voluntad") es el referente a la psicología de lo artístico. Esta interpretación mira la intención artística y la voluntad como acto psicológico de la historicidad integral del "artista". Esta visión no puede ser correcta (...) nosotros determinamos las intenciones reales, psicológicas del artista sólo sobre la base de los trabajos que tenemos ante nosotros – y estas obras por su parte sólo pueden explicarse por estas intenciones. (Panofsky 1981: 21)(Traducción AHB)



32.- RN: 12 313. Cerámica de pequeño formato, policromada. Colección MSH.

Panofsky señala que, antes que exista una suposición acerca del proceso psicológico del artista, la intención se refiere a lo práctico ejecutado. Es a partir de allí, examinando el objeto, que puede deducirse su intención, porque tampoco sirve para determinar las declaraciones sobre el deseo del artista que no siempre coinciden con lo que el historiador de arte percibe. En conclusión, es el objeto el que responde a los datos que el historiador de arte busca conocer.

La complejidad del estudio del objeto de arte lleva a que en muchas ocasiones estos objetos pueden no encontrarse completos o presentar un mal estado de conservación por diferentes causas, y ocasionan que se tome información de otras disciplinas para lograr explicar el pasado a través de ellos. También se encuentra objetos de características simples junto a aquellos de una complejidad mayor. La arqueología los identifica, contextualiza y describe.



33.- RN 86253. Falsa cabeza funeraria (tallado en madera incrustación concha).
Intermedio Tardío. Colección MSH.

La primera fuente a la que se recurre es al contexto, por ser el medio en el cual el objeto se posiciona; pero, además, existen las fuentes escritas y orales que complementan los estudios de los mismos (Augé 1987: 46). A la Historia del Arte le corresponde encontrar el sentido e interpretarlos sobre la base de datos que la Arqueología, los documentos y el análisis formal ofrecen, y contextualizarlos por comparación con otros objetos de similares o de distintas características. Para los objetos que se encuentran apartados de su lugar de producción original, los métodos de la Arqueología que permiten la seriación y vinculación con otros contextos apoyan a la Historia del Arte, cuyos métodos son fundamentales para vincularlos con otros de producción similar, lo que permite superar la dificultad.

Para la Historia del Arte, el objeto es su fuente primordial de estudio porque es resultado de la creación que realiza un individuo o grupo que lo concibe respondiendo a necesidades de orden espiritual, personal y colectivo, sin recurrir de manera prioritaria

al concepto exclusivo de uso. Durante siglos las obras de creación artística llevaban en sí la relación intrínseca entre arte y utilidad, sin embargo los artistas encargados de crearlas les daban características que superaban esta condición. Son, precisamente, estas características de perfección a las que se aspiraba en cada momento histórico, las que transforman el objeto de arte en obra de arte, la intención.

Para identificar un objeto de arte como obra de arte, el producto es analizado a partir de metodologías básicas establecidas o adaptadas, las cuales responden a un sinnúmero de pautas de investigación que orientan el análisis en razón de aquello que se busca conocer del objeto. En realidad, a pesar de existir estos acercamientos, siempre se debe partir de una constante previa de investigación que es el análisis del objeto, su material, forma y condiciones de diseño, porque es desde él mismo, y no exclusivamente a partir de la mirada interesada del investigador, que se le conocerá. Ante esta premisa situémonos en el espacio de investigación definiendo la disciplina de la Historia del Arte, encargada del proceso de estudio e identificación mencionado.



34.- RN 86538. Cultura Huari. Horizonte medio. Colección MSH

a) La Historia del Arte como disciplina

La Historia del Arte es la construcción teórico sistemática que permite explicar la aparición de los objetos y creaciones de arte para reconstruir su historia en espacios temporales determinados. Es una disciplina que se ha definido como humanística, pero también como ciencia social o ciencia de la observación, según se interprete como el estudio de la espiritualidad humana formalizada; como reflejo de las aspiraciones formales de un grupo social; como formas de percibir la realidad construida; o como aquello que representa al grupo frente a otros. Lo importante es tener en cuenta que lo que la Historia del Arte busca es conocer la trayectoria vital de la creación humana con características formales excepcionales en su momento, que pueden ser verificadas a través del tiempo y el espacio como obras de arte. Llega a este nivel debido a la interpretación que cada historiador de arte hace de su material de estudio, y de acuerdo a sus propias características como individuo. Heinrich Wölfflin señaló las dificultades de la interpretación:

de si la variación de las maneras de interpretar es consecuencia de una evolución interna, de una evolución consumada en cierto modo espontáneamente en el órgano de comprensión, o si es un impulso externo que condiciona la transformación. El problema lleva más allá del campo de la historia descriptiva del arte. (Wölfflin 1970: 329)

Como se verá, las definiciones son variadas porque dependen de las muchas condiciones mencionadas anteriormente: Si se define desde su sistema metodológico básico:

La Historia del Arte clasifica la información acerca del trabajo artístico de los hombres y sistematiza estos conocimientos organizándolos según los periodos históricos, regiones geográficas, aspectos sociales, técnicas artísticas y estilos, así es que si tenemos en cuenta que se considera ciencia a un sistema organizado de conocimientos y los métodos requeridos para la obtención de los mismos, entonces sí podemos decir que la Historia del Arte es una ciencia aunque esta depende enormemente de otras disciplinas para conformar este sistema de clasificación y conservación de las obras que conforman el patrimonio artístico de las naciones. (Cirici Pellicer 1961: 257)

La Enciclopedia Británica reproduce esta definición:

El estudio histórico de las artes visuales se ocupa de la identificación, clasificación, descripción, evaluación, interpretación y entendimiento de los

productos artísticos y el desarrollo histórico de los campos de la pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, dibujo, grabados, fotografía, diseño de interiores, etc. (Encyclopaedia Britannica 2002)

En términos generales, se reconoce como una disciplina resultado de las condiciones sociales y el ideal de representación de los grupos humanos, considerándola una “evolución”, paralela al proceso histórico:

La Historia del Arte es una disciplina de las ciencias sociales que estudia la evolución del arte a través del tiempo y basa sus estudios en el análisis de las expresiones artísticas del hombre y cómo este ha representado su visión particular del mundo que lo rodea a través de las distintas técnicas y manifestaciones artísticas en cada uno de los periodos históricos. (Quillet 1968: 324)

Jonathan Harris, de tendencia marxista, fue uno de los impulsores de la llamada “Nueva Historia del Arte” (Harris 2001), que pretendía revisar la disciplina e incorporar a todos los públicos e investigadores orientados hacia lo “multi” e “inter” disciplinario, con intereses en las corrientes de la pura visualidad, feminismo, marxismo, anticolonialismo, identidad sexual, marginalidad y otros aspectos vinculados a los movimientos sociales y políticos a partir de la década de 1980 en Europa Occidental y los Estados Unidos de Norte América, para hacer notar las diferencias de las propuestas metodológicas entre una y otra región geográfica, y los enfrentamientos que producían. (Harris 2001:16)

En *The New Art History [La Nueva Historia del Arte]* (2001), su propósito fue ofrecer un estado de la cuestión que orientara nuevas aproximaciones metodológicas, considerando que la Historia del Arte trata de “empirical objects” (objetos empíricos); “producers” (productores) o artistas; “patrons” (patrones) o intermediarios; “styles of visual representation” (estilos de representación visual) y formaciones colectivas como museos, galerías etc. que estén involucradas en la producción, distribución y consumo de arte. (Harris 2001:17). Y sobre la metodología destaca la descripción analítica, que siempre es parcial y referencial y la importancia de un discurso apropiado asociado al objeto de estudio y a la sociedad en general.

Posteriormente, ofreció una definición poco clara, centrada en la aplicación:

Name given to the historical study of art –involving such practices as curation and research, teaching, and the preparation for publication of essays, books, and

catalogues- work often carried out, through not exclusively, in scholarly or higher education institutional context, such as universities and museums.³¹ (Harris 2006: 23)

La que amplía más adelante,

Art' history's disciplinary status consists, too, in sets of concepts and principles, objects and methods of study –along with some foundational arguments and values claimed to underpin and guide the general inquiry. Since the early days of the discipline's development in universities in Europe in the early years of the twentieth century, however, these basic elements have involved and multiplied almost beyond recognition and it is extremely doubtful now that any consensus exists over the key concerns of the field of study as a whole.³² (Harris 2006: 24)

Las discusiones disciplinarias resultado de su fragmentación y la dispersión de propuestas claras, no ayudaron a entender el objetivo de la Historia del Arte que, incluso en el Perú, se afirmó que “no existía”. Sin embargo, también se han propuesto definiciones más precisas que recogen parte del debate. Según el proceso histórico como un sistema de transformación en el tiempo y en el espacio, Mathew Rampley, la define:

Es la ciencia que estudia la evolución del arte a través del tiempo y del espacio, ya que se pueden plantear diferentes historias del arte dependiendo del período temporal y el territorio geográfico que se acote. (Rampley 2005:530)

También se ha destacado su objeto de estudio como creación humana de conocimiento, con un lenguaje específico:

El objeto de estudio de la Historia del arte es la obra de arte como producto resultante de la creatividad y actuación humana que se expresa con sus propios códigos y enriquece la visión global de la realidad y sus múltiples formas de hacerse manifiesta [...] A través de ella se aprende a percibir el arte como un lenguaje con múltiples códigos que permiten comunicar ideas y compartir sensaciones, proporcionando conocimientos específicos para percibir el lenguaje de las formas de las artes plásticas, enriquecido progresivamente con la

³¹ Nombre dado a los estudios históricos del arte –comprendiendo prácticas como la curaduría y la investigación, la enseñanza, y la preparación de publicaciones de ensayos, libros y catálogos- trabajos conducidos, aunque no exclusivamente, en el contexto de la escolaridad o alta educación institucional, como universidades y museos. (Harris 2006: 23) (Traducción AHB)

³² La Historia del Arte, como disciplina, consiste en conceptos y principios, objetivos y métodos de estudio –conjuntamente con algunos argumentos y valores fundamentales asumidos para sostener y guiar la investigación general. Sin embargo, desde las primeras etapas de desarrollo de la disciplina en universidades de Europa en los primeros años del siglo veinte, estos elementos básicos se han multiplicado tanto que hoy es muy difícil encontrar consenso acerca de las bases fundacionales, de la disciplina como totalidad (Harris 2006: 24) (Traducción AHB).

aportación de otras manifestaciones procedentes de la creación y comunicación visual... (Belda y Torres 2006: 368).



35.- RN 86768. Vasija escultórica de dos asas. Cultura Huari, Horizonte medio. Colección MSH.

La discusión no ha llegado a conclusiones, pero sigue siendo útil la definición clásica e integradora de Erwin Panofsky, porque destacó la condición específica de la Historia del Arte como el estudio basado en la observación selectiva del material primario que son las obras de creación específicamente humanas, testimonios o “signos y estructuras” (1970:18), y, a la vez, registros de espacio temporales que, respetando la tradición, rechazan la autoridad que ella le impone porque aspiran a superarla. La Historia del Arte identifica, descifra, interpreta, clasifica, coordina estos registros, los sitúa en un sistema coherente que tenga sentido y los experimenta estéticamente. Todo el proceso pasa por la verificación de los datos obtenidos, pues se reconoce que el historiador de arte como sujeto con experiencia visual responde, a su vez, a su tiempo y época, a sus prácticas y conocimientos, lo que matizará su interpretación del significado que toda obra de arte aporta. (Panofsky 1970:19-22)

Panofsky llama a este proceso “recreación estética intuitiva” (1970: 24), o también “síntesis estética re-creadora” (1970: 27), que afecta la valoración de las soluciones a los problemas artísticos planteados a los artistas en su labor. Por eso debe considerarse que sus resultados y propuestas estarán sometidos al juicio de otras miradas y nuevos conocimientos que podrán variar o confirmar sus aportes. Y añade una vinculación importante para nuestro objetivo cuando afirma que:

La recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están ligadas entre sí de modo que constituyen, una vez más, lo que hemos denominado “situación orgánica”. No es exacto que el historiador de arte integre en primer término su objeto mediante síntesis re-creadora y comience luego su investigación arqueológica, como si se tratara de comprar en primer término un boleto y de subir luego a un tren. En realidad, los dos procesos no se suceden sino que se compenetrán; la síntesis recreadora no solo sirve como base para la re-creación arqueológica, sino que a su vez la investigación arqueológica sirve de base para el proceso re-creador; ambos se modifican y rectifican mutuamente. (Panofsky 1970: 25)

La localización, observación y análisis del objeto es compatible con el método arqueológico al que se alude, porque no puede estudiarse una pieza desde la Historia del Arte sin identificarla previamente como objeto de creación humana que materializa una idea y expresa un contenido, al que el observador le atribuye valor estético.

La Historia del Arte como estudio específico es relativamente nueva porque se conoce como disciplina a partir del siglo XVIII y será participe paralela de los descubrimientos de la Arqueología y su interpretación. Aunque desde mucho antes se estudiaba el tema del objeto, el arte y los artistas, como el caso del florentino Giorgio Vasari (1511-1574) con su obra *Vida de grandes artistas* publicada en 1550 y en una segunda edición en 1568, que es la conocida hasta hoy (Vasari 1964). Por primera vez, Vasari resalta la importancia del genio del artista, intentando desvincular el suceso histórico de la producción artística, lo que influenciará a los artistas posteriores y a los movimientos más importantes. Uno de sus grandes representantes, considerado por Alois Riegl “Como primer historiador de Arte” (Kultermann 1996: 73), es el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), quien sentó las bases del estudio del arte en su obra *On the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* [*Sobre la Imitación de las Obras Griegas en Pintura y Escultura*] en 1755 y, especialmente, luego de su experiencia con las obras antiguas en Roma y otras zonas, cuando escribió su *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764), trabajo dedicado al pintor Anton Rafael Mengs,

donde destaca el estudio del material, técnica y significado de diversos restos arqueológicos (Navarro 1978:41), un método opuesto a la vida de artistas de Giorgio Vasari.

b) Aproximaciones de la Historia del Arte al objeto de arte

Las primeras vinculaciones del objeto con la fuente histórica cultural fueron los documentos. Para muchos investigadores los objetos son documentos que en sí mismos encierran información clave que delimitan los estudios periódicos de la historia. Fundamentalmente, la Heurística³³ nos enfrenta a una búsqueda comparativa, transversal de la información que acompaña al objeto y lo eleva a su condición de fuente histórica. Pero en este proceso podemos caer en la omisión de sus características intrínsecas: forma, material, manera³⁴. Hermann Bauer señala que la Heurística “Es la doctrina de los caminos para la consecución de un conocimiento científico” (Bauer 1980: 133), caminos que están definidos por el método orientado a una finalidad. La finalidad sería el estudio de la obra de arte singular, y la investigación de la Historia del Arte tendría como meta la historia universal del Arte (Bauer 1980:135).

En el marco hermenéutico de la disciplina, Karol Berger recuerda que el objeto de arte necesita ser experimentado, y que el estudioso debe convencerse de que todo lo que un objeto de arte necesita es eso, porque esta es la única interpretación que importa. Y añade, “An artwork, that is, a real object in which an imaginery experience has been encoded, must be experienced-decoded if it is so to reveal an artworld, and to experience is to interpret” (Berger 2000: 213)³⁵. Pero, aunque el significado se encuentra exclusivamente en el acto de decodificación, todo este significado es lo que se pierde o se encuentra en la interpretación, porque el sentido original jamás está disponible (Berger 2000: 214). Para lograr acercarse al objeto en este sentido, se parte del contexto, de la comparación con otros objetos como él, al que previamente hemos

33. Capacidad del hombre para crear e inventar estrategias que solucionen problemas. <http://dle.rae.es>

³⁴ Entiéndase “manera” como lenguaje o estilo particular de quien ejecuta un objeto. <http://dle.rae.es>

³⁵ Una obra de arte, es decir, un objeto real en el que se ha codificado una experiencia imaginada, debe ser experimentada para revelar un mundo del arte, ya que experimentar es interpretar un trabajo artístico. (Berger 2000:213) (Traducción AHB).

situado como parte de un tipo o género. Esto permite establecer los conceptos de análisis para compararlo con otros que los compartan. El conocimiento y la experiencia del estudioso son necesarios en este proceso (Berger 2000: 215-216).

Por eso Bauer propone que debe estar asegurada la integridad exterior de la obra de arte, rehacerla a su estado originario, cuidando la reintegración de los faltantes, en lo que está comprometida la restauración y también la experiencia del observador para identificar aquellos aspectos que pudieran haberla alterado, aunque este último procedimiento puede tener tanto peligro como la negligencia. Es fundamental en este punto el conocimiento del contexto físico espacial al que perteneció la obra, para establecer criterios de reintegración para efectos del estudio (Bauer 1980:137). El mismo autor llama la atención acerca de la vulnerabilidad de la obra sometida a lo que denomina la “reconstrucción negativa”, que interviene retirando, agregando o inventando secciones o apariencia de los objetos y obliga a una revisión exhaustiva para intentar recuperarla, porque “la trayectoria histórica es esencial para la obra” (Bauer 1980: 138).

Bauer señala otros peligros que atentan contra la autenticidad de la obra y que tienen consecuencias en su estudio. Entre estos señala: “La sustitución como fraude; modificaciones parciales, con el fraude por finalidad; el cambio de una copia por un original; creaciones ulteriores imitando un estilo o caligrafía; mistificaciones y descubrimientos con el fraude por finalidad” (Bauer 1980:140-141). Ante estas dificultades el método histórico artístico que identifica tanto la condición material de los objetos como su procedencia, es fundamental. Al historiador de arte le compete deslindar las dificultades que se presenten en este aspecto, tanto a través de sus conocimientos como mediante el auxilio de los métodos técnicos recientes aplicados a la obra. Bauer, citando a Piel, aclara que “La “obra de arte” está fundamentada materialmente”, pero que:

La dificultad radica, en particular, en que la obra de arte, aunque se presenta materialmente, se manifiesta en forma distinta, y en que el modo de su manifestación depende también del receptor. Se puede definir la obra de arte como un dato material en el que la materialidad trasciende, sobre la base de particulares propiedades configurativas, en beneficio del fenómeno. (F. Piel, *Fragen und aufgaben der Kunistwissemschaft, manuscrito impres*, Múnich, 1972. Pág. 22, citado en Bauer 1980:143)



36.- RN 84048. Cerámica escultórica zoomorfa. Cultura Huari, horizonte medio.
Colección MSH.

Entre los siglos XIX y XX la metodología de análisis que se aplica a la obra de arte se amplía y consolida, surgiendo diferentes métodos que desarrollan los estudios de la creación artística. En el artículo de Anson Arturo Navarro (1978), se especifica que la Historia del arte se estructura de acuerdo a la información que se quiere obtener del objeto. Para los fines de este trabajo citaré el esquema propuesto por el autor ya que condensa de forma estructural las metodologías conocidas. De acuerdo a Navarro (1978:41), se identifica cuatro métodos básicos para los que Udo Kultermann (1996), propone los investigadores que los utilizan, aunque no son los únicos ni los métodos son exactamente lo que inicialmente se propuso:

Entre estos métodos de análisis e interpretación de la obra de arte destacan cuatro, que siguen vigentes hoy día, son: el método formalista, el método iconológico, el método sociológico y el método semiológico o estructuralista, los cuales vamos a pasar a analizar:

a) EL METODO FORMALISTA

Método analítico formal: Jurgis Baltrusaitis; René Berger; André Chastel; Rudolf Arnheim; Norman Cohn; Omar Calabrese.

b) EL METODO ICONOLOGICO

Análisis simbólico (iconología) Ernst Cassirer; E. Panofsky; J. Bialostocki; H. Bauer; André Grabar; Meyer Schapiro; Edgar Wind; Fritz Saxl.

c) EL METODO SOCIOLOGICO

Historia social del arte, método comparativo: Pierre Francastel; A. Hauser; Frederick Antal; W. Hoffmann (y política); Nicos Hadjinikolau; Silberman; Pierre Bourdieu; Análisis histórico social más principios formales y estéticos: Giulio Carlo Argan; Michelle Baxandall; Moshe Barach. .

d) EL METODO ESTRUCTURALISTA O SEMIOLOGICO

Análisis semiótico: Osvaldo Nesi; Jean Schefer. Análisis estructural: (fenomenológico): H. Einem; W. Dilthey; H. Seldmayer.

(Navarro 1978: 41; Kultermann 1996)

En el transcurso del siglo XX sumaron cinco nuevos enfoques a esta clasificación:

- Biográfico
- Atribucionista
- Flológico
- Psicológico
- Hegeliano o el estudio social y del espíritu a través del arte (Mir 1979: 20)

A los que debemos añadir el de inspiración marxista. La investigación en el estudio del arte se ha diversificado de tal forma que muchos estudiosos utilizan indistintamente los métodos y enfoques mencionados, complementándolos en una misma investigación, y también otras metodologías de diversas disciplinas de las Ciencias Sociales como la Antropología o la Historia, para formar criterios de análisis propios. En la mayoría de los casos son visiones parciales, porque el aspecto fundamental del estudio del arte, el objeto, queda relegado a un segundo plano, adornado por contextos diversos, siempre olvidando que en sí mismo está contenida su esencia, la manera e intención de su propia creación.

Como en muchos casos los objetos o creaciones son perennes en el tiempo, atravesando diferentes periodos y espacios, se exige una mirada abierta y amplia de quien lo investiga y estudia para su comprensión.

Por ejemplo, la filosofía espacial al conceptualizar la forma, propone buscar estructuras primarias en el espacio, que no se limitan a ser un volumen, sino que son entes trasgresores del espacio ilimitadamente (Barañano 1983:126). Esta ausencia de límite fuerza al investigador y, por consecuencia al espectador, a usar sus propias referencias, ya sea por la vía de “la contemplación” (intuitivo, psicología de la obra, áreas, formas mentales) o por la vía de “lo conceptual” (anecdótico, ambiental, normativo, arte como escenario social: ideología) (Barañano 1983:138).

Bauer, lo define como “Lo lleno, lo vacío”, el *témenos* (no lugar) (Bauer 1980:60); y Barañano como el recinto o espacio abierto, el *ágora* (Barañano 1983:144), donde nada se detiene, todo es circulación: congregación, reunión, asamblea, espacio abierto social:

Las proyecciones que transponen el cuerpo en una tridimensionalidad completa o parcial son fijaciones de los objetos, es decir, su inclusión en un marco dominado y supeditado al hombre: dominado, ya que él ocupa un espacio en el cual domestica lo numinoso, lo divino o el espíritu, que tiene que ser pensado como materialización de nuevo en su *témenos*. (Bauer 1980: 60)

Explicar al objeto artístico es fundamental, y Bauer define formalmente la obra de arte por: proporción, ritmo, armonía (Bauer 1980: 15). Al mismo tiempo relaciona las categorías y subdivisiones que se ha hecho del arte a lo largo de la historia, expone que el arte existe y puede independizarse de las fuentes que lo interpretan y rodean, pero manteniendo siempre esta relación con el contexto, la creación (imaginación) y la habilidad (dominar la técnica) (Bauer 1980:60).

Bauer considera que con el *Libro de Arte* de Cennino d' Andrea Cennini, que fue terminado el 31 de julio de 1437 en Italia, se manifiesta el primer momento en que se lleva a cabo la separación entre arte y artesanía (Bauer 1980:84). En los 189 capítulos, que son las secciones de diversa extensión en la que dividió el texto, el libro de Cennini (2006) buscó instruir técnicamente a los artistas, transmitiendo los conocimientos para producir obras de arte de diversos géneros, tal como él los había adquirido en su formación. Para la Conservación-restauración son básicos los datos que aporta, referidos minuciosamente a la producción de objetos en diversas técnicas (pintura, escultura, vitral, mosaico), y también a la mejor y más eficaz manera de intervenirlos cuando están deteriorados o rotos, porque complementa detalles que no necesariamente forman parte de la fabricación de los objetos. Además, Cennini argumenta que al

expulsar Dios a Adán y Eva del Paraíso, fue necesario encontrar formas de supervivencia “manual”, por lo que Adán “Luego emprendió muchas artes necesarias y diferentes las unas de las otras; requiriendo unas mayor habilidad que otras, que no podían ser todas iguales” (Cennini 2006:32), no eran iguales en la dificultad técnica, pero todas tenían un mismo rango. Añade: “El fundamento del arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido” (Cennini 2006:35). Lo cual le da pie a teorizar sobre la pintura como la segunda de las artes importantes, inspirando a artistas posteriores como León Batista Alberti (Quattrocento), quien con sus obras acerca de la pintura propone que ésta sea parte de las artes liberales, se le considere científica y se separe de la industria manual, considerando la destreza artística como genialidad y comparándola con la retórica (Bauer 1980:16).

En el arte la creación del objeto parte de una necesidad y, para que este objeto se vuelva obra de arte, debe cambiar su concepción misma en cuanto a esquema de creación (Muthesius 2001: 123). La correspondencia entre técnica y mecánica se diferenciará desde los avances científicos de Leonardo Da Vinci (XVI), y será más tangible en el siglo XVIII al acontecer la primera revolución industrial (Muthesius 2001: 128); la cual separa definitivamente al artista (creación, invención y diseño), de la técnica (habilidad, modo de hacer).



37.- HPA TEX 31. Contenedor textil. Tapiz ranurado Kelim, policromado, con figuras zoomorfas. Intermedio tardío, Ichma. Colección MSH.

En muchos lugares esta separación derivó en la desaparición de técnicas ancestrales, e inició una corriente de pensamiento que amplió los estudios teóricos del arte, ahondando en concepciones más complejas sobre el objeto, los gustos, la estética y sus derivaciones para valorar la producción artística (Bauer 1980: 12).

Otros estudiosos que reflexionan sobre el objeto en la historia lo conciben desde diferentes posturas. Johann Winckelmann (1717-1768), expuso que la obra de arte llegaba a su máximo cuando era el reflejo directo (ideal) de la naturaleza, su imitación, y que para alcanzarla se debía estudiar el arte griego y tratar de emularlo (Winckelmann 1987:63). En Carl Jacob Burckhardt (1818-1897), encontramos que el objeto de arte es algo vivo y da más importancia a que se convierta en un ser receptivo de vida que a la documentación que pueda haber sobre él. El valor de la obra viene dado porque los diferentes aspectos de la vida de un pueblo han quedado marcados en ella (Burckhardt 1983:43). Para Konrad Fiedler (1841 - 1895), “lo artístico” viene de la mente del artista (inspiración), y la manifestación artística es conocer las cuestiones científicas propuestas frente y para la obra de arte, transformadas por la inspiración (Fiedler 1990:62).

Para Erwin Panofsky (1892 - 1968), el objeto es un símbolo que ilustra el concepto de cultura, sociedad, nación. El concepto del arte es atemporal, “lo sublime es lo divino y lo bello es la creación” (Panofsky 1980:46):

La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la Iconografía. De hecho, cuando hablamos vagamente de ‘contenido temático como opuesto a forma’, nos referimos principalmente a la esfera del contenido secundario o convencional, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos. (Panofsky 1980:57)

Surgen posturas divergentes con respecto a la teoría de arte, en las cuales se desarrollarán conceptos como el de arte popular y arte industrial, para categorizar los objetos con tipologías de productividad, acción y creación de forma seriada y utilitaria (Muthesius 2001:111):

Volkskunst: Arte popular; Hausindustrie, arte doméstico, arte industrial, objeto doméstico. *Volksgeist*: voluntad o espíritu del pueblo, capacidad de expresar las

ideas de un periodo a través del arte; *Kunstwollen*: era la idea de que el arte o la obra de arte tienen una intencionalidad por sí misma, es decir, el autor la crea con una intención pero luego su desarrollo está fuera del control del propio autor. La obra de arte pasa a tener una fuerza por sí misma y un desarrollo impredecible, estando siempre en constante cambio. (Muthesius 2001:111)

A pesar de la separación, desde el estudio de la esencia del objeto (formas, unidad, totalidad), lo utilitario reivindica su esencia, y proporciona el rasgo esencial más antiguo y significativo del desarrollo cultural del hombre:

Formas que todos los miembros del pueblo deben conocer y ejercitar; hay que subrayar expresamente que en la actividad doméstica primitiva no podía haber diferencias de clase. Estas las estableció la esclavitud. El señor también hace uso del derecho de la fuerza en el campo del Arte. La belleza es igualmente una manifestación de la fuerza: el adorno de valor aparece como un privilegio frente a los indigentes. Así, por una parte, formas artísticas únicas se convirtieron en prerrogativa exclusiva de ciertas clases, que a la vez abandonaron (paulatinamente) el proceso de fabricación de las formas. Así, también bajo este aspecto, debe darse consecuentemente un análisis pormenorizado del arte popular. (Riegl 1987: 68)

Hay una separación entre arte popular y objeto doméstico, por la actividad que se realiza. La producción de bienes es lo que el hombre necesita para vivir y el arte popular es la continuidad de una tradición, atemporal, simbólica que se transforma a partir del ser humano, creador. (Bauer 1980: 21)

La ausencia de la obra de arte sólo... [es]...comprensible dentro del concepto histórico análogo, que sólo puede ser claro y unívoco en los límites históricos determinados por el espacio y el tiempo culturales, mediante un “entendimiento del ser” y una “voluntad fundamental” concretos y homogéneos. No es ni una estética intemporal ni un concepto apriorístico quien determina que es el Arte, sino la continuidad y la tradición de la presencia histórica del Todo en cada nueva obra individual; una continuidad y una tradición a las cuales nosotros pertenecemos. La obra de arte no puede medirse con una norma conceptual deliberada y ponderada y reconocida como tal obra de arte, sino como la simbología, que en cualquier otro mundo hubiera tenido que ser por completo diferente, nacida del y generada por el decurso histórico. (M. Müller, *Existenzphilosophie im geistige, leben der Gegenwart*. Heidelberg, 1964. Pp 255-254, según: F. Piel, *Fragen und aufgaben der Kunistwissemschaft*, manuscrito impres, Múnich, 1972. Pág. 22. Citados por Bauer 1980: 19)

En todo caso, las posturas sobre el arte han ido cambiando a lo largo de la historia y de acuerdo a lo que el periodo podía necesitar explicar. De todo lo expuesto anteriormente para este trabajo de investigación se ha propuesto utilizar el *Método Formalista* como el

primer método de acercamiento al análisis del objeto, del cual parten los otros procesos de estudio. Es en realidad un punto de partida, de conexión con la realidad del objeto en la historia lo que conlleva su discusión.

La metodología formalista para la Historia del Arte surge en el siglo XIX en la Escuela de Viena, como Wiener Schule der Kunstgeschichte, que considera los fundamentos del arte desde la conjugación de las formas en el objeto. Lo estético es lo más importante, tiene capacidad de trascender el tiempo y el lugar (Muthesius 2001: 117). Su máximo representante es Heinrich Wölfflin. Esta metodología progresa en reacción al método positivista que busca explicar el objeto de arte desde diferentes contextos (histórico, social, político, económico). En el método formal se sustenta que todos los elementos que se desarrollan de forma lógica en el objeto explican su esencia y que, aunque el objeto responde a un contexto y manera determinados, esta simbiosis de elementos confluye por sí misma (Navarro 1978: 43). La aproximación formalista se concentra solamente en las propiedades formales de las obras de arte y presupone que éstas siguen su propio desarrollo lógico, unas respecto a otras, sin considerar el contexto en el que hubieran surgido porque son autónomas (Hatt y Klonk 1988: 66-67). Wölfflin fue claro:

No se perciben las relaciones que existen entre la imaginación del artista y las condiciones de época. [...] es necesario preguntarse qué es lo que realmente se puede expresar tectónicamente y qué podría ser decisivo para la imaginación formal. [...] No son los productos aislados los que cuentan, es el conjunto, la atmósfera fundamental de la época la que ve nacer estos productos. Pero esa atmósfera fundamental no puede ser un pensamiento definido o un sistema de proporciones lógicas, sino no sería una atmósfera. [...] La cuestión es saber de qué naturaleza es el poder de expresión de las formas estilísticas. (Wölfflin 1986: 83)

Wölfflin enfatiza la imposibilidad de conocer los nexos entre lo social o lo intelectual y el arte, por lo que su propuesta está dirigida a lo que puede comprobar. Sin embargo afirma: “Cada época capta las cosas con sus ojos, y nadie podría negarle este derecho; pero el historiador ha de inquirir siempre como piden ser vistas por sí las cosas” (Wölfflin 1970: 98).

El método formalista permite definir por qué ciertas unidades compositivas se desarrollan o transforman más rápido que otras y cómo cada característica formal tiene

un ciclo de desarrollo. El artista contribuye con su carácter individual para expresar las formas (interpretación propia), creando particularidades, relacionando y “afinando cada vez más en esto de la relación del todo con las partes”, logrando combinaciones en una obra de modo personal (Wölfflin 1970: 8).

Las conexiones formales van de lo lineal a lo pictórico (composición de las formas); la luz, la sombra (el color) y la fluidez construyen el movimiento que se traslada de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de lo múltiple a lo simple (Wölfflin 1970:24). Lo pictórico “se aparta más o menos de la cosa tal como es” no tiene relación con la forma objetiva, abarca el campo de la interpretación (“estilo del parecer”), y el estilo lineal se define por la precisión sentida plásticamente (estilo del ser). La forma en su conjunto múltiple crea una estructura compleja, sin perder su individualidad (Wölfflin 1970: 30-31):

El arte a través del tiempo, trae a representación, naturalmente, asuntos muy diversos; pero esto no es lo que determina el cambio de su apariencia: el lenguaje mismo varía en su gramática y sintaxis. No es solo que se hable de distintas maneras en distintos sitios –esto se concederá fácilmente–, sino que el habla tiene su evolución propia, y la facultad individual más poderosa no ha podido sacarle en una época determinada más que una determinada forma de expresión, y para eso no muy por encima de las posibilidades comunes. (Wölfflin 1970: 323).

En este punto se desarrolla la concepción de “lo tectónico: tektonik” (Hartmann 2001: 210), que es la clasificación de las artes de acuerdo a la técnica que se aplica para trabajar un material. La transformación final del material supone distintos tratamientos y estos los debe organizar un maestro, con el que trabajarán los diferentes especialistas (Hartmann, 2001: 215).

La obra de arte utiliza como medio de comunicación un lenguaje figurativo, que se muestra al espectador por medio de formas (Hartmann 2001: 224). Este método surge como reacción al positivismo e investiga las características visuales para descubrir que en la transformación del arte existen tendencias marcadas, leyes universales (Hartmann 2001: 233), que explican esta evolución. Y, a diferencia del positivismo que las busca fuera de la obra, el formalismo lo hace dentro de la estructura lógica de la composición, desde el “interior” del objeto artístico, haciendo énfasis en su representación más allá que en el contenido (Hartmann 2001: 242). Heinrich Wölfflin explica: “la visión no es

precisamente un espejo, idéntico siempre, sino una forma vital de comprensión, que tiene su historia propia y ha pasado por muchos grados evolutivos” (Wölfflin 1970: 324).

Según Alois Riegl, en la concepción artística existen patrones formales que resultan en infinitas combinaciones, y cada una de estas conexiones tiene un lugar en la historia, interpretadas de acuerdo al contexto del artista, siendo este un factor más del proceso creativo (Muthesius 2001:79). Riegl identifica en las formas dos conceptos: óptico (formas captadas por la vista), y háptico (formas visuales sensoriales, dan la sensación que podemos tocarlas) ambos análisis formales sustentan la teoría de las combinaciones formales (Muthesius 2001:119).

Para Wölfflin, el artista, la historia y la cultura no acompañan a las formas ni influyen en su proceso de transformación. Para él en realidad las formas, sus nuevos significados, combinaciones, son inmanentes a ellas mismas, siguiendo procesos lógicos de transformación: la ciencia artística (Wölfflin 1970:340), en la que la interpretación jamás podrá sustituir a la obra, reconstruirla o identificarla porque su objetivo es la comprensión de la obra en sí misma. También señala un aspecto que afecta el estudio de obras de arte separadas de su contexto cuando afirma:

La obra de arte aislada tiene siempre algo de inquietante para el historiador. Este tratará de darle un entorno y una atmósfera. Puede hacerse de dos maneras; por un lado, situándola en el contexto que investiga fases anteriores y posteriores, y por otro, recurriendo a afinidades coetáneas y envolviéndola así en un círculo ampliable, más allá de escuelas y linajes, hasta la esfera global del carácter permanente de un pueblo, en el que radica (*Das Erklären von Kunstwerken. Mit einem Nachwort des Verfassers.* Leipzig, 1940:11ss. Citado por Bauer 1980:166).

En determinadas circunstancias se observa que es posible estudiar la obra de un artista, por ejemplo Leonardo da Vinci, sin vincularla en ningún momento a Milán y Ludovico Sforza, porque su obra, como ha sucedido frecuentemente, puede estudiarse independientemente sin recurrir a los hechos históricos de su momento. La Historia del Arte puede hacer esto porque para ella la “obra de arte” es su objeto de estudio y la “historia” transcurre paralelamente, al punto que podría no considerarse.

Sin embargo, el objeto como evidencia histórica de un momento, es representado según las necesidades de la sociedad (Morales Moreno 2009: 49). La singularidad, la transición, lo cultural, lo ideológico son términos de referencia para identificar ciertas características en los objetos.

[Visualizar] la cultura política como una cultura movida enteramente por la política cuyos actores y espectadores comparten conjuntos similares de símbolos, significados, identidades, formas de ver, recordar y representar la acción colectiva y la participación social, en la que la acción social requiere del espacio público para su representación y es promovida por el cambio social.

Así, los análisis que hago de ciertas obras de arte, en general pinturas, enfocarán la cultura política como ese vasto conjunto de datos cualitativos (léase culturales) que permiten rastrear formas de representación del ser y su tiempo (Morales Moreno 2009: 51).

En este contexto hay que considerar la condición particular del objeto arqueológico que siempre ha sido entendido en un contexto utilitario, así podemos compararlo con el objeto producido en el arte popular. Su estudio siempre ha sido desde puntos de vista contextuales, históricos, sociales, dejando fuera del esquema de interpretación la creación humana (colectiva, popular, tradicional), y al objeto en sí mismo. Es en este punto en el que la metodología formalista es fundamental para que, a partir de ella, se construya discursos transversales sobre las culturas y los objetos. Serge Berstein llama “clima cultural” al contexto de la obra, donde el objeto es eje protagónico del periodo al que pertenece: tensión, visión, debate, ideología, imaginación colectiva, visión del pasado (Berstein 1999: 398).

c) Aproximación de la Historia del Arte al objeto arqueológico

La Historia del Arte pretende establecer el valor de obra de arte para los objetos considerados artísticos indistintamente. Para la disciplina, la obra de arte es aquel objeto artístico que se distingue de sus pares por su calidad técnica; originalidad de diseño; soluciones compositivas adecuadas al objeto y su función; por evidenciar la preocupación de lograr un efecto estético más allá de la solución puramente práctica; por representar el sentido de lo adecuado en el medio social en el que surge; por ser reconocido por este medio como representativo de su concepción de lo artísticamente válido.

Los objetos del arte peruano antiguo pueden ser estudiados parcialmente de acuerdo a estos principios porque no puede establecerse una datación precisa; tampoco se conoce datos identificados plenamente con los que puedan compararse; no siempre es fácil determinar su función en relación a su forma y características; no puede reconstruirse el contexto en el cual fueron creados y, muchos de los más representativos se encuentran dispersos en colecciones extranjeras. Agregando además, que en el Perú son poco accesibles las colecciones privadas y, muchas veces, hay dudas razonables acerca de la autenticidad de algunas piezas.

A esto se añade que, debido a la escasez de datos, no se conoce el ideal artístico del medio social particular; ni la posición del receptor contemporáneo al objeto o la condición del productor, sus ambiciones y objetivos. El objeto de arte peruano antiguo que ha permanecido se presenta como una propuesta estatal y oficial porque, además, los restos funerarios de calidad parecen adscribirse a una única clase social. Hasta el momento, aunque ha habido un importante avance, la información arqueológica es insuficiente o ha considerado medianamente los factores contextuales a la pieza. Estas carencias, necesarias para la valoración del historiador del arte, resultan en minimizar el valor como obra de arte del objeto peruano antiguo pues, incluso hoy, no se cuenta con medios de contrastación y de verificación histórico documental. A nivel mundial, no es el único caso.

Carl Einstein (1885-1940), a inicios del siglo XX, fue un estudioso alemán interesado en la Historia del Arte y la Filosofía, la Literatura y otros aspectos de la cultura de su tiempo. Comprometido con los ideales vanguardistas hizo un viaje desde París al África del que publicó *Negerplastik* en 1915, que tuvo tal éxito que fue reeditada en 1920. Su curiosidad partió del trabajo de pintores como Pablo Picasso, que habían tomado piezas escultóricas africanas como referentes. Su posición sobre la obra de arte autónoma estuvo influenciada por Adolf von Hildebrand y su *El problema de la forma* (1893); la *kunstwissenschaft* [Ciencia del Arte] de Konrad Fiedler (1841-1895), sobre la autonomía de la obra de arte, y por la *kunstwollen* o voluntad artística de Alois Riegl. Einstein llamó la atención acerca del tipo de piezas a las que los europeos consignaban como étnicas, negándoles la condición de obras de arte, aunque admitió la importancia de la colaboración entre Historia del Arte y Etnología (Einstein 2002: 97): “Considerar

el arte como medio para lograr conocimientos antropológicos o etnográficos, me parece un procedimiento dudoso, ya que la representación artística apenas dice nada sobre los hechos a los que está atado semejante conocimiento científico” (Einstein 2002: 32). Y sobre este aspecto, que para él era evidente, establece dos premisas para su estudio: Atenerse a la observación y “nunca endosar a la contemplación o a la creación investigada, la estructura de la propia reflexión” (Einstein 2002: 33). Había que abandonar el prejuicio

de que procesos espirituales podrían, simplemente, revestirse de signos opuestos y que la reflexión artística sencillamente se opone al hacer artístico. Al contrario, dicha reflexión es más bien un proceso, por lo general diferente, que, justamente, sobrepasa la forma y su mundo para integrar la obra de arte en el devenir general. [...] El análisis de las formas, en cambio, permanece en el campo de lo inmediato, porque cualquier forma solo puede presuponerse. Las formas, sin embargo, en tanto que objetos singulares, son más útiles para la comprensión puesto que, en tanto que formas, expresan tanto los modos de ver como las leyes de la visión. Es decir, imponen un conocimiento que se mantiene en la esfera de lo dado. (Einstein 2002: 33)

Einstein estaba proponiendo que para obras como las que estudiaba, el análisis formal “que remita a elementos específicos del quehacer espacial y de la visión y que enmarque las obras, podrá demostrar, implícitamente, que tales obras son arte” (Einstein 2002: 34). En las propuestas de los estudios sobre el arte peruano antiguo el análisis formal también era el aconsejado, pues no había otra fuente a la que pudieran remitirse los investigadores, y no era posible ignorarlas como tales solamente porque aquellas faltaran.

Ante esta situación, y considerando la importancia del estudio de obras de arte de culturas para las que no se tienen fuentes documentales verificables, sería imposible avanzar,

Sin hacer conjeturas, reconstrucciones e hipótesis, lo suficientemente fundamentadas, que utilicen una gama de datos indirectos para comprender mejor esas fuentes materiales. Es más, la historia de la ciencia demuestra que, con gran frecuencia, las construcciones teóricas basadas en datos indirectos adelantan el descubrimiento de monumentos materiales y crean condiciones favorables para que los hechos nuevos sean comprendidos adecuadamente. (Frolov 1986: 141)



38.- N°.I. HPA OG 0096. Mates pirograbado con diseños geométricos.
Intermedio tardío Ichma. Colección MSH.

Frolov propone esta opción que coincide en parte con el nuevo enfoque metodológico de la Historia del Arte, que cuenta con amplia bibliografía, lo que permite la aplicación de análisis formales mediante los cuales se pone en valor las piezas, se identifica sus calidades artísticas y se puede determinar los aportes técnicos y formales que ofrecen las obras. La metodología de la Arqueología ha permitido los acercamientos a los objetos de arte peruano antiguo, pues se espera de ella la descripción situacional y, de ser posible, el establecimiento del tiempo en el que fue producido el objeto, sus vínculos con otros y que establezca su función de acuerdo al contexto en el que fue hallado.

En el Perú la participación del historiador del arte en proyectos arqueológicos es escasa, fundamentalmente porque, considerando lo anterior, no se ha interesado por este campo y, cuando lo ha hecho, se ha dedicado a la restauración o, en la mayoría de los casos, se ha incorporado a proyectos en el extranjero, pues hasta hace poco no se había desarrollado una metodología adecuada al objeto de estudio. Por ello, la Arqueología añadió a sus descripciones técnico formales, base del método iconográfico, interpretaciones de acercamiento iconológico, con las dificultades que implica aplicarlo cuando se carece de fuentes documentales contemporáneas al objeto. Se ha incidido en la interpretación por comparación con obras del mismo medio cultural o de fuentes extranjeras con similares características lo que, siendo válido, igual presenta limitaciones por las diferencias espacio temporales.

Esta situación no sucede exclusivamente en el Perú. La Historia del Arte ha retrocedido respecto a los sectores que deben ser previamente definidos por la Arqueología que, a nivel mundial, ha obtenido una legislación que favorece sus indagaciones y define su

responsabilidad en este campo. Hasta la década del 70 del siglo XX estuvo desprestigiado el método exclusivamente formalista en la Historia del Arte. Hoy día se ha retomado como método básico de acercamiento al objeto de estudio de la disciplina – la obra de arte- y como primer paso metodológico, no exclusivo, en los estudios de la misma. Actualmente, el estudio del arte andino parte de la premisa del análisis histórico artístico de los objetos de estudio para determinar sus características y situarlos en series de valor respecto a sus pares conocidos, en espera de contar con datos clasificados de amplitud que reafirmen los hallazgos. Conocidas sus características –considerado el ideal estilístico de la sociedad y del artista productor- es posible un mejor acercamiento a su pensamiento estético y, a partir de allí, a sus concepciones filosóficas.

Sin embargo, hubo quienes propusieron acercamientos para el estudio de los objetos de arte peruano antiguo que es importante recordar, porque son intentos por establecer una metodología que los reconociera como obras de arte consideradas por la Historia del Arte del Perú antiguo. Antes de exponer sus propuestas, y debido a la frecuencia con la que todos ellos recurren al concepto de *estilo* sin definirlo, ofrecemos algunas definiciones.

2.1.1.1 El estilo

Sobre el estilo, Heinrich Wölfflin señaló que para la Historia del Arte, el estilo se ocupa del objeto que en su esencia lleva una cualidad particular, la manera en la que se organizan las formas (Wölfflin 1970:78). Hadjinicolaou añade la importancia de los colores, las estructuras en los espacios que tienen un comienzo, una transformación, son una concepción subjetiva, cambiante, de autogénesis: la nueva forma está contenida en la antigua (Hadjinikolaou 1974: 90). El estilo como producto de varias concepciones: forma, espíritu, sociedad. Es un conjunto de elementos, temas o motivos, formas y técnicas ligados armoniosamente, siempre orientados hacia lo real o hacia lo imaginado (Hadjinikolaou 1974: 96).



39.- Manto textil de algodón con decoración en franjas técnica tapiz pelo de camélido. Intermedio tardío, Cultura Ichma. Colección MSH.

Para Wölfflin los estilos son expresión de la época (1970:13), y es natural que la Historia del Arte establezca paralelos entre los periodos de la cultura o los del estilo, porque es parte de su metodología, “los fines y propósitos de una historia del Arte que enfoca en primera línea el estilo como expresión: como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional y como expresión de un temperamento personal” (Wölfflin 1970:13). Este análisis puede no ser exhaustivo, pero sirve para mostrar hasta qué punto los estilos expresan su época. Wölfflin distingue entre estilo individual, nacional y de época, porque el estilo expresa el temperamento de un período, de una nación así como es expresión del temperamento individual, tal como propone en *Principles of Art History* (Munich, 1915), donde estableció las bases sobre el concepto estilo (Ferne 2002:137). A este planteamiento añadió una “tercera cosa” que considera modular en su investigación, “el modo de la representación como tal”, porque “no todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos ‘estratos ópticos’ ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística” (Wölfflin 1970:15). Sin embargo considera que

Se descubre en la historia del estilo un sustrato de conceptos que se refieren a la representación como tal, y que puede hacerse una historia evolutiva de la

visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia.[...entre una época y otra] Los fundamentos generales ya son otros. (Wölfflin 1970:17)

En el marco del método formalista, Alois Riegl (1858-1905) consideró el estilo como voluntad artística cambiante en cuanto a ideales estéticos y maneras de ver el mundo. «Querer artístico o voluntad del arte» (Kunstwollen), o el «espíritu de un pueblo» (Volksgeist) (Riegl 1980: 45). Cuando trata del diseño de cordoncillos en la Antigüedad, dice que la “actividad creadora tuvo que basarse en una actividad gráfica [...] Pero ni el pincel ni el buril son capaces de crear; es la mano del hombre la que los conduce, uniendo la inspiración artística, los conocimientos adquiridos y las contemplaciones espirituales en un impulso irresistible, productor de formas nuevas” (Riegl 1980: 122). Este impulso o tendencia “de creación artística inmanente” (Riegl 1980: 5), que se expresaba en seres humanos singulares de acuerdo a los pueblos, era la razón del origen y los cambios en los estilos, “un impulso promovido por una especie de espíritu supraindividual en la realidad de la cultura humana. Hay una ‘voluntad supraindividual’ que se impone con cierta fuerza normativa a las voluntades individuales” (Plazaola 2003: 50). Riegl estaba opuesto a la hipótesis del origen materialista de las formas artísticas que había hecho popular la “técnica” incluso entre los artistas, y no la atribuía específicamente a las teorías de Gottfried Semper que señalaba que en la forma artística “entran en consideración materia y técnica” y no, como pretendían sus seguidores, que era el exclusivo resultado de ambas (Riegl 1980: 12). Incluso Semper mencionó sus dudas respecto al origen técnico y al empleo de ciertos materiales como al de ciertos motivos decorativos, ya que “Solo con el arte avanzado comienza la distinción plenamente consciente y la utilización artística de las limitaciones y ventajas que producen en la creación formal los diversos materiales ofrecidos para la composición” (*Stil* II, 87, en Riegl 1980:15). Por eso, Riegl afirma que Semper admitió la creación artística en el proceso, lo que lo colocaba en oposición a las teorías técnico materialistas. (Riegl 1980:16)

Por otro lado, Ernst Gombrich en su concepción del estilo, consideró que una obra de arte es reflejo de una expresión, que provoca sensaciones al espectador. Independientemente de la destreza técnica es importante que el objeto provoque una sensación. La memoria influye en el gusto del individuo que aprecia el arte, hay diferentes formas de ver las obras, características que son analizadas, aunque no todo lo

que se considera arte lo es (Gombrich 1979: 2). Apreciar lo que observamos en una obra u objeto como bello, atrayente o bonito puede nublar y ser nocivo para el juicio de apreciación. Ernst Gombrich amplió su definición como “cualquier modo distintivo y reconocible en el que un acto se produce o se hace un artefacto, o pretende ser producido o hecho”, y sus modificaciones dependen de los cambios tecnológicos, las rivalidades o las necesidades del grupo social (Gombrich 1968: 353). Admite que en las artes rara vez se ha considerado el estilo en estos términos, aunque desde el siglo XVIII se incorporó progresivamente debido a los cambios en las artes. Sin embargo, él sostiene que la forma indiscriminada en la que se utiliza el término ha traído complicaciones metodológicas. Considera que de acuerdo a la etimología *-stilus*, el instrumento de escritura de los romanos- se aplicaba a la manera característica de escribir que tenía un autor, lo que da una idea de la precisión de su origen, aunque admite que cada tiempo y lugar desarrolla su propia definición (Gombrich 1968: 360).

Los prejuicios existentes a lo largo de la historia se construyen por diversas razones culturales y afectan a los objetos en su comprensión. El creador refleja en sus obras expresiones diferentes con respecto a un tema o representación, en cada caso no existe una forma definitiva o estricta de hacer o crear, porque es el reflejo de una interpretación humana, de sus propias decisiones y de un propósito (Gombrich 1979:19).

Se reconoce que el término estilo es una noción central en la teoría del arte, pero también que hay dificultad en definirlo. Francisco Stastny definió como un principio el que el estilo es “una unidad integral y coherente, manifiesta necesariamente en todos los niveles de la producción artística” (Stastny1965 a:10). Vernon Hyde Minor, encuentra más útil considerar que: “we can say that style in a sense is invented by art historians. We invent the language of style and determine its patterns”³⁶ (Minor 1994:129). Los historiadores de arte lo reconocen en un individuo como su firma, y también como algo suprapersonal, reflejo de la cultura de una comunidad. Pero también se distingue entre la forma creada por el artista y el contenido de la obra, que no siempre le pertenece, como si fueran dos condiciones separadas. Sin embargo, Minor considera que el contenido se disfruta y comprende en la medida que un artista lo ha concebido y cómo

³⁶ Podemos afirmar que el estilo de alguna manera es inventado por los historiadores de arte. Inventamos el lenguaje estilístico y determinamos sus patrones. (Minor 1994:129). (Traducción AHB)

lo ha resuelto en la composición: “This is not to say, however, that style and subject matter or narrative are identical; they are recognizably different concepts, and can be discussed separately. But as devices for analysis, they seem to work best as a team” (Minor 1994: 130)³⁷. Panofsky consideró la obra de arte como un síntoma de la cultura y pensaba que la tarea del historiador del arte era decodificar su significado para descubrir los principios detrás de la obra, tarea a la que llamó iconología. ¿Pero, es verificable que la historia queda marcada en los objetos producidos? ¿Puede reconstruirse los valores e instituciones de una cultura desaparecida solamente a través de sus objetos? ¿Un aparente cambio en los estilos puede establecer una cronología confiable? Al respecto, Minor cita a James Sloss Ackerman (1919-2016), en *Art and Archaeology* (1963): “My primary aim is to explain change in style as the manifestation rather of the imagination of individual artists than of historical forces that guide the actions of men and nations” (Minor 1994:132)³⁸. Minor considera que conservar patrones tiene que ver con las convenciones y la estabilidad, mientras que los cambios, que resultan de resolver problemas, parten de iniciativas individuales. John Rowe hizo una reseña del libro de Ackerman en la que destaca la coincidencia o aproximación del concepto de estilo que propone el autor con la Arqueología, respecto a los patrones en las variaciones culturales. Aunque afirma que no es definitivo, considera que se dirige en el camino correcto (Rowe 1964:707). Ackerman señala: “a style then, may be thought as a class of related solutions to a problem –or responses to a challenge- that may be said to begin whenever artists begin to pursue a problem or react to a challenge which differs significantly from those posed by the prevailing style or styles” (en Minor 1994:132)³⁹. Minor concluye, ratificando su postura, que el concepto de estilo es un recurso de los historiadores de arte para ordenar su campo de estudio, que es como la mayoría lo usa y que depender solamente de él puede llevar a confusiones como considerar “primitivo” o “clásico”, lo que no lo es.

³⁷ Esto no quiere decir que el estilo y el tema o la narrativa son idénticos; son conceptos diferentes y pueden ser analizados separadamente. Pero como herramientas de análisis, parece que funcionan mejor en conjunto. (Minor 1994:130) (Traducción AHB)

³⁸ Mi objetivo principal es explicar el cambio de estilo como la manifestación de la imaginación de artistas individuales en vez de explicar que las fuerzas históricas son las que orientan las acciones de los hombres y las naciones. (Minor 1994:132) (Traducción AHB)

³⁹ Un estilo, puede pensarse como un tipo de soluciones relacionadas a un problema- o respuestas a un desafío - que pueden ser entendidas dentro del proceso del artista al buscar una solución a un problema o al reaccionar a un reto que difiere significativamente del estilo o estilos prevalecientes. (Minor 1994:132) (Traducción AHB)

Henri Focillon (1881-1943) en *La vida de las formas* de 1934, definió el estilo como coherencia y armonía, y que uno solo de sus elementos lo caracterizaba en su complejidad. Propuso que el estilo era una cualidad superior y eterna de la obra de arte con dos sentidos diferentes y opuestos: *absoluto* porque era estable, y eterno porque define al ser humano en su esencia (Focillon 2010: 21). Es *variable* porque, al contrario, “un estilo es un desarrollo en conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca, pero en busca de su armonía, pues ésta se hace y se rehace de diversas maneras”. (Focillon 2010:21) En el sentido del lenguaje, Focillon afirma que el estilo posee un “repertorio” o “léxico” propio, y una serie de relaciones o sintaxis. (2010:22)

Eric Fernie (2002) define el estilo como “a distinctive manner which permits the grouping of works into related categories” (2002: 361).⁴⁰ “Agrupa”, porque identifica las obras características de determinados lugares y tiempos, posibilitando al historiador de arte establecer periodos, ciclos y culturas así como la obra de artistas individuales. Ayuda a autenticar las obras, porque permite aplicar a los objetos particulares comparaciones técnicas que establecerán grupos o series, uno de los métodos que ha sido aplicado con éxito al arte primitivo. Él también distingue que si el método estilístico, sobre la base de patrones previamente establecidos, se aplica a piezas anónimas, tiene resultados inútiles. (Fernie 2002: 364).

Como puede notarse, el método formalista y la categoría estética de estilo están estrechamente relacionados. El primero establece las características físicas del objeto y el segundo la permanencia en la condición y organización de estas características en una o varias obras de un individuo o un grupo en un determinado espacio tiempo⁴¹. El análisis formal de una obra de arte parte de la observación inicial de los elementos propios del diseño, como línea, forma, espacio, color, luz, sombra, textura. Luego se considera la manera en la que estos elementos se relacionan en la estructura del conjunto mediante la distribución, el equilibrio, el orden, la proporción y el ritmo, los que conforman la composición. La suma de estos elementos, reunidos de una determinada manera, expresa una singularidad que se denomina “estilo”, o el modo

⁴⁰ una forma distintiva que permite agrupar obras en categorías relacionadas. (Fernie 2002: 361) (Traducción AHB)

⁴¹ En el siglo XVIII Johann Winckelmann (1719-1768), propuso que la Historia del Arte era la historia de los estilos, que estaba relacionada a la historia de la cultura. Más tarde, *Conceptos fundamentales de Historia del Arte* (1952) de Heinrich Wölfflin, siguió esta propuesta.

(manera) en el que cada artista acostumbra realizar sus trabajos. Su obra en su totalidad, o la de otros como él que siguen la misma modalidad en un lugar y tiempo determinados, es lo que el formalismo reconoce como un estilo. En el caso del arte de las culturas muy antiguas y ágrafas, esta es la única aproximación posible para acercarse a comprender y valorar sus obras de creación, porque no hay fuentes escritas ni testigos directos que completen la información sobre sus aspiraciones, sus necesidades o sobre sus contextos. Para el arte peruano antiguo este método es útil y hay investigadores que lo aplicaron a otros casos que pueden relacionarse. Sin embargo, hay que tener en cuenta que “The impression created by a work of art is at once the sum of its parts and more than the sum of its parts” (Schneider 1996: 18)⁴².

Con un objeto de estudio cercano a la condición de expresiones artísticas como las de los antiguos pueblos americanos, Carl Einstein (1885-1940), a inicios del siglo XX ofreció una definición de estilo como resultado de su experiencia con el arte africano, que presentaba problemas similares en muchos aspectos metodológicos a los de las manifestaciones artísticas del Perú antiguo:

A primera vista puede parecer seductor, conveniente incluso, establecer, según la evolución de los estilos, un orden cronológico en las diversas manifestaciones artísticas. Pero la honradez exige la confesión de que no conocemos ninguna ley según la cual se desarrolla la historia de un estilo. Lo primitivo puede significar tanto el comienzo como el fin de un arte y el grado de perfección, tanto técnico como formal, no se determina solamente por una época, sino también por el talento personal (Einstein 2002: 99)

Esta declaración pone énfasis en criterios que sirven para evitar interpretaciones apresuradas, que tomen como referente realidades distintas a las tratadas en cada caso. Entre estas puede cometerse errores como atribuir un estilo a una época anterior a otra de alta calidad, solamente por la simplicidad de su diseño, o por fallas en su producción técnica. Es indispensable la precisión en la observación y en la comparación de muestras para establecer grupos o series confiables.

Otra experiencia útil y más cercana, es la de William Fagg (1914-1992), también sobre el arte africano. Fagg fue antropólogo y estuvo encargado de la sección de Etnología del Museo del Hombre en Londres. En *In search of Meaning in African Arts* de 1973, hizo

⁴² La impresión creada por una obra de arte es al mismo tiempo la suma de sus partes y más que la suma de sus partes. (Schneider 1996: 18) (Traducción AHB)

importantes aportes sobre el arte africano, para lo que siguió la metodología de la Historia del Arte, algo no usual entre los antropólogos. Aplicó el análisis estilístico a obras africanas que consideró como obras de arte, distinguiéndolas de los artefactos, y destacando que el concepto “obra de arte” necesitaba mayor estudio, porque no era un término cerrado. Vinculado al método formal, también aplicó el método de juicio evaluativo para distinguir entre obras de alta calidad y aquellas que no lo eran porque, contra lo que se creía, el arte se sustenta en lo intelectual tanto como en la intuición para emitir sus juicios. Finalmente, usó el método iconográfico, en el sentido que lo propuso Erwin Panofsky.

Fagg llamó la atención sobre el profundo conocimiento de los métodos de análisis que debía tener el estudioso de estas expresiones artísticas, debido a la descontextualización que las afectaba, así como por las reproducciones o falsificaciones y el comercio de los traficantes. El juicio subjetivo basado en el conocimiento era indispensable en las artes en las que no intervienen las palabras y necesitan ser leídas directamente y en las que los productores pueden no tener un concepto para “arte” como lo conocemos, un concepto que afirma Fernie, además, “is at war with the very nature of visual art” (Fernie 2002:243)⁴³. Los pueblos expresan su concepto de arte no en palabras, sino en el arte mismo, que llama un “super-language”. Lo importante era estudiar no solo la forma en sí misma, sino como expresión de un contenido (Fernie 2002:244). Se hacía necesario la colaboración entre las disciplinas porque la Antropología y la Sociología, que se presentaban como estudiando el “arte en la sociedad”, en realidad lo que hacían era presentar “la sociedad alrededor del arte”, con poco conocimiento e interés por este último.

El texto de Fagg muestra muchas coincidencias con lo que era también la preocupación metodológica de estudiosos como Jorge Muelle, quizá quien más se aproximó a la metodología que debía aplicarse para estudiar el arte peruano antiguo. Sin embargo, hacemos notar que cada una de las aproximaciones, mediante el método formal y las definiciones sobre el “estilo”, tienen que ver con la experiencia, momento histórico y objeto de estudio de los investigadores que las proponen.

⁴³ Está en guerra con la naturaleza misma del arte visual. (Fernie 2002:243) (Traducción AHB)

Henri Focillon advirtió acerca de la posibilidad de un uso extremo del término estilo:

Esta actividad en un estilo en proceso de definirse, que tanto se define como evade su definición, se la presenta en general como una “evolución”, tomando este término en su sentido más amplio y vago. Mientras que tal concepto estaba controlado y cuidadosamente matizado por las ciencias biológicas, la arqueología lo tomó como un marco cómodo, como un procedimiento de clasificación. En otro lado mostré lo peligroso que era por su carácter falsamente armónico y por su trayectoria lineal; asimismo, por el empleo en casos dudosos –en que se ve al futuro enfrentarse con el pasado- del recurso extremo de las “transiciones” y por la incapacidad de dar un lugar a la energía revolucionaria de los creadores. Toda interpretación de los movimientos estilísticos debe tomar en cuenta dos hechos esenciales: varios estilos pueden vivir simultáneamente, incluso en regiones muy próximas o en una sola región; los estilos no se desarrollan igual en las diversas esferas técnicas donde se realizan. Hechas estas advertencias, podemos considerar la vida de un estilo bien como una dialéctica, bien como un proceso experimental. (Focillon 2010: 23)

Focillon reconoce los aportes externos a un grupo, o el que el grupo invente nuevas fórmulas siempre que las necesite, pero siendo cuidadosos porque “debemos matizar y restringir la doctrina de las influencias. Éstas, interpretadas toscamente y tratadas como fuerzas en conflicto, siguen pesando sobre ciertos estudios” (Focillon 2010: 24), estudios que proponen vínculos interculturales muchas veces apresurados.

Para el México antiguo, Beatriz de la Fuente recogió varias de las propuestas que hemos reseñado y las distingue en dos tendencias. La primera, con James Sloss Ackerman; Ernst Gombrich y Meyer Schapiro, a quienes considera representantes de la tendencia que propone que “el estilo reside potencialmente en el objeto o en la actividad, [y que] las circunstancias externas lo hacen explícito”. En la segunda, están Worringer, Westheim, Kubler y Alpers para quienes el estilo es un concepto “creado para agrupar formas que tienen históricamente algo en común” (Fuente 1996:4), y que es más apropiado para aplicarlo a los tiempos precolombinos. Estima que la obra es creación individual, además de reflejar su tiempo y el grupo al que pertenece. Incluye los materiales y las técnicas con que fueron trabajadas como factores que influyen en la obra final. Está en desacuerdo con que se aplique el concepto de progreso al arte porque en su devenir “los objetos muestran fluctuaciones, novedades, retornos al pasado, eclecticismo, influencias de otros pueblos y, sobre todo, particularidades regionales” (Fuente 1996:8). En casos como el de la América Antigua, donde el arte no cuenta con

documentación de respaldo, las imágenes que ofrecen las obras de creación son el vehículo que revela su condición y las creencias de sus productores (Fuente 1996:7), reflexión coincidente con la de los estudiosos del arte Americano antiguo y, en especial, el peruano.

Haremos una breve reseña de las propuestas para el estudio del arte peruano antiguo de los investigadores Jorge Muelle, Hans Horkheimer, John Rowe, George Kubler, Francisco Stastny, Emilio Harth-Terré, Martha Barriga Tello y Patricia Victorio Cánovas, que aportaron a esta problemática.

Uno de los primeros en plantearse específicamente la posibilidad de estudiar las obras del Perú antiguo como obras de arte fue Jorge Muelle (*El concepto de estilo*. 1959). La preocupación de Muelle se inició el año anterior cuando publicó la primera parte del artículo “Teoría de la forma” (Muelle 1958). En esta oportunidad se oponía a que los restos hallados fueran interpretados precipitadamente por los arqueólogos, llevándolos a errores porque ignoraban aspectos históricos (Muelle 1958:95), esto porque la Arqueología era fundamentalmente un método, una técnica que debía estar al servicio “de la Ciencia del Pasado” (Muelle 1958:99), y no debía incursionar en la interpretación o en el manejo de la información después de colectarla, salvo que también el arqueólogo fuera antropólogo, filólogo o historiador de arte (Muelle 1958:101). Respaldando su propuesta, sostiene que “Los objetos artificiales tienen quizás una ventaja (...) son símbolos de ideas y conducta; los objetos artificiales son las ideas mismas y la conducta ‘congeladas’” (Muelle 1958: 101). Y señala que “ Los objetos son el aparato material de la cultura, son instrumentos materiales de la cultura y sus productos materiales, y por intermedio de ellos podemos llegar a la estructura ‘inmaterial’” (Muelle 1958:102).

Muelle tuvo formación como artista plástico, aunque luego optó por los estudios arqueológicos, pero su vocación inicial lo habilitó para comprender los objetos de creación. Esto le permitió una especial sensibilidad para advertir aquello que distinguía a los objetos de arte del Perú antiguo de otros semejantes, y proponer un método de estudio. Muelle, tomando la propuesta de Max Uhle, distingue entre *horizonte* y *estilo* como conceptos que se refieren a extensiones espacio-geográficas diferentes. Considera

que el *estilo* está limitado a una región, mientras el *horizonte*⁴⁴ puede abarcar zonas más extensas. Antes que *culturas* Muelle prefiere la denominación *estilo*. Sostiene que el complejo morfológico que hace al horizonte, no es de la misma naturaleza del que hace el estilo. Según Muelle, en el sentido usado por la Arqueología, el estilo se define como una manera especial y característica de expresión artística. Es peculiar, original y privativo de un grupo humano desaparecido. Para que esta situación se produzca debe suponerse que significa gusto, preferencias y rechazo de ciertas formas, líneas y composiciones. Por lo tanto, es independiente del material y los temas. Un estilo trata a su manera los mismos temas o sujetos de otros estilos. Se manifiesta tanto en madera como en piedra, metal, etc.

CRONOLOGÍA CULTURAL DEL PERÚ ANTIGUO			
EDADES - AÑOS	PERIODIFICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	CULTURALES
11000 – 5 MIL A.C.	Pre cerámico (Rowe)	Trashumancia, primeros entierros, uso del fuego, conocimientos de horticultura. Pintura rupestre.	Lauricocha, Toquepala, Pacaicasa. Cupisnique, Chivateros, Guitarrero, Pachamachay, Telarmachay, Pikimachay
5000– 1500 MIL A.C.	Inicial (Rowe)	Surge el tejido paralelo a la domesticación del algodón. Desarrollo de conocimientos astronómicos, prácticas funerarias. Diseños naturalistas en textiles, cerámica.	Sechín Alto, Kotosh, Paraiso, Huaca Prieta, Chilca. Bandurria, Áspero, Las Salinas de Chao, Las Aldas, Los Gavilanes, El Paraiso
(900-200 a.C.)	Horizonte Temprano (Rowe)	Se consolida la vida aldeana y las actividades organizadas de supervivencia colectiva (agricultura y ganadería), las jerarquías sociales avanzan en complejidad, los centros ceremoniales aumentan en número, gran avance demográfico. Caracterización de las formas básicas en el arte.	Paracas, Chavín, Ancón, Garagay, Mina Perdida, Pacopampa,
500-700 D.C.	Intermedio Temprano	Periodo de desarrollo cultural local y regional. Desarrollo de conocimientos hidráulicos y artísticos. Marcada diferenciación social, jerarquización de deidades, desarrollo arquitectónico público-monumental.	Nasca, Recuay, Mochica, Vicus, Lima Cajamarca, Huarpas,
700-1000 D.C.	Horizonte Medio	Periodo de expansión y dominación tecnológica. Expansión de la religión. Periodo de integración cultural. Se caracteriza por la aparición de complejos caminos y terrazas de cultivo en las montañas.	Tiahuanaco, Wari
1000 – 1440 D.C.	Intermedio Tardío	Reorganización de sus patrones culturales y formación de estados regionales o reinos.	Cusco, Chincha, Lambayeque, Chimú, Chancay.

⁴⁴ Horizonte: Periodo en el que un mismo estilo cultural se presenta. Es posible identificar a un Horizonte Cultural de otro a partir de las características de las manifestaciones culturales de los pueblos que vivieron durante dicho período; como por ejemplo: tipo de utensilios empleados, ceremonias, cultivos (Makowski 2004: 690).

			Chancas, Huancas, Los Chachas, Los Inca, Quehuar, Quispincanchis
1440 – 1532 D.C.	Horizonte tardío	Desarrollo del impero del Tahuantinsuyo, breve integración regional	INCA – Chachapoyas (Selva)

40.- Cuadro interpretativo a partir de la información consignada en: Rowe, John. (1984). La posibilidad de una historia del arte del antiguo Perú. *Boletín del Instituto Riva Agüero* 13, 309-313.

Puesto que el estilo es original, tipifica a un pueblo y, lo que se le parezca, delata contactos. Esto porque el estilo es una abstracción y en cuanto abstracción es una unidad trascendente que desborda al individuo, significa que se encuentra realizado en varios objetos y no está nunca en un único objeto concreto. Por eso el estilo constituye una serie taxonómica. De acuerdo a Muelle, la Arqueología selecciona el grupo de objetos que mejor reúne condiciones o cualidades de estilo, asumiendo que este grupo representa un clímax en el proceso de cambio. El estilo tiene un momento de formación y otro de desintegración, un sistema de relaciones que da organicidad: nace, crece y muere. A pesar de estas consideraciones, un estilo es una fracción de una continuidad, un fenómeno con antecedentes que han tenido otros antecedentes que, a su vez, son fruto de otros previos. Por lo tanto, el estilo es un típico fenómeno histórico. Muelle señala que el estilo pertenece a la Historia del Arte y su metodología supone los aportes de la Arqueología como elementos auxiliares. Como el estilo se desarrolla en un ámbito geográfico (espacial) y en una determinada época (temporal), Muelle resalta que es un hecho histórico que está expresado en las obras.

La Historia del Arte supone la estructuración y selección de los variados datos de acuerdo a una lógica interna, que Muelle denomina *trama*. Por otra parte, el material y objeto de la Historia del Arte, la obra de arte, es una entidad "sutil, supraindividual, viviente y original". Frente a ello, la Historia del Arte, para la que el estilo es el protagonista principal, "constata cambios; estudia cómo y por qué cambian los estilos; estudia sus mutuas influencias, sus semejanzas, sus diferencias". De estas conexiones "deduce continuidad e interrupciones" que le permiten "señalar origen, formación, madurez y decadencia", a partir de la comparación que conduce al "espíritu o carácter de la época" (Muelle 1959: 22). Para Muelle, la Historia del Arte debería "contentarse

con trabajos de síntesis [...] de estructuración...o probar la real existencia de un artista i determinar la autenticidad de una obra de arte", porque "la estructuración del estilo con las obras del pasado es Historia del Arte" (Muelle 1959: 23). En última instancia, "la ubicación del espíritu en el tiempo y en el espacio". Reconociendo la importancia del contexto en este marco, incluye la condición del artista cimentado en él, por lo que suscribe la opinión de Hans Tietze (1913) de que la obra de arte no es el objeto de investigación primordial de la Historia del Arte (en cuanto arte por el arte), sino ésta en el lugar que le corresponde dentro de la evolución, en su contexto (Muelle 1959: 24). La Arqueología, como disciplina científica, determina las series y cronologías, y la Historia del Arte establece las posibilidades del estilo y su identificación, sustentadas en ellas (Muelle 1959: 26).

Muelle igualmente niega la posibilidad de predecir la orientación, el sentido, que tomará un determinado estilo, dejando el problema reducido a dos puntos:

a.- Si como producto colectivo, el estilo tiene una meta determinada, lo que Riegl denominó la "voluntad de forma".

b.- Si al examinar el estilo en objetos no datados, es posible establecer las formas antecedentes y las consiguientes.

Vincula ambas posibilidades porque afirma que los cambios de estilo se asocian al *principio psicológico* "de que toda emoción pierde en intensidad lo que gana en repetición", postulado que conduce el método tipológico. Siguiendo a Dawson, señala que cada obra significa un determinado momento por lo que, alineada en el orden que surge, da lugar a una *serie tipológica*. Para establecer una serie cronológica con varios objetos que pertenecen a una *clase* -que comparten un rasgo o motivo común- puede establecerse un criterio de apoyo porque:

- 1.- en una forma puede descubrirse vestigios de otra
- 2.- hay préstamos de forma
- 3.- los procesos técnicos y el material dejan huella en la obra
- 4.- los motivos engendrados por una técnica (tecnógenos), aparecen copiados en otra técnica y en otro material

A partir de ello, define la forma funcional como la que está en relación con la técnica y el material con un determinado propósito, por lo que se presenta como una creación independiente, que puede aparecer con características semejantes en varios sitios.

Y la forma tradicional, que es la que se repite, no atendiendo al material sino copiando una funcional (Muelle 1959: 27). Esta forma tradicional es propia del estilo, pertenece a un determinado pueblo, le es original, por lo que se produce ajustes y adecuaciones de la forma a otros materiales que, paralelamente, van modificando el estilo.

De esta manera, el estilo es una manera de expresión propia y característica de un pueblo que se establece basado en normas, reglas o patrones. Si estas normas encuentran dificultades en materializarse conducen a la creación del prototipo, que es el ideal, y constituye la *voluntad de forma*, concepto que Jorge Muelle toma de Alois Riegl. El ejemplo que ofrece de voluntad de forma es la "Apetencia de policromía" de la cerámica Nasca que rastrea desde la policromía textil Paracas porque, después de múltiples intentos fallidos debido al desconocimiento técnico del quemado (por lo que incluye como técnica imperfecta la decoración negativa), y de la pintura post cocción, logró concretarse en la pintura pre cocción de la cerámica Nasca y Pucara (Muelle 1958: 95-113).

Las propuestas de Muelle coinciden con las de Henri Focillon cuando concluye que "Quizás cada estilo, cada etapa de un estilo y cada técnica requieren de determinada preferencia, determinado tipo de ser humano, determinada familia espiritual" (Focillon 2010: 36).

Paralelamente, Hans Horkheimer, un investigador alemán que realizó trabajos de campo en la zona norte del Perú entre 1939 y 1951, en un artículo que publicó en 1955, opinó que

Ni en el Nuevo ni en el Viejo Mundo existe región arqueológica alguna que por la multiplicidad y diversidad de sus manifestaciones artísticas pueda resistir comparación con la región centro-andina. No hubo población antigua que hubiese alcanzado eximia maestría en tantas artes como los peruanos prehispánicos: arquitectura, escultura, lítica, metalurgia, textilería, arte

plumario, xilografía, incrustación en nácar, pirograbado en mates, laca de keros, talla de huesos, trabajos de mimbre y en la cerámica. (Horkheimer 1955: 7)

Y todo esto lo habían logrado en condición de presunto aislamiento y con escasos instrumentos que facilitaran su trabajo. En la enumeración de las técnicas que hizo puede advertirse la diversidad de formas y soluciones que, los que el estudioso alemán denomina artistas, desarrollaron a lo largo de su historia, incluso en técnicas que no se conocían en Europa en la misma época. Del carácter “individual e inconfundible” de esas manifestaciones, Horkheimer afirma haber identificado cinco estilos, aunque no define el concepto de estilo que propone. De la lectura de su artículo se deduce que se sustenta en las características formales de los objetos, en su relación al medio espacio temporal en el que se produjeron. Los estilos son: Chavin, Nasca, Tiahuanaco, Mochica-Chimú e Inca. Su propuesta se basa en los estudios que se conocían en su momento y su propia experiencia, a lo que aplica el método formal comparado, en relación al medio al que debió responder el artista. En sus apreciaciones tiende a la sobreinterpretación que le permita explicar la variedad, riqueza formal y expresiva, así como la habilidad técnica que las piezas le ofrecen

Se encuentra una útil relación cuando quien estudia los objetos de arte de pueblos ágrafos tiene experiencia arqueológica, histórico artística y de artes plásticas. Fue el caso de Roger Meyer quien desde 1976, como especialista en artes plásticas y pintor, trabajó con el entonces Instituto de Investigación y Desarrollo Educacional (INIDE), a través de un convenio de cooperación técnica entre la República Federal Alemana y el gobierno peruano, formando material didáctico que, entre otros aspectos, se preocupó por los escasos recursos con los que contaban los docentes para la enseñanza del arte peruano antiguo y virreinal. El Ministerio de Educación, del que dependía INIDE, parece que proyectaba publicar un libro. Meyer, tal vez por no haberse concretado esta última opción, publicó su material por secciones en el *Boletín de Lima* N°s. 6 (Introducción); 7 (Cerámica: 19-25); y 8 (Textilería y Conclusión: 13-20) (Lima, mayo-julio-setiembre, 1980). Pero, posteriormente, en una separata del mismo *Boletín* (1980:3-24), publicó un extenso artículo que recogía todas las secciones y que llamó *El Arte Precolombino peruano*, en la primera parte del cual aborda el tema que nos interesa.

En primer lugar se pregunta si el arte peruano antiguo puede considerarse primitivo, o si es arte artesanal o artesanía artística, finalmente si es arte. La dificultad inicial que señala es que, a falta de información documental proveniente de los protagonistas, que comuniquen acerca de sus conceptos sobre arte y sus intenciones, necesariamente el estudioso tenderá a juzgar según los criterios y sensibilidad estética de su propio tiempo.

En segundo lugar, se pregunta si existen criterios objetivos que permitan distinguir entre objetos de arte y las utilidades artesanales entre estas piezas (Meyer 1980:3). Para Meyer, y en general para el estudio de cualquier manifestación artística en cualquier lugar, lo fundamental del arte es comunicar, transmitir un mensaje "que puede ser una visión subjetiva o también colectiva de la vida del mundo", mediante "un lenguaje claro, preciso, comprensible, para hacerse comprender por todos y por el grupo al cual dirige su mensaje" (1980: 3). Sabemos que esto es así por cuanto el arte es una convención aceptada por el grupo en el que surge y, por lo tanto, para los miembros de ese grupo, debe serle evidente que lo representa.

Señala Meyer que los elementos del lenguaje artístico -forma, línea, punto, color, estructura, textura, composición, contraste, equilibrio, armonía- sirven tanto para clasificar un objeto como objeto de arte, a la vez que para analizarlo, clasificarlo y evaluarlo. En el caso del arte de los pueblos antiguos en el Perú, considera que existe una interrelación, una unidad, entre función y forma que convertía en indispensable el contexto socio cultural. Esto posiblemente conllevó a que, por lo general, los artistas debieran seguir pautas establecidas por ellos mismos, por la tradición o por la ideología de la élite estatal o religiosa. Sin embargo, a pesar de las pautas prefijadas, las obras muestran variaciones estilísticas. Meyer se pregunta el origen de las mismas: pudo ser el individualismo de los artistas; posiblemente nuevos descubrimientos técnicos que posibilitaron mejores soluciones; o si respondieron a cambios socio políticos (Meyer 1980:4).

Para la valoración de estas obras, el autor señala que son indispensables los criterios, pautas y juicios que sirvan para identificar su calidad. Para ello, es fundamental la posibilidad de establecer sus calidades relativas mediante la comparación con otras, con las que forma una serie del mismo tipo. Los criterios de la unidad e interacción

recíprocas de función, técnica y estilo, mediante los elementos plásticos, deben haber sido válidos en el contexto de la obra de las culturas del Perú antiguo, como lo son ahora. Meyer lo afirma basándose en la diferencia sustancial de calidad entre objetos de tumbas principales y aquellas del pueblo, lo que sustentaría que existió demanda de objetos con calidad "artística" y, por tanto, la distinción de los productores en disposición y habilidad para cubrir tal demanda (Meyer 1980:4).

A partir de ello, y referido al artista, se pregunta acerca de si fue o no posible su libertad creativa en cuanto nuevas formas y experimentación técnica o si, por el contrario, estuvo supeditado a los códigos iconográficos y formales establecidos por la sociedad cívico religiosa. A sus cuestionamientos indica dos posibles respuestas: la mitología y los ritos cívico religiosos determinantes, que obligaban a repetir fórmulas aceptadas, caso en el cual poco tendría que ver la creatividad del artista. Sin embargo, también señala un condicionamiento básico, hay que considerar que la habilidad, la experiencia y el talento de un artesano para trabajar un determinado material pudieron otorgarle un dominio que lo hiciera destacar de sus pares, condición en la que debe considerársele artista (Meyer 1980:5).

Entonces, en cuanto a la producción, la destreza de un artesano que se pone al servicio de la pieza, con la intención señalada de perfección, hace que su resultado se reconozca como artístico, lo que sería convertir la pieza en algo más de lo que por su propia función es requerido e, incluso, convertir al creador en artista, pero en la noción de experto. En cuanto a la decoración, los elementos iconográficos (dibujos, pinturas, grabados, modelados), es posible identificar la intención artística en aquellos elementos no figurativos que requieren un hábil sentido de la composición que los sustente, porque los motivos realistas llevan en sí mismos su justificación.

La posibilidad de que un artesano cree formas o soluciones nuevas, y que éstas reciban la aprobación de sus clientes, resulta en mayor demanda de los consumidores y, además, que otros las imiten, con lo que se crea el estilo (o moda), que se caracteriza por vincular elementos comunes que singularizan a una sociedad o época. Este puede sufrir modificaciones cuando el grupo entra en contacto con otros pueblos, o cuando se introduce descubrimientos técnicos que abren distintas posibilidades. En ese caso, el

estilo cambia, y se da inicio a otro estilo que "pone de manifiesto la cultura y el arte de un pueblo, [que está] caracterizado por ser flexible y creativo a la vez" (Meyer 1980: 5).

Respecto al concepto "estilo", Meyer lo equivale a varios elementos plásticos, o artísticos en general, que se convierten en comunes dentro de la producción de un grupo, que tiende a repetirlos de manera colectiva, convirtiéndolos en "moda". Lo interesante es que destaca que estos elementos novedosos parten de la creatividad de un individuo, son aceptados por la comunidad en tanto la distinguen de otras comunidades, y otros individuos los repiten, hasta que nuevos aportes -internos o importados; técnicos o artísticos- produzcan un cambio y el surgimiento de otro estilo (Meyer 1980:5). Por lo tanto, el estilo parte de la invención de una mente creativa que se distingue de las demás, y que, posteriormente, es seguida por otros hasta configurar un *estilo*, una condición que confirma la Historia del Arte.

Para Meyer la historia del arte del Perú antiguo sigue el derrotero, las mismas reglas, que otras culturas mundiales, "De una etapa incipiente, formativa llega a una etapa de auge, para perderse posteriormente en una etapa de decadencia" (1980: 5), un proceso del que señala solamente son excepción la cultura Chavin de Huantar, y la Inca, por haber sido truncada por la colonización europea. A partir del análisis de algunos ejemplos del arte de la época, propone una metodología. Es especialmente importante para nuestra propuesta la afirmación de Meyer respecto a lo que ofrecerá en su artículo, estableciendo una clara diferencia entre arte y arqueología:

En los siguientes capítulos se tratará de analizar los elementos artísticos en algunos ejemplos representativos de las diferentes culturas prehispánicas, siempre con la intención de aclarar algunos problemas del *arte* (sic) prehispánico y no de la *arqueología* (sic) prehispánica. (Meyer 1980:5)

En "La posibilidad de una Historia del Arte en el antiguo Perú" (1984-1985), John H. Rowe propuso que, la base de la disciplina, debía sustentarse en una cronología relativa que permitiese la subdivisión en fases no menores a 50 años, que sirviera como patrón de comparación con otras manifestaciones. Esto permitiría establecer una secuencia de formas mediante el análisis estilístico, tal como fue aplicado al arte de la Antigüedad clásica. Su planteamiento propuso al valle de Ica como base modélica, en tanto se

habría logrado establecer, salvo pequeños lapsos, una secuencia estilística casi completa (Rowe 1984-1985:309).

Asociado al método estilístico, Rowe propuso el iconográfico para determinar “el significado de las formas y de los dibujos”, debido a que “Por la ausencia de una literatura antigua, hemos tenido que recurrir a métodos de interpretación iconográfica que no dependen de textos escritos, como por ejemplo, la comparación de los diferentes contextos en que las figuras estudiadas aparecen” (Rowe 1984-1985: 310). Determinada una serie podría reconocerse los dibujos derivados e, incluso, la permanencia o pérdida de su significado. En el caso de las representaciones, podría reconocerse una forma nueva o "el uso de una forma derivada como un elemento puramente abstracto" (Rowe 1984-1985: 310). Para superar el problema vinculado a los textos que requiere el método, incluyó la comparación de los diferentes contextos en los que aparecen las figuras, la interpretación figurativa y los datos etnográficos. Además, señaló la importancia del concepto *arcaísmo* como "imitación de modelos antiguos", una práctica relativamente frecuente y que, de no considerarse, podría confundir al estudioso. Con estos instrumentos solamente debía cuidarse de lo fundamental: la "exploración adecuada", tarea derivada del trabajo arqueológico apropiado y de la precisión de sus informes.

El historiador del arte norteamericano George Kubler, quien fue maestro de Francisco Stastny y uno de sus referentes académicos, realizó varios estudios que incluyó en su libro: *The Art and Architecture of Ancient América. The Mexican/Maya/and Andean People* (1962). Kubler introduce al lector con una explicación contextual sobre la Historia del Arte (12-17), y la condición del artista (18-22). Ambas, para dar un marco inicial a lo propuesto por Franz Kugler (1842): que el arte americano tuvo un desarrollo autónomo e independiente. Kubler explica su propuesta:

My volume, like others before it, falls far short of the avowed aim, to explain the principal archaeological objects as works of art. The term itself, “work of art”, is already a qualitative ranking, as it separates products of aesthetic intention from products for use. After selecting the works for discussion, we must say how, when, and by whom they were made. Then we must translate their meaning from visual into verbal terms. Finally we have to extract from the historical series of works of art those ‘deviational’ meanings that were not apparent to the people

themselves who made and used the objects, and which appear only to the historian after the series is completed. (Kubler 1962:14)⁴⁵

Kubler señala explícitamente que distinguirá entre objetos arqueológicos de uso, o utensilios, de los objetos de arte, que son aquellos, con intención estética. Seleccionará los objetos para determinar cuándo y por quien fueron hechos y los describirá e interpretará. Finalmente, determinará por el método comparativo los aspectos de excepción respecto a otros que devengan de las series históricas.

Kubler señala que los productos de valor estético son objetos artísticos en sí mismos, como unidades de estudio, incluso si mayoritariamente previamente fueron objetos de uso. Explica que estas expresiones artísticas americanas no tienen que someterse a las normas artísticas europeas, porque ellas no reconocen esas convenciones. Las obras de arte que seleccionará en su estudio serán aquellas que muestren cualidades peculiares a la percepción, porque: “Its presence is unmistakable. It is altogether absent from no artifact. Works of art display it more than utilitarian objects. [...] It is a special intricacy in several dimensions: technical, symbolic, and individual” (Kubler 1962:15)⁴⁶.

Si se considera el proceso de selección ocurrido en cada una de las culturas durante generaciones de experimentación, su estudio resulta dificultoso porque, en lo simbólico es una complejidad difícil de abarcar y, en lo individual, se vincula a la sensibilidad del productor. Al respecto, declara que empleará el método iconográfico que propuso Erwin Panofsky, porque estudia “the subject matter or meaning of works of art” (Kubler 1962: 16)⁴⁷, en tres niveles de significado: representación natural (*natural subject matter*); representación convencional (*conventional subject matter*), que es el más complejo para el estudio de culturas ágrafas, y el significado intrínseco (*intrinsic meaning*). Asumiendo que todos los objetos de arte tienen un significado interno, propio, la aplicación de esta

⁴⁵ Mi investigación, como otras anteriormente, queda muy por detrás del objetivo de explicar los objetos arqueológicos como obras de arte. El propio término, "obra de arte", es ya una clasificación cualitativa, separa los productos de intención estética de los productos para uso. Después de seleccionar los trabajos para la discusión, hay que decir cómo, cuándo y por quién fueron hechas. Luego debemos traducir su significado visual en términos verbales. Por último tenemos que extraer de la serie histórica de obras de arte esos significados 'desviados' que no eran evidentes para la gente que hace y utiliza los objetos, y que aparecen sólo al historiador después de completarse la serie. (Kubler 1962:14) (Traducción AHB)

⁴⁶ Su presencia es inconfundible. Es en conjunto ausentes de artefacto. Las obras de arte lo exponen más que los objetos utilitarios objetos de visualización más que utilitarios. [...] Es una complejidad especial en varias dimensiones: técnica, simbólica e individual. (Kubler 1962: 15) (Traducción AHB)

⁴⁷ la materia subjetiva o significado de la obra de arte (Kubler 1962:16) (Traducción AHB).

última etapa metodológica suele no necesitar que se aplique las dos anteriores.(Kubler 1962:16).

Para Kubler, la Historia del arte es una disciplina histórica, porque la seriación de las obras de arte le permite trascender el conocimiento de los mismos artistas acerca de su propia obra. Opina que esta disciplina académica está encargada de coleccionar, seleccionar, interpretar y evaluar las obras de arte y arquitectura, lo que le permite establecer la función estética de cada experiencia. La Historia del Arte trata aproximadamente de un tercio de la actividad humana posible, no solo de los sentidos y el intelecto, sino entre ambos y participando de ambos (Kubler 1962:18). Considera que es el “estilo” el que determina la singularidad entre la producción artística de los diferentes grupos porque, siguiendo la teoría de la Gestalt, “Cultural configurations can be charted and measured by the phenomenon of style” (Kubler 1962:18)⁴⁸. Afirma que las obras de arte las producen individuos con sensibilidad única para transformar la tradición por un tiempo determinado, a diferencia del arte tradicional que evoluciona y cuyos cambios se producen en lapsos mayores (Kubler 1962:18). De acuerdo a su propuesta metodológica, para Kubler el arte americano tiene un desarrollo autónomo e independiente.

También desde la Historia del Arte, como conservador-restaurador y discípulo de George Kubler, Francisco Stastny mostró su preocupación por el poco desarrollo de la disciplina respecto al estudio del arte peruano antiguo. En general, los especialistas no han reflexionado acerca de su problemática como tampoco en lo que atañe a la historia del arte virreinal, una época difícil de estudiar en algunos aspectos respecto a la poca documentación puntual y precisa acerca de las obras de arte en el territorio del país.

Entre noviembre de 1977 y enero del siguiente año, aparecieron en el diario *El Comercio* de Lima la serie de artículos “Nociones básicas de arte peruano”, bajo diferentes epígrafes: 30 de noviembre (Sobre el arte peruano: Obras maestras obras menores); 15 de diciembre (La arquitectura precolombina), 17 y 30 de diciembre (Arquitectura precolombina: obra de escultores); 17 de enero (Chavin) y 3 de febrero de 1978 (Los diseños Paracas). En “Obras maestras y obras menores: Sobre arte peruano”, del 30 de noviembre, Stastny afirmó:

⁴⁸ Las configuraciones culturales pueden ser instituidas y consideradas por el fenómeno de estilo. (Kubler 1962:18) (Traducción AHB).

Nuestras artes parecen estar habitadas por vagas categorías estilísticas que gozan aparentemente de gran renombre (...) pero en esas categorías, cuál es la obra maestra que sintetiza los más altos logros. La nuestra es una historia del arte sin obras maestras, una cordillera sin picos", porque está "habitada por vagas categorías estilísticas que gozan aparentemente de gran renombre... pero en estas categorías, ¿cuál es la obra maestra que sintetiza los más altos logros del género...?. (Stastny, 30 de noviembre 1977)

Distingue que una obra maestra no se identifica por su perfección técnica, por el dominio de sus medios, aunque es el punto de partida de cualquier valoración. Igualmente destaca que la obra de arte pertenece a un sistema histórico social que la marca y que se reconoce en todas las piezas de una misma época, lo que se denomina el estilo, que es "esa uniformidad que ostentan todas las obras de una época" (Stastny: 30 de noviembre 1977). Para apreciar la calidad de la obra debe conocerse lo que puede esperarse de ella como expresión perfecta de los postulados estilísticos de la época, del lugar y de la sociedad que le dio origen, lo que supone conocer los rasgos característicos del estilo, sus aspiraciones formales e ideológicas para, "reconocer la grandeza que encierra una creación determinada" (Stastny 1977). En este aspecto de su propuesta puede observarse que es en general imposible conocer los datos para determinar una obra maestra en el arte peruano antiguo, porque no se cuenta con documentos de las diferentes épocas.

Esto conduce a un proceso histórico de decantación, el "proceso de selección", mediante el cual puede identificarse las obras maestras a partir de la mirada del observador. Sin embargo, el proceso de selección está sujeto a contingencias, muchas de las cuales son accidentales y poco confiables, que pueden llevar a la formulación de hipótesis que no podrán ser corroboradas por los estudiosos, y las que deben ser permanentemente evaluadas, confrontadas y reajustadas.

A pesar que es importante que el estudioso establezca los principios de valoración de las obras, no está en su capacidad la decisión última en la jerarquización entre ellas, sino en las "fuerzas sociales que se manifiestan en la interacción de al menos tres actores: el coleccionista, el crítico y el anticuario...[que] actúan frente a [...] la masa social del "público", los que, incluso, están determinados por "fuerzas sociales más profundas" (Stastny: 30 de noviembre 1977). A propósito de la importancia de la colección, señala

que, de acuerdo a George Kubler, podrá establecerse una obra como "maestra", porque será la mejor de una serie de obras parecidas. Hay que recordar que Kubler subrayó el hecho de que el único camino para el estudio del arte antiguo del Perú era establecer series que, precisamente, permitieran la comparación, una propuesta sobre la que ya había llamado la atención Muelle.

El mercado responde a las necesidades de los coleccionistas y en esta medida participa en el proceso de selección. El crítico o estudioso, sustenta los juicios de valor de su época, es la "conciencia viva" y le corresponde "orientar, enunciar las nociones básicas e investigar nuevas fronteras en la apreciación de las artes, tanto antiguas como modernas" (Stastny: 30 de noviembre 1977). En este aspecto Stastny toma en consideración la propuesta de Cesare Brandi en su *Carmines o della pittura* (1945), quien afirmó la estrecha relación entre la crítica y la restauración de arte "reconociendo el significado y función de la crítica como juicio que explicita la cualificación formal de la obra de arte" (Brandi en Gonzáles-Varas 2000:271), con lo que contribuiría a guiar los procedimientos de su conservación y/o restauración sin modificaciones en su condición, base de lo que Brandi propuso como "restauración crítica".

Stastny señala la dificultad que representa en el Perú la inconsistencia del coleccionismo y su desprecio por el valor real de las obras. Esto lleva a muchas colecciones organizadas a dispersarse, tienen un carácter efímero porque no mantienen una continuidad en el tiempo, a lo que agrega el carácter clandestino del mercado. Frente a todo esto, podríamos preguntarnos entonces cómo clama por la intervención del estudioso para que identifique las obras maestras, oriente con nociones básicas de apreciación y las salve de la depredación y la destrucción. Para ello propone que el investigador deberá sustentar sólidamente los elementos de juicio que permitan una apropiada selección, basada en el conocimiento de las coordenadas estilísticas en las que la obra fue creada. Stastny aborda el análisis del arte peruano antiguo contraponiéndolo a los conceptos europeos que conducen similares manifestaciones artísticas, arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, y señala las diferencias. Su propuesta metodológica muestra, en su momento, las dificultades que tenía la Historia del Arte para definir cómo tratar el objeto arqueológico de valor artístico y, más importante, cómo decidir los elementos que lo distinguirían como obra de arte de valor propio, sin caer en el peligro de proponer hipótesis que no pueda probar. Los artículos que

siguieron al del 30 de noviembre de 1977 los dedicó Stastny a ofrecer pautas de apreciación artística en el marco de la metodología y teoría de las artes en Europa y los Estados Unidos de Norte América.

El arquitecto Emilio Harth Terré (1899-1982) por otro lado, hizo publicaciones sobre Historia del Arte y Arquitectura. En este marco publicó algunos estudios sobre las culturas pre-Incas e Inca con la intención de identificar sus valores estéticos.

En *Análisis estético de la cerámica prehispánica de Nasca y una hipótesis de la factura de sus formas* (1965), se interesa por la síntesis de la configuración y del adorno pictográfico, e identifica unidad y síntesis formal en ella, y afirma, siguiendo la estética alemana, “lo que tiene valor de comparación no es el objeto ejemplar aislado sino el contexto cultural completo” (Harth-Terré 1965:5), como representación de un tipo. Siguiendo a Muelle (1950) afirma, “tiene que haber en el ‘ejemplar’ una mayor concretización de abstracciones” (Harth-Terré 1965:5). Su aproximación metodológica es comparar las piezas existentes en variados repositorios para establecer una “unidad de motivación”, mediante el análisis del “sentimiento artístico revelado por las figuraciones pictóricas y plásticas en estos productos de su manufactura alfarera, con las subsecuentes interpretaciones que del artista como hombre de sociedad y de la sociedad misma en la que y para la cual trabaja, resulten en el curso de estos estudios” (Harth-Terré 1965:6).

Su estudio aspira a conocer al artista y a la sociedad en la que se desarrolló, a través de la observación de sus ceramios, considerando la “voluntad de forma” de Alois Riegl, en comparación con las otras culturas pre-Incas. Distingue un tipo de cerámica de producción popular doméstica, y otra religiosa aristocrática que está vinculada a los contextos funerarios. Analiza las formas y valora el sentido del color que el artista tuvo para organizarlo, en relación a las figuras que ordenó en la superficie cerámica.

Al respeto, Kroeber y Jorge Muelle habían mencionado que “El concepto de ‘ceremonial’ no desplaza por completo al de utilidad cuando se habla de cerámica peruana; es una diferencia de grado antes que una eminentemente cualitativa” (Kroeber y Muelle 1942: 4). Los autores no encuentran prueba suficiente de que algunas piezas

fueran de uso funerario exclusivo porque habían encontrado algunas, aunque menos decoradas, con pruebas de haberse usado previamente.

El arquitecto Harth-Terré intentó la valoración estética de la cerámica Nasca desde las escasas fuentes formales con las que contaba en su tiempo y basándose en los estudios hasta entonces conocidos. Sustenta sus apreciaciones en filósofos de arte europeos que trataron las representaciones artísticas primitivas. Sus resultados provienen de la interpretación que las piezas permitían y de completar los vacíos mediante el método comparado.

Patricia Victorio Cánovas (2010), llamó la atención acerca de este problema que quedaba pendiente, transcurridas varias décadas. Reconoce que la falta de fuentes documentales escritas impide el conocimiento del pensamiento de las distintas épocas y grupos culturales del Perú antiguo y dificulta una aproximación precisa al arte producido por dichos pueblos, más aún cuando suelen encontrarse descontextualizados. Señala que la Historia del Arte del Perú antiguo “debe enfocar el estudio de la producción cultural desde el análisis del grado de transformación de la materia, características estilísticas y funcionales y, fundamentalmente, desde aquellos aspectos que hacen de cada realización una manifestación de carácter estético” (Victorio 2010:49). Con dicho objetivo propone como instrumento teórico-metodológico el análisis formal, complementado con el primer nivel iconográfico de Erwin Panofsky, y la información que aporten otras disciplinas para la mejor comprensión de las obras.

En un estudio a propósito de la pintura en el Perú antiguo, Martha Barriga propuso la orientación teórico metodológica que debía conducir la aproximación al arte peruano antiguo a partir de las crónicas del siglo XVI:

A pesar de lo elusivo del tema puede lograrse interesantes y esclarecedoras aproximaciones a través del estudio renovado de las crónicas y documentos de época, comparándolas con el análisis interno de las obras de arte peruano antiguo existentes, para advertir lo que el lenguaje plástico formal revela más allá de su apariencia superficial. El intento por comprender el sistema de formalización plástica en el Perú antiguo permite advertir principios de orden interno y externo en la estructura compositiva, una controlada organización espacial, simetría, economía de medios, sentido armonioso del color, precisión y complejidad en los diseños, equilibrio y la tendencia hacia la configuración en escala humana. La simplicidad intrínseca en el uso de los medios conduce a la limpieza del resultado con trazos claros que se mantienen en el límite de lo indispensable, alejando lo superfluo. Estas características responden

a una estética que distingue el arte peruano de otras manifestaciones continentales (Barriga Tello 2013: 819).

Esta aproximación teórico metodológica, que la autora propone como orientación metodológica en varios textos previos sobre esta (Barriga Tello 1982: 18), y otras épocas del arte peruano, resalta la importancia primordial de observar y analizar el objeto que tiene la Historia del Arte y contrastarlo con las fuentes documentales disponibles. Es clara en el sentido de que, a pesar de la pretendida imposibilidad de acercarse al arte peruano antiguo,

Los referentes, sin embargo, son las piezas y en ellas debe concentrarse la atención que permita, en algún momento, contar con aportes sustentados por investigaciones sólidas que validen el convencimiento que culturas, con alto grado de desarrollo, tienen que haberse expresado en todos los extremos que permite el pensamiento y la habilidad creadora humana. (Barriga Tello 2013: 820)

Considerando las propuestas de los autores mencionados, se hizo necesario tomar una decisión que favorezca el conocimiento de los objetos de arte peruano antiguo para que, con los análisis adecuados, puedan ser reconocidos como obras de arte. Efectivamente, el análisis será necesariamente formal dadas las características de los objetos, del medio en el que se han localizado y el conocimiento actual de las culturas de las que proceden. Este análisis estará supeditado a posteriores reformulaciones cada vez que el conocimiento acerca de las técnicas de producción mejore y se definan más exactamente sus características culturales. Debe intentarse una explicación provisional de las condiciones del objeto de arte como obra de arte y de sus valores intrínsecos, a la luz de los hallazgos arqueológicos que permitan someterla a posteriores comparaciones. Las obras del arte peruano antiguo que pueden encontrarse en Museos y repositorios en el extranjero son una prueba de que no solamente en el Perú se encuentra piezas de extraordinario valor artístico.

Carlos Rodríguez Saavedra (1918), refiriéndose a la condición específica y particular de la creación en el artista y su lenguaje, propuso que “La forma es así la apariencia objetiva que finalmente adquiere esta traducción-creación que es la obra de arte” (Rodríguez 1987:52) y que, cuando el artista la modifica o introduce algún cambio en ella, lo hace respecto al fondo, para hacerlo más transparente, no sobre la forma, y añade:

De allí que los raros grandes artistas que determinan los cambios en la orientación de la historia del arte carezcan de lo que se llama “estilo”. Pero la forma necesariamente nueva que cobra la dimensión descubierta constituirá en adelante un nuevo modelo. Percibido desde afuera, este modelo será convertido en “estilo” y, durante mucho tiempo, imitado por artistas menores, seguidores, reproductores, por una ‘escuela’ (Rodríguez 1987: 52).

Es responsabilidad de los historiadores de arte que investigan y analizan las obras del Perú antiguo intentar la difícil tarea de establecer series mediante las cuales puedan, en la medida de lo posible, identificar los probables inicios de una determinada solución plástica en el espacio y el tiempo en el que se hubieran producido.

2.1.2 El objeto arqueológico y su relación con la conservación-restauración

La conservación-restauración, desde su concepción teórica, ha planteado la recuperación de la funcionalidad de los objetos que interviene. Independientemente de la necesidad estética, religiosa, histórica, social o política, el objeto en sí mismo es recuperado para ser descifrado desde cualquiera de los aspectos mencionados. Muchas veces las eliminaciones o las añadiduras que se aplican a los objetos vuelven los procedimientos complejos y en muchos casos van en contra de su unidad y de su función. Por eso la conservación-restauración se entiende como “una operación para frenar los procesos de alteración patológicos no solventables por otros medios; renunciar a la intervención supondría prácticamente la dilación voluntaria de una forma de alteración. Hay que salvaguardar la vocación del objeto como testimonio histórico, tanto como la historia de los materiales que lo componen y las operaciones de mantenimiento y restauración que marcan su recorrido a través del tiempo” (Gianinni y Roani 2008:177).

Cuando Jean Baudrillard define la ‘exigencia de autenticidad’ de los objetos, que se traduce en la “obsesión de la certidumbre: la de origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo”, señala:

La fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él: es la fascinación de lo que ha sido

creado y por eso es único, puesto que el *momento* de la creación es irreversible. Ahora bien, la búsqueda de la *huella creadora*, desde la impresión real hasta la firma, es también la de la filiación y la de la trascendencia paternal [...] es la fuente del valor. (Baudrillard 2010: 87)

Baudrillard también relaciona este aspecto del objeto a la “nostalgia de los orígenes” (Baudrillard 2010: 86). La conservación-restauración tiene la obligación de cuidar ambas condiciones, tiene la responsabilidad y la necesidad de satisfacer el conocimiento de nuestra sociedad y su cultura, a través de la intervención de los objetos que permite construir recuerdos culturales, recuerdos artísticos, recuerdos que tracen una línea de tiempo que sitúe a la sociedad en un espacio determinado, con características de identidad vinculantes.

La Arqueología ha aportado a esta tarea la mayor cantidad de fuentes directas de conocimiento, albergadas en los objetos, y ha desarrollado el camino para entender las culturas antiguas a partir de relacionar los objetos con diversas atribuciones. Pero, ¿Cuál ha sido el impacto real de estas atribuciones en los objetos?.

El Objeto en Arqueología se denomina “el testimonio arqueológico”, o también el “registro arqueológico” (Silva 1995: 284). A través de él se intenta construir la historia de la humanidad, contextualizando e interpretando (Silva 1995: 287). Para obtener la mayor cantidad de información los objetos deben estar en condiciones mínimas de lectura, situación poco probable debido a las condiciones climáticas diferenciales en las que suelen encontrarse.

Al responder las preguntas por qué y cómo, la Arqueología utiliza los recursos necesarios para darnos una explicación sobre el curso de las culturas, de las sociedades, de sus comportamientos y enfrentamientos (arqueología procesual) (Kauffmann, 1960: 173). Kauffmann afirma que los objetos, en su gran mayoría forman parte de contextos culturales funerarios, aportan en conjunto información que describe desarrollos culturales, evoluciones sociales, costumbres y tradiciones ancestrales. El ser humano y el camino evolutivo que lo ha llevado a lograr los grandes avances de nuestro tiempo tiene orígenes complejos, en muchos casos enigmáticos, que complementan la memoria colectiva de la sociedad, la cual se nutre de estos referentes para seguir creciendo.

Este camino que construye la Arqueología a través de los objetos es interpretativo y se nutre de la investigación basada en los vestigios. Anteriormente a los conocimientos de la restauración y conservación en el país, se cometió acciones negligentes que proceden de manipular la información dentro del esquema preconcebido del investigador, en lugar de tratar de mantener la racionalidad y la objetividad a través de las formas de los objetos.

Es indudable la función de la restauración en las líneas de investigación científica, porque aporta las certezas necesarias para revelar momentos en la historia con la mayor verosimilitud posible. En el campo de investigación científica de la restauración y la conservación, que es como se ha decidido dividir desde hace varios años el acercamiento con el objeto como bien cultural, el accionar es diferenciado, aunque respecto a la Arqueología, ambas disciplinas, conexas y al principio indivisibles, han logrado establecer cierta normativa con respecto a los acercamientos (intervenciones) hacia el objeto.

En países como el Perú, donde la cultura no es un eje transversal en las políticas de gobierno y, por ende, muchas de las necesidades técnicas, científicas y profesionales no se cubren ni en un 40%, no podemos esperar un respeto alto hacia el patrimonio. Y he aquí dos razones, la primera es la falta de trabajo bien remunerado y el escaso apoyo para incrementar la formación del profesional consciente y comprometida. Existe una mínima preocupación por entender que, sin los profesionales, el patrimonio está en manos de improvisados con buenas intenciones. La segunda, es una exponencial desidia por parte de los funcionarios encargados de gestionar los recursos necesarios para lograr cubrir, en un ya anodino 50%, las necesidades de protección, salvaguarda y posterior investigación del patrimonio cultural.

Ambas situaciones nos convierten en un país que irrespeta su patrimonio diariamente, permitiendo que exista el intrusismo profesional, que acarrea el uso de materiales inadecuados para realizar intervenciones, o el simple hecho de volver la disciplina de la conservación - restauración una labor técnica, con aplicación de fórmulas en serie sin entender la importancia de la individualidad del objeto cultural.

Se indica que “Parece indudable que la administración, conservación y gestión del patrimonio histórico y/o cultural requiere, por una parte, la presencia de profesionales especialistas capaces de manejar con propiedad los mecanismos técnicos necesarios para estos fines”, y también que la gestión del patrimonio histórico “demanda rebasar los límites restringidos de las administraciones especializadas para llegar a manifestar su presencia en otros campos igualmente importantes”, abarcando el campo educativo universitario para formar especialistas y propiciar el intercambio académico y de experiencias (González-Varas 2000:16).

Ignacio González-Varas señaló que “La problemática de los bienes culturales, su conservación, gestión y difusión, ocupan y preocupan de un modo creciente a distintos campos profesionales y estamentos administrativos”, porque preservan la memoria histórica y garantiza la identidad cultural, entre otros aspectos, frente a la “devoradora homogeneización de usos y costumbres” (2000:15).

El siglo XX marca un hito importante en la concepción del objeto dentro del patrimonio cultural, ampliando la terminología de obra de arte a bien cultural, por su función y aporte a la cultura, la sociedad y por qué,

Contiene simultáneamente valores artísticos y documentales. Las intervenciones restauradoras en bienes culturales, al abrigo de la ciencia, ahora darán prioridad a la información contenida y transmitida por cada objeto en particular. Los Estados intervendrán en adelante en la conservación y restauración de los bienes culturales, a los que se asignan valores cívicos y se les considera patrimonio nacional (González-Varas 2000: 14).

González Varas aclara que, siendo el interés primordial de la conservación del patrimonio la obra de arte, “el objeto artístico queda incluido dentro de la categoría general de ‘bien cultural’ que incluye e integra una pluralidad y diversidad de objetos mucho más amplia” (2000: 17), cuyo valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico, documental, etc., lo otorga la cultura. Gracias a esta nueva relación de la profesión con el objeto artístico cultural -al que se llama bien- es que existe una gran diferencia entre lo original y lo auténtico. Para Cesare Brandi lo original era la unidad potencial del objeto, de la obra, y el restaurador debía partir de esta premisa para lograr una intervención apropiada (Brandi, 1986:20). Hoy entendemos que lo original del bien es su concepción, su condición como creación, pero que el tiempo ha modificado por

diversos factores (ambientales, contextuales, etc.), agregando a lo original⁴⁹ la categoría de auténtico⁵⁰ (Beck y Daley 1997: 35).

Esta actualización de la condición determinante del bien cultural facilita su intervención, sólo si el profesional a cargo conoce todos los aspectos fundamentales que caracterizan al bien. Por ejemplo, los objetos arqueológicos necesitan ser entendidos en periodos específicos, ya sea por realización o pertenencia; los objetos de arte forman parte de la intención de un artista enmarcado también en un contexto / momento determinando; y podemos continuar desde cualquier punto en que se quiera analizar un objeto, un bien. Lo concluyente en este aspecto es que si no se maneja los códigos adecuados a cada bien, es decir la información contenida en ellos y su contextualización, es indiscutible que la intervención será en detrimento del objeto, perderemos información y probablemente perdamos al bien.

En este momento de la investigación es que podemos afirmar que en los casos exitosos de intervenciones a los bienes patrimoniales, existe una constante y es la forma en la que la Conservación-restauración y la Arqueología tienen caminos entrelazados de invariable retroalimentación de información. Esto quiere decir que si la Arqueología necesita a la Conservación-Restauración para que los objetos de estudio proporcionen la mayor cantidad de datos legítimos posibles, ésta debe ser una disciplina completa que tome de los campos de estudio específicos todas las posibilidades que la hagan conocedora de diversos temas hasta el punto de reconocer, y ser consciente de la necesidad de establecer, vinculaciones solidas con otras disciplinas, para crear el camino que hoy es necesario trazar, el de la Conservación-Restauración como una profesión científica y social reconocida, que necesita un desarrollo completo y transversal de manejo de conocimientos.

En la disciplina de la Conservación-Restauración de Bienes Culturales se caracteriza e “individualiza la legitimidad y la modalidad de la intervención sobre tales bienes, críticamente reconocidos, teniendo como fin el mantenimiento, la permanencia y la

⁴⁹ Del latín *originālis*: Perteneciente al origen. Dícese de la obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género producida directamente por su autor sin ser copia, imitación o traducción de otra. DRAE.

⁵⁰ Del latín *authenticus*: Acreditado de cierto y positivo por los caracteres, requisitos o circunstancias que en ello concurren/ Autorizado o legalizado, que hace fe pública. DRAE.

integridad de éstos en cuanto testimonios únicos e irrenunciables, recursos colectivos y patrimonio de la comunidad” (González-Varas 2000: 17). También se la define como “el acto responsable que comprende el conjunto de medidas y operaciones programadas con el fin de mantener íntegra la condición fisiológica contextual de los materiales que componen la obra artística, aceptando su declive natural” (Gianinni y Roani 2008: 59).

Esta condición es fundamental para lograr que las intervenciones en los objetos puedan aportar información que permita su clasificación, y es por ello que la relación entre la disciplina arqueológica y la Conservación-Restauración es una simbiosis científica⁵¹.

2.1.3. Vinculación de ambas disciplinas, Historia del Arte y Conservación-Restauración. Relación simbiótica.

Al hablar de relación simbiótica nos referimos a las contribuciones científicas que ambas disciplinas -Historia del Arte y Conservación-Restauración- aportan para lograr un entendimiento mayor de la función y particularidades del objeto. Sin embargo deberá tenerse en cuenta que, si bien todos los objetos que tratan estas disciplinas son bienes culturales tangibles, y los objetos de arte u obras de arte antiguos tienen una condición que requiere de una aproximación inicial similar al objeto arqueológico –localización, datación, seriación-, posteriormente su análisis y tratamiento no será el mismo.

El objeto de arte tiene valor histórico y también artístico, naturaleza dual que es importante reconocer: “se trata de una categoría especial dentro del marco genérico de bienes culturales, como por las consecuencias que se derivarán para la conservación y/o restauración de estos objetos que definimos como obras de arte” (González-Varas 2000:51). Algunos bienes arqueológicos pueden tener valor artístico, pero de ellos la Arqueología “se interesa por dilucidar el contexto de este objeto en cuanto contribuye a la explicación del proceso histórico” (González-Varas 2000: 61).

⁵¹ “Concepto de la Biología que se refiere al tipo de asociación que entre sí establecen dos individuos, sean animales o vegetales, y de la cual al menos uno de ellos se beneficia. Como tal, la palabra se compone de las raíces griegas σύν (sýn) ‘con’, y βίωσις (bíosiς), ‘medios de subsistencia’” (Lafaye 2009).

En el campo del arte, esta simbiosis pone en relevancia cuán importante es que la Historia del Arte esté presente en el proceso de análisis y posterior recopilación de información, que permite situar al restaurador frente a un camino claro dentro de la investigación, que lo conduzca a realizar una comparación previa que permita confrontar la mayor cantidad de información que del objeto se pueda obtener, con el único fin de dedicarse en los procesos de intervención a devolver la autenticidad a los objetos en términos de funcionalidad, por ser medios en los que se ha depositado diversa información .

El conservador-restaurador tiene como deber lograr el más adecuado diagnóstico de intervención en un objeto o bien, teniendo en cuenta que preservar las características de autenticidad de los objetos es la única razón de la intervención. Esta simbiosis pone en evidencia la necesidad de una gran capacidad de observación que identifique estas características que, a veces, a simple vista, no son reconocibles. La experiencia en la rama de estudio a la que pertenezca el objeto permitirá la identificación de estilos, tipos, manifestaciones tradicionales, corrientes, de acuerdo a lugares o hechos determinados.

Estas situaciones específicas de desarrollo cultural, y el por qué la creación se vuelve una obra de arte se reconocen en diferentes planos comunicativos, útiles todos para recrear el contexto, realidad y tipo de información que el objeto nos proporciona. Por ejemplo, en el plano semiótico (parecido de la imagen con la realidad), sintáctico (composición y organización de los elementos en el objeto), pragmático: efecto de repercusión sobre el receptor.

En algún aspecto esto se refleja en las oportunidades en que los estudiosos del arte peruano antiguo opinan como receptores, desde la Historia del Arte. Cecelia F. Klein reunió a estudiosos del arte americano antiguo en la 100th Annual Conference of the College Art Association en Los Ángeles el año 2010, que se llamó *The future of pre-columbian art history* [*El futuro de la historia del arte precolombino*]. El motivo fue la preocupación sobre lo que consideró un estancamiento en los estudios sobre el arte de la región. Klein entendía que el retroceso se debía al retraso general de las Humanidades, pero advertía que el área perdía terreno ante los estudios del arte de las épocas virreinal y republicana en los Estados Unidos de Norte América. Por su parte, Esther Pasztory, de

la Universidad de Columbia, sugirió que la Historia del Arte ha incorporado las obras del arte americano antiguo y se plantea la posibilidad de reescribir la teoría del arte basada en su hallazgo, porque representa una condición distinta a la que llevó a la reflexión teórica acostumbrada. Esto porque el arte americano antiguo tuvo un desarrollo independiente, que permite observar cuáles son los aspectos de las culturas locales que influyen o determinan la creación artística y cuáles serían los que resultan de un proceso de carácter universal. También porque encontró que las expresiones artísticas surgían por decisión social y artística, no por razones tecnológicas, de habilidad, o de “vision”. “The argument made here is that representational systems do not reflect reality but the ethos of a culture- or of those who speak for that culture. Reconstructions of ‘life’ based on ‘art’ alone are bound to be off the mark” (Pasztory en Klein 2012:5)⁵². Destacó, por ejemplo, que Moche tuvo una visión del mundo en conflicto, dinámica, a diferencia de la Inca en la que encontraba armonía e integración de tipo intelectual en las artes. Chavín, Paracas y Wari tendrían una expresión notable de diseño equilibrado, opuesto al drama naturalista.

En el mismo encuentro, Elizabeth Hill Boone (Universidad de Tulane, Texas), advirtió que los estudiosos del arte americano antiguo no contaban con el beneficio de un “alphabetic discourse”, entendido como respaldo documental, que había favorecido los estudios en otras zonas geográficas. Y concluyó: “So what do we say about art when we have no words?” (Hill en Klein 2012:13)⁵³. Muchos estudiosos buscaron guías o adaptaron los métodos utilizados en Europa, se preocuparon por los materiales, los estilos o el desarrollo de los diseños, como George Kubler, autor de *The shape of Time* (1967), al que considera el padre de la historia del arte pre-colombino. Otros intentaron el método iconográfico, que solamente es útil para zonas específicas, no debe considerarse un único método, ni olvidarse que sus resultados son solamente para el observador porque no son verificables históricamente, no puede conocerse si sus creadores los consideraron del mismo modo. De su planteamiento se deduce que es el análisis formal el adecuado.

⁵² El argumento aquí es que los sistemas de representación no reflejan la realidad, sino el ethos de una cultura - o de los que hablan por esa cultura. Reconstrucciones de 'vida' basada en 'Arte' van a ser de la marca. (Pasztory en Klein 2012:5) (Traducción AHB).

⁵³ Entonces, ¿qué podemos decir del arte cuando no tenemos palabras?. (Hill en Klein 2012:13) (Traducción AHB)

Tom Cummins, de la Universidad de Harvard, recordó su amplia experiencia con los monumentos artísticos americanos e hizo un recuento de los investigadores que habían trabajado el arte americano antiguo a partir de George Kubler en la década de 1970. La mayoría de estos investigadores no había sido alumno de especialistas en arte precolombino aunque, cuando se graduaron, enseñaron el curso que estaba integrado con lo que entonces se conocía como culturas *Non-Western*. Un grupo de estudiantes interesados en las culturas precolombinas amplió sus estudios hacia el estructuralismo, la teoría del psicoanálisis, o el marxismo, que les fue más útil que los estudios de Kubler que tendía a estudiar los monumentos pero ignorar las sociedades en las que se produjeron (Cummins en Klein 2012:21). Cummins menciona que el avance de la Antropología y la Arqueología en el área andina ha favorecido los estudios pero, como resultado de esto mismo, ha tendido a la excesiva especialización en razón de los hallazgos específicos. No hay interacción entre los especialistas y eso lleva a la marginación y el olvido y siempre debe considerarse a los colegas historiadores de arte cuando se escribe o habla, esto significa:

First of all asking big questions that then can only be addressed by precise knowledge, rigorous research, methodological meticulousness and theoretical apparatus that responds to the problems presented by the material. Most importantly, it is to remember that we are not archaeologist or anthropologist. We are art historians and while we may often use some methods of our allied fields, we are not performing the same thing. If we think that then we are lost, as we will only do it badly (Cummins en Klein 2012: 23).⁵⁴

La Historia del Arte tiene mucho que ofrecer, pero también enfrenta muchos problemas. No hay textos y muchas veces tampoco contextos. Por eso,

One has to address questions that the material poses and that can be rigorously examined. This means a preparation theoretically and methodologically. It also means that interpretation is a very risky business and the burden of proof of any claim to what one thinks ones must be 110%. Furthermore, it should be written in the conditional, as it is very difficult to make any absolute claims beyond precise material and technological studies (Cummins en Klein 2012:24).⁵⁵

⁵⁴ Primero de todo hacer preguntas importantes que sólo pueden ser abordadas por un conocimiento preciso, investigación rigurosa, precisión metodológica y aparato teórico que responda a los problemas presentados por el material. Lo más importante, es recordar que no somos arqueólogos o antropólogos, somos historiadores del arte y mientras que podemos utilizar algunos métodos de nuestros campos aliados, no estamos realizando lo mismo. Si pensamos eso, entonces estamos perdidos, porque sólo lo haremos mal. (Cummins en Klein 2012: 23) (Traducción AHB).

⁵⁵ Uno tiene que resolver las preguntas que da el material que puede ser examinado con rigor. Esto significa una preparación teórica y metodológica, también significa que la interpretación es un campo muy arriesgado y la prueba de cualquier cosa que uno piense debe ser del 110%. Además, debe ser

La reflexión de Cummins explica la relación de mutua complementariedad que debe existir entre la Arqueología y la Historia del Arte. Los conocimientos y acercamientos que el estudio de los objetos excavados, o encontrados, por los métodos arqueológicos permite al historiador de arte complementar sus apreciaciones para decidir la metodología adecuada a cada caso. Los arqueólogos por su parte podrán comprender mejor las condiciones en las que se expresaban los pueblos productores y enriquecer sus seriaciones con elementos adicionales analizados por metodologías adecuadas.

Cerrando el debate, Claudia Brittenham recogió las ideas expuestas y pidió mayor interés en que los especialistas difundieran la importancia de incorporar el arte antiguo americano a la discusión del objeto de estudio de la disciplina, la necesidad de que los historiadores de arte comprendieran la importancia de la interdisciplinariedad y el trabajo conjunto con otros especialistas –arqueólogos, curadores de museos, conservadores, lingüistas, historiadores, entre otros-, sin abandonar el objetivo de la especialidad pero propiciando la reflexión y la discusión. Considera la ausencia de material documental como un reto que guía la investigación a concentrarse en el objeto, que es la primera evidencia que se posee, desde distintos ángulos. Preparar nuevos métodos de estudio que abarquen los materiales, la factura, el contexto, los diseños, que posibilitarán ofrecer nuevas metodologías y apreciaciones teóricas.

En el mismo congreso, Carolyn Dean había llamado la atención acerca de la banalización en la que incurrían los estudiantes dispuestos a aceptar cualquier explicación sin confirmarla si la encontraban en internet, o de los estudiosos que se perdían en discusiones sobre temas tan amplios que no tenían respuestas seguras, como ¿qué es arte?, por ejemplo (Dean en Klein 2012: 25-29). En el debate, Claudia Brittenham propuso cambiarla por: “What do you learn when you look?” (en Klein 2012 29)⁵⁶, como una pregunta indispensable que todo historiador de arte debía hacerse para enriquecer la disciplina. Esta última propuesta enlaza con su preocupación por aplicar una metodología adecuada al objeto de arte, alrededor del que no hay

escrito condicionalmente, ya que es muy difícil hacer cualquier declaración absoluta más allá del material preciso y estudios tecnológicos. (Cummins en Klein 2012: 24) (Traducción AHB).

⁵⁶ ¿Qué aprendes cuando observas? (Brittenham en Klein 2012:29) (Traducción AHB).

información adicional que ayude a comprenderlo por pertenecer a culturas antiguas y ágrafas.

Henri Focillon señaló la complejidad de cualquier aproximación, al hacer notar que:

La historia de las formas no se traza con una línea única y ascendente. Un estilo llega a su fin y otro nace. El ser humano se ve llevado a comenzar una y otra vez las mismas investigaciones, y él mismo –es decir, la constancia y la identidad del espíritu humano, y él mismo-vuelve a empezar (Focillon 2010:27).

Para finalmente concluir: “Quizás cada estilo, cada etapa de un estilo y cada técnica requieren de preferencia, determinado tipo de ser humano, determinada familia espiritual”. (Focillon 2010: 36)

La Historia del Arte y la Arqueología del Perú antiguo enfrentan la dificultad de analizar formas que hablan independientemente de su creador y de la sociedad que las aceptó, y deben complementar sus maneras de estudiar los bienes culturales con la Conservación- Restauración porque será la única manera de ofrecer una explicación aproximada del objeto de estudio que es el mismo en ambas disciplinas, aunque no lo analicen de la misma manera. La diferencia entre ambos especialistas parece obvia.

Para un arqueólogo el objeto es un vestigio cultural igual a otros en la misma condición, que forma parte de un conjunto que le ofrece vestigios de usos, costumbres, medios de vida, que evidencian la existencia de un grupo humano compartiendo una cultura en un lugar determinado. En su condición representativa, y por su aspecto tal vez algo diferente o distinta localización, se le tipifica genéricamente como “de arte”, como una manera de denominarlo por no encontrar una más apropiada.

El historiador de arte reconoce y comprueba lo que el arqueólogo identifica como vestigio cultural, evitando suscribir el término “de arte” de primera intención. Para él, incluso si es un artefacto, esta calificación será el resultado de un detallado método de observación, que examina la pieza como objeto singular, para identificar en él cualidades excepcionales que lo diferencian notablemente del grupo que el arqueólogo ha encontrado. Su experiencia y el análisis de sus características formales le permiten plantear hipótesis sobre la capacidad creativa del productor, expresada por su habilidad en el uso y solución de los problemas que le plantearon los materiales, su espiritualidad

y su manera de comprender y representar el mundo, sus aparentes ideales de perfección y los alcances de su imaginación. Jean Baudrillard ofrece una opinión que, en cierta manera se acerca a esta distinción: “Tal vez haya algo de esta evasión metafórica [en referencia a los objetos privados] en cualquier sentimiento estético, pero la obra de arte, como tal, requiere una lectura racional: el objeto antiguo, por su parte, carece de exigencia de lectura, es ‘leyenda’ puesto que lo que lo designa es en primer lugar su coeficiente mítico y de autenticidad” (Baudrillard 2010: 91). Es lo que el objeto arqueológico exige, que se defina sus condiciones de autenticidad.

A partir de esta información, la Historia del Arte se encarga de aproximarse a los aspectos que reconocerán al objeto como obra de creación singular, admitiendo, sin embargo, que “Rara vez se alcanza al objeto en su forma secreta, que lo hace ser el que es”. (Baudrillard 2007: 103) Con aproximaciones metodológicamente científicas, la Conservación-restauración respalda a ambas disciplinas, contribuyendo en la mejor valoración del objeto y con él a sus productores y del mundo que habitaron.

CAPÍTULO III:
**APLICACIÓN TEÓRICO METODOLÓGICA PARA INTERVENCIÓN DE
 PIEZAS ARTÍSTICO ARQUEOLÓGICAS DEL SITIO HUALLAMARCA.**

3.1 Características del sitio Huallamarca y su colección arqueológica.

3.1.1. El Sitio arqueológico Huallamarca.

3.1.2 La colección del Museo Huallamarca: tipos de piezas que conforman la colección y estado de conservación.

3.2 Casos de estudio aplicando la metodología formal a la colección de Cerámica del Museo Huallamarca:

3.2.1. El coleccionismo: Criterios para la selección de piezas de estudio.

3.2.2. Metodología integrada aplicada en las intervenciones.

3.3.3. Análisis crítico y de intervención en relación a la metodología de la Historia del Arte y la restauración.

3.1. Características del sitio Huallamarca y su colección arqueológica.

En el Perú antiguo, una huaca poseía diversos significados. Poderes sobrenaturales eran atribuidos a lugares, objetos, personas, que en comunicación con la naturaleza podían afectar el curso de las cosas. Estudios antropológicos, históricos y lingüísticos han logrado rescatar las acepciones más complejas del término, categorizando los conceptos para tratar de hacer paralelos con los ritos sagrados occidentales:

Huaca. (quechua: objeto o lugar sagrado). En el Perú prehispánico, denominación de sitios o elementos de carácter sacro, como colinas, templos, árboles, manantiales, cavernas o piedras de forma éxotica. Creíase que allí moraban los espíritus, tal vez maléficis, cuya propiciación era precisa mediante ofrendas y sacrificios. Considerabase asimismo como huaca a los infantes gemelos, a las personas con más dedos de lo normal, a las plantas de forma extrañas, y a los cadáveres. Existían huacas

portátiles, consistentes en piedrecitas utilizadas como amuletos o talismanes” (Morel 1988: 66)

La definición de huaca se encuentra en las lenguas más importantes de la América andina, el quechua y el aimara. El término aparece en las crónicas iniciales del siglo XVI al referirse a diversos aspectos del mundo andino tanto geográficos, materiales, como de creación humana, con sentido excepcional no específico.

Para Pierre Duviols:

El término *Huaca* -o *guaca*- tiene múltiples significados, pero todos pueden reducirse a un núcleo originario: su relación, como lugar, con lo sagrado, y por ende con el culto y las ofrendas. En la práctica designa una multitud de cosas naturales o artificiales, como ídolos, fetiches, montañas, templos, sepulcros, objetos extraños, etc. (Duviols 1977:373).

María Rostworowski observa que:

En las creencias indígenas no existió la idea abstracta de Dios, ni palabra que lo expresara. Este hecho no significa que no hubiera una multitud de dioses, incluso una jerarquía entre ellos. A las divinidades se les conocía por sus nombres propios sin que existieran términos que los manifestaran como tales. Lo sagrado se expresaba con la voz *huaca* que contenía una variedad de significados. (Rostworowski 2007:11).

En realidad, el término abarca mucho más que una significación sagrada; durante el Virreinato, por ejemplo, los españoles identificaron el término en relación a diversos objetos o lugares específicos, estructuras arquitectónicas, amuletos, cosas extraordinarias, fenómenos meteorológicos, entierros y muertos (Astvaldsson 1997:55).

Garcilaso de la Vega hace referencia a una amplia gama de significados y en todos podemos distinguir que lo excepcional era una característica:

figuras de hombres, aves, animales, hachas de oro, plata, palo; cualquier templo, los sepulcros, rincones de las casas, aquellas cosas que en hermosura o excelencia se aventajan de las otras de su especie; a las cosas muy feas y monstruosas; a toda las cosas que salen de su curso natural como a la mujer que pare dos de un vientre, a los niños que nacen de pies o doblados con seis dedos en pies o manos o con cualquiera defecto mayor o menor en el cuerpo o en el rostro, como sacar partido alguno de los labios...o visajo, que llaman señalado de naturaleza; las fuentes caudalosas que salen hechas ríos; a la gran cordillera de la sierra nevada (Astvaldsson, 1997:57).

Y para el estudioso Frank Salomon una huaca era “cualquier cosa material que manifestaba lo sobrehumano” (Salomon 1998:17).

En líneas generales, podemos relacionar las definiciones y el uso actual del término para identificar que las huacas son espacios importantes para la cosmovisión andina y que aun son referente directo de ritos y tradiciones latentes en el imaginario colectivo popular cultural.

3.1.1. El Sitio arqueológico Huallamarca.

El sitio arqueológico Huallamarca, hoy Museo de Sitio Huallamarca, se localiza en el distrito de San Isidro, provincia y departamento de Lima, entre el cruce de las avenidas El Rosario y Nicolás de Ribera el Viejo; y hacia el este da hacia la Avenida Salamanca y el colegio Santa Úrsula (*Memoria anual. Museo de Sitio Huallamarca* 2018:5).

Geográficamente está dentro del valle bajo del río Rímac, asociada al antiguo canal Huatica o Guatca. En sus inmediaciones se hallan también la huaca Santa Cruz, con restos desde el Intermedio Tardío (Yschma), hasta la época Inca del Horizonte Tardío (1100 d. de C. – 1533 d. de C.) y la Huaca Puellana, un enorme centro ceremonial de la cultura Lima (200 – 700 d. de C.) (Ravines 1985:74).

Las coordenadas UTM WGS84 Zona 18L del Monumento tienen como punto central el siguiente: 277909E y 8661840N (punto central de la Plataforma Superior), y su altitud máxima es de 127 m.s.n.m. (*Memoria anual Museo de Sitio Huallamarca* 2018: 7).

Según los arqueólogos Casas y Dolorier, Huallamarca fue, arquitectónicamente, un espacio rectangular construido con barro en los muros y paramentos principales, material de compactación como canto rodado, tierra suelta y cascajo para las áreas de relleno de cada etapa constructiva; y algunas zonas fueron techadas con material de fibra vegetal y madera (Casas y Dolorier 2012: 334).

El patrón constructivo de Huallamarca es una sucesión de elementos arquitectónicos dispuesto para lograr el mayor aprovechamiento de espacio posible, considerando sus funciones. La sucesión de pisos escalonados a manera de planos superpuestos logra un conjunto de elementos añadidos estructurales para almacenamiento, y caminos que

conducen a las numerosas plataformas (Casas y Dolorier 2012: 349). Todas estas plataformas se entrelazan debido a los usos que ha tenido el sitio, volviéndose un espacio de múltiples pisos arqueológicos.



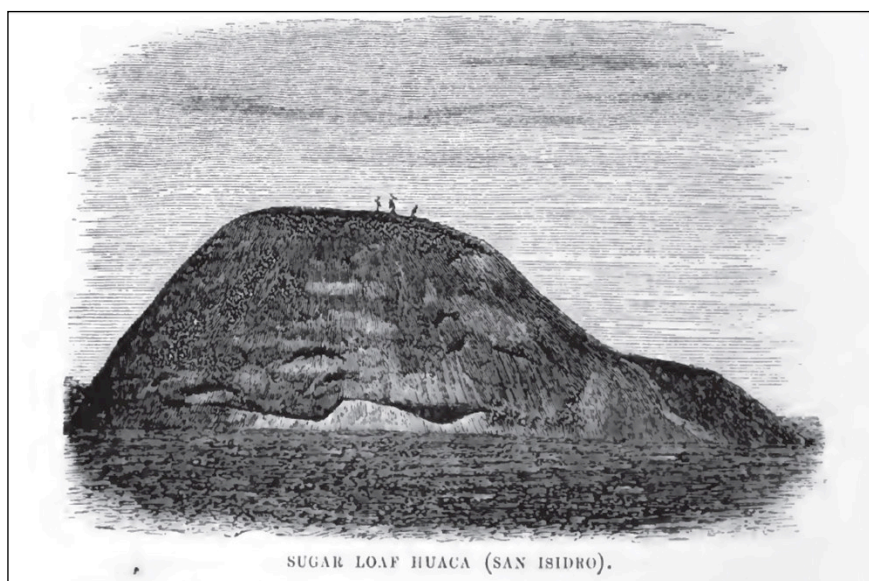
41.- Área lateral izquierda entre segunda y tercera plataforma.
Fotografía Aránzazu Hopkins. 2016.

La huaca Huallamarca ha sido visitada desde la segunda mitad del siglo XIX. Se sabe que distinguidos estudiosos hicieron trabajos en el lugar que antiguamente se llamaba Pan de Azúcar. Antonio Raimondi excavó en la zona y exhumó algunos entierros con cerámica sencilla y entierros con objetos de pesca. Poco tiempo después, entre 1871 y 1872, Thomas Hutchinson hizo algunas exploraciones y tomó medidas generales de la huaca. Recuperó especímenes óseos disturbados como cráneos humanos, fémures, retazos de tela de algodón, cerámica, además de recopilar adobes de la arquitectura (Hutchinson 1873: 284). Señaló que,

In front of Señor Soldan's house, that is to say between it and the Ocean, and at the distance of about a quarter of a mile (as we have a detour to make), is one of the real

huacas or burial-mounds, called the Pan de Azucar (or sugar loaf), from its shape. I had previously been informed by Senor Raimondy of his having made considerable explorations of this mound and finding nothing in it but bodies of ordinary fishermen, relics of nets, and some inferior specimens of pottery. He likewise told me that it was all constructed of layers of loose earth over layers of bodies-whence he inferred that all the huacas, or mounds, in the Huatica valley were of a similar nature. On my first visit, Señor Soldan, junior, was kind enough to furnish me with a man, as well as the loan of pickaxe and shovel. Neither of these proving of any use, I made a second trip, with Mr. Steer and Mr. George Wilson of Callao. We brought with us one of the mule-cars, kindly lent by Mr. Sterling, of the Lima Railway Company, two shovels and pickaxes, with some sacks, and had a grand day's exploration. Senor Zabalos, too, was amongst our company, to take sketches. This Huaca, measured by Mr. Steer, proved to be 66feet high at its central point. Its broadest measurement was 80 yards at the base, and its longest 130 to 131 yards in extent. It was a mound very difficult of calculation on account of being so irregular in formation. But Mr. Steer, allowing an average height of 30 feet, estimated it to contain 3,736,800 cubic feet. Numbers of skulls, parts of legs, and other fragments of humanity, much of which I believe to have been the result of Senor Raimondy's excavation, lay scattered about. I did not, however, like to take these. So Mr. Steer with pickaxe, and Mr. George Wilson with shovel, commenced to excavate. We did not find what Senor Raimondy described – a layer of loose clay over a layer of bodies. For several places we came to enclosures made with adobones. Amongst the things turned out, and which I sent with about forty skulls to the Anthropological Institute were a few bits of red and yellow dyed thread, being relics of cloth; a string made of woman's hair, plaited, and about the size of what is generally used for a watch-guard, some pieces of very thick cotton cloth, bits of fish-nets, portions of slings, and two specimens of crockery-ware of excellent material. The place appears to me to be one mass of human bodies; but the man who came with us from Mr. Soldan's house tells me that in the time of Senor Raimondy's exploration, several specimens of pottery, together with many of silver, were taken out of it. I may add that this mound has got a broken wooden cross of the top, which is not included in the sketch: for in such a spot, and with the carelessness of the people to its influences, I believe the holy symbol to be not far from desecration. (Hutchinson, 1873, Vol. II, Cap. XIV: 294-297).⁵⁷

⁵⁷ En frente de la casa del Señor Soldán, es decir entre su casa y el océano, a un cuarto de milla de distancia, esta una de las reales huacas, o enterramiento de momias, llamado pan de azúcar (sugar loaf), por su forma. Me informó previamente el Sr. Raimondy que había explorado esta huaca y solo había encontrado entierros de pescadores, restos de redes, y algunos ejemplos de cerámica sencilla. Me contó que fue construida por capas de tierra suelta sobre capas de cuerpos humanos, de donde él infirió que todas las huacas del valle del Huatica tenían similares características. En mi primera visita, el Señor Soldan hijo, fue lo suficientemente amable para equiparme con un hombre, así como para prestarme un pico y una pala. Ninguno de estos demostró ser de buen uso, y yo hice otro viaje con el Sr Steer y el Sr George Wilson del Callao. Trajimos un carro con una mula, que nos prestó el Sr. Sterling, de la compañía del Ferrocarril de Lima, dos palas, y picos, algunos sacos y tuvimos un gran día de exploración. El señor Zabalos, también estuvo con nosotros en esta expedición e hizo muchos bosquejos. Esta huaca la midió el Sr. Steer y probó que medía 66 pies de alto, 80 yardas en la base, 131 yardas de largo. Por ser irregular fue difícil de calcular con exactitud las medidas. Pero el Sr Steer, dio un estimado de altura de 30 pies, que contenía 3,736,800 pies cúbicos. Gran número de cráneos, partes de piernas y otros fragmentos de humanidad, muchos de los que creo fueron resultado de las excavaciones del Sr Raimondy estaban dispersos. Sin embargo no quise tomar los restos, y el Sr Steer con un pico y el Sr. George Wilson con una pala, comenzaron a escavar. No encontramos lo que el Sr. Raimondy describió, capas de arcilla sobre capas de cuerpos. En muchos lugares nos encontramos con recintos hechos por adobones [podría interpretarse como arcilla mezclada con huesos, argamasa que aun existe en la actualidad en Huallamarca]. Entre las cosas que obtuvimos, las cuales envié al Instituto Antropológico, había 40 cráneos, algunas fibras teñidas de color rojo y amarillo que eran parte de telas antiguas; una cuerda trenzada hecha de cabello de mujer, del tamaño de un collar, algunos retazos de ropa de algodón, pedazos de redes de pescar, partes de hondas, y dos especímenes de vajilla de excelente material. A mi el lugar me



42.- Hutchinson 1873: 297.

Las primeras investigaciones del siglo XX fueron efectuadas por Julio C. Tello en 1942, quien rebautizó el monumento como Hualla Marka, por ser sede del curacazgo del mismo nombre, cuyos límites estaban marcados por los canales de Huatica y Surco (Tello 1999: 19).

En la segunda mitad del siglo XX, Arturo Jiménez Borja realizó trabajos de conservación con la intención de salvar Huallamarca de la destrucción por el crecimiento inmobiliario de la zona. El espacio utilizado por la ladrillera para obtener materia prima para las construcciones urbanas, era extraído de la parte superior y lateral del recinto arqueológico y contaba por ello con un forado transversal que permitía la excavación.

Los trabajos realizados en aquella época tenían la intención expresa de reconstruir los sitios arqueológicos devolviéndoles su aspecto original, como se hacía en México y Europa. En el caso de Huallamarca, su reconstrucción incluyó la creación de una vía de

pareció un espacio masivo de restos humanos; pero el hombre que nos acompañó de la casa del Sr. Soldan dijo que cuando estuvo el Sr. Raimondy explorando, varios especímenes de cerámica, junto con varios de plata fueron retirados del lugar. Debo agregar que este montículo tenía una cruz rota en la cima la cual no fue incluida en el bosquejo: ya que en tal punto y con el descuido de la gente a sus influencias creo que el símbolo santo está no lejos de la profanación. (Hutchinson 1873, Vol. II, Cap. XIV: 294-297. Traducción AHB).

acceso a la Plataforma Superior, mediante una rampa central. Esta construcción se realizó con el fin de acceder a la parte alta del monumento desde el norte y cubrir un gran forado existente en el flanco norte producto del uso del monumento como cantera para la elaboración de ladrillos (Casas y Dolorier 2013: 26).

Además de la construcción de la rampa de acceso, los trabajos del equipo de Jiménez Borja incluyeron el enlucido de la huaca que en la actualidad da a Huallamarca un aspecto de Pirámide trunca compuesta de tres grandes plataformas superpuestas (Inferior, Media y Superior). De acuerdo a Casas y Dolorier, en 1958, al inicio de los trabajos de restauración, Jorge Zegarra efectuó excavaciones arqueológicas en la cima de la huaca. Estas excavaciones dieron como resultado el hallazgo de 52 contextos funerarios que fueron la base de la creación del actual museo de sitio del lugar:

Cuadernos de Campo (Tomos I y II) donde aparece el registro de 52 tumbas recuperadas durante los “Trabajos de restauración, limpieza y rescate de especímenes arqueológicos en la huaca Pan de Azúcar o Huallamarca” que fueron dirigidos por el Dr. Arturo Jiménez Borja entre los años de 1958 y 1960. Los trabajos de excavación tuvieron como jefes de campo: primero el Arql. (sic) Francisco Iriarte entre el 10 de febrero y 13 de marzo de 1958 (quien sólo registró la tumba 1) y luego le sucedió en el puesto el señor Jorge Zegarra Galdós, entre el viernes 14 de marzo y el 16 de octubre de 1958. (Casas y Dolorier 2013:4)

Los cuadernos de campo de Jiménez Borja son, en sí mismos, un bien cultural. No solo por la información documental y testimonial que consignan, sino por el trabajo minucioso de acompañar la información con ilustraciones descriptivas del sitio y los hallazgos. Los cuadernos intentan realizar una cronología de asentamiento que corresponda a la arquitectura del recinto como a los patrones funerarios, con el fin de presentar los modos de enterramiento entre el horizonte medio y el periodo intermedio tardío (Casas y Dolorier 2013: 16).

Una introducción sobre el sitio arqueológico desde su arquitectura permite entender el lugar como un espacio que concentró procesos culturales marcados de desarrollo social, político y religioso.

Si bien las labores de restauración más intensivos fueron realizadas a inicios de la década de 1960, los mayores trabajos de investigación arqueológica fueron efectuados por la Arqueóloga Clide Valladolid. Entre los años de 1991 y 1992, Valladolid dirigió

tres temporadas de excavaciones arqueológicas como parte del convenio firmado para la Investigación, Conservación y Puesta en Valor del Sitio Arqueológico de Huallamarca, entre la Municipalidad de San Isidro, el Instituto Nacional de Cultura y el Museo de la Nación (*Memoria anual Museo de Sitio Huallamarca*, 2018: 9). Estas excavaciones se realizaron en los lados Este y Norte de la huaca. Durante ellas se limpió el flanco este de Huallamarca, originalmente cubierto por el desmonte de los trabajos de restauración de la década de 1960. También se definió la secuencia ocupacional de la arquitectura de adobes hechos a mano de finales del periodo Formativo (circa 200-100 a. de C.) y entierros de la cultura Lima (c. 300-700 d. de C.), del Horizonte Medio (700-1100 d.de C.) y del Intermedio Tardío (1100-1476 d. de C.). Finalmente, Valladolid investigó la reocupación del monumento en su flanco este durante la época Inca (*Memoria anual Museo de Sitio Huallamarca*, 2018: 10).

Luego de las excavaciones, se realizaron labores de conservación en algunas de las áreas expuestas, consolidando muros, cabeceras y construyendo tres techos de caña y esteras para proteger la pintura mural amarilla y las rampas originales de acceso a las plataformas. Estas labores de conservación fueron efectuadas por la Municipalidad de San Isidro (*Memoria anual Museo de Sitio Huallamarca* 2018: 11).

Entre los meses de octubre 1997 y agosto de 1998 se realizaron trabajos de excavación arqueológica en el lado Sur-Oeste del sitio. Estas excavaciones tuvieron la finalidad de liberar dicha zona para la consecuente construcción del nuevo Museo de Sitio de Huallamarca (Valladolid 2000: 14). El resultado fue el hallazgo de ocupaciones de fines del periodo Formativo conformadas por estructuras arquitectónicas de cantos rodados y 43 contextos funerarios de la época. El área excavada de aproximadamente 1200m² fue dejada expuesta con la finalidad de mostrar los diferentes momentos de ocupación. El nuevo museo no pudo ser construido en el lugar (Valladolid, 2000: 16). Huallamarca fue proclamada Patrimonio Cultural de la Nación a través de la Resolución Directoral Nacional N° 198/INC promulgada en el año 2003 (*Memoria anual Museo de Sitio Huallamarca* 2018: 12).

3.1.2 La colección del Museo Huallamarca: tipos de piezas que conforman la colección y estado de conservación

El Museo de Sitio fue inaugurado el 11 de agosto de 1960, teniendo como objetivo, conservar y exhibir los bienes culturales recuperados en el sitio. El corpus principal de la muestra son los materiales de ofrendas funerarias recuperados durante las investigaciones realizadas por Arturo Jiménez Borja en 1958 y por Clide Valladolid en 1992, en la zona arqueológica monumental Huallamarca.

Entre las formas de la cerámica que se exhibe en el Museo, se encuentra ollas de la cultura Lima y Nievería: jarras y botellas decoradas con figuras geométricas empleando los colores rojo, blanco y negro sobre el fondo de la superficie de la vasija, y jarras con representación antropomorfa. Destaca una botella donde se representa a un personaje con tocado en media luna, de los ojos cuelgan dos líneas a cada lado, seguramente representan las lágrimas del personaje (ojo lloroso).

También destaca la presencia de costureros hechos de mimbre, así como instrumentos de textilería; mates pirograbados e instrumentos musicales de viento (antaras, zampoñas, flautas, silbatos y ocarinas), que simulaban el sonido de las aves y otros animales, también son exhibidos. Estas ofrendas se ubicaban al exterior y alrededor de los fardos, tanto al nivel del piso de las tumbas como a la altura de la parte media o superior del cuerpo.

Finalmente, se presenta una momia recuperada durante las investigaciones de 1992. Fue hallada en la plataforma superior del monumento en un pozo circular que rompía la plataforma constructiva de la arquitectura temprana. Corresponde al cuerpo de una mujer de aproximadamente 60-65 años de edad. El depósito del museo de sitio Huallamarca también es repositorio de bienes culturales recuperados en los sitios arqueológicos de Unión Ñaña (Huachipa), Santa Cruz (San Isidro) y Las Salinas (El Agustino).

Para el caso del sitio arqueológico Las Salinas, se ha inventariado un total de 30 cajas de cartón. El sitio fue declarado patrimonio cultural de la Nación mediante Resolución Directoral Nacional N° 357/INC del año 1998. Se encuentra en el distrito El Agustino, provincia y departamento de Lima.

Así mismo, se ha identificado materiales del sitio arqueológico “Unión Ñaña”, donde se registró un total de 13 cajas de cartón; el material proviene del sector Cuncacucho, y fue recuperado entre los años 1994 y 1995. El sitio arqueológico “Unión Ñaña” se localiza en el valle medio del río Rímac, pertenece al distrito de San Juan de Lurigancho-Chosica, fue declarado patrimonio cultural de la Nación mediante Resolución Directoral Nacional N° 287/INC del año 1996.

Para el año 2006, la Licenciada Lyda Casas Salazar realizó el “Plan de Recuperación para la Puesta en Valor de Huaca Santa Cruz”, ubicada en el distrito de San Isidro, provincia y departamento de Lima. Se ha podido constatar que en dicho proyecto se recuperó un total de treintaidós cajas que contenían tiosos de cerámica, contextos funerarios y otros bienes culturales muy importantes.

De la revisión de las cajas se recomendó tomar las siguientes medidas:

- Realizar por cada material el respectivo registro nacional de las piezas museables que posee la colección, un catálogo, el registro fotográfico, el análisis, un inventario interno para futuras investigaciones y su publicación.
- La intervención del personal de conservación en los cuatro individuos semi- envueltos, puesto que se encuentran en mal estado de conservación.
- Que los bienes museables sean intervenidos por el personal de conservación.
- Revisar el material periódicamente para ver el estado de conservación y cambiar el papel de seda colocado en esta ocasión.

El Proyecto Arqueológico Huaca Huallamarca estuvo dirigido por la Licenciada Clide Valladolid. Entre los años 1991 y 1992, en el marco del Convenio de Investigación, Conservación y Puesta en Valor del Sitio Arqueológico de Huallamarca, entre la Municipalidad de San Isidro, el Museo de la Nación y el Instituto Nacional de Cultura, se ejecutaron tres temporadas: la primera entre los meses de Noviembre 1991 a Marzo 1992; la segunda de Abril a Julio 1992; y, la tercera de Agosto a Diciembre 1992.

Posteriormente, entre Octubre 1997 a Agosto 1998, en el marco del Proyecto Arqueológico Huallamarca Convenio Interinstitucional Municipalidad San Isidro, Instituto Nacional de Cultura, se ejecuta el “Proyecto excavaciones en el sitio arqueológico de Huallamarca San Isidro – Liberación del área para la construcción del

Nuevo Museo de Sitio”, a cargo de la Licenciada Clide M. Valladolid Huamán. Esta excavación se sitúa hacia el lado suroeste del monumento arqueológico.

Producto de estas excavaciones se ha recuperado abundante cantidad de material cultural, que actualmente está protegido en el depósito del Museo de Sitio de Huallamarca.

APLICACIÓN TEÓRICO METODOLÓGICA PARA INTERVENCIÓN DE PIEZAS ARTÍSTICO ARQUEOLÓGICAS DEL SITIO HUALLAMARCA.

3.2 Casos de estudio aplicando la metodología formal a la colección de Cerámica del Museo Huallamarca:

- 3.2.1. El Coleccionismo: Criterios para la selección de piezas de estudio.
- 3.2.2. Metodología integrada aplicada en las intervenciones.
- 3.3.3. Análisis crítico y propuesta de descripción en relación a la metodología de la Historia del Arte y de la conservación-restauración.

En esta sección del capítulo expondré las características de sustentación de la hipótesis que ha generado este estudio comparativo cuantitativo. Mi intención, como historiadora de arte y conservadora-restauradora, es presentar los casos de estudio más resaltantes de los trabajos o intervenciones realizados en objetos de cerámica de la colección del Museo de Sitio Huallamarca. El objetivo es mostrar con ejemplos prácticos de intervención, que en la mayoría de los casos no se hizo un estudio previo de los objetos a intervenir. No se consideró su funcionalidad, tampoco se tuvo en cuenta el criterio de la mínima intervención, primando el aspecto técnico de las intervenciones sobre el criterio previo, el cual analiza los objetivos de la intervención previamente y no al revés, por cuanto se considera más importante la exposición, museografía e investigación de la pieza restaurada, sobre la necesidad de su preservación.

Esta forma de proceder es muy común en el medio de la conservación-restauración en nuestro país, porque no se entiende la profesión en cuanto es un instrumento de salvaguarda y no meramente técnico, agregando a esto el gran problema de la intrusión profesional: profesionales de otras áreas (historia, arquitectura, historia del arte,

arqueología, antropología, ingeniería, artes plásticas), que creen que por llevar uno o dos talleres prácticos sobre técnicas de restauración-conservación sobre un material se autodenominan especialistas y pueden cometer serios atentados contra el patrimonio, volviéndose uno de los agentes de deterioro que más afecta a los bienes culturales. Neófitos aprendices que se han considerado maestros en la práctica, experimentando, empleando materiales inadecuados para lograr su cometido, sin proyectar ni reconocer que se necesita de una amplia preparación científica e histórica; como de una alta sensibilidad y compromiso para afrontar los retos de la protección, salvaguarda y conservación del patrimonio cultural.

En muchos casos veremos que, debido a la intrusión profesional, y un fuerte afán por recrear a través de los objetos relaciones culturales falsas o inexistentes, hemos perdido para siempre información ancestral, tradicional, que podría haber cambiado en varios aspectos nuestra relación con el pasado.

En este capítulo expondremos un grupo de piezas a las que se les hará un análisis formal previo para comprender la importancia de su posterior intervención, aunque los trabajos ya hayan sido realizados.

Analizaremos 21 bienes arqueológicos que han sido intervenidos en los últimos diez años. En muchos casos las piezas habían sido previamente restauradas hace más de 30 años, y en otros las intervenciones son recientes. Se consignará las fichas de restauración de cada objeto donde se especifica: el tratamiento, los materiales utilizados y la técnica. En algunos casos se puede entender por las fichas y la foto del objeto, el grado de pericia del restaurador y su forma de ejercer la profesión. Por ejemplo, algunas fichas no cuentan con fotos de los procesos de trabajo, detalle de las intervenciones y, sobre todo, no consignan los criterios de intervención generales para justificar las metodologías empleadas. Se desprende de este análisis, que la ficha de restauración es vital y, como forma parte de la documentación de los bienes culturales, debe tener los datos más resaltantes e importantes sobre el objeto, además de los procesos de intervención.

En realidad, el conservador-restaurador al concluir determinados procesos de trabajo en una colección, de acuerdo a contextos, material, u otros criterios, tiene la obligación de

entregar un informe final que consigne detalladamente cada intervención. Es negligente no entregar fotos, documentos, o entregar fichas incompletas al realizar los trabajos. Considero que si se hubiera trabajado junto con un historiador de arte que dilucide las formas, composición y función de los objetos, el respeto por los objetos se habría comprendido de forma interdisciplinaria y se habría reconocido que la restauración no es una actividad técnica, que no se puede obviar pasos en la metodología; y lo más importante, se habría evitado intervenciones negligentes.

De acuerdo a lo expuesto, se hará el análisis histórico – artístico de los 21 bienes para exponer que son obras de arte por su forma, función, creatividad y contexto cultural. El desarrollo expositivo de estas descripciones, más allá de los elementos básicos compositivos del objeto que se analizará desde la metodología histórico artística, agregará el análisis detallado de las intervenciones, los materiales utilizados, la técnica y la pericia en la intervención.

3.2.1. El coleccionismo: Criterios para la selección de piezas de estudio.

Se entiende por colección el conjunto de objetos reunidos u organizados de acuerdo a un criterio previamente establecido por quienes forman la colección, lo que determina su carácter y las circunstancias que motivaron el conjunto. El coleccionismo es una práctica que, ocasionalmente, puede ser política de Estado, orientada a enriquecer el patrimonio cultural y artístico de un país y que es custodiado en museos. Las colecciones pueden ser privadas o públicas. El interés de los individuos o los pueblos por identificar monumentos y objetos que los representa como grupo, surge en momentos en los que se busca consolidar una posesión y los privilegios derivados, en el contexto general de un Estado. La necesidad de contemplar históricamente la producción de los ancestros conduce a coleccionar muestras de esa producción y, como consecuencia, a consolidar su condición de habitantes con derecho propio en la tierra. En Europa y España fue un importante movimiento en los siglos XVI y XVII, con la intención de establecer antigüedad y dignidad. En este marco se inscriben los anticuarios, encargados de legitimar los hallazgos y vincularlos a los pueblos y a los personajes notables en cada uno de ellos. En el Virreinato del Perú fue constante la búsqueda de tesoros de las culturas antiguas con un fin mercantil, no como reconocimiento de identidad. Debe

recordarse que “el control ejercido por la monarquía ilustrada sobre las excavaciones y lo que en ellas se encontraba impedía la realización de campañas particulares y, como consecuencia, la existencia de un mercado de arte” (Mora 1998:51). Una situación que existía anteriormente, pero que nunca se cumplió y resultó en la pérdida de la mayor parte de los bienes encontrados en las excavaciones en ese tiempo.

En el caso americano puede encontrarse el reflejo de la voluntad por localizar restos culturales ancestrales en el siglo XVIII, cuando la monarquía española canalizó la inquietud hacia el conocimiento de la condición y origen de los pueblos en el contexto del gobierno de la dinastía borbónica, interesada en legitimar su presencia, tanto como en situar a España al nivel de otros países europeos. El coleccionismo se había iniciado con los “gabinetes de curiosidades” en el Renacimiento, que congregaron objetos de origen variado, y la costumbre se extendió entre la nobleza e individuos que aspiraban a prestigio y poder. En España, Antonio Agustín señala “Yo he visto muchas personas deleitarse de tener muchas antiguallas, y gastar en comprarlas muchos reales y entender muy poco dellas” (Mora 1998: 24). Esto porque eran los personajes pudientes los que las acumulaban y, posteriormente, sus descendientes podían engrandecerlas; preservarlas por compartir los ideales familiares; las perdían, por no tener el mismo interés o, en otras ocasiones, son los coleccionistas mismos los que emigran.

En el siglo XIX e inicios del XX en Lima, hubo importantes colecciones de obras europeas:

Estas obras estaban en colecciones particulares como la Ortiz de Zevallos y Tagle que se deshizo en 1914 y en parte pasó a la colección Hoblitz Elle en Dallas (USA), de acuerdo a la información que en 1873 otorgó Yeckel, e inició la etapa de nuevos coleccionistas como Rivera Schreiber; Moreyra Paz Soldán o Lavalle-Ganoza, así como la posterior salida y ocasional subasta internacional de las piezas. (Stastny 1970, citado en Barriga Tello 2017a: 60-61)

Como señala Martha Barriga Tello, junto con las extranjeras, las colecciones también reunían obras peruanas de distintas épocas que, finalmente, sufrieron el mismo destino hacia mercados internacionales (Barriga Tello 2017a: 60). La relación con el pasado establece un vínculo importante de los habitantes con su nación. Las colecciones han pasado de ser conjuntos particulares a objetos museables que pueden ser estudiados, analizados y sus resultados publicados, para el mejor conocimiento de los grupos

culturales productores. Los Estados deben comprometerse con su preservación, no exclusivamente con una legislación, que con frecuencia no se conoce ni se cumple, sino mediante programas que permitan la adquisición de colecciones y así impedir que los coleccionistas propietarios o, peor aún, el mercado ilegal, las vendan al extranjero. En nuestro país lo usual es la depredación y el tráfico de bienes culturales de alto valor, en ocasiones propiciado, organizado y gestionado por personajes vinculados a las esferas más altas del poder, que se escudan en su prestigio para mantener activo este comercio sin someterse a investigaciones, porque “en la práctica son ellos los que más estimulan las excavaciones clandestinas” (Narro 2011: 41). Los objetos que, permanentemente, aparecen en casas de subastas como Sotheby o Christie’s, revelan que es una actividad dinámica y protegida por las autoridades.

Lo importante en la conformación de una colección que reúne objetos de una misma procedencia, como es el caso de Huallamarca, es que se convierte en fuente de conocimiento sobre el lugar y sus habitantes y/o visitantes o usuarios, del tiempo en el que fueron fabricados los objetos. Cada objeto cuenta una historia, transmite la información que lo vincula a sus productores, ya sea que fueran los que estaban establecidos en el sitio, o los que lo visitaban eventualmente. Este conocimiento tiene variados objetivos, pero el que es más relevante es el que promueve el reconocimiento y es la única fuente para la comprensión de la espiritualidad y las habilidades de sus productores, sujetos de culturas ágrafas, que en caso contrario se perderían de la memoria del país. Alois Riegl señaló que “By common definition a work of art is any tangible, visible, or audible work of man of artistic value; a historical monument with any of the same properties will possess a historical value” (Stanley 1996: 69).⁵⁸ Riegl reconoce como valor histórico “all things that once were and are no longer [...] that everything that once was can never be again, and that everything that once was forms an irreplaceable and inextricable link in the chance of development” (Stanley 1996:70)⁵⁹. Es así que el rescate de estos productos, permite conocer las tradiciones que condujeron los pueblos, lo que, en conjunto, va formando una colección

⁵⁸ Por definición común una obra de arte es toda obra humana de valor artístico tangible, visible, o audible; un monumento histórico con cualquiera de las mismas características poseerá valor histórico. (Stanley 1996:69) (Traducción AHB)

⁵⁹ Todas las cosas que alguna vez existieron y no están más [...] que todo lo que alguna vez existió no podrá ser nuevamente, y que todo lo que alguna vez fue forma un vínculo irremplazable e inextricto en las posibilidades de desarrollo. (Stanley 1996:70) (Traducción AHB)

Estos conjuntos, acumulados y de variada temporalidad, deben ser catalogados, inventariados pormenorizadamente, para contribuir a reconstruir su historia física en comparación a otros objetos localizados en el mismo lugar o en asentamientos próximos.

El caso de las colecciones vinculadas a sitios arqueológicos institucionalizados, como Huallamarca, puede tenerse cierta confianza en que, por ser innecesario trasladar los hallazgos o recurrir a intermediarios, no serán depredados. Transcurridos siglos de huaqueos es posible que sean menos de los que se espera, pero aún así, contribuyen a visibilizar el sitio a través de los objetos dejados por sus usuarios hace miles de años.

3.2.2 Criterios para la selección de las piezas de estudio.

El criterio para la selección de piezas de estudio gira alrededor de la propuesta de este trabajo de investigación: sin un conocimiento profundo o el apoyo de un especialista en historia del arte, que entienda y aplique la metodología formal para la documentación previa a la intervención de un bien cultural, se corre el riesgo de perder información valiosa de los objetos, así como sobre su funcionalidad. Es clave para el profesional conservador–restaurador saber que, a pesar del tipo de formación que posea, técnica o universitaria, la conclusión o el fin de la profesión es la preservación de la función del objeto para la obtención de información. Seguir creyendo que la profesión es un campo donde el trabajo es mecánico, práctico, donde prepondera el uso de técnicas innovadoras, manuales y el criterio personal, sin un marco teórico sólido que sustente cada intervención, postergará los avances de la profesión en el país, y prevalecerán los criterios institucionales, políticos e, insisto, personales, por encima de la preservación y salvaguarda de los bienes culturales.

En tal sentido, y para enmarcar en el contexto actual el desarrollo de esta investigación, ofrecemos la propuesta de UNESCO en la *Convención para la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado* (La Haya), primera vez en el que aparece la definición del término con carácter internacional, en la que los bienes patrimoniales son:

Bienes Culturales (a) los bienes, muebles o inmuebles, que tengan gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los

campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos. (*Convención para la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado 1954-1999*)⁶⁰

Definición ratificada por todos los países miembros de la convención sobre preservación y salvaguarda, de la que el Perú es miembro y de la cual se desprende la definición consignada en la Ley Nacional de Patrimonio 28296 de 2004, artículo II-Definición:

Se entiende por bien integrante del Patrimonio Cultural de la Nación toda manifestación del quehacer humano –material o inmaterial- que por su importancia, valor, significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico, o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo. Dichos bienes tienen la condición de propiedad pública o privada con las limitaciones que establece la presente ley.
<http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivosadjuntos/2016/08/marcolegalokversiondigital.pdf>

Ley que deroga a sus predecesoras: Ley 24047 del año 1985, de Amparo al Patrimonio Cultural de la Nación; y la Ley 27173 del año 1999, que prohíbe la salida del territorio nacional de los restos humanos y bienes culturales de los complejos arqueológicos "Sipán" y "Sicán", y el cuerpo congelado de la "Dama de Ampato".

Y que, como hemos mencionado en el capítulo I, en el año 2017 tuvo una alarmante modificación con el Decreto Supremo 007-17-MC, por cuanto la determinación de presunción de los bienes culturales, en su reglamento aprobado por Decreto Supremo N°01-2006, retira la inmediata condición de presunción a los bienes y la señala como determinada a potestad del funcionario competente del Ministerio de Cultura.

Señalamos en este párrafo el asunto de la presunción porque es un tema que el conservador–restaurador no puede tomar a la ligera. Esta concepción, que además figura en el artículo 21 de la *Constitución Política del Perú*, cuenta con el concepto de presunción *iuris tantum*, [que se acepta en cuanto no exista argumento en contrario], en

⁶⁰ Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954. La Haya, 14 de mayo de 1954. - [Protocolo](#), La Haya, 14 de mayo de 1954 //- [Segundo Protocolo](#), La Haya, 26 de marzo de 1999.

pro del patrimonio cultural. Sin embargo, el Decreto Supremo 007-17-MC, tergiversa la figura e impide que la protección sea otorgada de manera automática, resultando en una traba administrativa en el Ministerio de Cultura.

¿Cómo afecta este cambio la visión de las intervenciones de la restauración y de la conservación?

El especialista hoy afronta un reto mayor, ya que sus decisiones determinarán en muchos casos la salvaguarda o la pérdida total e irreparable de los bienes culturales.

3.2.3. Metodología integrada aplicada en las intervenciones.

En este marco introductorio haremos una lectura puntual sobre la intervención metodológica, la cual cambia dependiendo del material y objeto a intervenir. Son muchas las variables que afectan a los objetos, desde las combinaciones de los materiales que lo conforman, su interacción con el medio ambiente o su envejecimiento. Otro aspecto que influye en su tratamiento de manera condicionante es la intervención para su preservación, la cual depende de la habilidad, la destreza y los conocimientos del profesional que realiza el trabajo.

Como se ha explicado ampliamente en el capítulo I de esta investigación, en la clasificación de las intervenciones: preservación, conservación (curativa, preventiva) y restauración, las intervenciones juegan un papel fundamental para la continuidad de los objetos (Espinosa Chávez 1981: 116).

Las etapas de intervención definidas por la metodología son: Documentación, análisis científico, diagnóstico, propuesta de intervención, intervención, montaje de conservación preventiva, entrega de informe detallado (Díaz-Berrio, 1984: 9).

De acuerdo a varios autores, podemos definir en el siguiente cuadro, la esencia conceptual de cada etapa:

Documentación	Investigación completa del bien. Recopilación de fuentes primarias y secundarias.
Análisis históricos.	Clasificación de la información obtenida de la documentación mediante diferentes métodos: bibliográfico, oral testimonial, visual, sonoro, fotográfico, etc.
Análisis organoléptico de causas de alteración	Identificación mediante el análisis sensorial de la condición del objeto. Metodología formal de la historia del Arte: análisis de los objetos forma y composición.
Diagnóstico del área dañada y de los tipos de alteración.	Identificar y señalar los deterioros en el objeto.
Exámenes científicos	Realizar de acuerdo a diagnóstico los exámenes físicos, químicos y biológicos que sean necesarios para lograr entender el por qué de los deterioros del objeto: “Luz rasante, macrofotografía, fluorescencia ultravioleta, rayos X, rayos infrarrojos, reflectografía de I.R., Técnica de análisis en bloque cúbico o lámina delgada, espectrometría de R.X, espectrometría molecular infrarroja, cromatografía, análisis cualitativo elemental.” (Martirena 1992: 182).
Definición de objetivos	Evaluación de posibilidades para lograr la eliminación de las causas de alteración o aminorarlas para estabilizar el objeto.
Propuesta de intervención	Realizar de acuerdo a los puntos anteriores, una propuesta de trabajo para minimizar el deterioro del objeto, su posible recuperación funcional, posterior investigación y exposición, de ser necesario. Dadas las alternativas de técnicas de restauración–conservación, como la existencia de diversos materiales para aplicación, se debe ser muy pragmático al momento de decidir el tratamiento, siempre teniendo en cuenta los principios teóricos de la restauración–conservación y el código de deontología profesional.

Tratamientos de acuerdo al material a intervenir	<p>Los tratamientos que existen, que varían en cuanto a terminología y material a intervenir son:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Limpieza: • Consolidación: Dar solidez estructural al objeto • Reestructuración: Devolver la unidad al objeto • Integración: Utilizar elementos ajenos al objeto. Está sustentada en el principio de la funcionalidad, en donde esta acción logra la conservación del bien.⁶¹ <p>Reconstrucción: Devolver la unidad al objeto a partir del uso de elementos análogos a las partes estructurales del objeto. Esta intervención solo se permite si el deterioro es muy alto y la información que el objeto contiene es fundamental para el conocimiento cultural (Espinosa, 1981; Díaz-Berrio Salvador, 1984).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reintegración: • Montaje/ embalaje de conservación
--	--

43.- Cuadro Metodológico: Conceptos

El tratamiento que se realice en bienes culturales debe partir de entender que cualquier eliminación de alguna parte de ellos no puede regresar a conformar el objeto. Los conservadores-restauradores están totalmente familiarizados con esta premisa y es lo que marca la diferencia en el trabajo de un especialista (Contreras y Gonzáles 2013: 16). Esta premisa, base para las intervenciones, implica un amplio conocimiento de diversos factores que se involucra en una intervención, logrando incluir la oportuna y necesaria participación de profesionales de otras áreas para realizar un trabajo interdisciplinar.

Un trabajo interdisciplinar evita que se de opiniones a la ligera, sin el mayor reparo, como considerar que el objeto está en un determinado estado de conservación: bueno, malo, regular; satisfactorio, insatisfactorio; completo e incompleto. O pretender realizar intervenciones con tecnología de vanguardia sin haber realizado estudios previos del impacto del comportamiento de los materiales.

⁶¹ Completar o rehacer las partes faltantes de un bien cultural con materiales nuevos o similares a los originales, con el propósito de darle estabilidad y/o unidad [visual] a la obra claro está que sin pretender engañar, por lo que se diferenciará de alguna forma del original. (Philipot 1996: 270).

Al fin y al cabo, el objetivo de la conservación - restauración es estabilizar la condición de un bien al momento de su revisión. Es saber qué métodos y técnicas son los mejores para el objeto, considerando que la reversibilidad sea lo más próxima posible, para devolverle al objeto su función y unidad (Martiarena 1992: 178).

Esta tarea difícil de lograr, está apoyada en su magnitud en el código de ética profesional (*Código de Ética del AIC*. 1994. AIC News. USA). Exige un alto compromiso de los profesionales de la conservación-restauración con el patrimonio, la sociedad y la cultura. Un compromiso que en los últimos años ha tomado un camino de reflexión más que de acción en nuestro país. Aun pasamos por momentos muy duros en la salvaguarda del patrimonio mueble e inmueble, y las políticas culturales actuales siguen lejanas de darle solución.

3.3.4. Análisis crítico y propuesta de descripción en relación a la metodología de la Historia del Arte y la Conservación-restauración.

Las piezas escogidas para el análisis son objetos utilitarios (ceremoniales, domésticos, funerarios). La simbología apreciada a través de los diseños debe interpretarse en su contexto, no podemos encasillarla en estilos occidentales, o con terminología que representa otras características, lo que puede sugerir un prejuicio al caracterizar el objeto arqueológico del Perú antiguo.

Para poder generar una hipótesis de estudio sobre un objeto considerado bien cultural, el análisis que se realice debe hacer converger a la Arqueología; la Historia del Arte y la Conservación-restauración. La Arqueología brindará los datos precisos que identifiquen al objeto; la Historia del Arte delimitará el campo de acción de la conservación-restauración; y la conservación-restauración devolverá el carácter complementario al objeto que, finalmente, será sujeto del análisis histórico artístico porque evaluará sus aspectos creativos y de intención.

Los bienes culturales encontrados en el Sitio Huallamarca no han sido estudiados desde el punto de vista de la Historia del Arte, porque no se consideró que fueran elementos fundamentales como forma-composición o contenido-función. Los pocos estudios que consignan esta actividad artística están abordados por la Arqueología, y parten de trabajos de investigación arqueológicos. Lo más preocupante es que en el medio cultural

actual aun encontramos una alta resistencia a reconocer que muchos objetos “arqueológicos”, son obras de arte y que, por esa condición, necesitan ser evaluados desde esa condición.

Uno de los puntos más importantes en el que las dos disciplinas se basan es el examen organoléptico, que es la evaluación correspondiente al estudio de los elementos básicos del lenguaje visual puro, que combina habilidades visuales y mentales abstractas perceptibles. Se utiliza para obtener la primera caracterización de un bien a partir de identificar ciertos elementos que, posteriormente, se circunscribirán en estilos, manifestaciones, corrientes, de acuerdo a lugares o hechos determinados. Son situaciones específicas del desarrollo cultural y se trata de la condición de la creación que se vuelve ARTE (Amador 2010). Vázquez y Bueno definen el método organoléptico como la:

Valoración cuantitativa que se realiza en contacto directo con estos bienes, basada exclusivamente en una evaluación a través de los sentidos (principalmente el sentido de la vista y tacto). Consiste en un examen esencial que desarrolla hábitos de observación, ayudando a determinar el diagnóstico inicial de estas obras: la identificación a priori de los materiales constitutivos [...], el análisis del estado de conservación y las alteraciones sufridas por estos bienes. El conocimiento de la historia del uso de los materiales permitirá tanto presuponer la existencia de determinados componentes o elementos, como la determinación de su inclusión en intervenciones posteriores. (Vázquez y Bueno 2015: 116)

3.2.4.1. OBJETOS CERÁMICOS PARA EL ANÁLISIS: Datos de registro de intervención⁶²

CERÁMICA 1

Nº de Ficha de conservación: 27

RN: 84 144



DESCRIPCIÓN: Recipiente ovalado en posición horizontal, que termina en punta en el extremo inferior izquierdo. En el extremo superior derecho, en el que se concentra el volumen, termina con forma animal y está apoyado en cuatro estructuras cónicas de soporte. Ambas partes se conectan por una sección de medio círculo. La cabeza animal presenta rostro en relieve con la boca abierta, es ancha y muestra 20 elementos rectangulares en la parte superior y 13 en la inferior; la nariz es puntiaguda y pequeña; los ojos son grandes y están abiertos; las orejas son puntiagudas, con tres líneas incisas.

TÉCNICA Y FUNCIÓN: Este recipiente es una vasija escultórica zoomorfa con asa cintada y dos golletes, uno alargado y el otro escultórico, con cuatro soportes en forma de patas (tetrápodo). Contenedor líquido.

⁶² Las fichas de los Registros de intervención son originales y responden a los informes presentados en cada oportunidad, sin modificaciones por la tesista (AHB)

CONTEXTO: Pertenece al intermedio temprano (100-650dc), cerámica Lima.

ANÁLISIS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: El objeto fue encontrado en contexto de excavación fragmentado, y se le realizó un primer montaje y consolidación:

La intervención se hizo con yeso y no se terminó la reintegración cromática. La segunda intervención removió el yeso anterior e hizo una segunda intervención completa que se detalla a continuación.

Vasija restaurada. Paraloid B 72, yeso cerámico y pigmentos.

Se hizo prueba de sensibilidad con agua desionizada, resultando negativa.

Inmersión en agua potable para liberación de las sales y al día siguiente en agua desionizada.

Prueba de sales negativa y secado de pieza a temperatura ambiente.

Se realizó limpieza superficial con alcohol y agua desionizada (1:1) y retiro de excedente de adhesivo con bisturí.

Cámara cerrada con acetona para despegar los fragmentos. Se encontró una cinta con pegamento en el interior de la vasija, se procedió a su retiro y limpieza.

Pegado de los fragmentos.

Inyección de Paraloid al 3% en grietas como consolidante.

Eliminación de manchas de adhesivo con alcohol y acetona.

Pegado de fragmentos con Paraloid B 72 al 50 %

Limpieza de excedente de pegamento y reintegración de faltante en base por equilibrio de la pieza.

Retiro de exceso de reintegración, pulido y reintegración pictórica, consolidación con Paraloid al 1%.

Fotografía final, rotulado y embalaje.⁶³



⁶³ Ficha de intervención Conservadora Jessica Carneiro.

CERÁMICA 2

N° de Ficha de conservación: 98

RN: N/A

Identificación en la colección Huallamarca: Caja 49-bolsa1- 102



Frente



Posterior

DESCRIPCIÓN: recipiente de borde superior redondeado, cuello de paredes rectas, cuerpo ovalado con dos asas pequeñas a cada lado del cuello. En el cuerpo decoración incisa de pequeños círculos y puntos, rayas periféricas y bicromía ocre y negra.

TÉCNICA Y FUNCIÓN: Vasija de cerámica, contenedor, modelada, contenía ofrendas orgánicas.

CONTEXTO. Cerámica perteneciente a finales del horizonte temprano (100-650dc), en contexto funerario: sector C-17, corte 11, unidad 29.

ANÁLISIS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: El objeto fue encontrado en contexto de excavación y estaba fragmentado e incompleto.

Se clasificó y se guardó para su posterior montaje y consolidación. El objeto se dejó incompleto y solo se consolidaron los fragmentos originales sin completar la forma original.

Se detalla el proceso:

Análisis de sensibilidad y salinidad.

Desalinización.

Limpieza mecánica.

Unión de fragmentos.

Prueba de sensibilidad de la pasta negativo.

Inmersión en agua potable para liberación de sales.

Inmersión en agua desionizada para eliminación de sales.

Fragmentos libres de sales y puestos a secar a temperatura ambiente.

Limpieza mecánica mediante hisopo humedecido en agua desionizada y alcohol.

Búsqueda de zonas a unir luego se procedió a unir los fragmentos.

Retiro de exceso de pegamento en bordes.

Consolidación de superficie interna y externa exfoliada.

Embalaje⁶⁴.



⁶⁴ Asistente de conservación Mireya Arenas

CERÁMICA 3

N° de Ficha de conservación: 48

RN: 12 313



DESCRIPCIÓN: Recipiente hueco, de pequeñas dimensiones, pintado y decorado. Tiene formal globular en dos secciones y borde delgado. Presenta accesorio de media luna en uno de los lados. Es una cántaro policromado con asa cintada en uno de los lados de la basa semi plana. Lleva gollete alto convexo y cuerpo redondeado, diseños de bandas verticales triangulares en tonos crema y anaranjado-rojizo.

TECNICA – FUNCIÓN: cerámica modelada, decorado con diseños de bandas verticales triangulares en tonos crema y anaranjado-rojizo (positivo, negativo), esta bruñida y alisada. Es una pieza para contener líquidos y se encontró en contexto del sitio arqueológico.

CONTEXTO HISTORICO: Intermedio tardío, cultura Ichma.

ANÁLISIS DE CONSERVACIÓN – RESTAURACIÓN.

Descripción: Cántaro pequeño policromado. Es una pieza en buen estado de conservación, se halló completa e intervenida anteriormente.

Tratamiento de conservación preventiva y restauración:

Prueba de sensibilidad de superficie. Análisis de sensibilidad de la pieza negativa. Inmersión en agua potable para liberación de sales. Inmersión en agua desionizada. Limpieza mecánica con cepillo.

Eliminación de sales solubles. Pieza libre de sales, secado a temperatura ambiente

Limpieza mecánica.

Eliminación de manchas.

Consolidación.

Limpieza con 3 A. Retiro y pulido de excedente de reintegración anterior.

Consolidación en zonas pulidas con P- B 72 al 3%. Rotulación y embalaje.



CERÁMICA 4

Nº de Ficha de conservación: 43

RN 86-650

Identificación en la colección Huallamarca: Caja 49-bolsa1- 102



DESCRIPCIÓN

TECNICA – FUNCIÓN: modelado policromado. Contenedor

MATERIAL: cerámica

CONTEXTO HISTORICO: Intermedio tardío, cultura Ichma.

ANÁLISIS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: no presenta el detalle de la intervención:

ESTADO DE CONSERVACIÓN	ANTES
MALO	
Intervención anterior: SI	
Fragmentado: SI	
Nº de fragmentos: 25	
Porcentaje de faltantes: 5%	
Restitución de fragmentos: SI	
Bordes desgastados: SI	
Salas: SI	
Exfoliación: SI	
Pérdida de capa pictórica: SI	
Otros: Códigos en base” HPA. T 44/ Esp. 036/R26. 1877”.	
Prueba de sensibilidad de la pasta 2.- Eliminación de sales	

- 3.-Limpieza mecánica y eliminación de adhesivo anterior.
- 4.- Reintegración de fragmentos.
- 5.- Reintegración de parte faltante.
- 6.- Consolidación.

Análisis de sales: positivo

Análisis de sensibilidad: negativo

Adhesivo: Paraloid B-72 como adhesivo al 50%



Tratamiento realizado:

18/11 Prueba de sensibilidad negativa, inmersión en agua potable para liberación de sales.

19/11 al 20/11 Inmersión en agua desionizada
21/11 Pieza libre de sales y secado a temperatura ambiente

28/11 Limpieza con 2-A y retiro mecánico de adhesivo anterior (UHU) con bisturí.

29/11 Pegado de fragmentos con Paraloid B72 al 50%.

16/12 Eliminación de excedente de pegamento. Consolidación con P-B72 al 1%, rotulación y embalaje.

31/07/14 Reintegración de parte faltante para exposición permanente. Pulido de zonas reintegradas.

04/08/14 Reintegración pictórica de las mismas.

05/08/14 Consolidación de las partes reintegradas. Termino de reintegración, la pieza sale de depósito para exposición de sala permanente.

CERÁMICA 5

Nº de ficha de conservación: 46

RN: 12 314

DESCRIPCIÓN:

TECNICA – FUNCIÓN: cerámica modelada. Contenedor.

MATERIAL: cerámica

CONTEXTO HISTORICO: Intermedio tardío, cultura Ichma.

ANÁLISIS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: Malo.

Intervención

Intervención anterior: SI

Fragmentado: SI

Porcentaje de faltantes: 20%

Restitución de fragmentos: SI

Bordes desgastados: SI

Manchas: SI , DE ADHESIVO

Sales: SI

Exfoliación: SI

Pérdida de capa pictórica: SI

Propuesta de intervención:

1.- Análisis de sensibilidad

2.- Eliminación de sales

3.-Limpieza mecánica

4.- Consolidación

Intervención realizada:

18/11 al 20/11 Inmersión en agua desionizada.

21/11 Pieza libre de sales, secado a temperatura ambiente.

16/12 Limpieza con 3 A.

20/01/14 Eliminación de pegamento de anterior tratamiento. Rotulado y embalaje.



CERÁMICA 6

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA

Fecha de Ingreso: 20.08.2012

Nº de Ficha: 032

RN: 84135

FORMA: Botella escultórica	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO:	
PROCEDENCIA: Sitio Arqueológico Huallamarca	
Nº DE INVENTARIO: RN 84135	
OTROS NUMEROS: INV 2010 N 01124	
DIMENSIONES: H. M. 16 CM	
D. M. 20 CM	
PESO: INICIAL:	
FINAL:	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: Modelado	
Acabado: Alisado	DESCRIPCIÓN
Decoración: Aplique, estampado	
Diseños:	
Colores:	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	
Intervención anterior: Si	
Fragmentado: ---	
Nº de fragmentos: ---	
Porcentaje de faltantes: ---	
Restitución de fragmentos: ---	
Bordes desgastados: Si	<p>Botella escultórica, cuerpo elipsoidal, presenta un personaje antropomorfo, asa cintada, base plana y gollite</p>
Despostillado: Si	
Desfasado: Si	
fisuras: Si	
Grietas: ---	
Manchas: ---	
Sales: Si	
Desconchado: ---	
Exfoliación: ---	
Pulverulencia: ---	
Pérdida de capa pictórica: ---	TRATAMIENTO PROPUESTO
Otros:	
	<p>- Limpieza mecánica superficial</p> <p>- Test de sales</p>

PERIODO HISTÓRICO: Intermedio tardío, cultura Ichma.

ANÁLISIS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN: Malo.

CERÁMICA 6

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: Positivo	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica Limpieza mecánica superficial - Test de sales
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
FOTO DESPUÉS	DETALLE
OBSERVACIONES: No es museable. Necesita tratamiento de desalinización.	
RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Angela Pacheco	20.08.2012


CERÁMICA 7

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERÁMICA

Fecha de Ingreso: 20.06.2012

Nº de Ficha: 039

RN: 12332

FORMA: Olla	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO: Temprano	
PROCEDENCIA: Sitio Arqueológico Huallamarca	
Nº DE INVENTARIO: RN 12332	
OTROS NUMEROS: N 00407 ALM 41 C3 2010	
DIMENSIONES: H. M. 17 CM	
D. M.16 CM	
PESO: INICIAL:	
FINAL:	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: Modelado	
Acabado: Alisado	DESCRIPCIÓN
Decoración: Pintura positiva, aplique	
Diseños	
Colores:	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	
Intervención anterior: ---	
Fragmentado: ---	
Nº de fragmentos: ---	
Porcentaje de faltantes: ---	
Restitución de fragmentos: ---	
Bordes desgastados: SI	TRATAMIENTO PROPUESTO
Despostillado: SI	
Desfasado: ---	
Fisuras: ---	
Grietas: ---	
Manchas: ---	
Salas: SI	
Desconchado: ---	
Exfoliación: ---	
Puñerulencia: ---	
Pérdida de capa pictórica: SI	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica superficial - Test de sales
Otros:	

CERÁMICA 7

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: Positivo	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica Limpieza mecánica superficial - Test de sales
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
FOTO DESPUÉS	DETALLE
OBSERVACIONES: si es museable, necesita tratamiento de desalinización.	
RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Angela Pacheco	20.08.2012


CERÁMICA 8

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA

Fecha de Ingreso: 14 / 10/13

Nº de Ficha: 28

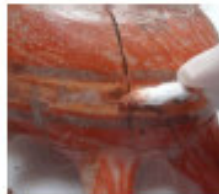
RN: 84 048

FORMA: Botella omitomorfa	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO: ----	
PROCEDENCIA: Huaca Huallamarca	
Nº DE INVENTARIO: INV-2010/ n° 011131	
OTROS NÚMEROS: HPA 2787/HPA 272	
DIMENSIONES: H. M. 190 mm	
D. M. 245 mm	
PESO: INICIAL 620 gr	
FINAL 519 gr	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: modelado.	
Acabado: alisado, pulido.	DESCRIPCIÓN
Decoración: pintura positiva e inciso.	
Diseños: Líneas y círculos.	<p>Botella escultórica de cuerpo omitomorfo, gollete tubular y asa cintada lateral, presenta dos soportes a manera de patas. Decoración pictórica e inciso de tonos anaranjado-rojizo, marrón y crema.</p>
Colores: Crema, rojizo, anaranjado y marrón.	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	
MALO	
Intervención anterior: SI	
Fragmentado: SI	
Nº de fragmentos: no se puede definir el número.	
Porcentaje de faltantes: 5%	TRATAMIENTO PROPUESTO
Restitución de fragmentos: SI	
Bordes desgastados: SI	
Despostillado: SI	
Desfasado: SI	
Fisuras: --	
Grietas: --	
Manchas: --	
Salas: SI	
Desconchado: --	
Exfoliación: SI	
Pulverulencia: --	
Pérdida de capa pictórica: SI	
Otros : Presencia de capa brillante posible cera.	

CERÁMICA 8

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
<p>Análisis de sales: positivo Análisis de sensibilidad: negativo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 15 al 21/10/13 Inmersión en agua desionizada • 22/10/13 Eliminación de sales, secado de la pieza a temperatura ambiente. • 05 al 06/12/13 Limpieza con 2-A. Se humedeció parte reintegrada para retirarla ya que tapa los fragmentos originales, se retiró con bisturí. • 26-27/02/14 Eliminación de resane anterior. • 07/01/15 Eliminación de pegamento y reintegración anterior, solo en zonas q cubren lo original. • 09/01/15 Rotulación y embalaje.
<p>ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES</p> <p>-----</p>	
<p>MATERIALES DE REINTEGRACIÓN</p>	
<p>FOTO DESPUÉS</p>	
	<p>DETALLE</p> 

CERÁMICA 8



OBSERVACIONES: No se podrá desprender los fragmentos por la reintegración anterior la cual ha dañado toda la pieza. Se utilizó adhesivo y posible yeso cerámico en alto porcentaje.
Se procedió a retirar la reintegración anterior en zonas donde se ocultaba lo original.

RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Mireya Arenas Vásquez	09/01/15

CERÁMICA 9

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA

Fecha de Ingreso: 21.08.2012

N° de Ficha: 028


RN: 12304

FORMA: Vasija escultórica	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO: PROCEDENCIA: Sitio Arqueológico Huallamarca	
N° DE INVENTARIO: RN 12304 OTROS NUMEROS: N 00400 ALM 4 C3 2010	
DIMENSIONES: H. M. 21. 5 CM D. M. 28 CM	
PESO: INICIAL:	
FINAL:	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: Modelado	
Acabado: Alisado y Bruñido	
Decoración: Pintura positiva	
Diseños:	
Colores:	DESCRIPCIÓN
ESTADO DE CONSERVACIÓN	<p align="center">Vasija escultórica zoomorfa con diseños geométricos. Representa una llama.</p>
Intervención anterior: SI	
Fragmentado: ---	
N° de fragmentos: ---	
Porcentaje de faltantes: ---	
Restitución de fragmentos: ---	
Bordes desgastados: SI	
Despostillado: SI	
Desfasado: ---	
Flisuras: SI	
Grietas: ---	
Manchas: ---	
Sales: SI	TRATAMIENTO PROPUESTO
Desconchado: ---	<p align="center">- Limpieza mecánica superficial - Test de sales</p>
Exfoliación: ---	
Pulverulencia: ---	
Pérdida de capa pictórica: SI	
Otros:	

CERÁMICA 9

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: Positivo	
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica Limpieza mecánica superficial - Test de sales
FOTO DESPUÉS	DETALLE
OBSERVACIONES: SI es museable. Necesita tratamiento de desalinización.	
RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Ángela Pacheco	21.08.2012

CERAMICA 10

Institución	MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA				
Ficha N°		Fecha de recepción		Fecha de entrega	
I. DATOS DE IDENTIFICACIÓN					
N° de Registro Nec.	88788	N° de Inv.		Vista general ANTES	
Cód. de Museo		Otros cód.			
Categoría	CERAMICA	Denominación	VASUA		
Cultura/Estilo/Autor		Periodo/Época	TARDIO		
Procedencia	EXCAVACIÓN				
Descripción	VASUA DE CUERPO GLOBULAR CON BASE CONCAVA. LA PARTE SUPERIOR PRESENTA UN GOLLETE CON FORMA TRONCO CONICA CON EL BORDE EVERTIDO, PRESENTA DISEÑOS EN RELIEVE DE DOS SERPIENTES UBICADO EN LA ZONA MEDIA SUPERIOR LAS CABEZAS SE PRESENTAN COMO ASAS ESCULTORICAS				
II. DATOS TÉCNICOS					
Material	CERAMICA				
Técnicas	ANILLADO, DECORACIÓN EN RELIEVE CON APLIQUES				
Alto	cm	Largo	cm	Ancho	cm
Diámetro máx		Diámetro mín		Peso inicial	
III. ESTADO DE CONSERVACIÓN					
Integridad	Completo <input type="checkbox"/>	Incompleto <input type="checkbox"/>	Fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	N° Frag.	
Vistas de detalle					
Tipo de daño					
Abolladura	<input type="checkbox"/> Crepeta dura	<input checked="" type="checkbox"/> Dilatación	<input type="checkbox"/> Grieta	<input checked="" type="checkbox"/> Palmado	<input type="checkbox"/>
Abraición	<input type="checkbox"/> Decoloración	<input type="checkbox"/> Disolución	<input type="checkbox"/> Infestación	<input type="checkbox"/> Picadura	<input type="checkbox"/>
Adhesivo	<input checked="" type="checkbox"/> Deformación	<input type="checkbox"/> Doble	<input type="checkbox"/> Impronta	<input type="checkbox"/> Pudrición	<input type="checkbox"/>
Amarillamiento	<input type="checkbox"/> Desconchado	<input type="checkbox"/> Eflorescencias	<input type="checkbox"/> Laguna	<input checked="" type="checkbox"/> Pulverulencias	<input type="checkbox"/>
Ampolla	<input type="checkbox"/> Descolado	<input type="checkbox"/> Erosión	<input type="checkbox"/> Mancha	<input checked="" type="checkbox"/> Quemadura	<input type="checkbox"/>
Arque	<input type="checkbox"/> Desgastado	<input type="checkbox"/> Efoliación	<input type="checkbox"/> Marca	<input type="checkbox"/> Rayadura	<input type="checkbox"/>
Concreción	<input type="checkbox"/> Desgastado	<input type="checkbox"/> Faltante	<input checked="" type="checkbox"/> Mineralización	<input type="checkbox"/> Repinta	<input checked="" type="checkbox"/>
Contracción	<input type="checkbox"/> Deshidratado	<input type="checkbox"/> Fleura	<input checked="" type="checkbox"/> Orificio	<input type="checkbox"/> Resqueada	<input type="checkbox"/>
Corrosión	<input type="checkbox"/> Desportil	<input type="checkbox"/> Friabilidad	<input type="checkbox"/> Oxidación	<input type="checkbox"/> Rotura	<input type="checkbox"/>



CERAMICA 10

ledura

Corte Deyecion Foxing Parche Suciedad

Otros: INTERVENIONES ANTERIORES


Agentes de deterioro: Físicos Químicos Biológicos

Condiciones de exposición/almacenaje: SE ENCONTRO ENVUELTO EN PAPEL DE SEDA Y PUESTA EN BOLSA DE POLIPROPILENO

Intervenciones anteriores: LIMPIEZA SUPERFICIAL, PEGADO DE FRAGMENTOS, REINTEGRACION DE FALTANTES

Análisis realizados: SE EFECTUO TRES ANALISIS: 1) ANALISIS DE RESISTENCIA DE PASTA (SE COLOCO UNA PAPETA DE ALGODON CON AGUA DESIONIZADA PARA DETERMINAR SI SE COMPROMETIA LA PASTA AL ESTAR EN CONTACTO CON EL AGUA, DANDO COMO RESULTADO NEGATIVO); 2) ANALISIS DE RESISTENCIA DE COLOR (SE UTILIZO CON 3 TIPOS DE SOLVENTES: AGUA DESIONIZADA, ALCOHOL Y ACETONA OP. NO PRESENTO NINGUNA REACCION); 3) ANALISIS DE SALES (NO PRESENTO NINGUNA REACCION DE CONCENTRACION DE SALES)

Diagnóstico: 1) PROCESO DE LIMPIEZA SUPERFICIAL PARA ELIMINAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD ASENTADA EN LA SUPERFICIE. 2) LAVADO CO N PAPETAS . 3) REINTEGRACION DE COLOR EN LA ZONAS RESANADAS.



IV. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Área o material intervenido	Intervención/ Tratamiento	Insumo/producto/ Instrumental	Procedimiento	Fecha
	LIMPIEZA EN SECO	PINCELES DE SERDA SUAVE	SE REALIZO LA LIMPIEZA SUPERFICIAL PARA RETIRAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD, PARA ESTA ACCION SE UTILIZO PINCELES DE SERDA SUAVE	15/04/2018
	LIMPIEZA EN HUMEDO	AGUA DESIONIZADA*	SE REALIZO LA LIMPIEZA CON HISOPOS DE ALGODÓN Y AGUA DESIONIZADA PARA ELIMINAR LA SUCIEDAD.	17/04/2018
	REINTEGRACION	TIERRA DE COLOR MOVILITH	SE REINTEGRO EL COLOR EN LA ZONAS RESANADAS	18/04/2018
	EMBALAJE	PAPEL DE SEDA / BOLSA DE POLIETILENO	SE ENVOLVIO EN PAPEL DE SEDA Y LUEGO SE GUARDO EN UNA BOLSA DE POLIETILENO	24/04/2018
Resultado/ tiempo empleado				
Embalaje/soporte				



Vistas de la intervención y resultados

CERAMICA 10






Observaciones	PRESENTA LAS CONDICIONES PARA SER MUSEABLE
Recomendaciones	MONITOREO
V. RESPONSABLES	
Director/Encargado del Museo	LIC. ARANZAZU MARCELA HOPKINS BARRIGA
Conservador/Responsable de la Intervención	DIEGO ALONSO HURTADO REGALADO

CERAMICA 11

 PERÚ Ministerio de Cultura		FICHA DE INTERVENCIÓN EN BIENES CULTURALES MUEBLES			
Institución	MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA				
Ficha N°	018	Fecha de recepción	15/11/2018	Fecha de entrega	
I. DATOS DE IDENTIFICACIÓN					
N° de Registro Nac.	RN 12310	N° de Inv.		Vista general 	
Cód. de Museo	HPA/CE/010	Otros cód.	HPA/2803		
Categoría	CERÁMICA	Denominación	CANTARO		
Cultura/Estilo/Autor	INCA	Periodo/Época	TARDIO		
Procedencia	EXCAVACIÓN				
Descripción	CIRCULAR Y BOCA EVERTIDO LIGERAMENTE ENSANCHADO; PRESENTA DOS ASAS Y BASE LIGERAMENTE PLANA. PRESENTA DECORACION EN EL GOLLETE EN EL BORDE DE LA BOCA LINEAL NEGRO SOBRE FONDO CREMA Y EL CUERPO DISEÑOS DE BOMBOS HORIZONTALES DE COLOR				
II. DATOS TÉCNICOS					
Material	CERAMICA				
Técnicas	ANILLADO / BRUÑIDO				
Alto	19,9cm	Largo		Ancho	cm
Diámetro máx	21,2cm	Diámetro mín	17,2cm	Peso inicial	
				Peso final	3,78kg
III. ESTADO DE CONSERVACIÓN					
Integridad	Completo <input type="checkbox"/>	Incompleto <input checked="" type="checkbox"/>	Fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	N° Frag.	
Tipo de daño	Vistas de detalle				
Abolladura	<input type="checkbox"/>	Craqueladura	<input type="checkbox"/>	Dilatación	<input type="checkbox"/>
Abrasión	<input type="checkbox"/>	Decoloración	<input type="checkbox"/>	Disolución	<input type="checkbox"/>
Adhesivo	<input type="checkbox"/>	Deformación	<input type="checkbox"/>	Doblez	<input type="checkbox"/>
Amarillamiento	<input type="checkbox"/>	Desconchado	<input type="checkbox"/>	Eflorencia	<input type="checkbox"/>
Ampolla	<input type="checkbox"/>	Descolado	<input type="checkbox"/>	Erosión	<input type="checkbox"/>
Aruga	<input type="checkbox"/>	Desgaste	<input type="checkbox"/>	Exfoliación	<input type="checkbox"/>
Concreción	<input type="checkbox"/>	Desgano	<input type="checkbox"/>	Faltante	<input checked="" type="checkbox"/>
Contracción	<input type="checkbox"/>	Deshilachado	<input type="checkbox"/>	Fisura	<input type="checkbox"/>
Corrosión	<input type="checkbox"/>	Desportilladura	<input type="checkbox"/>	Friabilidad	<input type="checkbox"/>
Corte	<input type="checkbox"/>	Deyección	<input type="checkbox"/>	Foxing	<input type="checkbox"/>
Otros					
Agentes de deterioro	Físicos <input checked="" type="checkbox"/> Químicos <input type="checkbox"/> Biológicos <input type="checkbox"/>				
Condiciones de exposición/almacenaje	LA CERÁMICA SE ENCONTRO EMBALADA EN PAPEL DE SEDA Y COLOCADA EN BOLSA DE POLIETILENO, Y ALMACENADO EN EL DEPOSITO DE CERAMICA.				
Intervenciones anteriores	LIMPIEZA SUPERFICIAL.				
Análisis realizados	SE EFECTUO TRES ANALISIS: 1) ANALISIS DE RESISTENCIA DE PASTA (SE SUMERGIO EN AGUA DESIONIZADA PARA DETERMINAR SI SE COMPROMETIA LA PASTA AL ESTAR EN CONTACTO CON EL AGUA,, DANDO COMO RESULTADO NEGATIVO); 2) ANALISIS DE RESISTENCIA DE COLOR (
Diagnóstico	1) PROCESO DE LIMPIEZA MECANICA PARA ELIMINAR LOS RESTOS DE TIERRA ASENTADA EN LA SUPERFICIE. 3) LAVADO Y DESALINIZACIÓN . 4) REINTEGRACIÓN DE LA ZONAS FALTANTES.				



CERMICA 11

 PERÚ Ministerio de Cultura		FICHA DE INTERVENCIÓN EN BIENES CULTURALES MUEBLES		
IV. PROCESO DE INTERVENCIÓN				
Área o material intervenido	Intervención/ Tratamiento	Insumo/producto/ instrumental	Procedimiento	Fecha
	LIMPIEZA ACUOSA	AGUA DESIONIZADA	LAVADO DE CERAMICA POR MEDIO DE INMERSION	
	RESANADO	YESO DENTAL/ TIERRA DE COLOR	SE PROCEDEO CON EL RESANADO DE LAS ZONAS FALTANTES CON YESO DENTAL Y CARGA DE COLOR, ASI COMO TAMBIEN EL RESANADO DE LA FISURA	
	REINTEGRACION	TIERRA DE COLOR/MOWLITH	SE REINTEGRO EL COLOR EN LA ZONAS RESANADAS PARA UNIFORMIZAR LA LECTURA DEL DISEÑO	
	EMBALAJE	PAPEL DE SEDA / BOLSA DE POLIETILENO	SE ENVOLVO EN PAPEL DE SEDA Y LUEGO SE GUARDO EN UNA BOLSA DE POLIETILENO	
Resultado/ tiempo empleado	SE DEJO EN OBSERVACIÓN DURANTE UN PLAZO DE 5 DÍAS PARA VER SI SE PRESENTABA ALGUNA ALTERACIÓN. EL TIEMPO EMPLEADO PARA LA RESTAURACION FUE DE 20 DIAS APROX.			
Embalaje/sopORTE	SE ENVOLVO EN PAPEL DE SEDA Y COLOCO EN BOLSA DE POLIETILENO Y PUESTO FINALMENTE EN UNA CAJA DE CARTON			
Vistas de la intervención y resultados				
				
Observaciones	PRESENTA LAS CONDICIONES PARA SER MUSEABLE			
Recomendaciones	MONITOREO			
V. RESPONSABLES				
Director/Encargado del Museo	LIC. ARANZAZU MARCELA HOPKINS BARRIGA			
Conservador/Responsable de la intervención	DIEGO ALONSO HURTADO REGALADO			



 Director/Encargado del Museo

 Conservador/Responsable de la intervención

CERMICA 12

 PERÚ Ministerio de Cultura		FICHA DE INTERVENCIÓN EN BIENES CULTURALES MUEBLES			
Institución	MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA				
Ficha N°	022	Fecha de recepción	15/11/2016	Fecha de entrega	
I. DATOS DE IDENTIFICACIÓN					
N° de Registro Nac.	RN 84134	N° de Inv.		Vista general	
Cód. de Museo	HPAL51	Otros cód.	exp. 1267		
Categoría	CERÁMICA	Denominación	CANTARO		
Cultura/Estilo/Autor		Periodo/Época	TARDIO		
Procedencia	EXCAVACIÓN				
Descripción	CRATERO DE CUERPO OVARADO, Y PRESENTE UN GOLLETE CIRCULAR EVERTIDA, CON DOS ASAS CINTADAS Y BASE PLANA. PRESENTA DECORACION EN EL CUERPO UNA FRANJA CON DISEÑOS DE AVES DE COLOR ROJO SOBRE FONDO CREMA; EL GOLLETE PRESENTA EN LA CARA INTERIOR RESTOS DE DISEÑOS CERCA AL ROTONDO QUE SE COMPONE UNA				
II. DATOS TÉCNICOS					
Material	CERAMICA				
Técnicas	ANILLADO				
Alto	cm	Largo	cm	Ancho	cm
Diámetro más	cm	Diámetro mín	cm	Espesor/fondo	
				Peso inicial	Peso final kg
III. EL ESTADO DE CONSERVACIÓN					
Integridad	Completo <input checked="" type="checkbox"/>	Incompleto <input type="checkbox"/>	Fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	N° Frag.	
Tipo de daño	Vistas de detalle				
Aboladura	<input type="checkbox"/>	Craqueladura <input type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>	Grieta <input checked="" type="checkbox"/>	Resamado <input type="checkbox"/>
Abstracción	<input type="checkbox"/>	Decoloración <input checked="" type="checkbox"/>	Disolución <input type="checkbox"/>	Infiltración <input type="checkbox"/>	Piedura <input type="checkbox"/>
Adhesivo	<input type="checkbox"/>	Deformación <input type="checkbox"/>	Doblez <input type="checkbox"/>	Impronta <input type="checkbox"/>	Hudición <input type="checkbox"/>
Amarillamiento	<input type="checkbox"/>	Desconchado <input type="checkbox"/>	Eflorescencia <input type="checkbox"/>	Leguna <input checked="" type="checkbox"/>	Pulverulencia <input type="checkbox"/>
Ampolla	<input type="checkbox"/>	Descaído <input type="checkbox"/>	Erosión <input type="checkbox"/>	Mancha <input type="checkbox"/>	Quemadura <input type="checkbox"/>
Arruga	<input type="checkbox"/>	Desgaste <input type="checkbox"/>	Exfoliación <input type="checkbox"/>	Marcas <input type="checkbox"/>	Rayadura <input type="checkbox"/>
Conexión	<input type="checkbox"/>	Desgato <input type="checkbox"/>	Faliente <input checked="" type="checkbox"/>	Mineralización <input type="checkbox"/>	Repinte <input type="checkbox"/>
Contracción	<input type="checkbox"/>	Desfilachado <input type="checkbox"/>	Fisura <input checked="" type="checkbox"/>	Orificio <input type="checkbox"/>	Resqueada <input type="checkbox"/>
Corrosión	<input type="checkbox"/>	Desportilladura <input type="checkbox"/>	Friabilidad <input type="checkbox"/>	Oxidación <input type="checkbox"/>	Rotura <input type="checkbox"/>
Corte	<input type="checkbox"/>	Dejeción <input type="checkbox"/>	Fofoing <input type="checkbox"/>	Parche <input type="checkbox"/>	Suciedad <input checked="" type="checkbox"/>
Otros	INTERVENCIÓNES ANTERIORES				
Agentes de deterioro	Físicos <input checked="" type="checkbox"/> Químicos <input type="checkbox"/> Biológicos <input type="checkbox"/>				
Condiciones de exposición/almacenaje	LA CERÁMICA SE ENCONTRO EMBALADA EN PAPEL DE SEDA Y COLOCADA EN BOLSA DE POLIETILENO, Y ALMACENADO EN EL DEPOSITO DE CERAMICA.				
Intervenciones anteriores	LIMPIEZA SUPERFICIAL, PEGADO DE FRAGMENTOS CON TEROCAL Y RESANADO CON YESO DE CONSTRUCCION				
Análisis realizados	SE EFECTUO TRES ANALISIS: 1) ANALISIS DE RESISTENCIA DE PASTA (SE SUMERGIO EN AGUA DESIONIZADA PARA DETERMINAR SI SE COMPROMETIA LA PASTA AL ESTAR EN CONTACTO CON EL AGUA, DANDO COMO RESULTADO NEGATIVO); 2) ANALISIS DE RESISTENCIA DE COLOR (
Diagnóstico	1) PROCESO DE LIMPIEZA MECANICA PARA ELIMINAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD ASENTADA EN LA SUPERFICIE. 2) LAVADO Y DESALINIZACION. 3) ELIMINACION DE RESTAURACIONES ANTERIORES 4)REINTEGRACION DE LA ZONAS FALTANTES.				



CERAMICA 12

 PERÚ Ministerio de Cultura		FICHA DE INTERVENCIÓN EN BIENES CULTURALES MUEBLES		
IV. PROCESO DE INTERVENCIÓN				
Área o material intervenido	Intervención/ Tratamiento	Insumo/producto/ Instrumental	Procedimiento	Fecha
	LIMPIEZA ACUOSA	AGUA DESIONIZADA	LAVADO DE CERAMICA POR MEDIO DE INMERSION CON AGUA DESIONIZADA / SE PROCEDIO CON LA LIMPIEZA SUPERFICIAL PARA ELIMINAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD	
	DESMONTAJE	ACETONA QP	SE APLICO POR MEDIO DE INYECCIONES CON ACETONA QP, PARA ELIMINAR EL ADHESIVO DE TEROCAL, LUEGO SE RETIRARON LAS REINTEGRACIONES DE YESO	
	ARMANDO	PARALOID B72 AL 10% EN ACETONA QP	SE PROCEDIO CON EL PEGADO DE LOS FRAGMENTOS CON PARALOID B72 AL 15% EN ACETONA QP	
	RESANADO	YESO DENTAL / TIERRA DE COLOR	SE PROCEDIO CON EL RESANADO DE LAS ZONAS FALTANTES CON YESO DENTAL Y CARGA DE COLOR, ASI COMO TAMBIEN EL RESANADO DE LAS UNIONES DE LOS FRAGMENTOS	
	REINTEGRACION	TIERRA DE COLOR/MOVLITH	SE REINTEGRO EL COLOR EN LA ZONAS RESANADAS	
	EMBALAJE	PAPEL DE SEDA / BOLSA DE POLIETILENO	SE ENVOLVO EN PAPEL DE SEDA Y LUEGO SE GUARDO EN UNA BOLSA DE POLIETILENO	
Resultado/ tiempo empleado	SE DEJO EN OBSERVACIÓN DURANTE UN PLAZO DE 5 DÍAS PARA VER SI SE PRESENTABA ALGUNA ALTERACIÓN. EL TIEMPO EMPLEADO PARA LA RESTAURACION FUE DE 15 DIAS APROX.			
Embalaje/soporte	SE ENVOLVO EN PAPEL DE SEDA Y COLOGO EN BOLSA DE POLIETILENO Y PUESTO FINALMENTE EN UNA CAJA DE CARTON			
Vistas de la intervención y resultados				
				
Observaciones	PRESENTA LAS CONDICIONES PARA SER MUSEABLE			
Recomendaciones	MONITOREO			
V. RESPONSABLES				
Director/Encargado del Museo	LIC. ARANZAZU MARCELA HOPKINS BARRIGA			
Conservador/Responsable de la intervención	DIEGO ALONSO HURTADO REGALADO			


Director/Encargado del Museo

Conservador/Responsable de la intervención

CERAMICA 13

 PERÚ Ministerio de Cultura		FICHA DE INTERVENCIÓN EN BIENES CULTURALES MUEBLES			
Institución	MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA				
Ficha N°	020	Fecha de recepción	15/11/2015	Fecha de entrega	
I. DATOS DE IDENTIFICACIÓN					
N° de Registro Nec.	RN 290262	N° de Inv.		Vista general 	
Cód. de Museo	HPA/CE419	Otros cód.			
Categoría	CERÁMICA	Denominación	BOTELLA ESCULTORICA		
Cultural/Estilo/Autor		Periodo/época	TARDIO		
Procedencia	EXCAVACIÓN				
Descripción	BOTELLA ESCULTORICA DE COLOR GRISACEO CON CUERPO GLOBULAR IRREGULAR, PRESENTA UN GOLLETE CILINDRICA CON BORDES EVERTIDOS, CON BASE LIGERAMENTE CONCAVO PLANO. PRESENTA LA SUPERFICIE APLICACIONES CIRCULARES				
II. DATOS TÉCNICOS					
Material	CERAMICA				
Técnicas	ANILLADO / MODELADO				
Alto	cm	Largo		Ancho	cm
				Espesor/fondo	
Díámetro máz	cm	Díámetro mín	cm	Peso Inicial	
				Peso final	kg
III. ESTADO DE CONSERVACIÓN					
Integridad	Completo <input checked="" type="checkbox"/>	Incompleto <input type="checkbox"/>	Fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	N° Frag.	
Vistas de detalle					
Tipo de daño					
Abolladura	<input type="checkbox"/>	Craqueladura	<input type="checkbox"/>	Dilatación	<input type="checkbox"/>
Abstrón	<input type="checkbox"/>	Decoloración	<input checked="" type="checkbox"/>	Diaducción	<input type="checkbox"/>
Adhesivo	<input type="checkbox"/>	Deformación	<input type="checkbox"/>	Doble	<input type="checkbox"/>
Amarillamiento	<input type="checkbox"/>	Desconchado	<input type="checkbox"/>	Esforescencia	<input type="checkbox"/>
Ampolla	<input type="checkbox"/>	Descoado	<input type="checkbox"/>	Erosión	<input type="checkbox"/>
Arruga	<input type="checkbox"/>	Desgaste	<input type="checkbox"/>	Exfoliación	<input type="checkbox"/>
Conexión	<input type="checkbox"/>	Desgano	<input type="checkbox"/>	Faliente	<input checked="" type="checkbox"/>
Contracción	<input type="checkbox"/>	Desfilchado	<input type="checkbox"/>	Fisura	<input type="checkbox"/>
Corrosión	<input type="checkbox"/>	Deposifiladura	<input type="checkbox"/>	Friabilidad	<input type="checkbox"/>
Corte	<input type="checkbox"/>	Dejeción	<input type="checkbox"/>	Foxing	<input type="checkbox"/>
Otros	INTERVENCIÓN ANTERIORES				
Agentes de deterioro	Físicos <input checked="" type="checkbox"/>	Químicos	<input type="checkbox"/>	Biológicos	<input type="checkbox"/>
Condiciones de exposición/almacenaje	LA CERÁMICA SE ENCONTRÓ EMBALADA EN PAPEL DE SEDA Y COLOCADA EN BOLSA DE POLIETILENO, Y ALMACENADO EN EL DEPOSITO DE CERAMICA.				
Intervenciones anteriores	LIMPIEZA SUPERFICIAL, PEGADO DE FRAGMENTOS CON PARALOID B72				
Análisis realizados	SE EFECTUO TRES ANALISIS: 1) ANALISIS DE RESISTENCIA DE PASTA (SE SUMERGIO EN AGUA DESIONIZADA PARA DETERMINAR SI SE COMPROMETIA LA PASTA AL ESTAR EN CONTACTO CON EL AGUA, DANDO COMO RESULTADO NEGATIVO); 2) ANALISIS DE RESISTENCIA DE COLOR (
Diagnóstico	1) PROCESO DE LIMPIEZA MECANICA PARA ELIMINAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD ASENTADA EN LA SUPERFICIE. 2) LAVADO Y DESALINZACIÓN. 3) REINTEGRACIÓN DE LA ZONAS FALTANTES.				

CERMICA 13

Área o material intervenido		Intervención/ Tratamiento	Insumo/producto/ Instrumental	Procedimiento	Fecha
		LIMPIEZA ACUOSA	AGUA DESIONIZADA	LAVADO DE CERAMICA POR MEDIO DE INMERSION CON AGUA DESIONIZADA / SE PROCEDE CON LA LIMPIEZA SUPERFICIAL PARA ELIMINAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD	
		DESMONTAJE	ACETONA QP	SE APLICO COMPRESAS DE ALGODÓN CON ACETONA QP Y TAMBIEN POR INYECCION ACETONA QP, PARA DESAJAR LOS FRAGMENTOS DESAJADOS	
		ARMANDO	PARALOID B72 AL 10% EN ACETONA QP	SE PROCEDE CON EL PEGADO DE LOS FRAGMENTOS CON PARALOID B72 AL 15% EN ACETONA QP	
		RESANADO	YESO DENTAL / TIERRA DE COLOR	SE PROCEDE CON EL RESANADO DE LAS ZONAS FALTANTES CON YESO DENTAL Y CARGA DE COLOR, ASI COMO TAMBIEN EL RESANADO DE LAS UNIONES DE LOS FRAGMENTOS	
		REINTEGRACION	TIERRA DE COLOR MOVLITH	SE REINTEGRO EL COLOR EN LA ZONAS RESANADAS	
		EMBALAJE	PAPEL DE SEDA / BOLSA DE POLETILENO	SE ENVOLVO EN PAPEL DE SEDA Y LUEGO SE GUARDO EN UNA BOLSA DE POLETILENO	
Resultado/ tiempo empleado	SE DEJO EN OBSERVACIÓN DURANTE UN PLAZO DE 5 DÍAS PARA VER SI SE PRESENTABA ALGUNA ALTERACIÓN. EL TIEMPO EMPLEADO PARA LA RESTAURACION FUE DE 20 DIAS APROX.				
Embalaje/soporte	SE ENVOLVO EN PAPEL DE SEDA Y COLOCO EN BOLSA DE POLETILENO Y PUESTO FINALMENTE EN UNA CAJA DE CARTON				
Vistas de la intervención y resultados					
					
Observaciones	PRESENTA LAS CONDICIONES PARA SER MUSEABLE				
Recomendaciones	MONITOREO				
V. RESPONSABLES					
Director/Encargado del Museo	LIC. ARANZAZU MARCELA HOPKINS BARRIGA				
Conservador/Responsable de la intervención	DIEGO ALONSO HURTADO REGALADO				

Director/Encargado del Museo

Conservador/Responsable de la intervención


CERAMICA 14

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA

Fecha de Ingreso: 01/07/14

Nº de Ficha: 97

RN: HPA/CE/031-30

FORMA: Instrumento tubular	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO: Período Formativo.	
PROCEDENCIA: Huaca Huallamarca.	
Nº DE INVENTARIO: HPA/CE/31-30	
OTROS NUMEROS: Hallazgo 06 /Caja 42-15	
DIMENSIONES: H. M. ¿?	
D. M. ¿?	
PESO: INICIAL 342.22 gr + 77.03 gr	
FINAL ---	
TECNICA	
Técnica de Manufactura:	
Acabado: Alisado, engobe.	
Decoración: Pintura positiva, aplique.	
Diseños: ---	
Colores: Anaranjado.	DESCRIPCIÓN
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Fragmentos con formas tubulares?
MALO	
Intervención anterior: SI	
Fragmentado: SI	
Nº de fragmentos: 150 + 126 = 176	
Porcentaje de faltantes: ¿?	
Restitución de fragmentos: ---	TRATAMIENTO PROPUESTO
Bordes desgastados: SI	1.-Análisis de sensibilidad y sales. 2.-Desalinización. 3.-Limpieza mecánica. 4.-Unión de fragmentos 5.-Reintegración. 6.-Consolidación. 7.-Embalaje.
Despostillado: SI	
Desfasado: SI	
Fisuras: SI	
Grietas: SI	
Manchas: SI	
Salas: SI	
Desconchado: ---	
Exfoliación: ---	
Pulverulencia: SI	
Pérdida de capa pictórica: ---	
Otros: Presencia de bloques de tierra dentro de las partes tubulares.	


CERAMICA 14

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: positivo	01/07/14 Limpieza mecánica con bisturí y con hisopo humedecido en agua desionizada. 02-03/07/14 Se continuó limpiando con hisopo y H3O mediante Inmersión. Inmersión en agua desionizada para eliminación de sales.
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES Paraloid B-72	04/07/14 Pieza libre de sales puesta a secar a temperatura ambiente. 08/07/14 Limpieza mecánica con 2-A. 09 al 17 /07/14 Unión de fragmentos. Se ubicaron fragmentos que pertenecían a la pieza identificada con el número de contexto funerario 30 encontrado en caja 42/15. Se inició el proceso de conservación y se adicionó a la pieza HPA/CE/31.
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN Yeso cerámico.	23/07/14 Limpieza mecánica con cepillo, hisopo humedecido en H3O. Inmersión en agua desionizada. 24/07/14 Inmersión en agua desionizada para eliminación de sales. 25/07/14 Fragmentos libres de sales y puesto a secar a temperatura ambiente. 18-19/08/14 Ubicación de fragmentos en el total. 25,26, 27/08/14 Unión de fragmentos. 10-12/09/14 Unión de fragmentos y reintegración de parte faltante. 16-19/09/14 Unión y reintegración de parte faltante. 23-26/09/14 Unión y reintegración de parte faltante.
FOTO DESPUÉS	DETALLE
	

CERAMICA 14




	
<p>OBSERVACIONES: Unión anterior de algunos fragmentos con cola sintética en grietas.</p>	
<p>RESPONSABLE</p>	<p>FECHA DE ENTREGA</p>
<p>Mireya Arenas Vázquez</p>	<p>26/ 09/14</p>

CERAMICA 15

 PERÚ Ministerio de Cultura		FICHA DE INTERVENCIÓN EN BIENES CULTURALES MUEBLES			
Institución	MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA				
Ficha N°		Fecha de recepción		Fecha de entrega	
I. DATOS DE IDENTIFICACIÓN					
N° de Registro Nac.	87930	N° de Inv.	HPA/Ca/248		Vista general
Cód. de Museo	HPA/Ca/248	Otros cód.	N°00215; H-190		
Categoría	CERAMICA	Denominación	OLLA		
Cultura/Estilo/Autor		Periodo/Época			
Procedencia	EXCAVACIÓN				
Descripción	OLLA DE CUERPO ESFERICO Y CUELLO CON DOS ASAS CINTADAS EN HORIZONTAL UBICADAS EN LOS LATERALES DEL CUERPO; PRESENTA DECORACIÓN EN RELIEVE CON DISEÑOS GEOMÉTRICOS, PRESENTA RESTOS DE HOLLIN. SE PUEDE OBSERVAR EN LA ZONA DEL CUELLO UN LADO FALTANTE				
II. DATOS TÉCNICOS					
Material	CERAMICA				
Técnicas	MODELADO, DECORACIÓN EN RELIEVE				
Alto	21cm	Largo	cm	Ancho	19cm
				Espesor/fondo	
Diámetro máx	18cm	Diámetro mín	10cm	Peso inicial	0.92kg
				Peso final	
III. ESTADO DE CONSERVACIÓN					
Integridad	Completo <input type="checkbox"/>	Incompleto <input checked="" type="checkbox"/>	Fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	N° Frag.	
Tipo de daño					
Abolladura	<input type="checkbox"/>	Craqueladura <input checked="" type="checkbox"/>	Distorsión	<input type="checkbox"/>	Grietas
Abraición	<input type="checkbox"/>	Decoloración	<input type="checkbox"/>	Disolución	<input type="checkbox"/>
Adhesivo	<input type="checkbox"/>	Deformación	<input type="checkbox"/>	Doblez	<input type="checkbox"/>
Amarillamiento	<input type="checkbox"/>	Desconchado	<input type="checkbox"/>	Eflorescencia	<input type="checkbox"/>
Ampolla	<input type="checkbox"/>	Descolado	<input type="checkbox"/>	Erosión	<input type="checkbox"/>
Arruga	<input type="checkbox"/>	Desgaste	<input type="checkbox"/>	Estofación	<input type="checkbox"/>
Concreción	<input type="checkbox"/>	Desgano	<input type="checkbox"/>	Faltante	<input checked="" type="checkbox"/>
Contracción	<input type="checkbox"/>	Deslitchado	<input type="checkbox"/>	Fluira	<input type="checkbox"/>
Corrosión	<input type="checkbox"/>	Desportilladura	<input type="checkbox"/>	Friabilidad	<input type="checkbox"/>
Corte	<input type="checkbox"/>	Deyección	<input type="checkbox"/>	Fosig	<input type="checkbox"/>
Otros	INTERVENCIÓN ANTERIORES				
Agentes de deterioro	Físicos <input checked="" type="checkbox"/>	Químicos	<input type="checkbox"/>	Biológicos	<input type="checkbox"/>
Condiciones de exposición/almacenaje	SE ENCONTRÓ ENVUELTO EN PAPEL DE SEDA Y PUESTA EN BOLSA DE POLIPROPILENO				
Intervenciones anteriores	LIMPIEZA SUPERFICIAL; PEGADO DE FRAGMENTOS, REINTEGRACION DE FALTANTES				
Análisis realizados	SE EFECTUÓ DOS ANÁLISIS: 1) ANÁLISIS DE RESISTENCIA DE COLOR (SE UTILIZÓ CON 3 TIPOS DE SOLVENTES: AGUA DESIONIZADA, ALCOHOL Y ACETONA OP, NO PRESENTO NINGUNA REACCIÓN); 2) ANÁLISIS DE SALES (NO PRESENTO NINGUNA REACCIÓN DE CONCENTRACIÓN DE SALES)				
Diagnóstico	1) PROCESO DE LIMPIEZA SUPERFICIAL PARA ELIMINAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD AGENTADA EN LA SUPERFICIE. 2) REINTEGRACIÓN DE UNIÓN DE FRAGMENTOS Y ZONA FALTANTE 3) REINTEGRACIÓN EN LA ZONAS RESANADAS.				
IV. PROCESO DE INTERVENCIÓN					



CERAMICA 15

 PERÚ Ministerio de Cultura		FICHA DE INTERVENCIÓN EN BIENES CULTURALES MUEBLES		
Área o material intervenido	Intervención/ Tratamiento	Insumo/producto/ Instrumental	Procedimiento	Fecha
	LIMPIEZA EN SECO	PINCELES DE SERDA SUAVE	SE REALIZO LA LIMPIEZA SUPERFICIAL PARA RETIRAR LOS RESTOS DE SUCIEDAD, PARA ESTA ACCION SE UTILIZO PINCELES DE SERDA SUAVE	07/05/2018
	LIMPIEZA EN HUMEDO	AGUA DESIONIZADA*	SE REALIZO LA LIMPIEZA CON HISOPOS DE ALGODÓN Y AGUA DESIONIZADA PARA ELIMINAR LA SUCIEDAD.	
	REINTEGRACION	YESO DENTAL	SE REINTEGRO LA ZONA FALTANTE CON YESO DENTAL Y CARGA DE TIERRA DE COLOR	
	REINTEGRACION	TIERRA DE COLOR / MOVLITH	SE REINTEGRO LAS ZONAS DE LOS RESANES Y LA ZONA DEL CUELLO FALTANTE	
	EMBALAJE	PAPEL DE SEDA / BOLSA DE POLIETILENO	SE ENVOLVIO EN PAPEL DE SEDA Y LUEGO SE GUARDO EN UNA BOLSA DE POLIETILENO	
Resultado/ tiempo empleado	LA RESTAURACIÓN FUE DE 14 DIAS APROX.			
Embalaje/soporte	ENVUELTA EN PAPEL DE SEDA Y PUESTA EN BOLSA DE POLIETILENO			
Vistas de la intervención y resultados				
				
Observaciones	PRESENTA LAS CONDICIONES PARA SER MUSEABLE			
Recomendaciones	MONITOREO			
V. RESPONSABLES				
Director/Encargado del Museo	LIC. ARANZAZU MARCELA HOPKINS BARRIGA			
Conservador/Responsable de la Intervención	DIEGO ALONSO HURTADO REGALADO			

Director/Encargado del Museo

Conservador/Responsable de la Intervención

CERAMICA 16

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA

Fecha de Ingreso: 21.08.2012

Nº de Ficha: 025

RN: 12312

FORMA: Cántaro escultórico	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO:	
PROCEDENCIA: Sitio Arqueológico Huallamarca	
Nº DE INVENTARIO: RN 12312	
OTROS NÚMEROS: HPA 2.2912	
DIMENSIONES: H. M. 13 CM	
D. M. 18 CM	
PESO: INICIAL:	
FINAL:	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: Modelado	
Acabado: Pulido	DESCRIPCIÓN
Decoración: Pintura positiva	
Diseños:	
Colores:	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	
Intervención anterior: ---	
Fragmentado: ---	
Nº de fragmentos: ---	
Porcentaje de faltantes: ---	
Restitución de fragmentos: ---	
Bordes desgastados: SI	<p>Cántaro escultórico de cuerpo paralelepípedo, base plana. Asa ausente (asa puente doble pico). Presenta diseños geométricos y personajes antropomorfos.</p>
Despostillado: SI	
Desfasado: ---	
Fisuras: SI	
Grietas: ---	
Manchas: ---	
Salas: SI	
Desconchado: ---	
Exfoliación: ---	
Pulverulencia: ---	
Pérdida de capa pictórica: SI	TRATAMIENTO PROPUESTO
Otros:	
	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica superficial - Test de sales

CERAMICA 16

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: Positivo	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica Limpieza mecánica superficial - Test de sales
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
FOTO DESPUÉS	DETALLE
<p>OBSERVACIONES: Si es museable. Necesita tratamiento de desalinización.</p>	
RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Angela Pacheco	21.08.2012


CERAMICA 17

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA


Fecha de Ingreso: 16/07/14

Nº de Ficha: 93

RN: 88 627

FORMA: Botella antropomorfa	FOTO ANTES	
CULTURA O ESTILO: Período Inca		
PROCEDENCIA: Huaca Santa Cruz		
Nº DE INVENTARIO: n°00498/AIm.4/C.10/2010		
OTROS NÚMEROS: 2-1		
DIMENSIONES: H. M. 170 mm		
D. M. 110 mm		
PESO: INICIAL 473.57 gr		
FINAL		
TECNICA		
Técnica de Manufactura: Modelado.		
Acabado: Alisado, pulido, engobe.		
Decoración: Pintura positiva, inciso, relieve.		
Diseños: ---		
Colores: anaranjado, crema y negro.	DESCRIPCIÓN	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	<p>Botella escultórica que representa a un personaje masculino sentado con las piernas flexionadas y brazos flexionados y cruzados apoyados sobre una rodilla. El rostro está hecho en relieve: ojos almendrados, nariz, líneas de expresión, labios y orejas, la base es plana. Presenta tres colores anaranjado, crema y negro.</p>	
BUENO		
Intervención anterior: ---		
Fragmentado: ---		
Nº de fragmentos: ---		
Porcentaje de faltantes: 20%		
Restitución de fragmentos: ---		
TRATAMIENTO PROPUESTO		
Bordes desgastados: SI		<ol style="list-style-type: none"> 1.- Prueba de sensibilidad y de sales. 2.-Desalinización. 3.-Limpieza mecánica. 4.-Consolidación. 5.-Embalaje.
Despostillado: ---		
Desfasado: ---		
Fisuras: ---		
Grietas: ---		
Manchas: ---		
Salas: SI		
Desconchado: ---		
Exfoliación: SI		
Pulverulencia: ---		
Pérdida de capa pictórica: SI		
Otros: Descamación		

CERAMICA 17

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: positivo	<ul style="list-style-type: none"> • 16/07/14 Prueba de sensibilidad negativa realizada con H3O. Inmersión en agua potable. • 17/07/14 Inmersión en agua desionizada para eliminación de sales. • 18/07/14 Pieza libre de sales, puesta a secar a temperatura ambiente.
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
Paraloid B-72	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
FOTO DESPUÉS	DETALLE
	
OBSERVACIONES: Faltante de borde de boca, asa y un pie.	
RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Mireya Arenas Vásquez	18/07/14

CERAMICA 18

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA

Fecha de Ingreso: 23.08.2012

Nº de Ficha: 018

RN: 88879

FORMA: Botella escultórica	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO:	
PROCEDENCIA: Sitio Arqueológico Huallamarca	
Nº DE INVENTARIO: RN 88879	
OTROS NÚMEROS: N 01157 INV 2010	
DIMENSIONES: H. M. 21 CM	
D. M. 25 CM	
PESO: INICIAL:	
FINAL:	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: Modelado	
Acabado: Bruñido y pulido	
Decoración: Pintura positiva	
Diseños:	
Colores:	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	DESCRIPCIÓN
Intervención anterior: ---	Botella escultórica, representación de ave policroma.
Fragmentado: ---	
Nº de fragmentos: ---	
Porcentaje de faltantes: ---	
Restitución de fragmentos: ---	
TRATAMIENTO PROPUESTO	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica superficial - Test de sales
Bordes desgastados: SI	
Despostillado: SI	
Desfasado: ---	
Fisuras: ---	
Grietas: ---	
Manchas: ---	
Salas: SI	
Desconchado: ---	
Exfoliación: ---	
Pulverulencia: ---	
Pérdida de capa pictórica: ---	
Otros:	

CERAMICA 18

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: Positivo	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica Limpieza mecánica superficial - Test de sales
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
FOTO DESPUÉS	
DETALLE	
OBSERVACIONES: SI es museable. Necesita tratamiento de desalinización.	
RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Angela Pacheco	23.08.2012

CERAMICA 19

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA

Fecha de Ingreso: 20.08.2012

Nº de Ficha: 035

RN: 148803

FORMA: Botella escultórica	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO: PROCEDENCIA: Sitio Arqueológico Huallamarca	
Nº DE INVENTARIO: RN 148803 OTROS NÚMEROS: N 00515 ALM41 C 11 2010	
DIMENSIONES: H. M. 19 CM D. M. 19.5 CM	
PESO: INICIAL:	
FINAL:	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: Modelado	
Acabado: Pulido	
Decoración: Pintura positiva y aplique	
Diseños:	
Colores:	DESCRIPCIÓN
ESTADO DE CONSERVACIÓN	<p align="center">Botella escultórica. Representa un sapo, base plana, gollete y asa puente.</p>
Intervención anterior: SI	
Fragmentado: ---	
Nº de fragmentos: ---	
Porcentaje de faltantes: ---	
Restitución de fragmentos: ---	
TRATAMIENTO PROPUESTO	
Bordes desgastados: SI	
Despostillado: SI	
Desfasado: SI	
Flisuras: SI	
Grietas: ---	
Manchas: ---	
Sales: SI	
Desconchado: ---	
Exfoliación: ---	
Pulverulencia: ---	
Pérdida de capa pictórica: ---	
Otros:	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica superficial - Test de sales

CERAMICA 19

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: Positivo	
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
	<ul style="list-style-type: none"> - Limpieza mecánica Limpieza mecánica superficial - Test de sales
FOTO DESPUÉS	DETALLE
OBSERVACIONES: Si es museable, necesita tratamiento de desalinización.	
RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
Ángela Pacheco	20.08.2012

CERAMICA 20

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA


Fecha de Ingreso: 16/07/14

Nº de Ficha: 88

RN: 88 625

FORMA: Cántaro escultórico	FOTO ANTES	
CULTURA O ESTILO: Período Inca		
PROCEDENCIA: Huaca Santa Cruz		
Nº DE INVENTARIO: n°00497/Alm4/c10/2010		
OTROS NÚMEROS:		
DIMENSIONES: H. M. 205 mm D. M. 200 mm/ d. boca: 80 mm /d. total: 580 mm		
PESO: INICIAL 683.07 gr		
FINAL		
TECNICA		
Técnica de Manufactura: modelado.		
Acabado: Alisado, pulido.		
Decoración: Pintura positiva, aplique.		
Diseños: ---	DESCRIPCIÓN	
Colores: Crema, negro, marrón y rojizo.	<p>Cántaro escultórico con aplicaciones. Rostro de personaje masculino en cuello del cántaro, en inicio de cuello a cada lado hay dos círculos a modo de orejeras, cuerpo redondeado, posee dos asas cintadas a cada lado, base esférica, presenta coloración crema, negra, marrón y rojiza.</p>	
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
BUENO		
Intervención anterior: Si		
Fragmentado: Si		
Nº de fragmentos: 8		
Porcentaje de faltantes: 5%		
Restitución de fragmentos: Si		TRATAMIENTO PROPUESTO
Bordes desgastados: Si		<ol style="list-style-type: none"> 1.-Prueba de sensibilidad del color. 2.-Desalinización. 3.-Limpieza mecánica. 4.-Consolidación 5.-Embalaje.
Despostillado: ---		
Desfasado: ---		
Fisuras: ---		
Grietas: ---		
Manchas: Si		
Salas: Si		
Desconchado: ---		
Exfoliación: ---		
Pulverulencia: ---		
Pérdida de capa pictórica: Si		
Otros: ---		

CERAMICA 20

EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
<p>Análisis de sales: positivo Análisis de sensibilidad: negativo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 16/07/14 Prueba de sensibilidad negativa. Inmersión en agua potable para liberación de sales. • 17/07/14 Inmersión en agua desionizada para la eliminación de sales. • 18/07/14 Pieza libre de sales, puesta a secar a temperatura ambiente. • 22-23-24/07/14 Limpieza mecánica con hisopo humedecido en 2-A. Eliminación de adhesivo anterior con acetona.
<p>ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES</p>	
<p>MATERIALES DE REINTEGRACIÓN</p>	
<p>FOTO DESPUÉS</p>	
	
<p>OBSERVACIONES: Anteriormente fueron unidos los fragmentos.</p>	
<p>RESPONSABLE</p>	<p>FECHA DE ENTREGA</p>
<p>Mireya Arenas Vásquez</p>	<p>24/07/14</p>

CERAMICA 21

MUSEO DE SITIO HUALLAMARCA
FICHA TÉCNICA DE CONSERVACIÓN – CERAMICA




Fecha de Ingreso: 28/10/13

N° de Ficha: 35

RN: 86673

FORMA: Figura antropomorfa	FOTO ANTES
CULTURA O ESTILO:	
PROCEDENCIA: Huaca Huallamarca	
N° DE INVENTARIO: N° 00068/A/m.4/An.2/N.3/2010	
OTROS NÚMEROS:	
DIMENSIONES: H. M. 150 mm	
D. M. 970 mm	
Grosor: 50 mm	
PESO: INICIAL 292.50 gr	
FINAL 288.88 gr	
TECNICA	
Técnica de Manufactura: Modelado	DESCRIPCIÓN
Acabado: alisado, aplique.	
Decoración: Pintura positiva, incisiones	
Diseños: líneas, cintas	
Colores: Crema, rojizo, anaranjado, negro.	
ESTADO DE CONSERVACIÓN	
MALO	
Intervención anterior: SI	
Fragmentado: SI	
N° de fragmentos: 01	
Porcentaje de faltantes: 20 %	
Restitución de fragmentos: SI reintegración de partes faltantes: tocado y pielea y reintegración cromática.	
Bordes desgastados: SI	
Despostillado: ---	
Desfasado: ---	
TRATAMIENTO PROPUESTO	
Fisuras: SI	<ul style="list-style-type: none"> - Prueba de sensibilidad de pigmento. - Eliminación de sales. - Retiro de reintegración anterior. - Limpieza mecánica. - Reintegración de faltante por estabilidad de la pieza. - Consolidación.
Grietas: ---	
Manchas: SI	
Sales: SI	
Desconchado: ---	
Exfoliación: SI	

CERAMICA 21

Pulverulencia: --	
Pérdida de capa pictórica: Si	
Otros: Reintegración pictórica anterior que se confunde con el original.	
EXÁMEN Y ANÁLISIS	TRATAMIENTO REALIZADO
Análisis de sales: positivo Prueba de sensibilidad de color: negativo.	<ul style="list-style-type: none"> - 16/10 al 21/10 - Se hizo prueba de sensibilidad con agua desionizada resultando negativa. - Inmersión en agua desionizada. - 22/10 - Prueba de sales negativa y secado de pieza a temperatura ambiente. - 25/10 al 05/11 - Se realizó limpieza superficial con alcohol y agua desionizada (1:1) y retiro de excedente de adhesivo con bisturí. - Cámara cerrada con acetona para despegar los fragmentos. Se encontró cinta con pegamento en el interior de la vasija, se procedió al retiro y limpieza. - 06/11 - Pegado de los fragmentos. - Inyección de Paraloid al 3% en grietas como consolidante. - Eliminación de manchas de adhesivo con alcohol y acetona. - 07/11 al 08/11 - Unión de fragmentos con Paraloid B 72 al 50 % - 20-22/02/14 Limpieza de excedente de pegamento - 25-27/02/14 Reintegración de faltante en base por equilibrio de la pieza. Retiro de exceso de reintegración. - 28/02/14 Pulido y consolidación.
ADHESIVOS Y CONSOLIDANTES	
<ul style="list-style-type: none"> - Paraloid B72 al 1% para consolidad mediante moteo. 	
MATERIALES DE REINTEGRACIÓN	
<ul style="list-style-type: none"> - Yeso cerámico 	<ul style="list-style-type: none"> - Se tomo fotografía final, rotulada y embalaje.
FOTO DESPUÉS	DETALLES
	 

CERMICA 21

	
OBSERVACIONES Al parecer, el antiguo adhesivo es Paraloid y se reintegró con yeso cerámico. Se retiró toda la coloración artificial que ocultaba la original.	
RESPONSABLE Mireya Arenas Vázquez	FECHA DE ENTREGA 16/10/2013- 26 /02/2013

3.2.4.2. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS DESDE LA HISTORIA DEL ARTE

Lo primero que se debe decir es lo importante que fue la documentación del proceso de intervención en cada una de las piezas seleccionadas que figura en las fichas. Esto ha permitido observar detalles que no siempre puede advertirse a simple vista.

El otro punto es que el método que se utilizó para analizar cada una de las piezas seleccionadas del conjunto que custodia el Museo de Sitio Huallamarca es el inicial, o primero, que se aplica en la Conservación-Restauración, el organoléptico. Posteriormente se procedió a la aplicación del método formal analítico: en este estadio la Historia del Arte observa los objetos, los examina, describe y valora en sí mismos, independientemente de la época en la que fueron producidos. Aquí se recuerda lo observado por Valeriano Bozal de que, incluso mutilado en alguna de sus partes, el objeto puede ser “visto” porque cada elemento se ajusta a un conjunto que posee un orden pre-establecido, impuesto por las leyes de la composición (Bozal 1970:128). Criterio que hemos apliado en el estudio. Realizado el análisis formal y establecidas sus características, sus resultados se comparan con la época y los aspectos que debe tenerse en cuenta, considerando el contexto cultural en el que el producto fue hecho y, especialmente, los conocimientos técnicos que tenían sus productores en ese momento. No siempre se cuenta con la información completa, aunque puede inferirse de aquella con la que se cuenta.

Sin embargo, se puede adelantar que cada pieza analizada en este trabajo, que ha seguido el orden en el que se presenta las fichas de intervención, muestra valores formales y artísticos de un nivel que trasciende su momento de producción. En cada pieza se ha encontrado el compromiso del artista con su obra, y la delicadeza en la que cada una se dio por terminada, con mayores o menores deficiencias según su época, pero extraordinarias en todos los casos.

La Historia del Arte permite un acercamiento que desvela la espiritualidad detrás de las obras, logra concitar la empatía con los artistas, comprender sus preocupaciones y el modo cómo solucionaron cada aspecto técnico y formal que, probablemente, les causó dificultades para obtener el resultado al que aspiraron. Esta aproximación metodológica

es indispensable para detener la intervención injusta que mutila partes, sustituye elementos o modifica el aspecto en que se halló la pieza, porque no coinciden con lo que el interventor considera adecuado a la que presume fue la época de su factura, o que no es agradable a su gusto. Nada justifica modificaciones antojadizas porque, como este trabajo pretende demostrar, cada pieza transmite una voluntad y una intención configurativa que no se tiene derecho a cuestionar. Oscar Morriña, señaló que, a pesar de que en la apreciación de las artes plásticas existen convencionalismos aceptados,

Existe siempre la posibilidad de buscar nuevas interpretaciones, tanto por parte del creador como del espectador, de innovar, de modificar este código visual de acuerdo con las transformaciones que haya sufrido la sociedad en su constante evolución. Es decir, que existe una libertad total en la apreciación y en la creación de un mensaje plástico, Pero cada época, cada sociedad y país, según las condiciones específicas que lo caracterizan, perfila, señala y favorece un determinado conjunto de formas que reflejan y se corresponden con el resto de las manifestaciones superestructurales existentes. (Morriña 1982:57)

Esta flexibilidad metodológica permite el respeto y la voluntad de comprender que deben primar en la valoración de las piezas porque cada obra producida por los pueblos antiguos ayudó a que las generaciones posteriores se expresaran de manera más precisa y sin las dificultades técnicas que les impidieran manifestarse más libremente.

Con este propósito, este estudio ha recurrido al conjunto de la bibliografía básica de análisis formal y de aproximación amplia al examen de obras de arte, que nos ha permitido utilizar los conceptos de manera flexible para una mejor aproximación al estilo histórico artístico de las piezas⁶⁵. Estas publicaciones no se refieren en su mayoría específicamente a la producción artística de los pueblos ágrafos americanos, pero permiten adaptar ciertas categorías, o proponer otras más cercanas al propósito de este trabajo. El análisis de los ceramios se inicia con la descripción pormenorizada de su forma y de los elementos decorativos. Paralelamente se acompaña con la apreciación artística.

⁶⁵ Para esta sección se consultó, entre otros, los siguientes textos: Acaso, María (2011); Acha, Juan (2004); Amador, Julio (2010); Barriga, Martha (1992); Bozal, Valeriano (1970); Cháves, María Isabel de y Margarita de Ángel. (1988); Dondis, Donis (1976); Gombrich, Ernst (1980 y 1983); Harris, Jonathan (2006); Hatt, Michael y Charlotte Klonk (2006); Morriña, Oscar (1982); Kultermann, Udo (1996); Muelle, Jorge (1958 y 1959); Ocampo, Estela y Marti Perán (2002); Pächt, Otto (1986); Schneider, Adams (1996); Smith, Robert y Román Piña Chan (1977); Tortosa, Trinidad (2003); Tortosa y Santos (2003); Victorio, Patricia (2010); Wong, Wucius (1995).

CERAMIO N° 1: RN: 84 144

Esta es una vasija globular de forma ovoide mayor en un extremo que en el otro. Destaca notoriamente la parte de mayor volumen en la que se adhiere la cabeza, respecto al extremo opuesto. Esta forma ovoide logra un efecto que fue previsto por el artista, el de mantener la cabeza erguida y en un acto de mayor esfuerzo, como rugiendo. En la cabeza cada elemento está trabajado en alto relieve. La boca está formada por una depresión en la que los dientes son pequeños rectángulos redondeados en la mandíbula superior e inferior, resaltando los colmillos de mayor tamaño, que sobresalen próximos a la lengua. Debajo del mentón, rectángulos verticales marcan un ligero relieve de mayor volumen en la zona baja de las fauces boca.

La nariz sobresale en relieve con una suave depresión en la parte frontal, y está abierta con dos orificios verticales. Equidistantes a la parte superior de la nariz están los ojos.

Ambos son protuberancias tronocónicas de bordes redondeados, al interior de las que surgen los ojos propiamente dichos, con la pupila cóncava.



Considerando el fuerte movimiento hacia arriba de la cabeza, puede interpretarse esta condición formal como el gesto del esfuerzo del animal al momento de liberarse del cascarón ovoide que lo contenía. La concentración de fuerzas y la tensión que impulsa el movimiento hacia arriba parece sugerirlo. Igualmente, a esta tensión se agrega la posición del gollete que se apoya detrás de un volumen a manera de cresta en la zona derecha del pescuezo del animal y lo tenza hacia atrás, en la misma dirección. Desde otro punto, si se observa la pieza desde su lado lateral izquierdo, se advierte la tensión del pescuezo en una línea imaginaria que va desde la zona entre los ojos hacia la parte opuesta en la que termina la vasija.



Esta sección remata cerrada en una curva suave, sin presentar rasgo alguno de una cola por lo que puede identificarse como un cascarón. Los soportes cortos y cilíndricos que sirven de sostén al ceramio, y no de patas para el animal, contribuyen a esta impresión.

Esta pieza no es un trabajo técnicamente prolijo en términos de pulimento, de detalles precisos en la superficie o en los detalles, pero es muy expresiva y transmite la sensación de vida, de brío y vigor, de pugna por sobrevivir. Es altamente sensible la expresión de decisión y empuje que se ha logrado en esta configuración. La forma zoomorfa de este ceramio es frecuente entre los del Perú antiguo y tiene un carácter simbólico en varias de sus culturas. Analizada con cuidado, puede corresponder al nacimiento de un batracio, en el momento de romper el huevo y expulsarse hacia afuera.

Esta sección ovoide está muy bien concebida, de superficie lisa y uniforme, de amplia área uniforme, que contrasta con el ligero aspecto rudo de la zona de la cabeza. Una obra de arte sin lugar a duda.



La restauración de este pieza juega un papel fundamental para su interpretación metodológica. Se han hecho restituciones innecesarias que han modificado al objeto en su condición contenedora representativa, lo cual puede haber dificultado su determinación artística.

CERAMIO N° 2: RN: N/A**Identificación en la colección Huallamarca: Caja 49-bolsa1- 102**

La segunda pieza en este análisis es una vasija contenedora de productos que en la superficie muestra signos de ahumado. Tiene forma globular que sube hacia la boca, con una depresión ligeramente cóncava, marcando una suave línea ascendente formando un cuello que remata en un borde redondeado. El cuello distingue ambas secciones o áreas, y allí se ha dibujado dos líneas paralelas en relieve, a manera de banda, que definen el diseño y da inicio a las dos pequeñas asas laterales de forma semicircular.



Vista desde su parte frontal no se observa que tuviera decoración adicional a las dos pequeñas líneas paralelas que envuelven el cuello de la vasija, aunque aparecen círculos incisos marcados en forma desordenada en el cuerpo de la pieza. Sin embargo, las asas forman parte del diseño y otorgan armonía y elegancia al conjunto.



Observada desde la parte superior puede notarse la suavidad del reborde del labio y la prolijidad con la que ha sido tratada la superficie, dejando apenas marcas del pulido. Es una pieza simple, cuya mayor virtud está en la forma, pues existe equilibrio entre las partes superior e inferior, y es adecuada la conformación en relación a su tamaño, lo que la convierte en pieza de colección.



Una relación resaltada es la percepción del artista al transformar la materia en una constante creativa. Una cerámica, que a primera vista es un contenedor funcional, presenta en su concepción una visión valorativa de la creación.

La restauración de este objeto, concebido como una fragmentación de sí mismo, no interactúa de manera consiente con la función. Siendo una de las primeras normas de la profesión devolver la funcionalidad y la unidad del objeto, aquí es claro el perjuicio en la estabilidad de la obra.

CERAMIO N° 3: RN: 12 313 Intermedio tardío. Cultura Ichma.

Esta pieza es un cántaro dividido en dos áreas. Ambas son simples y cerradas, lo que contribuye a su buena configuración. La sección inferior es globular de forma irregular, inclinada hacia la zona del asa. Sobre ella, en posición tangencial, el cuello tiene forma cilíndrica ligeramente expandida, está inclinado ligeramente hacia el mismo lado y se apoya en la parte superior del radio del gollete de banda plana, que vincula las dos secciones. Puede advertirse que ambos radios, superior e inferior, se complementan en el sentido del movimiento lateral sustentado por el gollete. Parecen estar preparada para llevar y servir líquidos, en el sentido que la vasija podría ser asida.



Esta impresión no se sustenta solamente en el movimiento lateral de las partes, sino que se complementa con el diseño en áreas de color del cuerpo mayor cuya directriz crea un circuito visual autónomo que orienta el recorrido de la mirada. Este lo conforma una

superficie globular engobada en blanco sobre la que se trazaron cuatro triángulos contínuos en bandas paralelas de color ocre rojo, que lo cubren en movimiento envolvente a intervalos desiguales que crean un ritmo intermitente. En este sentido, el contraste y armonía en la aplicación de los pigmentos le dan variedad al diseño. Los triángulos también son irregulares, en el sentido de que algunos tienen ápice, otros son truncos y ninguno guarda similitud de tamaño con los de su banda ni con los próximos.



Sin embargo, visto desde la parte superior, el cántaro muestra otras cualidades. La boca que culmina la sección superior, si bien muestra la distorsión que se aprecia en el conjunto de la pieza, está trabajada con cuidado y en buena solución plástica en relación con la parte superior del gollete. Tiene labios redondeados y pulidos. Puede observarse que las bandas de triángulos en el cuerpo de la pieza guardan cierta equidistancia y culminan al inicio del cuello. Sobre éste, el color es uniforme en la sección superior, de manera que no obstaculiza la relación entre el diseño y su culminación.



El color empleado en el área superior es coincidente con el de los triángulos y el gollete, que mantiene la misma deformación de la vasija, además de cumplir como nexo formal y de color. Es posible que la deformación que muestra el cántaro sea resultado del efecto de cocción, o de haberse sobrepasado el peso de la zona del gollete estando en la etapa previa al secado completo. Este hecho, que tal vez podría considerarse fortuito, resulta una solución interesante y permite que se considere una pieza valiosa en su observación más detallada. La vista en picado muestra el contorno decorado desde otro ángulo, logrando apreciarse el juego del movimiento dinámico de continuidad en los intervalos, que se ha querido representar en la circularidad de ambas secciones del objeto: cuerpo y boca.

Lo ondulante de la forma y la decoración interactúan para proporcionar correspondencia en el objeto, un recurso sensorial insustituible en la mente artística que da ritmo. Cada aspecto del manejo del material aplicado al objeto da cuenta de ello. Identificamos la transversalidad geométrica en la proporción de los diseños. El trabajo de restauración ha sido fundamental para mantener la originalidad de la propuesta y su concepción inicial, proporcionando la dimensión básica de la misma.

CERAMIO N° 4: RN 86-650. Intermedio tardío. Cultura Ichma.

En otro formato y con una visible y distinta intención, esta vasija muestra una base globular sobre la que se eleva una sección cilíndrica. En este caso, la vasija sugiere cuatro áreas o registros longitudinales en alternancia, establecidos por el pigmento: dos en la parte globular y dos en la cilíndrica superior que enriquecen la atracción rítmica. En toda su superficie, tanto la base globular como la cilíndrica, las divisiones son dos bandas de color: una roja uniforme y continua en su base, y la siguiente en engobe blanco u ocre claro. Estas áreas están delimitadas por una línea negra continua en la parte globular media y en el encuentro con la base de la sección cilíndrica superior.



En su parte frontal, esta división en el área clara cumple la función de contener en simetría radial un rostro que, además, está enmarcado en una suave línea negra, que también señala la zona de la nariz y las fosas nasales, que tienen forma en arco de medio punto partido. La línea negra se prolonga señalando la separación entre las áreas roja y blanca alrededor de la vasija. El rostro está trabajado en alto relieve que resalta sobre el plano de sustentación lo que permite una buena definición de luces y sombras. El alto relieve se ha utilizado para la boca, la nariz y los ojos, a lo que se añade dos orejas de mayor volumen, cóncavas y ligeramente apuntadas, en los laterales de la cara.

Obsérvese que es la combinación e interacción de estas áreas por el color lo que contribuye a marcar el volúmen debido al contraste entre ellas, construyendo un conjunto armónico en sus valores formales.

La boca sobresale ligeramente con una depresión central rectangular en la que se detalla líneas negras verticales paralelas y no coincidentes, a manera de dientes. Sobre ella, la nariz está trabajada como una pequeña protuberancia longitudinal corta y se ha delineado con una línea negra vertical y dos laterales que señalan los orificios nasales. A mitad de la nariz y a cada lado, equidistantes de ella, dos pequeñas formaciones en relieve, una mayor y otra menor, marcan los ojos en círculos concéntricos, definidos también por una orla lineal negra. En los laterales destacan las orejas que tienen pequeñas líneas paralelas en negro en la zona exterior del lóbulo. Visto de perfil, el rostro se adelanta sobre la base de color crema y se prolonga ligeramente hacia abajo, a manera de mentón, está diseñado para ser visto íntegramente de manera frontal.



La parte superior está diseñada como un bonete de base roja. La parte superior es ocre claro y tiene un entrecruzado de líneas estructurales geométricas en negro formando una red que configura pequeñas áreas de color. Al interior de cada uno de los rombos se ha colocado un punto negro. La perspectiva lateral insinúa la representación de un pez aleteando, que avanza en las mareas interpretadas por los pigmentos rojo y ocre claro, dándole fluidez y dinamismo.



Vista desde la espalda no hay indicios del rostro y varían las posibilidades de la observación de la relación figura-forma. La apariencia es de una vasija a cuatro bandas de colores, lisos los tres de base –dos ocre rojo y uno crema intercalados- y el superior enrejado sobre ocre claro. Las orejas semejan pequeñas asas. Todo el cántaro configura un volumen cerrado, compacto, resaltado por el pulido y su buena terminación, las líneas han sido trazadas con cuidado y precisión formando rombos estables, y los colores fueron aplicados de manera uniforme. Es una obra de arte en la concepción de la forma en relación al conjunto y la concordancia de cada una de sus áreas, así como en la proligidad de su acabado.

Ciertos matices pueden percibirse a través de la forma escultórica de la cerámica. Los juegos de luz y sombra que proyecta están en correspondencia entre la función y su entorno y crean una identificación de la función. La conservación-restauración fue meticulosa, pormenorizó la función, la forma y el contenido del objeto en su intervención.

CERAMIO N° 5: RN: 12 314

Esta vasija fue encontrada fragmentada, pero de acuerdo a su diseño puede advertirse sus cualidades plásticas. La forma globular está apoyada en una base cilíndrica y tiene vestigios de haber tenido un cuello en el remate superior, que ha desaparecido. El color que organiza las áreas en la superficie es ocre apagado en todo el conjunto, aplicado uniformemente. En la base cilíndrica hay líneas negras paralelas equidistantes. La parte globular está cubierta por círculos concéntricos pequeños compuestos por una firme línea negra y fondo blanco, creando un área sobre la que hay un punto negro central. Estos puntos ocupan las cuatro áreas que están constituidas por un diseño en estrella que

rodea la zona del cuello, tanto en su parte externa como interna. Esta forma estrellada está dibujada con bandas de engobe blanco demarcadas por líneas continuas de un suave tono gris, sobre las que se ha trazado líneas paralelas equidistantes y estables, con el mismo pigmento gris que se empleó en las líneas.



En su condición inicial esta pieza debió tener fuerte impacto visual. Aún se conserva la viveza del color rojo y el buen contraste con el blanco matizado en grises del diseño en su parte superior. La combinación de color y la posición de los círculos concéntricos contribuye a resaltar esta base. La forma estrellada de cuatro puntas, que reposa sobre la base ocre rojo en la parte del cuello de la vasija, mantiene el área de fondo rojo y los círculos concéntricos al interior de cada uno de los cuatro triángulos radiados que se forman. Si la imaginamos en su condición más simple, puede sugerirse que la prolongación del cuello debió ser cilíndrica, como sugiere el orificio. Lo que también llama la atención en la pieza es el pie de base.



Como puede observarse, la forma cilíndrica abierta que conforma la parte superior de la pieza, se apoya en un trípode, constituido por tres bulbos ovoidales colocados en cruz. Estos representan frutos –como pepinos- y están cubiertos con engobe claro y sobre ellos se ha marcado cuatro grupos de dos líneas estructurales simples radiales, paralelas y equidistantes. La verticalidad de éstas da fuerza y estabilidad al diseño.



El efecto inicial que produce esta sección de marcado volumen es de pesadez y desproporción respecto a la zona que le sigue como cuerpo de la pieza, a pesar de que logra un perfecto equilibrio que la mantiene estable. Por ello puede suponerse que el cuello tenía una altura media, suficiente para atenuar este efecto.



Sin embargo, y a pesar del desconcierto que produce esta estructura, el color y los dibujos geométricos que cubren la base de la sección mayor se desenvuelven armoniosamente. La parte externa e inferior de la sección mayor, en sentido abierto, está cubierta de color ocre uniforme y está dividida en dos áreas longitudinales por una línea negra. Otras líneas paralelas limitan dos bandas en triángulo, de líneas negras e interior ocre, que configuran cuatro triángulos, dos con signos escalonados que atenúan el contraste porque ofrecen un ritmo ascendente y dan la impresión de solidez. Aunque el pigmento está muy estropeado, se observa coordinación entre cada una de las áreas. Es una hermosa pieza de capa muy fina de material y habilidad en el diseño, lo que aumenta su pulcritud formal y valora el trabajo del artista.

De manera concluyente, es muy evidente una interpretación compleja del uso de formas básicas, sólidas, representando aspectos de la naturaleza y posibilita la capacidad del objeto de combinar su materialidad con el entorno. Es una clara proposición previa del artista para lograr esta característica que nos aporta mucha información del periodo al que pertenece. La intervención de conservación-restauración mantuvo un criterio coherente en el ordenamiento de los fragmentos, tomando como referencia la estructura, teniendo en cuenta que, en este caso, una restitución de la boquilla no habría sido necesaria ni hubiera contribuido a su estabilidad.

CERAMIO N° 6: RN: 84135

Esta vasija tiene forma globular ovalada, con el ensanchamiento hacia la mitad de la pieza. No presenta color ni detalles lineales. En la zona del cuello se levanta una cabeza modelada de manera simple, que lleva una banda también modelada, alrededor de la frente. El personaje, de aspecto masculino, eleva los brazos para sujetar esta banda en actitud de colocarla o acomodarla. Su expresión es de concentración, la mirada está fija y la boca ligeramente entreabierta.



Vista de perfil, se advierte con claridad un gollete asa puente plana, en cinta, que reposa en la cabeza, y culmina en una protuberancia trococónica ligeramente separada de la anterior. Los brazos aparecen ligeramente colocados sobre la superficie de la vasija, son delgados y de apariencia frágil. El rostro está formado por los dos ojos delineados en bajorrelieve con la pupila en hoquedad, que equidistan de una nariz de fosas profundas, que se levanta sobre la boca, como una rasgadura pequeña y semiabierta. Las orejas son pequeñas y están colocadas lateralmente a la altura de los ojos, en continuación de la banda.



Algunos aspectos son relevantes en esta pieza con tendencia a la simplicidad en su configuración, sin color y con escasa preocupación por el detalle. En primer lugar, su cuerpo ovalado se relaciona con la sensualidad y lo femenino, aunque ningún rasgo adicional avala esta impresión. Los brazos de la figura, si bien son cilindros pequeños, delgados y realizados de manera simple, hubo la preocupación por detallar la actitud de los dedos de la mano con precisión. Podría haberse resuelto el gesto del personaje solamente sugiriéndolo, pero en cambio se trabajó dos dedos que avanzan para sujetar la banda mientras los otros se mantienen retraídos, en delicada actitud naturalista.



Este gesto se aúna a otra cualidad de esta pieza, el gesto del personaje. Su rostro expresa absoluta concentración, se ciñe la banda con respeto y orgullo, totalmente absorto. Sus ojos y el rictus de la boca combinan, incluso si lo relacionamos a la dilatación de sus fosas nasales. La pieza transmite una acción concentrada de movimiento.



El siguiente aspecto se revela con la visión en picado y en las fotografías del proceso de restauración. Una acotación que debe hacerse es la importancia que tiene documentar el proceso de intervención pormenorizadamente, pues permite una mejor y más aproximada interpretación de las piezas. La cabeza, antes que humana, parece la de un ave, un cóndor para mejor precisión. La banda se observa que cae en triángulo sobre la nariz, la que puede notarse en su forma de pico curvo. Con ello cobra sentido la

conformación de los ojos y su mirada fija, propia de esta ave. Las orejas se observa que son protuberancias dirigidas hacia atrás, sobre las que descansa la banda.



Apreciada en su integridad y variando el punto de vista, especialmente hacia la espalda, la forma ovalada parece sugerir el cuerpo en reposo de un ave, por la manera como resalta la zona central y la suave curvatura hacia abajo. El conjunto es un volúmen abierto cuyas partes se separan del núcleo en actitud dinámica hacia el espacio exterior. La figura, de este modo, concentra en su integridad rasgos humanos y ornitomorfos en un individuo que parece concentrar ambos aspectos, un acierto destacable del artista.

La pieza manifiesta una necesidad perenne en la mente del hombre, que en este caso evidencia una conciencia plástica única. En un objeto contenedor ha captado la expresión del ser humano zoomorfizado y de su entorno. Las sombras proporcionadas por las líneas ondulantes acentúan la expresión vivencial del individuo, que sostiene un tocado.

Aquí, es muy claro el problema de la mala praxis, una evidente intervención con poca profundidad teórica, que justifique los tratamientos hasta cierto punto invasivos.

CERAMIO N° 7: RN: 12332

Este cántaro es tricromado y consta de dos secciones. Una perfectamente globular de base, sobre la que se ha colocado otra en forma cilíndrica cóncava, Ambas partes se relacionan mediante un asa encintada plana en forma de arco alongado.



En la parte frontal del volúmen mayor, a manera de clave sobresalida, se modeló una cabeza en forma de medallón circular limitado por una fina línea de color negro. La cabeza está trabajada en relieves medio y plano que acentúa el juego de luces y sombras. Tiene dos orejas en volúmenes triangulares, destacadas por áreas en negro. Desde allí, el volumen que configura la frente se extiende hacia la nariz, que es parte de la sección en medio relieve que comparte con la frente y las órbitas de los ojos, formando una M. El área plana contiene el volúmen de los ojos que tienen forma de

botones semicirculares ribeteados en negro, con una suave línea longitudinal central. El conjunto del medallón sugiere un felino.



El cuerpo de la vasija es un volúmen cerrado y está totalmente pintado con blanco en el fondo del área. Sobre ésta se ha delineado fajas formadas por líneas estructurales paralelas de trazo irregular en negro a los extremos, seguidas de otra de similares características en color rojo, que deja ver el blanco del área interna, formando figuras geométricas agrupadas complejas y contrastadas. La parte frontal, enmarcando el medallón, son dos bandas paralelas que suben del pie de la vasija y se abren a la altura del medallón para continuar envolviendo la parte posterior del cántaro, pero rompiendo la continuidad con una banda blanca vertical ancha a la altura del gollete. Este conjunto de líneas que se entrecruzan en figuras de formas geométricas múltiples, permite formar

áreas que son aprovechadas por el artista para realizar diseños en espirales rectangulares, escalonados y líneas paralelas enmarcadas en triángulos. Así ofrece un diseño dinámico, complejo y contrastado, de fuerte impacto visual.

Visto el cántaro desde la parte frontal, el diseño sugiere un personaje de pie con los brazos extendidos hacia los lados, que incluyen las asas laterales. Esta configuración aparenta que sostiene un bulto cóncavo sobre su cabeza.



La dirección de la mirada desde la parte posterior permite un circuito visual cerrado porque el cuerpo de la vasija solamente tiene las franjas de color entre las que se mantienen los diseños del área frontal en espirales rectangulares y escalonados enfrentados, lo que obliga la mirada envolvente. Los triángulos con líneas paralelas al

interior, están colocados en la zona próxima al cuello y en dirección hacia la parte frontal, acentuando el carácter dinámico del diseño. La parte menor de forma cónica cóncava repite los diseños en el mismo sentido longitudinal y direccionado en el que se encuentran en toda la pieza. La única diferencia es que en la zona próxima al cuello, las líneas limitan una banda ocre ancha y lisa.



Vista desde su sección lateral, se observa que la banda vertical longitudinal a la altura de las asas tiene el mismo diseño que cubre la pieza, pero en sentido vertical ascensional, involucrando ambas asas, de manera que toda la pieza se cubre con los mismos dibujos, manteniendo los tres colores y la estructura del diseño con un fuerte sentido dramático. Es una estupenda vasija, trabajada con cuidado para mantener el equilibrio en los dibujos y en el color, en un sentido que debió ser significativo para el artista, por el hecho de que cuidó que las áreas estructurales se mantuvieran próximas y con pocas variables.

Las secciones que subyacen la decoración, parte de la estructura, se concatenan con respecto a la fisiología del objeto. Cada sección refleja la interacción entre los elementos decorativos y el medio ambiente: los tonos, líneas paralelas, los entrecruzamiento secundarios transmiten diferentes mensajes.

Es una interesante propuesta de intervención que proyecta la simetría de las formas y una reintegración cromática detallada.

CERAMIO N° 8: RN: 084048

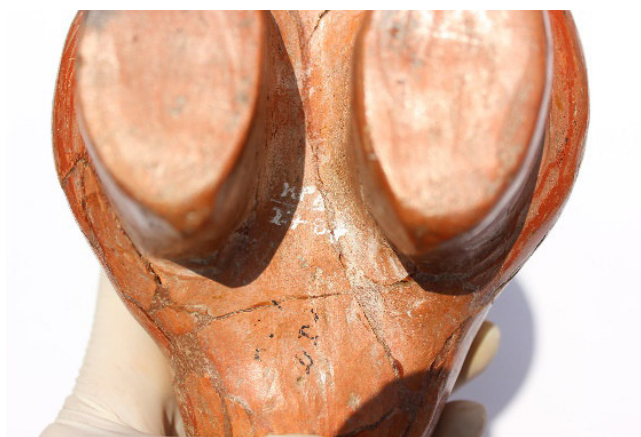
La pieza N° 8 es una pieza ornitomorfa de relativo buen nivel de conservación, si se considera que mantiene todas sus piezas y un buen estado en el color. Está conformada por un recipiente de forma oval alargado de volumen más ancho en su parte anterior que posterior, donde acaba en punta. Esta sección reposa sobre una base doble correspondiente a las patas del animal. La cabeza está colocada en la parte mayor de la forma oval, es un pescuezo ancho y ligeramente alargado, del que surge la cabeza conformada por un gran pico ancho y curvo medianamente abierto, en el que se ha sombreado la parte interna hacia la punta, dándole aspecto de mayor volumen. Los ojos son de botón con un orificio central y ribeteados por pequeñas líneas grabadas, radiadas y continuas.



Sobre el área que forma el lomo del animal se eleva un gollete de cuello largo que, a mitad de su extensión, tiene la banda plana que lo conforma, apoyada sobre en el mismo lomo. Esta sección, que corresponde al cuerpo, tiene a ambos lados dos bandas paralelas de color amarillo con puntos negros alternados, todo ribeteado en negro. Están pegadas al cuerpo semejan las alas del animal por el volumen la zona. En esta pequeña pieza el diseño se repite en ambos lados de manera armoniosa.



Un aspecto interesante de esta pieza es su doble base. Cada parte se ha trabajado individualmente de forma ovalada y termina en partes planas perfectamente simétricas, bien pulidas y pintadas al igual que el resto de la pieza. El color general es ocre rojo brillante y ligeramente más oscuro en el gollete. La banda amarilla que delimita las alas ofrece un interesante contraste.



Vista desde su parte superior, en picado, la pieza puede apreciarse en la belleza de su configuración, la complementareidad de sus partes y lo dinámico de la línea del diseño que se desarrolla en perfecta armonía desde el pico hasta la cola del animal. Transmite una sensación táctil de suavidad y delicadeza que nos hace reconocer al artista detrás de su factura.



No menor es la impresión vista de frente. Desde este punto de vista se revela la fortaleza de la cabeza y la proyección del pico, así como la parte inferior del cuerpo, ampliado en las zonas laterales por la presión de las plumas que se extienden hacia fuera, sin desplegarse.



El ave está fuertemente posicionada en actitud expectante, alerta. Los orificios de su nariz pueden apreciarse como pequeños huecos en el nacimiento del pico. Cada detalle es el resultado de una observación precisa y complaciente del animal representado, a lo que contribuye el cuidadoso pulido de la pieza. La relación forma y espacio está controlada por la forma cerrada de la pieza, aunque la proyección de las alas mantiene una leve tensión que da la impresión de querer expandirse. Este contraste la hace excepcional en forma y contenido, dándole fuerza al diseño y obligando al recorrido circular de la mirada.

CERAMIO N° 9: RN 12304

Esta pieza zoomorfa representa un auquérido robusto y fuerte desarrollando un sentido de volúmen que en sus tres dimensiones transmite estabilidad. Tiene un cuerpo globular alargado sostenido por cuatro patas cortas de apariencia firme. El cuerpo globular se extiende hacia arriba en uno de sus extremos, para formar la cabeza del animal que se yergue en actitud de observar. En el extremo opuesto, una pequeña cola ligeramente levantada, cierra la armonía del diseño en sus dos extremos.



En la sección central del cuerpo se levanta un cuello alargado que se abre suavemente hacia la parte superior, definiendo la condición de cántaro de la pieza. Ésta posee detalles delicados y de factura expresiva marcados en el área en la que se marca la pelambre, que vale la pena resaltar por el cuidadoso sentido realista que se imprimió al objeto y que permite identificarlo como obra de arte.



El diseño obliga a la observación de recorrido envolvente. Lo primero que llama la atención es la actitud de la cabeza del animal que está levantada en posición atenta, los ojos y las fosas nasales muy abiertos, las orejas erguidas y tiradas hacia atrás y la boca

semi abierta. Incluso se ha marcado el morrillo en la nuca, marcado por el giro ascensional de la cabeza. Los ojos han sido trabajados en medio relieve y rodeados de un reborde doble en bajo relieve que los destaca, igual que se ha hecho con las fosas nasales.



El segundo aspecto tiene que ver con la parte posterior del cuerpo de la representación. Se ha destacado el ano con un orificio muy marcado y en relieve, destaca lo que parece ubres señaladas por pequeños bultos debajo del cuerpo. En relación con la cola levantada, esta posición puede aludir a un momento de fecundidad del animal pues, como se observa en la pieza de perfil, estos elementos están claramente resaltados.



La pieza, aunque es sencilla y enfocada en lo imprescindible para identificar al animal, destaca el volumen cerrado que irrumpe en el exterior sin concretarse, incluso en el trabajo de las pezuñas. A nivel pictórico, solamente se ha marcado el área del cuerpo con el trazo de dos bandas definidas de cuadrados irregulares de color oscuro que enmarcan signos en zigzag continuos en dirección hacia la cabeza en su lado derecho; una banda similar en el lado izquierdo; razgos de color en las patas y en el cuello de la vasija, también con líneas negras paralelas, hoy muy ténues, aludiendo al pelaje del animal. Es un ceramio altamente expresivo y trabajado con esmero, lo que denota una intencionalidad precisa.

CERAMIO N° 10: RN 86768

Esta vasija tiene forma globular ampliada en su zona central formando una línea de contorno que sube hasta la boca, abierta y ligeramente proyectada hacia el exterior, de labios planos y borde evertido. Está trabajada sobre varias concepciones del volumen, aquel que ocupa el cuerpo de la vasija y el que es resultado de los elementos en alto relieve que la complementan en continuidad. Esta percepción se refuerza porque la pieza se asienta firmemente sobre la superficie ligeramente cóncava de la base. En toda su superficie mantiene el color de la pasta cerámica sobre la que se ha realizado el diseño, con suaves líneas negras en el fondo. La primera línea está marcada en la zona ampliada del contorno, separando la superficie en dos áreas. En el extremo superior, rodeando el cuello de la vasija, se trazó triángulos y paralelas cortas con círculos interiores blancos con un punto negro al centro. El cuello es sencillo, con el labio aplanado de borde evertido, en el que se marcaron en negro líneas paralelas cortas escalonadas.



La parte inferior de base queda limpia, mientras que la que sigue está delimitada por una línea negra sobre la que aparecen varios dibujos formados por un rectángulo plano en la que se asienta otro vertical, ambos con el interior gris y dos círculos en el ángulo de intersección, a manera de flotadores. Una línea horizontal con cinco pequeñas líneas verticales se asienta sobre la parte vertical. El conjunto sugiere embarcaciones que se deslizan entre círculos ribeteados en negro de núcleo blanco y un punto negro central. Son varias alrededor de la vasija, dando la impresión de una flotilla deslizándose sobre las olas formadas por líneas negras ondulantes que ofrecen fluidez y movimiento.



Sobre el área superior están enroscadas dos serpientes en alto relieve con sus cuerpos arqueados que se entrecruzan, formando un fuerte contraste de volumen y resaltando la

textura. El cuerpo de una de ellas inicia en la parte lateral, está surcado por líneas paralelas rellenas de puntos blancos con un punto negro al centro que enfatizan la aspereza de la piel. Tiene la cabeza en alto relieve proyectada hacia arriba. Sus ojos son círculos blancos con centro negro, iguales a los del cuerpo y a los de los diseños en la base. La boca, que está rasgada a lo ancho de la cabeza, muestra los dientes. La otra serpiente tiene la boca cerrada. En ambas los cuerpos, a manera de cordones, tienen menor volumen hacia sus extremos y terminan en las colas que están enfrentadas a las cabezas en alternancia cabeza/cola.



La superficies de los cuerpos están resaltadas en un color ocre oscuro y aparecen marcadas por líneas paralelas que forman cordoncillos surcados de círculos blancos con centro negro. La disposición y similar diseño, así como la posición de ambas serpientes, permite que sus cabezas formen asas cerradas en los laterales de la vasija.



Las áreas tienen forma de triángulos equiláteros, regulares y cromáticos, ordenados alrededor del cuello de la vasija y son de carácter estructurador. Están agrupados para complementar el volumen de las serpientes, sin interferir, son de tamaño mediano y contribuyen a organizar el espacio. Se distinguen del área abierta de la parte inferior que privilegia lo pictórico en la amplia superficie en la que solamente se alude a las olas y otros elementos marinos.



El labio achaflanado evertido del borde del cuello está cubierto por signos escalonados en blanco y negro colocados alternadamente. El pulido de la superficie es uniforme y resalta con claridad el diseño, de excelente formulación. Cada detalle parece haber sido propuesto para conciliar forma y dibujo decorativo vinculados a las tareas de mar, tanto en el cuerpo de la pieza como en el cuello y reborde, con un hermoso y efectivo resultado.

CERÁMICA N° 11: RN 121310

Esta pieza tiene la misma forma que la anterior, globular de centro abultado y boca explayada hacia afuera, pero está escasamente pulida y el diseño se ha resuelto de manera diferente. En todo el cuerpo de la vasija prima el color ocre uniforme. En la parte superior presenta dos asas en cinta que forman pequeños arcos. Está dividido en dos áreas de color, la ocre general y la banda con rombos enrejados en su tercio superior.



Entre una y otra asa se desarrolla un área con el diseño, entre dos líneas paralelas irregulares que crean una banda, creando un espacio que rodea la superficie del cántaro. Esta banda tiene base de engobe blanco y sobre ella, mediante dos líneas paralelas simples con interior ocre oscuro y gris en alternancia, se trazaron rombos extendidos en dirección horizontal, cuyos vértices se sobrepone en la misma dirección, mientras los centrales se funden con la líneas que forman la banda. En el área interior de cada uno de estos triángulos aparecen, marcadas en color oscuro, dos bandas horizontales entrecruzadas más angostas formando cuadrículas, de color ocre oscuro o gris en alternancia, y una mancha negra central. El dibujo se expresa de forma libre, las líneas parecen trazadas a mano alzada, con cierta rapidez, y no es uniforme en la definición de los contornos, lo que en algunas partes indetermina las áreas y se traduce en la inestabilidad en el diseño.

La disposición en esta zona crea inestabilidad visual que transmite tensión entre el diseño dibujado y la sección que no lo posee. Además, los rombos se entrecruzan o quedan ciegos en las líneas superior e inferior que lo enmarcan, lo que aunado a los trazos irregulares genera ambigüedad.



Las asas están decoradas con líneas negras paralelas horizontales trazadas del mismo modo irregular. Vista lateralmente, se observa el cuello achaflanado, con la boca en ligera proyección evertida. Su extremo superior está poco definido y ligeramente acordonado con un diseño escalonado que lo rodea íntegramente. Puede observarse que, a pesar de ser una pieza relativamente simple y aún con cierto descuido en su terminación, el diseño ha sido planteado adecuadamente a la forma general, manteniendo el equilibrio con la boca del cántaro, a pesar de que internamente sugiere inestabilidad.



La alternancia de color en los triángulos y los dibujos escalonados de la parte interna de la boca de borde evertido, también son detalles a considerar desde su apreciación como obra de arte, resultado de una intención clara de variación a través del color y el diseño, así como una definida vinculación de los motivos al ejercicio laboral relacionado con el mar.

CERÁMIO N° 12: RN 84134

Esta pieza es un cántaro globular ligeramente ensanchado en el centro, hombro redondeado y de cuello acampanulado de mediana altura, con boca redondeada, borde evertido, suavemente divergente hacia el exterior y labio también redondeado. Está bruñida parcialmente y de manera imperfecta. Tiene dos asas cintadas con poca proyección, a la altura del inicio de la curvatura superior en el medio cuerpo de la vasija.



El cántaro presenta una única área decorada que rodea la pieza desde el arranque del cuello hasta la altura del inicio de las asas sobre la media del cuerpo. Es un área flanqueada por dos finas líneas negras desiguales, que enmarcan una banda de engobe blanco. En ella se dibujó, con una delgada y continua línea negra, aves marinas estilizadas de gran pico cónico, en agrupamiento y sentido consecutivo, en una misma dirección, de izquierda a derecha. Llevan un penacho triangular dibujado con una fina línea negra y núcleo gris en la parte posterior de la cabeza. El cuerpo geométrico de cada una de las aves, con el mismo trazo y pigmento, presenta tres alas desplegadas hacia atrás en actitud de vuelo, de distinto tamaño, que terminan en una sección cuadrangular blanca con uno o dos puntos en su interior, de acuerdo a su ancho. Los ojos los forman círculos blancos dibujados mediante una línea negra y centro con un punto. Entre una y otra superficie, a nivel bajo y sobre el área clara, hay círculos irregulares delineados en negro, con el interior blanco y un punto central. El tamaño de

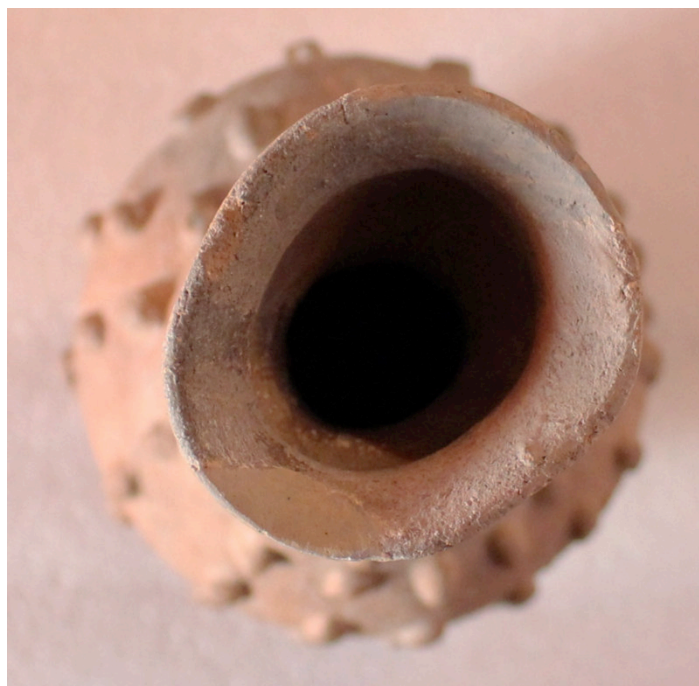
las aves ocupa todo el ancho de la banda, atrayendo el punto de atención de manera exclusiva por el peso relativo en el conjunto. Los pigmentos que las cubren son el ocre rojo, el gris y el negro. Su postura y dirección aparentan que se deslizan de manera apasible y constante.



El otro espacio decorado es el interior del labio de la boca del ceramio, que está bastante degradado. Se trazó un área formando una banda estrecha en el borde superior e interior y se dividió en líneas formando rectángulos verticales que aluden a escalonados estilizados. Luego, estos fueron coloreados con el mismo pigmento que las aves e, igualmente, se alternaron el ocre rojo y el gris. Este detalle muestra la intención de lograr armonía cromática y de diseño, vinculando ambos espacios y sin ningún otro elemento distractivo. Ambos dibujos fueron trazados a mano alzada, condición que se advierte porque, si bien todas las aves son iguales, no lo son las partes que las componen, notándose la mayor o menor pericia en representar cada una. Esto le da a la pieza una condición particular como obra de arte, desarrollada espontáneamente.

CERAMIO N° 13: RN 290262

El ceramio N° 13 es una inusual pieza con forma de botella y referencia fitomorfa. La parte principal del cuerpo es globular en su totalidad, suavemente ensanchada en su parte central, lo que debió hacer necesario apoyarla en un soporte adecuado para estabilizarla. Desde la parte globular, el cuerpo de la pieza se extiende hacia arriba formando un largo cuello que se ancha hacia su culminación de forma oval y cóncava con reborde, para formar la boca de la vasija, con el borde que remata ligeramente evertido, y con labio redondeado.



El cuerpo de la pieza configura un volumen cerrado que no presenta diseño lineal o de color. La disposición compositiva se basa en la adición y la contiguidad de elementos que en conjunto aluden a un fruto. Está cubierto en su integridad por aplicaciones ovoidales en alto relieve, colocadas en suave espiral desde la base hacia el cuello. Su volumen no es uniforme, cada una fue trabajada individualmente, unas presentan forma ovoidal y otras de lágrima y tienen textura áspera. Estas protuberancias se identifican con el fruto de la chirimoya, en una de sus variables. No tiene ningún tipo adicional de decoración ni rastro que la hubiese tenido.

La configuración de este diseño es cerrada, se remite a sí misma en toda la superficie. A diferencia de otras piezas, en las que las áreas están limitadas por líneas, en este caso lo están por pequeños e irregulares elementos de volumen de forma ovoidal y en dirección espiral y a intervalos regulares. Estos agregados inducen el sentido direccional de la mirada hacia la vertical ascendente, en sentido envolvente.

Resalta el contraste que ofrece el diseño en alto relieve porque crea una fuerte oposición con la superficie, de textura áspera y apariencia inacabada. Transmite una sensación

táctil intensa, sin obligar a la comprobación física. Así se produce el juego de luz en la sombra que proyecta cada uno, que enriquece la superficie.



Como señalamos anteriormente, la base es perfectamente redondeada, por lo que debió apoyarse en un elemento adicional de soporte que no ha acompañado su preservación. Llama la atención en este ceramio la sencillez y precisión de su formulación, aunque el cuello aparenta desproporción. Si bien es cierto que las aplicaciones ovoides cubren toda su superficie, no hay elemento adicional alguno para resaltarlas, ni tampoco la preocupación por darles cierta uniformidad o algún detalle distintivo. El diseño es elegante y suficiente en su sencillez, definido por un motivo particular en sí mismo que se muestra como suficiente a los fines propuestos. Las formas ovoides le otorgan gracia y delicadeza compensando la textura rugosa de su superficie.



CERAMIO N° 14: RN HPA/CE-031-30

Esta pieza es una excepción en el grupo que analizamos. En primer lugar semeja un instrumento musical de forma alargada a manera de una corneta, como algunos encontrados en otros yacimientos arqueológicos en el Perú. Está formado por un largo tubo que se ensancha en uno de sus extremos formando una boquilla. En dos partes de su extensión aparecen formas de tubo cortas, a manera de asas o soportes. Aparentemente no tiene decoración, aunque queda rastro de pintura negra en la parte ancha del tubo, hacia la boca, pero no permite afirmar si fue un motivo decorativo o efecto de la cocción.



El mismo aspecto, aunque sin los pequeños soportes, tiene un tubo de mayor dimensión, próximo a él. Éste mantiene una forma acampanulada uniforme en toda su extensión.



También quedan rastros aparentes de pintura negra en esta parte mayor, aunque sin definición de algún motivo ornamental. Las tres piezas formaban un único objeto que emitía un sonido gutural grave y, considerando que todas las partes encontradas formaban el objeto, éste era largo. Puede apreciarse el buen trabajo de la forma y la delgadez de la capa cerámica, un resultado que no es fácil obtener en el trabajo con el material. Aunque se considera un solo objeto, lamentablemente fue recuperado muy fragmentado, pues hubiese representado un valioso elemento para el estudio de su uso, de carácter musical. Se aprecia su forma delicada de diseño, el cuidado en el tratamiento de la superficie y lo fino del material que lo forma.

CERAMIO N° 15: RN 87930

Esta pieza que se encuentra disminuida aunque sin perder su diseño inicial. Como se mencionó anteriormente, la lógica interna de sus elementos ornamentales permiten apreciarla a pesar de estar mutilada, lo que en este caso no impide reconocer su iconografía. Es un cántaro de cuerpo globular ligeramente ensanchado en su zona central, que tiene un pequeño cuello cóncavo de boca recta. El labio muestra un fino reborde suavemente evertido, de terminación redondeada. Presenta dos asas encintadas, en posición opuesta una a cada lado, cercanas al cuello. La superficie globular está dividida en dos áreas vinculadas por una banda longitudinal central, la inferior es lisa y la superior presenta diversos diseños en alto relieve realizados por impresión.



Los diseños en el área superior son de carácter lineal y se distribuyen en planos horizontales que rodean el cuerpo de la pieza. La primer área está formada por una banda hacia la zona superior, es ancha y presenta en su interior felinos de cabezas con orejas agudas y cuerpos simplificados triangulares, que terminan en una cola en voluta

vuelta hacia adentro. Se organizan intersecados en sentido de zigzag. Las cabezas se forman por tres aplicaciones en relieve, dos para los ojos y una para la boca, no tienen nariz. Una relación de pequeñas ovas aparecen en la parte inferior del diseño.



A continuación sigue un área longitudinal que envuelve el cuerpo de la vasija y cuyo ancho es la mitad que la anterior. Tiene triángulos en relieve que son rostros simplificados enmarcados en un triángulo, e intercalados hacia abajo y al revés en sentido vertical, colocados en progresión de zigzag, lo que facilita el sentido que llevan. Están conformados por dos ojos almendrados en relieve, la nariz almendrada y alargada que quiebra la línea de las orejas, y la boca de la misma forma, pero en horizontal. La

mitad siguiente de la superficie del cántaro es simple, un área lisa sin ninguna decoración, esto permite que resalte el diseño de la mitad superior.



Como puede notarse en la fotografía, el relieve está muy desgastado, aunque se observa en esta sección los rostros como máscaras que en su parte superior semejan orejas de felino y el cuerpo y la cola en voluta entre una y otra figura. El cuello es liso y no ha sido intervenido por algún diseño, manteniendo el protagonismo de la sección intermedia del conjunto, que incluso ha evitado la parte baja de las asas. Las luces y sombras tenues y delicadas que se producen en su superficie resultan de la textura resultado de sus relieves, cuidadosamente concentrados en la zona superior del cántaro. Es una estupenda pieza en su forma esférica casi perfecta. El diseño seleccionado es armónico a pesar de su complejidad. El conjunto está bien concebido para procurar un efecto equilibrado.



Sin embargo, también debe señalarse que, en ocasiones, una intervención descuidada puede impedir que apreciemos la calidad del trabajo realizado por el artista. Las coincidencias o no en el diseño de los dibujos pueden ser un factor sustancial para su correcta apreciación. En esta oportunidad, la condición geométrica de los dibujos a salvaguardado en parte esta dificultad, pues la pieza resalta por sí misma.

CERAMIO N° 16: RN: 12312

A diferencia de muchas de las piezas descritas anteriormente, la que sigue destaca por su forma y está profusamente cubierta de color en dibujos que destacan por ser distintos en cada uno de sus lados. Es un cántaro rectangular de bordes achaflanados en suave curvatura. Sobre uno de sus extremos se alza un cuello de bordes divergentes, un cono invertido, aproximadamente del mismo alto que la sección mayor. Tiene boca amplia con el labio recto y redondeado de manera prolija, que está señalado por una banda en color ocre hacia el interior de la boca. A esta sección debió estar adherido un gollete que se ha perdido.



La base de color que cubre toda las áreas de la pieza es un ocre rojo encendido uniforme. Las áreas cromáticas son geométricas, planas y simples, agrupadas y constantes en cada una de los planos cuadrangulares enmarcados que contienen los diseños. El cuello es acampanulado y próximo a la boca. Se obtuvieron áreas cromáticas mediante el trazo de líneas negras dobles en zigzag de color ocre oscuro intenso, que forman secciones controladas y constantes en cuyo interior se marcó formas ovoidales con núcleo blanco y un punto negro en el centro. La superficie plana superior de la parte rectangular conforma un área amplia y plana, enmarcada en dos finas líneas negras y no tiene dibujo alguno. El diseño pictórico principal se encuentra en el cuerpo de la vasija, tanto en los laterales mayores como en los extremos.



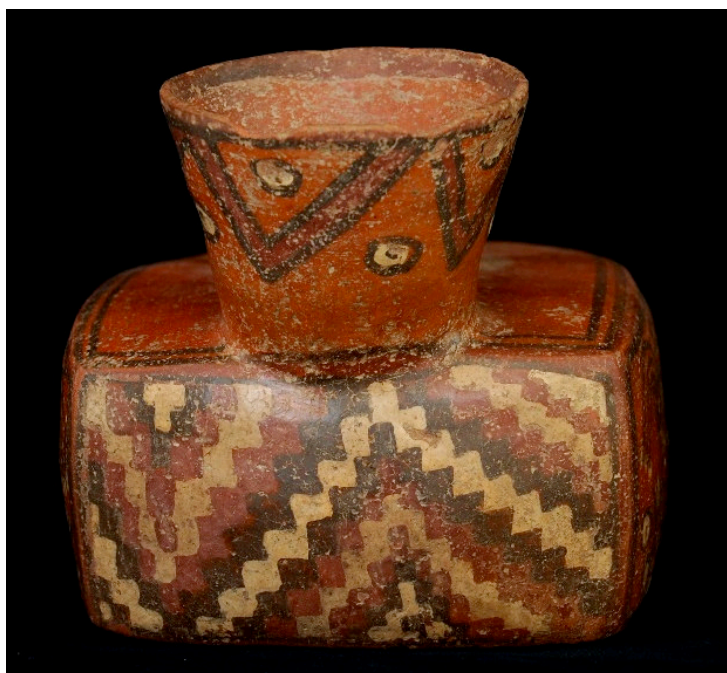
La sección en la fotografía muestra una de las áreas formada por rectángulos laterales que está dividida en dos planos espaciales por una banda formada por cuatro líneas negras y una blanca al centro, formando recuadros de fuerte contraste cromático. En cada uno de los dos cuadros hay un personaje de cuerpo entero en frontalidad coloreado en un tono ocre rojo más oscuro que el área de base. Las piernas están semi dobladas y los dedos del pie se orientan hacia fuera, pintados de blanco. Los brazos están levantados lateralmente doblados en los codos el posición de “alto”. Las manos muestran cuatro líneas negras y blancas a modo de dedos. Sus cuerpos son convencionales, simples, pero llevan al centro del pecho un círculo negro de núcleo blanco y un punto negro central. Sus rostros están formados por una media luna de

extremo superior plano, en cuyo centro una línea blanca ribeteada en negro conforma la nariz. A los lados, los ojos tienen el mismo diseño que el círculo del pecho. Desde el centro de la cabeza surgen tres líneas negras a manera de cabello o penacho, que caen en curva a los lados. Éstas rematan en formas ovoidales blancas con un punto central negro. La boca es dentada irregular, formada por dos líneas negras paralelas y una blanca al centro.



La parte contraria de la vasija está enmarcada por una fina línea negra y, aunque no muestra el cerramiento en recuadros de su lado opuesto, si se alude a éstos en el dibujo. Son dos motivos cruciformes o chacanas paralelas, dibujadas en negro por líneas paralelas que se repiten, sin cerrarse en sus extremos, pues aunque las líneas pretenden darles un límite preciso, el diseño podría repetirse en continuidad y en la misma dirección. Las formas de chacana tienen colores en doble complementareidad de cálidos contrapuestos. A la izquierda, el interior de las paralelas escalonadas es un ocre apagado y el centro un engobe blanco o crema. Al lado derecho el interior de las paralelas escalonadas es blanco y el centro ocre. En ambos casos, al centro de la figura hay un óvalo ribeteado en negro, relleno en blanco y un punto negro al centro. En las áreas intermedias que dejan las líneas hay formas cuadrangulares u ovoidales pequeñas, que

repiten el juego de color a uno y otro lado. El contraste en ellos ofrece un juego de luz y sombra que enriquece el diseño. Debe notarse, sin embargo, que la chacana del lado izquierdo debió trabajarse primero, pues ocupa una superficie ligeramente mayor que su complementaria, y que los dibujos se realizaron a mano alzada con un pincel de cerdas finas.



Las secciones laterales se desarrollan sobre una base ocre apagado uniforme sobre las que se recortan los marcos con el diseño. Este aparece estructurado por cintas escalonadas colocadas en zigzag, en las que se alterna los colores utilizados en el conjunto de la pieza: blanco, ocre rojo, ocre oscuro y negro. En la sección de encuentro y menor de estos motivos en zigzag se produce una pequeña alusión a la chacana que aparece en uno de los lados frontales, pero sin desarrollarla. De este modo la pieza es un conjunto en el que coincide el diseño rectangular con los dibujos colocados de manera precisa en cada una de sus caras. Ha sido cuidadosamente pintada con colores cálidos y pulida, además que su forma es casi perfecta, transmite sensación táctil.

CERAMIO N° 17: 88627. PERIODO INCA.

Esta pieza es escultórica y de tipo antropomorfo o fitomorfo, según se destaque en uno u otro sentido el motivo representado. Procede de la huaca Santa Cruz y representa a un individuo sentado que se apoya con ambos brazos en un objeto vertical, mientras mantiene una de las piernas doblada y extendida hacia uno de los lados, en apariencia que está colgando, sin descansar en la superficie; la otra está colocada como formando parte del objeto que sostiene el individuo, sobre el que apoya las manos y en ellas su cabeza. El sentido de su apreciación es frontal, aunque es desde la parte lateral donde se percibe la intencionalidad del conjunto. En la cabeza la frente se prolonga hacia arriba y está abierta a manera de cuello de vasija, conformando un cántaro.



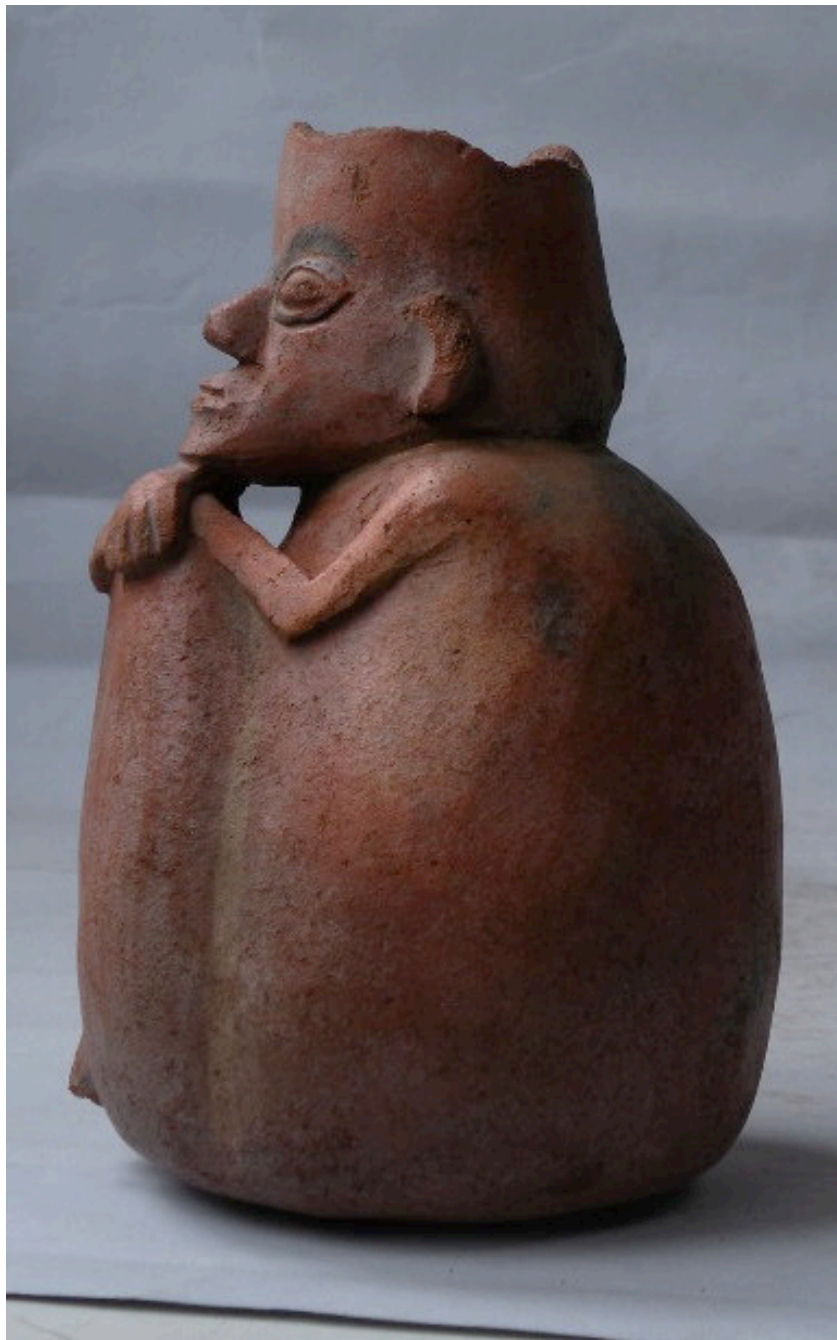
Su espalda describe una suave curva que conforma el cuerpo de la pieza, teniendo en el lado opuesto el objeto sobre el que se apoya. A nivel del cuello, y hacia la espalda, aparecen rastros del gollete, que se ha perdido. Vista lateralmente, resalta el volumen de las piernas dobladas a los lados, que llevan marcados los dedos de los pies. También las

manos y los dedos han sido señalados con cuidado, a diferencia de los brazos que son dos delgados filamentos modelados con escasa precisión.



El otro aspecto que resalta es el rostro del personaje. Su actitud es serena, concentrada. La cara está formada por medio alto y bajo relieves. Los ojos son ovalados, con la pupila de mirada fija y enmarcados en dos rebordes delgados; la nariz separa los ojos, es triangular y sobresale. La boca, de tendencia proñática con la barbilla alargada hacia fuera, la forman dos filamentos horizontales delgados con las comisuras hacia abajo. Tanto los ojos como la boca se trabajaron rebajando el área de superficie para resaltar sus formas. A los lados de la cabeza están las orejas formadas por medias lunas

ahuecadas en el centro. Las luces y las sombras remarcan los detalles y aumentan su expresividad.



Vista la pieza desde su parte posterior se observa que no se ha trabajado ningún otro detalle, aunque es indispensable para advertir su condición. La expresividad está concentrada en la parte frontal y derecha en el conjunto general de la forma escultórica. La espalda es una superficie lisa y uniforme en toda su extensión. Sin embargo, si se

inscribiera en el rango de pieza fitomorfa, la espalda cobra protagonismo. Estaría representando el cuerpo del fruto –una calabaza, un zapallo- en la continuidad y uniformidad de su superficie y porque los hombros redondeados configuran su forma conocida.



El análisis de esta pieza es muy interesante en la medida que se muestra sutilmente encubierta la intención del artista. Si bien el personaje parece apoyarse en un elemento externo que alude a una laganaria, también da la impresión de surgir de él. El movimiento del cuerpo en relación al objeto que porta es de un quiebre sutil, como si el individuo emergiera de éste. Esta percepción se sostiene en la relación de la espalda con las piernas, y de la cabeza con los hombros, de los que surgen dos bracitos indefinidos que se ajustan al borde del volumen. La continuación del cuerpo, incluyendo la pierna

izquierda, no está independizada de la lagenaria, porque se mantiene en el marco de su volumen, por lo que puede identificarse como un fruto antroporizado en sentido ritual propiciatorio.



Esta es una pieza de valor escultórico y histórico artístico definido, ha sido trabajada con una idea previa que posteriormente se ha formalizado en sus aspectos más representativos, para evitar errores de interpretación. No se agregó ninguna ornamentación, concentrándose la expresividad en el volumen mismo. La reunión individuo-fruto es clara y debió serlo en mayor medida para los usuarios.

CERAMIO N° 18: 88879

Esta pieza es de tipo zoomorfo, representa un ave trabajada muy delicadamente en cada uno de sus aspectos. El cuerpo del animal tiene forma ovalada que se ensancha en su parte central para referirse a las alas, pero se angosta en la zona determinada como la cola. La cola se expande hacia fuera, a manera de abanico. Está conformada por áreas formadas por bandas estrechas delineadas en negro y centro crema en los que se marcaron puntos negros consecutivos. Las alas están representadas en mayor volumen que el cuerpo mismo del ave, lo que resalta cuando la pieza se observa en frontalidad. En su otro extremo, de mayor ancho, se levanta la cabeza del ave, compuesta por formas esféricas suavemente aplanadas. En la zona central superior del cuerpo aparece el cuello de la vasija en gollete y forma tubular, que supera en alto el nivel de la cabeza.

El cuello tiene boca de labio ligeramente evertido. El cuerpo se sostiene por dos secciones tubulares a manera de patas en su parte anterior y una sólida en la parte posterior. En el diseño de la pieza se ha utilizado una gama de ocre rojo, blanco-crema y negro para cada una de las partes del cuerpo. Está bruñida.



En el cuerpo se marcaron las áreas con líneas negras formando bandas en negro y blanco crema para señalar el plumaje, esto se repite en la parte superior correspondiente a las alas y en el pecho del ave. El cuerpo está surcado por bandas horizontales y la cola por otras verticales en el sentido de las plumas. La cabeza está colocada ligeramente hacia arriba, de manera que parece que el animal está piando. El área está enmarcada por una banda ocre oscuro que separa las partes anterior y posterior de la cabeza. Color crema la anterior y la continuación del ocre oscuro del cuerpo la posterior. En la anterior aparecen grandes ojos circulares en botón, de los que se proyectan, hacia abajo

y atrás, seis líneas paralelas, como lagrimones. El pico, pintado en negro, está abierto y dirigido hacia arriba.



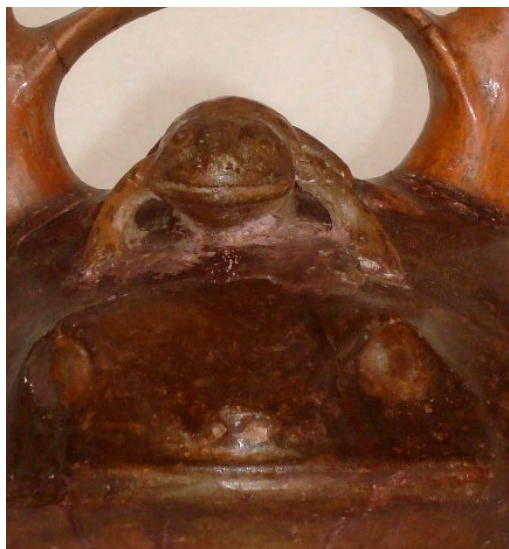
Bajo el área ocre y en ligero volumen correspondiente a las alas se trazó una línea en zigzag que baja recta hacia las patas delanteras, completando el sentido del plumaje frontal. Este es un ceramio muy bien concebido, se ha logrado gran dinamismo al captar la expresión del animal en el aspecto tenso del cuerpo, así como en el gesto de su cabeza que tiende vivamente hacia arriba, suavemente hacia la derecha y adelante, en apremio. Es un hermoso ejemplar.

CERAMIO N° 19: 148803

Esta es una pieza que conlleva un diseño bien pensado tanto en su nivel significativo como formal. Está configurada por un cuerpo semiesférico, ovoidal ampliado en su zona central, sobre la que se colocó un asa puente cintada y de tubos verticales anchos y divergentes, de bordes rectos y labios redondeados. Mantiene el pulido y la calidad del color de la pasta cerámica. Representa un sapo sobre el cual está encaramada y bien sujeta una rana que presenta el cuerpo texturado con círculos incisos.



En el diseño formal de la pieza ha primado el volumen en el que destaca la postura de las patas y la expresión de las cabezas, dirigidas hacia el frente con energía y decisión, en ambos animales. Las patas del sapo están en suave modelado y se doblan para terminar en los largos dedos del animal hacia la parte inferior del volumen de su cuerpo. Sus ojos son circulares y resaltan sobresaliente suavemente de la superficie modelada de la cara. La boca atraviesa la parte frontal de la cara como un corte continuo. Sobre ella, en la parte central, una protuberancia desciende en línea suave hacia dos pequeños puntos conformando la nariz. Esta superficie está texturada por puntos incisivos pequeños que le dan calidad táctil a la zona de la cara y que repiten los que aparecen en el cuerpo. Bajo la boca se muestra la parte baja de la garganta del sapo, lisa y de mayor volumen. Vista frontalmente, es clara esta parte del animal, que gracias a la luz y la sombra que produce su modelado, parece vibrar, al haberse profundizado suavemente los rebordes externos laterales.



La rana está posicionada con sus cuatro patas sobre el cuerpo del sapo. A quí también se observa la preocupación por el énfasis en el volumen y sus efectos de luz y sombra, porque las patas están colocadas para permitir este resultado. La rana es pequeña y su cuerpo tiene un color más claro que el de su portador. Está cubierto, texturado con círculos negros incisos de centro blanco. Su cabeza tiene el mismo diseño que el del sapo, pero su boca está abierta y aparecen pequeños puntos blancos a manera de dientes. Por la postura de sus patas traseras parece presta a saltar, está atenta, alerta, lo que contrasta con la actitud del sapo, a pesar que también tiene los ojos abiertos al acecho. En ambos animales los ojos aportan una fuerte carga expresiva por estar totalmente abiertos y ser fijas sus miradas.



La superficie del ceramio está cuidadosamente pulida y cada detalle es preciso. Esta es una pieza que remite a la capacidad artística de su autor con un habilidad significativa con la que ha logrado fuerte expresividad en ambos batracios y mostrado familiaridad en la observación de sus expresiones.

CERAMIO N° 20 88625

La pieza N° 20 es sencilla. Representa un ser antropomorfo y proviene de la Huaca Santa Cruz. Esta conformada por un cuerpo esférico, dos asas en banda, equidistantes en su media altura. El cuello es cilíndrico de borde evertido. La cabeza del personaje está en la parte vertical del cuello. Las orejas u orejeras, la boca y la nariz están trabajadas en relieve. Las orejas son esferas cóncavas en cuyo reborde se marcaron finas paralelas en negro. Tiene los ojos almendrados pintados con una línea negra, inmediatamente otra blanca y la pupila dilatada en negro. La nariz es recta y fina y la boca ovalada horizontal con una línea negra seguida de otra en blanco y rojo al centro.

La intensidad del diseño pintado en ocre crema radica en su concentración en la parte globular anterior de la vasija. Los brazos surgen del cuello de la pieza, que también es el del personaje, y bajan hacia la zona del vientre. A medida que lo hacen aumenta su proporción hasta culminar en grandes manos espatuladas de cuatro dedos, que

previamente tienen dos líneas paralelas horizontales, mayor la próxima a ellos y más delgada la superior. Es una solución expresionista de fuerte impacto visual, considerando también que el color claro de estos elementos contrasta dramáticamente con el color ocre rojo oscuro uniforme del resto del cerámico. El círculo crema que circunda las asas y la saturación del mismo tono en las orejeras, aumenta este efecto. Además, el espesor de las capas pictóricas textura el conjunto, contribuyendo a la fuerza del conjunto.



Los brazos surgen a la altura de las orejas u orejeras. Están formados por dos líneas paralelas en negro cuyo interior se ha pintado de blanco. Están doblados a la altura del codo y las manos reposan relajadas sobre lo que sería su vientre. Las mano son espatuladas, de cuatro dedos que llevan marcados los nudillos, las últimas falanges y las uñas. Es una representación convencional y sin aportar detalles adicionales.



Las asas están rodeadas de una banda mediana pintada de blanco y otra similar, pero más angosta, rodea el cuello. Lo que destaca en esta pieza es la forma globular del cuerpo de la vasija, perfectamente moldeada. Su base es suavemente plana, lo que permite que se asiente con facilidad. Es una pieza sencilla, equilibrada y armoniosa.



CERAMIO N° 21:) RN86-673

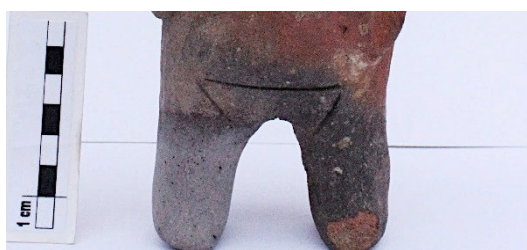
Esta pieza es pequeña y muy simple en su formulación. Representa un personaje de pie con las piernas separadas; los brazos son pequeños doblados y dirigidos al pecho, que están estrechamente pegados al cuerpo; se marcaron los dedos de las manos con pequeñas líneas en negro. Tiene una prominente cabeza cubierta por un turbante.



Vista de perfil se observa que su tamaño y forma están pensados para tomarse con la mano, tiene un agujero perfectamente circular que la atraviesa transversalmente a la altura del cuello. El turbante esta conformado por una banda horizontal trapezoidal plana en ocre oscuro y blanco, sobre la cual hay un reborde que da inicio al tocado, que está ligeramente retrasado. Éste también es trapezoidal y continúa el ritmo lineal iniciado por el rostro. Está coloreado por líneas verticales que forman áreas en bandas paralelas y continuas con el ocre de la pasta cerámica, finas líneas negras paralelas en ocre oscuro y en centro blanco.



El rostro, de perfil triangular, es simple. Presenta dos botones modelados para los ojos, que no tienen pupilas; una pequeña protuberancia triangular para la nariz entre los ojos y dos líneas con expresión sonriente para la boca de labios carnosos. Concebida probablemente como un exvoto, muestra exclusivamente lo necesario y, en este aspecto, destaca un triángulo dibujado con dirección hacia la parte inferior entre las piernas, en la zona púbica. Son tres líneas rápidas y sin detenimiento. La figurita es simple pero sus detalles son puntuales, trabajados con esmero y orientados a un posible objetivo propiciatorio.



En esta sección del Capítulo III se incluyó las fichas de diagnóstico que en su momento fueron realizadas sobre los ceramios seleccionados, en las que figuran los datos que se consideró necesario documentar del proceso de conservación-restauración.

Las fichas no han sido intervenidas. En algunos casos, los bienes fueron trabajados en el primer periodo de administración del museo (1960-1985), y entre 1990 -2018 volvieron a pasar por una nueva intervención. El objetivo final de mantener la unidad y estabilidad del bien se ha cumplido, a pesar de que en muchas de las fichas se evidencia que no se ha seguido la metodología de trabajo en conservación y restauración (ver cuadro pág. 5, cap. III), porque falta información y fotos de las etapas de los procesos, análisis detallado de diagnóstico, y no se entregaron los informes finales de los trabajos (salvo la temporada 2017-18). En ambas temporadas ha existido la necesidad de recuperar al objeto en forma y estilo para su exposición y estudio paralelo. En la segunda, la intención ha sido reemplazar las restauraciones anteriores mediante trabajos actualizados, con materiales nuevos, “idóneos”, de alguna forma considerados “reversibles”. El empleo de material inadecuado ha conllevado a la pérdida de mucha de la materia original de los bienes, ya que no se habían analizado más allá de su forma y estilo, sin considerar función, filiación cultural, importancia técnica y creativa; consideraciones que hubieran podido marcar una diferencia en la buena conservación de estos objetos.

Los objetos trabajados en el periodo 2017-2018, han sido intervenidos con mayor profesionalismo. El restaurador ha procurado ampliar el campo de acción incorporando la visión histórico-artística y de valor como fuente documental de cada uno de los bienes. Se ha evitado restituciones invasivas, reconstrucciones absolutas, limpiezas profundas, y reintegraciones cromáticas que llevarían a debilitar la materialidad de los bienes.

Se ha incluido la apreciación analítico formal que hemos realizado de cada una de las piezas seleccionadas. La propuesta expuesta pretende esclarecer los aspectos de los que cada disciplina se responsabiliza. Las fichas de intervención realizadas en la conservación-restauración, especifican las acciones realizadas sobre el objeto

encontrado por la Arqueología, su estado de deterioro y los pasos que se hicieron para detenerlo y preservar la pieza. Allí se señala los materiales que se utilizó para intervenirlas y, de ser posible, establecer su origen y datación basados en los datos que proporcionó la Arqueología.

La Historia del Arte retoma el objeto y lo analiza desde su aspecto formal y ofrece un juicio de valor. Su propósito es dilucidar cómo y en qué circunstancias fue realizada la pieza, establecer la habilidad del sujeto productor para lograr una meta posible, que es la que señala el mismo objeto, y valorar su esfuerzo en comparación a otras piezas en el mismo contexto o en lugares próximos. El resultado de esta aproximación metodológica es tratar de reconstruir la habilidad técnica y la intención que animó la fabricación de la pieza, porque de esta manera se comprenderá mejor su circunstancia y la de su grupo cultural en un momento histórico determinado de su existencia. La obra comunica valores y aspiraciones de su creador y de aquellos que, junto con él, la consideraron piezas importantes para ser destinadas a fines religiosos culturales, funerarios o festivos. Si no es posible conocer la procedencia del objeto analizado, sus características aproximarán al historiador de arte y al conservador-restaurador a proponer condiciones posibles, que se manifiestan a través de los recursos formales a los que se recurrió para fabricarla. La obra es un bien material que se manifiesta al permitir su apreciación y análisis.

Entender la complejidad del estudio previo a la intervención es fundamental para una ejecución profesional integral. Y sobre esto, reconocer que actualmente la conservación-restauración del patrimonio nacional es un campo incompleto, improvisado y que no forma parte de la política cultural nacional, más allá de su mera mención o enseñanza teórica. Es un factor que debe ponerse en práctica en todos los ámbitos, porque es indispensable comprender que el eje principal para la salvaguarda del patrimonio de nuestro país es la Conservación-Restauración y la interdisciplinaridad activa.

CONCLUSIONES

1.- Con el objetivo de probar la hipótesis que guió esta investigación, se ha procedido a hacer un recuento respecto al marco legal que existía desde la época medieval española en adelante, y que fue el que se aplicó en el inicio del Virreinato del Perú. Hemos destacado cuál fue el antecedente para constituir leyes y decretos que se ocuparían de establecer el registro y manejo sobre los bienes muebles e inmuebles encontrados a lo largo del Virreinato. En este periodo, el concepto de patrimonio estuvo ligado a la obtención de riqueza, capital a partir de bienes que son activos en transacciones comerciales. Esta condición mercantil abarca a lo tradicional - cultural que podía ser sujeto de oferta y demanda, siempre dentro de las bases administrativas del Virreinato.

2.- El concepto de patrimonio cultural se gesta poco a poco, concebido como parte de este discurso, atrayendo la memoria colectiva social, reivindicando las culturas antiguas y tratando, de alguna manera, de crear una conciencia que se asocie y establezca niveles de coincidencia con la cultura occidental.

3.- En el siglo XIX el cambio estructural social y político, en el Perú y otros países, suscitó un pensamiento renovador que buscó mantener un nuevo orden y equilibrio propios que formarían lo que hoy conocemos como naciones. Para algunos sectores, el arte contribuyó al ideal republicano.

4.- El Perú cuenta con una de las fuentes de bienes culturales más importantes del mundo, la cual lo identifica como una sociedad o nación con tradiciones diversas. Se trata de un país multicultural que se apoya en su riqueza tangible e intangible, para construir una identidad que refleja la pluralidad que lo caracteriza. Diversos objetos han generado interés porque representan esta confluencia, son muestra del pasado cultural, y porque en los siglos XX y XXI constituyen referentes directos para definir la identidad nacional. Estos monumentos y objetos que caracterizan al Perú, son lo que se reconoce como Patrimonio cultural tangible, el cual mantiene un dinamismo evidente que día a día debe integrarse con la sociedad.

5.- En la preservación del Patrimonio cultural tangible, la labor del conservador-restaurador está ligada al objeto que intervendrá y al que afectará con sus decisiones. La

aparición que adquiera a partir de la intervención será su responsabilidad, en tanto deberá mantener su valor histórico, su funcionalidad y su valor artístico. El respeto es básico para su tratamiento, así como para lograr obtener la mayor información posible antes de aplicar métodos intrusivos que puedan destruirlo para siempre.

6.- Se ha demostrado con la evidencia práctica que la Conservación-Restauración, como carrera científica, necesita un apoyo teórico humanístico que amplíe su campo de acción, que le permita conocer e introducirse en el objeto que se califica como obra de arte. Este apoyo lo aporta la Historia de Arte mediante los lineamientos teóricos y metodológicos con los que realiza sus investigaciones. La presencia del historiador de arte es indispensable para rescatar y evidenciar los rasgos personal y social que guarda un objeto, incluso en las peores condiciones de deterioro. Su labor de observación y análisis complementará los exámenes científicos necesarios con los que actualmente cuenta la Conservación-Restauración.

7.- La obra de arte no es una “cosa” indestructible que puede manipularse descuidadamente o dejarse expuesta a elementos de deterioro. Es una obra no renovable, lo que se pierda por inadvertencia o negligencia nunca será recuperado. Las manifestaciones creativas plasmadas en objetos, que estudia la Historia del Arte y que intenta mantener vivas la Conservación-Restauración, merecen respeto. Esta consideración se manifiesta en la forma adecuada en la que los especialistas trabajan en conjunto para obtener los mejores resultados y los más duraderos. Los conservadores-restauradores actuales tienen la responsabilidad de preservar el legado, respetar los objetos por su significado material y espiritual y procurar que, en la medida de lo posible, lleguen en las mejores condiciones a las generaciones futuras.

8.- Los objetos arqueológicos son el reflejo de una actividad realizada por el hombre con un fin determinado y planificado, en un determinado espacio temporal. Están incluidos en contextos: cotidianos, de uso complementario, funerario, tradicional, mágico, religioso, etc. Son creaciones humanas materiales y tangibles que, como bienes activos, pueden ser sometidos al análisis y verificación de sus condiciones particulares por la Historia del Arte, en el marco de un grupo humano o conformación social que los elabora como respuesta a una necesidad que debe ser cubierta.

9.- Para la Historia del Arte, el objeto es su fuente primordial de estudio, porque es resultado de la creación que realiza un individuo o grupo, que lo concibe respondiendo a necesidades de orden espiritual, personal y colectivo, sin recurrir de manera prioritaria a su utilidad. Durante siglos las obras de creación artística llevaban en sí la relación intrínseca entre arte y utilidad, sin embargo los artistas encargados de crearlas les han otorgado características que superan esta condición. Es la intención, precisamente esas características de expresión a las que se aspiraba en cada momento histórico, la que transforma el objeto en obra de arte.

10.- Para identificar un objeto como obra de arte, el producto es analizado a partir de metodologías propias de la disciplina Historia del Arte, adecuadas al momento histórico del estudio. Como método inicial, el análisis formal se actualiza permanentemente, cada vez que el conocimiento acerca de las técnicas de producción mejora y se define sus características culturales. Debe establecerse, mediante procedimientos apropiados a su condición como la descontextualización, dispersión, falta de documentación probatoria, fragmentación y desaparición de referentes comparativos, entre otros, una metodología integradora que permita la valoración del objeto de arte del Perú antiguo como obra de arte y de sus valores intrínsecos, a la luz de los hallazgos arqueológicos que permitan someterla a posteriores comparaciones y ajustes.

11.- En este sentido, el concepto de estilo es una orientación metodológica amplia que comparten las disciplinas que estudian al objeto. Hay amplia reflexión teórica y distintas propuestas que, sin embargo, coinciden en reconocer que el estilo se reconoce y acepta como una manera particular de hacer de individuos en un espacio-geográfico determinados y momentos históricos precisos.

12.- El análisis de los 21 objetos arqueológicos de cerámica seleccionados en esta investigación, existentes en el Museo de Sitio Huallamara, permite comprobar que, en un grupo de ellos, debió haber sido necesario considerar los aspectos de la Conservación-Restauración y de la Historia del Arte que se han sustentado en este trabajo y que no se aplicaron en las intervenciones. Los recientes casos adecuados de intervenciones a los bienes patrimoniales (fichas N°s 10, 11, 12, 13 y 15) de los bienes artístico arqueológicos del Sitio Huammarca, que han sido tomados como referencia,

mantienen una constante y es la simbiosis entre la Conservación-Restauración y la Historia del Arte.

13.- En el campo del arte, esta simbiosis pone en relevancia cuán importante es que la Historia del Arte esté presente en el proceso de análisis y posterior recopilación de información, porque permite situar al conservador-restaurador ante a un camino claro dentro de la investigación, que lo conduzca a realizar una comparación previa que posibilite confrontar la mayor cantidad de información que se pueda obtener del objeto. De esta manera, en los procesos de intervención el conservador-restaurador podrá dedicarse desde su experiencia a devolver la autenticidad a las obras en términos de funcionalidad, por ser objetos en los que se ha depositado diversa información. El conservador-restaurador tiene como deber lograr el más adecuado diagnóstico de tratamiento para un objeto o bien, y tendrá en cuenta que preservar sus características de funcionalidad y autenticidad son las únicas razones para la intervención.

BIBLIOGRAFÍA

- ACASO LOPEZ-BOSCH, María (2011). *El lenguaje visual*. Barcelona, Espasa libros. S.L.U.
- ACHA, Juan (2004). *Expresión y apreciación artísticas. Artes plásticas*. México, Editorial Trillas.
- AMADOR BECH, Julio (2010). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México DF, UNAM.
- AQUINO, Santo Tomás de. (2006). *Suma de Teología*. Parte I. España, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ASTVALDSSON, Astvaldur. (1997). *Las voces de los Wak'a. Jesus de machaca: la marka rebelde 4. Fuentes principales del poder político Aymara*. CIPCA Cuadernos de investigación 54. Bolivia, Institute of Latin American Studies University of Liverpool.
- AUGÉ, Marc. (1987). *Símbolo, Función e Historia*. México, Editorial Grijalbo.
- ÁVALOS DE MATOS, Rosalía y Rogger RAVINES. (1985). *Legislación arqueológica del Perú*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- AYALA, Manuel Josef. (1989). *Diccionario de Gobierno y Legislación de Indias*. Edición y estudios Marta Milagros del Vas Mingo. (V) Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones Cultura Hispánica.
- AYALA, Manuel Josef. (1993). *Diccionario de Gobierno y Legislación de Indias*. Edición y estudios Marta Milagros del Vas Mingo. (XI) Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones Cultura Hispánica.
- AYALA, Manuel Josef. (1995). *Diccionario de Gobierno y Legislación de Indias*. Edición y estudios Marta Milagros del Vas Mingo. (XII) Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones Cultura Hispánica.
- BARRIGA TELLO, Martha (2004). *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII*. Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- BARRIGA TELLO, Martha. (2013). Percepción de la formalización de la visualidad en las pinturas del Perú antiguo. RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel (Editor). *Derecho y Literatura. Trabajos en homenaje al Dr. Iván Rodríguez Chávez*. Tomo II (pp.795-824). Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma. Facultad de Derecho y Ciencia Política.
- BARRIGA TELLO, Martha. (2017b) La(s) utopía(s) negada(s). Indianos y peninsulares en el Perú del siglo XVI. BALANZS-PIRI, Peter y Margrit SANTOSNÉ BLASTIK (editores) *América, tierra de utopías*. (pp. 25-38). Hungría, Budapest. Ministerio de Recursos Humanos; Universitat Eötvös Lorand.
- BAUDRILLARD, Jean. (2007) [1997]. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Traducción: Irene Agoff. Buenos Aires. Amorrortu.

- BAUDRILLARD, Jean. (2010). [1969] *El sistema de los objetos*. Traducción Francisco Gonzáles Aramburu. México D.F., Siglo XXI.
- BAUER, Hermann. (1980). *Historiografía del Arte*. Madrid, Taurus.
- BAXANDALL, Michael. (1981). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. 2da. ed. Barcelona, Gustavo Gili S.A.
- BECK, James y DALEY, Michael (1997). *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Traducción: Ramón Ibero. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- BELDA Cristóbal y TORRES MARÍN, María Teresa. (2006). *La museología y la historia del arte*. México D.F., EDITUM.
- BERDOCOU, Marie. (1996) *Introduction to Archaeological Conservation*. PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR, Kirby. and MELUCCO VACCARO Alessandra (Editors). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- BERSTEIN, Serge. (1999). La cultura política. RIOUX Jean-Pierre y SIRINELLI, Jean-François (coords.) *Para una historia cultural*, (pp.389-405). México D. F., Taurus.
- BOITO, Camillo. (1893/1989) *Restauraciones en la arquitectura. Diálogo en primer lugar, en cuestiones prácticas de Bellas Artes*, Milán, Antología editada por MA Crippa, Milán, Jaca Book.
- BOZAL, Valeriano (1970). *El lenguaje artístico*. Barcelona, Editorial Península.
- BRANDI, Cesare. (1986) *Teoría de la restauración*. Versión española María Ángeles Toajas Roger. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- BURCKHARDT, Jacob. (1983). *Consideraciones sobre la historia universal*. Ediciones 62, Barcelona.
- CABELLO CARRO, Paz. (1989). *El coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- CABELLO CARRO, Paz. (2012) *La Arqueología Ilustrada en el Nuevo Mundo. De Pompeya al Nuevo Mundo. La Corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. ALMAGRO CORVEA, Martín y MALER, Jorge, Editores. (pp. 255-280) Madrid, Real Academia de Historia.
- CALANCHA, Antonio de la (OSA), (1638). *Coronica moralizada del Orden de San Agustín en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía... [Texto impreso] / compuesta por... Fray Antonio de la Calancha de la misma Orden ...; dividese este primer tomo en quatro libros; lleva tablas de capitulos i lugares de la Sagrada Escritura*. Barcelona, por Pedro Lacavalleria.

- CALVO, Ana. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona, España. Ediciones del Serbal.
- CAPITEL, Antón. (1988). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- CARBONARA, Giovanni. (1996). The integration of the Image: Problems in the Restoration of Monuments. PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., Kirby and MELUCCO VACCARO, Alessandra (Editors). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. I (pp. 236-243). Los Angeles, the Getty Conservation Institute,
- CARTA *Internacional para la Conservación y Restauración de Sitios y Monumentos (actualización de la Carta de Venecia)*, (1978/ 1982) en Documentos Internacionales, Oaxaca, INAH, SEP, Centro Regional Oaxaca.
- CASAS, fray Bartolomé de las (OP). (1992). *Obras completas. 11.1. De Thesauris*, Fijación del texto latino, traducción castellana, introducción e índices (ideológico y general) por LOSADA, Ángel. Notas e índices de fuentes bíblicas, jurídicas y otras por LASSÈGUE, Martín (OP). Madrid, Alianza Editorial S.A.
- CASSIRER, Ernst. (1971-1976). *Filosofía de las formas simbólicas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CENNINI, Cennino. (1437) (2006). *El Libro de Arte*. Comentado y anotado: Franco Brunello; Introducción: Licisco Magagnato; Traducción: Fernando Olmeda Latorre. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- CHÁVES, María Isabel de y ÁNGEL, Margarita de (1988). *Manual para el inventario de bienes muebles en Colombia*. Bogotá, Subdirección de Patrimonio Cultural. División Inventario, COLCULTA.
- CIRICI PELLICER, Alexander. (1961). *Teoría, Técnicas e Historia del Arte*. Enciclopedia Labor. Vol. 8. España, Editorial Labor S.A.
- COBO, padre Bernabé, (2004). Relación de las guacas del Cuzco (Bernabé Cobo 1653). PÄRSSINEN, Martti; KIVIHARJU, Jukka, *Textos andinos. Corpus de textos khipu incaicos y coloniales. Tomo I*, (pp. 101-136). Prólogo de José Luis Girón Alconchel, Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- COLECCIÓN DE LEYES Y DECRETOS sancionados desde la Jura de la Independencia. (1825). Tomo I, Lima. Imprenta del Estado por J. Gonzáles.
- DE RIVERO y U., Mariano Eduardo. (1853). *Peruvian Antiquities*. Translated into english, from the original spanish, by francis I. Hawks, d.d., ll. d. Images by Juan Diego de Tschudi. New York: George p. Putnam& co.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Traducción: Justo G. Beramendi. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1976.

- DUVIOLS, Pierre. (1977). *La destrucción de las religiones andinas. (Conquista y Colonia)*. Traducción: Albor Maruenda. México, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. (2002). 15ª ed. 32V. Chicago, *Encyclopaedia Britannica*,
- EINSTEIN, Carl. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. [1915]. Edición: Liliane Meffre. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- ESPINOSA CHÁVEZ, Agustín. (1981). *La Restauración, aspectos teóricos e históricos*. Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles. México. ENCRM.
- FERNIE, Eric. (2002). *Art History and its methods, a critical anthology*. New York, Phaidon Press Limited.
- FEYJÓO, Miguel. (1763). *Relación descriptiva de la ciudad y provincia de Truxillo del Perú con noticias exactas de su estado político según el Real orden dirigido al Excelentísimo Señor Virrey Conde de Super-unda*. Madrid, Imprenta Real y Supremo Consejo de Indias.
- FIEDLER, Konrad. (1990). *Escritos sobre arte*. Madrid, Editorial Visor (La balsa de la Medusa).
- FOCILLON, Henri. (2010). *La vida de las formas y El elogio de la mano*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- FONTAL MERILLAS, Olaia. (2003). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*. Gijón, Trea.
- FRANCE-LANORD, Albert. (1996). Knowing how to “Question” the Object before Restoring it. PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR, Kirby, and MELUCCO VACCARO, Alessandra (Editors). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. I (pp. 244-247). Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- FUSCO, Pablo Martín. (2012). *La noción de patrimonio: evolución de un concepto. Desde la Antigüedad a nuestros días*. Buenos Aires, Nobuko.
- GÄNGER, Stefanie (2014). *Relics of the Past, the collecting and study of pre-columbian antiquities in Peru and Chile, 1937-1911*. London, Oxford University Press.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel. (2013). *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

- GIANNINI, Cristina y ROANI, Roberta. (2008). *Diccionario de restauración y diagnóstico*. Con la colaboración de Giancarlo Lanterna y Marcello Picollo. Traducción: Ariadna Viñas. Donostia, San Sebastián, Editorial Nerea, S.A.
- GIL VALENZUELA, Gabriela. (2014). La conservación del patrimonio artístico: ¿un ejercicio interdisciplinar?. López Morales, Francisco y VIDARGAS, Francisco (Editores) *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la Carta de Venecia*. (pp. 73-89) México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GREGORY, Richard L. (Dir.). (1995). *Diccionario Oxford de la mente*. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- GOMBRICH, Ernst H. (1979). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GOMBRICH, Ernst H. (1980). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GONZALES-VARAS, Ignacio. (2000). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, 2da. Edición. Madrid, Ediciones Cátedra, (Grupo Anaya, S.A.).
- GUSSEME, Tomás Andrés de. (1776). *Diccionario Numismático General. Para la Perfecta Inteligencia de las Medallas Antiguas, Sus Signos, Notas e Inscripciones, y Generalmente De Todo lo que se Contiene en ellas*. Vol. 5. Madrid, Por Joachim Ibarra.
- GUTIERREZ DE QUINTANILLA, Emilio. (1921). *Memoria del Director del Museo de Historia Nacional MHM. Esfuerzos y resistencias. 1912-1921. I*. Lima, Taller Tipográfico del Museo, por Ramón Barrenechea.
- HARTH-TERRÉ, Emilio. (1965). *Análisis estético de la cerámica prehispánica de Nasca y una hipótesis de la factura de sus formas*. Lima. Editorial Tierra y Arte.
- HARTMANN, Eduard von. (2001). *Filosofía de lo bello, una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*. Madrid. Colección estética y crítica.
- HARRIS, Jonathan. (2001). *The New Art History. A critical introduction*. London & New York, Routledge Taylor and Francis Group,
- HARRIS, Jonathan. (2006) *Art History. The Key Concepts*. London & New York, Routledge Taylor and Francis Group.
- HASKELL, Francis. (1984) *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.
- HATT, Michael and KLONK, Charlotte. (2006). *Art History. A Critical Introduction to its methods*. Manchester and New York, Manchester University Press.

- HOLLINGWORTH, Mary.(2002). *El patronazgo artístico en la Italia del renacimiento. de 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Traducción: Bernardo J. García García, Ediciones Akal, S.A
- HUTCHINSON, Thomas J. (1873). *Two years in Peru with Explorations of its Antiquities*. 2 vols. Londres, Sampson Low, Marston, Low and Searle.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor (2005). *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*. NOCEDAL, Cándido. (Editor). Tomo II. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
- KAUFFMANN DOIG, Federico. (1960). *El conocimiento de las antigüedades peruanas en los siglos XVI y XVII*. Lima, [Tip. Peruana S.A.].
- KECK, Sheldon. (1996). *Further Materials for a History of Conservation*. PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR, Kirby, and MELUCCO VACCARO, Alessandra (Editors). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. I (pp. 281-287). Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- KUBLER, George (1962) *The Art and Architecture of Ancient América. The Mexican/Maya/and Andean People*. Baltimore, Maryland. Penguin Books.
- KULTERMANN, Udo. (1996). *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Traducción Jesús Espino Nuño. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- LAFAYE, JACQUES. (2009). *Simbiosis: arte y sociedad en México*. México, Dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LA FUENTE FERRARI, Enrique. (1960). Prefacio a STOUT, George L. *Restauración y conservación de pinturas*. (pp. 7-16). Madrid, Editorial Tecnos, S.A.
- LECUANDA, José Ignacio. (2011). *Idea suscita del comercio del Perú y medios de prosperarlo con una noticia general de las producciones (1794)*. Edición de Cheesman, Roxanne. *El Perú de Lecuanda economía y comercio a fines del siglo XVIII*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- LECUANDA, José Ignacio. (1861). Descripción Geográfica de la ciudad y partido de Trujillo [1792?]. *Biblioteca Peruana de Historia, Ciencias y Literatura*. Colección de escritos del anterior y presente siglo de los más acreditados autores peruanos por Manuel Atanacio Fuentes. *Antiguo Mercurio Peruano*. Tomo II Escritores sobre historia, viajes, misiones y descripciones geográficas. Lima, Felipe Bailly, Editor.
- LEMONNIER, Pierre. (2012). *Mundane Objects: Materiality and Non-verbal Communication*. California. (UCL) Institute of Archaeology Critical Cultural Heritage Series.

- LEVI-STRAUSS, Claude. (1979). *Antropología estructural. Mitos, sociedad, humanidades*. México, Siglo XXI editores.
- LEY N° 28296. (2004). *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación*. Lima. El Peruano Normas Legales. 22 de julio 2004: (272925 - 272932).
- LÓPEZ, Gregorio. (1844). *LAS SIETE PARTIDAS del Sabio Rey don Alonso el nono, nuevamente Glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de Indias de su Magestad. Impresso en Salamanca Por Andrea de Portonaris, Impresor de su Magestad, Año. M.D.L.V.*, [Edición facsímil en] Boletín Oficial del Estado. (Publicación original: Madrid, en la Oficina de Benito Cano, 1789). Madrid, Publicación digital en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009 - Descripción física: [4], XIV, 534 p.: il. ; Fol.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde. (1976). *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo. (2005). *Arqueología y sociedad*. GONZÁLES CARRÉ, Enrique y DEL ÁGUILA, Carlos (Editores). Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- LLANO ZAPATA, José Eusebio. (2005). *Memorias históricas, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional*, Edición y estudios: Ricardo Ramírez, Antonio Garrido, Luis Millones, Victor Peralta y Charles Walker. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MACARRÓN, Ana. (2008). *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y Normativas*. Madrid. Editorial Síntesis, S.A.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime. (1991). *Trujillo del Perú* [Edición facsímil]. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones de Cultura Hispánica, volumen IX.
- MARIJNISSEN, Roger H. (1996). Degradation, Conservation, and Restoration of Works of Art: Historical Review. PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR, Kirby and MELUCCO VACCARO, Alessandra (Editors). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. (I: pp. 275-280). Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- MARTIARENA Xabier. (1992). *Conservación y restauración*, Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales 10. (pp. 177-224). Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- MARTORELL CARREÑO, Alberto. (1998). *Patrimonio cultural. Políticas contra el tráfico ilícito*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- MEDINA, José Toribio. (1905). *La imprenta en Lima (1584-1824)*. Tomo III. Santiago de Chile, Impreso y grabado en casa del Autor.

- MIDDENDORF, Ernst Wilhelm. (1895/1973). *Perú, observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años. I.* (PERU; *Beobachtungen und Studien über das Land und seine Bewohner während eines 25 Jährigen Aufenthalts*). Tomo I – Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MINOR, Vernon Hyde. (1994). *Art History's History*. New Jersey, Prentice-Hall Inc.
- MIR, Pedro. (1979). *Fundamentos de Teoría y Crítica de Arte*. Santo Domingo, Editorial UASD.
- MORA RODRÍGUEZ, Gloria. (1998). *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. (1999) Las ordenanzas de Felipe II de 1573 y el urbanismo hispanoamericano. *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MOREL V. Héctor y MORAL D José. (1988). *Diccionario mitológico americano*. Primera edición. Argentina. Editorial Kier S.A.
- MORRIÑA, Oscar y JUBRÍAS, María Elena. (1982). *Ver y comprender las Artes Plásticas*. La Habana, Editorial Gente Nueva.
- MUELLE, Jorge. (1959). El concepto de estilo. *Antiguo Perú, espacio y tiempo*. Trabajos presentados a la semana de Arqueología Peruana (9-14 de noviembre) Separata.Lima.
- MUTHESIUS, Stefan, (2001). Aloïs Riegl, Volkskunst, hausfleiss, und hausindustrie. 1894. *Framing formalism Riegl's work. Critical voices in art, theory and culture*. New York. Routledge, Taylor & Francis Group.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. (1966). *Studie z estetiky*, [trad. it. *El significato dell'estetica*, Einaudi, Turín, 1973]. Praga, Odeon.
- NARRO CARRASCO, Jorge Luis. (2011). *Antecedentes y Valoración del Patrimonio Cultural del Perú*. Tesis para optar la Suficiencia Investigadora del Programa de Doctorado en Humanidades. Universidad Autónoma de Barcelona.
- NAVARRO, Anson Arturo. (1978). *Metodología e Historia del Arte*. Madrid, Servicio de Publicaciones del MEC. Ciudad Universitaria, s/n. Madrid-3.
- OCAMPO, Estela y Martí PERAN. (2002). *Teorías del Arte*. Barcelona, Icaria editorial, s.a.

- PÄCHT, Otto. (1986). *Historia del arte y metodología*. Madrid. Alianza Editorial S.A.
- PANOFSKY, Erwin. (1980). *Estudios sobre Iconología*. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- PATRIMONIO CULTURAL EN LOS PAÍSES ANDINOS: PERSPECTIVAS A NIVEL REGIONAL Y DE COOPERACIÓN. (2005) Encuentro entre la cultura de los países andinos y la tradición humanista italiana. Actas. Cuadernos IILA. Serie Cooperación N° 26. Cartagena de Indias. Instituto Italo-latinoamericano.
- PÉREZ KÖHLER, Alejandro. (2012). *La Proto-protección Jurídica del Patrimonio Histórico Español en la Edad Media y en la Edad Moderna*. Alcalá de Henares, Anuario Facultad de Derecho - Universidad de Alcalá.
- PHILIPPOT, Paul. (1996). Restoration from the Perspective of the Humanities. PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., Kirby and MELUCCO VACCARO Alessandra (Editors). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles, the Getty Conservation Institute, I (pp. 216-235).
- PHILIPPOT, Paul. (1996). Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, I. PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., Kirby and MELUCCO VACCARO Alessandra (Editors). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles, the Getty Conservation Institute I (pp. 268-274)
- PLAZAOLA, Juan. (2003) *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. San Sebastián, Universidad de Deusto.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. (1963). *Fuentes históricas peruanas. (Apuntes de un curso universitario)*. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., Kirby and MELUCCO VACCARO Alessandra (Editors). (1996). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- QUILLET, Arístides. (1968). *Nueva Enciclopedia Autodidáctica*. Tomo III. México. Editorial Quillet S.A.
- RADIGUET, Max. (1971). *Lima y la sociedad peruana*. Estudio preliminar: Estuardo Núñez. Biblioteca Nacional del Perú, Lima.
- RECOPIACIÓN DE LEYES DE LOS REINOS DE LAS INDIAS: mandadas imprimir y publicar por la Magestad Católica don carlos ii. (1841). 5ta ed. España. Madrid Boix.
- RENFREW, Colin. (1998). *Arqueología: teorías, métodos y práctica*, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal S.A.

- RIEGL, Aloïs. (1980). *Problemas de estilo*. Barcelona. Edit. Gustavo Gili.
- RIEGL, Aloïs. (1987). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López, 1 ed. Madrid.
- RODRIGUEZ OLAYA, Celia. (2014). *Gutiérrez de Quintanilla: Entre la tradición y la modernidad*. Tesis para optar el Grado de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos. (1987). *Palabras*. Lima, Editorial Apoyo S.A.
- RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos. (1998). *La lucha con el Ángel*. Lima, Editorial Apoyo.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María. (2007). *Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política*. Obras Completas 7. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- RUSKIN, John. (1910). *Las siete lámparas de la arquitectura* [1843]. Traducción de Carmen Burgos. Valencia, F. Sempere y Compañía Editores.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1960). *Del hueso tallado al arte abstracto. (Introducción al arte)*. Lima, Ediciones peruanas simiente.
- SAMPAOLESI, Piero. (1972). *Conservation and restoration: operational techniques; en Preserving and restoring monuments and historic buildings*. (Museums and Monuments XIV). París, UNESCO.
- SCARROCCHIA, S., y RIEGL Alois. (1995). *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*. Bolonia (Italia), CLUEB.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie. (1996) *The Methodologies of Art. An Introduction*. Colorado, Westview Press.
- SERRERA CONTRERAS, Ramón María. (1998). El proyecto indiano de Felipe II. *Felipe II y el arte de su tiempo*. (pp. 187-210) Madrid, Fundación Argenteria-Visor dis.
- SMITH, Robert E. y PIÑA CHAN, Román. [1977] *Vocabulario sobre cerámica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Reproducido por: Lima, UNMSM, Dirección Universitaria de Proyección social, Museo de Arqueología y Etnología.
- STANLEY PRICE, Nicholas; TALLEY Jr, M. Kirby y MELUCCO VACCARO Alessandra. (1996). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute.
- TELLO, Julio C. Y MEJÍA XESSPE, Toribio. (1967). *Historia de los Museos Nacionales del Perú. 1822-1946. Arqueológicas 10*. Lima, Museo Nacional de

Antropología y Arqueología e Instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Publicaciones del Instituto de Investigaciones Antropológicas.

- TOLEDO ÁLVAREZ, Francisco de. (1986). *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú 1569 - 1674*. Introducción Guillermo Lohmann Villena, transcripción María Justina Sarabia Viejo. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Monte de piedad y Caja de ahorros de Sevilla.
- TORRES MONTES, Luis. (1979). *Apuntes Curso de Conservación de Materiales Constructivos. Maestría en Arquitectura con especialidad en Restauración de Monumentos*. México, ENCRyM-INAH.
- TORTOSA, Trinidad. (2003). *Arqueología e iconografía. Formas de representar, mirar e imaginar*. Roma, Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma. L'Erma di Bretschneider.
- TORTOSA, Trinidad, SANTOS, J; (Editores) (2003). *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*. L'Erma di Bretschneider, Roma Italia.
- VALLADOLID, Clyde. (2000). *Informe de gestión 1991-2000 del Museo de Sitio Huallamarca, de la Directora, arqueóloga Clyde Valladolid*. Lima, inédito.
- VASARI, Giorgio, (1964). *Vidas de grandes artistas: Juan Cimabue, Ángel Giotto, Donatello, Fray Juan de Fiesole, Leonardo de Vinci, Rafael de Urbino, Julio Romano, Miguel Ángel Buonarrotti*. Volumen 139. ed. 3. Madrid, Aguilar editor.
- VÁZQUEZ LEÓN, Luis. (2003) *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- VÁZQUEZ, E y BUENO, Javier. (2015). Protocolo de actuación para el análisis del patrimonio documental y bibliográfico desde el aula de restauración de obra gráfica de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Moreno Oliva, María; Rogerio Candellera (Editores). Miguel. *Estudio y Conservación del patrimonio cultural. Actas*. Málaga, Universidad de Málaga y Red de Ciencia y Tecnología para la Conservación del Patrimonio Cultural. (pp. 115-118).
- VILLAR, Pierre, (1980). *Iniciación al vocabulario histórico*. Barcelona, Editorial Crítica.
- VIRGILIO (2008). *Bucólicas*. Edición bilingüe: Vicente Cristóbal. Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- WINCKELMANN, J.J. (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, Iberia.
- WÖLFFLIN, Enrique. (1970). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Traducción: José Moreno Villa. Quinta edición. Madrid, Espasa Calpe, S.A.

WÖLFFLIN, Heinrich. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Equipo Editorial Alberto Corazón. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

WONG, Lucius. *Fundamentos del diseño*. (2013). 14ª edición. Traducción: Homero Alsina Trevenet y Eugenio Rosell i Miralles. Barcelona, Gustavo Gili S.A.

ARTÍCULOS DE REVISTA

ALVAREZ GASCA, Dolores. E. (2006). La ciencia en la restauración. *Cuadernos de arquitectura virreinal*, México, México: División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM. (5), 24-27.

APPELBAUM, Barbara. (1987). Criteria for Treatment: Reversibility, *Journal of the American Institute for Conservation*. (26), 65-73.

BACIERO, Carlos. (2006). Juan de Solórzano Pereira y la defensa del indio en América. *Hispania Sacra*, Mission aliahispanica, enero-junio, (58) 263-327.

BÁKULA, Cecilia. (2000). Tres definiciones en torno al Patrimonio. Reflexiones en torno al patrimonio cultural. *Revista Turismo y Patrimonio Invención del Patrimonio*. EPTH-USMP. (1), 167-181.

BARRIGA TELLO, Martha. (1982). Las crónicas del siglo XVI como fuentes para el estudio del arte peruano. *Boletín del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. 1 (1), (18-22)

BARRIGA TELLO, Martha. (1992). De los métodos y áreas de investigación en la Historia del Arte Peruano. Una propuesta. *Letras* (91), 49-63.

BARRIGA TELLO, Martha. (2010). El objeto de arte como objeto social en Lima virreinal. *Letras*, (116). 57-71.

CABELLO CARRO, Paz. (1993). El Museo de América. *Anales del Museo de América*, (1), 11-21.

CABELLO CARRO, Paz. (1994). La formación de las colecciones americanas en España: evolución de los criterios. *Anales del Museo de América*, (9), 303-318.

CABELLO CARRO, Paz. (1994) Los inventarios de objetos incas pertenecientes a Carlos V: estudio de la colección, traducción y transcripción de los documentos. *Anales del Museo de América*, (2), 33-61.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. (1999). Epistolario ilustrado: la correspondencia del agustino P. Enrique Flores con Pedro Leonardo de Villacevallos (1744-1759). *Boletín de la Real Academia de Historia*. (CXCVI), Cuaderno II, mayo-agosto. Carta del 16 de mayo, 1752.

CARCEDO, Paloma, VETTER Luisa y DIEZ CANSECO, Magdalena. (2004). Los vasos-efigie antropomorfos: un ejemplo de la orfebrería de la costa central durante el Período Intermedio Tardío y el Horizonte Tardío. *Boletín de Arqueología PUCP-2002*. (8), 151-190.

- CARTA Internacional para la Conservación y Restauración de los Monumentos y Sitios (Carta de Venecia) (1964/ 1978). *Documentos*. México: Publicaciones Churubusco, 1-9.
- CASAS, Lyda y Camilo Dolorier. (2008). Caracterización de algunos estilos locales de la costa central a inicios del Intermedio Tardío. Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM. *Arqueología y Sociedad*. (19), 23-42.
- CASAS, Lyda y Camilo Dolorier. (2009). *Caracterización del estilo Tricolor Geométrico y evaluación de contactos con el estilo Ichma*. Revista Chilena de Antropología (20), 169-188.
- CASAS, Lyda y Camilo Dolorier. (2010). *Arquitectura temprana de la huaca Huallamarca*. *ARKINKA*. XIV. (175), 94-101.
- CASAS, Lyda y Camilo Dolorier. (2012). Una pirámide con Rampa en el Olivar de San Isidro. *Arqueología y Sociedad*. (24), 333-370.
- COBAS, Isabel. (2001). La cadena tecnológica operativa como una herramienta teórica y metodológica. Una perspectiva desde los planteamientos de la arqueología del paisaje. *Cuadernos de estudios Gallegos*. XLVIII, (14).
- CORNEJO, Miguel. (2000). *La nación Ischma y la provincia inka de Pachacamac*. *Arqueológicas MNAHP*. (24), 49-173.
- CORNEJO, Miguel. (2002). Sacerdotes y tejedores en la provincia inka de Pachacamac. En: *Boletín de Arqueología PUCP*. (6), 171-204.
- DIAZ ARRIOLA, Luisa E. (2004). Armatambo y la sociedad Ychsma. *Arqueología de la costa central del Perú en los períodos tardíos*. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, (33), 3, 571-594.
- DIAZ ARRIOLA, Luisa (2004). Armatambo y el dominio incaico en el valle de Lima. *Boletín de Arqueología PUCP-2002*. (6), 355-374.
- DIAZ ARRIOLA, Luisa (2005). Clasificación del patrón funerario Ychsma identificado en La Rinconada y Armatambo. (Muerte y Evidencias Funerarias en los Andes Centrales: Avances y Perspectivas. Actas del III Seminario de Arqueología UNFV, (Olaya y Romero editores). *Corriente Arqueológica*. (1), 223-322.
- DIAZ ARRIOLA, Luisa (2009). Aproximaciones hacia la problemática del territorio Ychsma. Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM. *Arqueología y Sociedad*. (19), 115-127.
- DÍAZ-BERRIO, Salvador y ORIVE B., Olga. (1984). Terminología general en materia de Conservación del Patrimonio cultural Prehispánico. *Cuadernos de arquitectura Mesoamericana*. México. División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM. (3). 5-9.
- FAGG, William. (1973). In Search of Mean in African Art. *African Arts*. 7, 164-170.
- FELTHAM, Jane y EECKHOUT, Peter (ed.) (2004). Hacia una definición del estilo Ychsma: aportes preliminares sobre la cerámica Ychsma tardía de pirámide III de Pachacamac. *Arqueología de la costa central del Perú en los períodos tardíos*. *Bulletin de l'Institut Français d' Etudes Andines*, (33), (3), 643-679.

- FROLOV, B. (1986). Principios del simbolismo prehistórico. *Revista Ciencias Sociales*. Academia de Ciencias de la URSS. 1, pp. 136-148.
- FUENTE, Beatriz de la (1996). Reflexiones en torno al concepto de estilo. *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*. Centro de investigaciones en arquitectura y urbanismo. (31), 3-8.
- GOMBRICH, Ernst. (1968) Style. *International Encyclophedia of the Social Sciences*. New York, Mcmillan. (15), 353-360.
- GONZÁLES VARAS IBAÑEZ, Ignacio. (1991). La fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs. *EDIUNO*, Ediciones de la Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, (10), 221-236.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (1998). Max Uhle y los orígenes del Museo de Historia Nacional. *Max Uhle y el Perú antiguo*. Indiana. Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preubischer Kulturbesitz. (15), 139-165.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. (2000). *Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural). *Artigrama*. (15), 543-564.
- HORKHEIMER, Hans. (1955). Cinco estilos fundamentales. *Fanal*. X, (42), 7-13.
- IMHNOF, H. C. Von (1978). A basic bibliography of Conservation. Preliminary Adition, ICOM Committee for Conservation. Zagreb.
- JENNINGS, Justin. (2006). Understanding Middle Horizon Peru: Hermeneutic Spirals, Interpretative Traditions, and Wari Administrative Centers, *Latin American Antiquity* 17 (3), 265-285.
- KLEIN, Cecelia (ed) (2012) The future of Pre- columbian art History. *Journal of Art Historiography*. (7), 1-31.
- KÖPPEN, Elke, MANSILLA, Ricardo y MIRAMONTES, Pedro. (2005). La interdisciplina desde la teoría de los sistemas complejos. *Ciencias UNAM*. (79), 4-12.
- KROEBER, A.L. Y MUELLE, Jorge. Y. (1942). Cerámica paleteada de Lambayeque. *Revista del Museo Nacional*, XI, (1), 1-24.
- LEMONNIER, Pierre. (1986). The study of material culture today: toward an anthropology of technical systems. *Journal of Anthropological Archaeology* (5), 147-186.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. (1941) Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato (II). *Revista Histórica*. (XIV), 345-375.

- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. (2001). Arqueología de la Arqueología. De la época prehispánica al siglo XVIII. *Historia de la Arqueología en México. Arqueología mexicana*. (52), 20-27.
- MORALES MORENO Jorge. (2009). Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época. *Revista Sociológica*, 24. (71), 47-87.
- MUELLE, Jorge (1958). Teoría de la Forma. (parte 1) *Letras, Órgano de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, (61), 95-113.
- PERLÈS, C. 1991. Économie des matières premières et économie du débitage: deux conceptions opposées?, *25 ans d'études technologiques en préhistoire. Bilan et perspectives XI*, 35-46.
- PIÑON SEQUEIRA, Ana. (2004). La Relación con el Nuevo Mundo: una mirada a través de la cultura material. *Antropológicas*. (8), 195-204.
- QUIRÓS, Vicente Francisco Javier (2010). Conceptos contemporáneos aplicados a la restauración de bienes culturales muebles. *Revista Tlatemoani, Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles Facultad del Hábitat San Luis Potosí*. (8), 1-11.
- RAMPLEY, Mathew, (2005). Art History and Cultural Difference: Alfred Gell's Anthropology of Art. *Art History* 28. (4), 525-550.
- RODRÍGO DEL BLANCO, Javier.(2013) Antropología americana y museos estatales españoles: pasado, presente y ¿futuro?. *Revista española de antropología americana*. (43), 1, 175-195.
- RIVASPLATA, Paula E. (2016). La arqueología pre científica en el Perú en el siglo XVIII. *Letras Históricas*. (13), 221-252.
- ROWE, John (1984-1985). La posibilidad de una historia del arte del antiguo Perú. *Boletín del Instituto Riva Agüero* (13), 309-313.
- ROWE, John. (1964). *Art and Archaeology* de James S. Ackermann y Rhys Carpenter. (Princeton, Prentice Hall INC, 1963) *American Anthropologist*, (66), 706-707.
- SALOMON, Frank. (1998). How the huacas Were: The Language of Substance and Transformation in the Huarochirí Quechua Manuscript. *Anthropology and Aesthetics*. (33), 7-17.
- SALLES, Estela y NOEJOVICH, Héctor. (2009). La gobernabilidad indoamericana de sus orígenes a la independencia. *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Profesor Carlos S.A. Segretti"* 9, (9), 15-21.
- SILVA, S. Jorge (1995). El objeto de estudio de la arqueología en el Perú. Propuestas. *Boletín del Instituto Riva Agüero, PUCP*. (22), 283-296.

- STASTNY, Francisco. (1965 a). La presencia de Rubens en la Pintura Colonial. *Revista Peruana de Cultura*. (4) (5-35).
- STASTNY, Francisco. (1965b). Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo de la metodología de la historia del arte, *Letras*, (72-73) 5-19.
- STASTNY, Francisco. (1978). Obras maestras y obras menores. Sobre el Arte Peruano. *El Comercio* (30 de noviembre (general); 15 de diciembre (arquitectura), 17 y 30 de diciembre (arquitectura escultórica); 17 de enero (Chavín) y 3 de febrero (Paracas).
- TANTALEÁN, Henry. (2016). Fragmentos del pasado. Fundaciones y mudanzas del Museo Nacional del Perú. *Revista arqueología*. (1), 11-43.
- URRUTIA, Jaime. (2001). Élités y construcción de la idea nacional en el siglo XIX. *Revista del Museo Nacional. Órgano del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. (XLIX), 345-366.
- VICTORIO CÁNOVAS, Patricia. (2010) Reflexiones en torno al estudio del arte del Perú antiguo. *Revista del Museo Nacional*. (L), 47-64.

PÁGINAS WEB

- ALFONSO X, REY DE CASTILLA.(1256-65/ 1767). Editores: BERNÍ Y CATALÁ, José; LÓPEZ DE TOVAR, Gregorio (1767), *Siete Partidas [V]. Quinta Partida*. Valencia. www.saavedrafajardo.org Consultado el 2 de febrero de 2017.
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel. (1935). Un manuscrito colonial del siglo XVIII, su interés etnográfico (Planches VII-VIII). *Sociedad de Americanistas*, (1935), pp. 145-173. <http://about.jstor.org/terms> Consultado 16 de setiembre 2017
- BARRIGA TELLO, Martha. (2017a). Las contingencias del patrimonio artístico peruano. *VIS. Revista del Programa de Pós-graduaçãoem Arte da Universidade de Brasilia*. Departamento de Artes Visuales. Instituto de Artes 16 (1), pp. 44-65 (ISSN-1518-5494. ISSN 2447-2487). Consulta 27 febrero 2018.
- BERQUIST, Emily. (2008) Bishop Martínez Compañón. Practical Utopia in Enlightenment Peru. *The Americas*, 64 (3), january 377-408. unloaded: 34.192.2.131. Consultado el 16 de setiembre 2017.
- BIOGRAFÍAS Y VIDAS.(2018)
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uhle.htm>. Consultado 14 de noviembre 2018.
- BRICEÑO Jaime, (2010). *Tráfico de Patrimonio: Vasta tradición Legislativa*. Lima. www.arqueologiadelperu.com Consultado el 20 de julio 2016.

CONTRERAS, Jannen y GONZÁLEZ, Carolusa. (2013). Toque de Midas, eliminación de pátinas en esculturas de bronce. México, *Notas Corrosivas. Memorias del 3er Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales*. pp. 2-17. www.encyrm.com .Consultado 9 de marzo 2018.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE).

<https://dle.rae.es/>

GONZÁLES-VARAS, Ibáñez, Ignacio. (1993). Restauración monumental y arquitectos restauradores. *La Catedral de León, el sueño de la razón*. León, Universidad, Secretariado de Publicaciones D.L. 63-73. www.saber.es/web/biblioteca/libros/la-catedral-de-leon-el-sueño-de-la-razon/html/pdf. Consulta 29.9.2017

LUQUE TALAVAN, Miguel (2012). Los libros de huacas en el Virreinato del Perú: fiscalidad y control regio en torno a los tesoros enterrados. *La Moneda: Investigación numismática y fuentes archivísticas*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 1- 21. España. www.ucm.es. Consultado en 15 mayo 2016.

MAKOWSKI Krzysztof y VEGA CENTENO Milena A. (2004). Estilos regionales en la Costa Central en el Horizonte Tardío. Una aproximación desde el valle del Lurín. *Arqueología de la Costa Central del Perú en los Periodos Tardíos*, Bulletin de Institut Francaise d'Études Andines 681-714. <https://journals.openedition.org/bifea/5314>

MANRIQUE GÁLVEZ, Nelson. (2005). Territorio y Nación. *La difícil construcción de la comunidad nacional*. Palestra. portal de asuntos públicos. <http://es.scribd.com/document/49756058/Nelsonmanrique>; www.pucp.edu.pe/aulamagna/2005/manriquepdf. Consulta 3.08.2017

MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ (2013) *De huaqueros, ladrones sacrílegos y otras amenazas contra el patrimonio cultural*. Repositorio digital. www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagininternas/.../2manualdehuaqueros.pdf

MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA (2016) *El lenguaje sobre el patrimonio*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ELP, Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones. El control terminológico en el Museo Arqueológico Nacional: evolución histórica, situación actual y perspectivas de futuro. Javier Rodrigo del Blanco. Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es/ Pp. 63 -75.

PANOFSKY, Erwin. (1981). The Concept of Artistic Volition. Traducción: Kenneth J. Northcott y Joel Snyder. *Critical Inquire*. 8, (1), 17-33. (<https://monoskop.org/.../Panofsky-Erwin-1920-1981-The-concept->). Consultado 22 de agosto 2018.

PILLSBURY, Joanne y TREVER, Lisa. The King, the bishop and the creation of an American Antiquity. Nawpa Pacha: *Journal of Andean Archaeology*. (29), 2008, 191-219.

Publicado por: [Centrum voor Estudios en Documentación de la Unión Europea \(CEDLA\)](#). Consulta 18 de abril 2018.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. (2018). Diccionario. <http://dle.rae.es>

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. (1807). *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Digitalizado completo en 2009. Madrid. www.googlebooks.com. Consulta: 20 mayo 2016.

SÁNCHEZ NAVARRO, Ramiro. (2016). <http://ollapampa.blogspot.pe> Consultado 14 de noviembre, 2018.

SANCHEZ NAVA, Pedro F. (1985). La proteccion del patrimonio arqueológico en México. www.ala.ia.unam.x/memorias/simposios/ponencias Consultado el 12 de octubre de 2015.

UNESCO. (1999). *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención 1954*. La Haya, 14 de mayo de 1954. - [Protocolo](#), La Haya, 14 de mayo de 1954 //- [Segundo Protocolo](#), La Haya, 26 de marzo de 1999. Consultado 18 de febrero 2018.

ANEXO N° 1

IMÁGENES EN EL TEXTO:

1. Museo de Sitio Huallamarca (imagen DRONE, Vice ministerio de Industrias Culturales). pág. 2
2. Manuscrito: Las 7 partidas de Alfonso X: www.cervantesvirtual.com. Pág .9, 10,11,
3. Sitio Mata de Copán, Centro del Patrimonio Mundial.
<http://whc.unesco.org/es/list/129>. Pág. 26
4. Huaca Tantalluc, Cajamarca. Pág. 29.
5. Imagen reconstrucción 3D Huaca Tantalluc – Museo de América.
<https://www.mecd.gob.es/museodeamerica/Investigaci-n-noviembre-2015/El-Museo-investiga/Proyectos/chimu-ar2.html> Pág.29.
6. Martínez Compañón. Retrato. Pág. 30.
7. Toma estratigráfica de la Huaca Tantalluc. Pág. 32.
8. Minas de Hualgayoc. Pág. 34.
9. Bernardo Monteagudo. Retrato. Pág. 46.
10. Huaca Huallamarca. Pág. 55.
11. Plano de Huaca Maranga. Middendorf. Pág. 57
12. Fragmento de la huaca Orrantia. Pág. 58.
13. Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Retrato. Pág. 59
14. Max Uhle. Retrato. Pág. 59.
15. Julio C. Tello. Retrato. Pág. 60.
16. Museo de arqueología peruana. 1924. Pág. 61.
17. Machu Picchu. Pág. 62.
18. Macchu Picchu. Pág. 63.
19. Hiram Bingham. Pág. 63

20. Objetos en una Colección privada.	Pág. 72.
21. Julio César Tello en Cerro Sechín.	Pág. 73.
22. John Ruskin. Retrato.	Pág. 83.
23. Eugene-Emmanuel Viollet-Le-Duc	Pág. 84.
24. Camilo Boito. Retrato.	Pág. 85.
25. Vasija decorada, cultura Ichma.	Pág. 100.
26. Esquema del proceso de trabajo.Arqueología.	Pág. 101.
27. Cerámica globular. Período formativo.	Pág. 102.
28. Textil cuadrigulado s/n Hallazgo 01.	Pág. 103.
29. Mate fragmentado MA-41.	Pág. 104.
30. Cerámica Cultura Lima. RN 84046.	Pág. 105.
31. Cerámica en contexto museográfico.Huallamarca.	Pág. 106.
32. Cerámica policromada. RN 12313.	Pág. 108.
33. Falsa cabeza funeraria. RN 86253	Pág. 109.
34. Cerámica escultórica Huari. RN 86538	Pág. 110.
35. Vasija escultórica RN 86768.	Pág. 114.
36. Cerámica escultórica zoomorfa. RN 84048.	Pág. 119.
37. Contenedor textil. HPA TEX 31	Págs. 121
38. Mates pirograbados. N° 1. HPA OG 0096	Pág. 131.
39. Manto textil de algodón Ichma.	Pág. 133.
40. Área lateral izquierda huaca Huallamarca.	Pág. 171.
41. Grabado Huallamarca.	Pág. 173
42. Cuadro metodológico: Conceptos.	Pág. 186.

ANEXO N° 2

RELACIÓN DE PIEZAS ANALIZADAS CON EL NÚMERO DE REGISTRO. MINISTERIO NACIONAL DE CULTURA DEL PERÚ
(se ha incluido el registro antiguo cuando aún se consignaba)

(**Página** de la ficha de restauración/ **página** del análisis histórico artístico)

190 y 237 CERÁMICA 1



N° de Ficha de conservación: 27 . RN 84 144

192 y 241 CERÁMICA 2.



N° de ficha de Conservación: 98. RN:N/A Identificación en la colección Huallamara: Caja 49-bolsa 1-102

194 y 243 CERÁMICA 3



N° de ficha de conservación:48. RN: 12 313.

196 y 246 CERÁMICA 4



N° de ficha de conservación 43. RN 86-650. Identificación en la Colección Huallamarca: Caja 49-bolsa 1-102

198 y 249 CERÁMICA 5



Nº de ficha de conservación: 46. RN: 12-314

199 y 253 CERÁMICA 6



Nº de ficha de conservación: 032. RN: 84135 Otro: 2010 N 01124

200 y 259 CERÁMICA 7



Nº de registro: 039. RN: 12332 Otro: 00407 ALM 41 C3 2010

203 y 263 CERÁMICA 8



Nº de ficha: 28. RN: 84 048 Otro: /01131/ HPA 2787/HPA 272

216 y 266 CERÁMICA 9



Nº de ficha: 028 RN: 12 304 Otro: N°00400 ALM 4 C3 2010

209 y 270 CERÁMICA 10



Nº de ficha: s/n RN: 86 768

212 y 274 CERÁMICA Nº 11



Ficha N° 018 RN: 12 310 Otro: HPA/CE 010

214 y 277 CERÁMICA N° 12



Ficha N° 022 RN:54 134 Otro: HPA/ 151

216 y 280 CERÁMICA N° 13



Ficha N° 020 RN:29 02 62 Otro: HP AJC/ 419

218 y 283 CERÁMICA N° 14



N° de ficha: 97 RN:HPA/CE/031-30. Otro:Hallazgo 06.Caja42-15

221 y 285 CERÁMICA N° 15



N° de ficha: s/n RN: 87 930 Otro: HPA/Ca/245

223 y 289 CERÁMICA N° 16



Nº ficha: 025 RN: 12 312 Otro:HPA 2.2912

225 y 293 CERÁMICA Nº 17



Nº de ficha: 93 RN:88 627 Otro:00498/Alm.4/C 10/2010

227 y 298 CERÁMICA Nº 18



Nº de ficha: 018 RN:88 879 Otro:N 01 157 INV 2010

229 y 301 CERÁMICA Nº 19



Ficha Nº 035 RN:148 803 Otro:N00515 ALM 41 C 11

231 y 304 CERÁMICA Nº 20



Ficha Nº: 88 RN:88 625 Otro:Nº00497/Alm4/c10/2010

233 y 307 CERÁMICA Nº 21



Ficha N° 35 RN:86673 Otro: 00068/A/m.2/N.3/2010