

## Ciertos aspectos estéticos del arte antiguo del Perú

En un país cuya cultura aborigen carece de datos escritos, como sucede aquí en el Perú, es inevitable basar la reconstrucción de su vida primitiva en otros fundamentos que los documentales.

Felizmente contamos con ciertas clases de cerámica que nos ofrecen, directa o indirectamente, diversos aspectos de la vida aborigen y que, al mismo tiempo, permiten aclarar algunos puntos cronológicos de su pasado. El objeto de este breve artículo es poner en claro ciertos aspectos de la antigua alfarería peruana que no han recibido la atención merecida.

La obra del señor W. H. Holmes sobre el origen y el desarrollo de las formas y de los diseños en el arte cerámico encierra muchas sugerencias de alto valor para nosotros. Allí dice, por ejemplo, que las formas nacen de tres modos principales, a saber:

1. Casualmente algún objeto natural como una concha o una calabaza imprimiría su forma en alguna arcilla o tierra mojada y suscitaría la idea de reproducirla en la materia que la hubiera reproducido al acaso.
2. Frecuentemente los pueblos primitivos fabrican muchos objetos de piedra, de madera, de mimbre, o de corteza de árbol. Estas cosas se imitaron en arcilla, primero las formas más sencillas, y luego las complejas, hasta formarse una larga serie de vasijas inspiradas en los modelos más antiguos hechos con las materias referidas. A veces, también se imitaron las formas naturales, como las plantas o los animales.
3. Dominada la técnica cerámica, se empieza a modificarla por agregaciones que tienden a hacer los objetos más útiles o más hermosos, o que tienden al fin de adaptarlos mejor a un am-

biente nuevo o a condiciones alteradas. La facultad de inventar nuevos adornos aparece por vez primera en este momento, y el ingenio humano se dedica a decorar con motivos antes desconocidos los objetos de uso ordinario.

En breves palabras, esto es lo fundamental de la génesis del arte decorativo en la cerámica. (1)

(1) HOLMES, W. H.:

1886 ORIGIN AND DEVELOPMENT OF FORM AND ORNAMENT IN CERAMIC ART. Annual Report, Bureau of American Ethnology, IV, 437-465.

Todo ello acusa muy estrechas relaciones entre los diversos materiales artísticos, la piedra, el junco, la madera, el hueso, los metales, las fibras vegetales y la arcilla. Así fué, en efecto, y se puede afirmar que apenas hay un diseño que no se haya usado en dos o más materiales artísticos. (2)

(2) HOLMES, W. H.:

1888 A STUDY OF THE TEXTILE ART IN ITS RELATION TO THE DEVELOPMENT OF FORM AND ORNAMENT. Annual Report of the Bureau of American Ethnology, VI 189-242.

Como punta de partida ofrecemos el siguiente esquema de las clases de dibujos decorativos que se ven ya sea en la cerámica o en el tejido o en cualquier otro medio artístico.

1. *Dibujos arcaicos o rudimentarios.*

- A. Líneas grabadas a punta de palo o a uña, etc.
- B. Líneas sencillas pintadas.
- C. Figuras sencillas, grabadas o pintadas.
- D. Las primeras formas de dibujos realistas.

2. *Dibujos zoomórficos y antropomórficos.*

- A. Figuras solitarias de hombres, animales u otros objetos más o menos realistas, según la habilidad de su autor.

- B. Grupos de figuras de hombres, animales u otros objetos.
- C. Figuras colocadas en paisajes o representadas en diversas actitudes realísticamente.

3. *Dibujos geométricos.*

- A. Varios elementos decorativos de índole geométrica pero procedentes de formas naturales.
- B. Varios elementos de carácter puramente geométrico, como grecas, escalonados, etc.

4. *Dibujos mixtos.*

- A. Que contienen elementos zoomórficos, antropomórficos y geométricos combinados.

5. *Dibujos estilizados.*

- A. Los en que fácilmente se vislumbran vestigios del pasado realismo, generalmente combinados con dibujos geométricos.
- B. Los en que difícilmente se vislumbra el pasado realismo.

6. *Dibujos completamente convencionalizados.*

- A. Los que han perdido todo elemento de realismo.

7. *Dibujos decadentes.*

- A. Los en que la evolución artística ha degenerado, ya desarrollando motivos toscos, grotescos y mal ejecutados, por falta de estímulos nuevos; ya cayendo en la rutina y en la vulgarización de gusto y de técnica.

A primera vista parece que hay una contradicción entre lo expuesto por Holmes y nuestro esquema clasificatorio. En puridad, no es así, porque el señor Holmes no se refiere al origen de la cerámica, sino al del arte cerámico y de su evolución estética. La clase primera de nuestra clasificación incluye meramente los primeros esfuerzos de los pueblos andinos para dominar los materiales y utensilios apropiados a la fabricación de la cerámica.

La más rica alfarería peruana, a no dudarlo, es la que cabe en las clases 2, 3, 4, 5, y 6.

Será inútil apuntar los aspectos más importantes de esas clases.

La Clase 2 es especialmente importante en razón de que nos da pormenores de carácter casi documental acerca de la vida, los utensilios, los costumbres, la indumentaria, el aspecto físico y demás características del pueblo que lo produjo. En ella vemos, por ejemplo, detalles tan íntimos y familiares de la vida de ese pueblo como la clase de camas que tenían, la especie de telares en que tejían, su manera de cerrar sus puertas, los frutos y las legumbres que comían, su manera de cazar, etc. El valor de tal evidencia es mayor que cualquiera evidencia documental porque es empírica, tangible, y no depende de la interpretación ajena de descripciones ni relaciones *ex post facto*.

La Clase 3 tiene muchos diseños sencillos o complejos que revisten de intrínseco buen gusto y que nos deleitan por lo tanto. En esta clase de dibujos se hallarán muchos aprovechables para usos estilísticos modernos que abren un paréntesis a la constante repetición de motivos griegos y romanos, trillados desde muchos siglos, y jamás oriundos del suelo americano. Si se reemplazara la suástica, el acanto, el loto, la granada y demás adornos estilísticos provenientes de la arquitectura clásica mediterránea por algunos de los muchos que nos ofrecen los antiguos dibujos andinos, se enriquecería bastante el arte decorativo andino, siempre que el buen gusto controlara la adaptación.

La Clase 4 tiene casi el mismo valor más el de indicar los comienzos de la edad madura del arte y de esa solemnidad que caracteriza sus últimas fases. Esto le da un significado cronológico de gran importancia en muchos casos.

Las Clases 5 y 6. Tienen un valor estético debido a la hermosura intrínseca de sus dibujos, y un valor cronológico que fija bien su posición histórica y nos indica el período aproximado en que floreció la fase cultural a la cual se refieren.

Expuesto ya lo fundamental de dichas clases, voy a describir una serie de ejemplares de cerámica peruana que caben en una u otra de las cinco clases referidas.

La figura 1 es un vaso-retrato de la civilización más antigua de Nazca. El original pertenece a la colección de la señora Hortensia Cáceres de Porras, a cuya amabilidad debemos esta reproducción fotográfica del vaso y de varios otros aquí usados.

La altura de la figura es de cerca de 16 cm. Su cara es enteramente realista, pues todos los detalles del rostro están cien-

tíficamente copiados, incluso los dientes y el bocado de coca en la mejilla izquierda. El tipo físico de la cara es cabalmente el del indígena costeño, y son de notarse indicios de barba, muy rara entre los indígenas modernos. El resto de la figura es menos realista, aunque su mano derecha empuña una estólica más o menos realísticamente reproducida. La representación de las manos es realista, también. Pero la mejor parte de esta verdadera obra maestra de la cerámica de Nazca, una cerámica en que rarísima vez se ve el realismo verdadero y vigoroso, es la cabeza con su turbante soberbio y, sobretudo, el semblante del curaca retratado.

La figura 2 representa una pieza de índole parecida. El original se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston, Massachusetts. Es de ejecución menos asombrosa que la primera, pero tiene el interés de mostrarnos otro curaca que masca coca y que tiene en su mano izquierda, muy realísticamente representada, una estólica semejante a la del otro curaca.

La indumentaria de ambos curacas es interesante. Los dos tienen turbantes complicados con largas borlas que caen sobre el dorso del cuerpo. El vestido de ambos es rico, y se compone de una esclavina larga, suspendida de los hombros y amarrada debajo de la barba. El resto del vestido del primer curaca es indistinto, pero el del segundo consiste en una camisa con mangas cortas y una braga pequeña. Las piernas están desnudas, y el carácter del calzado no se nos revela. Estos dos ejemplares caben en *Clase 2, Grupo A*, de nuestra clasificación.

La figura 3 representa otro vaso de Nazca de la colección de la señora Cáceres de Porras. Palmario es que tiene muchos rasgos comunes con las figuras 1 y 2, pero, apesar de que es menos realista que ellas, tiene ciertos vestigios del realismo verdadero. Las manos, por ejemplo, tienen solamente cuatro dedos (un pulgar y tres dedos), y las facciones del rostro son muy poco realistas. En cambio, la estólica de la mano derecha y las flechas de la izquierda, que empuña también la cabeza de un enemigo asesinado, son bastante realistas. El turbante que cubre la cabeza está representado esquemáticamente más bien que realísticamente. Este ejemplar cabe en la *Clase 5, Grupo A*, de la clasificación formulada.

La figura 4 es un ejemplar de la alfarería de la antigua cultura del valle de Chicama. El original pertenece a la señora Cáceres de Porras. Lo notable de este ejemplar es que, apesar de cierta falta de habilidad de parte de su autor, el vaso es sumamen-

te realista, así en su espíritu e intento como en la impresión que nos da. En el rostro del atrevido navegante se vislumbra ansiedad e inquietud, elocuentes, tal vez, de la presencia de tiburones en las cercanías de la balsa, o de neblinas que vienen a interponerse entre él y su destino. Los adornos de la propia balsa son geométricos, y, a primera vista sería natural colocar este vaso en la *Clase 4* por contener elementos antropomórficos y geométricos combinados. Pero, en mi concepto, esto sería interpretar con demasiado positivismo y con falta de imaginación el verdadero significado del ejemplar. Más bien, cabe en la *Clase 2, Grupo A*, porque es probable que las propias balsas fueran adornadas de diseños geométricos por donde resultaría que la imitación de la balsa es hondamente realista.

La figura 5 es una representación de otra clase de balsa. El original del ejemplar se halla en el Museo Nacional de Arqueología, de Lima. Esta balsa se compone de una pequeña plataforma cuadrada sostenida por seis troncos o palos y remolcada por tres servidores del altivo curaca, elegantemente vestido, que está sentado en la plataforma. El estado del ejemplar no es bueno, pero su valor documental es notable. Cabe en la *Clase 2, Grupo C*, de nuestra clasificación.

La figura 6 es otro ejemplar de gran valor documental. El original proviene de la región de Chimbote y está en el Museo Nacional de Arqueología. Representa a un desdichado enfermo acostado en una especie de colchón delgado provisto de un duro cojín cilíndrico. La expresión de dolor del rostro del paciente está magistralmente realizada. Este ejemplar cabe también en la *Clase 2, Grupo C*.

Las figuras 7 y 8 son dos aspectos de un vaso procedente de Nievería, localidad del valle del Rímac. Se halla en el Museo Nacional de Arqueología. Lo notable de este ejemplar es la combinación de un dibujo intensamente estilizado que, por sí solo, cabría en la *Clase 5, Grupo B*, con una representación perfectamente realista de dos clases de frutos, representación que cabría en la *Clase 2, Grupo A*. Para mejor explicación reproduciré lo que digo acerca de este vaso en el nuevo catálogo técnico del Museo Nacional de Arqueología, a saber:

“Lo interesante de este ejemplar es el hecho de que combina extraordinariamente elementos decorativos completamente realistas y naturales con otros muy convencionalizados. Aquéllos son los frutos (ají y otros) bien modelados

que se ven en la parte superior de la vasija, y éstos son los animales (¿jaguares?) que se hallan pintados en el mismo cuerpo del ejemplar.

"Son los supuestos jaguares los elementos que despertan el mayor interés. Están pintados directamente en el barniz de color ocre que reviste la vasija. Los colores de los citados animales son púrpura, gris y negro. Son igualmente convencionalizados como los animales que se ven en la llamada "cerámica cocodrilésca" ("alligator ware") de Chiriquí. La semejanza entre los jaguares de este ejemplar y los cocodrilos de Chiriquí reproducidos por MacCurdy (Figuras 206-209, inclusive) es verdaderamente asombrosa. Hasta la estructura de los ojos, pies, bocas y demás detalles es casi idéntica." (3)

(3) Consúltese:

MACCURDY, George Grant:

1911 A STUDY OF CHIRIQUIAN ANTIQUITIES. *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, III. New Haven.

Este ejemplar constituye un verdadero enigma, que no pretendo solucionar aquí. ¿Cómo ha podido hacerse una combinación tan inaudita de elementos tan diversos? La parte realista del dibujo podría ser antiquísima, quizá datando de la juventud del arte; la parte estilizada, en cambio, parece ser manifestación de un arte mucho más maduro y reciente. Pero aquí están combinadas las dos partes en una sólo vasija.

La figura 9 también procede de Nievería y está en el Museo Nacional de Arqueología. Apesar de la tosquedad con que están modeladas las figuras humanas de que se reviste, tiene suficiente realismo para servirnos de documento utilísimo que da idea de las puertas que se usaban entonces. Revestíanse a veces de cortinajes manejados con sogas. Cuando la puerta estaba abierta, la cortina se alzaba, como el telón de un teatro, y se amarraba la soga convenientemente en un gancho. Para cerrar la puerta, se dejaba caer la cortina en sus bastidores. Es de notarse que el dibujo que adorna el tapiz, caído en este caso, es rico. El inventario antiguo del Museo Nacional de Arqueología, hecho por Max Uhle, atribuye este ejemplar al período más an-

tiguo del valle del Rímac y, provisionalmente, me inclino a aceptar tal atribución cronológica. El vaso estudiado cabe en la *Clase 2, Grupo B*, por el propósito evidentemente realista de su autor, pero su técnica deficiente impide que se le considere como buen ejemplar.

La figura 10 es una fina taza de barro rojo, elegantemente pulido y adornado, perteneciente al mejor período de la civilización de Tiahuanaco, de Bolivia. El original de esta figura está en la colección del señor coronel Federico Diez de Medina, en La Paz, colección de objetos tiahuanacuenses, la mejor del mundo con la posible excepción de la del señor Arturo Posnansky. Los colores son ricos, sombríos y hermosos, en lo cual el mejor arte tiahuanacuense se parece mucho al mejor arte de Nazca. El diseño, aunque contiene elementos antropomórficos, es enteramente convencionalizado. La Taza cabe, pues, en la *Clase 6* de la clasificación formulada. Este ejemplar del arte tiahuanacuense es importante por cuanto manifiesta que un dibujo puede ser hermoso y atrayente sin conservar ni una huella del realismo de los períodos primitivos del arte, contradiciendo así la opinión común que, admirando la cerámica realista de las fases primeras de la cultura costeña, por ejemplo, tiende a menospreciar las manifestaciones más adultas del arte andino; opinión injusta que equivaldría a sostener que el joven siempre vale más que el anciano. Son momentos distintos de la evolución artística, y no se trata de inferioridad ni de superioridad. La crítica tiende, desproporcionadísimo, a tratar de diferencias de calidad más bien que de diferencias de índole o de posición evolucionista. Cabe en la *Clase 5, Grupo B*.

Las Figuras 11 y 12 son dos ejemplares del arte realista del norte de la costa en el primer período cultural. Los originales están en el Museo Nacional de Arqueología. Lo notable de la Figura 11 es la representación magistral del tronco del hombre y, sobretudo, de las tetillas. Es casi científica la reproducción de esas partes de la figura. Caben en la *Clase 2, Grupo A*.

El hombre retratado en la Figura 12 representa perfectamente el vaso retrato característico de la más antigua civilización del norte de la costa, pero raro, como ya lo hemos dicho, en el arte del sur de la costa.

En conclusión, se puede decir que el arte realista representa un arte relativamente joven desde el punto de vista evolucionista, y remoto desde el punto de vista cronológico. Las supervi-

vencias del realismo en el arte determinan con mayor o menor certeza la edad relativa de un objeto o de una cultura dados. De suerte, pues, el valor de estos ejemplares es doble: los realistas nos sirven a la vez de documentos y de fechas aproximadas, y los estilizados de igual manera, mas acentuando especialmente el aspecto cronológico. Muestras como la de las Figuras 7 y 8 constituyen un enigma que debe ser solucionado.

Lima, Febrero de 1921.

*FELIPE AINSWORTH MEANS*