

¿«NEOINCA» O COLONIAL? LA «MUERTE» DE LA ARQUITECTURA INCA Y OTROS PARADIGMAS

Stella E. Nair*

Resumen

Por lo general, se cree que las tradiciones arquitectónicas indígenas finalizaron bruscamente con la invasión europea de las Américas. En los Andes, los especialistas piensan que la arquitectura inca cesó poco después de la llegada de los españoles y fue reemplazada de manera rápida por modelos europeos. En el presente artículo, la autora plantea que la percepción de la «muerte» de la arquitectura inca es un paradigma falso, cuyo origen se debe a varios factores, tal como la separación en disciplinas académicas, la ausencia de estudios calificados sobre arquitectura indígena posterior a la Conquista, y, sobre todo, las denominaciones modernas, que implican erróneas aseveraciones acerca del pasado. Los trabajos de investigación se concentran en Chinchero, la propiedad privada de Thupa 'Inka, como un caso en el que se demuestra que la arquitectura inca siguió en existencia después de la invasión española.

Abstract

«NEOINCA» OR COLONIAL? THE DEATH OF INCA ARCHITECTURE AND OTHER PARADIGMS

Most indigenous architectural traditions are believed to have ended abruptly with the European invasion of the Americas. In the Andes, scholars have argued that Inca architecture ceased soon after the arrival of the Spaniards and was rapidly replaced with European models. In this paper, I argue that the perceived death of Inca architecture is a false paradigm based on a variety of factors, such as a split in scholarly disciplines, a lack of scholarship on indigenous post contact architecture, and—most importantly—naming practices that have carried mistaken assumptions about the past. Focusing on Chinchero, the private estate of Thupa 'Inka, as a case study, this paper demonstrates that Inca architecture continued well after the Spanish invasion.

1. Introducción

Un paradigma predominante en la actualidad es el que señala que la arquitectura inca terminó con la invasión española.¹ Toda tradición arquitectónica indígena superviviente se ha interpretado como un resurgimiento secundario o una continuidad sin sentido, algo que ha permitido que el paisaje arquitectónico colonial sea interpretado solo desde el punto de vista español.² Además, esta concepción ha sido reafirmada por un entendimiento de la arquitectura como un producto del imperio y el estilo como un reflejo de la pertenencia étnica. En este artículo, la autora examinará los paradigmas predominantes con respecto a la arquitectura inca. Mediante el ejemplo del poblado de Chinchero se explorará cómo estos puntos de vista pueden restringir o ampliar la comprensión de la arquitectura construida durante el periodo colonial.

La arquitectura andina colonial se divide generalmente en dos categorías: la primera es la española, que se celebra por su pureza de diseño europeo; y la segunda es la mestiza, que es vista

* University of Michigan at Ann Arbor, Department of History of Art. E-mail: stellan@umich.edu

como poseedora de una combinación de estructuras europeas con rasgos indígenas.³ El estudio de la arquitectura española y mestiza se ha enfocado en los monumentos del gobierno español; sus ciudadanos, como parte de la élite; y la iglesia católica, en la forma de edificios de gobierno, hogares españoles de alto prestigio e iglesias cristianas (para ejemplos, *cf.* Wethey 1949; Keleman 1967; Bottineau 1970; Sitwell 1971; Fraser 1986, 1990; Mogollón 1990; Fraga 1992; San Cristóbal 1992; Gisbert y De Mesa 1997; Barral 1998).⁴ La arquitectura española se encuentra, por lo general, en las grandes ciudades, mientras que la arquitectura mestiza tiende a encontrarse en centros secundarios, usualmente en la forma de iglesias provinciales (Dorta 1945-1946; Neumeyer 1948; Wethey 1949; Academia Nacional de Bellas Artes 1952; Gutiérrez *et al.* 1978; Gisbert y de Mesa 1997). El cambio de la pureza del diseño español al estilo mestizo se interpreta como una falta de la influencia y el control español en áreas de difícil alcance (Palmer y Pierce 1992: 11).

2. La arquitectura de estilo «Neoinca»

Numerosas estructuras indígenas, construidas en el periodo colonial, no caben en las categorías mencionadas. ¿Cómo caben estos edificios en el paradigma español? Un ejemplo es la arquitectura denominada «neoinca». Esta etiqueta general describe una variedad de edificios con vínculos claros con la tradición arquitectónica de estilo Inca Imperial (Hyslop 1990: 26). Construidos tanto de piedra como de adobe, estos edificios van desde clásicas estructuras incas a edificios uniformemente incas, pero con adiciones españolas (Fig. 1). Uno de los pocos investigadores que ha examinado la continuación de las prácticas arquitectónicas incas en el periodo colonial es Federico Kauffmann Doig en su libro *Influencias «inca» en la arquitectura peruana*.⁵ La falta de estudio con respecto a estos tipos de edificios se debe a que estos se ubican cronológicamente entre los intereses de los arqueólogos, quienes suelen enfocar las culturas indígenas hasta 1532, e historiadores de arquitectura que, con frecuencia, se enfocan en las tradiciones europeas en los Andes después de 1532.⁶

El nombre de esta categoría de edificios, «neoinca», implica que reflejan un resurgimiento. Al usar el término «neo» en la descripción de una tradición arquitectónica, se expresa el resurgimiento o el renacimiento de una tradición extinguida. En ejemplos como el Neogótico o el Neoclásico, los resurgimientos arquitectónicos normalmente ocurren después de un significativo periodo de inexistencia —por lo general medido en siglos en vez de décadas— y, a menudo, por parte de grupos étnicos diferentes a los diseñadores originales. El estilo revivido también se suele usar en contextos diferentes. Como ejemplo podría servir la Casa Blanca, la residencia de estilo Neoclásico del presidente de los Estados Unidos. Es innecesario subrayar que esta construcción norteamericana se encuentra lejos, en tiempo, espacio y relación étnica, de la Grecia clásica, que fue cuando y donde este estilo fue usado en un principio. De la misma manera, el estilo «Neoinca» se refiere a un resurgimiento del estilo Inca después de un tiempo significativo de abandono. En otras palabras, el estilo puede haber tenido poco que hacer con descendientes de los incas o no ha llevado el mismo significado.

Surgen, por lo tanto, varias preguntas. ¿Cuándo dejó de existir la arquitectura inca? ¿Cuánto tiempo estuvo en desuso? ¿Cuándo se inició su resurgimiento? El estudio de las abundantes evidencias que han sobrevivido en el área alrededor de Cuzco revela que no existe un tiempo en el periodo colonial temprano en el que haya cesado la arquitectura inca. Por el contrario, la arquitectura «neoinca» aparece conjuntamente con construcciones imperiales incas (Fig. 2). A veces es imposible separar los tipos sobre la base de lo estilístico. Este hecho sugiere que el término «neoinca» se atiene, más bien, a inexactitudes y falsas premisas.

El término «neoinca» parece haber sido dado a esta categoría de edificios erróneamente a causa de los vínculos asumidos con un movimiento político, el «Estado neoinca».⁷ Esta relación implícita refleja la tendencia de interpretar toda la arquitectura colonial como productos del Estado.

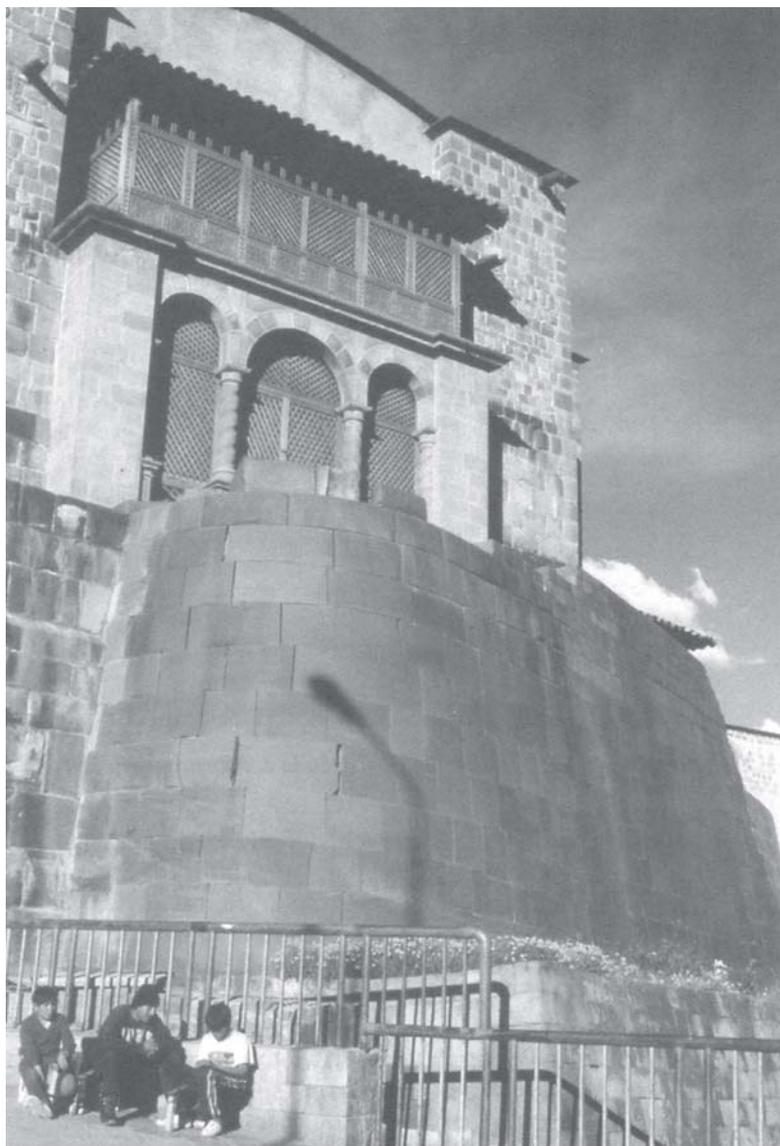


Fig. 1. Cuzco. La iglesia de Santo Domingo, construida sobre el Qorikancha.

Pero, al relacionar a toda la arquitectura con cuerpos o movimientos políticos, se desatiende los muchos tipos de edificios que operan separadamente del Estado e ignoran las maneras complejas en que la arquitectura funciona dentro de una cultura. En el caso de los edificios llamados neoinca, la mayor parte de estas estructuras no se relacionaron con un movimiento político; en vez de ello, fueron los esfuerzos comunales de aldeanos locales los que se representaron en espacios compartidos y en sus hogares privados. A estas estructuras se les conoce como pertenecientes a la arquitectura «vernácula».

3. Arquitectura vernácula frente a arquitectura académica

¿Qué significa arquitectura «vernácula»? Tradicionalmente, esta ha sido definida por lo que no es: no es arquitectura de «alto estilo», ni monumental y tampoco es obra de arquitectos profesio-



Fig. 2. New Market, estado de Virginia, Estados Unidos. Tienda construida en la década de los ochenta del siglo XIX.

nales (Upton y Vlach [eds.]: xv-xvii). Para algunos historiadores de arte de antaño ni siquiera es «arquitectura» sino, simplemente, «edificios» (Trachtenberg y Hyman 1986: 41-42). Así, la arquitectura vernácula es un término inexacto para un grupo de edificios que ha sido tradicionalmente excluidos del estudio de la historia de la arquitectura. No es realmente una categoría real sino un reflejo de paradigma de exclusión académica, prevaleciente y de larga duración. Afortunadamente, la investigación en las últimas décadas ha disipado algunas de estas nociones arcaicas acerca del significado tanto de la arquitectura académica como de la vernácula, lo que ha contribuido mucho a la comprensión de esta última. Como Deetz explicó: «La arquitectura vernácula comprende edificios populares, creados sin el beneficio de planes formales. Sus ocupantes frecuentemente construyen estas estructuras o, si no, son construidas por alguien que pertenece a la comunidad de los ocupantes. Las estructuras vernáculas son el producto inmediato de sus usuarios y forman un indicador sensible de los sentimientos interiores de estas personas, sus ideas de lo que es o no es adecuado para ellos. Consecuentemente, es muy probable que los cambios en actitudes, valores y la cosmovisión sean reflejadas, también, en cambios de las formas arquitectónicas vernáculas» [traducción del inglés de la autora] (Deetz 1977: 126). Por lo tanto, la arquitectura vernácula es la arquitectura del diario, del lugar común. En el presente, los ejemplos de la arquitectura vernácula son las gasolineras, cortijos, hogares modestos y tiendas locales, mientras que muestras de la arquitectura académica se concentran en las impresionantes sedes principales de corporaciones importantes, de palacios presidenciales o grandes bibliotecas, archivos e instituciones de nivel nacional (Figs. 1, 2). Durante el periodo de la ocupación española, ejemplos de la arquitectura académica habrían sido edificios como las iglesias principales en Lima, así como residencias de los españoles de la elite, tales como los palacios del virrey y los personajes principales del gobierno. Por el contrario, la arquitectura vernácula en este periodo habrían sido los edificios hechos sin la intervención de un arquitecto profesional, tal como los mercados, pasillos de ciudades y la mayoría de las viviendas (Fig. 3).

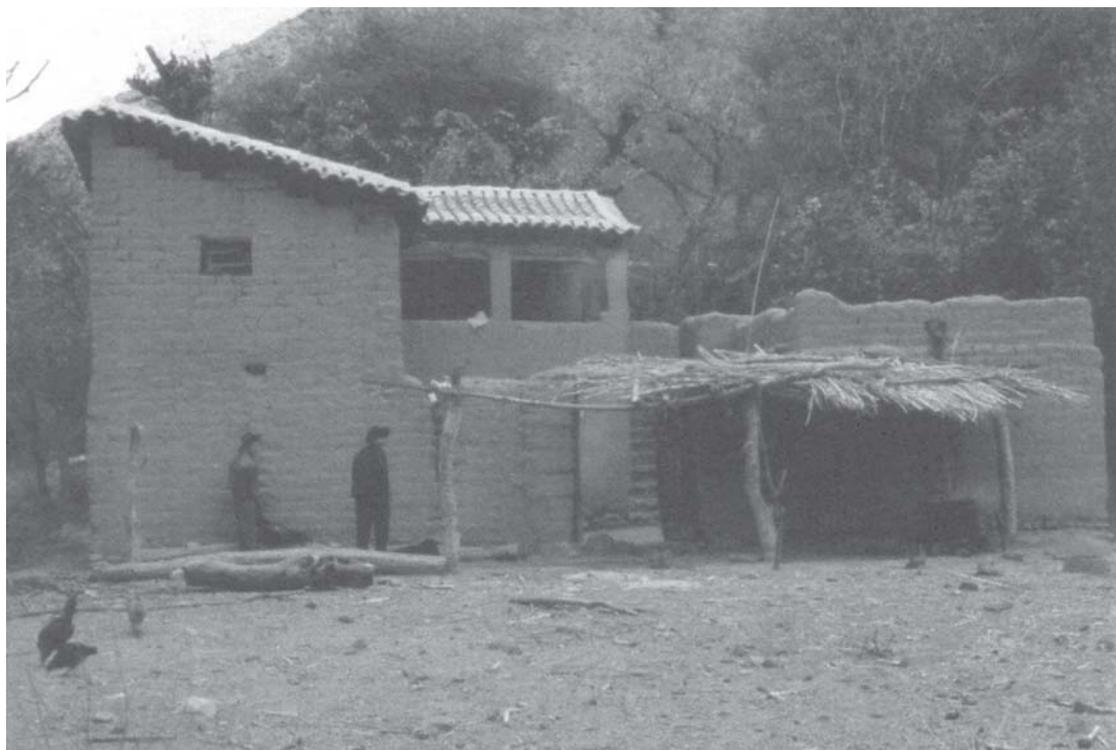


Fig. 3. Oroncota, Bolivia. Casa contemporánea, ejemplo de arquitectura vernácula.

Según Rappaport, un promedio de 95% del espacio construido actual corresponde a arquitectura vernácula (Rappaport 1969: 2). A pesar de este hecho, la mayoría de los estudios de los edificios antiguos se han centrado en la arquitectura académica. Este conocimiento sesgado del estudio de la arquitectura puede crear una distorsión del presente y del pasado, y este ha sido el caso en el estudio de la arquitectura de los Andes coloniales. Los historiadores de arquitectura colonial han ignorado, en gran parte, la arquitectura vernácula, aunque también es cierto que la arquitectura vernácula y la académica operan en niveles claramente diferenciados, y proporcionan información sobre categorías sociales bastante diferentes.

En contraste con la arquitectura vernácula, los arquitectos profesionales tienden a crear arquitectura académica o monumental, y sus ideas reflejan los grandes estilos contemporáneos. Es menos probable que la arquitectura académica refleje las creencias y las preferencias de sus ocupantes. En los Andes coloniales, la división entre la arquitectura vernácula y académica también refleja implicancias raciales. Los españoles controlaban la arquitectura académica, mientras que los indígenas continuaron dominando el paisaje vernáculo.

4. El caso del poblado de Chinchero

Un ejemplo de esta dicotomía y la ambigüedad de la arquitectura colonial se puede ver en el poblado de Chinchero. Ubicado a unos 20 kilómetros al norte del Cuzco, este pueblo constituyó la propiedad privada imperial de Thupa' Inka Yupanki, pero, posteriormente, se transformó en un pueblo colonial durante la invasión española. Chinchero, como la mayoría de las ciudades coloniales, se ha considerado asentamiento español (Alcina Franch 1969: 427); por lo tanto, los edificios que fueron erigidos y modificados durante el periodo colonial se han considerado productos del imperio español.

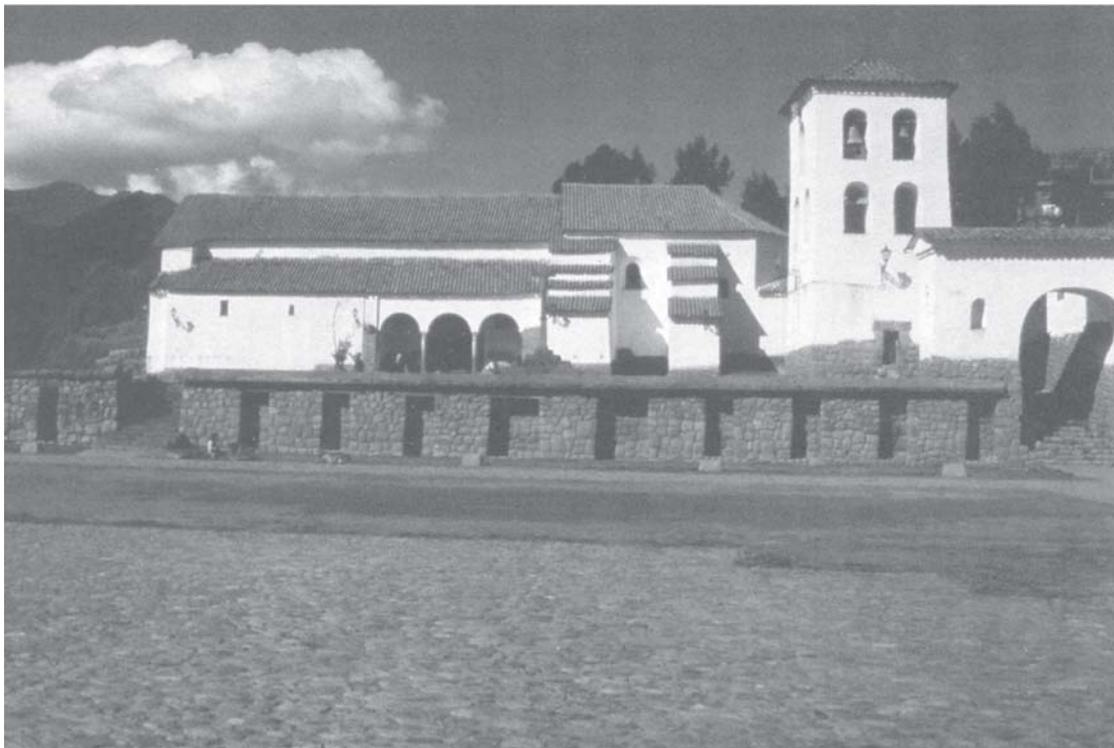


Fig. 4. Chinchero. En la vista, la iglesia principal, el Muro de los Nueve Nichos, una parte del muro de tres nichos y la plaza.

La iglesia del pueblo, Nuestra Señora de Montserrat, es de un estilo típico —como los edificios que se ha mencionado en varios libros sobre arquitectura colonial— y se le ha referido como un ejemplo del diseño español en una localidad remota (Fig. 4). Los elementos principales del diseño de la iglesia —su nártex de tres arcos, una sola nave, techo mudéjar y coro elevado— lo han ligado a la arquitectura de España, específicamente a las tradiciones de Sevilla (Wethey 1949: 29). Cualquier desviación de un diseño estándar andaluz del siglo XVI —como su torre separada y las capillas interiores, y la abertura a lo largo de su fachada larga— ha sido explicada como resultado del hecho de la localización de un edificio en una región alejada y difícil de alcanzar, y el tiempo que le tomó a las ideas alcanzar las provincias desde el centro, lo que trajo como consecuencia una confusión de estilos europeos (Wethey 1949: 65; Palmer y Pierce 1992: 11). Por lo tanto, esto fue interpretado como diseño europeo puro, si bien incorrectamente ejecutado, pero también un monumento a las fuerzas y gran alcance del español en la conquista del paisaje andino (Fraser 1986, 1990).

Pero, ¿son el tiempo y la distancia los únicos factores críticos en el entendimiento de la variabilidad de la iglesia de Chinchero? En este trabajo se propone que, además de ellos, se deben analizar también otros problemas como, por ejemplo, quién realizó la construcción, quién la utilizó, así como qué función cumplió dentro de un ámbito más extenso, como el de la ciudad. Para comenzar, se puede tratar de definir la relación asumida entre la arquitectura de la ciudad y una población española. ¿Quién construyó y utilizó la iglesia de Chinchero? Investigaciones en los archivos sugieren que los residentes de Chinchero fueron, de manera concluyente, indígenas (Nair 2003: 262-274). El grupo parece haber consistido mayormente de grupos locales, tales como los ayamarcas, así como las elites incas, las que tuvieron la concesión para recabar impuestos en forma de trabajo gracias a su estatus noble. En los documentos coloniales apenas hay mención de residentes españoles; solo



Fig. 5. Chinchero. Muro de tres nichos en un cuyusmanco.

se registran algunas personas con apellidos españoles como indios o mestizos. Por lo tanto, se debe reconocer que el paisaje arquitectónico de Chinchero, monumental y vernáculo, era en gran parte obra indígena.

Dado que la cantidad de población indígena era abrumadora en la ciudad, se puede también hacer preguntas acerca del supuesto de la propiedad española. Chinchero era una encomienda española, pero ello solo parece ser una parte de su historia. Los documentos sugieren que Chinchero estuvo ocasionalmente en manos de las elites incas en la época colonial. Por lo tanto, la iglesia colonial en Chinchero fue construida en una ciudad dominada temporalmente por las elites indígenas y constituida por una comunidad en gran parte indígena (AAC 1583: fols. 422v-423v; ADC 1579: fols. 120r-123r; Nair 2003: 262-274). En vista de los papeles complejos que las elites indígenas jugaron en el periodo colonial, se debe reconocer que las elites incas y los individuos de los grupos regionales indígenas pudieron haber desempeñado una parte significativa en el paisaje arquitectónico de Chinchero.

Para entender la arquitectura colonial de la iglesia, se necesita examinar la arquitectura de la ciudad. De hecho, a excepción de la iglesia, la estructura colonial del pueblo nunca se ha estudiado seriamente. La plaza del pueblo de Chinchero proporciona un ejemplo de la arquitectura inca construida durante el periodo colonial. El Muro de los Nueve Nichos se comenzó durante el orden imperial incaico, pero quedó inconcluso. Junto a este muro incompleto existe un cuyusmanco hecho con mampostería fina que había estado en uso durante el Tawantinsuyu (Fig. 5). El cuyusmanco fue uno de los más importantes tipos de edificio del estilo Inca Imperial. Esta gran estructura rectangular fue físicamente definida por una gran abertura de entrada en una de sus fachadas cortas y a menudo se la usaba para funciones de alto prestigio imperial (Nair 2003: 126-138). Después de la invasión española, dicho cuyusmanco fue quemado y, aunque no se le desechó, pronto se le aplicó estuco y fue rehabilitado (Alcina Franch 1976: 90-91; Nair 2003: 238-241). Sin embargo, este tiempo de uso



Fig. 6. Chinchero. Vista de la plaza y los arcos españoles a través del Arco de Yanacana.

también fue breve. Para poder construir el atrio de la iglesia, el cuyusmanco tuvo que ser sacrificado: fue relleno con tierra y su gran entrada fue sellada. La pared original inca con los nichos se completó durante este tiempo para que pudiera servir como pared de la terraza del atrio nuevo de la iglesia. Lo más pertinente para esta discusión es la terminación de la pared original de nichos inca y la forma en que el cuyusmanco se selló: los constructores de Chinchero escogieron cerrar la abertura del cuyusmanco con tres nichos nuevos de estilo Inca. Al escoger este motivo y completar la pared de nichos en estilo Inca parcialmente construida, los constructores coloniales crearon una presencia inca visualmente dominante en el pueblo. La impresionante pared llegó a ser el fondo para todas las actividades que se dieron en la nueva plaza colonial.

Las paredes con nichos incas proporcionan un ejemplo de la arquitectura imperial clásica que se construyó en el periodo colonial y revela una clara continuidad con la arquitectura del Tawantinsuyu. Pero, ¿en qué consiste esta continuidad? Unos pocos investigadores han discutido que las continuidades artísticas indígenas son el resultado de un «último suspiro» de una tradición a punto de morir, pero es difícil imaginarse que, durante un periodo colonial tan volátil, los rasgos arquitectónicos incas no tuvieran significado, especialmente para las elites étnicas de los incas. Una interpretación actual contempla que se debe leer la cultura visual indígena como una forma de resistencia. Esta hipótesis considera que la arquitectura española refleja la dominación, mientras que la arquitectura inca sería un producto visual de esa manifestación. ¿Fue la pared inca en Chinchero una declaración de oposición?

El contexto de la pared de Chinchero puede proporcionar una pista. Mientras la pared de nichos de estilo Inca es el elemento central de la plaza colonial, su perímetro es definido por una serie de grandes arcos de estilo europeo (Fig. 6). Los arcos no solo identifican las fronteras de la plaza colonial, sino que marcan todas las calles que se dirigen a la plaza. La yuxtaposición de los



Fig. 7. Chinchero. Restos de casas coloniales, construidas parcialmente a través de los siglos.

arcos españoles que se asoman sobre la aislada pared de nichos incas presenta un buen argumento para «leer» el estilo de lo construido como un reflejo de luchas de poder étnicas, pero se debe ser cauteloso en la manera cómo se asigna pertenencia étnica a un estilo. Los estilos arquitectónicos son inherentemente flexibles y pueden tener una variedad de significados. En Chinchero, esto está claramente evidente en las habitaciones de los residentes indígenas (Fig. 7). A lo largo de la extensión del pueblo habitado existe una variedad de estructuras coloniales y republicanas. En una parte se observan hogares coloniales construidos por gente andina y residentes de la elite inca. Los arreglos espaciales de estos edificios siguen el patrón clásico de los incas. En su mayoría se trata de casas independientes, de un solo cuarto, un solo piso y planta rectangular. Los edificios a menudo se disponen en paralelo, uno con respecto del otro, o en ángulos rectos. Un espacio abierto casi siempre separa las estructuras. Rara vez los edificios se disponen en un diseño con patio, algo que sigue la organización de las *kancha*, como se percibe en Ollantaytambo, en vez de la construcción típica continua de las casas con patio del modelo español. Estas estructuras son muy diferentes a la mayoría de las tradiciones vernáculas españolas, donde aun las viviendas modestas eran a menudo contiguas, con múltiples cuartos y pisos. Además, las plantas de los pisos del modelo vernáculo español eran de forma rectangular a circular y la mayoría tenían conexiones interiores. Uno de los únicos modelos espaciales españoles encontrados en los edificios de Chinchero es el vestíbulo ocasional de la entrada, un elemento encontrado en muchas casas españolas.

Mientras la disposición espacial de las estructuras es casi enteramente inca, las influencias de la construcción e iconografía de las casas de Chinchero parten de ambas tradiciones: la inca y la europea. La construcción de las casas privadas consisten de adobes sobre una base de piedras. Los ladrillos de adobe coloniales fueron hechos con moldes. Aquí cabe mencionar que, para el periodo prehispánico, se usaron moldes en la costa norte de los Andes, mientras que el método tradicional



Fig. 8. Chinchero. Interior de una casa colonial, con tres de los seis nichos presentados en los intervalos regulares. Obsérvese los agujeros para postes en la parte superior, que se pudieron haber utilizado para un segundo piso. Se trata de una construcción inusual en las casas coloniales.

en la sierra central había sido el de formar ladrillos de adobe a mano. Para el periodo colonial, se atribuye a los españoles el haber introducido el uso del molde uniforme para la sierra central.

La iconografía encontrada en las estructuras coloniales emplea una mezcla creativa de elementos incas y europeos. Los nichos eran los elementos ubicuos en la arquitectura inca. En las casas coloniales en Chinchero, a menudo los nichos tienden a ocupar un espacio correspondiente, dispuestos en una sola fila, lo que refleja los modelos más comunes del Tawantinsuyu (Fig. 8), pero, como su antecesor imperial inca, los residentes coloniales de Chinchero experimentaron libremente con una variedad de modelos. Los residentes coloniales de Chinchero introdujeron la iconografía española en forma de arcos. En las casas particulares, los arcos se combinaron libremente con puertas y nichos rectangulares y trapezoidales (Fig. 9).

La disposición de arcos españoles en las casas particulares de residentes indígenas revela los problemas de la asociación de la arquitectura y la iconografía con la etnia. Estos habitantes indígenas incorporaron los arcos españoles en sus propias casas andinas (Fig. 10), por lo que dichos arcos no podían ser un reflejo de la etnia española. Además, el uso de ambos estilos dentro de una sola estructura revela el problema de interpretar los dos estilos como coexistiendo en oposición. Los arcos en los hogares indígenas coloniales nos recuerdan que el significado de estilos e iconografía arquitectónica cambia con el tiempo y el espacio (Fig. 11).

En el presente, este cambio es claramente evidente en Chinchero. Los arcos públicos han llegado a ser un símbolo importante de la identidad y la tradición. De hecho, cada uno de los ayllus mayores en el pueblo ha reclamado un arco en la plaza. Cada año, los ayllus recorren su tierra



Fig. 9. Chinchero. Interior de una casa colonial derruida y reconstruida parcialmente. Obsérvese el nicho rectangular y el nicho arqueado.



Fig. 10. Chinchero. Interior de una casa colonial. Obsérvese las formas y disposición diversa de los nichos.



Fig. 11. Chinchero. El Arco de la Virgen de Montserrat, construido durante la época colonial, y el Muro de los Nueve Nichos.

ancestral, comenzando y terminando en su arco respectivo. A pesar de su significado original, los arcos han representado tanto la opresión española como los modelos sociales y espaciales tradicionales.

La incorporación de motivos de estilo español en la arquitectura inca del periodo colonial evidencia el aspecto problemático del cambio en la arquitectura inca. Hasta hace poco, los postulados del paradigma predominante indicaban que la arquitectura inca no cambió. Esta creencia no se basó en un análisis de evidencias concretas, sino que surgió de la suposición occidental de que las culturas indígenas eran esencialmente inmutables. Por lo tanto, los estudiosos han tendido a interpretar el cambio en la cultura material indígena y colonial como una pérdida, una degradación de tradiciones que una vez fueron puras, en vez de darse una adaptación natural. Este punto de vista contrasta con el de la arquitectura europea, en la que el cambio y la adaptación se ven como la progresión natural de una tradición arquitectónica. En la arquitectura europea, la evidencia del cambio le da un valor de «sistema complejo» a la imagen arquitectónica occidental.

Solo recientemente se ha reconocido el carácter dinámico de la arquitectura inca. Esto se puede observar en dos ejemplos proporcionados por dos sitios. El primero lo dan las investigaciones de J.-P. Protzen y C. Morris en Tambo Colorado. En este complejo hay pisos elevados, o camas, encontrados en muchas de las habitaciones. Sin embargo, este elemento de diseño no se encuentra en la arquitectura de la sierra y parece ser una adaptación de la arquitectura costera local (Protzen, comunicación personal). El otro ejemplo del cambio en la arquitectura inca lo proporcionan las Islas del Sol y la Luna, dos de los sitios más sagrados para los incas (Fig. 12). Aquí, el estilo de Tiwanaku, en la forma del motivo escalonado elaborado, y la cruz andina fueron incorporados en la arquitectura del Tawantinsuyu (Fig. 13). Durante su imperio, los incas adaptaron su construcción y el diseño a

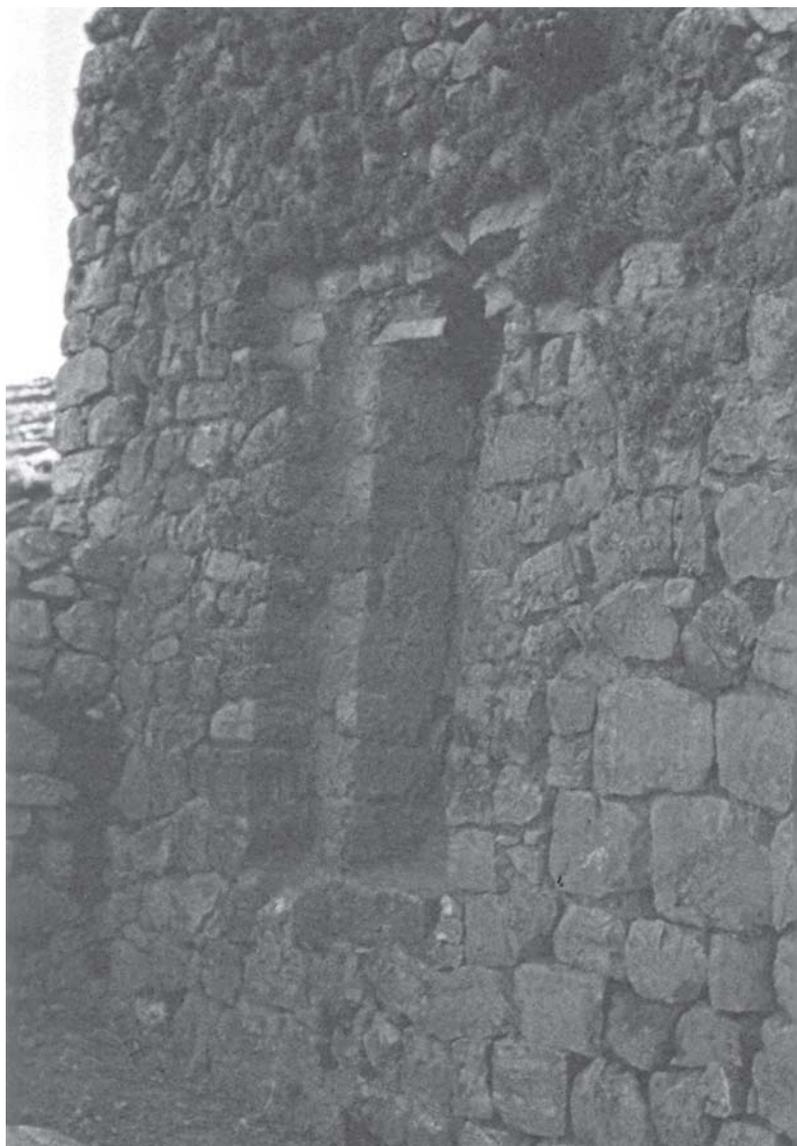


Fig. 12. La arquitectura imperial inca incorporó elementos estilísticos de tradiciones de otras áreas del imperio. Esta gran entrada de un edificio inca imperial en la Isla del Sol muestra diseños tiwanaku.

las circunstancias particulares. El cambio, constituye un elemento natural de la arquitectura inca, así como en todas las otras tradiciones arquitectónicas. En consecuencia, dicho proceso, que es aparente en la arquitectura colonial inca, no debe ser visto como una pérdida ni una corrupción de la tradición indígena sino como una evolución natural. De manera específica, la adopción de elementos extranjeros era una parte de la tradición arquitectónica inca.

5. Los cambios en la arquitectura andina según las fuentes materiales

Los cambios evidentes en la arquitectura andina colonial forman parte de un proceso más complejo de cambio cultural que aquel revelado por los historiadores y etnohistoriadores. Para entender las circunstancias particulares de un edificio, se debe estudiar los documentos escritos



Fig. 13. Tiwanaku, Bolivia. Bloque de piedra con motivo escalonado.

pertinentes y la cultura material, a pesar de que en muchas áreas indígenas, como Chinchero, subsisten pocas fuentes escritas. Eso hace, por lo tanto, que el estudio de la cultura material llegue a ser aún más difícil. En el caso de Chinchero, hay una pintura que proporciona algunas ideas convincentes con respecto a los residentes indígenas y el uso de ambas iconografías, inca y española.

Francisco Chivantito fue un artista indígena de Chinchero (Benavente 1995: 80-83; Nair 2003: 251). El pintó una serie de estampas que representan la vida de la patrona del pueblo, la Virgen de Montserrat. Una de esas pinturas —un lienzo de 3 por 4 metros, pintado en 1693— es muy similar a otra encontrada en la iglesia de Santiago (Fig. 14). Ambas, probablemente, fueron copiadas del mismo original europeo (Pérez-Morera 1992). Las partes centrales de estas pinturas son casi idénticas, pero difieren significativamente en el fondo. Si bien estas pinturas demuestran el predominio de la influencia europea en pinturas coloniales de la sierra, también revelan que, en las escenas de fondo, los artistas tuvieron licencia para introducir aspectos de su preferencia. Por lo tanto, la pintura de Chinchero se puede examinar con el fin de demostrar cómo Chivantito escogió representar su pueblo de origen, Chinchero, y lo que esa representación revela acerca de la arquitectura y la cultura locales en el tiempo de la creación de la pintura.

El lado derecho de esta pintura representa la plaza de Chinchero. Allí se muestra que el exterior de la iglesia, la torre, los arcos, las plazas y las paredes con nichos no han cambiado significativamente en los últimos siglos (Fig. 15). En la plaza inferior se ve una escena secular, con el *kuraka* local rodeado por otros nobles, músicos y damas en actitud de espera. En la plaza superior se observa un escena cristiano-andina en la que un grupo de gente nativa rodea a un sacerdote español y una mujer solitaria que está de pie a un lado. En esta pintura, la importancia de la elite andina es clara, así como su relación cercana con la cultura española y la andina. El personaje en el centro es evidentemente un *kuraka* local, rodeado por la elite del pueblo (Fig. 16). El notable arqueólogo J. H. Rowe hizo un estudio de la vestimenta indígena y española en representaciones coloniales y concluyó que los elementos indígenas tienden a desaparecer de acuerdo al estatus de la persona (Rowe 1951). El *kuraka* en el centro lleva puesto un abrigo español, así como chaqueta, zapatos, pantalones y polainas, pero viste también la túnica tradicional inca sobre una camisa española. Los músicos, por otro lado, se caracterizan por una mezcla mayor en su vestimenta. La mayoría de ellos usa pantalones y abrigos españoles, pero todos visten camisas incas decoradas con diseños incas (Fig. 17). Algunos lucen zapatos españoles, pero la mayoría lleva zapatos andinos o andan descalzos, una práctica común entre la gente indígena. Como miembros de un grupo de clase más baja, su ropa presenta más influencia indígena que la del *kuraka*. Las mujeres andinas no aparecen en la mayoría de las escenas en esta pintura. Se las observa en la plaza inferior, más secular (Fig. 18), donde dos mujeres caminan detrás del *kuraka*, mientras que otras dos llevan grandes vasijas incas. A pesar de los 150 años desde la invasión española, su ropa casi carece de influencias españolas: llevan la *lliklla* tradicional y el vestido inca, con motivos completamente andinos.

La pintura de Chivantito refleja los papeles definidos por clase, género y el conflicto étnico en el Chinchero colonial, así como lo que Steve Stern ha llamado «los paradigmas múltiples de la conquista» (Stern 1993: xii-xiii). La adopción de estilos españoles no convirtió a la gente autóctona en «española», sino que estos fueron modificados con significados del paisaje andino. Para los miembros varones de la elite, el estilo español se convirtió en vehículo para mostrar su acceso a otro sistema de autoridad. Para la mujer de la elite, el rechazo del estilo español y su celebración del estilo Inca acentuaron su papel de mantener continuidades importantes con tradiciones indígenas. Con ello se quiere demostrar que la diversidad de evidencias permite una comprensión más profunda de la construcción colonial. En el caso de Chinchero, una pintura como la analizada puede permitir una aproximación a las personas que diseñaron y construyeron la arquitectura vernácula.

Como expone el ejemplo de Chinchero, el periodo colonial en los Andes no comprendía únicamente un paisaje arquitectónico español sino, también, indígena (Fig. 19). El estudio de la arquitectura necesita apartarse de los paradigmas académicos pasados con el fin de captar la complejidad de la vida andina que investigan los historiadores sociales. La arquitectura es dinámica y puede reflejar la especificidad del contexto en que fue construida y la población que la usó.

Es preciso definir los términos usados referentes a los estilos arquitectónicos. Términos como «neoinca» o «mestizo» pueden crear equivocaciones fundamentales y descuidar continuidades importantes. Es necesario ser cauteloso al momento de interpretar los grandes «encuentros» étnicos y políticos en la arquitectura, porque pueden llevar a suposiciones de la existencia de nexos que nunca han existido. En muchas maneras, solo se ha comenzado a discernir el problema del contacto y la continuidad en la arquitectura andina durante el periodo colonial.

La arquitectura vernácula puede proporcionar una nueva forma de acercarse al estudio del pasado andino, pero solo si se reconoce su complejidad y su relación con un paisaje más amplio. Tal como el historiador de arquitectura Dell Upton ha señalado, «[...] la relación entre artefactos y etnia o cultura es ambigua y evanescente. El objeto hace su trabajo por contraste y comentario, inflexión y reflexión, imágenes y detalle: requiere el contexto de un paisaje en una escala grande» [traducción del inglés por la autora] (Upton 1996: 5).

Agradecimientos

Quiero agradecer a las siguientes instituciones por su apoyo en la realización de este proyecto. En el Perú, quiero agradecer a la oficina Fulbright del Perú y al Instituto Nacional de Cultura, filial Cuzco. En los Estados Unidos, agradezco a la Fulbright Institute of International Education y a la National Gallery of Art. A la University of California at Berkeley agradezco el otorgamiento del Vice Chancellor Dissertation Research Award y el Humanities Research Grant. A la Society of Architectural Historians debo el otorgamiento del Edilia and François-August de Montequin Junior Fellowship. Además, quiero agradecer a los profesores Jean-Pierre Protzen, Christine Hastorf y Dell Upton, así como a mis colegas, en Chinchero y Cuzco, Jacinto Singona, Amelia Pérez-Trujillo, Stanislau Ailler, Tomas Huamán y Jerónimo Cusihamán Quispe; y en los Estados Unidos, a Daniel Marein Efron y Clara Irazábal. Debo mi reconocimiento a Rafael Valdez, por la corrección del texto en castellano.

Notas

¹ Este artículo se basa en la investigación realizada para la tesis doctoral de la autora (Nair 2003).

² Este paradigma ha influenciado la mayor parte de los estudios acerca de la arquitectura inca, sea abiertamente indicado o indirectamente implicado. Sin embargo, hay dos trabajos en los que se ha indicado esta creencia explícita. El primero es el artículo *On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art*, de George Kubler, en el que las continuidades se consideran como los remanentes pasados de las tradiciones que mueren, ya desprovistos de significado; el segundo es el libro de Valerie Fraser, *The Architecture of Conquest*, en el que la carencia percibida de continuidades arquitectónicas indígenas se explica como una campaña consciente del español en su intento de dominar el paisaje físico de los Andes.

³ La palabra «mestizo» se utiliza para definir a la arquitectura que se entiende como un nuevo estilo, derivado de la mezcla de tradiciones españolas e indígenas para crear algo único, y que no pertenece ni a una tradición española ni a una indígena. Este término también se utiliza para describir la arquitectura que es fundamentalmente española, pero con la adición de diseños indígenas. La definición de este estilo fue apasionadamente discutida por los estudiosos del tema (un ejemplo es Gasparini 1965).

⁴ Para una discusión cuidadosa de la historiografía de la arquitectura colonial en América Latina y referencias de los mejores trabajos académicos publicados hasta 1985, cf. Gutiérrez (1997, especialmente pp. 35-89) y Nair (2003: 207-217).

⁵ Uno de los pocos eruditos que analizan la continuación de las tradiciones incas después de la Conquista es Federico Kauffmann Doig en su libro *Influencias «inca» en la arquitectura peruana del virreinato: el fenómeno huamanguino* (1965). El título revela la afirmación de Kauffmann Doig de que las tradiciones de diseño inca pueden haber sobrevivido, pero solo como influencias menores en el mundo arquitectónico europeo de los Andes coloniales y que, además, desaparecerían eventualmente. Por medio de un análisis de las tradiciones arquitectónicas incas, y definir las como parte de una arquitectura indígena, Kauffmann Doig rompe el paradigma de acreditar todas las tradiciones arquitectónicas no europeas en los Andes como pertenecientes a una tradición «mestiza», debido a que no es una tradición que se pueda atribuir a un grupo cultural indígena o de la época preconquista específico. Irónicamente, después de terminar su cuidadoso estudio, Kauffmann define a esta arquitectura colonial inca como parte de tradiciones arquitectónicas «mestizas».

⁶ La historiadora Karen Spalding fue una de las primeras en observar esta división en sus trabajos dentro del artículo *The Colonial Indian: Past and Future Research Perspectives*. Ella destaca el



Fig. 14. Chinchero. Vista completa de la pintura La Virgen de Montserrat de Francisco Chivantito. Obsérvese la escena local en la parte inferior derecha (Foto: R. Kagan).

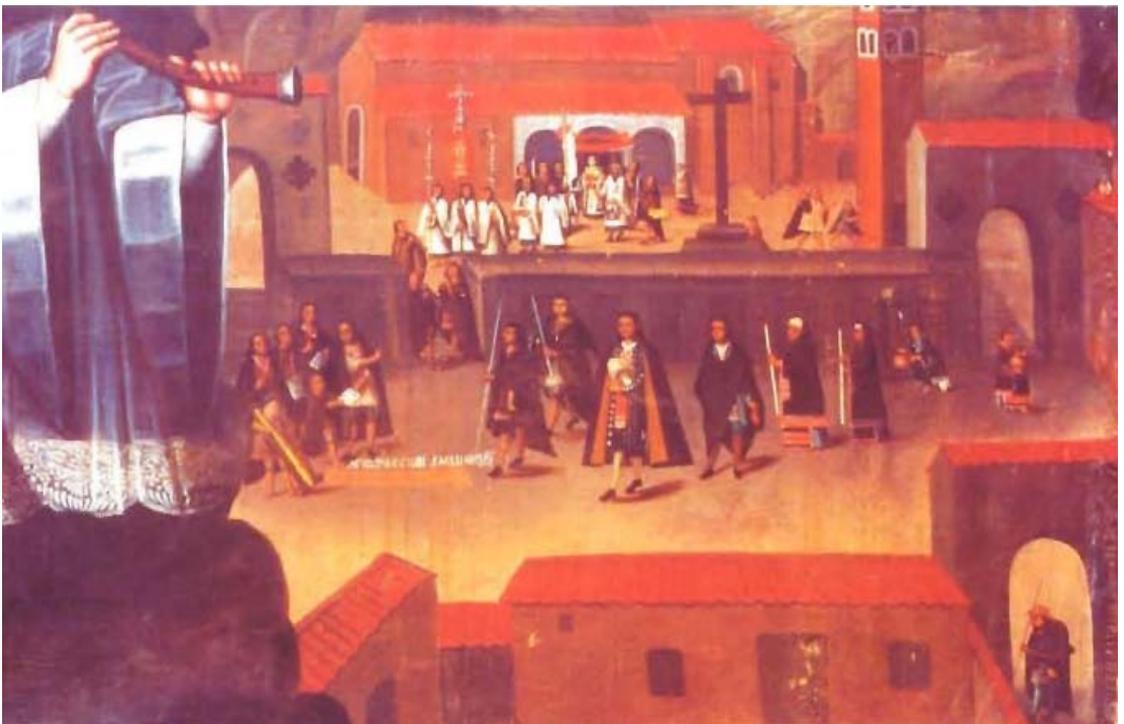


Fig. 15. Chinchero. Vista de la escena local en la pintura de Chivantito (Foto: R. Kagan).



Fig. 16. Chinchero. Detalle del kuraka en la pintura de Chivantito.



Fig. 17. Chincheru. Detalle de uno de los grupos de músicos en la pintura de Chivantito.



Fig. 18. Chincheru. Detalle de unas mujeres en la pintura de Chivantito.

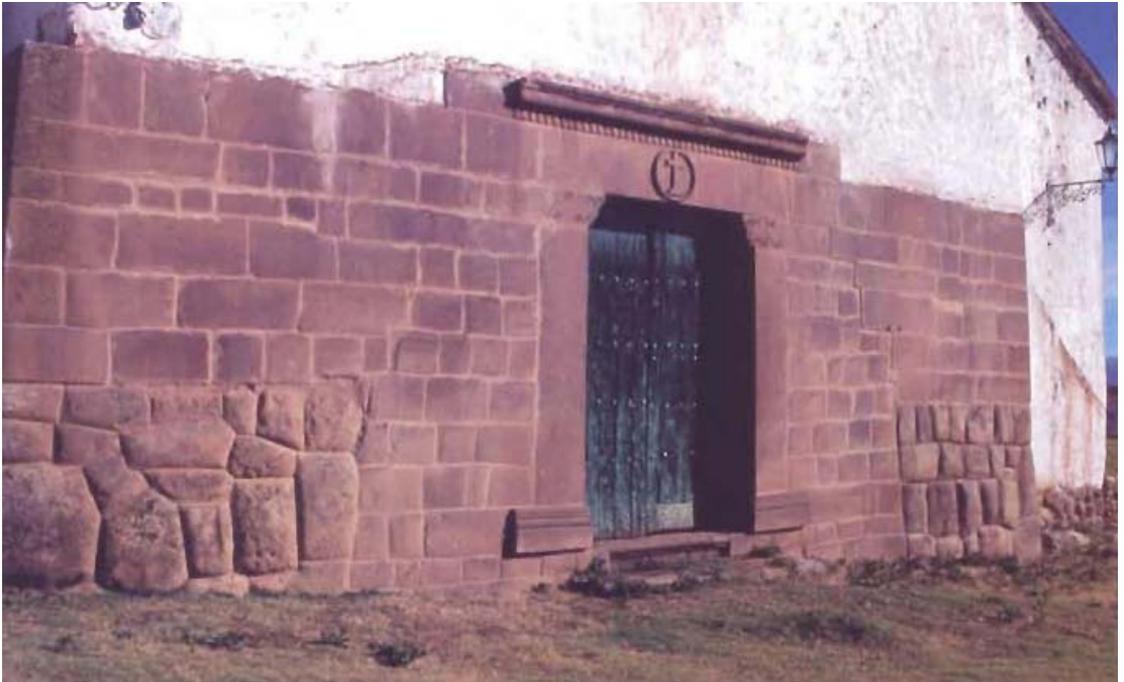


Fig. 19. Chinchero. Detalle de la fachada norte que aparece en la pintura La Virgen de Montserrat. Las paredes exteriores inferiores son de la original mampostería poligonal de piedra caliza. Durante el periodo imperial inca, estos habrían sido rematados con adobes, creando una entrada grande para el cuyusmanco. Durante el periodo colonial, fueron utilizados bloques de sillar de otro edificio inca imperial para crear una entrada más pequeña para la iglesia, nuevamente configurada.

hecho de que los arqueólogos tienden a estudiar la historia indígena hasta la llegada de los europeos. Spalding sugiere que esto puede ser por el error de confundir el fin de la independencia política indígena con el fin de la cultura indígena (Spalding 1972: 50-51).

A pesar de que las investigaciones académicas han ignorado tradiciones arquitectónicas indígenas en el periodo colonial, hay un gran número de investigaciones importantes sobre las tradiciones artísticas de grupos indígenas específicos en dicha etapa, que se centra en las artes muebles tales como la pintura, dibujo y escultura. Estos trabajos han traído a la luz, con éxito, muchas tradiciones culturales materiales indígenas que eran producidas en el periodo colonial, así como el significado de la evolución de los objetos a través del tiempo (Gisbert 1994; Dean 1999; Cummins 2002). La importancia de la producción indígena en términos de arquitectura puede ser vista, hoy en día, en el trabajo de los antropólogos que han estado estudiando las tradiciones vernáculas, sobre todo domésticas, en varias comunidades andinas. Algunos de esos trabajos han revelado importantes implicancias para las tradiciones arquitectónicas antiguas, tales como la inca (Arnold 1991).

⁷ Este término, usado para describir el gobierno inca en la época colonial, fue popularizado por George Kubler (1947; 1946: 343).

1. FUENTES MANUSCRITAS

Archivo Arzobispal del Cuzco (AAC)

1583 Antonio Sánchez, Protocolo 25.

Archivo Departamental del Cuzco (ADC)

1579 Joan de Quiroz, Protocolo 13.

2. REFERENCIAS

Academia Nacional de Bellas Artes

1952 *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca*, Documentos de Arte Colonial Sudamericano 2, Academia Nacional de Bellas Artes de la Republica Argentina, Buenos Aires.

Adorno, R.

1981 On Pictorial Language and the Typology of Culture in a New World Chronicle, *Semiótica* 36, 51-106, The Hague.

Adorno, R., T. Cummins, T. Gisbert, M. van de Guchte, M. López-Baralt y J. V. Murra

1992 *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author*, Americas Society, New York.

Alcina Franch, J.

1969 Excavaciones en Chinchero (Cuzco). Informe preliminar, en: *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses*, 12. bis 18. August 1968, vol. I, 421-428, Stuttgart/München.

1976 *Arqueología de Chinchero I: la arquitectura*, Memorias de la Misión Científica Española de Hispanoamérica, vol. II, Ministerio de Relaciones Exteriores, Madrid.

Arnold, D. Y.

1991 The House of Earth-Bricks and Inka-Stones: Gender, Memory, and Cosmos in Qaqachaka, *Journal of Latin American Lore* 17, 3-69, Los Angeles.

Barral i Altet, X. (ed.)

1998 *Art and Architecture of Spain*, Little, Brown and Co., Boston.

Benavente, T.

1995 *Historia del arte cusqueño: pintores cusqueños de la Colonia*, Municipalidad del Qosqo, Cuzco.

Bottineau, Y.

1970 *Living Architecture: Iberian-American Baroque (Spain, Portugal, Latin America)*, Grosset and Dunlap, New York.

Cummins, T. B. F.

2002 *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Dean, C.

1999 *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*, Duke University Press, Durham.

Deetz, J.

1977 *In Small Things Forgotten: An Archaeology of Early American Life*, Doubleday, Anchor Books, New York.

Dorta, E. M.

1946 Andean Baroque Decoration, *Journal of the Society of Architectural Historians* 5, 33-35, Chicago.

Fraser, V.

1986 Architecture and Imperialism in Sixteenth-Century Spanish America, *Art History* 9, 325-335, London.

1990 *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru, 1535-1635*, Cambridge University Press, Cambridge/New York.

Fraga, C.

1992 Proyección arquitectónica de Cádiz sobre América entre 1760 y 1810, en: *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Departamento de Historia del Arte II/Dirección General de Patrimonio Histórico, Gobierno de Canarias, Madrid.

Gasparini, G.

1965 Análisis crítico de las definiciones de «arquitectura popular» y «arquitectura mestiza», *Boletín* 3, 51-66, Caracas.

Gisbert, T.

1994 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Línea Editorial/Fundación BHN, La Paz.

Gisbert, T. y J. de Mesa

1997 *Arquitectura andina 1530-1830*, Embajada de España en Bolivia, La Paz.

Gutiérrez, R.

1997 *Arquitectura latinoamericana: textos para la reflexión y la polémica*, Epígrafe, Lima.

Gutiérrez, R., C. Pernaut, G. Viñuales, H. Rodríguez, R. Vallín, B. Benavides, E. Juon y J. Lambarri

1978 *Arquitectura del altiplano peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires.

Hyslop, J.

1990 *Inca Settlement Planning*, University of Texas Press, Austin.

Kauffmann Doig, F.

1965 Influencias «inca» en la arquitectura peruana del Virreinato: el «fenómeno huamanguino», Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Kelemen, P.

1967 *Baroque and Rococo in Latin America*, tomos I y II, Dover, New York.

Kubler, G.

1946 The Quechua in the Colonial World, en: J. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians*, *Bureau of American Ethnology Bulletin* 143, 331-410, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

- 1947 The Neo-Inca State (1537-1572), *Hispanic American Historical Review* 27 (2), 189-203, New Haven.
- 1961 On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art, en: S. K. Lothrop *et al.* (eds.), *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, 14-34, Harvard University Press, Cambridge.
- Mogollón Cano-Cortes, P.**
1990 Repercusiones del arte mudéjar en América, en: *Relaciones artísticas entre la península ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 de mayo 1989)*, 173-177, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Nair, S.**
2003 Of Remembrance and Forgetting: The Architecture of Chinchero, Peru, from Thupa 'Inka to the Spanish Occupation, tesis de doctorado, Department of Architecture, University of California at Berkeley.
- Neumeyer, A.**
1948 The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America, *The Art Bulletin* 30, 2, 105-121, New York.
- Palmer, G. y D. Pierce**
1992 *Cambios: The Spirit of Transformation in Spanish Colonial Art*, Santa Barbara Museum of Art/The University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Pérez-Morera, J.**
1992 El grabado como fuente iconográfica: el tema de la Virgen de Montserrat en la pintura flamenca y peruana, en: *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Universidad Complutense de Madrid, 399-407, Madrid.
- Rappaport, R. A.**
1969 *House Form and Culture*, Prentice Hall, Englewood Cliffs.
- Rowe, J. H.**
1951 Colonial Portraits of Inca Nobles, en: S. Tax (ed.), *The Civilizations of Ancient America: Selected Papers from the 29th International Congress of Americanists*, 258-268, The University of Chicago Press, Chicago.
- San Cristóbal, A.**
1992 *Lima: estudios de la arquitectura virreinal*, Epígrafe, Lima.
- Sitwell, S.**
1971 *Spanish Baroque Art: With Buildings in Portugal, Mexico, and other Colonies*, Benjamin Blom Publishers, New York.
- Spalding, K.**
1972 The Colonial Indian: Past and Future Research Perspectives, *Latin American Research Review* 7 (1), 47-7, Austin.
- Stern, S. J.**
1993 *Peru's Indian Peoples and the Challenge of the Spanish Conquest: Huamanga to 1640*, 2.^a ed., University of Wisconsin Press, Madison.
- Trachtenberg, M. y I. Hyman**
1986 *Architecture from Pre-History to Modernism: The Western Tradition*, Abrams, New York.
- Upton, D.**
1996 Ethnicity, Authenticity and Invented Traditions, *Historical Archaeology* 30, 2, 1-7, Rockville.
- Upton, D. y J. M. Vlach (eds.)**
1986 *Common Places: Readings in American Vernacular Architecture*, University of Georgia Press, Athens.
- Wethey, H. E.**
1949 *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Harvard University Press, Cambridge.