Museo

Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno"
Nº 34 | Diciembre 2022 | ISSN 18534414



Víctor de Pol:
un artista en el museo

Tesoros
de nuestra biblioteca

Serpientes,
una mochila de infamias



Tesoros de las Ciencias Naturales a disposición de la humanidad

FEDERACION PATRONAL SEGUROS S.A.

Un Respaldo más que seguro

SSN SUPERINTENDENCIA DE SEGUROS DE LA NACIÓN
www.ssn.gob.ar
0800-666-8400
N° de Inscripción SSN: 726

CASA MATRIZ ***Producción y Administración:***
Avda. 51 N° 770 (B1900AWP) La Plata. Telefax: (0221) 429-0200
www.fedpat.com.ar | e-mail: seguros@fedpat.com.ar

Museo

Publicación de la Fundación
Museo de La Plata "Francisco P. Moreno"

Director / Editor:
Guillermo M. López

Comité Editorial:
Guillermo López, Alicia Castro,
María Marta Reca, Cecilia Deschamps y
Elisa Beilinson

Asesor:
Pedro Luis Barcia

Administración:
Lisandro M. Salvador

Diseño y paginación electrónica:
Horacio C. D'Alessandro

Tapa:
Diseño: Samanta Cortés
Fotografía: Bruno Pianzola

Museo de La Plata
Paseo del Bosque, (B1900FWA) La Plata, Argentina.
Tels. 54 (0221) 425 9161/9638/
6134/7744

Fundación: 54 (0221) 425-4369
www.fundacionmuseo.org.ar
E-mail: fundacion@fcnym.unlp.edu.ar
Instagram: @revistamuseo

Fundación Museo de La Plata
Francisco Pascasio Moreno

Comité Ejecutivo:
Presidente: Luis Mansur
Vicepresidente 1°: Alicia Grela
Vicepresidente 2°: Pedro Elbaum
Secretario: Alicia Mérida
Prosecretaria: Virginia Marchetti
Tesorero: Hugo Olivieri
Protesorero: Fernando Varela
Vocales: Laura Fantuzzi y
Salvador Ruggeri

Comisión de Fiscalización:
Graciela Suárez Marzal, Horacio Ortale y
Silvia Ametrano

Comisiones:
Cultura: Graciela Suárez Marzal,
Elena Ciocchini y Graciela López Otegui
Becas:
Silvia Carrasquero, Alicia Castro y
Marcelo Barrera
Relaciones Institucionales:
Eduardo Tonni y Hugo López
Asuntos Exteriores:
Rogelio Marchetti y María Marta Reca

Redes Sociales:
Matilde Carlos

Revista Museo declarada *De Interés Legislativo* por las Cámaras de Diputados y Senadores de la Pcia. de Bs. As.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de la revista puede reproducirse por ningún método sin autorización escrita de los editores. Regularmente se concederá autorización sin pedido de remuneración alguna para propósitos sin fines de lucro, a condición de citar la fuente.
Lo expresado por autores, colaboradores, corresponsales y avisadores no necesariamente refleja el pensamiento del comité editorial, ni significa el respaldo de la revista Museo a opiniones o productos.
Distribución entre miembros permanentes y adherentes de la Fundación. Instituciones científicas y universitarias oficiales y privadas del país y del exterior.
© Copyright by Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno"

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 109.582. ISSN 2591-6335
Printed in Argentina - Impreso en la Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
MUSEO Incluye los sumarios de sus ediciones en la base de datos Latbook (libros y revistas)
Disponible en la web en http://www.latbook.com



Museo

Nº 34 – Diciembre 2022

5 **Editorial.** Fundación Museo: 35 años dedicados al saber. Luis Manzur.

7 **Las Cianobacterias.** "El invento más revolucionario". Ricardo O. Echenique.

17 **Víctor de Pol.** El padre de los "tigres con dientes de sable". Graciela Suárez Marzal y Luis Spalletti

29 **María Ana Varela de Moreno.** Una gran mujer al lado de un gran hombre. Federico Moreno Terrero.

39 **Muñecas que no son juguetes.** Piezas tejidas Chancay en el Museo. Jorgelina Collazo.

45 **¿Sabías que?**

47 **La Puerta Entreabierta.** Había una vez unos libros...

55 **¿Las serpientes son peligrosas?** Una mochila de infamia. Patricio Knight.

63 **Entre brindis y convites.** La resistencia indígena representada en los queros de madera. María Cecilia Páez.

71 **Campos volcánicos basálticos.** Rompiendo con los estereotipos de los volcanes. Irene R. Hernando y Gerardo N. Páez.

79 **Momias y museos.** Límites y posibilidades. Analía Lanteri y Gustavo Barrientos.

86 **Recordando a Hugo Filiberto**

88 **Actividades de la Fundación**

92 **Comentarios bibliográficos.** Mariano Bond. "Los Parodi: un siglo de protagonismo en la paleontología de los vertebrados" por Eduardo Pedro Tonni.

Entre brindis y convites.
La resistencia indígena en los queros de madera

ARQUEOLOGÍA

María Cecilia Páez

Los queros, o vasos de madera andinos, fueron utilizados por las sociedades americanas, especialmente andinas, desde mucho antes del incanato hasta después de la conquista española. La interpretación de su iconografía permite dar cuenta de su carácter simbólico, genealógico e identitario.

Los vasos de madera andinos, conocidos como queros, formaban parte de la tradición de objetos utilizados en instancias tanto rituales como festivas por parte de las sociedades americanas desde tiempo antes de los incas, pero a partir del siglo XV su uso se extendió como parte de la parafernalia vinculada al Tawantinsuyu. Asociados a determinados sectores sociales -las élites- y ámbitos de interacción, los queros destacaban por su valor simbólico, genealógico e identitario, estatus que mantuvieron aún después de la conquista española.

En algunos casos, formaron parte de ajuares funerarios, encontrados en tumbas, individualmente o en pares idénticos–queros mellizos–, ubicados allí con el fin de acompañar al difunto en el pasaje al otro mundo. En otros casos, se encontraron en contextos públicos, en los que se congregaba la gente para participar de fiestas y convites, donde circulaba la chicha, bebida andina por excelencia. Estos espacios tenían un sentido político, en tanto permitían resolver gran parte de las incumbencias e intereses territoriales o sociales del Imperio, pero a la vez también eran una ocasión para el agasajo a las *huacas*, entidades sagradas de la naturaleza, y los *malquis*, que eran las momias de los antepasados.

Los queros incaicos tienen diferencias respecto de aquellos que se utilizaron en tiempos coloniales; no obstante, en ambos casos eran de uso de las elites. Ocurrida la conquista, parte de las jerarquías incaicas siguieron manteniendo un lugar privilegiado dentro de la sociedad americana del siglo XVI. Aunque con un poder notablemente menor, el prestigio logrado les permitía mantener cohesionada a la población indígena que quedaba ahora sometida a las estructuras e instituciones españolas.

Las diferencias más notorias entre unos y otros se relacionan con la forma y la decoración, al ampliar durante la Colonia la diversidad morfológica e incorporar un repertorio de motivos que guarda similitudes con los estándares decorativos del Barroco europeo.

Los vasos inca tienen una forma troncocónica, a veces con la parte superior algo evertida lo que hace que frecuentemente el diámetro de la boca sea mayor que el de la base. Estas piezas tienen un tamaño variable, usualmente alcanzan una altura de entre 10 y 20 cm, aunque hay algunos más altos y otros más pequeños. Dentro de estos últimos se encuentran los que conforman el ajuar de los niños del Llullaillaco, preparados para la ceremonia de la *Capacocha,* que incluye fiestas y ofrendas a las *huacas* (ver Recuadro).

En la decoración de los queros inca se utilizaba el grabado sobre la madera y en menor medida, la pintura. El grabado se realizaba con un instrumento que deja un surco en forma de U al retirar parte de la madera en la producción de los diseños. La pintura no es la técnica predominante en las piezas de este período, si bien se observa en algunos casos, tanto en piezas recuperadas de sitios arqueológicos del Noroeste argentino, como de otros lugares del área andina. Los colores varían, predominando el rojo, blanco, verde, amarillo y marrón, y se emplean en motivos que reproducen en su gran mayoría, el universo de la geometría. Por ejemplo, dentro de las colecciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires hay un quero que procede del sitio arqueológico la Paya, en Salta, que ha sido decorado con motivos de espirales rectos y escalonados, donde se combina una forma típicamente inca, como es el vaso de madera, con elementos decorativos propios de los grupos que habitaban esos territorios previamente a la llegada del Imperio Inca, conocidos como Santa María. Estas sociedades ocupaban el área valliserrana de las provincias de Salta, Catamarca y Tucumán; tenían una forma distintiva de elaborar su cerámica caracterizada por el uso de urnas funerarias decoradas con motivos antropomorfos y geométricos a través de pintura de dos y tres colores. Estas formas sincréticas serían un ejemplo de que, lejos de buscar la homogeneidad cultural, la política inca en estas latitudes más meridionales, respetaba las formas de organización social previa, negociando y articulando con los jefes lo-

Los niños del Lullaillaco

La *Capacocha* o *Capac Hucha* era uno de los rituales más importantes del mundo inca, que consistía en ofrendas de gratitud y reconocimiento hacia los dioses e involucraba el sacrificio ritual de niños. Los niños eran escogidos por su belleza o fortaleza, generalmente hijos de jerarquías indígenas, y viajaban desde las cuatro direcciones del Tawantinsuyu para la ceremonia. Esto representaba una manera de mantener el equilibrio del cosmos frente a circunstancias particulares, como podían ser fenómenos meteorológicos, la muerte de un jerarca o la proximidad de la época de siembra o cosecha, lo que era muy importante porque de esto dependía la reproducción biológica y social del grupo.

Una de estas ceremonias se realizó en la cima del Volcán Llullaillaco, en la provincia de Salta, donde fueron sacrificados tres niños, dos de ellos de entre 6 y 7 años, y otra joven de unos 15 años, conocida como “La Doncella”, que acompañaba a los pequeños en su paso hacia el más allá. Junto a estos cuerpos, conservados gracias a los efectos del frío, se hallaron abundantes objetos de oro, plata, plumería, cerámica, textiles y madera, que formaban parte del ajuar que los acompañaría en su viaje.





1. Queros inca depositados en el Museo Etnográfico (Universidad de Buenos Aires). Izquierda: decoración grabada (Quebrada de la Ciénaga Grande, Purmamarca, Jujuy). Derecha: decoración pintada (La Paya, Salta).

cales, la forma en que se resolvería la vida cotidiana de los grupos indígenas bajo el dominio estatal (Fig. 1).

Las nuevas morfologías que aparecen en la Colonia

En cambio, los queros utilizados por las elites indígenas luego de ocurrida la conquista española, son diferentes en cuanto a su decoración, forma y tamaño. La geometría da paso a la escenificación y la policromía se impone como recurso decorativo, mostrando algo más que sólo un cambio en los patrones artísticos. La decoración cargada, el uso de flores y elementos de la naturaleza se combinan con escenas de labranza, convites ceremoniales, representación de gobernantes indígenas o de guerreros para dar lugar a una pieza que destaca por su colorido, realismo y simbología y también, por la mezcla de elementos del mundo indígena e hispano (Fig. 2).

Las interpretaciones acerca de la simbología de los vasos coloniales son variadas. Para algunos, responden a la necesidad de transmitir un mensaje cohesionador a los grupos indígenas que padecen el sometimiento español y la desestructuración de sus condiciones de vida previas. Esto era fundamental como estrategia de resistencia y como forma de combatir el olvido. Las representaciones pictóricas configuraban un sistema de escritura que podía ser comprendido por los indígenas al margen de los españoles, a través del cual se recreaban las tradiciones, al tiempo que también se transmitía su historia. Otras interpretaciones ponen el énfasis en la pérdida de poder de las elites incaicas, quienes intentaban legitimar su posición a través de la simbología plasmada en estas piezas, no sólo frente a los nuevos sectores de poder colonial, sino también al interior



2. Quero Colonial depositado en el Museo Etnográfico procedente de Cuzco (Perú).

de la propia sociedad indígena.

En lo que respecta a la morfología de este período, si bien sigue siendo la del cono invertido, hay variaciones dentro de esta forma base, que pueden responder a diferencias regionales, cronológicas, o aún, a aspectos de orden social y políticos de los cuales aún resta bastante por explorar.

Comparaciones entre queros incaicos y coloniales depositados en el Museo de la Plata y en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires muestran que los cambios en la forma entre ambos períodos son más graduales que los que se observan en la decoración. Así, es posible identificar un estrechamiento de la cintura de los vasos con su concomitante aumento de los diámetros de la boca y la base a lo largo del tiempo. Esta propensión alcanza su máxima expresión en aquellas piezas que toman la forma de una copa, en donde el cuerpo está separado de la base o asiento a través de un marcado angostamiento. En algunos casos, la parte superior mantiene el perfil trapezoidal invertido que lo relaciona con la forma troncocónica incaica, pero en otros ya se ha redondeado completamente, más parecido al cáliz español que formaba parte de la parafernalia eclesiástica (Figs. 3 y 6).

A la par que se dan estas introducciones, en la decoración se siguen manteniendo elementos iconográficos que remiten a la cosmovisión indígena. Por ejemplo, una de las representaciones frecuentes es la del brindis con el sol, escena en donde se conjuga la figura de personajes de la jerarquía indígena con elementos del paisaje natural y dentro de ellos, el astro. Los personajes humanos sostienen queros en sus manos, en señal de celebración o convite, donde también participan estas otras entidades de la naturaleza. También es común la alusión a festividades dentro del calendario agrícola, en las que se utilizan instrumentos indígenas como el palo cavador, usado para hacer los huecos en la tierra, donde se colocan las semillas en ocasión de la siembra. La combinación de elementos indígenas e hispanos también se refleja en las representaciones de escenas de danzas, que incorporan personajes que portan arco, flecha y atavíos de plumas, con otros que llevan arpas en sus manos, instrumento introducido por los jesuitas. Es decir, la decoración sigue manifestando la prevalencia de elementos materiales o prácticas sociales de la tradición indígena, que en algunos casos se sincretizan con otros de origen occidental. Una de las piezas más emblemáticas en este sentido, es un quero conservado en el Museo Etnográfico procedente de Cusco (Fig. 4). Se trata de un vaso del período Colonial, con un perfil acampanado, que se mantiene recto desde la base hasta la cintura y desde allí se hace evertido hasta el borde. La iconografía muestra, de un lado, un hombre labrando la tierra con un arado tirado por dos bueyes, que es una tecnología que se introdujo en el territorio americano con los españoles, además de aríbalos y ollas chicheras que acompañan la composición. Del lado opuesto de la pieza, hay dos hombres, también sembrando, pero en este caso, con un palo cavador, una forma de labranza propia del mundo indígena que intervenía en todas las prácticas agrícolas.



3. Queros mellizos depositados en el Museo de La Plata, procedentes de Cusco (Perú). Colección Muñiz Barreto. Fotografía tomada de Páez, Minichelli, Joosten y Forgnone, 2019.

Estas dos maneras de cultivar la tierra están presentes en el mismo quero, representativas de ese momento de la historia indígena en donde se conjugaba la memoria de un pasado anhelado, junto con la vivencia de un presente impuesto, dotando así a la pieza de un gran valor simbólico e identitario.

Los queros del Museo de La Plata

En las colecciones del Museo de La Plata hay 10 queros, entre aquellos expuestos en sus salas y los que están en los depósitos, todos correspondientes a la colección Benjamín Muñiz Barreto y procedentes de la región del Cusco (Perú).

Se trata de piezas de madera del período Colonial, en algunos casos de forma troncocónica evertida y en otros, con forma de copa. Las alturas son variables, la mitad de las piezas varía entre 15 y 20 cm, en tanto las restantes son mucho más pequeñas, entre 6 y 11 cm.

A diferencia de los queros prehispánicos, en estas piezas se utiliza pintura de diferentes colores (rojo, verde, marrón, amarillo, negro) para representar diferentes motivos. En muchos casos son florales, una característica del período Colonial, pero también hay animales y escenas protagonizadas por humanos, además de los signos *tocapu*, que es otra de las características sobresalientes de estos vasos. Los *tocapu* son figuras cuadradas, polícromas, con diseños geométricos en su interior, que también están presentes en la iconografía de los textiles andinos. Las interpretaciones en torno a estos signos son variadas, desde aquellas que sostienen que se trata de un sistema de comunicación, a las que los vinculan con la genealogía incaica.

Las escenas representadas en estos queros son de dos tipos: escenas festivo-rituales y escenas reales, en alusión a las jerarquías indígenas. Un rasgo que aparece en las primeras es el par femenino-masculino, que representa la dualidad, concepto vinculado a la organización del cosmos, propio de los pueblos prehispánicos andinos. También



4. Quero procedente de Cusco donde se observa, en un lado un buey tirando de un arado y del otro, dos personajes vestidos con atavíos indígenas portando un palo cavador.

hay otros pares como hombre-llama y mujer-mujer, estas últimas portando queros, acompañados todos ellos por flores, aríbalos y representaciones de animales, por ejemplo, el caso de un picaflor gigante, tal como se ve en la Figura 3. En la dualidad masculino-femenino, el hombre aparece con el palo cavador y la mujer, agachada, esparciendo semillas como parte de una representación de siembra. En el otro par, el hombre arrea la llama, con un instrumento musical en la boca, en tanto los pares femeninos están brindando con los vasos en sus manos. Esta composición forma parte de una misma pieza, con lo cual remite, en su conjunto, a instancias festivas, con alusiones a la agricultura y la cría de animales, que se podrían corresponder a los meses de septiembre y octubre. La fertilidad, tanto en lo que refiere a la chacra como a la reproducción del ganado, es un concepto central en la ontología andina, que se remonta a mucho tiempo antes de la conquista, y que evidentemente sigue teniendo un lugar central en las creencias indígenas que se mantienen en la época Colonial.

Las otras escenas representadas tienen que ver con las jerarquías reales, que portan escudos, cetros y en algunos casos, lanzas, que también podrían interpretarse en términos bélicos o de representaciones rituales de la guerra. Uno de los escudos retratados pareciera corresponder a la dinastía de Amaro Topa Inca, hijo legítimo de Manco Inca, quien se rebeló contra los españoles en 1536, y asumió el trono aproximadamente hacia 1570 (Fig. 5).

Apresado en Vilcabamba por los capitanes de Francisco de Toledo, Amaro Topa Inca fue enviado al Cusco y mandado a ajusticiar en la Plaza de Armas, provocando una gran angustia entre la población indígena ante el ocaso de la dinastía real. Así, la representación de este monarca, rodeado de dos caranchos andinos, aves que también se asocian con las jerarquías incaicas, tiene un valor alegórico, que incluso podría asumirse en términos mesiánicos, en cuanto a la esperanza de recuperar el orden político indígena destruido por la conquista. Esta visión no sería exclusiva de las representaciones de los queros ya que la figura de Amaro Topa Inca se ha relacionado con el mito de Inkarri o Inka-rey. La leyenda, que data del siglo XVII, relata la vuelta del inca muerto, junto con las figuras de Atahualpa y Pachacuti en un solo personaje legendario que viene a revitalizar las formas de vida andino-peruanas y a devolver el esplendor al Imperio Inca.

La representación de escudos reales provee mucha información histórica fehaciente, además del valor cronológico. Sin embargo, no en todos los casos es posible alcanzar una identificación certera, si bien su grafía parece aludir inequívocamente a la realeza, como se puede observar en la Figura 6.

En las piezas del Museo de La Plata aparecen con frecuencia *tocapus* polícro-



5. Parte superior del quero depositado en el Museo de la Plata, donde se observa al monarca con su atuendo característico portando un escudo real, igual al de la dinastía de Amaro Topa Inca.

mos pintados complementando escenas complejas como las que mencionamos más arriba, en tanto también hay otros, cuya única representación son estos signos (Fig. 7). En estos casos, se ubican o bien en la parte superior de vasos troncocónicos evertidos, o bien integran piezas pequeñas, con forma de copa, ocupando casi todo el cuerpo de la pieza hasta la inflexión que lo separa de la base. El significado de cada uno de los signos individuales no ha podido ser descifrado, con lo cual cualquiera sea la ideología detrás de los cuadrados, ha logrado mantenerse al resguardo de la inquisidora mirada colonial.

La cosmovisión indígena o el arte de la resistencia

A través de los siglos que sucedieron a la conquista, el significado de los vasos de madera usados en brindis y convites se fue adaptando a la situación social y política por la que atravesaba la sociedad indígena. Así, la geometría propia del arte retratado en los queros incaicos fue dejando lugar a las escenas, los *tocapus*, las flores, a la figura del sol y los cerros, protectoras de las entidades del aquí y ahora, y al universo simbólico que mantenía presente la imagen de un anhelado tiempo pasado.

No hay duda de que el realismo de las composiciones y la riqueza de colores de los queros coloniales se asemejan más al Barroco europeo que al arte incaico. Sin embargo, detrás de la espectacularidad de las escenas representadas también se oculta una narrativa cada vez más distanciada de las



6. Quero con la representación de un escudo en el panel superior, signos *tocapu* en el medio y flores en el inferior (Museo Etnográfico, UBA).



7. Quero depositado en el Museo de la Plata. En el cuerpo del vaso se observan los signos *tocapu*.

pretensiones de asimilación y homogeneización cultural que invadían Occidente en los siglos posteriores a su llegada a América.

Así como Manco Inca construyó en Vilcabamba el último bastión de resistencia indígena, defendido por Amaro Topa Inca hasta su muerte, también el arte de los queros representa una forma de tenacidad ideológica frente a las prerrogativas de un mundo ajeno y hostil. La necesidad de mantener vivo el recuerdo de sus tradiciones, el apego hacia los vínculos y las relaciones intersubjetivas –tan diferentes de la forma de vida impuesta en la Colonia–, sumado a los abusos e inequidades que definían el trato de los españoles hacia los indígenas, dio lugar a un arte catalizador de las emociones. Así, los queros se transformaron no sólo en un vehículo a partir del cual mantener viva la identidad indígena, sino también una forma de praxis política, sostenida sobre aquellas características que definieron la idiosincrasia andina: la capacidad de resistir desde lo colectivo y la importancia del encuentro, del dar y del recibir.◆

Lecturas sugeridas

Lizárraga Ibáñez, M. A. (2009). Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los 'queros de la transición' (vasos de madera del siglo XVI). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino,14* (1), 37-53. https://www.scielo.cl/pdf/bmchap/v14n1/art03.pdf

Páez, M. C.; Minichelli, B.; Joosten, G. G.; Forgnone, I. (2019). La iconografía de los queros del Museo de La Plata. Primeras aproximaciones interpretativas. *Revista Española de Antropología Americana*, 49, 73-85. https://doi.org/10.5209/reaa.66521

Ziółkowski, M. (2009). Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) "figurativos". *Estudios Latinoamericanos, 29*, 307-334. https://doi.org/10.36447/Estudios2009.v29.art19

Dra. María Cecilia Páez
División Arqueología, Museo de La Plata. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP. CONICET