

ANALES 14

MUSEO DE  AMÉRICA 2006

Artículo

Continuidad prehispánica
y mestizaje en Perú.
Una historia
de conquistadores
narrada en un vaso
de libaciones incaico

Paz Cabello Carro



CONTINUIDAD PREHISPÁNICA Y MESTIZAJE EN PERÚ. UNA HISTORIA DE CONQUISTADORES NARRADA EN UN VASO DE LIBACIONES INCAICO



PAZ CABELLO CARRO

MUSEO DE AMÉRICA. MADRID

OUCEIHIHIEIIGEECEEFIFIÁ

RESUMEN: INTERPRETAMOS UNA *PAJCHA* O VASO DE LIBACIONES DEL MUSEO DE AMÉRICA QUE DEBIÓ SER RECOGIDA EN EL SIGLO XVIII POR MARTÍNEZ COMPAÑÓN, OBISPO DE TRUJILLO, PERÚ, CIUDAD QUE DE ALGUNA MANERA SUSTITUYÓ A LA CAPITAL DEL REINO DE CHIMOR, ARRUINADA POR LOS INCAS. LOS SÍMBOLOS DEL VASO, EL JAGUAR Y EL ARCO IRIS QUE SOSTIENE EL FELINO ENTRE SUS PATAS, SON SÍMBOLOS ASOCIADOS AL GOBERNANTE CHIMÚ. DOS COMPAÑÍAS DE CONQUISTADORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI, CUYA COMPOSICIÓN SE DESCRIBE, AVANZAN HACIA EL JAGUAR: DESFILAN AL SON DE MÚSICA, DISPARANDO SALVAS, PRESENTANDO ARMAS Y RINDIENDO HONORES, ES DECIR INCLINADO LAS BANDERAS QUE MUESTRAN LA INSIGNIA DE CARLOS V Y EL ESCUDO DE TRUJILLO. ESTOS HONORES, REALIZADOS, AYER Y HOY, SOLO ANTE PERSONAJES DEL MÁXIMO RANGO, EN ESTE CASO EL JAGUAR, NOS LLEVAN IDENTIFICAR AL JAGUAR CON EL CACIQUE DE TRUJILLO. EN ÉPOCA COLONIAL TEMPRANA ERA DON MARTÍN CAJACIMCIM, DE LA CASA REAL CHIMÚ DERROCADA POR LOS INCAS, RICO Y ESPECIAL ALIADO DE PIZARRO Y LOS ESPAÑOLES.

PALABRAS CLAVE: *Pajcha*, vaso de libaciones, jaguar, Trujillo, heráldica, Martín *Cajacimcim*, Martínez Compañón, chimú-inca, colonial temprano, conquistadores, 1538.

ABSTRACT: We interpret a vase of libations or *pajcha*, of the Museum of America, Madrid, that must be collected in the 18th Century by Martínez Compañón, bishop of Trujillo, Peru, town that substituted the capital of the ancient Kingdom of Chimor, destroyed by Incas. The symbols of the vase, the jaguar and the rainbow are associated with the Chimú ruler. Two companies of Spanish conquerors of the 15th Century, with composition is described, advance to the jaguar: they defile with music, the fire a volley, present arms and pay honour surround-

ing banners. The banners have the coats of Spanish king Charles V and the city of Trujillo. The describe honours, yesterday and today, are just given to the highest rank persons, in these case the jaguar. That is why we identify the jaguar with the cacique or chief of Trujillo that, in early colonial times was don Martín *Cajacimcim*, from the royal Chimu family removed by Incas, a wealthy men and special friend of Pizarro and the Spaniards.

KEY WORDS: *Pajcha*, libations vase, jaguar, Trujillo, heraldic, Martín *Cajacimcim*, Martínez Compañón, Chimu-Inca, early colonial, conquerors, 1538.

I

PROCEDENCIA DEL VASO DE LIBACIONES

Hay en los museos objetos que aparentemente provienen de excavaciones y que se suelen catalogar como precolombinos, pero que son en realidad objetos de época colonial temprana que siguen los conceptos propios de la tradición indígena. El estudio de estos materiales aparentemente precolombinos con evidencias europeas nos permitirá estudiar la continuidad y transformación, es decir el mestizaje de culturas, o aculturación, estudio que es cada vez es más frecuente, sobre todo en los casos que aparecen elementos iconográficos europeos.

Existe en las colecciones del Museo de América de Madrid una *pajcha* o vaso ritual de libaciones de madera en forma jaguar que sostiene entre sus patas delanteras un largo vástago hueco destinado a la salida del líquido contenido en el cuerpo hueco del felino¹. Clavos de plata simulan la piel del jaguar. En las dos caras laterales del vástago aparecen sendas escenas en las que desfilan hacia el jaguar conquistadores españoles vistos por artistas indígenas, formando una escena unitaria. Un friso de rombos recorre la parte superior del vástago. Al final de éste y entre las patas del felino aparece una figura esquemática rodeada por un arco iris, símbolo de la bóveda celeste y habitualmente asociado a la realeza incaica. La decoración, pintada, tiene el mismo tipo de policromía que los vasos ceremoniales de madera o *keros* incaicos tardíos y de época colonial (fig. 1).

La *pajcha*² pertenece a las colecciones más antiguas del Museo. Está referenciada en el inventario más antiguo conocido, acabado en 1860³, donde figuran las colecciones que estaban en el siglo XVIII en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Carece de indicaciones de procedencia. Pero, como hemos encontrado en diferentes archivos algunas listas de objetos remitidos en el XVIII y hemos estudiado quiénes enviaron objetos entonces⁴, por exclusión es posible deducir que esta *pajcha* debió de ser enviada por el obispo de Trujillo del Perú, Baltasar Jaime Martínez Compañón.

Por otra parte, en la ficha antigua de esta pieza hay una anotación de puño y letra de Florencio Janer, el conservador que ordenó las colecciones reunidas en el

¹ El presente trabajo se basa en otro anterior (Cabello, 2003 a) en el que adelantaba los datos más relevantes de la presente *pajcha* relacionándola con unos enterramientos descubiertos y dibujados en el siglo XVIII por el Obispo de Trujillo, que era el tema central del estudio. El presente trabajo fue presentado en el Convegno Internazionale «Nuevas Perspectivas en los Estudios Andinos», celebrado 19 y 20 de mayo de 2005 en Florencia en la Società Italiana de Antropologia e Etnologia. Se ha presentado en 2005 una versión reducida en los Anales de Società Italiana de Antropologia e Etnologia, Firenze, que recogerá las ponencias de la convención.

² Número actual 7569.

³ Janer, 1860. Ms.

⁴ Cabello, 1989 y 1991



FIGURA 1: PAJCHA N° INV. CE7569. MUSEO DE AMÉRICA. MADRID

siglo XVIII y redactó un inventario que finalizó en 1860 (el más antiguo conocido). En su anotación, Janer envía al lector a la ficha de otra *pajcha* de madera sin policromía en la que señala que fue remitida por el Obispo de Trujillo, Perú, en 1788⁵. Debía pensar que ambas piezas estaban relacionadas, no solo por la forma (a mediados del siglo XIX no sabían que tipo de objeto era éste), sino por el origen. De ser cierta la fecha, tendríamos, además, que Martínez Compañón hizo en 1788 un envío de objetos del que no se tenía noticia.

Es sabido que el Obispo de Trujillo hizo excavaciones y recogió objetos en su diócesis cuando elaboró su conocida *Historia Natural del obispado de Trujillo* en acuarelas (Martínez, 1782-1790). Es también conocido que, al menos una parte importante de los objetos obtenidos, fueron remitidos al Real Gabinete de Historia Natural. Según las indicaciones de algunos de los dibujos se puede deducir que los objetos arqueológicos coleccionados por Martínez Compañón debieron provenir, en su mayoría, de Chan Chan y otras inmediaciones de Trujillo (Cabello, 1991 y 2003 b). En un anterior trabajo (Cabello, 2003 a) sólo contemplé la hipótesis de que la *pajcha* procediese de las excavaciones arqueológicas. Pero el estado de conservación parece indicar que no estuvo enterrada sino que debió mantenerse en manos particulares de las cuales la debió obtener el Obispo. En cualquier caso, la identificación del coleccionista nos permite conocer su lugar de procedencia: Trujillo y relacionarla con las actividades arqueológicas y etnográficas de Martínez Compañón, parcialmente documentadas en los dibujos de su *Historia Natural* y, de manera más colateral, en algunos archivos y en los escritos de Lecuanda, su posible sobrino.

⁵ Janer, a pesar de su conocimiento del archivo, encontró escasas referencias sobre las piezas del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid debido, probablemente, al saqueo de las tropas napoleónicas y los posteriores años de abandono. Debía encontrar el dato sobre el origen de la pieza en alguna etiqueta explicativa de la exposición (así había sucedido con otras antiguas etiquetas que guardó como testigo de su trabajo y que todavía se conservan).

II LA PAJCHA Y SU SIMBOLISMO

Debemos recordar que una *pajcha* es un objeto ceremonial de uso restringido y que la que nos ocupa es un objeto de forma inusual. De factura especialmente cuidada, su decoración policromada es similar a la de los vasos cilíndricos de madera, los *keros*, relacionados con la nobleza incaica en época colonial temprana. Por lo tanto, el usuario y poseedor de la *pajcha* tenía que ser un personaje importante relacionado con los símbolos que se despliegan en ella. Extraordinariamente bien conservada, es probable que, como los mencionados *keros*, se hubiera mantenido en el seno de la familia a la que perteneció, hasta que, habiendo ya declinado a finales del XVIII el papel de las familias de la antigua nobleza indígena, los objetos relacionados con su rango se convirtieron en algo arcaico con un simbolismo apenas comprensible. Intentaremos retroceder en la memoria del tiempo para reconstruir este simbolismo y la historia que pueda narrar.

Comencemos por el jaguar, asociado a la tierra, en tanto que *Pachacámac* (*pacha*=tierra, *cápac*= poder) o versión masculina y poderosa de *Pachamama*, la tierra madre. Recordemos además que es bajo la tierra donde viven los difuntos que deben ser propiciados, siendo el culto a los antepasados uno de los ejes del mundo ritual del antiguo Perú. Recordemos también que en el inframundo subterráneo reina la noche mientras el sol luce en el cielo humano (tras su ocaso en el mundo de los humanos, el sol baja al inframundo, de manera que el mundo de los difuntos y poderosos antepasados es un mundo donde todo transcurre al revés)⁶. El felino es, además, símbolo frecuente del poder, tanto al civil de un gobernante, como religioso (brujo o sacerdote).

Los clavos de plata que simulan las manchas de la piel del felino, asocian al jaguar con la luna y la luz nocturna (en contraposición a la diurna del sol), al igual que el jaguar lo está con la tierra y con la noche; subrayan, a modo metáfora, la asimilación de nuestro felino con la noche estrellada. De hecho, los clavos de plata simulan tanto las manchas de la piel como las estrellas. Tenemos pues un jaguar como símbolo del cielo nocturno y la tierra, además de la habitual relación de este felino con el poder. En la cultura chimú, que se asentó en el obispado de Trujillo, la luna fue una divinidad con una especial preponderancia.

El arco iris que el jaguar sostiene entre sus patas que enmarca una figura esquemática suele aparecer en los *keros* saliendo de la boca de dos felinos (o cabezas de felinos) que representan la tierra sobre la que se asienta la bóveda celeste. En el interior de este arco, entre el cielo y la tierra, se suele representar a un guerrero, el Inca, cuyo papel ritual como engranaje entre el mundo celeste y terrestre es bien conocido; papel que debió ser consustancial a cualquier gobernante indígena y que

⁶ Cabello, 2000.

debió mantenerse, en tanto que prestigio e intermediario con las jerarquías, en sus descendientes durante tiempo después de la conquista. También en la cultura Chimú tardía (siglos XV y XVI) aparece el arco iris simbolizando el firmamento que sale de cabezas de felinos o de dragones; con la característica de que el arco iris chimú suele estar rodeado por volutas que representan las olas marinas (el mar y la luna están relacionados), como podemos ver en la Huaca del Arco Iris o del Dragón (véase fig.15), o en numerosas cerámicas. La figura esquemática que aparece dentro del arco iris-bóveda celeste que sostiene entre sus patas el jaguar-tierra de nuestra *pajcha* representa a un gobernante investido de las prerrogativas de la realeza.

Los rombos son un *tocapu* o símbolo pictográfico asociado a la nobleza y el poder. Los dos desfiles de conquistadores españoles avanzan por los laterales del vástago en dirección del jaguar (cuyas manchas de plata simulan el cielo estrellado y la tierra) y hacia esta figura esquemática enmarcada por el arco iris que simula la bóveda celeste que representa un gobernante (entre el cielo y la tierra, como mediador de ambas). Todas estas características nos indican que estamos ante un vaso de libaciones que tiene un simbolismo especial y narra un acontecimiento concreto que está en relación con una tropa de conquistadores españoles.

Descripción de las escenas de los conquistadores

Las dos escenas con la procesión de los conquistadores son muy parecidas: los soldados se dirigen hacia el jaguar y guardan el mismo orden (figs 2, 3, 4 y 5). La diferencia prácticamente estriba en su número: en la cara A hay 18 militares y en la cara B un arcabucero de más eleva el número a 19 militares

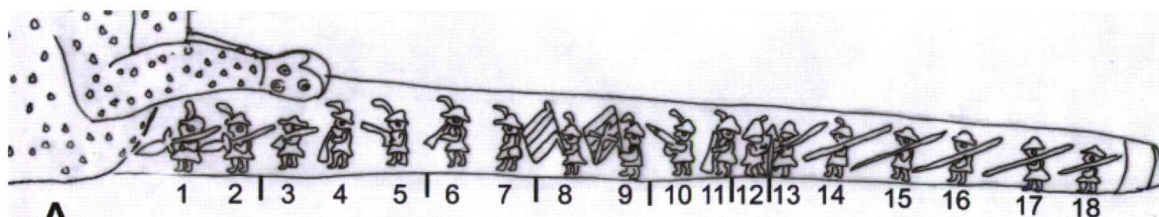
En ambas caras el orden es el mismo: abren el desfile dos oficiales con esponentes, un arma propia de los oficiales de alto rango, claramente visibles en la cara A (A-1 y A-2) y algo menos en la cara B (B-1 y B-2).

En segundo lugar van tres soldados con arcabuces en las tres posiciones posibles: al hombro, presentando armas (A-3) en posición de saludo (A-4), y disparando salvas (A-5). En la cara B los dos primeros arcabuceros disparan salvas (B-3 y B-4) y el tercero presenta armas (B-5).

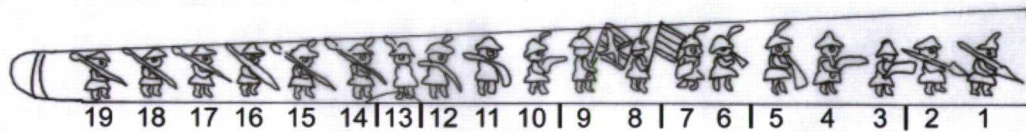
En tercer lugar marchan dos músicos: una trompeta y un tambor (A-6, A-7; B-6, B-7); aunque el tambor está un poco borroso en la cara A. Le siguen dos abanderados en posición de rendir honores, es decir, las inclinan o rinden en señal de respeto (A-8, A-9; B-8, B-9).

En quinto lugar desfilan dos arcabuceros en la cara A y tres en la cara B. En la cara A un arcabucero dispara salvas (A-10) y el otro presenta armas (A-11); mientras que en la cara B el primero dispara salvas (B-10) y los dos siguientes llevan el arcabuz al hombro (B-11 y B-12).

Cierran el desfile un suboficial con un espontón o quizás una pica corta en posición de presentar armas (bien visible en A-12 y borrosa en B-13) que camina de espaldas para impartir órdenes a un pelotón de seis piqueros que marchan detrás con la pica al hombro (A-13 a A-18; B-14 a B-19) ⁷.



A



B

FIGURAS 2, 3, 4 Y 5: CARA A Y B Y ORDEN DEL DESFILE: 1, 2: OFICIALES CON ESPONTONES; ARCABUCEROS: 3,4,5; MÚSICOS: 6,7; ABANDERADOS: 8,9; ARCABUCEROS: A-10,A-11 Y B-10, B-11, B-12; SUBOFICIAL CON PICA CORTA: A-12 Y B-13; PIQUEROS: A-13 A A-18 Y B-14 A B-19.

Visten un chaleco o chupa larga hasta medio muslo, muy probablemente de cuero, que es el que usaban habitualmente los militares (y no la coraza metálica) y que se usó en América, con apenas modificaciones, hasta principios del siglo XIX (Cabello, 2003b:16-18; Bernis, 2000: 397 y ss.). La chupa o cuera, que estuvo muy de moda durante más de dos siglos y fue alargándose con el tiempo. La vemos en numerosos retratos de civiles, en cuyo caso solía ser de fino cuero o ante, a veces perfumado, con botonadura. En los dibujos de Guamán Poma de Ayala, de 1615, vemos al príncipe inca don Melchor Carlos vistiendo este chaleco. Vemos también la cuera en los retratos de militares y llevada por soldados, generalmente más largas y sin la cuidadosa botonadura civil. En los mencionados dibujos de Guamá Poma de Ayala



FIGURA 6: LA CHUPA O CHALECO DE CUERO EN SU VERSIÓN LARGA, USADA TANTO POR UN CIVIL, EL PRÍNCIPE DON MELCHOR CARLOS YNGA, COMO POR UN GUERRERO, EL CONQUISTADOR FRANCISCO HERNANDES. GUAMÁN POMA DE AYALA [1615] PP. 739 Y 428.

también aparece la cuera usada en batalla por los conquistadores, como en el retrato de Francisco Hernández que se yergue de entre sus enemigos muertos que también visten el mismo amplio chaleco (fig. 6).

En el Museo del Ejército de Madrid se conserva una cuera del siglo XVIII⁸ que, como la que lleva el militar dibujado por Guamán Poma, es amplia y larga para proteger los muslos y tiene una abertura por detrás que permite montar a caballo y los movimientos. En un dibujo del Museo de América del XVIII vemos a un soldado español del Presidio de Monterrey, California, que lleva una cuera suelta y sin ceñir similar a la del Museo de Ejército⁹. En el volumen de arqueología de la *Historia Natural* en dibujos del obispado de Trujillo ordenado por Martínez Compañón aparecen dos acuarelas del cadáver de un personaje con un tocado de plumas (de frente y de espaldas) que viste una cuera larga sin mangas con su abertura trasera.

⁷ Agradezco en primer lugar al doctor Johannes Karl Wilhelm Willers, del *Germanisches National Museum* de Nüremberg, las indicaciones que me dio y luego me escribió (correspondencia, 30, 1, 1992) identificando los soldados, armas y la disposición del desfile. Sin esta ayuda me hubiera sido difícil adentrarme en el simbolismo de la presente *pajcha*. Agradezco también las indicaciones de Manuel Gómez Ruiz, coronel retirado y asesor del Museo del Ejército de Madrid (en 2002), de Andrés Gutiérrez Usillos, conservador (en 2002) del Museo de Ejército de Madrid, de Olaf Bernárdez, experto en temas militares. También a Sofía Rodríguez Bernis, directora en 2002 del Museo del Ejército.

⁸ Número 43090.

⁹ Número 2285. Pertenece a los dibujos realizados durante la expedición Malaspina en la última década del siglo XVIII. Lleva el sombrero de ala ancha que solemos ver en muchas representaciones de soldados de los siglos XVI a comienzos del XIX.

Aunque el tocado y el ajuar que le acompaña nos llevarían a pensar en un personaje prehispánico, se trata en realidad de un personaje de época colonial inicial, lo mismo que el resto de los cadáveres que también dibujó el obispo (Cabello, 2003b: 14 y ss.). Sin embargo, este chaleco es difícil de comprender, ya que Gudemos (2004:96) lo interpreta como una camiseta sin mangas atada con un cordel cinto; aunque tiene el acierto de relacionarla con la vestimenta usada por los combatientes que aparecen en el pórtico de la iglesia de Chinchero; es decir, con la prenda militar que es¹⁰.

Bajo la chupa los militares visten una camisa de manga larga de diferentes colores. Las piernas, también con colores variados, nos indican el uso de calzas. En algunos casos se observa otro color en los pies, lo que indica el calzado. Parece como si el color de los zapatos se hubiera aplicado sobre el de las piernas, por lo que ha saltado antes, ayudado también por la situación de los pies en el borde inferior del vástago, más desgastado por el uso.

Llevar un sombrero con ala, quizás metálico aunque más probablemente de cuero. Lo adornan, como era usual entre los soldados, con una pluma o quizás con un penacho. Sombreros y plumas son de diferentes colores; aunque los alabarderos que cierran la marcha carecen de pluma, quizás debido a lo reducido del espacio.

¿Una o dos compañías?

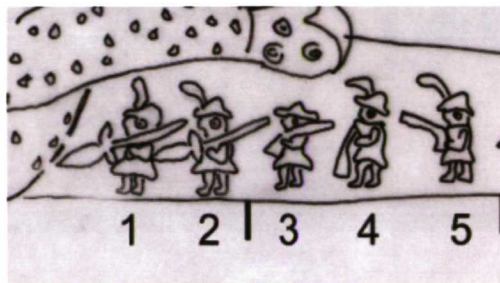
Cada escena representa una compañía formada por dos oficiales, tres arcabuceros, dos músicos, dos abanderados, dos/tres arcabuceros, un suboficial y seis piqueros. ¿Se trata de una misma compañía representada en ambas caras o dos compañías distintas con diferente número de hombres que marchan paralelas o, incluso, una detrás de otra?. Las analizaremos para verlo (fig. 7, 8, 9 y 10).

Hay algunas diferencias: en la cara A aparecen dieciocho hombres y en la B diecinueve. Es en los arcabuceros donde observamos esta diferencia numérica: hay cinco en A y seis en B. Pero no sólo es distinto el número de los fusileros, sino sus actitudes. En la cara A se han representado las tres posiciones propias de un arma de fuego: al hombro, en saludo o presentando armas y en disparo (en este caso salvas ya que es un desfile); mientras que en la cara B falta el saludo a pesar de tener número suficiente de soldados en los dos pelotones para representar todas las posiciones. El esquema de los arcabuceros sería:

Cara A: (arma al hombro, saludo, salvas) + (salvas, saludo)

Cara B: (salvas, salvas, al hombro) + (salvas, al hombro, al hombro)

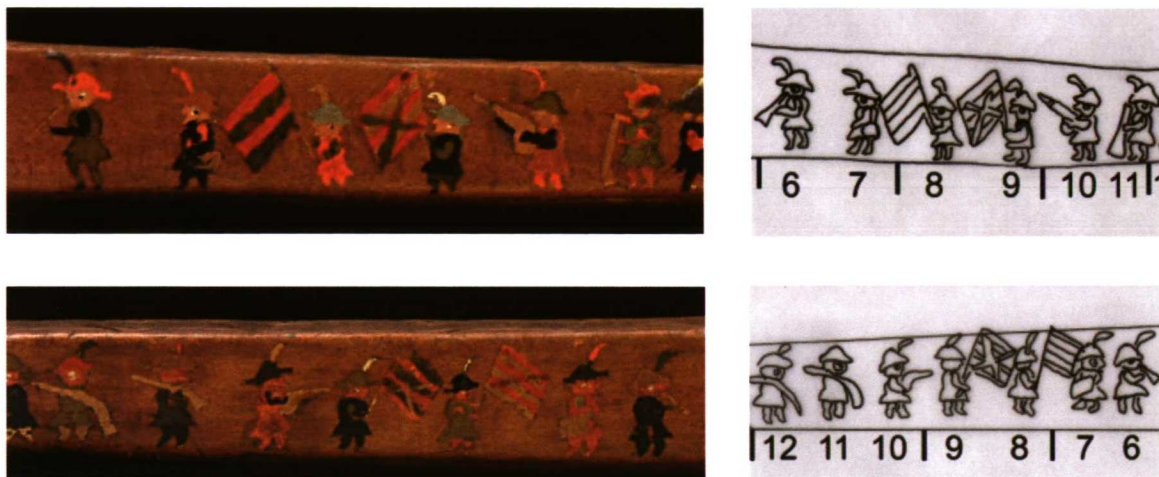
¹⁰ Sin embargo, la fecha de estas pinturas la indujeron a pensar que la *pajcha* podría ser de finales del XVIII e interpretar por tanto la escena como una coreografía de los *'ch'unchu* o una danza de la conquista (Gudemos, 2004:97).



FIGURAS 7 Y 8: FIGURA CARAS A (ARRIBA) Y B (ABAJO): DOS OFICIALES CON ESPONTONES Y TRES ARCABUCEROS. NÓTESE EN A LAS POSICIONES DE ARMA AL HOMBRO, PRESENTEN ARMAS Y DISPARANDO SALVAS. EN B, LOS DOS PRIMEROS ARCABUCEROS DISPARAN SALVAS Y EL TERCERO LLEVA EL ARMA AL HOMBRO.

Hay también una diferencia entre los dos oficiales que abren la marcha: los de la cara A no llevan cinturones y las hojas de sus espontones son trilobuladas. Los oficiales de B usan cinturón (los demás soldados tienen marcada la cintura, pero no se dibuja el ceñidor). Sus armas parecen también algo distintas: las hojas de los espontones de A son trilobuladas (una hoja central con dos apéndices laterales o gavilanes muy desarrollados y curvados) y las de B son lanceoladas, sin los apéndices laterales propios del espontón. Bajo la hoja del espontón del segundo oficial de B aparece lo que podría ser una larga pluma o un penacho que cae, cuyo color blanco se diferencia del verde oscuro de la hoja. Aunque el reducido tamaño de las figuras y la pintura parcialmente saltada o borrosa impiden la observación de algunos detalles, los oficiales de A parecen diferentes de los de B, y el segundo oficial de B aparece individualizado llevando su propio distintivo.

¿Estamos ante la dificultad de repetir la misma escena de manera idéntica? ¿Estamos ante una sola compañía de unos dieciocho o diecinueve hombres o ante dos compañías diferentes? ¿Se ha perdido parcialmente la pintura que afecta a estos detalles? Aunque las mencionadas diferencias pueden ser accidentales, es más fácil pensar que sean intencionadas y que se haya pretendido representar a dos compañías diferentes. En este caso estaríamos ante una sola escena en la que se despliegan treinta y siete hombres divididos en dos compañías que marchan a la vez, en paralelo o una detrás de otra.



FIGURAS 9 Y 10: CARAS A (ARRIBA) Y B (ABAJO): DOS MÚSICOS (CORNETA Y TAMBOR). DOS ABANDERADOS RINDIENDO HONORES; OBSÉRVESE EL ASPA DE LA CRUZ DE BORGOÑA. SEGUNDO PELOTÓN DE ARCABUCEROS (DOS EN A Y TRES EN B): LOS DOS PRIMEROS DE CADA PELOTÓN DISPARAN SALVAS (A-10 Y B-10) Y LOS SIGUIENTES LLEVAN ARMA AL HOMBRO (A-11 Y B-11, B-12).

Las banderas

Aunque parecen ser las mismas, hay algunas diferencias en las banderas que merecen un análisis aparte (figs. 11 y 12). Las de la cara A presentan menos banderas horizontales o fajas (cuatro la primera bandera y cinco la segunda) que las de la cara B (seis fajas las dos banderas). Debido a lo reducido del espacio es fácil pensar en un error o poca atención a la hora de reproducir el número de fajas, ya que los colores, que es lo que más importa, son los mismos. Sin embargo, las banderas desfilan en orden inverso: en A marcha delante la bandera roja y verde oscuro seguida de otra roja y amarilla con una cruz en aspa; en B marcha delante la bandera roja y amarilla con una cruz en aspa muy borrosa (¿intencionalmente borrada ya que solo se ve la huella del color y no el color?) seguida de la bandera roja y verde oscuro una cruz en aspa con la pintura algo deteriorada, pero claramente aplicada.

Es tan evanescente el aspa de la primera bandera de la cara B que podría pensarse en un *pentimento* o arrepentimiento (borrado intencionalmente, aunque visible a pesar de todo) para que el aspa solo apareciera en la segunda bandera. Si embargo, al ir las banderas cambiadas de orden en cada cara, el aspa en la segunda bandera queda sobre diferentes colores: aspa sobre rojo y gualda (amarillo) en A y aspa sobre rojo y verde oscuro en B. ¿Se equivocó el dibujante con el orden de las banderas y por tanto con las aspas o es todo algo intencionado? Un cierto grado de error es posible, ya que se trata de un artista indígena que, aunque debía saber que las banderas y su orden tenía (y todavía tiene) importancia y significado, pudo haber cometido un error.

Lo que es exacto es la representación de dos banderas. Son las banderas que ya en el siglo XVI, y todavía hoy, llevan los ejércitos: la primera es la principal y suele tener el escudo de la unidad o del ejército; la segunda es la de la compañía. En nuestro caso la primera bandera de A no lleva escudo o marca y la de B lleva el aspa borrosa (o borrada). Sin embargo, las dos banderas secundarias de A y B llevan claramente el aspa o cruz de san Andrés que tiene un claro significado como enseña veremos.

Los colores de las fajas, por el momento, no aportan especial información, más allá de la obvia de que se trata de soldados españoles: El rojo fue un color ampliamente usado en las insignias españolas. También el rojo y gualda (amarillo) fueron muy frecuentes en España hasta el punto de identificarse en ocasiones con este país antes de la formalización de la actual bandera española con estos colores dispuestos también en fajas en el siglo XVIII¹¹.

Hasta finales de la Edad Moderna las banderas tuvieron pocas reglas fijas, pudiendo cambiar fácilmente los colores según las circunstancias o los capitanes. Esta variabilidad se debía a que las banderas solían estar asociadas a personas o linajes que, más que por colores, se representaban por su escudo. Es el caso del aspa¹² o la Cruz de San Andrés, también llamada cruz de Borgoña que era el símbolo de los duques de Borgoña, señores soberanos de los Países Bajos¹³. Esta insignia de la Casa de Borgoña fue introducida por Felipe el Hermoso, de muy breve reinado como marido de la reina Juana I La Loca, hija de los Reyes Católicos. La cruz quedó en la Corona española en la persona del hijo de ambos, Carlos I de España, más conocido como el emperador Carlos V¹⁴, que dominó una importante parte de Europa y América.



FIGURAS 11 Y 12: CARA A (IZQUIERDA) Y B (DERECHA). NÓTESE EL ASPA DE LA CRUZ DE BORGOÑA EN LA SEGUNDA BANDERA DE A; Y LA MISMA CRUZ BORROSA EN LA PRIMERA BANDERA DE B, QUE LLEVA LOS MISMOS COLORES QUE LA SEGUNDA DE A, LO QUE HACE PENSAR EN UN *PENITIMIENTO* O ARREPENTIMIENTO PARA QUE EL ASPA QUEDE EN LA SEGUNDA BANDERA. SE OBSERVA UNA CLARA VOLUNTAD PARA QUE LA CRUZ BORGOÑONA (SÍMBOLO DEL EMPERADOR QUIEN LA CONCEDIÓ A TRUJILLO) APAREZCA EN LA SEGUNDA BANDERA, QUE ES SIEMPRE LA DE LA COMPAÑÍA, MIENTRAS QUE LA PRIMERA ES LA DEL EJÉRCITO.

¹¹ La bandera española (rojo, amarillo y rojo) se fijó en el reinado de Carlos III (1759–1788), aunque no se acabó de oficializar del todo hasta un decreto de 1843. Los colores del reino de Aragón (existentes desde la Edad Media) son los mismos rojo y amarillo, aunque dispuestos en palos o bandas verticales.

¹² Manzano, 1997

¹³ Estaban entonces formados, fundamentalmente por las actuales Holanda y parte de Bélgica.

¹⁴ Rey de España por su madre, fue el primero en aunar en una sola persona los diferentes reinos de españoles que habían reunido Isabel reina de Castilla (que incluía León, Galicia y toda Andalucía) y Fernando rey de Aragón (que incluía Cataluña, Valencia y Navarra). Señor de los Países Bajos por su padre Felipe el Hermoso (que a su vez lo heredó de su madre María de Borgoña, aun-

La cruz en aspa, la cruz borgoñona fue el emblema de Carlos V y era bien conocida en la época por toda Europa y buena parte de América¹⁵. ¿Por qué aparece el emblema imperial en las dos banderas secundarias (a pesar de los cambios de color de éstas)? Aparentemente porque era el emblema de la compañía y no la de todo el ejército.

El escudo de armas de Trujillo: continuidad de significados bajo formas nuevas

Pero, ¿qué unidad era ésta que llevaba la cruz aspada del Emperador? Es la compañía de la ciudad colonial de Trujillo (recordemos que la *pajcha* proviene de Trujillo) que fue fundada en 1534–1535. En su escudo, otorgado el 23 de noviembre de 1537 por el Emperador, figuraba la cruz de Borgoña junto con la «K» de *Karolus* y una corona real (en tanto que rey de España) que abraza las aspas de la cruz; todos los cuales han permanecido invariables hasta nuestros días; un grifo sostiene el escudo (fis 13 y 14).



FIGURAS 13 Y 14: ESCUDO DE TRUJILLO, PERÚ. IZQUIERDA EN LA ACTUALIDAD. DERECHA, TOMADO DEL PRIMER VOLUMEN DE MARTÍNEZ COMPAÑÓN (CA. 1782–1790).

¿Por qué aparecen tan cuidadosamente dibujadas las banderas con la cruz de Borgoña (y también de Trujillo) en este desfile? La respuesta estaría en el grifo que sostiene el escudo de la ciudad y en el jaguar de la *pajcha*. El grifo del escudo aparece como un león rampante con alas de águila y cabeza de águila (con lengua de serpiente y orejas de felino en el escudo del siglo XVIII). Recordemos que el grifo es un animal fantástico de la mitología europea, de origen precristiano, con cabeza y alas de águila y cuerpo y orejas de león, que pasó a la heráldica donde todavía continúa. Reúne las características de los dos animales más nobles y de mayor categoría simbólica: el felino, rey de los animales que simboliza la fuerza terrestre, bravura, dominio y realeza; y el águila, rey de las aves, que se asocia al cielo e indica preeminencia sobre el mundo. En su vertiente cristiana cada animal por separado simboliza a Jesucristo y la unión de ambos representan las dos naturalezas de Cristo: la divina bajo el águila y la humana bajo el león. El grifo, además de reunir las caracterís-

que en su tiempo ya se había perdido el ducado de Borgoña que había dado origen a su título). Archiduque hereditario de Austria a la muerte de su abuelo paterno Maximiliano y emperador electivo de Alemania, siguiendo la estela de su abuelo Maximiliano, viudo de María de Borgoña.

¹⁵ Tras la muerte de Carlos V, la casa de Orange (hoy reinante en Holanda) acabó haciéndose con el poder de los Países Bajos e introdujo su propia heráldica. Por lo que, desde finales del siglo XVI (y, de manera definitiva, desde mediados del XVII) la Cruz de Borgoña quedó asociada a España.

ticas de los dos animales y simbolizar el dominio de la tierra y el cielo, en heráldica indica fuerza, reflexión y vigilancia.

En un continente sin leones como el americano, otro felino, el jaguar, juega un papel similar. Ya vimos como el jaguar de la *pajcha* está asociado a la noche y al cielo estrellado nocturno, la luna y la tierra; y el arco iris a la bóveda celeste, estando ambos motivos relacionados con el dominio y el poder real. El jaguar, tanto en su vertiente terrestre como en la celeste nocturna y en tanto que asociado al arco iris diurno, tiene el mismo simbolismo que el grifo. Ambos animales están asociados al poder y a la realeza, lo que en la *pajcha* viene realzado por la inclusión del gobernante bajo el arco iris (iconografía más bien cuzqueña e incaica tardía) y por los rombos, un *tocapu* o motivo indígena de simbolismo todavía poco aclarado, que enseguida veremos (fig. 15).

Pero, antes de continuar recordemos algo bien sabido. Los Chimú dominaban toda la costa norte peruana (aproximadamente la diócesis de Trujillo donde fue obispo Martínez Compañón). Era su reino de Chimor el más poderoso de aquel entonces hasta que los Incas tomaron su capital, Chan Chan, hacia 1460 o 1470, sometiendo al reino y llevándose sus afamados artesanos a su capital, Cuzco. Chan Chan decayó arruinándose hasta que sesenta o setenta años después, en 1535, Francisco Pizarro fundó en sus inmediaciones la actual ciudad de Trujillo que, de alguna manera continuadora de Chan Chan, pronto se convirtió en la capital del norte peruano, rivalizando con Cuzco y con Lima.

En las decoraciones de las vasijas de la cultura chimú tardía, e incluso en las paredes de algunos recintos de Chan Chan, como en la Huaca del Arco Iris o del Dragón, es frecuente el llamado animal lunar o dragón. Es un compuesto con cuerpo felino de grandes y exageradas fauces que enseñan los afilados dientes, orejas en muchos casos de ave de rapiña; de su cuerpo suelen salir, a modo de cresta, serpientes y aves de rapiña (comprobemos que el grifo del escudo de Trujillo dibujado por Martínez Compañón en el siglo XVIII tiene una lengua de serpiente). Este dragón suele estar circundado por un arco iris que simula la bóveda celeste que sale o se apoya en dos cabezas de jaguar. Este dragón, también llamado animal lunar por su asociación con la luna y su tocado semilunar y otros símbolos similares, está asociado al poder real (Olsen, 1976). Como sucede con el grifo, es irreal, mezcla de animales en los que predomina el felino y el ave de rapiña; y como el grifo es portador de una fuerte carga simbólica que asocia el cielo y la tierra. Aunque en el caso Chimú este animal mítico también se asocia al mar representado por volutas que simulan olas (que suelen rodear el arco iris) y, en ocasiones, peces, pudiendo estar relacionadas las fauces del dragón con las de algún gran animal marino; mar que también encontramos en el escudo de Trujillo.

Si volvemos al escudo de Trujillo encontraremos al grifo, una nueva iconografía (aunque no tan diferente) para un mismo y tradicional concepto de poder en la época en que era un poderoso e influyente reino antes de ser conquistado por los Incas. También encontraremos en el escudo trujillano el mar también con una nueva forma de representar las olas: líneas onduladas horizontales y paralelas en vez de un



FIGURA 15: RELIEVE DE LA HUACA DEL DRAGÓN O DEL ARCO IRIS, TEMPLO CHIMÚ EN LAS PROXIMIDADES DE CHAN CHAN Y TRUJILLO. OBSÉRVESE EL ARCO IRIS RODEADO DE VOLUTAS—OLAS MARINAS QUE SALEN DE CABEZAS DE FELINOS CON OREJAS DE AVE DE RAPIÑA Y LOS DRAGONES EN LA PARTE SUPERIOR Y DENTRO DEL ARCO IRIS; DEBAJO, OTRO DOBLE ANIMAL MÍTICO SIMILAR SOSTIENE EL SÍMBOLO LUNAR RELACIONADO CON EL MAR. SUS ELEMENTOS, COMO LOS DE LA *PAJCHA*, E INCLUSO SU COMPOSICIÓN GUARDAN RELACIÓN CON EL ESCUDO DE TRUJILLO.

friso de volutas. A su vez, según Blas de Valera (1618) y Oliva (1630) recogidos por Laurencich Minelli (2003), la línea ondulada sencilla o doble (tal como aparece en el escudo de Trujillo), en el mundo incaico de Cuzco de la época colonial temprana representaría la luna; divinidad que entre los chimús de la costa estaba asociada al

mar debido a su influjo en las mareas. En la iconografía europea el mar se representa mediante una línea ondulada que también vemos en el escudo trujillano. Y, si observamos el escudo de Trujillo que mandó dibujar el obispo Martínez Compañón a finales del siglo XVIII, observaremos que la corona está dibujada con una perspectiva en la que, más que corona, parece un arco que descansa sobre las columnas laterales y del que salen apéndices que bien pudieran tomarse por cabezas esquemáticas o aletas o crestas como vemos en los bajorrelieves y cerámicas chimús tardíos. De manera que la corona (sobre todo en su versión arqueada) del escudo viene a sustituir la bóveda celeste, que en tiempos prehispánicos y coloniales tempranos se representaba como un arco iris, o incluso como una arqueada serpiente bicéfala manchada con la piel del felino. Se produce una simbiosis entre la corona, que en Europa desde la antigüedad clásica representa poder, y el arco del cielo que en la tradición indígena simboliza también poder sobrenatural y real.

En resumen, observamos una estrecha relación de significado entre el grifo del escudo de Trujillo y el jaguar de la *pajcha* que está, además, relacionado con el águila, ya que el título del cacique de Trujillo, descendiente de los reyes chimús, era *Guamán*, rapaz equivalente al águila, como más adelante veremos al tratar de identificar quien fue el jaguar al que los españoles rinden honores. Se añaden en el escudo trujillano aquellos elementos que, como el mar y el arco de la corona, sustituyen las volutas de las olas marinas y el poder real. Es fácil deducir que el éxito del escudo de Trujillo (es hoy exhibido y explicado con una notable frecuencia) reside en que se mantuvieron los mismos símbolos de la arruinada Chan Chan y el reino de Chimor, aunque con una iconografía ligeramente diferente, de manera que, variando un poco las formas, se mantuvo el significado.

Estamos, por tanto ante una pieza de transición, que mantiene las antiguas y complejas ideas usando las mismas formas tradicionales; solo cambian la manera en que representan las formas desechando el estilo esquemático tradicional y adoptando la moda europea, basada en el naturalismo de las formas. Este cambio de formas, que no de contenido, presentaba dificultades estilísticas que el artista debió resolver. La adaptación a las nuevas formas es testigo de la continuidad de unas ideas y tradiciones que, al menos en el caso del escudo de Trujillo¹⁶, y en otros varios aspectos, fueron evolucionando de manera mestiza sin más rupturas que las formales. Con el paso del tiempo los símbolos debieron ir perdiendo el significado, como también hubiera sucedido con la heráldica de no haberse codificado por escrito debido a que afectaba a todos los países y linajes europeos.

¹⁶ Es notable el orgullo que denota la reiteración de la fecha de otorgamiento del escudo a la ciudad de Trujillo (también aunque en menor grado su imagen y su descripción e historia) que se sale de los textos históricos y se extiende a todo tipo de publicaciones, desde folletos de turismo a textos breves de internet.

Los rombos

Pero, antes de intentar una interpretación del significado de esta *pajcha*, todavía nos quedan algunos signos que analizar. El friso de once rombos y los triángulos formados en los espacios inter-rombos. Si bien los triángulos son muy frecuentes en la decoración prehispánica es difícil saber si tienen algún significado especial (que debió haber variado con el tiempo) o solo se trata *horror vacui*, rellenar espacios vacíos. En cambio el rombo (con frecuencia con otros rombos inscritos en su interior) es un motivo al que se le suele atribuir un significado válido para la época prehispánica tardía y colonial temprana. Sin embargo no hay acuerdo a la hora de interpretarlo; aunque es posible que, como todo símbolo gráfico (sucede incluso con las palabras) tenga más de un sentido (fig. 16).

En nuestro caso los rombos se componen de un rombo interior lacado en blanco con un punto central negro, inscrito dentro de otros dos rombos dibujados mediante incisiones. Por lo tanto, cada uno de los once rombos está compuesto por otros tres rombos. ¿Tienen algún sentido los números once, tres y treinta y tres (el resultado de multiplicar 11 por 3) o se trata solo de la mera repetición de un motivo rellenando el espacio disponible? ¿Tienen algún significado los veinte triángulos? ¿Tienen estos números un significado calendárico como se ha propuesto para los diseños de algunos relieves y de ciertos textiles? Es aventurado, aunque no imposible, continuar estudiando una posible interpretación numérica de rombos y triángulos.

En la decoración prehispánica, una variante del rombo es el rectángulo dividido en cuatro triángulos; la sucesión de estos rectángulos con cuatro triángulos (símbolo de la cuatripartición andina) nos dan un friso de rombos bordeado de triángulos como el que vemos en nuestra *pajcha*. Este friso de rombos es más característico de la época prehispánica, mientras que el rectángulo con triángulos es más frecuente en la época colonial temprana, bien solo (se le considera como *tocapu* o símbolo) o bien en friso, aunque marcando las líneas verticales que limitan el rectángulo de manera que se pueden apreciar las tres figuras geométricas (rombo, triángulo y cuadrado). En nuestra *pajcha* no se observan líneas verticales que marcan los rectángulos, por lo que deberemos considerar estas figuras solo como rombos.



FIGURA 16: DETALLE DE LOS ROMBOS REPRESENTADOS EN LA *PAJCHA*.

Similares frisos de rombos aparecen decorando las paredes de algunas ciudadelas de Chan Chan. Eran estas ciudadelas conjuntos palaciegos y funerarios donde el gobernante vivía y se enterraba y donde probablemente seguía viviendo el resto de su familia que adoptaba al rey muerto como antepasado de un nuevo clan que llevaría el nombre del muerto; era una excepción su sucesor que, como gobernante, construía otro conjunto similar e iniciaba otro linaje que cuidaba de su memoria. La decoración de las paredes de los conjuntos palaciegos está, pues, relacionada con el rey que construyó cada palacio, por lo que es fácil deducir que el rombo es un símbolo asociado a la realeza chimú, sea en la figura de un monarca, sea en la del clan descendiente de éste, que sería siempre considerado como una familia noble. En este caso, el rombo ¿sería un motivo relacionado con un miembro de un clan real o es tan solo un motivo asociado a la nobleza y la realeza y, en sentido más amplio, al poder? ¿O tiene, además un significado concreto?. Por otra parte, el rombo (que aparece ya en época Moche en relación con el jaguar) es a veces usado en la decoración prehispánica tardía e indígena colonial temprana como una forma de dibujar las manchas de la piel del jaguar. Siguiendo una universal regla artística, frecuente en el arte peruano antiguo, de la *parte pro toto* (la parte por el todo; es decir, que una parte represente a la figura completa y su simbolismo), los rombos simbolizarían al jaguar. Y ya hemos visto su significado en tanto que poder real, noche y tierra y, en tanto que tierra el inframundo donde viven los antepasados.

Hay estudios que interpretan estos símbolos o *tocapus* en una suerte de escritura. Probablemente los *tocapus* debieron tener un significado que debió variar con el tiempo¹⁷, aunque estas variaciones debieron ocurrir en un tiempo relativamente breve, quizás en los primeros cincuenta a cien años después de la conquista. Aparentemente influido por los significados de la heráldica y por la escritura, los *tocapus* debieron cambiar y ampliar su significado hasta llegar a asociarlos a palabras e incluso sílabas. Es así como podemos aunar las diferentes interpretaciones sin que, al menos en nuestro caso, nos cambie de manera esencial el significado.

Si seguimos las interpretaciones que nos da Laurencich-Minelli (2003) basadas en la información de Blas Valera y Oliva¹⁸, el rombo con un punto central estaría asociado al sexo femenino y al vientre fecundo de *Pachamama*, la madre tierra que, a su vez estaría asociada al número 4. El motivo en forma de X inscrito en un rectángulo (dos medios rombos, cuya sucesión crea un friso de rombos orlado por triángulos) indicaría la división en cuatro *suyus* o partes en que estaba estructurado el imperio Inca, organización que permitía sus gobernantes relacionarse con *Pachamama*, la tierra. Según Arellano (1999: 258), algunos motivos simbólicos o *tocapus* podían

¹⁷ Por regla general se estudian los *tocapus* y su significado de manera sincrónica, inmóvil en el tiempo, aplicando los criterios de la escritura, la cual era desconocida en época prehispánica; por lo cual, es más probable que el simbolismo de los dibujos fuese en época antigua más flexible y variable.

¹⁸ Los Domenici (2003) recogen algunas imágenes y resumen la historia y estado de la cuestión de los códices de Valera y Oliva en los que se basa la interpretación Laurencich.

representar topónimos e, incluso, podían hacer referencia a las provincias sometidas por los incas. Según Jiménez (2002: 29) el motivo romboidal parece hacer referencia al *Tahuantinsuyo* o imperio incaico de las cuatro partes y a su capital, Cuzco, también dividida en cuatro partes. Laurencich–Minelli (2003) da también para Cuzco el motivo de la X inscrita en un rectángulo con los triángulos laterales rellenos o punteados (de manera que su sucesión crearía rombos con punto interior). De hecho, el escudo de Cuzco, es desde el siglo XVI un castillo que representa la fortaleza de *Sacsahuamán* o *Sacsayhuamán* que lo defiende; y parte de la nobleza colonial incaica de Cuzco (descendientes de la familia real inca) llevaba en su tocado ceremonial (en el *suntur paucar*) un castillo (Dean, 2002: 112 y ss.). Una interpretación del tan frecuente motivo del rombo lo asocia a la organización imperial inca cuatripartita (Frame, s.a. [2004]: 243 y ss.). Otro estudio sobre el diseño del rombo en las túnicas incaicas concluye con que el rombo central con cuadrados o círculos en las esquinas «podría haberse relacionado con el origen mismo de los fundadores del imperio Inca, y por tanto con el linaje real (*capac ayllu*)»; permitiría además, establecer una correlación con un linaje determinado, con el linaje real Inca, convirtiéndose en época colonial en un motivo heráldico (Horta, s.a. [2004]: 292 y 293).



FIGURA 17: DETALLE DE LA CABEZA DEL JAGUAR EN LA QUE SE OBSERVA EL OJO EN FORMA DE ROMBOS INSCRITOS UNO DENTRO DE OTRO Y LOS CLAVOS DE PLATA QUE REPRESENTAN TANTO LA PIEL DEL FELINO COMO LA NOCHE ESTRELLADA.

Estas interpretaciones del motivo romboidal y triangular no son excluyentes sino complementarias y están relacionadas con la tierra, un reino y el poder real o el propio linaje real o el rey. Si tenemos en cuenta que el rombo chimú es anterior en el tiempo (mediados y finales del siglo XV) a la eclosión de los *tocapus* incaicos (siglo XVI) y las diferencias entre la costa chimú y la sierra incaica; y si consideramos que no estamos ante una escritura con las rígidas reglas propias de cualquier sistema codificado y, por tanto, sujeto a una interpretación más flexible; si tenemos en cuenta todo esto, veremos la asociación del rombo a tierra y poder, reino y gobernante. El jaguar cuyas manchas se representan a veces por medio de rombos con punto interior, tiene un significado similar. Por lo tanto, en nuestra *pajcha*, los rombos reforzarían el simbolismo de realeza o clan real que también observamos en el jaguar y en el arco iris. Si volvemos a mirar la *pajcha*, veremos que los ojos del jaguar se representan también por sendos rombos inscritos uno dentro de otro (fig. 17). Tenemos, pues, el símbolo de un rey o de un linaje real probablemente asociado al jaguar.

III

LAS DOS HIPÓTESIS SOBRE EL ORIGEN DE LA PAJCHA DE TRUJILLO

En un trabajo anterior (Cabello, 2003a) relacioné esta *pajcha* con las acuarelas de los cadáveres encontrados en enterramientos indígenas que el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón, mandó hacer para su *Historia Natural* por dibujos. Como el obispo había hecho una colección arqueológica, que dibujó parcialmente y que remitió al Gabinete de Historia Natural de Madrid, entendí que la *pajcha* debía provenir de las excavaciones y estar en relación por tanto con los dibujos de los enterramientos. No sopesé entonces la posibilidad de que la *pajcha* hubiera sido conservada sin enterrar en el seno de alguna familia de la nobleza indígena, como ha sucedido con muchos *keros* policromos cuzqueños de similar factura y asociados a los linajes de la realeza incaica; y en cuyas manos debieron permanecer hasta que, habiéndose olvidado su significado y decaído la nobleza indígena al finalizar la época colonial, fueron objeto abandono o de coleccionistas.

Los dibujos de los enterramientos, que aparecen al principio del noveno volumen dedicado a la arqueología también habían sido objeto de otra investigación (Cabello, 2003b). En este trabajo interpreté los enterramientos como de época colonial temprana basándome en el análisis de las vestimentas: dos de los acompañantes del personaje principal vestían un tabardo de rey de armas, especie de casulla con las armas del alto dignatario o gobernante al que acompañaban, vestimenta todavía en uso en algunas ceremonias oficiales europeas. Interpreté uno de los escudos de esta vestimenta como una versión indígena del escudo de Castilla (dos rombos descifrados como *tocapu* asociado a castillo o reino y dos jaguares-leones

rampantes, diferentes, asociado el uno al jaguar y el otro, por su tocado, al animal lunar chimú y al poder real). Los motivos del ropaje (o tabardo de rey de armas) de los acompañantes del individuo principal (ataviado a su vez con un gran tocado de plumas y con una chupa de cuero militar) me llevaron a suponer que se trataba de un personaje de un clan real chimú cuyos acompañantes portaban una versión indígena de sus armas o escudo nobiliario. Asocié pues la *pajcha* a los enterramientos; y éstos a los sepulcros que aparecen en los planos que también dibujó el obispo Martínez Compañón, una parte importante de los cuales estaban en una de las ciudadelas o antiguos palacios-sepulturas de Chan Chan, donde siguieron enterrándose los descendientes de los clanes reales, y que pertenecían a los caciques de Chimor y señores de Trujillo a mediados del siglo XVI¹⁹. Sostuve la hipótesis de que estos enterramientos y la *pajcha* estaban relacionados con el señor indígena de Trujillo, descendiente de los reyes chimús que fueron siempre personas conocidas durante toda la época colonial.

Aunque la hipótesis de un origen arqueológico de la *pajcha* pueda mantenerse en pie, la segunda posibilidad, que fuera conservada en manos de una familia, puede alterar en parte la interpretación. Pero no de manera fundamental, ya que los mismos elementos reales o de nobleza que aparecen en el tabardo con las armas en el enterramiento de un acompañante se encuentran también en la *pajcha* (rombos, arco iris, jaguar nocturno o en relación con la luna y, por tanto, el mar). Lo que nos indica que, en cualquier caso, su origen está en relación con un alto linaje trujillano, donde vivieron los descendientes de los señores chimús como a continuación veremos. Recordemos que los Incas de Cuzco, que habían llegado hacia poco a la antigua civilización peruana, una vez conquistada Chan Chan, asumieron una importante parte de las antiguas tradiciones del centenario y poderoso reino costero de Chimor.

Interpretación del desfile de los conquistadores

Veamos ahora qué historia nos cuenta la escena del desfile de las compañías españolas de la ciudad de Trujillo; ciudad de alguna manera heredera de Chan Chan y donde vivieron los descendientes de la dinastía que había reinado en esta capital. Los soldados disparan salvas, presentan armas, rinden honores (inclinan las banderas) y desfilan con música. Esto se hacía (y se sigue haciendo en todo el mundo) solo ante un personaje especial de muy alta jerarquía; en este caso el personaje al que se honra con el desfile y hacia el cual marchan los conquistadores es el jaguar. Como hemos visto, este jaguar parece identificarse con Trujillo y con la realeza. ¿Quién es este jaguar real trujillano? No puede ser otro que el cacique de Trujillo, descendien-

¹⁹ Según Netherly (1999: 475) en 1548 o 1549 las tierras del cacique de Chimor estaban en la orilla norte del río Moche cerca del mar. Estos terrenos eran en 1548 o 1549 propiedad del cacique de Chimor, lugar donde se asientan las ruinas de Chan Chan.

te de los legítimos reyes chimús, que fueron personas conocidas durante toda la época colonial.

Es evidente que a los conquistadores españoles les era conveniente para afianzarse en la zona la amistad con los antiguos señores chimús que todavía conservaban propiedades y autoridad. Y los caciques trujillanos, resentidos con el poder inca que los había despojado de su poder, no podían sino intentar mejorar y recuperar lo que pudieran del señorío perdido apoyando a los nuevos vencedores españoles, los cuales debieron reconocerles algunos de sus antiguos honores y prerrogativas. La conquista inca (ca. 1460–1470) había supuesto el desmembramiento del reino chimú en varios señoríos; de manera que a la llegada española, sesenta o setenta años después, los descendientes de sus antiguos reyes solo controlaban el valle de Moche, donde se asientan tanto Chan Chan como Trujillo. Por lo tanto, cuanto más resaltase el cacique de Trujillo su vinculación directa con la antigua casa real chimú y con la española (que había derrocado la Inca), más realzarían su propio linaje y podrían conseguir algunas prerrogativas; y a los españoles les convenía una amistad de un cacique de prestigio que les permitiese afianzarse en la zona.

De hecho, esta vinculación y amistad existió, ya que el gobernador de Perú, Cristóbal Vaca de Castro, tras el asesinato del conquistador Francisco Pizarro en junio de 1541, envió por un tiempo a los hijos de éste, Francisca y Gonzalo (cuya madre era Inés *Yupanqui*, hija del Inca *Huayna Cápac*), al valle del Chimú bajo la atención de los caciques de Chan Chan y de Conchucos (Luque, 2004:19). El propio nombre de la nueva ciudad, Trujillo, hace referencia al lugar de nacimiento de Pizarro que se vinculó personalmente en su fundación. Y Vaca de Castro, a su llegada a Perú como gobernador poco antes de la muerte de Pizarro, había ido a Trujillo a tomar gente para resistir a la facción rebelde de Almagro (López de Gómara, [1556] 1999: CXLVII). Otros cronistas nos confirman la relevancia y amistad de los antiguos señores chimús: «Los caciques naturales de este valle [Trujillo] fueron siempre estimados y tenidos por ricos. Y esto se ha conocido ser verdad, pues en las sepulturas de sus mayores se ha hallado cantidad de oro y plata» (Cieza [1553], 1984, p. 278.). Lo que nos confirma Betanzos ([ca. 1552: XXXI] 2004: 339) cuando narra que en el viaje de Pizarro a la costa norte y Trujillo, éste fue muy bien atendido por todos los caciques y que castigó los malos tratamientos hechos a los caciques.

Una vez relacionado el jaguar de la *pajcha* con la dinastía del reino de Chimor y los caciques de Trujillo, nos falta por averiguar el hecho que conmemora la escena del desfile de los conquistadores ante el cacique. Fue un acontecimiento lo suficientemente importante como para que se rindieran honores solo reservados a los altos mandos con poder militar o político sobre un grupo español regularmente armado y para que el cacique de Trujillo decidiese anotararlo a su manera (los primeros caciques no sabían escribir) y guardarlo (bien en su tumba, bien en manos de la familia). Es probable que se tratara de la celebración de la entrega del escudo de Trujillo que llevaba las armas del Emperador que coincidían con los emblemas reales chimús, símbolos que cualquier indígena de Trujillo y de toda la comarca podía

comprender con facilidad. Como Carlos V concedió el escudo el 23 de noviembre de 1537, la llegada de la noticia y posterior celebración debió ocurrir en 1538. La *pajcha* conmemorativa debió fabricarse en ese mismo año de 1538 o quizás en el siguiente. En cualquier caso, la *pajcha* no podría haberse fabricado mucho más tarde, ya que según fue corriendo el siglo XVI, la autoridad, prestigio y recursos de los caciques comenzó a declinar (Itier, 2005 y Alaperrine, 2005) y no es imaginable la identificación de los símbolos del cacique con las armas de su ciudad; como tampoco sería ya necesario, una vez reducida a principios de la década de 1570 la última resistencia organizada.

Evidentemente, la escena pudo haber narrado cualquier otro acontecimiento relacionado con el hecho de que el ejército español desfilase y rindiese honores al señor indígena del valle de Moche (donde se asientan Chan Chan y Trujillo); pero difícilmente puedo imaginar otro acto de más honra y gloria para la estirpe del cacique de Chan Chan que el otorgamiento de sus insignias a la nueva ciudad de Trujillo y el público reconocimiento de su linaje por parte de los conquistadores españoles. Y, en cualquier caso, la fecha de factura de la *pajcha*, estaría entorno a 1538-1540; lo que concuerda con el concepto indígena de vaso de libaciones y jaguar; aunque éste ya representado en bulto redondo y de manera naturalista, lo que implica una influencia del realismo del arte europeo²⁰; concuerda también la representación de unos militares a la usanza del siglo XVI; y el uso de unos símbolos indígenas al servicio de una narración gráfica, lo que indica la influencia de la narración escrita europea; en este caso sobre la *pajcha* de madera en vez de sobre papel.

Nombre del cacique de Trujillo que se hacer representar como un jaguar

Nos queda solo por averiguar el nombre del cacique de Trujillo que se hizo representar como un jaguar. Los descendientes legítimos de los reyes de Chimor fueron personas conocidas durante toda la época colonial: En 1551 era *Cajacimcim*, bautizado como don Martín (Rostworowski, 1999: 448) y que también era conocido como *Sachas Guamán*, título usado por el Inca (Netherly, 1999: 471); por lo que su nombre completo sería don Martín *Cajacimcim Sachas Guamán*.

Sobre 1560 ó 1580 fueron caciques don Cristóbal y don Rodrigo (Netherly, 1999: 471 y 475). Tenemos también noticia que en 1560 era cacique *Chimun-chaucha* (Anónimo, [1792-1794], vol. VIII, fol. 84). De manera que su nombre completo debería ser don Cristóbal *Chimunchaucha*, debiendo sucederle (o gobernar paralelamente) don Rodrigo. El nombre de *Chimun-chaucha*, que no figuraba en la genealogía de la familia real chimú o de los señores de Trujillo (Netherly y Rostworoski), aparece referenciado en la última década del siglo XVIII por Lecuanda²¹. *Chimun* significa «chimú», nombre usado en toda la época colonial

²⁰ Hace ya tiempo sostuve (Cabello, 1988) que el arte inca no acababa con la caída del imperio Inca, sino que se prolongó en diferentes etapas a lo largo del siglo XVI y parte del XVII.

para referirse a los reyes chimús y por extensión, al reino y sus habitantes. *Chaucha* parece provenir de *ch'aujche*, traducido en el siglo XVI como «fraileSCO»²¹. Por lo que el nombre hace referencia a la cristiandad de don Cristóbal que debió ser lo suficientemente real y profunda como para merecer y ser recordado por este epíteto. Lo que, *a sensu contrario*, nos indicaría la escasa cristiandad de su padre don Martín que fue en realidad el primer cacique bautizado; y el que, en consonancia con su visión no cristiana del mundo, se hizo representar en la *pajcha* que nos ocupa como jaguar, según enseguida veremos.

En 1793, cuando Lecuanda escribió (Anónimo, [1792-1794], vol. VIII, fol. 84), el descendiente legítimo de los reyes chimús era don Francisco de *Chayhuac*. Y nueve años después, en 1802, Humboldt conoció como legítimo heredero del último rey chimú *Chasmuncanchac* a Antonio *Chayhuac*, el cual vendía todos los años oro en láminas procedente de tumbas (Ravines, 1980: 53). Este título real *Chasmuncanchac* tiene la raíz *k'anchaj*, que significa «dar o irradiar luz», lo que nos define al rey chimú como «el que irradia luz» o «el luminoso»; aunque si lo tomáramos como derivado de la raíz *canchaj* (cancha o tierra delimitada), sería «el que delimita o hace el espacio». Tanto significase «el luminoso» como «el hacedor del espacio», este título está en consonancia con la tierra y el cielo propio de la iconografía real chimú que ya hemos visto.

Si realmente la celebración que se representa en la *pajcha* conmemora la concesión del escudo de Trujillo con las insignias de los reyes chimús (en una versión traducida a la heráldica europea), la *pajcha* del jaguar y los conquistadores habría sido encargada por el primer cacique cristiano don Martín *Cajacimcim*, alias *Sachas Guamán* que todavía vivía en 1551, casi veinte años después de que le fuese concedido a Trujillo su escudo con las armas del Emperador, que eran también las de Chimor, asunto que parece conmemorar la *pajcha*. El propio título del cacique, *Sachas Guamán*, también usado por el Inca, y por el cual era habitualmente conocido el cacique nos acaba de confirmar la identificación del grifo del escudo con los títulos o símbolos asociados a don Martín, ya que se representa como felino y se titula como águila.

Desconocemos el significado de *Cajacimcim* que, al no corresponderse de manera clara con ninguna raíz quechua, nos indicaría que era un nombre Muchik, la lengua indígena hablada en el valle de Moche, donde se asentaban Chan Chan y Trujillo. *Sachas Guamán* o *Saqsawaman* en quechua, la lengua franca del imperio incaico pero que no era la lengua materna ni de los Incas ni de los reyes de Chimor,

²¹ Está aceptada la autoría de Lecuanda de los textos sin firmar que aparecieron en el Mercurio Peruano entre 1792 y 1794 sobre Trujillo, que son complemento de la historia natural en dibujos del obispo Martínez Compañón, del que se cree era sobrino.

²² Agradezco al Dr. Enrique Bernárdez Sanchis, catedrático de lingüística de la Universidad Complutense de Madrid, la comunicación personal relativa a los significados de éste y los siguientes términos quechuas. El término *ch'aujche* está recogido en el diccionario de quechua de Aguilar Páez, basado en el de Antonio Ricardo de 1586.

tiene dos raíces usadas en orden opuesto al utilizado en castellano: *Guamán*, *huanman* o *waman*, se traduce tanto como «halcón» o «gavilán»; es decir, una poderosa e inteligente ave rapaz comparable al águila europea, inexistente en los Andes; *Guamán* era también un nombre propio o de linaje con el mismo significado. *Sajsa* o *sacsca* que significa «llenar», «colmar», «satisfacer», «completar». Por lo que el título *Sachas Guamán* o *Saqsawaman* significa «el águila que completa». Es un águila que colma, que es capaz de llenar o completar, un ave con capacidad de actuar y no un halcón satisfecho, un ave pasiva y ahita, como traducen algunos al explicar el significado de la notable fortaleza del mismo nombre que defiende y corona Cuzco que dio lugar al castillo del escudo de esta ciudad y que coronaba el tocado ceremonial (el *suntur paucar*) de la familia real incaica en época colonial temprana. El título hace referencia a una rapaz equiparable al águila europea con capacidad de actuar completando y llenando; aplicado este nombre a una persona indica su capacidad de actuación y con poder.

Este título real que hace referencia al águila nos terminaría de explicar la representación de don Martín como jaguar y la asociación de Trujillo (recordemos que el grifo de su escudo es mitad jaguar, mitad águila) a la dinastía real chimú cuyo representante visible era don Martín. Conocido este cacique por su título de águila, al representarse como felino en la *pajcha*, reunía en su persona al águila y al felino del mismo modo que lo hacía el grifo, el animal más cercano al dragón a animal lunar de la realeza chimú. Como hemos mencionado arriba, el hecho que fuese conocido su descendiente como el «chimú cristiano» nos indica la escasa comprensión que debió tener don Martín respecto a estas ideas aunque hubiese aceptado el bautizo; y es consecuente con el hecho de que se sirviese de las formas tradicionales de representación y de su realeza y de los acontecimientos, aunque bajo el barniz de unas formas nuevas que, como el bautismo, le permitían adaptarse con éxito a la nueva sociedad imperante.

La importancia política de la asociación del cacique con Trujillo, la nueva capital del que fuera el reino chimú es evidente. La autoridad del Emperador Carlos V sobre las tierras del antiguo reino chimú sería reconocida por la persona que se considera que tiene legitimidad para hacerlo: don Martín *Cajacimcim* cacique de Chan Chan y de Trujillo, descendiente a los reyes chimús y no por el Inca o alguien de la casa real incaica. Esto supone la no aceptación por la parte española y chimú de la legitimidad inca sobre el antiguo reino de Chimor y el reconocimiento a la región de una cierta autonomía o derechos propios²³. Don Martín, que con toda probabilidad habría proporcionado pruebas tanto de su legitimidad como de la ilegalidad del dominio inca sobre el territorio chimú, veía así acrecentarse tanto su posición personal como la del reino de sus antepasados; lo que de hecho sucedió ya que la fundación de la nueva capital de la zona le permitió a ésta recobrar (y con-

²³ España acababa de unificarse en esos años, y no sin dificultades, en la persona del Emperador y cada reino conservaba sus fueros

servar hasta hoy) la importancia perdida en época inca. Vemos por tanto aquí un acto de vasallaje de don Martín, representante de Chimor, ante el Emperador de Alemania y Rey de España que, al aceptar su sumisión reconoce a su vez al reino de Chimor como una entidad separada y diferente del imperio Inca con lo que todo esto conlleva. Este pacto se formalizaría con la concesión de un escudo que lleva las armas del Emperador y las de la casa real chimú en una versión traducida a las formas europeas.

Finalmente, la *pajcha* podría haberse enterrado formando parte del ajuar de don Martín *Cajacimcim*, cacique de Trujillo, o bien haber permanecido en manos de la familia²⁴. Lo que sería más lógico ya que (como debió suceder con la mayoría de los *keros* del Cuzco que se conservaron sin enterrar) esta *pajcha*, que narraba un hecho en el que se reconocía la relevancia de la familia debió ser conservada como testigo durante varias generaciones, cada vez más perdido el sentido de su narración, hasta que acabó en manos del obispo de Trujillo, sin que tengamos ningún dato que pueda hacernos saber hasta qué punto era conocido el significado de vaso de libaciones

En cualquier caso, la *pajcha* fue recogida a finales del siglo XVIII, muy probablemente por el obispo de Trujillo Martínez Compañón, con destino al Gabinete de Historia Natural de la Corona. No sabemos si la pieza nunca fue documentada, ya que entonces ya se había olvidado su significado; o si, conociendo algún dato, el obispo Martínez Compañón no tuvo tiempo ni ocasión de documentarla al estar enfermo y ser enseguida trasladado como arzobispo de Bogotá donde murió; o si hubo alguna documentación por breve que fuese y ésta se perdió en el saqueo del Gabinete por las tropas napoleónicas y posterior abandono en que el museo se sumió tras las independencias americanas hasta su recuperación a mediados del siglo XIX.

²⁴ En cualquier caso, las tumbas que dibujó el obispo Martínez Compañón deben pertenecer a un cacique de Trujillo. Dados los tabardos de armas que lucen los acompañantes o porta insignias del personaje principal, en los que apreciamos la original mezcla de símbolos antiguos con la heráldica española, las tumbas deben fecharse a mediados del siglo XVI; o a lo más tardar a finales. Por lo tanto, debe tratarse de don Martín *Cajacimcim* o de don Cristóbal *Chimunchaucha* o del hermano de éste, don Rodrigo; o de alguien importante de esta familia. En cualquier caso, el cacique enterrado que dibujó Martínez Compañón, era zurdo según se ve en los dos dibujos, vista de frente y de espaldas, ya que lleva en la izquierda el bastón ceremonial y la derecha descansa sobre el torso. Como las características físicas individualizadoras como el ser zurdo suelen figurar en los sobrenombres, si en el futuro se hallasen documentos con referencias a los caciques de Trujillo la referencia a esta característica nos permitirá confirmar la identificación de los personajes cuyos enterramientos descubrió y dibujó Martínez Compañón.

IV CONCLUSIONES

Hemos intentado interpretar un vaso de libaciones de madera de época incaica tardía; lo que incluye la época colonial temprana. Fue coleccionada en el siglo XVIII, muy probablemente por el obispo de Trujillo, Perú, Baltasar Jaime Martínez Compañón que hizo excavaciones y una colección arqueológica; más que por su colección es conocido por los nueve volúmenes de su *Historia Natural* en dibujos de su diócesis, que abarcaba el antiguo reino prehispánico de Chimor.

La *pajcha*, cuyo recipiente tiene forma de jaguar con clavos de plata que figuran las manchas de la piel y que, en una metáfora, simula la noche estrellada, ya que en el mundo indígena el jaguar simboliza el poder, la tierra y también noche, mientras que la plata se asocia a la luna y ésta al mar. Luna/mar fue una importante divinidad en la costa norte peruana donde se asentó la cultura Chimú, cuya reino conquistaron los Incas entre 1460 y 1470, arruinando su capital Chan Chan. En su próxima vecindad el conquistador Francisco Pizarro fundó en 1535-1536 la ciudad de Trujillo, que se convirtió en el centro de lo que había sido el antiguo reino de Chimor y donde siguieron viviendo durante toda la época colonial los descendientes de los reyes chimús. El cacique de Trujillo, de la casa real chimú, era en época colonial temprana un personaje rico e importante, que gozaba de la confianza de Pizarro y otros gobernantes españoles. Su nombre era don Martín *Cajacimcim* y ostentaba un título cuyo significado lo relacionaba con el águila; aunque se bautizó, debió continuar con sus conceptos de tradición prehispánica, ya que su sucesor fue luego conocido como «chimú cristiano», no habiéndolo sido él sino su padre don Martín.

En la parte superior del vástago por donde sale el líquido de libaciones de la *pajcha* aparece una figura esquemática rodeada por un arco iris que sale de ambas patas del felino. El arco iris representa a la bóveda celeste y es uno de los símbolos asociados al gobernante chimú, como lo es también el jaguar, siendo especialmente importante el dragón o animal lunar, un felino con rasgos de ave y de serpiente asociado al arco iris celeste rodeado de volutas que simbolizan el mar, en una asociación de poder en tierra (jaguar), cielo (arco iris) y mar (volutas u olas).

La parte más singular de la *pajcha* es la representación, en los dos laterales del vástago, del desfile de sendas compañías de conquistadores españoles del siglo XVI, con dieciocho y diecinueve hombres respectivamente. En cada compañía marchan dos oficiales con espontones; tres arcabuceros disparando salvas, presentando armas y con el arcabuz al hombro; dos músicos (corneta y tambor) dos abanderados rindiendo honores (inclinándolas); dos/tres arcabuceros en similares posiciones; un suboficial con su espontón de espaldas impartiendo órdenes a seis piqueros. Las segundas banderas (propias de la compañía, mientras que la primera lo es del ejército) llevan la cruz de Borgoña, enseña del emperador Carlos V, Rey también de España.

El hecho de desfilar, la posición de las armas, las salvas y la evolución de las armas de los arcabuceros (que implican diferentes momentos en el tiempo) y el ren-

dir honores con las banderas, indican que las compañías desfilan ante un personaje de especial importancia y reconocido poder; que en este caso solo puede ser el jaguar, hacia el que se dirigen los soldados, que tiene que solo puede ser un señor indígena asociado por nombre o título a este felino. La cruz en aspa borgoñona aparece también en el escudo de la ciudad de Trujillo, lo que nos muestra que las compañías españolas son de Trujillo. Y no había en esta ciudad más señor relevante que el cacique de Trujillo, descendiente de los reyes chimús, aliado de Pizarro y reconocido como señor de la tierra, cuyos descendientes fueron siempre conocidos y considerados como de estirpe real durante toda la época colonial.

Dado que el escudo de Trujillo (del que todavía se siente especialmente orgullosa la ciudad) no solo ostenta las armas de Carlos V sino que además contiene todos los elementos propios de la realeza chimú, aunque traducidos a la heráldica europea (cuyos elementos se analizan y comparan) se interpreta que el desfile conmemora el otorgamiento del escudo a Trujillo por el Emperador fechado el 23 de diciembre de 1537. Como la real cédula debió llegar más tarde, la celebración debió transcurrir en 1538. El cacique representado era don Martín *Cajacimcim*, también conocido como *Sachas Guamán* (un título real), que todavía en 1551 era señor de la tierra. Debió ser don Martín quien debió encargar la *pajcha* en 1538 o poco después, siendo poco probable (como mantuve en un anterior trabajo) que lo hiciese su hijo, dada que su conocida condición cristiana no solo afectaba en aquel entonces a las creencias, sino a un modo de vida que incluía la escritura.

La *pajcha* debió haber permanecido en manos de la familia hasta de donde la recogería el obispo Martínez Compañón a finales del siglo XVIII. Aunque cabe la posibilidad de que la hubiese encontrado en la excavación de unas tumbas, cuyos bien conservados cadáveres dibujó y que datan de la época colonial temprana según se ve en la vestimenta y en la heráldica, mezcla de la indígena y la europea.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAPERRINE, Monique (2005) «Recurrencias y variaciones de la imagen del cacique». *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos), Pontificia Universidad católica del Perú e Instituto Riva Agüero. Lima.
- ANÓNIMO [LECUANDA, José Ignacio], de, [1792-1794] (1994): «Descripciones corográficas y geográficas de la provincia de Chachapoyas y de los partidos de Trujillo (y ciudad), Piura, Saña o Lambayeque y Cajamarca *Mercurio Peruano*. Reproducción facsímil en *Trujillo del Perú. Apéndice III*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- ARELLANO, Carmen, (1999): «Quipu y tocapu, sistemas de comunicación inca», en *Los Incas. Arte y Símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1999.
- BETANZOS, Juan de [ca. 1552], 2004: *Suma y narración de los Incas*. Edición de María del Carmen MARTÍN RUBIO, Ediciones Polifemo, Madrid.
- BERNIS, Carmen, (2001): *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Ediciones El Viso, Madrid.
- CABELLO CARRO, Paz & MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz (1988): «El arte inca epigonal». En *Piedras y Oro. El arte en el imperio de los Incas*, catálogo de la exposición. Museo de América y Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.
- CABELLO CARRO, Paz, (1989): *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- (1991): «Las colecciones peruanas en España y los inicios de la arqueología andina en el siglo XVIII», en *Los Incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Lunwerg Editores, Madrid.
- (2000): «La religión en la América precolombina», en *Facies deitatis. Los rostros de Dios*, catálogo de la exposición. Consorcio de Santiago y Arzobispado de Santiago de Compostela, Santiago.
- (2002): «Dos tumbas indígenas excavadas en Trujillo del Perú en el siglo XVIII» *Il sacro e il paesaggio nell'America indigena*. Atti del Colloquio Internazionale, Bologna, 1-2 ottobre 2002. Davide DOMENICI, Carolina ORSINI, Sofia VENTUROLI (eds.), Cooperativa Libreria Universitricce, Bologna.
- (2003a): «Mestizaje y ritos funerarios en Trujillo, Perú, según las antiguas colecciones reales españolas», en *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Catálogo de la exposición. Fundación Santillana y SEACEX (Sociedad Estatal Acción Cultural Exterior), Madrid.
- (2003 b): «Pervivencias funerarias prehispánicas en época colonial en Trujillo del Perú. Nueva interpretación de los dibujos arqueológicos de Martínez Compañón». *Anales del Museo de América*, n° 11:9-56, Madrid. (2005): «Florencio Janer, un americanista y conservador de museos del siglo XIX», en LÓPEZ-OCÓN L., CHAUMEIL P. & VERDE A. (eds.) *Los americanistas del siglo XIX. La construcción de una comunidad científica internacional*, pp. 65-92 Ed. Iberoamericana - Vervuert, Madrid.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de [1553] (1984): «La crónica del Perú», en *Historia 16*, Madrid.
- DOMENICI, Davide & VIVIANO (2003): *I nodi segreti degli Incas*. Sperling & Kupfer Editori, Milano.

- DEAN, Carolyn, (2002): *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo*, Universidad Mayor de San Marcos-Banco Santander Central Hispano, Lima.
- FRAME, MARY, (s.a. [2004]) «*Tukapu, a graphic code of the Incas*» *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro*. Actas del simposio Arq-21 del Congreso Internacional de Americanistas de Santiago de Chile, 2003. Victoria SOLANILLA DEMESTRE (ed.). Grup d'Estudis Precolombins y Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe [1615] (1980): *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. de John V Marra y Rolena Adorno, 3 vols, Ed. Siglo XXI, México.
- GUDEMOS, Mónica (2004): *La música en las pinturas de los queros del Museo de América*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- HORTA TRICALLOTIS, Helena (s.a. [2004]) «Del icono al mito. Ensayo de interpretación del diseño de rombo en túnicas incaicas» *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro*. Actas del simposio Arq-21 del Congreso Internacional de Americanistas de Santiago de Chile, 2003. Victoria SOLANILLA DEMESTRE (ed.). Grup d'Estudis Precolombins y Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- ITIER, César (2005) «Las cartas en quechua de Cotahuasi: el pensamiento político de un cacique de inicios del siglo XVII». *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos), Pontificia Universidad católica del Perú e Instituto Riva Agüero. Lima.
- JANER, Florencio (1860): *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antiguèdas conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid*. Su autor Don Florencio Janer, archivero-conservador de las mismas colecciones, individuo del Cuerpo facultativo de Archiveros-Bibliotecarios. [Madrid, imprenta 1864]. Manuscrito, archivo del Museo de América.
- JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús (2002): «Una reliquia inca de los inicios de la Colonia. El uncu del Museo de América de Madrid», en *Anales del Museo de América*, N° 10: 9-42, Madrid.
- LAURENCICH MINELLI, Laura (2003): «Nuevas perspectivas sobre los fundamentos ideológicos del Tahuantinsuyu: lo sagrado en el mundo Inca de acuerdo a los documentos jesuiticos secretos». *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tahuan.html>.
- LECUANDA: véase Anónimo
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco [1556] (1999): *Historia General de las Indias*. Prólogo y cronología Jorge Gurria Lacroix. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02588400888014428632268/index.htm>
- LUQUE TALAVÁN, Miguel (2004): «Tan príncipes e infantes como los de Castilla. Análisis histórico-jurídico de la nobleza indiana de origen prehispánico». *Anales del Museo de América* n° 12: 9-34, Madrid.
- MANZANO LAHOZ, Antonio (1997): *Las banderas históricas del ejército español*. Ministerio de Defensa. Madrid.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar Jaime [ca. 1782-1790] (1991): *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. IX° vol., Biblioteca de Palacio Vols. 343-5, Madrid. Edición facsímil, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- NETHERLY, Patricia (1999): «Out of Many: The Organization of Rule in the North

Coast Polities», en *The Northern Dynasties Kinship and Statecraft in Chimor*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.

OLSEN BRUHNS, Karen (1976): «The moon animal in northern Peruvian art and culture», en *Nawpa Pacha*, n° 14, Berkeley, California.

RAVINES, Rogger (1980): *Chanchan*.

Metrópoli Chimú. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

ROSTWOROWSKI de DÍEZ CANSECO, María (1999): «Ethnohistorical Considerations about the Chimor», en *The Northern Dynasties Kinship and Statecraft in Chimor*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.