

El Quero, manifestación de la resistencia indígena anticolonial en el Ande

Uno de los temas menos estudiados en la historia del arte y la cultura durante el período de la ocupación hispana del imperio incaico, es el de las formas que adquirió la resistencia indígena al yugo colonial. Se trata de una época en que el aplastamiento de las formas de expresión de la imaginaria autóctona fue brutal, gracias a la voluntad conjunta de la fuerza militar invasora y la misión evangelizadora. En muchos casos se trató de una inteligente complementación: los capitanes y sus huestes aportaron el poder de fuego para la conversión forzada al cristianismo; en tanto que los operativos militares contra los indígenas fueron considerados como una cruzada católica, una acción de encendida fe.

El proceso de “extirpación de idolatrías” constituyó la manera drástica de aplastar las prácticas religiosas originarias de los subyugados; prácticas que se sustentaban en dos pilares: el endiosamiento del Inca y el culto a las fuerzas de la naturaleza. Mientras el Inca era sometido a humillaciones ejemplares para degradar su imagen sagrada, los viejos dioses (muchos de ellos provenientes de los tiempos preincaicos) eran considerados como ídolos paganos y su representación en imágenes, vedada; así como también quedaban abolidas sus manifestaciones en objetos de arte, imágenes de culto y utensilios prácticos. Todo esto fue prohibido y a menudo destruido. En muchos lugares del territorio incaico, la presencia de grandes cruces de piedra frente a iglesias y otros espacios públicos, es el testimonio de que la acción contra las idolatrías tuvo lugar precisamente allí. No es ocioso añadir que tales piedras provenían de construcciones indígenas demolidas.

Muchos artistas indígenas perdieron con esto la posibilidad de ejercer su oficio y ganar su vida. Sin embargo, se generó paralelamente una inédita y dinámica demanda, la del arte religioso cristiano, que permitió la reconversión a la nueva doctrina de pintores, escultores, artesanos en piedra y cerámica, carpinteros, albañiles, músicos, bailarines, y otros exponentes del arte popular. Fueron ellos, los indígenas puros y los mestizos, quienes aportaron con sus talentos ancestrales al desarrollo de las expresiones más ricas y hermosas del “barroco americano”, en la pintura, la escultura y la arquitectura. Es difícil

imaginar que se hubiera logrado producir un arte tan esplendoroso sin la existencia de esta masa de artistas nativos que supieron llevar a la tela, la piedra o la madera, las enseñanzas que los maestros coloniales (unos pocos europeos) les entregaron como base para su arte. Un arte funcional al proceso de evangelización, por supuesto.

Si se revisa la evolución de la pintura colonial, en particular la llamada “escuela cusqueña”, sin duda la más prolífica y valiosa producida entre los siglos XVI y XVIII, la más pródiga en obras que pueden considerarse magistrales, se comprueba que las manifestaciones más tempranas de los artistas locales contenían visiones que eran poco ortodoxas, producto evidente de su extrañeza frente a las sutilezas de la teología cristiana. Por ejemplo, el dogma de la Santísima Trinidad (tres personas distintas y un solo dios no más) fue motivo de interpretaciones curiosas que se trasladaron al arte, desde la representación con tres personajes idénticos, a los seres con tres cabezas o con tres caras. Estos últimos rara vez se ven en la actualidad, escondidos o quizá destruidos por los actuales administradores del culto católico. Una lástima, por cuanto constituyen encantadores ejemplos del arte fantástico-religioso colonial.

Mensajes ocultos

Nada de lo anterior impidió, por otra parte, que algunos artistas indígenas deslizaran mensajes ocultos, desde vestigios de las antiguas creencias a la evocación de rasgos indígenas en personajes como santos, vírgenes, ángeles y el mismo Cristo. Muchos de estos elementos no son de lectura obvia y es necesario, a menudo, un análisis iconológico en profundidad para descifrarlos, en obras que parecen de la más pura ortodoxia cristiana. Sin embargo no es en la pintura religiosa de telas y frescos donde se manifestó de manera más profunda la escisión entre la supervivencia de las viejas creencias y la imposición del cristianismo. Fue en otras expresiones artísticas donde se vio volcada la protesta indígena; sobre todo, en la expresión de la amargura de la raza aplastada, el rencor hacia los dominadores, el ansia por lograr algún día la liberación.

Tal vez la muestra más secreta aunque, por paradoja, elocuente, de la expresión de la disconformidad indígena con la opresión colonial, se halla en las mudas piedras de las catedrales y conventos; o en los palacios de los conquistadores. Allí los artesanos indígenas, cortadores de bloques y moldeadores de formas o imágenes, dejaron su firma en la forma de signos reconocibles para ellos. La explicación técnica es que tales signos buscaban la identificación del artesano para efectos del pago de honorarios. Sin embargo, los signos son a menudo imágenes tradicionales de la era precolonial. Así, es frecuente encontrar las efigies de la gran tríada de la religión incaica: el cóndor, el jaguar y la culebra. Igualmente, imágenes del sol y la luna. Estas representaciones aparecen reiteradamente en formas reconocibles, aunque más a menudo, ocultas tras esquemas abstractos.

La tradición asegura que esto molestó a algunas jerarquías eclesiásticas, que hicieron poner estas piedras marcadas en escaleras y pasillos, de modo de que los pasantes pisotearan tales signos paganos. Hay muestras en el convento de Santo Domingo en Cusco (el templo del Sol de los Incas) y el convento de la Merced. Una excelente selección de estas piedras se halla en el pequeño museo del pueblo de Andahuaylillas, cercana a la iglesia conocida como “Capilla Sixtina del Ande”. Cabe mencionar que tres cruces de “extirpación de idolatrías” acogen al visitante en el pórtico de este templo. Por otra parte, en varios edificios civiles se ven claramente estos sobrerrelieves de animales, en los dinteles inclusive, lo cual mostraría que a los soldados el tema les daba más o menos lo mismo.

El arte del Quero

Pero es en otra expresión artística, puramente indígena, puramente laica, puramente tradicional, como que se remonta a la era preincaica, donde se da la expresión más patente de lo que se podría llamar la resistencia cultural a la colonia: el Quero. Desde ya, los Querocamayocs, maestros del gremio de los fabricantes de Queros, estuvieron entre los más díscolos desde el punto de vista hispano. La palabra que los designó fue traducida en español por carpintero, ya que Quero es madera en quechua. En el hecho, los Queros

son vasos ceremoniales normalmente contruidos en madera, aunque también los hay de cerámica y, en menor grado, de metal. Existen por cierto Queros de oro, que en su tiempo fueron de uso exclusivo del Inca.

Utensilios fundamentalmente rituales, los Queros tiene un origen remoto en las sociedades preincaicas, donde guardaban un carácter sagrado y ceremonial. Luego se transformaron en vasos para beber en reuniones de convivencia y utilizados en actividades laicas para crear confianza entre un grupo de individuos, permitir las discusiones y diálogos entre notables (curacas, por ejemplo), estrechar lazos entre los miembros de una misma comunidad. Su producción se masificó. Con el Quero se ingiere la chicha, una tipo de cerveza de maíz fermentada (con saliva en su forma más tradicional), en un ritual de ronda que exige beber en el mismo recipiente; aunque previamente se vierte una cantidad en homenaje a la Pachamama, la madre tierra, deidad ancestral a cuyo culto nunca han renunciado las comunidades indígenas del imperio incaico, y antes de éste. Dicha costumbre se mantiene hasta nuestros días,

Los Queros tienen normalmente la forma de un cono truncado, con el radio mayor en la parte superior y el menor en la base. El manto es una parábola cóncava, que se extiende desde el radio mayor al menor, con un ligero ensanchamiento en la base para darle mayor estabilidad al objeto. Hay Queros en los cuales el manto es recto (forma de cubilete). Son visualmente menos gráciles que los anteriores aunque igualmente estables. Hay, finalmente, una variedad de Queros en forma de cono truncado con manto curvo convexo (o de cilindro que deviene tronco de cono), que se extiende desde el radio mayor al menor, para unirse a otro cono truncado, esta vez cóncavo, que sirve de pedestal. Este pedestal puede ser también un cilindro o un par de anillos. Es una forma semejante a una copa.

Los motivos iconográficos en los Queros

En el Museo Sitio de Coricancha hay dos Queros del siglo XVIII que corresponden a los tipos cóncavo y de pedestal, el primero mide apenas 5 cm. de altura, y el segundo alcanza

a 18 cm. El primero está pintado y el segundo muestra decoraciones geométricas incisas. Esto demuestra que la variedad de estilos y tamaños es muy grande, existiendo Queros de hasta 30 cm. de alto, como algunos ejemplares magníficos que se exhiben en el Museo Casa Garcilaso de la Vega en Cusco. Los Queros más corrientes se elevan a unos 15 cm., lo que les da una capacidad de aproximadamente un cuarto de litro. Pero lo más fascinante de los Queros es son ejemplares únicos, que en su mayoría van pintados con motivos diferentes, o llevan decorados con variados sobrerrelieves y bajorrelieves.

Los Queros de la época colonial, muestran generalmente escenas figurativas, que relatan sucesos históricos o míticos, o describen prácticas cotidianas o fiestas comunitarias. En general predominan los tonos vivos. Algunos Queros antiguos, de la época incásica, presentan sólo motivos geométricos grabados, aunque a veces también van pintados. Hay Queros cuya parte superior tiene forma de cabeza humana (incluyendo los *antis*, personajes míticos del bosque), cabeza de animal (jaguar, puma, alpaca) y otros que muestran animales en sobrerrelieve (lagarto, cóndor, gato montés).

El uso de la pintura en los Queros parece ser una manifestación propia del período colonial, aunque la presencia de pigmentos ha sido detectada en los de la época incaica. Es posible que haya sido una influencia de la naciente y poderosa corriente pictórica colonial, que produjo una de las expresiones artísticas paradigmáticas de la ocupación hispano-cristiana en el imperio incaico. Es posible en consecuencia que el prestigio de la pintura como forma de transmisión de mensajes hubiera llamado la atención de los artesanos, que quisieron aproximarse así a un tipo de arte no conflictivo. Existen Queros incaicos que fueron pintados para lograr su aceptabilidad. En cualquier caso, fue siempre un arte sospechoso para los inquisidores.

Hay una estructura común en los Queros pintados, aunque no siempre se presenta en forma tan definida. Se hallan divididos en tres franjas paralelas. En la primera suele haber personajes ejecutando alguna acción ritual o bélica, con decoraciones de: a) animales o aves, tanto reales como míticos; b) plantas o árboles del medio andino; y c) objetos bélicos o domésticos. Suele haber en esta franja representaciones más o menos estilizadas

de lluvias, cenizas volcánicas y arcoiris. Los personajes importantes suelen portar báculos, tocados de plumas, escudos, armas y ropajes ceremoniales. Los colores predominantes son el amarillo, el rojo y el verde, lo cual destaca notablemente en el color oscuro de la madera. Según algunos estudios del tema, las parejas que aparecen son siempre el Inca y la Coya, más o menos disfrazados para no provocar las iras de los implacables censores eclesiásticos.

La segunda franja, que va al medio, es ocupada por decoraciones geométricas como grecas, rombos, tableros y triángulos. Se apela *tocapus* a estos motivos lineales. En algunos casos dicha franja es reducido a una o varias líneas paralelas e incluso a un ensanchamiento del vaso en forma de anillo. La tercera franja está dedicada por lo general al mundo vegetal, con profusas representaciones de plantas y flores, en particular kantutas (*Cantua buxifolia*), la flor sagrada del incario, aunque también se ven ñucchus (*Salvia oppositiflora*), claveles de campo y otras flores. Suele haber también aves (colibrí, loro) y animales (llamas, ciervos) en esta franja, así como decoraciones abstractas. Cabe señalar que se encuentran ejemplos de Queros que no respetan la estructura descrita, que parece ser más bien propia de los vasos del período colonial.

La presencia de flores autóctonas en los Queros no es casual, según algunos estudios. Éstas eran parte de los atributos del Inca desde tiempos inmemoriales, y muchos habitantes del imperio las utilizaban como una forma de adorno que se relacionaba con festividades estacionales. Tal cosa aún se ve en los pueblos andinos, como en Písaq los días de mercado. Los adornos son usados por hombres y mujeres, pero hay evidencia de que en tiempos incaicos era un atributo sobre todo masculino, una muestra de paz y respeto al Inca y a la naturaleza, las dos presencias de la divinidad.

Los Queros suelen ir de a pares idénticos, porque hay la tradición de facilitar el acto de comunión con dos vasos que son usados por dos personas que desean negociar o establecer una petición. A tal práctica se le ha llamado el “brindis con el Inca”, como un recuerdo de la época remota cuando el Quero tenía carácter sagrado, un regalo del Inca. La actual práctica de la “borrachera andina” no es ajena a tal costumbre ancestral. El

Quero colonial mantuvo este recuerdo del viejo ritual, y se le asocia más con las versiones policromadas, en tanto que el Quero incaico es más bien decorado con figuras incisas abstractas, grabadas en la madera. Justamente este carácter de ingesta de chicha ritual hizo que en las campañas de “extirpación de idolatrías” muchos Queros de madera fueran destruidos, en tanto que los metálicos fueron fundidos para transformarlos en lingotes.

Es importante señalar que los Queros remanentes fueron guardados de generación en generación, y su carácter sagrado fue mantenido en comunidades que daban la mayor importancia a los rituales de brindis, con motivo de ceremonias propiciatorias de carácter agrícola o pecuario. Muchos Queros escondidos, o enterrados con sus propietarios en los huacos, fueron pasto de los huaqueros y pasaron a los mercados de artesanías. De algún modo esto los salvó. Ahora, las maderas elegidas para su elaboración ayudaron a la preservación de los Queros. Se utilizaron principalmente la chachacoma (*Escallonia resinosa*), el lambrán (*Alnus jorulensis*) y el cedro (*Cedrela herreriae*); además de algunas especies de palmas. Todas son maderas oscuras, duras y maleables. El tiempo las ha conservado y siguen cumpliendo sus funciones de reconocimiento comunitario. En los Queros se expresa la permanencia de los valores antiguos (“los tiempos del Inca”), hasta el día de hoy, por encima de persecuciones, anatemas y vandalismos.

Galería

Referencias

CUMMINS, Thomas B. F., *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros* (Traducción de Yolanda Westphalen R.), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004.

GENTILE, Margarita E., *Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica*, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

MULVANY, Eleonora, *Motivos de flores en queros coloniales: imagen y significado*, en *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, Volumen 36, N° 2, 2004.

