

# Mosaicos plumarios de la época colonial de Sudamérica

## Prácticas indígenas entre tradiciones e invención

*Friederike Sophie Berlekamp<sup>1</sup>*

### Resumen

El arte plumario de la época colonial de Sudamérica es poco conocido, puesto que hay pocas piezas para su estudio; entre estos objetos los mosaicos de plumas forman un tipo especial y aún más raro. En las colecciones del Museo de América en Madrid y del Museo Nacional de Colombia en Bogotá, existen en total once objetos. Según los inventarios de ambos museos, las piezas provienen del Perú y de la zona amazónico-andina y su elaboración dataría de los siglos XVII y XVIII.

Análisis materiales, técnicos e iconográficos, y comparaciones con otras manufacturas de plumaria, pueden aclarar las características de estas piezas y explicar su posición particular en las tradiciones plumarias sudamericanas. Este estudio es fundamental para interpretar las obras de manera amplia y para cuestionarlas como fuentes gráficas históricas, teniendo en cuenta el contexto histórico específico de índole colonial.

**Palabras claves:** Mosaicos plumarios, Sudamérica, época colonial, filiaciones culturales e hibridación.

Los estudios sobre el arte plumario de Sudamérica, y en particular los que corresponden a la época colonial, apenas están desarrollados, pues los ejemplares de este arte son poco conocidos y menos investigados. Dentro de este conjunto, los mosaicos forman un tipo aún más raro: son objetos planos, cuyas representaciones gráficas están realizadas con plumas, decorando completamente los soportes. Para este estudio, se han encontrado solamente once piezas. Diez pertenecen a la colección del Museo de América en Madrid y una se ubica en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá.<sup>2</sup> El conjunto está conformado por

1 Investigadora independiente (Berlín). Áreas de interés: encuentros interculturales, transferencia cultural, evangelización en las Américas. Correo electrónico: r.adelbert-w@posteo.de

2 Los números del inventario de las piezas del Museo de América son: 12344, 12345, 12346, 13004, 13005/13005bis, 13006, 13010, 15403, 15404 y 70476; y del Museo Nacional de Colombia corresponde a: 4-VII-5341. Para facilitar las descripciones, los mosaicos se enumerarán correlativamente según el inventario: nº 1: 12344, nº 2: 12345, nº 3: 12346, Nº 4: 13004, nº 5: 13005/13005bis, nº 6: 13006, nº 7: 13010, nº 8: 15403, nº 9: 15404, nº 10: 70476, nº 11: 4-VII-534. En este artículo se incluye solo la figura de un mosaico, para conocer la iconografía de todas las piezas, remítase a los sitios web de los museos (Museo de América: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM>; Museo Nacional de Colombia: <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/pieza-del-mes/colecciones-pieza-del-mes-2006/Paginas/Septiembre%2006.aspx>).

tres tapices, un frontal de altar, tres tiras grandes y cuatro objetos de función desconocida hasta el presente. Según la información conservada en el inventario del Museo de América, las obras madrileñas provienen del Perú y de la zona amazónico-andina; se las data entre los años 1650 y 1800 (Museo de América [MAM], sin año). Asimismo, se localiza el origen del tapiz bogotano en el Perú, pero aún no se conoce la fecha de su elaboración (Museo Nacional de Colombia [MNC], 2013). La procedencia concreta y la historia de estos mosaicos, antes de la llegada a estos museos, no están documentadas completamente.

En presentaciones previas, las obras madrileñas fueron relacionadas con manufacturas de la época precolombina de la costa peruana, con objetos novohispanos o con adornos modernos de la Amazonía, sin considerar sus cualidades técnicas e iconográficas. Sin embargo, los análisis materiales, técnicos e iconográficos, el examen extenso de sus rasgos característicos, resaltando sus particularidades en comparación con piezas indígenas y aclarando las influencias tanto autóctonas como europeas, ofrecen nuevos indicios importantes. Entonces, las preguntas dirigidas a los mosaicos se concentran en las relaciones entre estas piezas y otras prácticas tradicionales del arte plumario. Tal cuestionamiento nos permite revelar los conocimientos acerca de la variedad del arte plumario sudamericano y su evolución.

## Los mosaicos y sus características

El corpus, que forma la base para este estudio, consta de once mosaicos plumarios, y se divide en dos grupos, según la técnica empleada: el primero se caracteriza por la utilización de hilos de plumas anudadas que fueron hilvanados encima de telas de algodón; el segundo presenta en su elaboración plumas insertadas en un tejido mezclado de material lignificado y algodón. A continuación abordaremos cada grupo por separado y en detalle, describiendo las características más notables.

### Mosaicos de plumas anudadas

A este grupo pertenecen seis piezas<sup>3</sup>; la sujeción de las plumas en el soporte es el aspecto destacado, por tanto el análisis y la descripción de la técnica será central, en tanto que las particularidades iconográficas se esbozarán brevemente.

Las obras de este grupo muestran una técnica semejante, pero cada mosaico es único. Se distinguen considerablemente por sus tamaños, formas y decoraciones. Son tres tapices y tres pequeños objetos sin funciones definidas hasta ahora.

Las colgaduras (nº 1, 2 y 11) son rectangulares de formato vertical y miden entre 200 y 250 centímetros de altura (MAM, s.a., MNC, 2013). Las piezas nº 4, 5 y 6 son mucho más pequeñas y muestran formas diversas: el mosaico nº 4 es rectangular de formato horizontal con dos esquinas convexas y una escotadura cóncava, tiene una altura de 55 centímetros; el tejido nº 5 consta de dos partes semiovaladas como escudos que miden 29 centímetros de altura; y el objeto nº 6 es circular y mide 77 centímetros de diámetro.

3 Son los objetos con los números: 12344, 12345, 13004, 13005/13005 bis, 13006 y 4-VII-534.

El soporte de estas seis obras consiste en tejidos de algodón de lino simple. La base de las dos colgaduras madrileñas está hecha de dos telas cosidas<sup>4</sup>. En cambio, el tapiz bogotano, que es el más grande de este grupo, y los tres pequeños objetos, tienen soportes de una tela. Todos los tejidos son diferentes, por ende, fueron elaborados con procedimientos diversos.

Encima de estas telas se cosieron cordones de algodón en filas regulares a la distancia de un centímetro. Estas hileras son paralelas y por lo general horizontales. En las piezas n° 4 y 5 se observan excepciones de esta distribución estricta; en estas, la posición de los cordeles exteriores se orienta en las formas de los objetos; y por el contrario, en el mosaico redondo (n° 6) todos los hilos están fijados en círculos concéntricos.

En estos mismos cordeles se anudaron también las plumas (Fig. 1) con una distancia de un centímetro, con nudos simples, una por una, o de dos o tres plumas juntas. Además, las plumas están aseguradas por medio de una resina, que no ha sido analizada hasta ahora<sup>5</sup>. La aplicación del adhesivo difiere, en las manufacturas pequeñas es mucho más abundante que en las grandes.



Las plumas están sujetas de modo que los vexilos se muestran generalmente hacia abajo o hacia afuera, cubriendo los hilos y los cálamos de las hileras anteriores. La costura de los cordones en la tela y el anudado de las plumas conforman la misma fase de la confección, empezando en la parte baja y en la parte exterior respectivamente. Después de fijar las plumas, se cortaron los cañones y, finalmente, se retocaron las barbas para definir los contornos de las representaciones.

**Figura 1.** Detalle del mosaico N° 1. Fuente: Departamento Colonial del Museo de América

Las plumas usadas son semejantes en cuanto a sus tamaños y estructuras, pero se distinguen por sus colores. El espectro del colorido es amplio y varía en correspondencia con las decoraciones. Los cambios de colores se realizaron mediante plumas de colores distintos, amarradas al mismo hilo. Lamentablemente, no han sido analizadas hasta el momento.

Las seis obras se caracterizan por una técnica muy parecida, pero se observan diferencias entre los ejemplares madrileños y el bogotano. Los tejidos de Madrid demuestran la misma

4 Mercedes Amezága Ramos, comunicación personal (2009/2011).

5 Mercedes Amezága Ramos, comunicación personal (2009/2011).

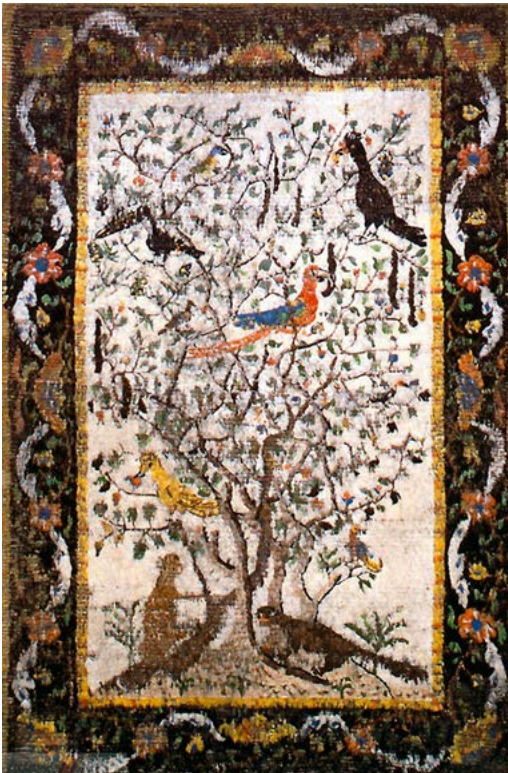


hechura: después de hilvanar los hilos en la tela y anudar las plumas, pusieron una resina para sujetar las plumas; en cambio el tapiz bogotano remite a otro proceso de confección: aparentemente, primero se unieron los cálamos encolándolos; tal vez al mismo tiempo los fijaron al lienzo, y después los cosieron usando la resina para asegurar los cordeles (Fig. 2).

**Figura 2.** Detalle del mosaico N° 11. Fuente: Colección de Arqueología del Museo Nacional de Colombia

Estas observaciones permiten concluir que las obras madrileñas provinieron con alta probabilidad de un contexto común. Con el objeto bogotano existen vinculaciones, acaso representando dos fases o dos sitios de fabricación diferentes, pero relacionados.

Las decoraciones son varias, aunque hay características comunes entre algunas piezas, por ejemplo: los tapices n° 1 y 11 se destacan por representaciones complejas y detalladas, en cada obra se ve un árbol, en cuya copa se encuentra una variedad de pájaros. El tapiz n° 1 plasma aves fantásticas y la colgadura n° 1 muestra pájaros concretos de la zona tropical de Sudamérica: un Guacamayo Bandera (*Ara macao*); una Pava Carunculada (*Crax globulosa*); un Tucán Toco (*Ramphastos toco*); quizá una Paloma Aliblanca (*Patagioenas corensis*); una Amazona Frentiazul (*Amazona aestiva*) y un Gallito de las Rocas Guayanés (*Rupicola rupicola*) (Fig. 3); en ambos casos sus coloridos son ricos en matices.



**Figura 3.** Mosaico n° 1. Fuente: Departamento Colonial del Museo de América, foto: MAM.

Los mosaicos nº 2, 4 y 5 —un tapiz y dos piezas pequeñas— se caracterizan por ornamentaciones florales y estilizadas y los colores se limitan mayormente a los primarios. La colgadura nº 2 tiene además como color de fondo el blanco. Esta es la obra más compleja de las tres, ya que muestra en su centro un rosetón, acompañado por jarrones y flores. Las obras nº 4 y 5 constituyen un conjunto y, probablemente, el tapiz forma parte de este juego o tiene relaciones estrechas con las dos otras manufacturas. La decoración del mosaico nº 6 es floral-geométrica, su colorido abarca los colores primarios, además de un verde claro, blanco y negro sin indicar ninguna preferencia.

El estado de conservación de estas imágenes es buena —aunque se observan agujeros pequeños, debido quizás a la aplicación de abundante adhesivo— y las plumas están conservadas en su mayoría. En los huecos de las plumas perdidas se ve pintura conforme a las decoraciones que provienen, posiblemente, de una restauración.

## Mosaicos de plumas insertadas

Los mosaicos del otro grupo<sup>6</sup> tienen un soporte de un tejido mezclado de listones de material lignificado y algodón, en el cual las plumas están insertadas. Como el soporte demuestra particularidades técnicas muy interesantes, la presentación de estas obras subraya los detalles del tejido.

Las cinco piezas no se distinguen en sus formas, todos son rectangulares: las piezas nº 3, 8, 9 y 10 tienen formatos horizontales, y el mosaico nº 7 tiene una configuración vertical. Las dimensiones son variadas: los objetos nº 8, 9 y 10, nombrados como tiras de plumas, miden entre 70 y 105 centímetros de altura y entre 515 y 862 centímetros de ancho (MAM, s.a.); el frontal de altar (nº 3) tiene una altura de 105 centímetros y 195 centímetros de ancho; y el mosaico nº 7, el más pequeño, mide 69 centímetros de alto y 51 centímetros de ancho.

La identificación del material lignificado aún no está determinado en consenso, los restauradores del taller Artelan Restauración (S.L. [ARSL] (2007)) lo definen como madera de *Serjania clematidifolia* Cambess de la familia de las Sapindáceas, y las restauradoras del Museo de América lo identifican como caña sin más especificaciones<sup>7</sup>.

Debido a la utilización de listones, estos mosaicos son relativamente rígidos. En las manufacturas nº 3, 8, 9 y 10 los palos están acomodados de modo vertical y los del objeto nº 7 de forma horizontal. Para la confección de las obras grandes se usaron en ocasiones listones compuestos de dos o tres partes. Los palos son paralelos y bien ajustados por los hilos de algodón entretejidos, tramados de modo regular, formando un tejido compacto a manera de lino simple. En las obras grandes, el empleo de varios cordones es visible construyendo partes separadas; este hecho nos hace pensar que piezas previamente preparadas fueron unidas posteriormente. El material usado para la elaboración del soporte de las cinco piezas parece el mismo; por ende, es muy probable que los tejidos mezclados fueran fabricados en el mismo contexto.

6 Este grupo está conformado por los mosaicos con los números de inventario: 12346, 13010, 15403, 15404 y 70476.

7 Carmen González de Candamo, Dolores Medina Bleda y Mercedes Amezaga Ramos, comunicación personal (2009).



Antes de insertar las plumas, se habrían esbozado los contornos de los motivos con una substancia mixta de carbón vegetal, carbonato de calcio, tierra y cera de abejas (ARSL, 2007). Las plumas están insertadas con sus cálamos en los puntos del tejido, así muestran



sus vexilos hacia arriba y en el mosaico n° 7 hacia la derecha, disponiéndose de modo que constituyen una superficie regular (Fig. 4). Al final las barbas fueron cortadas conforme a las decoraciones, por esta razón y también a causa del estado de conservación, es difícil de estimar sus tamaños originales. Empero, la utilización consciente de plumas de varios tamaños es observable, los estandartes cortos forman los contornos y las plumas largas decoran los campos de colores más extensos.

Figura 4. Detalle del mosaico N° 3. Fuente: Departamento Colonial de Museo de América.

El estado de conservación de los mosaicos es malo, muchas veces las figuras son perceptibles solamente por la pintura aplicada en la restauración. Esta pintura y las plumas restantes dejan adivinar un espectro amplio de colores.

Las decoraciones de estas obras son individuales, demostrando en parte características comunes. En el frontal (n° 3) se ve un monograma de Jesús Cristo, acompañado por elementos florales, estilizados y geométricos. Las tiras n° 8, 9 y 10 se destacan por las iconografías complejas de un estilo semejante, plasmando desfiles; orientados hacia el centro de las imágenes, un zarcillo con flores y frutas pasa por el ancho de cada representación, uniendo y separando los motivos. En la pieza N° 8 una pareja de pájaros constituye el núcleo; en cambio, en las otras dos manufacturas, las procesiones culminan con un ave bicéfala que en el mosaico n° 10 está, además, coronada (Fig. 5).



Figura 5. Detalle del mosaico N° 10. Fuente: Departamento Colonial del Museo de América.

Los motivos de las tiras n° 8 y 9 se limitan a pájaros y cuadrúpedos; en cambio, el repertorio en la obra n° 10 es más rico porque contiene figuras antropomorfas, zoomorfas y ornitomorfas, a menudo de significaciones heráldicas. Estas cuatro piezas se caracterizan por un espectro amplio del colorido sobre fondos blancos. Las

dimensiones y decoraciones semejantes nos hacen pensar que estos cuatro bienes hubieran formado un juego. Con respecto a los motivos, el estilo y la coloración, el mosaico n° 7 se distingue de estas obras, pues su presentación es menos compleja y más estilizada, cuenta con dos cóndores reales (*Sarcoramphus papa*) o un cóndor real bicéfalo, respectivamente, y una serpiente roja bicéfala sobre un fondo multicolor y rico en contrastes.

Recapitulando, los aspectos materiales y técnicos permiten dividir el conjunto de mosaicos en dos grupos: el primero tejidos con plumas anudadas (n° 1, 2, 4, 5, 6 y 11) y el segundo de tejidos mezclados con plumas insertadas (n° 3, 7, 8, 9 y 10). La iconografía —los motivos, los estilos, las composiciones y los coloridos— apoya esta clasificación. Semejanzas entre los dos grupos no son observables a pesar del empleo de plumas para las ornamentaciones llanas. Debido a la gran cantidad de características comunes, es presumible que las obras madrileñas de cada grupo provinieran de un contexto común. Las vinculaciones entre las manufacturas de cada grupo es difícil de definir, pero consideramos posible que formaran juegos. Con alta probabilidad, el tapiz bogotano está relacionado con los tejidos de plumas anudadas de Madrid. Las diferencias entre estas obras aclaran la diversidad del arte plumario en la época colonial.

## Los once mosaicos de plumas en comparación con tradiciones sudamericanas

El conjunto de piezas plumarias, presentadas anteriormente, permite ampliar los conocimientos acerca de la variedad del arte plumario colonial. En este trabajo, se examina las relaciones de estos objetos con objetos plumarios de formas tradicionales de índole indígena, considerando tanto piezas de las épocas precolombina, colonial y moderna como información escrita. En correspondencia con las descripciones precedidas, las características materiales, técnicas e iconográficas serán el centro de atención.

## Objetos plumarios y su difusión

La elaboración y el uso de objetos plumarios precolombinos, en las regiones andinas y en el oeste de las cordilleras de América, están documentados ya sea por evidencias arqueológicas o en fuentes escritas. No es el caso de las tradiciones plumarias antiguas del este de los Andes que solo están documentadas en fuentes escritas, aunque existe un repertorio amplio de manufacturas, como adornos corporales y ornamentaciones de objetos o estructuras. Además, se encuentran representaciones variadas de tales ornamentos tanto en el oeste de las cordilleras como en el este.

Para los siglos XVIII y XIX se registra en las crónicas una gran variedad de objetos plumarios influidos por la moda europea y adaptados a las necesidades de la sociedad colonial; es el caso de las imágenes sagradas, los frontales, las mantas y adornos de altares; vestidos de efigies sagradas; marcos de imágenes; sombreros y hamacas, además de adornos de iglesias, de casas y calles (Fernández, 1895 [1726]; Chantre y Herrea, 1901 [2. mitad

del s. XVIII]; Uriarte, 1986 [1771]; Silvestre, 1950 [1789]; Eder, 1888 [1791]; Unanue y Sobreviela, 1963 [1791]; Davie, 1805 [1796 - 1798]; Maw, 1829; Ijurra, 2007 [ca. 1843]).

Para la época moderna, el uso de plumas en adornos corporales, tocados y decoraciones de objetos, está conservado y documentado por medio de objetos y descripciones, sobre todo del este de las cordilleras y también del altiplano (véase Fundação Nacional Pró-Memória [FNPM], 1980; Musée d'Ethnographie y Museum National d'Histoire Naturelle [ME/MNHN], 1985; Escobar, 1993; Gisbert et al., 2003; Callañaupa Álvarez, 2007; Centro de Artes Visuales/Museo del Barro [CAV/MB], 2008). Decoraciones llanas, que cubren totalmente los soportes planos, son raras entre el material disponible, aunque en el altiplano y especialmente en la región del Titicaca (Bolivia), existe una forma particular: la *chakana*, un adorno dorsal de los pueblos aymaras.

La elaboración de objetos con decoraciones llanas de plumas, con repertorios muy ricos, es una tradición remota y extendida en ambos lados de los Andes. Los mosaicos de la época colonial se integran a estas prácticas sudamericanas y coinciden con los objetos plumarios novedosos, mencionados en las fuentes escritas coetáneas; en consecuencia, los mosaicos demuestran un carácter tradicional e inventivo a la vez.

## Material de comparación

El conjunto analizado de mosaicos plumarios se califica por dos técnicas de sujeción de las plumas: cosidas al soporte o tejido, e insertadas en tejidos mezclados. Para el tiempo previo a la llegada de los europeos, el uso de hilos de plumas está documentado en la región costera/andina, pero no hay evidencias de la técnica de plumas insertadas, y no se han encontrado para este estudio.

En las descripciones coloniales escritas sobre el contacto temprano y los pueblos indígenas apenas se explican las técnicas aplicadas. Se hablan de hilos de plumas y también de “bordar”, “coser”, “(entre-)tejer” y “enlazar” como prácticas de confección (Betanzos, 1880 [1551]; Pizarro, 1986 [1571]; Andión, 1965 [1595]; Cobo, ca. 1956 [1653]; Figueroa, 1904 [1661]; Techo, 1897 [1673]; Altamirano, 1891 [1715]; Sánchez Labrador 1968 [1767]; Ijurra 2007 [ca. 1843]); pero estas menciones no permiten deducir el procedimiento concreto, y tampoco se explica la técnica de la inserción de plumas. Los jesuitas Bernabé Cobo (1956 [ca. 1653]) y Francisco Javier Eder (1985 [ca. 1772]) realizan alusiones a los inkas y con alta probabilidad a los Baures del noreste actual de Bolivia través de sus escritos, se tiene noticias de la posible existencia de decoraciones extensas de plumas; no obstante, también a este respecto, las fuentes quedan imprecisas.

Objetos de la época colonial con decoraciones de plumas, cubriendo toda la superficie, escasamente son conocidos; sin embargo, para los tejidos de plumas anudadas existe material contemporáneo comparable; por ejemplo los sombreros pertenecientes a la Colección Ruiz y Pavón y a la Colección Expedición al Pacífico del Museo de América de Madrid, suman diez ejemplares (MAM, número de inventario del 13549 a 13558) decorados con hilos de plumas (Fig. 6). Todavía quedan pendientes investigaciones amplias para sus definiciones culturales, pero su procedencia de la Montaña Norteña es





muy probable. Entonces, el uso de hilos de plumas cosidos y atados de varias plumas, en la actualidad es frecuente en muchas regiones.

**Figura 6.** Detalle del sombrero (MAM, 13554).  
Fuente: Colección Ruiz y Pavón del Museo de América.

La otra técnica de plumas insertadas se encuentra igualmente en el material de comparación de las épocas colonial y moderna. Estos objetos se caracterizan por tener soportes tejidos, de varillas o de fibras. Sin embargo, evidencias de tejidos mezclados con plumas no se han encontrado.

La técnica de anudar y coser plumas es una de las prácticas más extendidas para la confección de manufacturas plumarias en muchas regiones de Sudamérica. En comparación, obras con plumas insertadas son raras y menos atestigüadas.

Por consiguiente, para la comparación de los mosaicos plumarios anudados hay material disponible. En cambio, para los objetos de plumas insertadas, la documentación y conservación es escasa, careciendo, además, de tejidos mezclados como soportes.

## La técnica de plumas anudadas

Un análisis detallado de la aplicación de la técnica de plumas anudadas revela diferencias fundamentales. Para la confección de piezas tanto precolombinas como también modernas, se usaban y usan hilos previamente preparados por separado; las fuentes escritas lo atestigüan para el tiempo de los inkas (Pizarro, 1986 [1571]; Cobo, 1956 [ca. 1653]). Como se dijo anteriormente, las plumas están sujetadas por los cálamos doblados en un cordón —de vez en cuando con cordeles auxiliares de cantidad variada— a una distancia regular, de modo que los vexilos se muestran en una misma dirección; después se hilvanan los hilos preparados en filas paralelas o conforme a la decoración encima del soporte, de manera que las plumas construyan una superficie regular y con distintos efectos visuales. Finalmente, se cortan las barbas, definiendo así la ornamentación.

Por el contrario, en la confección de los mosaicos de la época colonial, la sujeción de las plumas en los cordones y el hilvanado son una misma fase de trabajo. Aquí, las plumas están fijadas por un cordel también a una distancia regular, pero los cañones no están doblados, sino recortados después de la aplicación de las plumas. El seguro adicional mediante la resina sustituyó a la sujeción de los cálamos doblados. Esta doble fijación no es usual o necesaria para la elaboración ni de las piezas precolombinas ni de los objetos modernos; en fuentes escritas tampoco se la menciona. Sin embargo, en la elaboración de los sombreros emplumados de la época colonial del Museo de América se

empleó esta técnica. Otra característica común entre estas piezas se encuentra, además, en la distribución de los cordeles, estando siempre paralelos.

Las diferencias entre las técnicas precolombina y moderna, y el procedimiento en la época colonial, son observables también en los mismos hilos de plumas. En objetos de índole indígena, las plumas de cada cordón están uniformes en cuanto a los colores, formas, longitudes y estructuras, la combinación de hilos diferentes lleva a arreglos policromos y efectos especiales. En cambio, en las piezas de la época colonial, las plumas anudadas son de la misma forma y estructura para conseguir superficies regulares. No obstante, las plumas anudadas al cordón son de distintos colores, realizando de este modo las representaciones; esta característica se observa asimismo en algunos sombreros de plumas (MAM, n° inventario 13549 a 13555).

Por consiguiente, los seis mosaicos parecen continuar la tradición sudamericana de usar hilos de plumas. En cuanto a la fabricación de los hilos de plumas y su aplicación, no se puede averiguar características comunes ni en la comparación con el material precolombino ni en el examen con objetos modernos.

## Tejidos mezclados

Si bien no ha sido posible encontrar material de comparación de tejidos mezclados con decoraciones llanas de plumas, merece la pena examinar el soporte usado. La elaboración y la utilización de tejidos mezclados de material lignificado y fibras naturales tienen tradiciones muy remotas y extendidas en Sudamérica en ambos lados de las cordilleras hasta hoy en día. El repertorio abarca esteras, estuches, peines o tocados (véase Ubbelohde-Doering, 1954; Stan, 1964; Zerries, 1980; Kästner, 2009; King, 2012). Las ornamentaciones de estos tejidos son varias incluyendo el uso de hilos mono o policromos para decoraciones parciales o llanas.

En fuentes escritas de la época colonial de la región del Cusco y de los Llanos de Moxos se mencionan “escudos” emplumados, cuyos soportes consistían en tejidos mezclados (Cobo, 1956 [ca. 1653]; Orellana, 1704; Altamirano, 1891 [1715]; Eder, 1888 [1791]). Es posible que tuvieran decoraciones de plumas a manera de mosaicos; lamentablemente, estas alusiones no permiten precisar la técnica empleada.

En objetos modernos de la Amazonía se encuentran asimismo plumas como elementos ornamentales o constituyentes de tejidos mezclados, pero su aplicación es parcial sin formar mosaicos.

En conclusión, tejidos mezclados con decoraciones llanas de plumas no estuvieron disponibles para realizar una comparación. Además, las descripciones son demasiado imprecisas para reconocer formas semejantes. No obstante, en cuanto al empleo de tejidos mezclados, se puede apreciar relaciones con tradiciones sudamericanas. Asimismo, las evidencias atestiguan que tales manufacturas eran y todavía son decoradas con plumas.

## Decoraciones

Observando los ornamentos de los mosaicos, es difícil encontrar material de índole indígena semejante. Las representaciones de los objetos precolombinos son muy estilizadas o geométricas, son motivos zoomorfos y ornitomorfos; también figuran imágenes fantásticas y tal vez antropomorfas, pero no se encuentran elementos vegetales. Las figuras son muchas veces repetitivas o simétricas y ricas en contrastes, apenas se observan escenas y el espectro del colorido es muy matizado y variado.

Hay poca información escrita sobre las características decorativas de objetos plumarios, solo en los Llanos de Moxos las fuentes estudiadas proporcionan indicaciones. Los “escudos” mencionados eran elaborados de manera viva con motivos figurativos, como pájaros, animales y personas actuando (Eder, 1985 [1772]); sobre el acabado del colorido o de las composiciones no se relata nada. Las fuentes no describen tampoco las decoraciones de manufacturas realizadas por el impacto del contacto entre indígenas y europeos. Otra vez solamente hay información sobre imágenes sagradas de la llanura beniana (Eder, 1985 [1772]). Por consiguiente, de la alusión corta que realiza Eder se puede deducir que existían también obras de representaciones figurativas con motivos antropomorfos y de vez en cuando cristianos.

Siete sombreros con plumas (MAM, N° inventario 13549 a 13555) ofrecen elementos comparables, ya que tienen elementos floral-geométricos de puntos, líneas, franjas y triángulos; se usaron los colores primarios, además del blanco y negro.

De la época moderna, el adorno dorsal ya mencionado, la *chakana*, demuestra iconografías muy interesantes. Sobre fondos rojos o azules se observa figuras antropomorfas, zoomorfas y ornitomorfas, como leones o pumas, cocodrilos o iguanas, mariposas, gallos y águilas; además, se encuentran seres fantásticos, como sirenas, águilas bicéfalas o el sol con cara humana. Los motivos están agrupados como en desfiles, orientados frecuentemente hacia el centro, constituido por un sol o un águila bicéfala. Las representaciones son estilizadas y asimétricas.

Por el contrario, los tejidos de plumas anudadas se califican por plasmaciones naturalistas-estilizadas (n° 1 y 11) y por ornamentaciones floral-estilizadas (n° 2, 4 y 5) y floral-geométricas (n° 6). Estos tres tipos de decoraciones no son observables ni en el material precolombino ni en los objetos modernos. Solamente para la decoración floral-geométrica y el colorido del mosaico n° 6, se puede reconocer similitudes con los sombreros emplumados. A excepción de este, no es posible establecer relaciones entre las otras obras y otras piezas plumarias encontradas. La iconografía de las colgaduras recuerda a las alfombras orientales, mientras las representaciones de los tapices n° 2 y 11 imitan claramente dichas alfombras (alfombras de tamaño reducido). El objeto n° 1 indica una tendencia más fuerte de acercamiento al entorno americano, mostrando aves de Sudamérica.

Es difícil encontrar material precolombino para realizar la comparación con los mosaicos de plumas insertadas, considerando las composiciones tan complejas, los acabados estilizados y detallados, y los motivos tan variados. Las *chakanas* muestran

similitudes en cuanto a la distribución de los motivos a manera de desfiles alrededor de un motivo central y asimismo a la elección de motivos —leones, figuras antropomorfas, águilas bicéfalas—, como se ve en las tiras (n° 8, 9 y 10); pero otras características comunes no son reconocibles, ni en los acabados de los motivos, ni en la composición ni en la coloración. Más bien, los acabados de los elementos vegetales en las obras grandes (n° 3, 8, 9 y 10) aluden a objetos de plata de la zona del Cusco; especialmente la composición del frontal (n° 3) se asemeja a los antipendios de plata de esta región.

Las representaciones de los mosaicos indican una influencia muy fuerte de conceptos y tradiciones europeas, que son observables en la consideración de principios de composición, es decir, el empleo de ejes centrales y diagonales, de simetrías centrales y axiales o de la proporción áurea, además de la aplicación de ciertos colores simbólicos, que ocurrió con alta probabilidad conscientemente. Este impacto se percibe sobre todo en los motivos simbólicos dibujados: águilas bicéfalas coronadas, leones, hojas de acantos, corazones, jarrones, flores y un monograma de Jesús. Al contrario de manufacturas de formas indígenas, elementos vegetales y florales juegan un papel iconográfico importante en los dos grupos de mosaicos.

## Conclusiones

Hasta ahora no se puede establecer relaciones entre los once mosaicos plumarios de la época colonial y las tradiciones sudamericanas estudiadas, debido a las diferencias muy grandes respecto a la manera de la confección y la decoración. Además, las fuentes escritas son apenas concretas para construir vínculos entre estas manufacturas.

Por falta de material de comparación, la caracterización de la técnica empleada de los tejidos de plumas anudadas como precolombina no es demostrable; relaciones directas con objetos modernos de la Amazonía tampoco son reconocibles. Más bien, parece como si estos ejemplares representaran un tipo nuevo, caracterizado por cambios en cuanto a los objetos, a la técnica y a la iconografía, imitando formas tradicionales. Además, es muy probable que fueran elaborados en un contexto en el cual no había existido una tradición de la utilización de hilos de plumas para decorar objetos o personas; la aplicación de abundante adhesivo apoyaría esta hipótesis. Los sombreros del Museo de América y fuentes escritas pueden facilitar una propuesta de localización de su procedencia; es muy probable que estas piezas fueran confeccionadas en la Montaña Norteña en la zona entre los ríos Marañón y Napo en el norte del actual Perú y en el este de Ecuador.

Objetos comparables de tejidos mezclados con plumas insertadas no estaban disponibles para esta investigación. Sin embargo, la interpretación de la filiación cultural de los mosaicos de plumas insertadas, puede ser deducible con base en las fuentes escritas. Los documentos estudiados indican probablemente relaciones con los “escudos” plumarios de los Llanos de Moxos en el norte y este de Bolivia.

Aunque no se puede relacionar los mosaicos de la época colonial ni en cuanto a la técnica ni respecto a la iconografía con tradiciones indígenas directamente, sin duda éstas formaban una condición fundamental para la elaboración de estos objetos, influida en gran

escala por tradiciones y costumbres mentales y visuales europeas. La revisión de fuentes escritas permite pensar que tales interacciones entre indígenas y europeos fueron posibles sobre todo en las reducciones jesuitas; el frontal de altar corroboraría esta interpretación. Considerando las localizaciones propuestas, la contextualización de los mosaicos en la Misión del Maraón y de Moxos, respectivamente, sería probable.

Los mosaicos de la época colonial son una fuente muy interesante para el estudio de la historia del arte plumario en Sudamérica, sobre todo porque aún para esta época existen lagunas de conocimiento muy grandes.

Aparte de indicaciones acerca del material usado, de la técnica empleada y la iconografía, y sus rasgos especiales y singulares, estas piezas proporcionan información amplia sobre un tema de suma importancia histórica, puesto que reflejan y documentan encuentros entre representantes de grupos indígenas y europeos. Por consiguiente, pueden remitir a detalles de este intercambio intercultural y del cambio cultural en el marco socio-cultural en la Colonia. Para estas reconstrucciones contextuales, los análisis materiales, técnicos e iconográficos son imprescindibles.

**Agradecimientos:** Prof. Dr. Ursula Thiemer-Sachse, Beatriz Robledo Sanz, Concepción García Sáiz, Ana Castaño Lloris, Nuria Moreu Toloba, Mercedes Amezaga Ramos, Carmen González de Candamo, Margarita Reyes, María Victoria Galvez.

## Bibliografía

ALTAMIRANO, Diego Francisco. 1891 [1715]. *Historia de la Misión de los Mojos*, editado por M.V. Ballivian. La Paz. Imprenta de “El Comercio”.

ANDIÓN, Hierónimo de. 1965 [1595]. *Carta del 14.9.1595 (Carta Annu de la Compañía de Jesus. Tucumán. Perú. 1596)*. Relaciones Geográficas de Indias. - Perú, tomo II, editado por M. Jiménez de la Espada, páginas 86 - 113. Madrid. Ediciones Atlas.

ARTELAN RESTAURACIÓN S.L. 2007. *Memoria final de la restauración de diversos bienes muebles pertenecientes al Museo de América de Madrid*. Madrid. Ministerio de Cultura.

BETANZOS, Juan de. 1880 [1551]. *Suma y narración de los Incas que los indios llamaron cacaccuna, que fueron señores de la Ciudad del Cuzco y de todo lo á ella sujeto*, editado por Marcos Jiménez de la Espalda. Madrid. Manuel G. Hernández.

CALLAÑAUPA ÁLVAREZ, Nilda. 2007. *Weaving in the Peruvian Highlands. Dreaming patterns, weaving memories. Cuzco*. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO (ed.). 2008. *Catálogo Museo de Arte Indígena. Asunción*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

CHANTRE Y HERRERA, José. 1901 [2. mitad del s. XVIII]. *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Maraón español, 1637 - 1767*. Madrid. Imprenta de A. Avrial.

COBO, Bernabé. 1956 [ca. 1653]. *Obras, editado por F. Mateos*. Madrid. Ediciones Atlas.

DAVIE, John Constance. 1805 [1796 - 1798]. *Letters from Paraguay: Describing the settlements of Monte Video and Buenos Ayres; The presidencies of Rioja Minor, Nombre de Dios, St. Mary and St. John, etc. etc. with the manners, customs, religious ceremonies, etc. of the inhabitants. Written during a Residence of seventeen Months in that Country.* London. G. Robinson, Paternoster-Row.

EDER, Francisco Javier. 1888 [1791]. *Descripción de la provincia de los Mojos en el Reino del Perú, Sacada de los Escritos Póstumos del P. Francisco Javier Eder, de la Compañía de Jesús, Misionero que fue durante quince años entre los mismos Mójos*, editado por Mako. La Paz. Imprenta de “El siglo industrial”.

\_\_\_\_\_ 1985 [ca. 1772]. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*, editado por J.M. Barnadas. Cochabamba. Historia Boliviana.

ESCOBAR, Ticio. 1993. *La belleza de los otros.* Arte Indígena del Paraguay. Asunción. RP Ediciones.

FERNÁNDEZ, Juan Patricio. 1895 [1726]. *Relación Historial de las Misiones de Indios Chiquitos, que están de Cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay.* Madrid. Librería de Victoriano Suárez.

FIGUEROA, Francisco de. 1904 [1661]. *Relación de las Misiones de la Compañía de Jesús en el país de los Maynas.* Madrid. Victoriano Suarez.

FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA (ed.). 1980. *Arte plumária do Brasil. Brasília.* Ministerio de Relações Exteriores [et al.].

GISBERT, Teresa, Silvia ARCE y Martha CAJÍAS. 2003. *Textiles en los Andes Bolivianos.* La Paz. Fundación Cultural Quipus.

IJURRA, Manuel. 2007 [ca. 1843]. *Viajes a las montañas de Maynas, Chachapoyas y Pará.* Vía de Amazonas (1841 - 1843). Lima. Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM.

KÄSTNER, Klaus-Peter. 2009. *Amazonien. Indianer der Regenwälder und Savannen.* Dresden. Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen.

KING, Heidi. 2012. *Peruvian Featherworks. Art of the Precolumbian era.* New Haven – London. Yale University Press.

MAW, Henry Lister. 1829. *Journal of a Passage from the Pacific to the Atlantic, crossing the Andes in the Northern provinces of Peru, and descending the river Marañon, or Amazon.* London. John Murray.

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE y MUSEUM NATIONAL d'HISTOIRE NATURELLE (ed.). 1985. *L'art de la plume: Indiens du Brésil. Genève/Paris.* Musée d'Ethnographie/Museum National d'Histoire Naturelle.

Museo de América. s. a. Inventario/Búsqueda General. <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM> (16 febrero 2015).

Museo Nacional de Colombia. 2013. Pieza del mes. Septiembre 2006. (28 junio). <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/pieza-del-mes/colecciones-pieza-del-mes-2006/Paginas/Septiembre%2006.aspx> (16 febrero 2015).

PIZARRO, Pedro. 1986 [1571]. *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Pirú y del Gouierno y Horden que los Naturales tenían y Tesoros que en ellos se hallaron y de las demas Cosas que en el an çubçedido hasta el Día desta Fecha*, editado por G. Lohmann Villena. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.



ORELLANA, Antonio de. 1704. *Relación Summaria de la Vida, y Dichosa Muerte del U. P. Cypriano Baraze de la Compañía de Jesus. Muerto á Manos de Barbaros en la Mission de los Moxos de la Provincia del Perú*. Lima. Imprenta Real de Joseph de Contreras.

SÁNCHEZ LABRADOR, José. 1767 [1968]. *Peces y aves del Paraguay Natural ilustrado, editado por M.N. Castex*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora S. A.

SILVESTRE, Francisco. 1950 [1789]. *Descripción del Reyno de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

STAN, Ina van. 1964. *Ancient Peruvian Tapestries with Reed Warps*. *Archaeology* 17, 4, páginas: 257 - 261.

TECHO, Nicolás de. 1897 [1673]. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, editado por M. Serrano y Sanz. Madrid – Asunción. A. de Uribe y Compañía.

UBBELOHDE-DOERING, Heinrich. 1954. *The Art of Ancient Peru*. New York. Frederick A. Praeger.

UNANUE, Hipolito y Manuel SOBREVIELA. 1963 [1791]. *Historia de las misiones de Caxamarquilla*, editado por F. de Lejarza. Madrid. Ediciones José Porrua Turanzas.

URIARTE, Manuel Joaquín. 1986 [1771]. *Diario de un misionero de Maynas*. Iquitos. IIAP-CETA.

ZERRIES, Otto. 1980. *Unter Indianern Brasiliens. Sammlung Spix und Martius 1817 - 1820*. Innsbruck. Pinguin-Verlag.